



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

RONDELL –

Entwicklungen der Kulturpolitik und der Freien Szene im  
Wien der 1990er-Jahre

Viktoria Sarah Elisabeth Matschiner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft Universität Wien

Betreuerin:

Ao. Univ. Prof. Dr. Brigitte Marschall



# Inhalt

1.	Einleitung.....	6
2.	Veränderung des Stadtbildes – Das Rondell inmitten der Stadtentwicklung .....	9
1.1.	Geschichte des Ortes.....	9
1.2.	Stationen der Riemergasse Nummer 11.....	11
2.2.1.	Theater und Varieté .....	11
2.2.2.	Kino im Rondell .....	14
2.2.3.	Das Stadtbild im Wandel der Zeit und seiner Gesellschaft .....	18
2.	Kunst- und Kulturpolitik in Österreich.....	27
2.1.	Analyse des Begriffs ‚Kultur‘ .....	27
2.2.	Der Begriff ‚Kultur‘ in der Kulturpolitik.....	29
2.2.1.	Identität .....	31
2.2.2.	Image .....	33
2.3.	Kulturpolitik in Österreich – historischer Rückblick.....	36
2.3.1.	Wende 1970 – von Kreisky bis Sinowatz .....	36
2.3.2.	Vranitzky und die Neuausrichtung der SPÖ.....	41
2.3.3.	Die Kunst wird zur ‚Chefsache‘ – Viktor Klima und Kunststaatssekretär Wittmann.....	42
2.4.	Entwicklung der Kunstförderung, Vorgehensweise und Kritik.....	44
3.	Freies Theater / Freie Szene .....	47
3.1.	Versuch einer Begriffsdefinition .....	47
3.2.	Freies Theater: Grundbegriffe .....	48
3.3.	Historische Grundlagen – Zur Entstehung der freien Theaterszene in Wien bis 1990.....	50
3.4.	Gegenüberstellung: Freie Szene in den 90er-Jahren und ‚heute‘ .....	58
4.	IGFT – Interessensgemeinschaft Freie Theaterarbeit.....	63
4.1.	Zur Geschichte der IGFT.....	63
4.1.2.	Konfliktkommission-Theater – Personenkomitee-für-ein-wirklichkeitsnahes-Theater .....	63

4.2. Die 3 Ziele der IGFT: .....	68
4.2.1. Schaffung einer sozialen Absicherung für freischaffende Künstler .....	68
4.2.2. Schaffung von Infrastruktur.....	69
4.2.3. Transparenz in der Fördervergabe .....	71
4.3. Die IGFT – Servicestelle oder kulturpolitischer Kämpfer?.....	72
5. Das Rondell-Projekt 1991-1994 .....	74
5.1. Ausgangspunkt und Forschungsgrundlagen .....	74
5.2. Startschuss und Initiierung des Projektes .....	75
5.2.2. Das Rondell-Projekt wird öffentlich.....	79
5.2.3. Rondell-Projekt – Auswahl des Siegerprojektes .....	80
5.2.4. Der Fremde Blick und das Rondell.....	81
5.2.5. „Es ist Sand im Getriebe“ .....	84
5.2.6. Ende des Rondell-Projektes .....	85
5.3. Rondell- Resümierende Betrachtung.....	87
6. LINK.* Frauenraum und das Rondell.....	91
6.1. Ausgangspunkt und Grundlagen.....	91
6.2. Frauenvolksbegehren.....	92
6.3. LINK.* Frauenraum – Das Konzept.....	94
6.3.1. LINK.* Frauenraum und das Rondell.....	96
6.3.2. Rondell – Absage für LINK.* / Rondell-Besetzung .....	98
6.4. LINK.* Frauenraum versus Porgy & Bess – Resümierende Betrachtung.....	100
7. Fazit .....	102
8. Quellenverzeichnis .....	106
Primärquellen .....	106
Interviews:.....	106
Printmedien .....	106

Archive und Archivmaterial .....	107
Sekundärliteratur .....	108
Internetquellen.....	113
Abbildungsverzeichnis .....	116
Curriculum Vitae.....	117
Abstract .....	118

## 1. Einleitung

Das Rondell, angesiedelt in der Riemergasse 11 im ersten Bezirk zwischen Wollzeile und Singerstraße, war einst Station für mehrere Kleinkunsthöfen und Varieté-Theater, ein Western-Kino, ein ‚legendäres‘ Pornokino, ein unrealisiertes Projekt Anfang der 1990er-Jahre. Es wurde sogar eine Woche lang besetzt, und letzten Endes wurde aus ihm der heute bestehende Jazzveranstalter Porgy & Bess.

Der Rondell-Konflikt in den 1990er-Jahren ist heute längst vergessen und fügt sich in das Sammelsurium ungeschriebener Wiener Geschichten. Die intensive Auseinandersetzung mit dieser von der Kulturpolitik und freien Theaterszene geplanten Spielstätte ergab jedoch, dass das Rondell rückblickend für weit mehr steht, als für ein vergessenes ehemaliges Pornokino.

Das Rondell symbolisiert den langen Konflikt der freien Theaterschaffenden in Wien mit der Kulturpolitik. Überdies kann es aus der heutigen Perspektive als kulturpolitisches Instrument interpretiert werden.

Grundlagen für diese Arbeit bildeten Interviews mit Rudolf Scholten (ehem. Kunst- und Kulturminister von 1990-1997), Eva Brenner (Fleischerei), Marcile Dossenbach (ehem. Obfrau der IG Freie Theaterarbeit), Gertraud Auer (ehem. Staatssekretärin von Rudolf Scholten), Andrea Wälzl (Büroleitung IG Freie Theaterarbeit), Barbara Klein (Kosmostheater), Hubsi Kramar (3raum Anatomietheater), Gerhard Ruiss (IG Autorinnen Autoren) und Christoph Huber (Porgy & Bess). Marcile Dossenbach stellte zwei Ordner der Protokolle zu den Vorstandssitzungen der IG Freie Theaterarbeit von 1989 bis 1999 zur Verfügung. Überdies konnten im Programmarchiv des Theatermuseums einige Theaterzettel gefunden werden. Im Archiv der Arbeiterkammerbibliothek, dem Printmedienarchiv der Wienbibliothek im Rathaus, konnten Zeitungsartikel ausfindig gemacht werden. In der Magistratsabteilung zur Stadtplanung existiert ein Ordner mit Grundbucheinträgen über die Riemergasse 11, auch dieser erwies sich als hilfreich.

Im ersten Kapitel, welches die Stadtentwicklung und Stadtbildveränderung behandelt, wird die Historie der Riemergasse thematisiert sowie das Aussehen einer Stadt als wirtschaftliches Instrument für die Politik. Das Gebäude, welches das Rondell beheimatete, wurde in der Gründerzeit erbaut. Bevor es in den 1960er-Jahren zum legendären Pornokino werden sollte, wurde versucht hier eine Theaterspielstätte zu etablieren. Das Stadtbild ist durchaus ein Kriterium für kulturpolitische Entscheidungen, da es ein wesentlicher fremdenverkehrswirtschaftlicher Faktor und Träger ist.

Anschließend soll der Fokus auf die Kunst- und Kulturpolitik in Österreich gelegt werden. Es umfasst das Themengebiet ‚Kultur‘, welches bis heute nicht klar definiert werden kann. Auf die Frage, was ‚Kultur‘ ist, soll in diesem Kapitel eingegangen werden, auch wie ‚Kultur‘ im Sinne von Kulturpolitik verwendet und angewandt wird. Überdies werden sowohl der historische Verlauf der Politik und Kulturpolitik ab den 1970er bis Ende der 1990er-Jahre als auch die Entwicklung der Kunstförderung bearbeitet.

Im Kapitel zur Freien Szene, einem kleineren Gebiet der Kulturpolitik, soll dieses beleuchtet und erläutert sowie auf den historischen Verlauf der Wiener Theaterlandschaft eingegangen werden. Herausragende Entwicklungen, das Begriffspaar Strömungen und Konflikte werden behandelt sowie die Veränderungen in den 1990er-Jahren, die wesentlich für ein Verständnis des Rondell-Konfliktes sind.

Die Geschichte IG Freie Theaterarbeit ist eng mit dem Rondell-Konflikt verwoben. In diesem Kapitel werden die Hintergründe zur Gründung der IGFT beleuchtet, sowie deren anfängliche Ziele: die Schaffung einer sozialen Absicherung der freien Theaterpraktiker, die Schaffung von Infrastruktur sowie die Forderung mehr Transparenz in der Fördervergabe zu bewirken.

Im Zentrum des titelgebenden Kapitels Rondell stehen die Initiierung der Projekt-Idee sowie der in Folge entstandene Konflikt Anfang der 1990er-Jahre. 1992 bestanden von Seiten der Kulturpolitik und der IGFT Versuche gemeinsam eine Theaterspielstätte zu etablieren, die allen freien Theatergruppen ohne Spielstätte zur Verfügung stehen sollte. Das Projekt, der Konflikt und seine Folgen sollen hier analysiert und erläutert werden.

Im letzten Kapitel LINK\* *Frauen brauchen Raum* wird auf die feministische Kulturinitiative LINK.\* und deren Bezug zum Rondell eingegangen. 1997 wurde das Frauenvolksbegehren ins Leben gerufen. In weiterer Folge entwickelte Barbara Klein ein Konzept für einen Kulturraum von und für Frauen. Als mögliche Immobilie wurde das seit 1994 leer stehende Pornokino Rondell in der Riemergasse gewählt. Aber auch Klein sollte mit diesem Ort kein Glück erwiesen werden – Viktor Klima, Bundeskanzler ab 1997 hatte das Kunst- und Kulturministerium aufgelöst und bereits einen anderen Kurs in puncto Kulturförderung eingeschlagen.

Ziel dieser Arbeit ist es darzulegen, welchen markanten Punkt die Rondell-Geschichte in der Kulturpolitik und der freien Theaterszene einnahm und wie sich die gesellschaftlichen und politischen Strukturen in den 1990er-Jahren veränderten. Als das Rondell 1998 schlussendlich zu einem Jazzlokal umgebaut wurde, sollte die Freie Szene nicht mehr lange in der damals vorhandenen Anordnung bestehen bleiben – die ab 2003 eingeleitete Wiener Theaterreform würde die Freie Szene bedeutend verändern.

## 2. Veränderung des Stadtbildes – Das Rondell inmitten der Stadtentwicklung

### 1.1. Geschichte des Ortes

Der Straßenzug der Riemergasse soll, so Felix Czeike im *Historischen Lexikon Wiens*, bereits den Römern bekannt gewesen sein. Indiz hierfür sind römische Münzen und Grabsteine, die bei Aushubarbeiten für Neubauten entdeckt worden sind.<sup>1</sup> Allerdings wurden diese Funde auch missinterpretiert, insofern als, dass sich noch 1547 auf den Stadtplänen von Augustin Hirschvogel die Namensgebung Römerstraße findet, obwohl auf den in den Jahren darauf folgenden Stadtplänen die Bezeichnung Riemerstraße verwendet wurde.<sup>2</sup> Czeike verweist darauf, dass die Verwechslung letztmalig 1770 auf Stadtplänen zu finden ist.<sup>3</sup>

Ihren Namen erhielt die Riemergasse vom Gewerbe der Riemer. Die Riemer verarbeiten ähnlich wie die Gürtler und Sattler Lederwaren. Durch die fortschreitenden Spezialisierungen der Gewerbe im 15. Jahrhundert wurde der Berechtigungsumfang im jeweiligen Fachgebiet allmählich eingeengt.<sup>4</sup> Dieser Umstand führte nachweislich zu hohen Spannungen der Gewerbe untereinander.<sup>5</sup> Daraus ist sowohl zu schließen, dass die Sattler, Riemer, Zaumstricker und Gürtler durch die Ähnlichkeiten ihrer Gewerbe in hohem Konkurrenzverhältnis zueinander standen als auch, dass jedes Gewerbe beharrlich auf eine Abgrenzung zum Kollegen bedacht war.<sup>6</sup>

Einige Gassen in der Innenstadt tragen noch den Namen von Fachhandwerken wie beispielsweise die Bäckerstraße, die Wollzeile, die Goldschmiedgasse oder die Fischerstiege. Dies stellt Peter Csendes in *Wien- Geschichte einer Stadt* zufolge keine Besonderheit dar, da die Konzentration der Handwerker auf einen Straßenzug aus zweierlei Gründen von Vorteil war: zum einen aus bürokratischen Gründen, da so amtliche Kontrollen leichter durchzuführen waren und zum anderen konnten so Standortvorteile vermieden werden.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Czeike, Felix: *Historisches Lexikon. Wien*. Band 4. Wien: Kremayr & Scheriau 2004, S. 674.

<sup>2</sup> <http://www.wien.gv.at/kultur/kulturgut/karten/hirschvogel/hirschvogel4.html> (Zugriff: 05.06.2013)

<sup>3</sup> Vgl. Czeike, Felix: *Historisches Lexikon Wien*, S. 675.

<sup>4</sup> Vgl. Hajek, Karl, *Der Sattler (Fahrzeugsattler) und Riemer*. Schule und Beruf Heft 112/114, Wien: Ketterl 1958, S. 8.

<sup>5</sup> Vgl. Ebd.

<sup>6</sup> Vgl. Ebd.

<sup>7</sup> Vgl. Csendes, Peter/Oppl, Ferdinand [Hg.]: *Wien. Geschichte einer Stadt*. Bd. 1. Wien: Böhlau 2001, S. 226.

Der Straßenzug der Riemergasse überquerte einst die Wollzeile und die Bäckerstraße, fügte sich in die auslaufende Schönlaterngasse und endete am Fuß des Fleischmarkts.<sup>8</sup> Heute verläuft die Riemergasse nur mehr zwischen Singerstraße und Wollzeile. Während des 17. und 18. Jahrhunderts kam es zur Umstrukturierung des Gebietes zwischen Wollzeile und Fleischmarkt, so wurde beispielsweise auf Anordnung Maria Theresias die neue Universität, heute die Akademie der Wissenschaften, hier errichtet. Im Zuge dieser Veränderungen erhielt die Riemergasse ihre heutige Straßenlänge.

Durch die Nähe zur Wollzeile wurde die Riemergasse ursprünglich ‚strata que dicitur Viltzenstraz‘, ‚Vilzerstraße‘ sowie ‚Filzerstraße‘ benannt, da hier wie es scheint Filz hergestellt wurde.<sup>9</sup> Erst ab dem 15. Jahrhundert erhielt die Gasse ihren heutigen Namen. In der Umgebung der Wollzeile siedelten sich Färber, Wollweber und Wollhändler an, da die jeweiligen Gewerbe von den anderen Gütern abhängig waren.

Das Haus der Riemergasse Nummer 11, von welchem diese Arbeit konkret handelt, entstammt der Gründerzeit. In dieser Periode wurde Wien ‚neu‘ gebaut und umstrukturiert.

Mitte des 19. Jahrhunderts entsprach die Stadt Wien dem heutigen ersten Bezirk. Im Zuge der Eingemeindung der Vorstädte wurde die Fläche Wiens nicht nur zunehmend größer, auch wurde ihr durch den Bau der Ringstraße und den an ihr entlang erbauten, dem historistischen Stil verpflichteten Prachtbauten ein neues Gesicht verliehen.

Aus dem Wehdornschen Baualtersplan ist abzulesen, dass das Haus im späthistoristischen Stil 1910 gebaut wurde.<sup>10</sup> Es wird als Mietshaus der Gründerzeit, ein Doppeltrakter mit Verbindungsstraße beschrieben, die Bauperiode wird zwischen 1884-1918 bestimmt. Aus den Bauplänen des Bauherrn August Fondi, die im Archiv der Magistratsabteilung 37 der Baupolizei Wien gelagert werden, geht hervor, dass im Parterre des Vesquehofs, wie das Haus der Riemergasse 11 benannt wurde von Anbeginn Geschäftslokale eingeplant wurden. Ebenso wird in diesem Akt vermerkt, dass die Grundstruktur der Innenräumlichkeiten der ersten Theater trotz der vielen Umbauten und Bauarbeiten, die an den Räumlichkeiten vorgenommen wurden, nur wenig von dem heutigen Porgy & Bess abweicht.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Vgl. Czeike, Felix: *Historisches Lexikon. Wien*, S. 675.

<sup>9</sup> Vgl. Ebd. S.674, sowie Weyer, Siegfried: *Wien –Eine Stadt erzählt. Magie der Inneren Stadt*, Band 1, S. 262, sowie <http://www.mom-ca.uni-koeln.de/mom/AT-WStLA/HAUrk/1988/charter?q=Ramhof> (Zugriff: 08.06.2013) und [http://www.wien.gv.at/strassenlexikon/internet/List.aspx?bezirk=1&str=R&\\_\\_jumpie#magwienscroll](http://www.wien.gv.at/strassenlexikon/internet/List.aspx?bezirk=1&str=R&__jumpie#magwienscroll) (Zugriff: 16.01.2014)

<sup>10</sup> Vgl. Wehdornscher Baualtersplan auf: <http://www.wien.gv.at/kulturportal/public/> (Zugriff: 16.01.2014)

<sup>11</sup> Vgl. Baupolizei Akt Bez.1 Kat. Gem. Innere Stadt, Riemergasse Nr. 11, 1 E.Z. 955.

## 1.2. Stationen der Riemergasse Nummer 11

### 2.2.1. Theater und Varieté

Die erste Bühne, die sich nachweislich in den Räumlichkeiten des späteren Rondell befand, war das Uhu- das Neue Kabarett. Das Theater stand unter der Direktion von Alexander Rotter und wurde im Akt der Baupolizei vermerkt, da 1910 eine Logen-Galerie eingezogen werden sollte.<sup>12</sup> Wie lange dieses Kabarett bestand, konnte nicht eruiert werden.

Die nächstfolgende Bühne, abermals unter der Leitung Rotters, nannte sich Künstlerspiele Pan.



Abb.1. Theatermuseum Wien, Programmarchiv, Konvolut „Wiener Theater“  
*Künstlerspiele Pan*

Im Programmarchiv des Theatermuseums existieren Programmzettel sowie Theaterzettel zu dieser Aufführungsstätte, die belegen, dass unter diesem Namen von 1921 bis 1926 in der Riemergasse 11 Theater gespielt wurde.<sup>13</sup> Auch im Akt der Baupolizei sind die Künstlerspiele Pan zu finden: Am 25. Oktober 1920 wurde ein Ansuchen vorgelegt, um ein Vordach für das Etablissement errichten zu können.<sup>14</sup>

Die nächstfolgende Bühne Der Wiener Blaue Vogel legte 1923 einen Plan für Adaptierungsarbeiten für das Etablissement vor. Das Vergnügungsetablisement unter der Leitung von Emil Guidoni wird im Akt der Baupolizei als Gesellschaft mit beschränkter Haftung angeführt und berechnete ein Orchester ein. Es wird vermutet, dass Der Wiener

<sup>12</sup> Vgl. Baupolizei Akt Bez.1 Kat. Gem. Innere Stadt, Riemergasse Nr. 11, 1 E.Z. 955.

<sup>13</sup> Vgl. Theatermuseum Programmarchiv, Konvolut „Wiener Theater“ *Künstlerspiele Pan*.

<sup>14</sup> Vgl. Baupolizei Akt Bez.1 Kat. Gem. Innere Stadt, Riemergasse Nr. 11, 1 E.Z. 955.

Blaue Vogel entweder in den Künstlerspielen Pan Gastauftritte hatte oder aber der Name parallel geführt wurde. Unter der Leitung von J. Jushny scheint Der Wiener Blaue Vogel eine recht etablierte Bühne gewesen zu sein. Die im Programmarchiv des Theatermuseums vorhandenen Druckgrafiken und Programmhefte sind verspielt und kunstvoll gestaltet. Die hier abgebildete Druckgrafik erinnert sowohl an florale, englische Tapisserien des Arts and Crafts Movements in Großbritannien als auch des späteren Jugendstils.

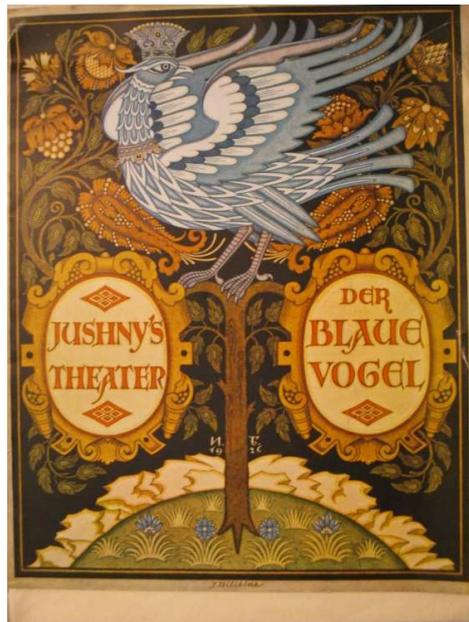


Abb.2. Theatermuseum Wien, Programmarchiv, Konvolut „Wiener Theater / Raritäten“

*Der Wiener Blaue Vogel*

Die nächste Bühne lief vermutlich unter mehreren Namen, die da wären Kunstspiele oder Theater der Kunstspiele oder aber auch Künstlerspiele. Die Quellenlage geht auf die Jahre 1927 bis 1936 zurück. Die Künstlerspiele fungierten für andere Bühnen als Gastspielstätte. Unter anderen fand hier 1929 die 54. Autorenverbands-Veranstaltung statt, auch die Junge Wiener Bühne, die aus dem Neuen Wiener Schauspielhaus (heute Volksoper) hervorging, spielte in der Riemergasse und die Wiener Autoren Bühnen unter der Leitung von Oberregisseur Karl Kneidinger bereitete hier mehrmals Theaterabende auf.<sup>15</sup>

Nach den Künstlerspielen beherbergte das Haus in der Riemergasse 11 das Etablissement Boccaccio, welches frühestens 1946 datiert werden kann. Am 12.08.1946 wird im Akt der

---

<sup>15</sup> Theatermuseum Programmarchiv, Konvolut „Wiener Theater“ *Künstlerspiele*.

Baupolizei ein Theateransuchen vermerkt.<sup>16</sup> Im Programmarchiv des Theatermuseums gibt es Programmzettel aus dem Jahr 1947.<sup>17</sup> Das Etablissement wollte vermutlich zu einem besonderen Ort der Stadt werden – so wird in einem Programmheft sogar ein eigens für das Boccaccio verfasster Liedtext angeführt:

„Ich kenn ein Lokal in der inneren Stadt,  
Dort trifft sich das vornehme Wien.  
Wer einmal dort war, es gesehen nur hat,  
Den zieht´s immer wieder dann hin.  
Ich bin so verliebt in den reizenden Raum,  
Dort geh‘ täglich ich ein und aus,  
Es ging in Erfüllung mir oft mancher Traum,  
Ich fühl mich dort wie zu Haus!“<sup>18</sup>

Auch auf der visuellen Ebene zeigt sich das Etablissement Boccaccio als besonders nobel und glamourös und lässt an das Hollywood der 40er-Jahre erinnern:



Abb. 3 und 4. Theatermuseum Wien, Konvolut „Wiener Theater“ Programmarchiv  
*Boccaccio*

Die Programmhefte wurden nicht mit Datierungen versehen, aufgrund der dreisprachigen Übersetzung ins Russische, Französische und Englische lässt sich jedoch schließen, dass das Etablissement während der Besatzungszeit existiert hat.

Den Namen Rondell erhält die Riemergasse 11 das erste Mal in den 50er-Jahren in Form einer Revuebühne. Hinweise diesbezüglich finden sich im Theatermuseum als Programmzettel und

<sup>16</sup> Baupolizei Akt. Bez.1 Kat. Gem. Innere Stadt, Riemergasse Nr.11, 1 E.Z. 955.  
<sup>17</sup> Theatermuseum Programmarchiv, Konvolut „Wiener Theater“ *Boccaccio*.  
<sup>18</sup> Theatermuseum Programmarchiv, Konvolut „Wiener Theater“ *Boccaccio*.

in der Plakatsammlung der Wienbibliothek im Rathaus als Ankündigungsplakat mit dem Programm *Wir gehen bummeln!* am 21. Mai 1952<sup>19</sup>. Diesen Namen behielt sich dieser Ort bis Ende der 1990er-Jahre.



Abb.5. Wienbibliothek im Rathaus, Plakatsammlung:  
*Revuebühne Rondell*

## 2.2.2. Kino im Rondell

Der Kinobetrieb im Rondell wurde mit dem sagenhaften Adjektiv legendär beschrieben. Aber aus welchem Grund war er so legendär? Was unterschied dieses Kino von anderen Kinos in Wien?

Das älteste Ankündigungsplakat, welches ausfindig gemacht werden konnte, liegt in der Plakatsammlung der Wienbibliothek im Rathaus und führt das Jahr 1953 an. Ab welchem Zeitpunkt das Rondell zum Erotik-Kino mit Oben-Ohne-Service wurde, war leider nicht auszumachen. Bis 1962 muss es allerdings noch als konventionelles Kino beziehungsweise als sogenanntes Western-Kino geführt worden sein, da es als Rondell-Raucher- und Espresso-Kino Filme wie *Entscheidung vor Morgenrauen* mit Oskar Werner, *Reif auf junge Blüten* mit Brigitte Bardot, *Mord und kesse Motten*, *Lumpen fahren zur Hölle* oder *Prämien auf den Tod* zeigte.

<sup>19</sup> Theaternuseum Programmarchiv Konvolut „Wiener Theater“ *Rondell* sowie Wienbibliothek im Rathaus, Plakatsammlung: <http://media.obvsg.at/AC10638447-4201> Sign.:P-108018 (Zugriff: 12.06.2013)



Abb.6. Wienbibliothek im Rathaus, Plakatsammlung:

*Rondell-Kino*

Gab es 1939 noch 222 Kinos in Wien<sup>20</sup>, kommt es in den 1960er/ 1970er-Jahren mit der durch Europa ziehenden Kino-Krise regelrecht zu einem Kinosterben. Gründe für die sogenannte Kino-Krise waren Karl-Heinz Bauer in *Kinosterben in Wien* zufolge „das bereits institutionalisierte Fernsehen“<sup>21</sup>, eine „rigide Verleihpolitik“ und letztlich für Kinobetreiber „das eigene Unvermögen Veränderungen herbeizuführen“.<sup>22</sup> Um dieser Kino-Krise zu entgehen, entwickelten Kinos zwei Strategien: die sogenannte Sexwelle und die Verwendung publicityträchtiger Showelemente bei Filmpremieren.<sup>23</sup> Diese Strategien sollten für Wien kein Unikum sein, sondern wurden von Filmproduktion und internationalem Marketing vorgegeben und für Wien nur adaptiert.<sup>24</sup> „Auch die ‚berühmten‘ Modeschauen der 50er- und 60er-Jahre, die gerne als Spezifikum der Kinokultur dieser Zeit erinnert werden, gehören in diesen Kontext und waren Anzeichen schwindender Attraktivität.“<sup>25</sup>

Für den Beginn der Sexwelle in Wien bestimmt Michael Schwarz in *Kino in Wien / Kino und Stadt* das Jahr 1962, als der Film *Ich liebe, du liebst- über verschiedene Variationen der Liebe* gezeigt wurde und als kurioser Zusatz zur Premiere ausschließlich Männer zugelassen

<sup>20</sup> Vgl. [http://www.kinhetop.at/forschung/kinhetop\\_chronik.html](http://www.kinhetop.at/forschung/kinhetop_chronik.html) (Eingesehen am: 07.07.2013)  
<sup>21</sup> Bauer, Karl-Heinz. *Kinosterben in Wien; eine Analyse der strukturellen Rahmenbedingungen und Darstellung der Auswirkungen unter Berücksichtigung von ursächlichen Zusammenhängen*. Wien: Univ. Dipl.-Arb. 1994 S. 20.  
<sup>22</sup> Vgl. Schwarz, Werner Michael: *Kino und Stadt. Wien 1945-2000*. Wien: Löcker 2003, S. 155.  
<sup>23</sup> Vgl. Ebd.  
<sup>24</sup> Vgl. Ebd.  
<sup>25</sup> Ebd.

wurden.<sup>26</sup> Das erste „eigentliche Sexkino“, so Schwarz weiter wurde 1970 mit *Dr. Fummel und seine Gespielinnen* im Kino Mariahilf in der Gumpendorferstraße eröffnet.<sup>27</sup>

In diese Zeit fällt nun auch das Legendäre des Rondells. Es vereinigte die Jugendsünden mit dem aufregenden Erwachsenenleben, das in noch ferner Zeit beginnt: Rauchen, Alkohol kombiniert mit ein wenig Erotik. Allerdings sollte man sich vor Augen führen, dass diese Form der Erotik und der Sex-Kinos nicht gleichzusetzen ist mit der heutigen Pornoindustrie.

Gerhard Ruiss formulierte dies im Interview am 13.11.2012 folgendermaßen:

„Eine Frau in Unterwäsche war ein Pornobild. Es war sozusagen etwas Besonderes, wohin zu gehen, wo etwas gezeigt wurde, das mit Sex zu tun hatte, mit Rauchen und Trinken, und es hatte etwas Mondänes, zugleich etwas Verruchtes. Man ging damals gerne in Revues, in Strip-Shows, in die verrufenen Bars in der Innenstadt, die nicht nur verrufen waren, sondern zugleich auch etwas Edles hatten, es war also nicht nur schmutzig, sondern beides, und es war das streng Verbotene, für das man sich interessiert hat, und für das es in dieser Zeit noch das strengste Jugendverbot gegeben hat.“<sup>28</sup>

Das Umgehen des Jugendverbots wurde auf der einen Seite von den Jugendlichen der 1960er/1970er-Jahre als beliebte Sportart<sup>29</sup> betrieben, auf der anderen Seite garantierten die Jugendlichen dem Kinobetreiber eine Besucherquote und diese hießen sie vermutlich gerade aus diesem Grund gerne willkommen. Es wird der Anschein erweckt, das Rondell wurde deshalb so legendär, weil es zum Innbegriff des Verruchten, Obszönen, Verrufenen, ‚aber mit Stil wurde‘.

Auf der Social-Media-Plattform Facebook wurde ein Forum unter dem Titel *Vintage Vienna* eingerichtet wurde.<sup>30</sup> In diesem Forum werden Orte des jugendlichen Wiens von einst in Erinnerung gerufen, die nicht mehr existieren – auch das Rondell wird hier erwähnt. Auf einer weiteren Plattform dem *tramway-forum* wird das Rondell sogar als legendärer Ort beschrieben.<sup>31</sup>

Ende der 1980er-Jahre musste das Kino in der Riemergasse Konkurs anmelden. Gabriele Kuhn verfasste in der Tageszeitung *Kurier* unter dem Titel „Virginia, willig und geil“ einen Nachruf:

„Die Inkarnation des „Oagen“ war das „Rondl“- das Rondellkino in der Riemergasse, in Wien 1. 1976 kostete beim Marktleader eine Karte 23 Schilling plus 9 Schilling für die Sexmodenschau. Anschließend war Pornobar („Oben -ohne-Service“ ab 27 Schilling“). Man inserierte: „Das Haus in dem Stunden geil sind“. Der Chef: Wadislaw Rath, verheiratet, Vater

---

<sup>26</sup> Vgl. Schwarz, Werner Michael, *Kino und Stadt*, S. 155.

<sup>27</sup> Vgl. Ebd.

<sup>28</sup> Interview Gerhard Ruiss (13.11.2012)

<sup>29</sup> Vgl. [http://www.bezirksmuseum.at/default/fileadmin/user\\_upload/Bezirke/Bezirk-06/Kinos\\_-\\_Text.pdf](http://www.bezirksmuseum.at/default/fileadmin/user_upload/Bezirke/Bezirk-06/Kinos_-_Text.pdf) (Zugriff: 14.05.2013)

<sup>30</sup> Vgl. <https://www.facebook.com/VintageVienna/posts/432517620143140> (Eingesehen am: 07.07.2013)

<sup>31</sup> Vgl. <http://www.tramwayforum.at/index.php?topic=2337.0> (Eingesehen am: 07.07.2013)

zweier kleiner Töchter. Man durfte dort- im ersten Raucherkino Wiens- während der Onanie auch eine tschicken.“<sup>32</sup>

Die Dessous-Modenschau vor dem Film stellte eine Besonderheit des Rondells dar, genauso wie der Oben-Ohne-Service. Zwei Elemente die durchaus zu den Überlebensstrategien der Kinos während der Kinokrise gezählt werden können. Im ORF-Fernseharchiv konnte ein Fernsehbeitrag ausfindig gemacht werden, in welchem in einem kleinen Ausschnitt ein Blick in die Welt des verruchten Rondells gewährt wird: Eine sehr leicht bekleidete Dame tritt auf, nach dem Applaus beginnt sie mit hauchender Stimme in ein Mikrofon zu sprechen:

„Dankeschön! Meine Herrschaften, ich freue mich Sie heute hier in unserem ersten Wiener erotischen Etablissement begrüßen zu dürfen. Bevor wir nun mit unserem heißen Sex-Film *Zeig mir dein' s, ich zeig dir mein' s* beginnen- wollen wir Ihnen noch die erste internationale Sex-Wäschen-Modeschau präsentieren.“<sup>33</sup>

Eine Dame nach der anderen tritt auf und präsentiert erotische Unterwäsche.

In dem ORF-Ausschnitt wurde deutlich, dass die legendären Zeiten des Rondell-Raucher-Kinos längst vorbei waren und das Ende des nunmehr schmuddeligen, heruntergekommenen Pornokinos besiegelt war. Gerhard Ruiss erinnerte sich im Interview an einen Kinosaal, der dem Rondell ähnlich kommen könnte:

„Es gab in Klosterneuburg noch lange ein Raucherkino. Es gab Beitische, auf denen man seine Getränke abstellen konnte, daneben standen die Sessel und Aschenbecher. Man konnte in den Sesseln lümmeln und den großen Gestus ausleben. Dort der Held auf der Kinoleinwand und hier der Held im Leben. Wie die Bilder, die es vom *Crazy Horse* mit seinen Revuen in Paris gibt, so muss man sich das mit dem Rondell oder dem Kino in Klosterneuburg vorstellen. Es war die kleine große Welt. Wer sich die große Welt nicht leisten konnte, die teuren Nachbars in der Innenstadt, der konnte sich das Rondell leisten.“<sup>34</sup>

Das *legendäre* Rondell-Kino wurde Symbol einer Jugendgeneration.

Die Legende Rondell wurde sogar auf dem Album *Psychoterror* der Wiener Punk-Rock-Band Drahdwaberl 1981 verewigt. Hier heißt es im Liedtext zu *Großstadtdschungel* „[...] im Rondell pickt der kalte Bauer [...]“.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Vgl. <http://kurier.at/meinung/kolumnen/sex-in-der-freizeit/virginia-willig-und-geil/773.951> (Eingesehen am: 09.12.2012)

<sup>33</sup> ORF Fernseharchiv, Treffpunkt Kultur, Reportage: RONDELL- VERGABE- EIN KULTUR- PORNO? (Gestaltung: Beyer, Wolfgang), 11.05.1998, „Vorführungen und Sex- Modeschau in ehemaligem Rondell- Kino“

<sup>34</sup> Interview Gerhard Ruiss (13.11.2012)

<sup>35</sup> Drahdwaberl „Großstadtdschungel“ Informationen und Kontakt von: <http://www.raketa.at/das-drahdwaberl-textarchiv-auf-www-raketa-at/> (Zugriff: 09.01.2014)

### 2.2.3. Das Stadtbild im Wandel der Zeit und seiner Gesellschaft

In *Straßen in Paris und anderswo* schreibt Sigfried Kracauer: „Die Erkenntnis der Städte ist an die Entzifferung ihrer traumhaft hingegesagten Bilder geknüpft.“<sup>36</sup> Tatsächlich müssen, um die Funktion eines Stadtbildes zu hinterfragen, konkreter des Wiener Stadtbildes, genau diese „traumhaft hingegesagten Bilder“ dekodiert werden. Es handelt sich hierbei um die imperialen Prachtbauten der Habsburgerzeit, die sich mit der kleinbürgerlichen Denkfigur Alt-Wien zu einem Konglomerat verschmelzen.

Auf folgende Überlegungen soll im weiteren Verlauf dieser Abhandlung näher eingegangen werden: Ein Stadtbild ist immer zugleich Geschichtsbild sowie ‚kulturelles Gedächtnis‘, es ist immer subjektiv in seiner Errichtung sowie in seiner Wahrnehmung.

Ein Stadtbild liefert ein Image, gleichermaßen bietet es die Möglichkeit zur nationalen Identifikation. Es besteht auf der visuellen wie auf der soziokulturellen Ebene. Die visuelle Ebene betrifft die Baustruktur auf Augenhöhe ebenso wie die Skyline einer Stadt. Die soziokulturelle teilt sich in das Bild, das der Außenstehende, beispielsweise der Tourist, von den Menschen, die in der Stadt leben, in sich trägt sowie das Bild, welches der Bewohner der Stadt nach außen transportieren will.

Das Stadtbild als ‚Geschichtsbild‘ existiert auf beiden Ebenen. Jedes historische Bauvorhaben, welches sich heute in das Gesamtbild einfügt, ist Zeugnis einer politischen Entscheidung. Sei es wie bereits beschrieben die durch Maria Theresia veranlasste Umstrukturierung des Gebietes um die Riemergasse, der Bau der Ringstraße als Prachtbautenboulevard oder auch der Bau des Museumsquartiers. Anders formuliert: Der Verlauf der Geschichte schreibt sich in das Gesicht der Stadt ein. Somit lässt sich festlegen, dass ein Stadtbild immer politisch konstruiert ist. Genauso wie es eine politische Entscheidung war, das Rondell einem Jazzkonzertveranstalter zu übergeben und einem feministisch orientierten freien Szenetheater abzusagen. Auf der visuellen Ebene sowie auf der soziokulturellen war es eine Entscheidung, die Spuren hinterließ, da ein Jazzveranstalter andere Anforderungen an den Raum stellt als ein Theater hinsichtlich Organisation, Funktion und Raumgestaltung. Festzulegen ist: Touristisch lässt sich ein Jazzanbieter anders vermarkten als ein feministisches Theater. Auf diesen Konflikt soll aber an anderer Stelle genauer eingegangen werden.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Kracauer, Siegfried: *Straßen in Paris und anderswo*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 52.

<sup>37</sup> Siehe Kapitel LINK\* Frauen brauchen Raum.

Geht man von Aleida und Jan Assmanns Theorie aus, dass Kultur als Gedächtnis verstanden werden kann<sup>38</sup>, so könnte im weiterführenden Gedanken auch das Stadtbild als Speichermedium, als ‚kulturelles Gedächtnis‘ interpretiert werden. Orte wie der Heldenplatz werden mit traumatischen, historischen Momenten aufgeladen und als solche Erinnerung in das Gedächtnis des Menschen eingeschrieben. Im 19. Jahrhundert entstand in Europa eine neue Memorialpolitik, das nationale Gedächtnis ist eine Erfindung dieser Zeit.<sup>39</sup> Dieses „ist nicht auf „Kultur“ beschränkt. Es kann jederzeit ebenso politisch werden wie das offizielle, zumal wenn es als Gegenerinnerung gegen dieses antritt und dessen auf Monumente, Zensur und Propaganda gestützte Legitimation in Frage stellt.“<sup>40</sup>

Jan Assmann postuliert in *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*:

„Es zwar fixiert auf unverrückbare Erinnerungsfiguren und Wissensbestände, aber jede Gegenwart setzt sich dazu in aneignende, auseinandersetzen, bewahrende und verändernde Beziehung.“<sup>41</sup>

Was steht nun hinter den Bildern, die der Tourismus für Wien anwendet? Der Besucher der Stadt kann bei Bedarf „auf den Spuren der Habsburger Monarchie von einst wandeln“<sup>42</sup>, sich die prächtigen Barockschlösser Schönbrunn und Belvedere ansehen und am Ende der Sightseeing-Tour noch in einem von der UNESCO zum Kulturerbe ernannten Kaffeehaus eine Melange oder einen Verlängerten genießen oder zum Heurigen gehen.<sup>43</sup> Für den Tourismus werden Stereotype und Klischees verwendet und teils sehr unterschiedliche Bilder miteinander fusioniert: das ehemals großbürgerliche mit dem kleinbürgerlichen Wien, der imperiale Ring mit dem nicht mehr wegzudenkenden Fiaker, der Praterstrizzi<sup>44</sup> mit dem Riesenrad, der 3. Mann mit der Wiener Kanalisation. Sie alle verschmelzen zu einer touristischen Attraktion. Um hinter diese Kulissen blicken zu können, muss ins Wien des 19. Jahrhunderts geführt werden.

Wien, wie wir es heute wahrnehmen, entstand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ab 1850 wurde von Kaiser Franz Josef die Eingemeindung der Vorstädte II bis IV forciert. In

---

<sup>38</sup> Assmann Aleida/ Assmann Jan. „Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis.“, in: *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, hrsg. v. Klaus Merten/ Siegfried J. Schmidt / Siegfried Weischenberg, Opladen: Verlag für Sozialwissenschaften 1994, S. 114–140. S. 116.

<sup>39</sup> Ebd., S.127.

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Assmann, Jan: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“ in Jan Assmann, Tonio Hölscher [Hg.] *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, S.9-19, .13.

<sup>42</sup> Vgl. <http://www.wien.info/de/sightseeing> (Zugriff 13.07.2013)

<sup>43</sup> Vgl. <http://www.wien.info/de/sightseeing> (Zugriff 13.07.2013)

<sup>44</sup> „Strizzi: Subjekt, das sich am Rande der Legalität bewegt“ in Wintersberger, Astrid, Artmann, H.C.: *Wörterbuch Österreichisch- Deutsch*. Wien: Residenz Verlag 1995, S. 81.

Folge wurde angeordnet die Befestigungsanlagen, welche das Stadtzentrum umschlossen, niederzureißen, den Stadtgraben zu planieren, das Glacis zu verbauen und eine Verbindung der Inneren Stadt mit den Vorstädten herzustellen.<sup>45</sup> 1865 wurde die mit historistischen Baudenkmalern versehene Ringstraße eröffnet.<sup>46</sup> Die Ringstraße war von Beginn an geplant als Repräsentationsboulevard. Die Macht des Staates wurde entlang des Rings über kulturelle Denkmäler manifestiert und kann als Machtdemonstration gelesen werden.<sup>47</sup> Im Zuge der rasanten Städteplanung und der neuen Entwicklungen und Veränderungen der Industrialisierung erhält der Mensch im Gefüge der Stadt neue Positionen. Die Umstrukturierungen und Veränderungen auf territorialer Ebene eröffneten ein neues Gebiet: den öffentlichen Raum. Diesen beginnt der Mensch zu erobern und zu erkunden. Die Straße wird zur Bühne einer neuen Figur, die der Stadt zugehörig wird: der Flaneur. Sie verkörpert das „Gehen als Inszenierung“.<sup>48</sup> Brigitte Marschall führt in *Öffentlicher Raum als theatraler Raum. Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung* aus: „Der Flaneur betritt die Straße wie eine Bühne, um sich selbst zur Schau zu stellen und die Anderen zu beobachten, am gesellschaftlichen Rollenspiel teilzunehmen.“<sup>49</sup> Der Flaneur setzt sich und die Aktion des Gehens in Szene, er betrachtet seine Umgebung und prüft mit kritischem Blick. Das Großbürgertum schlenderte über den Repräsentationsboulevard Ringstraße, es zeigte sich, um gesehen zu werden. Der Stadt wurde mit ihrer räumlichen Vergrößerung nicht nur ein neues Aussehen verliehen, sie veränderte sich auch als Raum. In dieser Zeit des Umbruchs bekamen auch die Straßen und der Verkehr eine neue Ausrichtung. Der Raum wurde reglementiert. So postuliert Marschall:

„Das rasante Anwachsen von Großstädten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat nicht nur architektonische Veränderungen zur Folge, sondern beeinflusst auch die Bewusstseinsstrukturen, die Wahrnehmungsstrategien des modernen Menschen. Die Ordnungssysteme von Raum und Zeit manifestieren sich nicht länger über Begrenzung und Entfernung, über spezifische Zeiten und Orte, sondern in deren Fragmentierung und Auflösung.“<sup>50</sup>

Als Organisation des Raumes kann auch die Einführung öffentlicher Verkehrsmittel gesehen werden. Ende des 19. Jahrhunderts wurde die erste Stadtbahn eröffnet. Bald wurde die erste

<sup>45</sup> Vgl. Czeike, Felix: *I. Innere Stadt*. Wien [u.a.]: Jugend & Volk 1983, S. 126.

<sup>46</sup> Vgl. Ebd.

<sup>47</sup> Vgl. Wimmer, Michael: *Kulturpolitik in Österreich. Darstellung und Analyse 1970-1990*. Innsbruck, Wien: Österr. Studien-Verl. 1995, S. 27.

<sup>48</sup> Marschall, Brigitte: „Öffentlicher Raum als theatraler Raum. Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung“ in: *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*, hrsg. v. Bohn, Ralf, Wilharm, Heiner. Bielefeld: Transcript-Verlag 2009 S.171- 189, S. 174.

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> Marschall, Brigitte: „Öffentlicher Raum als theatraler Raum. Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung“, S. 172.

elektrische Straßenbahn durch die Stadt geführt. Mit dem Aufkommen neuer Verkehrsmittel und der Strukturierung der Straßen kam es auch zu einem neuen Körperverhalten des Menschen in der Stadt.

Mit den An- und Abfahrtszeiten der Straßenbahnen wurde dem Stadtbewohner ein neuer Rhythmus vorgelegt, welchem er Folge zu leisten hatte, insofern er die Bahn benutzen wollte. Schwarz spricht von einer neuen Körperdisziplin die dem Menschen die Unterordnung unter ein rigides Zeitmanagement abverlangt: „Feste Abfahrtszeiten von öffentlichen Verkehrsmitteln und Straßenverkehrsregeln beschleunigen, rhythmisieren und ordnen die innerstädtische Mobilität und beschränken zunehmend den individuellen Zeit- und Bewegungsraum.“<sup>51</sup>

Die Umstrukturierung der Stadt hatte Auswirkungen auf das Leben des Menschen. Ein neuer Zeitgeist entstand. „Die Großstadt wird zum Bezugspunkt des Erlebens und der Reizüberflutung.“<sup>52</sup>

Mit dem Aufkommen der ersten Warenhäuser etablierte sich ein neues Konsumverhalten. Andreas Lehne beschreibt in *Wiener Warenhäuser* das Warenhaus als neuralgischen Ort „wo die industriell und massenweise produzierte Ware auf die Masse trifft, die sie konsumieren soll“<sup>53</sup>. Im Warenhaus, so Lehne weiter, findet der Hochkapitalismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts seinen sinnbildlichen Ausdruck.<sup>54</sup> Die Verführung zum Konsum wird in Architektur und der Präsentation der Waren inszeniert. Im Warenhaus vermischen sich ‚Innen‘ und ‚Außen‘. So formuliert Schwarz:

„Sie erscheinen ‚öffentlich‘ im Sinn ihrer Zugänglichkeit und dem Fehlen gewohnter Markierungen als private Räume und sie sind ‚privat‘, da sie Verhaltensweisen ermöglichen, zulassen und fördern, die normalerweise im Beisein von ‚Fremden‘ ausgeschlossen sind.“<sup>55</sup>

Richard Sennett betont in *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, dass durch das starke Bevölkerungswachstum der Städte im 19. Jahrhundert mit dem Einzelhandel ein neuer, starker Wirtschaftszweig entstand.<sup>56</sup>

Wie bereits beschrieben erfuhr die Zeit, durch die Organisation des öffentlichen Raumes durch neue Verkehrsmittel eine andere Gewichtung. „Neuartige Konsumreize“ wurden in den

---

<sup>51</sup> Schwarz, Werner Michael: *Kino und Stadt*. S. 14.

<sup>52</sup> Marschall, Brigitte. „Öffentlicher Raum als theatraler Raum. Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung“ S. 172.

<sup>53</sup> Lehne, Andreas, Meißl, Gerhard: *Wiener Warenhäuser 1865-1914*. Wien: Deuticke 1990. S.3.

<sup>54</sup> Ebd.

<sup>55</sup> Schwarz, Werner Michael. *Kino und Stadt*. S. 14.

<sup>56</sup> Vgl. Sennett, Richard: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens, Die Tyrannei der Intimität* Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2004, S.236.

Warenhäusern etabliert.<sup>57</sup> Ging man zuvor gezielt einkaufen, weil man eine Ware benötigte, etablierte sich der Konsum von Gütern, die man nicht brauchte. Das „Geschäft“, so Sennett, musste in ein „Spektakel verwandelt“ werden, um den Konsumenten zum Kauf der Güter zu bewegen.<sup>58</sup>

„In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts begannen die Warenhausbesitzer, das Spektakuläre ihrer Unternehmungen ganz bewusst zu betonen. Im Erdgeschoss der Gebäude wurden spiegelverglaste Schaufenster eingerichtet, in denen vor allem das Unerwartete und nicht etwa das Alltägliche ausgestellt wurde.“<sup>59</sup>

In Wien etablierten sich auf der Mariahilferstraße Warenhäuser wie Gerngross oder das Warenhaus Stafa.

Aus der folgenden Abbildung geht hervor, wie sich ein Warenhaus beworben hatte. Das Warenhauses Gerngross spricht von sich als „größtes Spezialhaus der Monarchie“, es ist „Sehenswürdigkeit“ zugleich „Rendezvous aller Fremden“<sup>60</sup>:

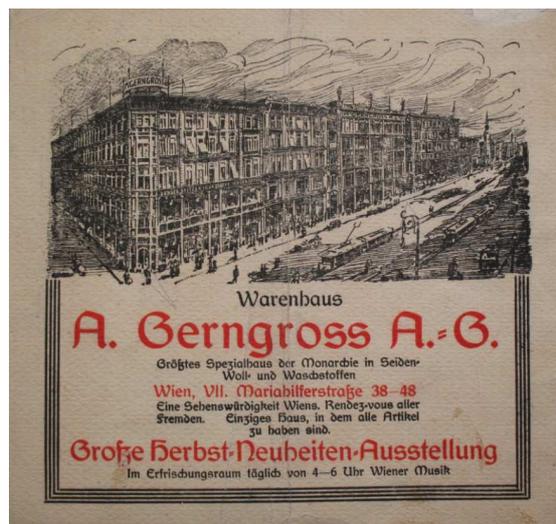


Abb.7. Theatermuseum Wien, Programmarchiv, Konvolut „Wiener Theater“

In Folge dieser rasanten Zeit der Jahrhundertwende, in der kein Stein auf dem anderen blieb, etablierte sich eine Sehnsucht nach einer Zeit, in der es „besser“ gewesen sein soll: dem „Früher“.<sup>61</sup> Diese Zeitspanne kann nicht konkret verortet werden, sie ist vielmehr an Erinnerungen geknüpft. Hier wurde das Märchen von Alt-Wien geboren.<sup>62</sup> In dieser Sehnsucht

<sup>57</sup> Vgl. Sennett, Richard: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens, Die Tyrannei der Intimität*, S. 258.

<sup>58</sup> Vgl. Ebd. S.259.

<sup>59</sup> Ebd. S. 260.

<sup>60</sup> Theatermuseum Wien, Programmarchiv, Konvolut: „Wiener Theater“ (Reklame auf der Rückseite eines Programmheftes)

<sup>61</sup> Vgl. Kos, Wolfgang: „Alt-Wien ist eine Denkfigur – Zur Einleitung“ in *Sehnsucht nach Alt-Wien. Texte zur Stadt, die niemals war*. Arnold Klaffenböck [Hg.] Wien: Czernin Verlag, 2005, S. 9.

<sup>62</sup> Vgl. Ebd.

geht es vorrangig, Wolfgang Kos in *Alt-Wien ist eine Denkfigur* zufolge, um die Sorge, das vertraute Bild der Stadt würde zerstört werden und mit ihm all die Erinnerungen und die Geschichte:

„Die Ideologisierung einstiger Harmonie dient vor allem als Abwehrschild gegenüber der jeweiligen, als bedrohend empfundenen Gegenwart. [...] Zum Mythos „Alt-Wien“ gehört das (Trug-) Bild eines idyllischen, gemütlichen, liebenswürdigen Biedermeiers“<sup>63</sup>

Die Zeit des Biedermeier war aber, wie vermuten lässt, alles andere als diese idyllische Illusion. So betont Kos, dass der sich neu etablierende Straßenverkehr hektisch war, die hygienischen Verhältnisse furchtbar und in nahezu keiner anderen Epoche wurde die alte Baustruktur so zerstört wie in dieser Zeitspanne.<sup>64</sup> Das ‚Alte‘ in Alt-Wien ist „mehr als eine Zeitrelation, also nicht bloß „vorher“. [...] Erst unter dem Eindruck des heftigen Stadtumbruchs im biedermeierlichen Wien wurde das Alte sentimentalisiert und ideologisiert.“<sup>65</sup> Alt-Wien ist kein Stadtteil oder bestimmter Ort, es gibt keine U-Bahnstation, die sich so nennt – Alt-Wien ist eine Denkfigur.<sup>66</sup>

Es ist eine Zeitkonstruktion, die es nie gegeben hat und die sich an jede Zeit beliebig anpassen kann. „In Wien hat man die Rückbezüglichkeit institutionalisiert und zum Gütesiegel gemacht. So konnte sie zur verlässlichen Grundlage des Wien-Tourismus werden.“<sup>67</sup> Auf Rückbezüglichkeit wurde auch im Wiederaufbau nach den Zerstörungen der Ringbauten in Folge des zweiten Weltkrieges zurückgegriffen. Anstatt neuer architektonischer Entwürfe entsprechend einer neuen Demokratie entschied man sich vor allen Dingen für den alten, historistischen Baustil der Monarchie. Auffallend ist, dass der Historismus als vorrangig gewählter Baustil in Wien die Rückbezüglichkeit in sich trägt – es ist ein Baustil, der sich auf vorangegangene Epochen bezieht.

Gerhard Ruiss erzählte im Interview:

„Die großen Bausünden gab es in den 1960er/70er-Jahren. Da waren sie wirklich gnadenlos blöd. Man wollte in Wien zum Beispiel allen Ernstes den Naschmarkt schleifen und die Autobahn direkt bis zur Kärntner Straße bauen. Sie fahren also mit dem Auto direkt bis vor den Steffl und parken dort, am besten mit dem Chevi. Das war eine völlig bescheuerte Vorstellung von Welt [...]. Solche Ideen haben aber auch an der Zeit gelegen. Es gibt ja diese Bilder aus den 1960er/70er-Jahren, da sitzen die Leute am Strand und das Schönste ist, dass sie direkt an der Straße im Strandcafé sitzen. Es ist heute nicht mehr vorstellbar, dass so etwas

---

<sup>63</sup> Kos, Wolfgang: „Alt-Wien ist eine Denkfigur – Zur Einleitung“, S.9.

<sup>64</sup> Vgl. Ebd.

<sup>65</sup> Ebd., S. 10

<sup>66</sup> Vgl. Ebd.

<sup>67</sup> Ebd. S. 9.

Leute anlockt. Aber das war eben das Lebensgefühl dieser Zeit, die anderen waren die Aussteiger, die Naturfreaks. Aber das wahre mondäne Leben, war genau so etwas.“<sup>68</sup>

Ein weiteres Beispiel dafür, wie der Zeitgeist Einfluss auf das äußere Erscheinungsbild der Stadt nimmt, ist in den 60er-Jahren zu finden. Das Automobil wurde zum Innbegriff eines mondänen Lebensgefühls. Diesem standen allerdings die Straßenbahnen im Weg. So sollten „Teile des Straßenbahnnetzes in Tunnel verlegt werden“.<sup>69</sup> Diese Straßenbahnunterführungen wurden Unterpflasterstraßenbahn kurz ‚U-Straba‘ genannt. Sie sind ein Zeugnis eines vergangenen Zeitgeistes, der sich in die Stadt eingeschrieben hat.

Kehrt man zurück zu den „traumhaft hingegesagten Bildern“<sup>70</sup>, fällt auf, dass sie im Wien-Tourismus mit einem im Konsumzeitalter geborenen Hobby verbunden werden: dem Shopping. Alt-Wien und die Habsburger werden miteinander verschmolzen und für den Touristen mit Shopping kombiniert.

Gerhard Ruiss wies darauf hin, dass der erste Bezirk immer schon auch für Wiener eine magische Anziehungskraft besaß.<sup>71</sup> War man Friseur und arbeitete in der Stadt, so war man der ‚Stadtfriseur‘ oder hatte man Besorgungen im ersten Bezirk zu erledigen, so ging und geht man nach wie vor ‚in die Stadt‘. Diese magische Anziehungskraft ist dem Inneren Bezirk geblieben.

Nachfolger der Warenhäuser waren die Shopping Malls, die Anfang der 90er-Jahre auch in Österreich gebaut wurden ist. Die Shopping Mall ist ein Phänomen, da sie sich als sozialer Ort gibt, welcher sich mit Shopping vereint, die Shopping Mall verkauft sich als ‚Mini-Stadt‘.<sup>72</sup> Tatsächlich funktioniert sie als Nachgebilde der Stadt, sie vereint Konsum mit Gastronomie und etwaiger Freizeitgestaltung. Shopping Malls sind allerdings öffentliche Orte, die „doch nur Als-ob-Städte sind, Kulissen des Sozialen, in denen man zwar aktiv sein kann, dies aber doch nur auf eigentümlich passive Weise. [...] Die Mall macht paradigmatisch, dass sie soziales Leben rund um den Imperativ „kaufen“ organisiert.“<sup>73</sup>

Die Shopping Mall zog an Orte, deren „Zweck die permanente Ortsveränderung“<sup>74</sup> war wie Bahnhöfe oder Flughäfen. Der Zeitraum des Wartens sollte in Zukunft mit Konsum

---

<sup>68</sup> Interview Gerhard Ruiss (13.11.2012)

<sup>69</sup> <http://homepage.univie.ac.at/horst.prillinger/metro/deutsch/geschichte> (Zugriff: 02.06.2013)

<sup>70</sup> Kracauer, Siegfried: *Straßen in Paris und anderswo*, S. 52.

<sup>71</sup> Interview Gerhard Ruiss (13.11.2012)

<sup>72</sup> Vgl. Misik, Robert: *Das Kult-Buch. Glanz und Elend der Kommerzkultur*. Berlin: Aufbau-Verlag 2007, S.65.

<sup>73</sup> Ebd. S.65-66.

<sup>74</sup> Ebd. S.70.

überdauert werden. Bis vor einigen Jahren waren die Öffnungszeiten des Einzelhandels in der Innenstadt begrenzt: Zur Mittagszeit wurde geschlossen, samstags war um zwölf Uhr Ladenschluss. Für den Wochenendtourismus aus den benachbarten Staaten stellte dies ein Hindernis dar, so konnte die Shopping Mall tatsächlich in den 90er-Jahren zu einem Konkurrenten der Innenstadt werden.<sup>75</sup>

Die Innenstadt hat, Robert Misik in *Das Kult-Buch* zufolge allerdings einen Standortvorteil: die Aura.<sup>76</sup> Als konsumierender Themenpark wird die Innenstadt für den Fremdenverkehr beworben.

Endgültig im Zeitalter des Konsums angekommen, können wir auf Augenhöhe nicht mehr unterscheiden, ob man sich in Hamburg, Madrid oder Wien aufhält. Durch die unbezahlbaren Mietpreise zieht das Lokale von der Innenstadt ab, an deren Stelle ziehen Luxus und internationale Ketten wie Zara, H&M, Peek & Cloppenburg, Starbucks und McDonalds.

Auf Ebene der Baustruktur hingegen lassen sich die signifikante Merkmale einer jeden Stadt erkennen.

2013 wurde von Jungunternehmer René Benko ein Luxus-Projekt forciert: das Goldene Quartier. „Begonnen hat Benko mit dem Kauf von vier Gebäuden im Jahr 2008. Drei Gebäude aus drei verschiedenen Epochen am Tuchlauben, wo einst die Bawag-Zentrale untergebracht war, und ein Haus am Hof, die ehemalige Bank-Austria-Zentrale“.<sup>77</sup>

Ganz dem Luxus verschrieben, wurde Platz geschaffen für Appartements, ein Hotel sowie Luxus-Einzelhandel-Ketten wie Luis Vuitton oder Prada. Im *Kurier* äußerte Benko im Interview: „Wien hat das Luxuspotenzial noch nicht ausgeschöpft. Vor allem für den asiatischen, osteuropäischen und arabischen Markt erweitern wir die Möglichkeiten, die Nachfrage dieser Märkte ist ungebrochen.“<sup>78</sup>

Christine Feuerstein zieht in *Wann begann temporär?* ein Fazit:

„Städte funktionieren zusehends wie Ausstellungen. Ähnlich wie im Museum hat sich dabei der Ausstellungsbegriff von einem frontalen, objektzentrierten zu einem interaktiven, erlebnisorientierten gewandelt.“<sup>79</sup>

---

<sup>75</sup> Vgl. Stadtplanung Wien, Magistratsabt. 18: „Zentrensituation im Raum Wien“ Werkstattberichte / Stadtplanung 11, Wien. 1996, S.33.

<sup>76</sup> Misik, Robert: *Das Kult-Buch. Glanz und Elend der Kommerzkultur*. S.74.

<sup>77</sup> [http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/wien/stadtleben/591578\\_Kohlmarkt-geht-in-die-Verlaengerung.html](http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/wien/stadtleben/591578_Kohlmarkt-geht-in-die-Verlaengerung.html) (Eingesehen am:16.01.2014)

<sup>78</sup> <http://kurier.at/lebensart/style/luxus-in-the-city-viel-potenzial/824.652> (Eingesehen am:16.01.2014)

<sup>79</sup> Feuerstein, Christiane. *Wann begann temporär? Frühe Stadtintervention und sanfte Stadterneuerung in Wien*. Wien: Springer 2009, S. 5.

Die Analyse der Veränderung eines Stadtbildes erschien hier insofern relevant, da sie als Imagefaktor ein wesentlicher Teil der Kulturpolitik ist. Das Stadtbild ist Ergebnis politischer Entscheidungen, diese orientieren sich meist an wirtschaftlichen Faktoren. Im nächsten Kapitel soll näher auf die österreichische Kunst- und Kulturpolitik eingegangen werden.

## 2. Kunst- und Kulturpolitik in Österreich

### 2.1. Analyse des Begriffs ‚Kultur‘

Der Begriff ‚Kultur‘ ist sehr vielschichtig und je nach Betrachtungsrahmen unterschiedlich zu interpretieren, demzufolge ist eine eindeutige Auslegung, was ‚Kultur‘ ist, nicht möglich.

Auf die Vielzahl der Theorien zu ‚Kultur‘ kann hier aufgrund des begrenzten Rahmens nur hingewiesen werden. ‚Kultur‘ kann abgesehen vom Begriffspaar Kulturpolitik auch als Agrarkultur, Esskultur, Alltagskultur sowie Erlebniskultur verstanden werden.

„‚Kultur‘ ist einer der schwierigsten und schwerwiegendsten Großbegriffe – politisch wie wissenschaftlich. Er umfasst Bereiche der Tradition, Habitus, Lebenskultur, das Gedächtnis sozialer Entitäten (traditioneller Gemeinschaften ebenso wie moderner Gesellschaften).“<sup>80</sup>

Grundlegend kann zu ‚Kultur‘ formuliert werden, dass sie eng mit der Entwicklungsgeschichte des Menschen verwoben ist. In erster Linie soll darauf hingewiesen werden, dass die Entwicklungsgeschichte der ‚Kultur‘ im deutschen Sprachraum eine andere ist als in der englischen oder französischen Sprache. Marion Knapp erläutert in *Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation*, dass in den zuletzt genannten zwei Sprachen ‚Kultur‘ in der Tradition weitgehend deckungsgleich mit ‚Zivilisation‘ als gesellschaftlicher Begriff verwendet wurde, wohingegen sich im deutschen Sprachraum ein wesentlich engerer Begriff von ‚Kultur‘ etablierte.<sup>81</sup> Während im Englischen und Französischen ‚Kultur‘ einen Rahmen für alle Lebensbereiche bildete, differenzierte sich die deutsche Definition auf die Wahrnehmung und das Verhalten des Menschen. ‚Kultur‘ und ‚Zivilisation‘ wurden hier zum Gegensatzpaar, dieser Prozess ging Ende des 18. Jahrhunderts von Deutschland aus, wo „[...] mit der Betonung des Ideals der geistigen Bildung durch den Neuhumanismus und die Philosophie des Idealismus der umfassende Kulturbegriff der Aufklärung abgewertet wurde.“<sup>82</sup>

Diese Trias: das Wahre, das Gute und das Schöne finden wir nach wie vor in der deutschsprachigen Auslegung des Begriffes ‚Kultur‘.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative. eine Einführung*. Wien: Springer 2008. S. 4.

<sup>81</sup> Vgl. Knapp, Marion: *Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation. Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945*. Frankfurt a.M., Wien: Lang 2005, S. 22.

<sup>82</sup> Ebd. S. 22-23.

<sup>83</sup> Vgl. Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative. eine Einführung*. S.9.

Müller-Funk zufolge fungiert ‚Kultur‘ dieser Überlegung entsprechend als eine „ethische Pädagogik, deren Kern die Zivilisierung des Selbst, ja sogar die Selbstüberwindung bildet.“<sup>84</sup> Er orientiert sich in seiner Abhandlung von ‚Kultur‘ in *Die Kultur und ihre Narrative* an Autoren wie Terry Eagleton, Geoffrey Hartman, T.S. Eliot, Raymond Williams u.a. und versucht über deren Überlegungen die Komplexität des Begriffes sowie die vielfältigen Perspektiven darzulegen. So erläutert Müller-Funk weiter, dass genau jener Zugang zur ‚Kultur‘, als Verhaltensweisung und einzig wahre Lehre problematisch ist, da er kein neutraler Zugang ist und die vielen anderen durchaus problematischen Seiten von ‚Kultur‘ nicht aufgewiesen werden.<sup>85</sup>

Müller-Funk zufolge wird im Begriff ‚Zivilisation‘ das politische, ökonomische und technische Leben der Gesellschaft angeführt, wohingegen die ‚Kultur‘, im deutschen Sprachgebrauch das Religiöse, Künstlerische und Intellektuelle hervorhebt.<sup>86</sup>

„Aus Synonymen werden Antonyme. [...] Und das hochfahrende deutsche Pathos im Umgang mit „Kultur“ mag uns daran erinnern, wie sehr Kultur strategisch eingesetzt werden kann, um Politik, Technik und alle anderen Bereiche der profanen Zivilisation ressentimental zu besetzen und abzuwerten.“<sup>87</sup>

So weist Müller-Funk darauf hin, dass der Begriff ‚Kultur‘ auch deshalb so verwirrend und undefinierbar erscheint, weil er so vieles impliziert. Spricht man von ‚Kultur‘, kann man, so Müller-Funk weiter, holistisch ‚das Ganze‘ meinen, als auch ein minoritäres Segment wie das der Kunst.<sup>88</sup>

Der Untersuchungsgegenstand dieses Kapitels ist die Kulturpolitik, in der sich in Folge der UNESCO-Weltkulturkonferenz *Mondiacult* 1982 in Mexiko der ‚weite Kulturbegriff‘ etablierte. Dieser in der Kulturpolitik weitgehend nach wie vor bestehende Begriff umfasst alle Lebensbereiche und ist bedacht alle Kulturen einzubeziehen, um sich von der ‚Kulturhoheit‘ der Hochkultur zu distanzieren.<sup>89</sup>

Knapp betont, dass sich hinsichtlich einer wissenschaftlichen Analyse von Kulturpolitik der ‚weite Kulturbegriff‘ als nicht geeignet erweist: „Für die Analyse von Kultur und

---

<sup>84</sup> Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative*, S.10.

<sup>85</sup> Vgl. Ebd.

<sup>86</sup> Vgl. Ebd.

<sup>87</sup> Ebd.

<sup>88</sup> Vgl. Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative* S. 5.

<sup>89</sup> Vgl. <http://www.unesco.de/2577.html> (Zugriff: 16.01.2014)

Kulturpolitik beispielsweise ist ein breiter Kulturbegriff im Sinne von „the whole way of life“ schwierig anzuwenden“.<sup>90</sup>

Ferner verweist sie auf den vom Europarat 1996 herausgegebenen Kulturbericht *In from the margins*:

„Because this sociological or anthropological definition is so all- inclusive, it is a tricky tool of analysis. If culture embraces more or less everything that is „human“ or „social“, how can it be related to human and social development, without falling into tautology?“<sup>91</sup>

Kulturpolitik in Österreich besteht vorwiegend auf der Ebene der Finanzierung von Kunst und Kultur. Ob ein Förderansuchen positiv bewilligt wird, hängt mit wirtschaftlichen Überlegungen genauso wie mit Modeerscheinungen, Marketing- und Fremdenverkehrsstrategien zusammen. Die ‚Kultur‘ ist je nach Orientierung einer Partei unterschiedlich auszulegen. Ob FPÖ, ÖVP, SPÖ oder Grüne – jede Partei hat ihre eigenen theoretischen Überlegungen und Vorstellungen von ‚Kultur‘.

## 2.2. Der Begriff ‚Kultur‘ in der Kulturpolitik

Auch der Begriff Kulturpolitik ist nicht eindeutig festzumachen. ‚Kultur‘ im Begriffspaar Kulturpolitik ist stets thematisch an die regierenden Parteien und deren Parteiprogramm geknüpft und wird je nach Partei anders ausgerichtet.

„Die Formulierung staatlicher Ziele der Kulturpolitik ist selbst Bestandteil des politischen Prozesses und deshalb einer Entwicklung unterworfen, die weder linear verläuft noch einer sachimmanenten Logik folgt.“<sup>92</sup>

So wurde (wie in weiterer Folge dieses Kapitels dargelegt werden soll) ‚Kultur‘ in der Ära Kreisky/Sinowatz als gesamtgesellschaftliche Äußerung interpretiert, die auch die Lebensumstände des Menschen einbezog.

Im Laufe der jeweiligen SPÖ-Regierungsperioden kam es immer wieder zu unterschiedlichen Abstufungen innerhalb der Kulturpolitik. In den 90er-Jahren kommt es innerhalb der Großen Koalition zwischen ÖVP und SPÖ zu mehreren Umstrukturierungen. Innerhalb der Kunst- und Kulturpolitik im Kabinett Vranitzky IV wechselt Erhard Busek vom Amt für Wissenschaft und Forschung ins Ministerium für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten

---

<sup>90</sup> Knapp, Marion, *Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation*, S. 29.

<sup>91</sup> [http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/resources/Publications/InFromTheMargins\\_EN.pdf](http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/resources/Publications/InFromTheMargins_EN.pdf) (Zugriff: 03.07.2013)

<sup>92</sup> Wimmer, Michael: *Kulturpolitik in Österreich. Darstellung und Analyse 1970-1990*. Innsbruck, Wien: Österr. Studien-Verl. 1995, S. 164.

und Rudolf Scholten vom Ministerium für Unterricht, Kunst und Sport ins Amt für Wissenschaft, Forschung und Kunst.

Die ÖVP war so im Ressort für kulturelle Angelegenheiten und der SPÖ oblag vorrangig die Förderung von Kunst. So formulierte Erhard Busek einst, die SPÖ sei für die lebende und die ÖVP für die tote Kunst zuständig.<sup>93</sup> Dies mag im Stile Buseks recht zynisch formuliert worden sein, enthält aber doch einen Funken Wahrheit.

Auch ist wesentlich zu erwähnen, dass die Kulturpolitik im Zuge der Entwicklungen der 90er-Jahre ihren Fokus neu ausrichtete, vom Verständnis als „Fortführung von Sozialpolitik“<sup>94</sup> hin zur Kunstwirtschaftspolitik.<sup>95</sup>

Dies zeigt deutlich zwei unterschiedliche, wesentliche Aspekte: erstens wird ersichtlich, dass sich Kulturpolitik am Zeitgeist orientiert, somit diverse Modeerscheinungen aufgenommen werden und jene in Folge verstärkt gefördert werden; zweitens ist zu erkennen, dass Kulturpolitik im Fallbeispiel Österreich ganz wesentlich mit Finanzierungspolitik zusammenhängt. Im Sinne von „Fortführung von Sozialpolitik“ war Kulturpolitik als allumfassende Bildungspolitik zu verstehen – deren Ziel es war, alle Lebensbereiche und Lebensumstände des Menschen zu verbessern.<sup>96</sup> Unter Kunstwirtschaftspolitik ist aber ein völlig anderes Denken von Kulturpolitik zu erkennen: Kunst und Kultur müssen rentabel sein, um mit einer Fördersumme dotiert zu werden.<sup>97</sup>

Ein wesentlicher Bestandteil der Kulturpolitik ist: Imagepflege sowie die Förderung beziehungsweise Konsolidierung der kulturellen Identität. In diesem Zusammenhang soll genauer auf die Definitionen der ‚kulturellen Identität‘, ferner des ‚Stereotyps‘, des ‚Vorurteils‘ und des ‚Image‘ eingegangen werden.

---

<sup>93</sup> Knapp, Marion: *Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kultur*, S.155.

<sup>94</sup> Fred Sinowatz zitiert nach Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie. Versuch einer symmetrischen Darstellung des Politikfeldes Kulturpolitik in Österreich*. Innsbruck, Wien: Studienverl. 2011, S. 221.

<sup>95</sup> Vgl. Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie*, S. 319.

<sup>96</sup> Ebd., S. 221.

<sup>97</sup> Siehe auch Zembylas, Tasos. „Kunst und Staat: Zwischen Förderung und Kontrolle“.

### 2.2.1. Identität

„Identität“ funktioniert in größerem Rahmen in Form von Gruppen, Völkern oder Staaten ähnlich wie in Form eines einzelnen Menschen.

Jan Assmann postuliert in *Das kulturelle Gedächtnis*, dass Identität eine Sache der Wahrnehmung, ferner des Bewusstseins ist, „d.h. des Reflexivwerdens eines unbewussten Selbstbildes.“<sup>98</sup>

Ein Beispiel: Als Mensch sehe ich mich also nur in so weit als Person, als Identität, wie ich mich als solche wahrnehmen und verstehen kann.<sup>99</sup> Gleichsam funktioniert dieses Konzept bei einer Gruppierung von Personen, sie sehen sich nur so weit als Gruppe, als sie sich als Gruppe wissen. Assmann sieht zwischen der personellen und der kollektiven Identität eine eigentümliche, paradox erscheinende Beziehung, die sich scheinbar widerspricht: Das „Ich“ wächst von außen nach innen.<sup>100</sup> Es entsteht und wächst an der Teilnahme der Interaktions- und Kommunikationsmuster der Gruppe. So hat Assmann zufolge die Wir-Identität der Gruppe Vorrang vor der Ich-Identität des Einzelnen. „Identität ist ein soziales Phänomen bzw. ist „soziogen“.“<sup>101</sup> Des Weiteren kann auch die Wir-Identität nicht außerhalb der Existenz der einzelnen Teilnehmer der Gruppe sein. Beide Identitäten bedingen einander.

Identität entsteht demnach durch soziale, reflexive Kontakte.

Sobald der Einzelne sich mit der Wir-Identität identifiziert, spricht Assmann von „kultureller Identität“: „Identität, auch Ich-Identität, ist immer ein gesellschaftliches Konstrukt und als solches immer kulturelle Identität.“<sup>102</sup> Sei es eine Ortschaft, eine Gemeinde oder eine Nation, sie sind Träger von „kultureller Identität“ durch die Menschen, die sie vereinen. Damit „kulturelle Identität“ bestehen kann, braucht es die Praxis des „kulturellen Gedächtnisses“.<sup>103</sup> „Das kulturelle Gedächtnis bewahrt den Wissensvorrat einer Gruppe, die aus ihm ein Bewusstsein ihrer Einheit und Eigenart bezieht.“<sup>104</sup> Erst „In ihrer kulturellen Überlieferung wird eine Gesellschaft sichtbar: für sich und für andere.“<sup>105</sup>

---

<sup>98</sup> Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, S. 130.

<sup>99</sup> Vgl. Ebd.

<sup>100</sup> Vgl. Ebd.

<sup>101</sup> Ebd.

<sup>102</sup> Ebd., S. 132.

<sup>103</sup> Siehe auch Kapitel „Stadtentwicklung Stadtveränderung“.

<sup>104</sup> Assmann, Jan: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“ in Jan Assmann, Tonio Hölscher [Hg.] *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, S.9-19. S.13.

<sup>105</sup> Ebd., S.16.

„In der modernen Welt gehören nationale Kulturen, in die wir hineingeboren werden, zu den Hauptquellen kultureller Identität. Wenn wir uns selbst definieren, sagen wir oftmals, dass wir Engländer, Waliser, Inder oder Jamaikaner sind. Dies ist natürlich metaphorisch gesprochen. Diese Identitäten sind nicht buchstäblich unseren Genen eingepägt. Dennoch denken wir über sie, als seien sie Teil unserer wesenhaften Natur.“<sup>106</sup>

„Kulturelle Identität“ ist laut Stuart Hall beeinflussbar. In *Rassismus und kulturelle Identität* erläutert er, dass eine führende Persönlichkeit sich auf einen Gründungsmythos stützt, um den gemeinsamen Ursprung der Menschen, die in diesem Landkreis leben, zu betonen.<sup>107</sup>

Das Leben der Menschen wird einer gewissen territorialen Ebene zugeschrieben, für dieses Verhältnis wird ein Zusammenhang erstellt. Ursprünge, Kontinuität, Tradition und Zeitlosigkeit sind für die Konstruktion von nationaler Identität und kultureller Identität wichtig.<sup>108</sup> Überdies muss kulturelle Identität hinsichtlich der Globalisierung neu überdacht werden. Hall weist darauf hin, dass Globalisierung „nationale Grenzen durchschneidet und Gemeinschaften und Organisationen in neue Raum-Zeit-Verbindungen integriert und miteinander in Beziehung setzt.“<sup>109</sup> „Globalisierung impliziert eine Bewegung weg von der klassischen, soziologischen Idee einer „Gesellschaft“ als genau abgegrenztem System“.<sup>110</sup>

Zu den bedeutendsten Aspekten der Globalisierung, die kulturelle Identität betreffen, führt Hall weiter aus, zählen diese zeitlichen wie räumlichen Komponenten, die „ein Resultat der Verdichtung von Distanzen und Zeiträumen sind“.<sup>111</sup>

In Österreich kann man ab den 60er-Jahren von einer neuen ‚österreichischen nationalen Identität‘ sprechen, da sich, Ernst Bruckmüller in *Österreichbewusstsein im Wandel* zufolge: „Für die überwiegende Mehrheit freilich [ist] schlicht und einfach das durchaus positive Erlebnis der Zweiten Republik das zentrale Motiv für das österreichische nationale Bekenntnis.“ ist.<sup>112</sup> Auch im Ständestaat wurde die Konstruktion einer österreichischen Identität gegenüber der deutsch-nationalen Identität forciert.

Diese neu-kreierte Identität nach dem Zweiten Weltkrieg hingegen habe, Bruckmüller zufolge mit tiefer innerer Logik 1955 als mythologisches Hauptdatum erkoren.<sup>113</sup> Diese neue konstruierte ‚Identität des Aufbruchs‘ wurde kombiniert mit einer Rückbezüglichkeit, die sich in Form des Wiederaufbaus im historistischen Stil erkennbar machte – anstatt neue

---

<sup>106</sup> Hall, Stuart: *Rassismus und kulturelle Identität*. Hamburg: Argument-Verlag 2012, S. 200.

<sup>107</sup> Vgl. Ebd.

<sup>108</sup> Vgl. Ebd. S. 203.

<sup>109</sup> Vgl. Ebd.

<sup>110</sup> Ebd.

<sup>111</sup> Ebd.

<sup>112</sup> Bruckmüller, Ernst: *Österreichbewusstsein im Wandel. Identität und Selbstverständnis in den 90er Jahren*. Wien: Signum-Verlag 1994. S. 17.

<sup>113</sup> Vgl. Bruckmüller, Ernst: *Österreichbewusstsein im Wandel* S. 78.

architektonische Zeichen zu setzen wurde das ‚alte‘ Aussehen der zerstörten Ringbauten rekonstruiert.

„Nationale Gruppen vergewissern sich ihrer Zusammengehörigkeit über ein Bündel von gemeinsamen Erfahrungen und Symbolen.“<sup>114</sup> Österreichs Sammelsurium für die Konstruktion von Identität beinhaltet den Aufschwung und die Geschichte der Zweiten Republik, den Wohlstand, die Ruhe, die Gemütlichkeit und die Sicherheit.<sup>115</sup> Die Bundesländer sind vorwiegend Identitätsträger der schönen Landschaft Österreichs auf welche man ‚stolz‘ ist, Wien wird als kulturelle Hochburg, als Vertreter für die glorreichen Bauten aus der Kaiserzeit gesehen.<sup>116</sup>

Wirft man einen Blick auf die österreichische Nation und deren Identität, fällt auf, dass die inneren Gruppierungen, die Bundesländer, sehr unterschiedlich sind und eher betonen und hervorkehren was sie voneinander trennt als was sie eint:

„Als primäre identitäre Zuordnungsebene (‚Heimat‘) fungiert aber neben der eigenen Nation in einigen österreichischen Ländern in erster Linie das eigene Bundesland[...].“<sup>117</sup>

Auffallend ist allerdings, dass Österreich, trotz der inneren betonten Differenziertheit, im internationalen Vergleich einen ‚ausgeprägten Nationalstolz‘ empfindet.<sup>118</sup>

Dieser Nationalstolz wird vertreten durch die geographische, die kulinarische sowie die kulturell-künstlerische Ebene, wobei „[...] die kulturellen Gegenstände österreichischen Stolzes [...] eher in weit zurückliegender Vergangenheit“<sup>119</sup> liegen.

Bruckmüller geht sogar soweit, dass der Stephansdom als Zentralsymbol für ganz Österreich aufgefasst werden könnte.<sup>120</sup>

### 2.2.2. Image

Der Begriff ‚Image‘ leitet sich von ‚imago‘ ferner von ‚Abbild‘ ab und wird heute allerdings im gängigen Sprachgebrauch als Träger einer Vorstellung verstanden. Das Image ist eng mit der Wahrnehmung des Menschen verbunden. Image wird in Beziehung gesetzt mit Begriffen wie etwa ‚Wahrnehmung‘ und ‚Vorstellung‘ bis hin zu ‚sich ein Bild machen‘.

---

<sup>114</sup> Bruckmüller, Ernst: *Österreichbewusstsein im Wandel*. S. 117.

<sup>115</sup> Vgl. Ebd.

<sup>116</sup> Ebd.

<sup>117</sup> Ebd., S.58.

<sup>118</sup> Vgl. Ebd.

<sup>119</sup> Ebd.

<sup>120</sup> Vgl. Ebd. S. 117

Michael Kunczik konstatiert in *Die manipulierte Meinung*, dass ‚Image‘ insbesondere in den USA in den 50er-Jahren populär und zur Bezeichnung der Aura einer Person des öffentlichen Lebens, einer Gruppe, einer Partei, einer Ware, einer Nation eines Volkes benutzt wurde.<sup>121</sup>

Mit Image gehen Definitionen wie Vorurteil, Klischee und Stereotyp einher. Ein Pauschalurteil kann sich zu einem Klischee entwickeln, ferner zu einem statischeren Stereotyp. Images sind Teil des Entwicklungsprozesses des Menschen und partiell auch notwendig, da sie im alltäglichen Umgang mit der Welt als Wahrnehmungs- oder Sortierungshilfe fungieren, sie werden zum ‚Selbstschutz‘ des Menschen vor seiner Umgebung kreiert.<sup>122</sup>

„Images sind also eine spezifische, subjektive Form von Wissen – bestehend aus Fakten und Werten –, mit deren Hilfe das Individuum seine Umwelt ordnet, Entscheidungen fällt und handelt.“<sup>123</sup>

Starrer als Images, so Dietmar Deimbacher in *Das Image Österreichs in Frankreich* sind Stereotype sowie Klischees: „Stereotype [auch Klischees] gelten als sehr stabil, sie ändern sich nur sehr schwer.“<sup>124</sup> Das Image eines Politikers, eines Popstars oder einer Nation kann sich positiv wie negativ ändern.

Kunczik zufolge haben die Medien einen bedeutsamen Einfluss auf Images.<sup>125</sup> Als Beispiel wie traditionelle Volkskultur im ORF übertragen wird, können die Formate *Mei liabste Weiß*, *Klingendes Österreich* oder auch *Musikantenstadl* genannt werden. Durch Dialektsprache, die Hervorhebung von Brauchtümern einer bestimmten Region, bestimmte Musikinstrumente (Knopferlharmonika, Hackbrett) und Gesang wird ein sehr traditionell-konventionelles ‚Ur-‘ Österreich – aber auch Bundesländerimage transportiert.

Das Image eines Landes geht vorwiegend aus den verschiedensten Informationsquellen, die die Entwicklung eines Menschen bereithält hervor.<sup>126</sup>

Alles, worauf der Mensch im täglichen Leben trifft nimmt Einfluss auf seine Wahrnehmung der Welt: sowohl Familie, Freunde, Schule als auch Freizeitgestaltungen wie Fernsehen, Zeitung, Radio, Kino, Theater, Sport oder Bücher. Neben den genannten Einwirkungen der

---

<sup>121</sup> Kunczik, Michael: *Die manipulierte Meinung. Nationale Image-Politik und internationale Public Relations*. Köln, Wien: Böhlau 1990. S. 27.

<sup>122</sup> Hierzu Deimbacher, Dietmar: *Das Image Österreichs in Frankreich. Eine inhaltsanalytische Untersuchung einiger ausgewählter Tages- und Wochenzeitungen des Jahres 1994 mit besonderer Berücksichtigung des Referendum über den Beitritt Österreichs zur Europäischen Union*. Wien: Univ. Dipl.-Arb. 1998, S.33 sowie Bruckmüller, Ernst: *Österreichbewusstsein im Wandel. Identität und Selbstverständnis in den 90er Jahren*, S.121.

<sup>123</sup> Deimbacher, Dietmar: *Das Image Österreichs in Frankreich*. S. 19.

<sup>124</sup> Ebd., S. 11.

<sup>125</sup> Vgl. Kunczik, Michael: *Die manipulierte Meinung*. S.3.sowie S.23.

<sup>126</sup> Vgl. Deimbacher, Dietmar: *Das Image Österreichs in Frankreich*. S. 33

Umwelt auf einen Menschen nimmt das Internet als Informationsquelle sowie als Austauschplattform in der Imagediskussion eine neue Position ein.

Nationen betreffend, hat die historische Dimension bei der Entstehung und dem Wandel von Images (Stichwort: kulturelle Identität) einen wesentlichen Einfluss.<sup>127</sup>

„Bei Länderimages tritt auch das Phänomen des Ethnozentrismus auf, d. h. man legt bei der Beurteilung anderer Bevölkerungen die eigenen Normen, Werte und Gewohnheiten als Maßstab an [...] [Länderimages] sind nicht völlig frei erfunden. Vielmehr werden Einzelerfahrungen verallgemeinert [...]“<sup>128</sup>

In weiterer Folge kommt es zu Typisierungen: der typische Franzose, Italiener, Spanier repräsentiert das Image des Landes.<sup>129</sup>

Österreich beansprucht heute wie auch damals das Image, ein ‚Kulturland‘ zu sein. Zu Franz Vranitzkys Regierungsantritt wurde dieses Image durch die Betonung seiner kulturellen Leistungen in der Vergangenheit als Kulturnation hervorgehoben<sup>130</sup>.

Die Kulturnation ist als Imageträger nicht nur wichtiger Fremdenverkehrs – sondern zugleich wesentlicher Wirtschaftsfaktor.

Bruckmüller untersuchte in *Österreich im Wandel* die Veränderung des Selbstbildes der Österreicher in den 90er-Jahren. Die kritische Situation in den 80er-Jahren sowie das im Ausland vermehrt auftretende Image Österreichs als ‚Skandal-Republik‘ führte zu einer erkennbaren Veränderung des Selbstbildes.<sup>131</sup> Als sich das Bild Österreichs von der ‚Insel der Seligen‘ zur ‚Skandalrepublik‘ veränderte, verlagerte der Österreicher seine Identifikationsfiguren in die Vergangenheit.<sup>132</sup>

Auch als Österreich in den 90er-Jahren in den Vorbereitungen zum Beitritt zur EU steckte, dominierte weiterhin dieses traditionelle Österreichbild. Über historische Ereignisse legitimierte der Österreicher seinen ‚Stolz‘ auf ‚sein‘ Land.

„Man assoziierte Österreich mit ‚Kultur‘, ‚Gemütlichkeit‘, mit Bergen und Schifahren.“<sup>133</sup>

Ende der 80er-Jahre tritt das Negativbild des Antisemitismus immer häufiger auf. Grund hierfür lieferte neben der Waldheim-Affäre, der politisch stärker werdende FPÖ-Kandidat Jörg Haider. Rechtspopulistisch trat er gegen Norbert Stegers liberale Orientierungen auf,

---

<sup>127</sup> Vgl. Deimbacher, Dietmar: *Das Image Österreichs in Frankreich*. S. 33.

<sup>128</sup> Deimbacher, Dietmar: *Das Image Österreichs in Frankreich..* S.35.

<sup>129</sup> Vgl. Deimbacher, Dietmar: *Das Image Österreichs in Frankreich..* S.35.

<sup>130</sup> Vgl. Stenographisches Protokoll, 2. Nationalratssitzung, 28.01.1987, Regierungserklärung.

<sup>131</sup> Vgl. Bruckmüller, Ernst: *Österreichbewusstsein im Wandel*, S. 122.

<sup>132</sup> Vgl. Ebd.

<sup>133</sup> Bruckmüller, Ernst: *Österreichbewusstsein im Wandel*, S. 124.

verharmloste den Nationalsozialismus und trat vehement gegen den eingeschlagenen Weg zum Beitritt zur EU ein.

Eine weitere Studie zum Image und Selbstbild der Österreicher legte Deimbacher vor. Er untersuchte das Auftreten Österreichs, in den vorwiegend französischen Medien zur Zeit der schwarz-blauen Koalition auf Bundesebene in 2000.

Auch Deimbacher kam zum Ergebnis, dass das Image, Österreich sei ein Kulturland, das am häufigsten vertretene Fremdbild ist.<sup>134</sup>

Deimbachers Fazit aus den Vergleichen der Printmedien war, dass „Ein überwiegend positives Bild – v.a. geprägt durch eine glorreiche Geschichte, Kultur, Tourismus“<sup>135</sup> vorherrscht, welches ab Mitte der 80er-Jahre durch das Bild der Skandale und des Antisemitismus zwar nicht völlig ersetzt und verdrängt, aber definitiv um diese Faktoren erweitert wurde.<sup>136</sup>

Das Österreich-Image, welches gezielt von Seiten der Politik gefördert wurde, war und bleibt das Bild der Kulturnation.<sup>137</sup> Auch Knapp konstatiert, dass das Image vor allem im kulturellen Bereich anzusiedeln sei und von Klischees dominiert werde.<sup>138</sup>

Als österreichische Kultur und Tradition werden ‚Attribute‘ wie die Oper, das Theater, die Wiener Hofreitschule, historische Bauten, die Fiaker, Bälle, Volksfeste und Trachtenmusiker genannt. „Für die Kultur gilt ohne Zweifel die erwähnte historische Bedingtheit und Langlebigkeit von Stereotypen, so dass man auch in Zukunft in den Medien mit der auf dem Opernball tanzenden Kaiserin Sissi wird rechnen können.“<sup>139</sup>

## **2.3.Kulturpolitik in Österreich – historischer Rückblick**

### **2.3.1. Wende 1970 – von Kreisky bis Sinowatz**

Als Bruno Kreisky 1967 Bundesparteivorsitzender der SPÖ wurde, kam es zu einem Paradigmenwechsel in der österreichischen Politik. Mit dem Wahlsieg 1970 erlangte seine Partei die Mehrheit und löste die seit 1945 als Regierungspartei bestehende ÖVP ab. In seiner Nationalratsrede 1970 bei Regierungsantritt sprach Kreisky:

---

<sup>134</sup> Vgl. Bruckmüller, Ernst: *Österreichbewusstsein im Wandel* S. 131. sowie Deimbacher, Dietmar: *Das Image Österreichs in Frankreich* S. 137.

<sup>135</sup> Vgl. Deimbacher, Dietmar: *Das Image Österreichs in Frankreich*, S. 87.

<sup>136</sup> Vgl. Ebd.

<sup>137</sup> Ebd.

<sup>138</sup> Vgl. Knapp, Marion: *Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation*, S.69.

<sup>139</sup> Daimbacher, Dietmar: *Das Image Österreichs in Frankreich*, S. 138.

„Die Bundesregierung wird ein großes Reformprogramm in Angriff nehmen, dessen Ziel die Wohlfahrt und der Fortschritt des freien Menschen in der Gesellschaft ist.“<sup>140</sup>

Reformen unter dem Duktus *Demokratisierung und Modernisierung* kennzeichneten seine Amtszeit. Reformiert wurde unter vielen anderen auf dem Sektor des Bildungssystems (Schülerfreifahrten, die Abschaffung der AHS- Aufnahmeprüfungen, Abschaffung der Hochschulgebühren, Gratisschulbücher), das Alter der Volljährigkeit wurde auf 19 Jahre herabgesetzt, die Zeit des Präsenzdienst wurde verkürzt und ab 1974 wurde der Zivildienst eingeführt. Nach schwedischem Vorbild entwickelte sich Österreich unter seiner Amtszeit zu einem modernen Industriestaat.

Kreisky schaffte es, die Umbruchstimmung der 68er einzufangen, indem er in seiner Regierungserklärung direkt auf sie einging:

„Welche Jugend können wir, die wir im politischen Leben wirken, uns denn wünschen? Eine, die dem bloßen Konsumdenken verhaftet ist, sich von der Politik abwendet und den gesellschaftlichen Problemen mit schroffer Gleichgültigkeit gegenübersteht? Oder jene, die sich zwar mit ganzer Respektlosigkeit gegen das Bestehende, gegen das Etablierte wendet, aber der gesellschaftlichen Entwicklung ein Maß an Engagement entgegenbringt, wie wir es uns doch eigentlich gar nicht stärker wünschen können?“<sup>141</sup>

Kreisky forderte eine „Demokratisierung auf allen Ebenen“<sup>142</sup>, auch in der Kulturpolitik unter dem Leitsatz *Kultur für alle*. Leopold Gratz stellte den ersten Kunst- und Kulturminister, er war es auch, der 1970 den ersten Kunst- und Kulturbericht veröffentlichte. Der Kunst- und Kulturbericht sollte als Zeichen der Transparenz der neuen Demokratie publiziert werden. Fred Sinowatz löste Gratz 1971 ab und hielt das Amt des Kunst- und Kulturministers bis zum Ende der Ära Kreisky 1983 inne. Sinowatz prägte die Kulturpolitik nachweislich. Er orientierte sich am weiten Kulturbegriff, welcher später von der UNESCO<sup>143</sup> 1982 abgehandelt wurde. Darunter wurde verstanden:

„[...] dass die Kultur in ihrem weitesten Sinne als die Gesamtheit der einzigartigen, geistigen, materiellen, intellektuellen und emotionalen Aspekte angesehen werden kann, die eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe kennzeichnen. Dies schließt nicht nur Kunst und Literatur ein, sondern auch Lebensformen, die Grundrechte des Menschen, Wertsysteme, Traditionen und Glaubensrichtungen [sowie], dass der Mensch durch die Kultur befähigt wird, über sich selbst nachzudenken.“<sup>144</sup>

---

<sup>140</sup> Stenographisches Protokoll. Nationalratssitzung. Regierungserklärung 27.4.1970, S. 12.

<sup>141</sup> Stenographisches Protokoll. Nationalratssitzung. Regierungserklärung 27.4.1970. S. 16.

<sup>142</sup> Ebd.

<sup>143</sup> Österreich trat 1948 der UNESCO bei.

<sup>144</sup> Konferenz zur Kulturpolitik, UNESCO 1982: <http://www.unesco.de/2577.html> (Zugriff: 16.01.2013)

Kulturpolitik verstand Sinowatz vor allem als „Fortsetzung von Sozialpolitik“<sup>145</sup>. Nach einer in Auftrag gegebenen Studie, welche ergab, dass das Kulturinteresse der Österreicher eher gering ausgeprägt war und deren Schlussfolgerung besonders die „Benachteiligung der ländlichen Bevölkerung [...] aufgezeigt“<sup>146</sup> hatte– entwickelte Sinowatz 1975 den *Kulturpolitischen Maßnahmenkatalog*. Ziel war es, das „kulturelle Verhalten der Bevölkerung zu verbessern“<sup>147</sup> und gegen das „Stadt- Land- Kulturgefälle“ vorzugehen.<sup>148</sup> Diese Bestrebungen standen unter der Vorstellung „Kulturpolitik als eine Variante der Sozialpolitik zu verstehen“<sup>149</sup> und aus diesem Grund sollte die Bildungspolitik „das Herzstück jeder demokratischen Kulturpolitik“<sup>150</sup> bilden. Sinowatz avancierte zur zentralen Figur der Kulturpolitik der Ära Kreisky. 1982 erreichte er die Verankerung des *Artikels 17a Freiheit der Kunst* in der Bundesverfassung. Sinowatz propagierte nicht eine sozialistische Kultur, sondern trat für einen weiten, offenen Kulturbegriff, der gesellschaftskritische Kunstäußerung genauso wie konservierende, kulturelle Traditionsformen zuließ ein – kritisches Kulturschaffen sollte entkriminalisiert werden.<sup>151</sup>

„Die Ära Sinowatz stand für einen umfassenden Kulturbegriff, der keine gesellschaftliche Lebensäußerung ausspart, für die Vorstellung von Kulturpolitik als ein „Prinzip“ jeder Politik und für eine umfassende qualitative Zielvorstellung von einem „guten Leben“ das die Sinn- und Glücksfrage miteinschließt.“<sup>152</sup>

Kreiskys Umsetzungswille und Streben nach einer gleichgestellten Gesellschaft verlief bis Ende der 70er-Jahre erfolgreich, in Folge änderten sich die Umstände. Das Auftreten von jungen, autonomen, ökologischen Organisationen, die gegen die Inbetriebnahme des AKW Zwentendorf demonstrierten, sowie die international sich verändernde Situation waren ausschlaggebend für das nahende Ende seiner Amtszeit.

Als die wirtschaftliche Lage ab den 80er-Jahren kritischer wurde und die Arbeitslosenzahlen in die Höhe getrieben wurden, blieb der Demokratisierungs- und Modernisierungswille der SPÖ auf der Strecke und Pragmatismus nahm Einzug.

Nach Verlust der absoluten Mehrheit bei der Nationalratswahl 1983 trat Kreisky zurück, Fred Sinowatz wurde 1983 zu seinem Nachfolger bestimmt. Sinowatz übernahm die zuvor mit der

---

<sup>145</sup> Fred Sinowatz zitiert nach Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie*, S. 221.

<sup>146</sup> Kunst- und Kulturbericht 1975 (der Kulturpolitischer Maßnahmenkatalog befindet sich im Anhang) S. 36.

<sup>147</sup> Ebd. S.34

<sup>148</sup> Ebd. S.36

<sup>149</sup> Ebd.S. 34.

<sup>150</sup> Ebd.

<sup>151</sup> Vgl. Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie*, S. 222.

<sup>152</sup> Ebd.

FPÖ – vertreten durch den liberalen Norbert Steger<sup>153</sup> gegründete Kleine Koalition. Die Kulturpolitik wurde vertreten – in chronologischer Reihenfolge – zunächst durch Helmut Zilk von 1983 bis 1984, dann durch Herbert Moritz und in Folge bis zum Ende der Kleinen Koalition von 1987 bis 1990 durch die ‚Kulturmutter‘ Hilde Hawlicek.

In die kurze Zeit Zilks fällt die Beauftragung Claus Peymanns zum Intendanten des Burgtheaters ab 1986 „um dieser Traditionseinrichtung eine neue Richtung zu geben“<sup>154</sup>.

In der Amtszeit Hawliceks kam es zum sogenannten Sponsor-Erlass, trotzdem nahm die Förderung des Staats unter ihrer Führung zu. Der Sponsor-Erlass „definiert, unter welchen Voraussetzungen Sponsorleistungen für kulturelle Veranstaltungen steuerbegünstigt geltend gemacht werden können bzw. wann diesen ein, für den Abzug als Betriebsgaben ausreichender, Werbeeffekt zukommt.“<sup>155</sup>

Als „Anwältin eines kritischen und unangepassten Kulturschaffens“<sup>156</sup> versuchte sie:

„[...] das richtige Verhältnis zwischen Vision und Realität [zu] finden. Realität- das sind vor allem die materiellen Grundlagen, die Existenzsicherung für die Künstler. Visionen- das sind immer neue Konzepte und Zielvorstellungen [...]“<sup>157</sup>

Ihr Verständnis von Kulturpolitik war eine Fortführung Sinowatz‘ und des weiten Kulturbegriffs:

„Kultur ist, wie der ganze Mensch lebt. Das heißt, die öffentliche Kulturpolitik lässt den spezifischen Beitrag der Künste zum Prozess der gesellschaftlichen Kulturentwicklung wirksam werden. Und so versteht sich auch österreichische Kulturpolitik. Daher bedeutet uns Demokratisierung der Kultur und „Kultur für alle“ kein Programm der Zwangsbeglückung oder der Ableistung einer Pflichtaufgabe „Kultur“, sie meint vielmehr die Einheit von Kultur und Leben.“<sup>158</sup>

Die Amtszeit Sinowatz/Steger war geprägt von etlichen Skandalen, welche sowohl der Politik als auch der Kleinen Koalition schaden: der AKH Bau- / Korruptionsskandal 1980, der Glykol-Wein- Skandal, der Lucona-Skandal – ein Versicherungsbetrug mit tödlichen Folgen rund um Infant terrible Udo Proksch, in den Innenminister Karl Blecha sowie Nationalratspräsident Leopold Gratz involviert waren, 1984 der Noricum-Skandal, bei dem es um Waffenproduktion und Lieferungen in Kriegsgebiete ging und somit gegen das Neutralitätsgesetz verstoßen wurde, ebenfalls 1984 die Protestbewegung rund um die

---

<sup>153</sup> Norbert Steger bestrebt das Ausmisten der „Kellernazis“ in der eigenen Partei.

<sup>154</sup> Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie*. S.225.

<sup>155</sup> Ebd. S.259.

<sup>156</sup> Ebd.

<sup>157</sup> Kunst und Kulturbericht, 1987, Vorwort, III.

<sup>158</sup> Stenographisches Protokoll Nationalratssitzung, 26. 02. 1981.

Hainburger Auen. Hier sollte das neue Donaukraftwerk eröffnet werden, Demonstrationen waren die Folge. Des Weiteren kam es in Zuge dessen zur Gründung der Partei Grüne Alternative, deren Parteivorsitz von Freda Meissner-Blau übernommen wurde. Überdies gab im selben Jahr das staatliche Unternehmen VOEST seine Pleite bekannt. Daraus folgte, dass die SPÖ, deren Parteiprogramm die Arbeitsplatzsicherung beinhaltete, diese von nun an nicht mehr gewährleisten konnte. All diese Skandale bescherten Österreich das Image einer ‚Skandalrepublik‘.<sup>159</sup>

Diese Umstände sollten aber nicht einziges Argument sein, warum die SPÖ immer mehr Stimmen in der Bevölkerung verlor: Die ‚Amerikanisierung‘ der Politik – die Medien spielten eine immer größere Rolle in puncto Informationslieferung – sowie die internationalen Entwicklungen machten der SPÖ zu schaffen: Willy Brandts sozialliberale Ära in der BRD ging zu Ende und in England und den USA war der Neokonservatismus in Personen von Margaret Thatcher und Ronald Reagan im Vormarsch.<sup>160</sup> Auch die innerparteilichen Probleme, die zuvor lange unter der medial starken Persönlichkeit Kreiskys verborgen werden konnten, kamen immer mehr zum Vorschein.<sup>161</sup>

1986 wurde Kurt Waldheim im zweiten Wahlgang zum Bundespräsidenten gewählt. Seine bewusst verschwiegene nationalsozialistische Vergangenheit sorgte für großes Aufsehen. In weiterer Konsequenz wurde Waldheim auf die amerikanische Watch list gesetzt. Er wurde zum Symbol für den Umgang einer Generation mit der nationalsozialistischen Vergangenheit Österreichs.

Sinowatz trat explizit gegen Waldheim auf und gab in Folge Waldheims Wahlsieges seinen Rücktritt bekannt. Ein weiterer kritischer Aspekt, welcher der Politik Sinowatz/Steger zusetzte, war das rechtspopulistische Gegenüber Stegers innerhalb seiner Partei: Jörg Haider. Haider torpedierte den liberalen Kurs Stegers und übernahm in Folge einer Kampfabstimmung am Parteitag in Innsbruck 1986 den Bundesvorsitz der FPÖ. Sinowatz‘ Nachfolger Franz Vranitzky löste in weiterer Konsequenz die Kleine Koalition auf.

In den 80er-Jahren kam es zu einem Paradigmenwechsel in der Gesellschaft, von der Demokratisierung und Modernisierung der 70er-Jahre zu einer Kommerzialisierung aller Lebensbereiche.

---

<sup>159</sup> Vgl. Pelinka, Peter: *Eine kurze Geschichte der SPÖ*, Wien: Ueberreuter, 2005, S.71.

<sup>160</sup> Vgl. Ebd. S. 72.

<sup>161</sup> Vgl. Ebd.

### 2.3.2. Vranitzky und die Neuausrichtung der SPÖ

Nach Sinowatz' Rücktritt wurde Franz Vranitzky zum Nachfolger ernannt. Nach dem Sturz Stegers durch den rechtspopulistischen Jörg Haider löste Vranitzky umgehend die Kleine Koalition auf, in weiterer Konsequenz kam es zu Neuwahlen. Das Ergebnis war die erneute Große Koalition zwischen SPÖ und ÖVP. In seiner Regierungserklärung nahm Franz Vranitzky erstmals in der zweiten Republik Stellung zum Mythos, Österreich sei Opfer des Nationalsozialismus gewesen.<sup>162</sup>

Die Renaissance der Großen Koalition brachte große Veränderungen mit sich. Die traditionelle soziale Basis beider Parteien wurde kleiner, in beiden Lagern ging eine wachsende Entideologisierung voran.<sup>163</sup> Der Rollenwandel der Medien und die nach wie vor ungelösten Identitätsprobleme Österreichs spielten weiterhin eine Rolle.<sup>164</sup>

1988 wurde das Kunstförderungsgesetz beschlossen, mit welchem sich das Bundesministerium verpflichtete fortan Kunst zu fördern. Allerdings betont Knapp, war das Kunstförderungsgesetz sehr unklar in seiner Definition und je nach Regierungspartei unterschiedlich auslegbar.<sup>165</sup>

Am Parteitag 1991 in Linz wurde beschlossen den Parteinamen von *Sozialistische Partei Österreichs* in *Sozialdemokratische Partei* zu ändern. Hier folgte die Regierungspartei einem internationalen Trend. Überdies entwickelte sich die SPÖ unter Vranitzky immer mehr zu einer „linken Volkspartei“<sup>166</sup> Auch der Kurs der Ausgrenzung Jörg Haiders ließ die Amtszeit Vranitzkys retrospektiv im kritischen Licht dastehen: Hubertus Czernin verlieh ihm sogar den Titel der „Haider- Macher“<sup>167</sup> und stellt die Frage in den Raum, ob Vranitzky Haider durch die Methode der Ausgrenzung möglicherweise vielmehr gefördert als ihm politischen Schaden zugefügt habe.

Die Vorbereitungen zum Beitritt Österreichs zur Europäischen Union stehen im Zentrum von Vranitzkys Periode. Demensprechend sollten auch Überlegungen hinsichtlich der Kulturpolitik betrachtet werden. Hauptakteur der Kulturpolitik war Rudolf Scholten. Zuvor als kulturpolitischer Berater Vranitzkys tätig, bekleidete er von 1990 bis 1997 das Amt des Kunst- und Kulturministers. Sein direktes Gegenüber als Minister für kulturelle

---

<sup>162</sup> Stenographisches Protokoll. Nationalratssitzung. Regierungserklärung. 28.01.1987.

<sup>163</sup> Vgl. Pelinka, Peter: *Eine kurze Geschichte der SPÖ*, S. 76.

<sup>164</sup> Vgl. Ebd. S. 72.

<sup>165</sup> Vgl. Knapp, *Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation*, S.169.

<sup>166</sup> Vgl. Pelinka, Peter: *Eine kurze Geschichte der SPÖ*, S.77.

<sup>167</sup> Siehe Czernin, Hubertus: *Der Haider-Macher. Franz Vranitzky und das Ende der alten Republik*. Wien: Ibra & Molden, 1997.

Angelegenheiten war Erhard Busek. Scholten versuchte durch die Umbenennung der Kulturförderung in Kulturfinanzierung den Künstlern in der Rolle des Bittstellers eine Aufwertung zu verleihen.<sup>168</sup> Er entwickelte ein neues Förderinstrument: die Kuratoren. Zuerst in den Bereichen Film, Bildende Kunst und Musik, später auch im Bereich Theater. In Scholtens Amtszeit fällt eine Veränderung von Kulturpolitik auf Kunstpolitik auf.<sup>169</sup> Trotz genereller Einsparungen erreichte er eine Erhöhung des Bundeskulturbudgets von 27, 6 Millionen Euro im Jahr 1985 auf 86, 4 Millionen Euro im Jahr 1995.<sup>170</sup> Seine besondere Förderung von zeitgenössischer Kunst wurde von Seiten der Politik wie den Medien (Kronenzeitung) nicht immer gut geheißen.<sup>171</sup> Auf Länderebene in der Stadt Wien war Kulturstadträtin Ursula Pasterk sein Gegenüber.

Enthielt das Parteiprogramm von 1978 noch die „klassenlose Gesellschaft“, verlor die SPÖ „auf der Jagd nach Gewinn und Erhalt der absoluten Mehrheit [...] Sozialismus, vom Klassenkampf ganz zu schweigen, etappenweise aus den Augen“<sup>172</sup>

„Seit den 1990er Jahren zeichnet sich ein weiterer internationaler Trend zur Ökonomisierung von Kultur ab [...] Kreativität wird nicht mehr als gesellschaftsentwickelnd, sondern als ökonomisch nutzbare Produktivkraft verstanden.“<sup>173</sup>

### **2.3.3. Die Kunst wird zur ‚Chefsache‘ – Viktor Klima und Kunststaatssekretär Wittmann**

Krankheitsbedingt trat Franz Vranitzky 1996 von seinem Amt als Bundeskanzler zurück, zu seinem Nachfolger wurde Viktor Klima bestimmt. Der neue Bundeskanzler erklärte die Kunst zur ‚Chefsache‘ und löste das Kunst- und Kulturministerium auf. Ab sofort wurde die Kunst dem Bundeskanzleramt unterstellt und ein Kunststaatssekretär wurde einberufen. Jene Funktion wurde von Peter Wittmann, ehemals Bürgermeister von Wiener Neustadt übernommen. Diese Vorgehensweise wurde dahingehend argumentiert, dass die Künstler, die stets ein eigenes Ministerium gefordert hatten, dies als Aufwertung interpretieren werden.<sup>174</sup>

---

<sup>168</sup> Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie.*, S.226.

<sup>169</sup> Ebd.

<sup>170</sup> Vgl. Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie.*, S.226.

<sup>171</sup> Die FPÖ ging mit Slogans wie „Lieben Sie Jelinek, Peymann, Scholten oder Kunst und Kultur?“.

<sup>172</sup> Gindl, Erich A.: *Kultur und Kulturpolitik der Ära Kreisky.* Wien: Univ. Diss. 2001, S.157.

<sup>173</sup> Mokre, Monika, Stadler, Andreas, Stögner, Karin: Editorial zu ÖZP 2006/03 *Kulturpolitik und Demokratie*, S.219-222 <http://www.oezp.at/getEditorial.php?id=12> (Zugriff: 13.08.2013)

<sup>174</sup> Vgl. Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie* S. 228. sowie Straßl, Karl-Gerhard, *Kulturpolitik des Bundes. Die kulturpolitische Situation in Österreich im Spannungsfeld zwischen Gestalten und Verwalten.* Wien: Braumüller 2001, S. 76.

Allerdings stieß Klima als ‚Kunstkanzler‘ wohl eher auf Kritik als Befürwortung. So postuliert Karl-Gerhard Straßl in *Die Kulturpolitik des Bundes*:

„Der Bundeskanzler als Kunstkanzler apostrophiert, habe mangels freier Kapazitäten das weite Feld der Kulturpolitik seinem Staatssekretär überlassen, der sich aufgrund mangelnder Unterstützung und fehlendem Wissen als Kulturverwalter verhalte.“<sup>175</sup>

Tatsächlicher Grund für die Auflösung des Kunst- und Kulturministeriums und der Ausgliederung der Bundestheater war öffentliche Mittel einzusparen und das private Sponsoring zu fördern.

Michael Wimmer in *Kultur und Demokratie* zufolge ist in Klimas Amtszeit eine kulturpolitische Neuausrichtung festzumachen, da neue Schwerpunkte gesetzt wurden: Er spricht von einer Ökonomisierung des Kulturbetriebes, anstatt um Fragen mit politischen Inhalten ging es um Fragen der Effizienzsteigerung, der Professionalisierung, der Privatisierung und des Sponsoring.<sup>176</sup>

Klima versuchte mit der Entwicklung des *Weißbuch – zur Reform der Kulturpolitik in Österreich* einen kulturpolitischen Diskurs zu eröffnen, welcher allerdings eher Kritik als Fürsprache erhielt.<sup>177</sup>

Kunststaatssekretär Wittmann fiel besonders durch den Versuch auf, Haiders „stets kritische Verbalattacken auf die Kulturpolitik durch ‚über-haidern‘“<sup>178</sup> zu übertrumpfen. Er äußerte sich beispielsweise hinsichtlich der „ausufernde[n] Kleinst- und Kleinkunstförderung“<sup>179</sup>: „Es kann nicht sein, dass wir jeden Künstler subventionieren, damit er ruhig bleibt.“<sup>180</sup>

Das Experiment des Kunstkanzlers wurde erst mit der Neuauflage der Großen Koalition 2007 unter Alfred Gusenbauer beendet. In Klimas Amtszeit kam es auch zu einer Regierungsumbildung. Pelinka zufolge wurden „allzu „kantige“ Minister „abgeschliffen“<sup>181</sup> beispielsweise wechselte der linksliberale Innenminister Caspar Einem ins Verkehrsministerium, Kunst- und Kulturminister Rudolf Scholten „von der Krone befehdet“<sup>182</sup> musste in die Kontrollbank zurück.<sup>183</sup> 1998 erhielt Österreich die EU-Präsidentschaft.

---

<sup>175</sup> Straßl, Karl-Gerhard: *Kulturpolitik des Bundes*, S. 80.

<sup>176</sup> Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie.*, S. 229.

<sup>177</sup> Vgl. Ebd.

<sup>178</sup> Ebd.

<sup>179</sup> Zitiert nach Wimmer, *Kultur und Demokratie*, S. 229.

<sup>180</sup> Zitiert nach Wimmer, *Kultur und Demokratie*, S. 229.

<sup>181</sup> Vgl. Pelinka, Peter: *Eine kurze Geschichte der SPÖ*, S.83.

<sup>182</sup> Pelinka, Peter: *Eine kurze Geschichte der SPÖ*, S.84.

<sup>183</sup> Vgl. Ebd.

Nach der größten Wahniederlage der SPÖ in der zweiten Republik im Jahr 2000 tritt Viktor Klima zurück, Alfred Gusenbauer übernimmt den Parteivorsitz – die SPÖ ist in der Opposition.

Unter Klima war die Identität der SPÖ längst nicht mehr geklärt. Dem internationalen Trend folgend übernahm sie neoliberale Positionen, orientierte sich an Blairs und Schröders Konzept des „Dritten Weges“<sup>184</sup> und schlug den Kurs zur ‚neuen Mitte‘ ein. Die ehemalige Arbeiterpartei erfuhr eine wachsende Auszehrung ihrer Ideologien, welche sich nicht mehr als geeignet und zeitgemäß erweisen konnten.<sup>185</sup> Unter ‚Kunstkanzler‘ Klimas Amtszeit vollzog die Kultur einen Paradigmenwechsel- von der Kulturpolitik als Fortsetzung von Sozialpolitik zur Kunstpolitik bei Scholten hin zur Kulturwirtschaftspolitik.<sup>186</sup> Diese Veränderung hatte maßgeblichen Einfluss auf die kulturpolitischen Entwicklungen nach 2000 und bis heute.

#### **2.4. Entwicklung der Kunstförderung, Vorgehensweise und Kritik**

1973 führte das Bundesministerium für Kunst und Kultur eine Kleinbühnenjury ein, um die Kulturverwaltungen, die durch die vielen in den 70er-Jahren aufgetretenen freien Theatergruppen überfordert waren, zu entlasten. Diese Kleinbühnenjury vergab Geldsummen an diese Kunstschaffenden. 1989 wurde auf Bundesebene ein Bühnenbeirat eingeführt, der 1988 mit dem Kunstförderungsgesetz seine gesetzliche Grundlage erhielt.<sup>187</sup>

„Die Beiräte sind Sachverständige einer bestimmten Kunstsparte und werden vom Kunst- und Kulturminister auf Empfehlung der zuständigen Beamten nominiert.“<sup>188</sup>

Die Beiräte hatten eine ähnliche Position inne, wie die ehemalige Kleinbühnenjury. Sie „entlasten die Beamten indem sie Gutachten und Förderungsempfehlungen abgeben und ihnen einen Gutteil der Interpretationsarbeit abnehmen.“<sup>189</sup> Es gilt zu betonen, dass diese Vorschläge zumeist durchgeführt werden, jedoch letzten Endes die Ministerverantwortlichkeit als letzte und offizielle Entscheidung besteht.

Das Bundesministerium für Kunst- und Kultur ist in Sektionen und Abteilungen unterteilt, die zusammengenommen die Kulturverwaltung ergeben.

---

<sup>184</sup> Pelinka, Peter: *Eine kurze Geschichte der SPÖ*, S.89.

<sup>185</sup> Ebd., S.77.

<sup>186</sup> Vgl. Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie.*, S. 318.

<sup>187</sup> Vgl. Wimmer, Michael: *Kulturpolitik in Österreich. Darstellung und Analyse 1970-1990*. Innsbruck, Wien: Österr. Studien-Verl. 1995 , S.77.

<sup>188</sup> Wimmer, Michael: *Kulturpolitik in Österreich. Darstellung und Analyse 1970-1990*, S. 78.

<sup>189</sup> Ebd., S.77.

Die Kunst- und Kulturfördervergabe funktioniert auf Bundesländerebene ähnlich, wobei in Wien, als einzigem Bundesland die Fördervergabe gesetzlich nicht geregelt wurde.

Indessen hat Wien Beiräte eingerichtet, die im Bereich der Förderung der freien Theatergruppen und auch im Tanztheaterbereich Leitlinien zur Fördervergabe entwickelten sowie über Ansuchen abstimmten.<sup>190</sup>

Wimmer zufolge sind in den Bundesländern die Landesregierungen das oberste Exekutivorgan.<sup>191</sup>

Jedes Bundesland bestimmt wie die Begriffe Kunst und Kultur angewandt und auch inwiefern sie gefördert werden, das österreichische Förderungssystem obliegt dem Subsidiaritätsprinzip. In Wien beschäftigt sich die MA7 mit den kulturellen Aufgaben. Diese da wären: Angelegenheiten des Veranstaltungswesens, Angelegenheiten des Fremdenverkehrs, die Förderung der Altstadterhaltung, die Förderung von Wissenschaft, der kulturellen Volksbildung, der einzelnen Kunstsparten, der Wiener Festwochen, die Organisation von kulturellen Veranstaltungen auch in Zusammenarbeit mit anderen Bundesländern sowie die Vergabe von Preisen und Stipendien.<sup>192</sup>

Karl-Gerhard Straßl dokumentierte in *Kulturpolitik des Bundes* das Procedere des Verfahrens bezüglich der Fördervergabe:

- 1) Ansuchen
- 2) Prüfung
- 3) Vorschlag für die Entscheidung
- 4) Entscheidung
- 5) Prüfung der widmungsgemäßen Verwendung der Subvention<sup>193</sup>

Michael Wimmer wie auch Karl-Gerhard Straßl zufolge sollte durch die Einführung der Beiräte und durch dieses Verfahren der subjektiven Bewertung eine weitestmögliche Objektivierung der Vergabe von Fördergeldern verliehen werden.<sup>194</sup> Überdies postuliert Wimmer, dass sich im Bereich der Kunst- und Kulturförderung der einstige Demokratisierungswille Kreiskys weitgehend als Etikettenschwindel herausstellte.<sup>195</sup>

---

<sup>190</sup> Ebd., S. 83

<sup>191</sup> Ebd., S.78.

<sup>192</sup> Ebd., S. 79.

<sup>193</sup> Straßl, Karl-Gerhard: *Kulturpolitik des Bundes. Die kulturpolitische Situation in Österreich im Spannungsfeld zwischen Gestalten und Verwalten*. Wien: Braumüller 2001, S.105.

<sup>194</sup> Straßl, Karl-Gerhard: *Kulturpolitik des Bundes*, S. 108.

<sup>195</sup> Vgl. Wimmer, Michael: *Kulturpolitik in Österreich. Darstellung und Analyse 1970-1990*, S. 366.

„So kann Kulturpolitik a priori in einer demokratischen Gesellschaft nur als kommunikatives Handeln tunlichst aller Beteiligten verstanden werden, ansonsten die politische Rechnung ohne den Wirt gemacht wird.“<sup>196</sup>

Der Staat ist als wichtigster Fördergeber ein wesentlicher „Geschäftspartner“<sup>197</sup> für den Künstler. In diesem Zusammenhang sei Tasos Zembylas erwähnt, er stellt in *Kunst und Politik* die Frage, ab welchem Moment Zensur beginnt und weist darauf hin, dass bereits die Frage, was denn Kunst sei, eine Einschränkung der Kunstfreiheit darstellt.<sup>198</sup>

Um eine Entscheidung zu treffen, welcher Künstler mit welcher Summe gefördert wird, muss in der österreichischen Kulturpolitik diese Frage beantwortet werden. Bei genauerer Betrachtung könnte die politische Kunstförderung genauso wie das private Sponsoring als eine Form der Zensur betrachtet werden.<sup>199</sup> „Es ist nicht ganz falsch, wenn wir behaupten, dass das öffentliche oder private Sponsoring heute die Funktion der sozial-politischen Kontrolle der Kunst übernommen hat.“<sup>200</sup> Eher gefördert wird, was sich besser vermarkten lässt. „Jedes Sponsoring, jede Förderung, jede Preisverleihung setzt eine Auswahl voraus.“<sup>201</sup> Diese Form der Kontrolle ist kaum nachzuweisen und lässt sich mit dem Konzept der liberalistischen Wirtschaftspolitik in Einklang bringen.<sup>202</sup>

---

<sup>196</sup> Ebd. S. 359.

<sup>197</sup> Zembylas, Tasos: „Kunst und Staat: Zwischen Förderung und Kontrolle“ in: *Kunst und Staat. Kunstfreiheit, Geschlechterasymmetrie* hrsg. Zembylas, Tasos Innsbruck, Wien: Studien-Verlag.. 2000,S. 34.

<sup>198</sup> Vgl. Ebd. S. 37.

<sup>199</sup> Vgl. Ebd. S. 42.

<sup>200</sup> Ebd.

<sup>201</sup> Zembylas, Tasos: „Kunst und Staat: Zwischen Förderung und Kontrolle.“, S.42.

<sup>202</sup> Vgl. Ebd.

### 3. Freies Theater / Freie Szene

#### 3.1. Versuch einer Begriffsdefinition

Das Begriffspaar Freies Theater tritt im deutschen Sprachraum ab den 1960er-Jahren auf. Es fasst all jene Theaterpraktikerinnen zusammen, welche „in ihrem Verständnis von Zusammenarbeit sowie in der Entfaltung schauspielerischer und dramaturgischer Kreativität und Phantasie so andere Vorstellungen hatten, als es der Umgangsweise der etablierten Bühnen mit dem Medium Theater entspricht.“<sup>203</sup> In England wird diese Form der Arbeit als ‚fringe theatre‘ und in Frankreich unter ‚parallèle‘ oder ‚alternativ théâtre‘ bezeichnet.<sup>204</sup>

Eine eindeutige Definition erscheint nicht möglich, nur eine Annäherung, da diese Form der Arbeit zu weitschichtig, zu vielseitig ist und sich somit nicht festlegen lässt. Freies Theater beinhaltet Clownstheater, Tanztheater, Sprechtheater, Performance, Installationen genauso wie Kabarett. Nicht nur von Seiten der Theaterform und Praxis sondern besonders stilistisch findet sich kein Konsens innerhalb dieser Begrifflichkeit – sie alle vereint jedoch ein Motiv: die Distanzierung von institutionalisierten Theaterhäusern.

So schreibt Rainer Harjes in *Handbuch zur Praxis des freien Theaters*: „Hier liegt auch wohl die tiefere Bedeutung für das Adjektiv ‚frei‘, was gewiss nicht die Freiheit von ökonomischen Sachzwängen bedeuten kann, die zuhauf bestehen.“<sup>205</sup>

Freie Theatergruppen suchten nach neuen Ausdrucksweisen, anderen Theaterformen als jenen, die sie auf den Staatsbühnen fanden. Meist gekoppelt mit der Verneinung hierarchischer Strukturen und der Suche nach der Arbeit im Kollektiv.

Im Fallbeispiel Wien vereint der Begriff, wie in Folge genauer behandelt wird, den Tanz genauso wie das Sprechtheater. Er beinhaltet Gruppen mit fixem Spielort und Gruppen, die unabhängig arbeiten wollen.

Das Aufkommen dieser freischaffenden Künstler mit diesen ideologischen Bestrebungen ist in den 60er-Jahren zu positionieren. Eine Zeit, die die Aufbruchsstimmung in sich trug, „in der viele Menschen besonders aus künstlerischen, literarischen und studentischen Bereichen

---

<sup>203</sup> Harjes, Rainer: *Handbuch zur Praxis des freien Theaters. Lebensraum durch Lebenstraum*. Köln: DuMont. 1983, S. 9.

<sup>204</sup> Vgl. Ebd.

<sup>205</sup> Vgl. Harjes, Rainer: *Handbuch zur Praxis des freien Theaters. Lebensraum durch Lebenstraum*. S. 10.

allmählich gegen gesellschaftliche Verkrustungen und eingefahrene Gleise des Kulturlebens aufbekehrten.<sup>206</sup>

Theater als sozialkritisches Ausdrucksmittel für den Unmut gegenüber Politik, Gesellschaft, Geschichte und Zukunftsperspektiven. Die Suche nach neuen ästhetischen Formen wie das Absurde, die Allegorie, die Spontanität des Happenings sowie die Suche nach neuen beispielbaren Räumen, das Aufbrechen der vierten Wand, die Ablehnung der Guckkastenbühne waren deren Ziele. „Das Freie Theater ist Ventil für Beklemmungen und Psychosen, zu denen die heutige Welt genügend Anlass bietet.“<sup>207</sup>

Freies Theater oder Freie Szene konnten sich inzwischen im Sprachgebrauch als gängige Begriffe in Wien etablieren. Wobei betont werden muss, dass die Theaterpraxis heute mit jener der 60er-Jahre kaum zu vergleichen ist. Man könnte sogar so weit gehen zu meinen, dass die Definition mit einer jeweiligen Generation verbunden ist und die der Begründer der freien Theaterszene bereits in eine neue übergegangen ist. Heute arbeiten freie Theaterschaffende meist in viel institutionalisierteren Strukturen als in den 60er-Jahren, auch wird der Anschein erweckt, dass ein Auseinandersetzen mit der Geschichte ihrer Vorgänger eher selten stattfindet.

Sieht man sich die Wiener Bühnenlandschaft 2013 an, findet man unter anderem Menschen in Führungspositionen, die in keinem direkten Bezug zur Vergangenheit der freien Theaterszene in Wien stehen. In der Funktion als Kulturverwalter suchen sie nach Mitteln, sich am Markt der Kulturlandschaft national wie international zu positionieren.<sup>208</sup>

Der Ursprung der freien Theaterszene in Wien ist in der Entstehung der Kellerbühnen anzusiedeln. Die Definition Freie Szene existierte zu dieser Zeit allerdings noch nicht.

### 3.2. Freies Theater: Grundbegriffe

Bevor die Historie der freien Theaterszene in Wien und die Geschichte der Kellertheater genauer behandelt werden können, müssen noch einige wichtige etablierte Definitionen abgehandelt werden.

„Institutionalisierte Theater“ sind Bühnen, die im Besitz des Staates sind. In Wien sind dies die Bundestheater Burgtheater, Staatsoper, Akademietheater, Volksoper. Sie waren in der Monarchie Eigentum des Kaisers und wurden durch das Habsburgergesetz in das Eigentum

---

<sup>206</sup> Harjes, Rainer: *Handbuch zur Praxis des freien Theaters*. S. 10.

<sup>207</sup> Ebd. S. 11.

<sup>208</sup> Hier zu nennen wären Heiko Pforst *brut*, Andreas Beck *Schauspielhaus* sowie Walter Heun *Tanzquartier*.

der Republik Österreich übertragen.<sup>209</sup> So wurden „diese Theater sowie alle in Hinkunft vom Staate errichteten oder betriebenen Theater als „Österreichische Staatstheater“ dem Staatsamte für Inneres und Unterricht, Unterrichtsamt (heute BMUK) unterstellt.“<sup>210</sup> Des Weiteren soll festgelegt werden, dass die Österreichischen Bundestheater dem Wiener Bühnenverein unterstellt sind genau sowie das Theater in der Josefstadt, das Volkstheater, das Theater der Jugend, die Kammeroper und die Vereinigten Bühnen, welche aus Raimundtheater, Ronacher und Theater an der Wien bestehen.<sup>211</sup> Diese Bühnen werden als Großbühnen definiert, da ihr Sitzplatzfassungsraum größer als 500 Plätze ist. Die nächstfolgende kleinere Form sind die Mittelbühnen, darunter verstand man also Theater mit einem Fassungsraum von 100 Sitzplätzen bis weniger als 500 Plätzen. Hier anzuführen wären das Theater der Gruppe 80, das Ensembletheater, das Theater Drachengasse. Das Bühnenmodell der Mittelbühnen existiert heute in dieser Form nicht mehr, da es sich vorwiegend auf Theater bezieht, die im Zuge der Theaterreform aufgelöst wurden. Die heutigen Mittelbühnen wie brut, Garage X, Schauspielhaus (Leitung: Andreas Beck) uva. entsprechen nicht mehr der damaligen Form, sie sind Koproduktionsbühnen.

Die nächste Gruppe bilden die Kleinbühnen mit bis zu 100 Plätzen: Ateliertheater, Theater am Auersperg, Experiment am Lichtenwerd, u.a. – auch diese Bühnen existieren teils nicht mehr in dieser Form. Die letzte Gruppe sind die Freien Gruppen ohne feste Spielstätte.

Die Geschichte der freien Theaterszene in Wien und in Österreich ist eng mit der Geschichte und Etablierung von Kunst- und Kulturförderung der öffentlichen Hand verbunden.

Als die ersten Kellerbühnen nach dem zweiten Weltkrieg entstanden, gab es noch keine Beiräte, Prämien oder Kleinbühnenjursys. Peter Lafite initiierte das Kulturroschen-Gesetz zugunsten der kleinen Privattheater, welches als eine der ersten Förderungen für freie Theaterschaffenden gesehen werden kann.<sup>212</sup> Die damaligen Produktionsbedingungen sahen folgendermaßen aus: Eine Truppe von Theatermachern begab sich auf die Suche nach einer Spielmöglichkeit, sofern diese gefunden wurde, sprach man mit dem Vermieter und in weiterer Folge wurde dort gespielt – mit Eigenmitteln oder mit Lebensmitteln wurden Honorare bezahlt.

Das Kulturroschen-Gesetz blieb bis in die 70er-Jahre, als das Kleinbühnenkonzept etabliert wurde. Das Kleinbühnenkonzept war eine Reaktion auf die rasch aufblühende Szene der sich

---

<sup>209</sup> Matzner, Egon [Hg.], Mokre, Monika. *Funktionalität österreichischer Theaterfinanzierung*. Forschungsstelle für Sozioökonomie, (Projekt Nr. 3829) Wien, 1993, S. 18.

<sup>210</sup> Ebd.

<sup>211</sup> Ebd.

<sup>212</sup> Kunst und Kulturbericht, 1973, S. 11.

neu gründenden Freien Gruppen und beinhaltete: Grundsubvention bei voller Spiel- und Proben­tätigkeit, die bei zeitweiser Nutzung gekürzt wurde, Prämien für hervorragende Aufführungen, tolle Ausstattung und die Aufführung von Werken österreichischer Autoren. Eine Jury schlug dem Kunst- und Kulturminister vor, was wie gefördert werden sollte – 1973 bestand die Jury aus Paul Blaha, Horst Forester, Wolf Dieter Hugelmann, Karin Kathrein, Fritz Herrmann, Gottfried Lang, Hermann Lein und Hans Temnitschka.

Erstmals über diese Subventionsbeigabe gefördert wurden das Ateliertheater am Naschmarkt, das Theater am Belvedere, das Cafétheater, Das Experiment am Lichtenwerd, das Theater am Börseplatz ‚Komödianten‘, die Theatergruppe Torso, das Theater Tribüne, das Unzer Kellertheater, das Theater am Landhausplatz in Innsbruck, die Gruppe Werkstatt, das Theater der Courage.

Österreichs Kunst- und Kulturförderung basiert auf dem Subsidiaritätsprinzip. Dieses besagt, dass eine höher positionierte Stelle erst dann die untergeordnete Förderstelle unterstützt, wenn von der untergeordneten Stelle zu wenig Fördermittel bestehen, um den Bedarf abzudecken.

Allerdings wird dieses Prinzip in der Praxis nicht immer umgesetzt, tatsächlich gibt es Projekte, die zu ganzen Teilen nur vom Bundesministerium gefördert werden (auch das Rondell wäre ein solches Projekt gewesen).

### **3.3. Historische Grundlagen – Zur Entstehung der freien Theaterszene in Wien bis 1990**

Die Geschichte der freien Theaterszene in Wien ist sehr verzweigt, hat viele Wege und Ausläufer, die unterschiedlichsten Orientierungen und ist eng verknüpft an kulturpolitische Bewegungen. „Die ‚Stunde Null‘ existiert nicht. Tausend verborgene Fäden weben an der Kontinuität. Ob man sie nun anerkennt oder leugnet.“<sup>213</sup> Versucht man einen Ursprung zu lokalisieren, so könnte man die Bildung der Kellerbühnen als solchen definieren. Diese entstanden zu großen Teilen vor dem Zweiten Weltkrieg, erlebten ihre Hochblüte allerdings knapp danach.

Wien wurde während der Besatzungszeit unter den vier Besatzungsmächten aufgeteilt. Kulturstadtrat Viktor Matejka und Unterrichtsminister Ernst Fischer forcierten in der noch kleinen Republik Österreich<sup>214</sup> eine schnelle Wiederinbetriebnahme der Wiener Theater. Die

---

<sup>213</sup> Lederer, Herbert: *Bevor alles verweht... Wiener Kellertheater 1945 bis 1960*. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1986 S. 9.

<sup>214</sup> Vorarlberg, Tirol, Kärnten, Salzburg, Oberösterreich und die Steiermark, sowie Teile Burgenlands befanden sich noch in den Händen der Nationalsozialisten. Österreich war somit gespalten.

Staatsoper und das Burgtheater waren zerstört worden, Ersatzspielorte mussten gefunden werden. So wurde das Etablissement Ronacher zum einstweiligen Burgtheater erkoren. Herbert Lederer erinnert sich: „Aber wer sollte spielen? Und wo sollte gespielt werden? Das Was stand erst in letzter Linie zur Debatte. Irgendwas, wenn es nur nicht faschistisch war!“<sup>215</sup> Der erste Bezirk wurde von den vier Besatzungsmächten gemeinsam mit jeweils monatlich wechselndem Vorsitz verwaltet. Für die anderen besetzten Bezirke galt, dass es einen großen Unterschied machte, ob das Theater in der amerikanischen oder der sowjetischen Besatzungszone lag.

„Für die Amerikaner und die Sowjets hatte das Theater unterschiedliche Bedeutung, die auch die gegensätzliche Auffassung beider Systeme widerspiegelte. Während Kunst und Kultur für die Sowjets ein wichtiger Bestandteil der Gesellschaft waren, hatten sie für die Amerikaner vor allem wirtschaftliche Bedeutung.“<sup>216</sup>

Während die sowjetische Besatzung die Theaterzensur bereits 1945 an die Kulturabteilung der Stadt Wien abgegeben hatte, unterlag diese unter der amerikanischen Besatzung der Information Service Branche (ISB), die zunächst Lizenzierungsverfahren für amerikanische Theaterstücke abhandelte.<sup>217</sup>

Die Theater, welche sich in der amerikanischen Besatzungszone befanden, wurden dahingehend von den Amerikanern beeinflusst, dass sie sehr daran interessiert waren, ein positives Bild der amerikanischen Kultur, des ‚American Way of Life‘ zu vermitteln und so Stücke keinen sozialkritischen Ansatz enthalten durften.<sup>218</sup> „Das schlechte Image, das die Rote Armee in der Bevölkerung hatte, veranlasste nunmehr auch die Sowjets zur Einrichtung von Sowjetischen Informationszentren (SIZ).“<sup>219</sup> Andrea Huemer postuliert in *Die Besatzungsmächte als Akteure der Wiener Theaterszene*:

„Was die Alltagskultur betrifft, hatten die Amerikaner den Kampf um die Gunst der Menschen gewonnen. Die Bühnen konnten nach Wegfall ideologischer Filter nun auf alles zugreifen, was auch nur halbwegs künstlerischen Ansprüchen genügte.“<sup>220</sup>

1948 wurde das Theater in der Scala eröffnet. Wolfgang Heinz und Karl Paryla waren aus dem Exil zurückgekehrt und orientierten sich vor allem an einem Autor, der in den 50er-Jahren im Zuge des Kalten Krieges in Österreich verpönt war: Bertolt Brecht. Hans Weigel, Friedrich Torberg und Ernst Haeusermann hatten zum Boykott Brechts aufgerufen und

---

<sup>215</sup> Lederer, Herbert: *Bevor alles verweht... Wiener Kellertheater 1945 bis 1960*, S. 13.

<sup>216</sup> Huemer, Andrea: „Niemals nur zuschauen. Die Besatzungsmächte als Akteure der Wiener Theaterszene“ in GIFT 02/2013 Wien: IG Freie Theaterarbeit 2013 S. 20-25. (Zugriff: 07.08.2013)

<sup>217</sup> Ebd.

<sup>218</sup> Ebd.

<sup>219</sup> Ebd.

<sup>220</sup> Ebd.

forderten über die Presse alle Theater auf, Brecht nicht auf die Bühne zu bringen. In weiterer Folge wurde es in Österreich nahezu unmöglich, Theaterstücke Brechts zur Aufführung zu bringen.

Einzig das Theater in der Scala trotzte dem Brecht-Boycott und spielte Stücke des Autors. In weiterer Konsequenz wurde das Theater in der Scala von Weigel und Torberg in der Presse befehdet beziehungsweise wurden Aufführungen totgeschwiegen sowie eine öffentliche Hetze gegen Karl Paryla eingeleitet.

Eine der ersten Kellerbühnen war die Kabarettbühne *Der liebe Augustin*, welche 1931 von Stella Kadmon ins Leben gerufen wurde. Nach ihrer Rückkehr aus dem Exil eröffnete sie unter dem neuen Namen Theater der Courage wieder im Keller des Café Prückel. Ihr Ziel waren sozialkritische Stücke „für Frieden, gegen Krieg, für Menschlichkeit und Toleranz.“<sup>221</sup>

In nächster, chronologischer Reihenfolge ist die Kabarettbühne *Literatur am Naschmarkt* zu nennen, welche 1935 gegründet wurde. Heute befindet sich an selber Stelle der Weinfachhandel Wein & Co. Nach dem Krieg wurde die Bühne, wie viele Theater, zu einem Theater der 49.

Die Theater der 49 wurden so benannt, weil bei einer Sitzplatzkapazität über 50 Konzessionsabgaben bezahlt sowie die feuerrechtlichen Bestimmungen eingehalten werden mussten. Um dieser Abgabe zu entgehen, beschränkte man sich auf 49 Sitzplätze.

An gleicher Stelle wurde 1955 das *Kaleidoskop* und 1960 unter Veit Relin das *Ateliertheater am Naschmarkt* gegründet.

1937 wurde von Leon Epp *Die Insel* ins Leben gerufen. Die Kabarettbühne *Wiener Werkel* wurde 1939 ins Leben gerufen, musste ihren Namen jedoch 1945 in *Literatur im Moulin Rouge* ändern, da Namen, die während des Zweiten Weltkrieges bestanden, geändert werden mussten.<sup>222</sup>

Nach dem Krieg kam es zu einigen Theatergründungen, hier zu nennen wären: 1945 das *Studio der Hochschulen*, das *Wiener Künstlertheater* in der Praterstraße, das *Orion*, Theater der 49 in der Fuhrmannngasse, 1946 das *Studio des Theaters* in der Josefstadt, die *Kleine Bühne* in der Diefenbachgasse, wo Qualtinger seine ersten Bühnenerfahrungen sammelte, die *Stephansspieler*, die *Künstlerspiele* in der Annagasse unter der Leitung von Anna Hartmann,

---

<sup>221</sup> Lederer, Herbert: *Bevor alles verweht... Wiener Kellertheater 1945 bis 1960*, S. 60.

<sup>222</sup> Vgl. Ebd. S.15.

die an den Ort des unter dem Nazi-Regime existierenden Varieté Triumph zog, das Simpl eröffnete wieder in der Wollzeile und das Kleine Brettl in der Rotgasse.<sup>223</sup>

Gegen Ende der 40er-Jahre war es allerdings mit der Hochphase der Theatergründungen auch schon wieder vorbei. So weist Herbert Lederer in *Bevor alles verweht...* darauf hin, dass die vielen Theatergründungen nicht nur aus Ideologie geschehen waren:

„Schnell entstanden, einem offensichtlichen Bedürfnis der Bevölkerung folgend, an verschiedenen Punkten der Stadt kleine Theater unterschiedlichster Genres. [...] Die meisten dieser flinken Neueröffnungen waren aus rein finanziellen Spekulationen erfolgt und nützten geschickt eine zeitweilige Konjunktur.“<sup>224</sup>

Die sogenannte Theaterkrise hing mit der Veränderung gesellschaftlichen Kulturverhaltens zusammen. Der Besuch des Kinos erwies sich als eine der billigsten Unterhaltungsmöglichkeiten und der technische Fortschritt der Kinovorführungen machte das Kino zu einer interessanteren Abendgestaltung als das Theater.<sup>225</sup>

Ab Mitte der 50er-Jahre sind nicht nur neue Bühnen zu finden, sondern auch eine neue Generation. Conny Hannes Meyer ist einer von denen, die sich auf die Suche nach etwas Neuem begaben. Künstlerisch orientierte er sich an den Dramen Brechts und begann seine Bühnenarbeit im Experiment am Lichtenwerd. Bereits 1957 gründete er die Theatergruppe Die Komödianten. Ab 1960 fanden sie am Börseplatz eine fixen Spielstätte (Theater am Börseplatz).

Die Arche Studentenbühne wurde 1957 von Gottfried Schwarz gegründet, musste allerdings 1969 auf Drängen der MA 37 geschlossen werden, da sie nicht den Baubedingungen entsprach, weil es keine getrennten Damen- und Herrengarderoben gab.<sup>226</sup> Schwarz hierzu: „Wir waren zwölf Jahre lang der irrigen Meinung gewesen, dass zur Trennung der Geschlechter ein Paravent genüge.“<sup>227</sup> Viele, die in der Szene später tätig waren, traten bereits auf dieser Bühne auf, wie beispielsweise Johanna Tomek und Werner Schönolt.

Stilistisch begann sich in diesen Jahren einiges zu verändern.

Die Wiener Gruppe rund um Konrad Bayer, Friedrich Achleitner, H. C. Artmann und Gerhard Rühm setzte in den 50er-Jahren neue ästhetische Impulse. Man begann neue Ausdrucksformen wie Happening und Performance zu erproben und suchte neue nicht-

---

<sup>223</sup> Vgl. [http://www.kinhetop.at/forschung/kinhetop\\_chronik.html](http://www.kinhetop.at/forschung/kinhetop_chronik.html) (Zugriff: 07.07.2013)

<sup>224</sup> Lederer, Herbert: *Bevor alles verweht... Wiener Kellertheater 1945 bis 1960*, S. 40.

<sup>225</sup> Österreichisches Institut für Wirtschaftsforschung: Zur Entwicklung des Kino- und Theaterbesuches in Wien „Die ökonomischen Hintergründe der Theaterkrise, S. 416- 417. (Zugriff: 08.06.2014): [http://www.wifo.ac.at/bibliothek/archiv/MOBE/1949Heft10\\_415\\_418.pdf](http://www.wifo.ac.at/bibliothek/archiv/MOBE/1949Heft10_415_418.pdf)

<sup>226</sup> Vgl. <http://homepage.univie.ac.at/helmut.satzinger/Wurzelverzeichnis/Arche.html> (Zugriff: 09.06.2013)

<sup>227</sup> <http://homepage.univie.ac.at/helmut.satzinger/Wurzelverzeichnis/Arche.html> (Zugriff: 09.06.2013)

theatrale Aufführungsmöglichkeiten wie den öffentlichen Raum. Man experimentierte mit Sprache, Darstellung und Handlung auf der Bühne.

In den 60er-Jahren gab es weltweit viele oft politisch motivierte Formationen wie das Bread and Puppet Theatre aus Großbritannien, das Living Theatre oder das La Mama Theater aus den USA, deren Schaffen auch in Europa neue Impulse setzte.

In dieser Zeit ist nun das Entstehen der Freien Gruppen und des Freien Theaters in Wien anzusiedeln. Gruppierungen fanden sich ohne Hierarchien, suchten neue Strukturen und man bildete Kollektive. Theater wurde als sozialkritischer Ort verstanden. Götz Fritsch, Hilde Berger und Dieter Haspel gründeten das Cafétheater – gespielt wurde unter anderem im Café Einfalt. Körperarbeit stand vor der Arbeit am Stück, der Text wurde nicht vorgegeben und entstand durch den Prozess.<sup>228</sup>

Die Geschichte der Freien Wiener Szene ist, wie vielleicht schon ersichtlich wurde, meist sehr verstrickt und verwoben. In dieser Zeit wurden viele Gruppen aufgelöst, miteinander verbunden, ein Schauspieler ging zu einer anderen Gruppe und man benannte sich neu – alles befand sich im regen Fluss. Das Cafétheater hatte auf viele in Folge entstandene Gruppen einen großen Einfluss. So formulierte Hubsli Kramar im Interview am 14.11.2012:

„Die erste Bewegung der freien Theaterleute nach dem Krieg, kam aus dem Studententheater der UNI, wo auch der Qualtinger, der Schenk und der Sowinetz begonnen haben. Dann waren da der Lederer, der sich als Solist selbstständig gemacht hat und *das Theater am Schwedenplatz* gegründet hat, der für mich eigentlich der erste wirkliche sogenannte freie Künstler im heutigen Sinne gewesen ist. Dann war der Monolith Conny Hannes Meyer mit dem Börseplatztheater, der Herausragendes geleistet hat, als Neuerer in Österreich. Dann Haspel, Ende der 60er Jahre mit dem *Cafétheater*.“<sup>229</sup>

Mit der Gruppe rund ums Cafétheater wurde ein neuer Spielraum eröffnet: der öffentliche Ort. Wilhelm Pevny in der Podiumsdiskussion von *Das-Wir-Wollen-Ja-Aber-Es-Geht-Nicht-Theater* hierzu:

„Ich habe mich später oft gefragt, woran wir eigentlich angeschlossen haben, denn es hat ja ganz so ausgesehen, als hätten wir im Nichts angefangen. Aus heutiger Sicht würde ich sagen, dass wir etwa bei der Wiener Gruppe angeknüpft haben, oder international an Artaud, dem „Living Theatre“ und anderen vergleichbaren Gruppen.“<sup>230</sup>

Anfang der 70er-Jahre fand im Rahmen der Wiener Festwochen die Festwochenarena 70/1 im Museum des 20. Jahrhunderts (kurz 20er Haus) statt, bei der lokale Gruppen wie das Cafétheater auftraten. Im darauffolgenden Jahr fand die Arena70/2 statt, die, neben anderen

---

<sup>228</sup> Vgl. [http://www.kinhetop.at/forschung/kinhetop\\_chronik.html](http://www.kinhetop.at/forschung/kinhetop_chronik.html) (Zugriff: 07.07.2013)

<sup>229</sup> Interview Hubsli Kramar, (14.11.2012)

<sup>230</sup> Ruiss, Gerhard, Vyoral, Johannes A.: *Autoren-Theater-Enquête Wien. Interessengemeinschaft Österreich Autoren. Das-Wir-wollen-ja-aber-es-geht-nicht-Theater*. Wien: IG Autoren 1986, S. 79.

Orten, auch in der Casanovabar dargeboten wurde. Ulf Birbaumer schrieb in *Maske und Kothurn*: "Es ist für Wien das erste Mal, dass nicht etablierte Theater an einem Spielort zusammentreffen."<sup>231</sup>

Die Arena Veranstaltungen wurden von Ulrich Baumgartner – welcher seit 1963 Wiener-Festwochen-Intendant war – als Nischenprogramm initiiert und sollten ein „Open-house für die Avantgarde werden“<sup>232</sup>. Das Programm bildeten Filmvorführungen, Autorenlesungen, Song-Abende, Konzerte, Theateraufführungen und eine Graphikausstellung.<sup>233</sup> Das Arena-Nischenprogramm fand zu Teilen auch am stillgelegten Auslandsschlachthof in St. Marx statt. Als dieser von der Stadtverwaltung abgerissen werden sollte, kam es zur Besetzung, die den Titel *Arena* der Wiener Festwochen-Veranstaltungen trug. Freie Theaterproduktionen, Konzerte sowie Protestlesungen fanden auf dem alten Fabrikgelände statt. Die Arena-Protestbewegung war ein hervorragendes revolutionäres Moment der Studentenbewegung Österreichs. Viele weitere Jugendbewegungen sind aus der Arena Geschichte hervorgegangen. 1976 wurde der Auslandsschlachthof 101 Tage lang besetzt, bis er letzten Endes doch abgerissen wurde.

1970 wurde der erste Kunst- und Kulturbericht veröffentlicht. Im Jahr 1971 wurde ein für weitere Entwicklungen wesentlicher Ort gegründet: das Dramatische Zentrum in der Zieglergasse Ecke Seidengasse, heute Sitz der IG Autoren und Autoren und des Literaturhauses. Das Dramatische Zentrum, geleitet von Horst Forrester war ein Theaterlabor, ein Ort, der Theaterpraktikern die Möglichkeit bieten sollte, mit neuen Strömungen und Darstellungsweisen zu experimentieren. So gut wie jeder in noch weiterer Folge auftretende freischaffende Theaterkünstler arbeitete im Dramatischen Zentrum. Die Aufgaben und Aktivitäten des Dramatischen Zentrums unterteilten sich in vier Gebiete: Förderung und Erforschung neuer Wege der Theaterarbeit, Ausbildung und Weiterbildung, Förderung österreichischer Dramatik und Aktivitäten der soziokulturellen Animation, überdies wurden Stipendien vergeben.<sup>234</sup> Es bestand bis 1989 und wurde aufgelassen, da die Freie Szene sich über dessen Fortbestand und Struktur nicht im Klaren war.<sup>235</sup>

---

<sup>231</sup> Birbaumer, Ulf: „Die politische Funktion des nicht-kommerziellen Theaters in Wien“, in: *Maske und Kothurn*, 17.Jg.,H. 1-2, Wien. 1971, S.221-230, S. 224.

<sup>232</sup> [http://www.arbeiter-zeitung.at/cgi-bin/archiv/flash.pl?seite=19701104\\_A08;html=1](http://www.arbeiter-zeitung.at/cgi-bin/archiv/flash.pl?seite=19701104_A08;html=1) (Zugriff: 10.10.2013)

<sup>233</sup> Vgl. [http://www.arbeiter-zeitung.at/cgi-bin/archiv/flash.pl?seite=19701104\\_A08;html=1](http://www.arbeiter-zeitung.at/cgi-bin/archiv/flash.pl?seite=19701104_A08;html=1) (Zugriff: 10.10.2013)

<sup>234</sup> Kunst und Kulturbericht 1981, S. 31.

<sup>235</sup> Vgl. [http://www.kintheop.at/forschung/kintheop\\_chronik.html](http://www.kintheop.at/forschung/kintheop_chronik.html) (Zugriff: 07.07.2013)

1973 zogen die Gruppen Werkstatt unter der Leitung von Hans Gratzer und das Cafétheater, welches sich in Folge in Ensemble Theater umbenannte, in das Theater in der Walfischgasse, ehemals geleitet von Gerhard Bronner. 1977 wurde dieser Zusammenschluss aufgelöst – Gratzer ging in das ehemalige Heimatkino in der Porzellangasse, das spätere Schauspielhaus.

Aus der Arena-Protestbewegung ging neben anderen Kulturinitiativen auch das Werkstätten- und Kulturhaus kurz WUK hervor. Walter Hnat machte auf das alte, heruntergekommene Gebäude des Technologischen Gewerbemuseums in der Währinger Straße aufmerksam. Unter dem Motto *Rettet das TGM* trafen sich Sozialarbeiter, Künstler, Lehrer, Architekten, Frauengruppen, Studenten und Pensionisten im Amerlinghaus in Wien Neubau, „um die inhaltlichen und materiellen Voraussetzungen für einen alternativen, autonomen Kulturbetrieb zu schaffen.“<sup>236</sup> 1981 wurde das Gebäude dann in weiterer Folge besetzt. Heute ist das WUK ein alternatives Arbeits- und Kulturzentrum. Vor allen Dingen fand die zeitgenössische Tanzbewegung hier seine ersten Räumlichkeiten: Daniel Aschwanden, Bert Gstettner, Sebastian Prantl, Willie Dorner und Anita Kaya zählen heute zu den Schlüsselfiguren und Vorreitern der österreichischen Tanzszene in Wien.

1979 wird das GemeindeHofTheater mit Otto Tausig, Didi Macher und Ulf Birbaumer gegründet, die in Anlehnung an Dario Fo Theater in den Außenbezirken praktizierten.

1980 trennten sich einige Ensemblemitglieder von den Komödianten im Künstlerhaus, unter ihnen Helmut Wiesner und Helga Illich, und formierten sich zu einer eigenen Theatergruppe, der Gruppe 80. Weitere Theatergruppen gründeten sich: Hubsli Kramar mit den Showinisten, das Theaterbrett, Angelus Novus sowie das Tanztheater homunculus. Das Theater Drachengasse Zwei Theater rund um die feministisch ausgerichtete Theaterpraktikerin Emmy Werner wurde eröffnet. Viele Frauen, die später eigene Wege in der Freien Szene gehen sollten, wirkten hier vor wie hinter der Bühne mit – unter ihnen Johanna Tomek. Käthe Kratz, Gertraud Auer und Helga David u.a. Das Theater Drachengasse setzte seinen Schwerpunkt auf frauenorientierte Themen, *Theater von Frauen für Frauen* ähnlich dem Ende der 90er-Jahre gegründeten Fraueninitiative LINK.\* Frauenraum rund um Barbara Klein, welche später im ehemaligen Kosmoskino in der Siebensterngasse eine Spielstätte fand.

Das Ensemble Theater rund um Dieter Haspel zog an eine fixe Spielstätte und nannte sich fortan Treffpunkt Petersplatz – heute Garage X, die Gruppe 80 fand in der

---

<sup>236</sup> [http://www.wuk.at/WUK/Das\\_WUK/Organisation](http://www.wuk.at/WUK/Das_WUK/Organisation) (Zugriff: 16.01.2014)

Gumpendorferstraße einen fixen Spielort und nannte sich fortan Theater Gruppe 80. Das Beinhardt Ensemble rund um Meret Barz und das Theater mit beschränkter Haftung rund um Johanna Tomek, Götz Fritsch, Werner Schönolt und Lena Illgisionis wurden gegründet.

Für reges Aufsehen sorgte die Auflösung des Theaters der Komödianten im Künstlerhaus. Da es hoch verschuldet war, beschloss Kulturstadtrat Mrkvicka kurz vor Saisonbeginn den Vertrag mit dem Theater aufzulösen. Diese Entscheidung war Auslöser für die Gründung der IG Freie Gruppen.<sup>237</sup>

1987 kam es durch die angespannte existenzielle Lage und durch die offenen Fragen zur Weiterführung des Künstlerhaustheaters, welches ursprünglich von Seiten der Kulturpolitik teils der freien Theaterszene zugesprochen worden war, zur Gründung der Konfliktkommission Theater.<sup>238</sup>

Im selben Jahr fand das Festival heftiger herbst statt, initiiert von Ursula Pasterk – damals bereits Kulturstadträtin sowie Wiener Festwochenintendantin – und organisiert durch die Stadt Wien. Es war als Nischenprogramm der Wiener Festwochen geplant, um hier der Freien Szene Spielraum zu geben.

Es traten hier insgesamt 23 Gruppen auf, darunter das Beinhardt Ensemble, die Showinisten, Chin & Chilla, Tanztheater homunculus, Tanzatelier Wien, Trittbrettl und Kiskililla. Das Festival errang in der Szene vorwiegend negatives Feedback, da viele wichtige Gruppen der Freien Szene fehlten.

Die Szene war gegen das Festival, weil es von oben herab diktiert wurde und sie in den Festivalplanungsprozess nicht eingebunden wurde. Es wurde ein Repräsentationsfestival initiiert, welches im Grunde nur bedingt die freie Theaterszene vertrat – überdies wurden die Gerüchte bestätigt, dass Geld, welches für die Freie Szene geplant war, hier verwendet wurde.<sup>239</sup>

1989 wurde das Theater im Künstlerhaus eröffnet, die leitende Funktion übernahm Christian Pronay, der zuvor noch im WUK tätig war. Der Ort sollte für Freie Gruppen zur Verfügung stehen. Die Problematik war allerdings hierbei, dass man als Freie Gruppe finanzielle Mittel mitbringen musste, da Theater nur einen bestimmten Betrag zur Verfügung stellen konnte, das heißt ohne Subvention konnte man sich es nicht ‚leisten‘ hier zu spielen.

---

<sup>237</sup> Die IG Freie Gruppen wird in Kapitel 5 konkreter behandelt.

<sup>238</sup> Auf die Konfliktkommission wird im Kapitel zur IGFT näher eingegangen.

<sup>239</sup> [http://www.kinhetop.at/forschung/kinhetop\\_chronik.html](http://www.kinhetop.at/forschung/kinhetop_chronik.html) (Zugriff: 07.07.2013)

### 3.4. Gegenüberstellung: Freie Szene in den 90er-Jahren und ‚heute‘

Im vorangegangenen Teil wurde die Geschichte der freien Theaterszene in Wien abgehandelt. In Folge soll hinterfragt und analysiert werden, inwiefern sich die freie Theaterszene in Wien verändert hat.

Die freie Theaterszene der 60er, 70er, 80er und auch noch 90er-Jahre war im Bereich der Subkultur anzusiedeln. Künstler begaben sich auf die Suche nach neuen Formen der Darstellung und des sprachlichen Ausdrucks für zeitgemäße Themen, wie sie sie auf den großen Staatsbühnen nicht fanden.

Heute erscheint die Definition Subkultur für die freie Theaterszene nicht mehr zeitgemäß.

Es gibt mehrere Überlegungen und Gründe, warum es zu dieser Veränderung kam.

Vorrangig muss bedacht werden, dass die Bezeichnung Freie Szene für die Theaterschaffenden abseits des institutionellen Theaters nicht mehr zutreffend erscheint.

Viele der Theaterschaffenden begreifen ihre Arbeit oft nicht mehr als Freie Szene im Sinn einer revolutionären Subkultur. Deuffhard weist darauf hin, dass diese Zuschreibung „zu sehr mit einer Ästhetik verbunden [ist], die nicht mehr relevant ist, aber auch mit einer Produktions- und Lebensform, die aus einer anderen Zeit kommt.“<sup>240</sup> In den 70er und 80er-Jahren wurde es zu einer bewussten ästhetischen Entscheidung, wenn in der freien Theaterszene gearbeitet wurde, sie war revolutionär, mit ihr ging aber auch eine bewusst entschiedene andere Lebensform einher, in welcher soziale Absicherung nicht gewiss war. Der Künstler lebte meist am Existenzminimum und war nicht versichert.<sup>241</sup> Das Prinzip, die Kunst aufzubrechen und neue Kunstformen ausfindig zu machen und damit zu experimentieren, wurde zugleich zum Lebensprinzip. Oft lebte und arbeitete man gemeinsam als Kollektiv. Es war also eine prinzipielle Entscheidung, so zu leben und so zu arbeiten. Heute gibt es in vielerlei Hinsicht eine eindeutige Verschiebung in puncto Kunstprinzip und Lebensprinzip. Arbeitet man als freischaffender Künstler, muss dies nicht zwingend bedeuten, dass man einem gewissen Prinzip folgt. Die ästhetischen Grenzen zwischen institutionellem Theater und freier Theaterszene sind fließend geworden. Im Burgtheater werden Regiearbeiten von Rene Pollesch, Performances von Gruppen wie der Need Company oder Stücke von Ewald Palmeshofer gezeigt. ‚Damals‘ war es eine ideologische Entscheidung, wenn man sich dazu entschloss, in der Szene zu arbeiten, heute müssen Ideologie und

---

<sup>240</sup> Deuffhard, Amelie: „Ideengenerator freie Szene“ in: GIFT 10/2009 Wien: IG Freie Theaterarbeit 2009 S.43, S. 43.

<sup>241</sup> Zur Thematik Sozialversicherung soll im Kapitel zur IG Freie Theaterarbeit eingegangen werden.

künstlerisches Schaffen nicht mehr einander bedingen. Selbst die bewusste Abgrenzung zum institutionalisierten Theater, die stets als Erläuterung von Freier Szene herangezogen wurde, ist nicht mehr eindeutig. „Häufig wird der Name einer Gruppe zum Label, in dem der künstlerische Ansatz für eine bestimmte Ästhetik, Fragestellung, Arbeitsweise oder Regiehandschrift steht.“<sup>242</sup>

„Anfangs hatten die neuen Bühnen leichtes Spiel: Ihre Aufführungen galten von vornherein als Triumph einer politischen engagierten Gegenkultur, als modern, urban, hip.“<sup>243</sup>

Viele Prozesse die sich in den Subkulturen entwickelten, wurden im Laufe der Zeit von der breiten Masse aufgenommen.

„Anno 1989 [...], hatte die freie Szene demnach euphorische Gründerjahre hinter sich und bewegte sich auf solidem Konsolidierungskurs- aus der Arbeit mit Protestgestus ging ein alternativer Berufszweig hervor; die Bedeutung der kleinen Theater für das kulturelle Leben der Stadt befand sich jedoch zugleich im Sinkflug.“<sup>244</sup>

In den 90er-Jahren sah die freie Szenenlandschaft folgenderweise aus: die Gruppe Theater m.b.H. befand sich in der Zieglergasse, die Gruppe 80 hatte ihren Theatersitz in der Gumpendorferstraße, Gratzler war mit dem Schauspielhaus in der Porzellangasse, in der Drachengasse im ersten Bezirk wurde frauenorientiertes Theater gespielt, das dietheater sollte in Form einer Koproduktionsstätte für Freien Gruppen ohne fixe Spielstätte sein. Diese Theaterräume entwickelten sich zu den damaligen neuen Mittelbühnen und erhielten zusätzliche Fördermittel. Da Spielmöglichkeiten in Wien stets Mangelware waren, kam es hier oft zu diffizilen Situationen, da Freie Gruppen ohne fixen Spielort nur wenige Probe- wie Aufführungsmöglichkeiten fanden und diese fixen Spielstätten nicht für Freie Gruppen geöffnet wurden. Der Konkurrenzkampf der freien Theaterszene wurde so von Seiten des öffentlichen Fördergebers verstärkt gefördert:

„Die Mittelbühnen, einst Bastionen der Gegenkultur wurden spätestens Mitte der 90er Jahre zu einer Art Menetekel für nachrückende Künstlerinnen. [...] die Reviere bereits abgesteckt waren und ein Großteil der Fördersummen in den Betrieb bestehender Bühnen floss. Im Unterschied zu anderen Kulturinstitutionen war ein regelmäßiger Intendanten-Wechsel bei Klein- und Mittelbühnen nicht vorgesehen.“<sup>245</sup>

---

<sup>242</sup> Deuffhard, Amelie: „Ideengenerator freie Szene“, S. 43.

<sup>243</sup> Rathmanner, Petra: „Geniale Dilettanten am Werk“ in: GIFT 10/2009 Wien: IG Freie Theaterarbeit 2009 S. 44-45.

<sup>244</sup> Ebd.

<sup>245</sup> Ebd.

Anfang der 90er-Jahre, möglicherweise als Vorbereitung zum geplanten EU-Beitritt zu interpretieren, kam das Rondell-Projekt in die freie Theaterszene. Geplant als Gegenmodell zu dietheater, wurde es zum Hoffnungsobjekt vieler freier Theaterschaffender ohne fixe Spielstätte. Geplant war, eine Infrastruktur zu schaffen und diese im ehemaligen Pornokino zu etablieren, sie sollte allen freischaffenden Theaterkünstlern aus ganz Österreich zur Verfügung stehen. In Folge des Konflikts zwischen Bund, IG und der ausgewählten Projektformation endete das Rondell-Projekt als „zerplatztes Luftschloss“<sup>246</sup>.

Durch die Jahre, in denen sich die freie Szene in Wiens Theaterlandschaft etablierte, gab es stets Diskussionen hinsichtlich Förderungsproblematik und Transparenz in der Fördervergabe. Gefördert wurde nach dem Gießkannenprinzip, die Szene bemühte sich um eine Reformierung des Förderungssystems. Die Theaterschaffenden waren unzufrieden – mit der Raumproblematik, mit der Diskussion um mehr oder gerechtere Verteilung der Förderungen und ihrer existentiellen Notlage. Denn der Schwerpunkt der Subventionsvergabe ging vorrangig an die ‚Kulturgroßtanker‘.

Auf der einen Seite war die ältere Generation der freien Theaterschaffenden, die teils fixe Spielstätten erworben hatten, und auf der anderen die jüngere Generation, die aufgrund des Mangels an Infrastruktur keine Probe- und Aufführungsmöglichkeiten fanden. Um im dietheater spielen zu können, musste man bereits gefördert werden, da dietheater nur einen geringen Rahmen abdecken konnte. Die Freien Gruppen blickten anfangs insofern hoffnungsvoll in Anbetracht dieser Umstände auf das Rondell-Projekt, weil es als Raum für alle freien Theaterschaffenden Österreichs zugänglich und umfunktioniert werden sollte.

All diese Themen finden sich in den 90er-Jahren und sie zeigen vor allem eines: eine Zuspitzung der Situation sowie ein vorhersehbares Ende der freien Theaterszene in diesen Konstellationen.

So äußerte sich Gerhard Ruiss zur Etablierung des Beiratssystems folgendermaßen:

„Es gab nach dem Symposium im Künstlerhaus<sup>247</sup> auf Einladung der Stadt Wien eine große Versammlung im Haus des Buches in der Skodagasse. Bei der Versammlung wurde das neue Förderungsmodell der Stadt Wien vorgestellt und es gab das erste Mal eine Bereitschaft der IGFT, im Beirat mitzuwirken. Ich bin damals aufgestanden und habe gesagt: „Wenn die freien Gruppen das akzeptieren, ist alles verloren“, und genauso war es leider. „Alles verloren“ hat bedeutet, wenn ich auch noch mitwirke bei einer Mangelverwaltung, denn das war ja mehr oder weniger eine angekündigte Mangelverwaltung mit einem K.O.-System – wer darf

---

<sup>246</sup> Pohl, Ronald: „Das zerplatzte Luftschloss“ in Der Standard, 17.02.1994, S. 9.

<sup>247</sup> Ruiss bezieht sich hier auf das Symposium der Konfliktkommission: *Konflikttheater-Theaterkonflikte. Zur Phänomenologie nicht-illusionistischer Theaterformen*, 1987.

partizipieren, wer darf nicht mehr partizipieren, wer wird in den Innercircle geholt, wer wird hinausgeboxt – kann ich nicht mehr wirklich etwas gewinnen.“<sup>248</sup>

Das Scheitern des Rondell-Projekts fügt sich in die Entwicklung der 90er-Jahre in Richtung Kunstwirtschaftspolitik.

Im Laufe der 90er-Jahre hatte die IG immer häufiger mit der Instabilität ihres nach außen getragenen Profils zu kämpfen. Von Anbeginn vertrat sie eine Gemeinschaft, die keine wirkliche Gemeinschaft war. Die Szene enthielt Sprechtheater, Performance, Tanz, jüngere Theaterschaffende genauso wie ältere Generationen. Sie alle sollte die IG vertreten. Als Interessensvertretung musste man, wie Marcile Dossenbach und Gerhard Ruiss betonen, die Gemeinsamkeiten einer Gruppe finden und nach außen transportieren. Allerdings stand stets die Frage im Raum: Was waren die Gemeinsamkeiten? Die IG war nämlich Serviceanlaufstelle und kulturpolitischer Kämpfer zugleich.<sup>249</sup> Es ist fraglich, ob diese beiden Bereiche sich in einer Interessensvertretung vereinen lassen. Die IG saß als Konsequenz stets zwischen den Stühlen – zwischen dem Vertragspartner Staat und der von ihr zu vertretenden ‚Stimme‘ der Freien Szene. Der Rondell-Konflikt tat mit Sicherheit sein Übriges, sodass der IGFT die Konflikte innerhalb der eigenen Reihen immer mehr zum Verhängnis wurden. Gerhard Ruiss erinnerte im Interview:

„Das Scheitern mit dem Rondell war nicht der einzige Grund in den 1990er-Jahren, warum Bewegung in die Szene gekommen ist, es war insgesamt ein Thema, wie es mit den kleineren Bühnen und den kleineren festen Häusern weiter geht. [...] Viele Einrichtungen hatten ein Stadium erreicht, wo sie einfach nicht mehr weitermachen konnten oder weitermachen wollten. Und das stimmt ja auch, wenn man sich zum Beispiel ansieht – Theaterförderungsreform hin oder her – dass in den Theatern plötzlich, mit dem Älterwerden und Rückzug der Intendanten und Intendantinnen Erneuerungsbedarf entstanden ist und neue Theaterkonzepte Einzug gehalten haben. Ob die einem gefallen oder nicht, aber sie brachten definitiv ein neues Theaterverständnis mit sich. Ende der 90er-Jahre war die letzte Phase, wo Etablierungen stattgefunden haben. Das Kosmos Frauenraum war eine der letzten davon, danach war, bis auf temporäre Nutzungen von leerstehenden Objekten, alles restlos verteilt.“<sup>250</sup>

Die Reformierungswünsche der freien Theaterschaffenden resultierten in der Wiener Theaterreform 2003. Viele freie Szenetheater wurden zu Immobilien der Stadt Wien umfunktioniert. Hier zu nennen wären die großen sechs: brut, Schauspielhaus, Dschungel, TQW, TAG und Garage X. Diese Theater werden heute nach einem rotierendem Koordinatorensystem besetzt.

---

<sup>248</sup> Interview mit Gerhard Ruiss, (13.11.2012)

<sup>249</sup> Auf diese Problematik wird im Kapitel zur IG Freie Theaterarbeit genauer eingegangen werden.

<sup>250</sup> Interview Gerhard Ruiss, (13.11.2012)

Auch Projekte, die aus der Szene kamen, wurden institutionalisiert: Der Bemühungen der IG, ein Kindertheaterhaus als Alternative zum eher konventionell ausgerichteten Theater der Jugend zu etablieren, sowie der Wunsch der Tanzszene, die sich für ein Tanzhaus engagierte, wurden in Form von Dschungel und TQW umgesetzt. Allerdings muss betont werden, dass die damals bereits bestehende Tanzszene sozusagen ausgeblendet wurde. Mit der ‚Etablierung einer Tanzszene in Wien‘ wurde das neue Tanzhaus beworben, auf die Tänzergeneration des WUK, homunculus oder Kiskililla wurde nicht nur nicht eingegangen, sie wurde totgeschwiegen.

Die Zeit der Freien Szene der 70er bis 90er-Jahre ist heute Teil einer Wiener Theatergeschichte geworden. Mit der Auflösung der freien Mittelbühnen durch die Theaterreform kam es auch zu einer prägnanten Veränderung in der Freien Szene.

Auf meine Frage hin, ob man das Ende der 90er-Jahre sowie die Wiener Theaterreform 2003 auch als möglichen Abschluss einer Generation interpretieren könnte, antwortete Gerhard Ruiss:

„Ich bin mir inzwischen sicher, dass das so ist. Wir sind zu nahe dran an der Geschichte, um das definitiv beurteilen zu können, Tatsache ist aber, dass diese Rondell-Geschichte und der Kosmos Frauenraum eine Art Schlussstein einer Gründungsentwicklung waren, die in den 1970er-Jahren begonnen hat. Es ist danach nur noch im bestehenden Arsenal neu gemischt worden und es sind Nachnutzungsbühnen entstanden.“<sup>251</sup>

---

<sup>251</sup> Interview Gerhard Ruiss (13.11.2012)

## 4. IGFT – Interessensgemeinschaft Freie Theaterarbeit

### 4.1. Zur Geschichte der IGFT

Die Interessensgemeinschaft Freie Theaterarbeit, kurz IGFT wurde 1989 von Ruth Matzinger, Tini Cermak und Marcile Dossenbach gegründet. Die erste Geschäftsführung wurde von Ruth Matzinger ausgeübt. Nach Abschluss ihres Studiums arbeitete sie auf ehrenamtlicher Basis für die IG.<sup>252</sup> Hilde Haider-Pregler, die theaterwissenschaftliche Institutsvorständin von 1989 bis 1999 stellte der Interessensvertretung einen Büroraum im Institut für Theaterwissenschaft zur Verfügung. Die erste Generalversammlung fand im November 1989 statt.

Gründungsversuche einer Interessenvertretung für die freien Theaterschaffenden gab es bereits zuvor. 1981 formierten sich unter IG Freie Gruppen einige freie Theaterschaffende.<sup>253</sup>

Für die Formierung einer Interessensvertretung für Freie Theaterarbeit wird jedoch 1989 als offizielles Gründungsjahr gehandhabt.

Zu intensiven Gründungen von Kulturinitiativen kam es in den 70er-Jahren. Die älteste Interessensvertretung ist die IG Bildende Kunst 1956, die IG Autorinnen Autoren existiert seit 1971 und war für einige später gegründete Interessensvertretungen, wie die IGFT, anfängliche Unterstützung, 1990 wurde die IG Kultur gegründet.

Die Entstehung der IGFT ist auf die Veranstaltungen der Konfliktkommission Theater zurückzuführen.

Die Enqueten, Symposien, Veranstaltungen und Diskussionen dieser Vereinigung über die Probleme und Konflikte in der freien Theaterszene und deren Fördergeber waren nicht nur maßgeblich für die Gründung der IG, sondern auch für die weiterführende Entwicklungen in den 90er-Jahren, in Folge soll näher auf diese Formation eingegangen werden.

#### 4.1.2. Konfliktkommission-Theater – Personenkomitee-für-ein-wirklichkeitsnahes Theater

Als die finanziell unübersehbaren Probleme der Komödianten im Künstlerhaus bekannt wurden, entschied die Stadt Wien, die Verbindung mit dieser Theatergruppe aufzulösen und die Räumlichkeiten vorübergehend zu schließen. Die Bundestheater bekundeten knapp

---

<sup>252</sup> Vgl. Interview Marcile Dossenbach Andrea Wälzl, (24.10.2012)

<sup>253</sup> Vgl. Ruiss, Gerhard. „Bei aller Wertschätzung, aber das da!“ in Deutsch-Schreiner, Evelyn, Ruiss, Gerhard: *...mit beschränkter Haftung! Theater m.b.H. und Theaterpolitik im Wien der 80er und 90er Jahren*. Wien: Folio-Verlag 2003, S. 10.

danach Interesse an der Immobilie.<sup>254</sup> In der freien Theaterszene kam es zu regem Unmut, war doch dieses Haus als Zeichen des Respekts gegenüber der Arbeit der Komödianten und Conny Hannes Meyers einer Freien Gruppe übergeben worden. Als ein ‚Haus der Freien Szene‘ sollte es in deren Sinne auch weiterbestehen. Von Seiten des Magistrats kam es immer wieder in der Presse zu unterschiedlichsten Bezeugungen. Auf der einen Seite sprach man davon, dass das Haus ‚auf jeden Fall den Freien‘ zur Verfügung stehen wird, auf der anderen Seite las man davon, dass Robert Jungbluth und Co bereits Verträge über die Nutzung der Räumlichkeiten unterzeichnet hätten.<sup>255</sup>

1985 wies die Arbeitsgemeinschaft IG Freie Gruppen darauf hin, welche ursprüngliche Widmung dieser Ort durch die Kulturpolitik durch die Vergabe an eine freie Theatergruppe erhalten hatte. Als es so aussah, als würde aus dem Künstlerhaustheater ein institutionalisiertes Theaterwesen werden, beschlossen die neugegründeten IG Freie Gruppen, den Ort zu besetzen.<sup>256</sup>

In einer Willenserklärung machte man seine Forderungen an die Kulturpolitik deutlich:

"Die Zur-Verfügung-Stellung des Künstlerhaustheaters an das Ensemble 'Komödianten' sowie freie Gruppen war das Ergebnis eines zähen kulturpolitischen Kampfes der in den 60er-Jahren aktiven Theateravantgarde - Autoren, Schauspieler, Regisseure - mit der Kulturadministration unseres Landes. Das 'Aus' der 'Komödianten' betrifft somit nicht nur dieses eine Ensemble, sondern die gesamte österreichische Theateravantgarde und ihr Publikum. [...] Wir erklären uns jederzeit in der Lage, das Künstlerhaustheater in selbstständiger künstlerischer und organisatorischer Leitung weiterzuführen."<sup>257</sup>

Die freien Theaterschaffenden zogen nicht ins Künstlerhaus, vorerst blieb es in den organisatorischen Händen der Stadt Wien.

Die Theatersituation Mitte der 80er-Jahre sah so aus, dass von Seiten der Kulturpolitik das kulturelle Erbe – die sogenannten ‚Kulturgroßtänker‘ – medial wie öffentlich einen Schwerpunkt bildeten, die Freie Szene hingegen kämpfte gegen Windmühlen. Es erweckte den Anschein, dass die Kulturpolitik kaum bestrebt schien, an dieser kritischen Situation der freien Theaterschaffenden etwas zu ändern, vielmehr versuchte sie sich als ‚gönnerhafter‘ Fördergeber zu profilieren.

---

<sup>254</sup> Vgl. [http://www.kintheatop.at/forschung/kintheatop\\_chronik.html](http://www.kintheatop.at/forschung/kintheatop_chronik.html) (Zugriff: 07.07.2013) sowie Ruiss, „Bei aller Wertschätzung, aber das da!“ S. 11.

<sup>255</sup> Siehe hierzu beispielsweise Ruiss, „Bei aller Wertschätzung, aber das da!“ S. 11.

<sup>256</sup> Vgl. [http://www.kintheatop.at/forschung/kintheatop\\_chronik.html](http://www.kintheatop.at/forschung/kintheatop_chronik.html) (Zugriff: 07.07.2013)

<sup>257</sup> Ruiss, Gerhard, Vyoral, Johannes A.: *Autoren-Theater-Enquête Wien. Interessengemeinschaft Österreich Autoren. Das-Wir-wollen-ja-aber-es-geht-nicht-Theater*. Wien: IG Autoren 1986. S. 94.

Für die Szene wurde es daher immer wichtiger, ihr Recht auf Existenz zu vertreten und zu erkämpfen. Unter dem Titel *Das-Wir-wollen-ja-aber-es-geht-nicht-Theater* wurde das Künstlerhaus besetzt und eine fünftägige Fachenquete abgehalten.<sup>258</sup> Die Veranstaltung änderte vorerst nichts an der Situation der Freien Szene, jedoch wurde durch die Diskussion auf die Missstände hingewiesen: „Die Ansprüche der freien Theaterszene und der Autoren waren [aber] nicht mehr aus der Welt zu schaffen.“<sup>259</sup>

Zu Entrüstung kam es 1987 in der Freien Szene, als die Theater Ronacher, Raimundtheater und das Theater an der Wien fusionierten und der Theaterverbund Vereinigten Bühnen gegründet wurde, dessen Leitung Peter Weck übernahm. Stets wurde von Seiten der Kulturpolitik bedauert, es seien nicht genügend finanzielle Mittel da, um die Szene ausreichend unterstützen zu können, gleichzeitig schien es jedoch möglich zu sein ein Musical-Unternehmen zu gründen.

Um der Freien Szene einen Raum zu geben wurde das Festival heftiger herbst, ein Nischenprogramm der Wiener Festwochen initiiert. Die Theaterschaffenden sollten hier ihre Leistungen unter Beweis stellen.<sup>260</sup> In der Szene fand dieses Festival überwiegend ein kritisches Echo. Für den Zusammenhalt der Vertreter sah man es als hinderlich, da viele langjährige Theaterleute nicht partizipierten und einige neu gegründete Gruppen teilnehmen ‚durften‘. Einige wenige schienen so die ganze Szene zu vertreten. Ein Gegeneinander anstatt eines Miteinander war die logische Konsequenz:

„Denn Kulturamt und Festwochen haben aus der ursprünglichen Idee, eine Leistungsschau repräsentativer Freier Produktionen außerhalb der erdrückenden Konkurrenz der Wiener Festwochen zu veranstalten, eine Leistungsschau bürokratischer Vereinnahmungsmechanismen vorgespielt, die dazu angetan sind, dieser unter dem Existenzminimum lebenden Szene endgültig den Todesstoß zu versetzen. Denn statt aus dem aussichtslosen Konkurrenzkampf mit überdimensionierten Theaterinstitutionen einmal befreit zu werden, werden sie nun in einen mörderischen Konkurrenzkampf gegeneinander gehetzt. Die Kulturpolitik kann dieser Selbstzerfleischung lächelnd zusehen und ihre Hände in bürokratischer Unschuld waschen.“<sup>261</sup>

---

<sup>258</sup> Ruiss Gerhard, „Bei aller Wertschätzung, aber das da!“, S. 9.

<sup>259</sup> Vgl. [http://www.kintheop.at/forschung/kintheop\\_chronik.html](http://www.kintheop.at/forschung/kintheop_chronik.html) (Zugriff: 07.07.2013)

<sup>260</sup> Vgl. Ebd.

<sup>261</sup> Kisser, Erwin, Auer, Reinhard [Hrsg.]: *Konfliktkommission Theater. Konflikttheater-Theaterkonflikte. Zur Phänomenologie nicht-illusionistischer Theaterformen*. Wien: Ed. Fortschrittliche Wissenschaft. 1987, S. 105.

Johanna Tomek gab den Anstoß für die Gründung des Theaterverbundes Politische Bühne, ihm zugehörig waren das Theater mbH, das Jura-Soyfer-Theater, das GemeindeHOFTheater und die Neue Wiener Volkskomödie sowie die Autoren Gustav Ernst und Erhard Pauer.

Die Vereinigung Politische Bühne legte der Stadt Wien ein Nutzungskonzept für das Künstlerhaustheater durch freie Theaterschaffende vor. Durch eine Basissubvention von 1,2 bis 1,5 Millionen Schilling sollten das Theaterhaus unterstützt, die künstlerischen Produktionen durch die Produktionsförderungen der Gruppen abgedeckt und die künstlerische Leitung durch die freie Theaterszene selbst verwaltet werden.<sup>262</sup> Stilistisch wollte man sich vorrangig an österreichischer Gegenwartsdramatik orientieren sowie politisch-sozialkritische Schwerpunkte setzen. Die Stadt Wien lehnte dieses zunächst Konzept ab, Ende der 80er-Jahre wurde dieses Konzept in anderer Form von der Stadt Wien durchgesetzt.<sup>263</sup> Christian Pronay übernahm die Funktion eines künstlerischen Leiters und Organisors.

Die Konfliktkommission-Theater-Personenkomitee-für-ein-wirklichkeitsnahes-Theater wurde gegründet. Sie war eine Zusammenkunft von mehreren Szenekünstlern und der IG Autorinnen und Autoren. Unter ihnen waren Johanna Tomek und Werner Schönolt vom Theater mbH, Didi Macher und Ulf Birbaumer vom GemeindeHOFTheater, Reinhard Auer vom Jura-Soyfer-Theater und Autoren wie Gustav Ernst, Gerhard Ruiss, Erhard Pauer, Peter Turrini, Hein. R. Unger, Erwin Kisser und Arthur West.

In erster Linie trat man an, die angespannte existentielle Lage, in der sich die Theaterschaffenden befanden, deutlich zu machen. Man wollte aktiv die Missstände und Unausgewogenheiten in der Wiener Theaterlandschaft aufzeigen.<sup>264</sup> Ziel war es auch, in den Entscheidungsprozess des Fördergebers eingebunden zu werden, nicht mehr vom Fördergeber als ‚Wildwuchs‘ abgetan, sondern als ernstzunehmender Partner im Kunstdialog anerkannt zu werden sowie die Härte der Lebensumstände der Künstler aufzuzeigen.<sup>265</sup>

In mehreren Veranstaltungen wurde die unglückliche Situation der freien Theaterschaffenden mit Akteuren der Szene sowie Kulturpolitikern und Journalisten diskutiert.

Die Initialzündung für die IGFT kam aus einer der Anschlussdiskussionen der Veranstaltungen. Ulf Birbaumer resümierte die nächsten Schritte: „[...] Schaffung einer

---

<sup>262</sup> Vgl. [http://www.kinhetop.at/forschung/kinhetop\\_chronik.html](http://www.kinhetop.at/forschung/kinhetop_chronik.html) (Zugriff: 07.07.2013)

<sup>263</sup> Vgl. Ebd.

<sup>264</sup> Ruiss Gerhard, „Bei aller Wertschätzung, aber das da!“, S. 9.

<sup>265</sup> Ebd.

Plattform, IG Theater oder wie immer sie heißt, Inanspruchnahme zumindest des organisatorischen Know-how der IG-Autoren, die inzwischen weiß, wie es geht. [...]“<sup>266</sup>

Die IG Freie Theaterarbeit entstand also im Zuge der kritischen Auseinandersetzungen und Diskussionen der Konfliktkommission Theater.

Zu Beginn sollten drei konkrete Ziele erreicht werden:

1. Schaffung einer sozialen Absicherung für freischaffende Künstler
2. Schaffung von Infrastruktur für die freie Szene
3. Transparenz in der Fördervergabe und im Förderungssystem bzw. aktiver Einbezug der Szene in den Fördervergabeprozess

Rolf Schwendter verfasste Notate zur Grundsatzklärung und zum Selbstverständnis der IGFT, in Folge finden sich Auszüge aus derselben:

1) Die IG Freie Theaterarbeit versteht sich, wie ihr Name sagt, als Interessensgemeinschaft. Dies bedeutet, dass sie ihren Gegenstand jener, die Freies Theater zu machen beanspruchen, versteht.

2) Diese Interessen umfassen beispielsweise aufgezählt vor allem: Die ökonomische Besserstellung aller an der Freien Theaterarbeit beteiligten Gruppen, zumindest jenseits des Existenzminimums, nach Möglichkeit aber in der Richtung eines durchschnittlichen Facharbeiterlohns.

Die allmähliche Durchsetzung einer anderen Berufstätigen äquivalenten Sozialversicherung in welcher (jeweils zu diskutierenden) Form auch immer. Eine Infrastruktur, die die Vorbereitung und Durchführung von Freien Theateraufführungen, welcher Art auch immer, ermöglicht und Bedürfnissen hinlänglich ausdifferenziert zu sein hat. Die permanente, umfassende und noch bei weitem zu verbessernde Öffentlichkeitsarbeit für die Gesamtheit der Freien Theaterarbeit, lokal, regional überregional und bei Bedarf auch international. Die freiwillige Fort- und Weiterbildung aller Agierenden in möglichst kostengünstiger Form. [...]“<sup>267</sup>

---

<sup>266</sup> Kisser, Erwin, Auer, Reinhard [Hrsg.]: Konfliktkommission Theater. *Konflikttheater-Theaterkonflikte. Zur Phänomenologie nicht-illusionistischer Theaterformen*. Wien: Ed. Fortschrittliche Wissenschaft. 1987, S.103.

<sup>267</sup> Rolf Schwendter, Notate zur Grundsatzklärung in Vorstandsprotokolle 1988-1995.

## 4.2. Die 3 Ziele der IGFT:

### 4.2.1. Schaffung einer sozialen Absicherung für freischaffende Künstler

Anfang der 90er-Jahre waren viele freie Theaterschaffende unzureichend bis gar nicht versichert, dies wurde in der 1989 veröffentlichten Studie *Zur sozialen Lage der Theaterschaffenden* von Robert Harauer bestätigt.

Im Symposium *Konflikttheater Theaterkonflikte* äußerte sich Ulf Birbaumer in der Podiumsdiskussion über die vorherrschende Situation.<sup>268</sup> In der vorzulegenden Kalkulation für eine geplante Produktion berechnete das GemeindeHOFTheater stets auch die Sozialversicherung der teilnehmenden Künstler mit ein, jedoch wurde diese Auflistung von Seiten des Fördergebers regelmäßig ausgeklammert und die Künstler arbeiteten ohne jegliche Versicherung.<sup>269</sup> Dass ein Arbeitgeber seinen Arbeitnehmer nicht sozial absichert, ist heute undenkbar, in der Freien Szene war dies aber Gang und Gäbe, da die Förderung selten diese eigentliche Notwendigkeit zuließ.

Um über das Allgemeine Sozialversicherungsgesetz, kurz ASVG versichert zu sein, musste man entweder selbst die Kosten für die Versicherung aufbringen (Selbstversicherung) oder sich in einem Angestelltenverhältnis befinden. Das meist geringe und überdies sehr unregelmäßige Einkommen hinderte den freien Theaterpraktiker für gewöhnlich daran. Burgtheaterschauspieler sowie andere Schauspieler der Wiener Privattheater oder der Länderbühnen wurden angestellt.<sup>270</sup>

Die freien Theaterschaffenden waren bestrebt diese Situation zu ändern, doch musste es in erster Linie zuerst rechtlich möglich gemacht werden, sich als freier Künstler über das ASVG versichern zu können, ohne sich im Angestelltenverhältnis befinden zu müssen. Dies dauerte allerdings noch bis 1997, heute werden die freien Theaterschaffenden als ‚neue Selbstständige‘ im ASVG angeführt.

---

<sup>268</sup> Vgl. Kisser, Erwin, Auer, Reinhard [Hrsg.]: Konfliktkommission Theater. *Konflikttheater-Theaterkonflikte. Zur Phänomenologie nicht-illusionistischer Theaterformen*. Wien: Ed. Fortschrittliche Wissenschaft. 1987, S.88.

<sup>269</sup> Kisser, Erwin, Auer, Reinhard [Hrsg.]: Konfliktkommission Theater. *Konflikttheater-Theaterkonflikte. Zur Phänomenologie nicht-illusionistischer Theaterformen*. Wien: Ed. Fortschrittliche Wissenschaft. 1987, S.88.

<sup>270</sup> Vgl. Alton, Juliane. *Künstlersozialversicherung. Schwerpunkt Theater- und Filmschaffende*. Wien: Univ. Diss. 1997, S.87.

1996 erfolgte ein Strukturanpassungsgesetz, in weiterer Folge wurde der Versichertenkreis um Personen erweitert, die sich in einem dienstnehmerähnlichen Verhältnis befanden – dies lief unter der sogenannten Werkvertragsregelung.<sup>271</sup>

Juliane Alton postuliert in *Künstlersozialversicherung in Österreich*, dass die Einführung der Werkvertragsregelung einerseits der Versuch einer Geldbeschaffungsmethode für die Sozialversicherungen der Künstler war, andererseits sollten bis dahin nicht versicherte Personen in eine Kranken-, Unfall- sowie Pensionsversicherung eingebunden werden.<sup>272</sup>

Faktum jedoch war, dass die freien Theaterschaffenden in ihren Arbeitsverhältnissen in der Szene selten bis gar nicht angestellt wurden und dies jedoch eine Voraussetzung für die Werkvertragsregelung bildete. Eine Anstellung des Arbeitnehmers durch den Arbeitgeber konnte jedoch aus Mangel an finanziellen Mitteln oft nicht gewährleistet werden. Alton führt hierzu aus: „An dieser Stelle muss die Praxis der Subventionsgeber kritisiert werden, die lieber Sachkosten förderten als Personalkosten und damit der Umgehung der arbeitsrechtlichen Verpflichtungen Vorschub leisteten.“<sup>273</sup>

Die IG Freie Theaterarbeit war also angetreten die soziale Situation der freien Theaterschaffenden zu verbessern. Ein erster Siegeszug war die Einrichtung des IG Netzes, welcher von freischaffenden Künstlern zur Selbstversicherung als Unterstützung genutzt werden konnte. Das IG Netz wird nach wie vor von der IGFT verwaltet und aus Mitteln der Kunstsektion des BMUK finanziert.<sup>274</sup>

Viel wurde erreicht in den Anfangsjahren der IGFT: Eine Künstlerdatei wurde angelegt, die Vernetzung aller Interessensvertretungen Österreichs wurde angestrebt und eine Serviceanlaufstelle zur Starthilfe für Neulinge wurde eingerichtet.

#### **4.2.2. Schaffung von Infrastruktur**

Ein weiterer wesentlicher Punkt war die Schaffung von Infrastruktur für die Freie Szene. Als 1989 das Künstlerhaus über den Theaterverein als ‚dietherater‘ verwaltet wurde, sollte der Raum den freien Theaterschaffenden zur Verfügung stehen. Der Plan der damaligen Kulturstadträtin, Ursula Pasterk, war es, die ‚zersplitterte‘ Freie Szene in diesem Haus zusammenzuführen und zur ‚Schaffung einer Identität‘ beizutragen; die Einnahmen einer Abendveranstaltung an diesem, durch die Stadt Wien verwalteten Haus gingen anfangs zur

---

<sup>271</sup> Vgl. Alton, Juliane. *Künstlersozialversicherung. Schwerpunkt Theater- und Filmschaffende*, S.87.

<sup>272</sup> Ebd.

<sup>273</sup> Ebd.

<sup>274</sup> Vgl. <http://www.freietheater.at/?page=organisation&subpage=grundsatz> (Zugriff: 05.06.2013)

Gänze an die Kulturschaffenden selbst.<sup>275</sup>

In weiterer Konsequenz wurde das Theater allerdings über den Finanzierungstopf für Freie Gruppen gefördert, auch die Einnahmen gingen nicht mehr zur Gänze an die freien Theaterpraktiker.<sup>276</sup>

Ein wesentlicher Kritikpunkt der IGFT am Theater war, dass viele Gruppen nicht genügend Eigenmittel aufbringen konnten, um die Räumlichkeiten nutzen zu können. Dossenbach zufolge konnte meistens mit einer Beteiligung in 60 zu 40 oder 70 zu 30 Modellen hier gespielt werden.<sup>277</sup>

Die IGFT übte Anfang der 90er-Jahre Kritik an der Organisationsform des Theaters, da Christian Pronay als verwaltendes Organ auch die Spielplangestaltung übernahm. Man erachtete diese Vorgehensweise als undemokratisch und befürchtete, dass die Freien Gruppen hier wieder keine Probe- und Aufführungsmöglichkeit finden sollten.

Ein weiterer wesentlicher als kritisch betrachteter Punkt war, dass der Theaterverein als Projekt der Stadt Wien Fördermittel aus dem Topf der freien Theaterszene bezog. Raumbedarf, sei es Probe- oder Aufführungsmöglichkeit, bestand in der freien Theaterszene immer. Eines der ersten Projekte, welches der IGFT als mögliches Gegenkonzept zu Theater vorgestellt wurde, war von Gernot Lechner, dem Leiter der Gruppe Kiskililla. Die Überlegung war eine Theaterfabrik zu kreieren, zu einem späteren Zeitpunkt war die leer stehende Remise im Gespräch.<sup>278</sup> Die IG stand diesem Projekt grundsätzlich positiv gegenüber, die Stadt Wien wollte diese Idee hingegen nicht unterstützen.<sup>279</sup>

Die IGFT plante Infrastruktur zu schaffen, ihr Ziel war es, ein Theaterhaus oder einen Theaterraum zu errichten, der allen freien Theaterschaffenden Österreichs in Selbstverwaltung zur Verfügung stehen sollte. Der Selbstverwaltung standen viele kritische Stimmen innerhalb der eigenen Reihen gegenüber.<sup>280</sup>

Auch ein alternatives Kindertheaterhaus wie auch ein Tanzhaus standen zur Debatte.

Letzten Endes wurden diese Pläne in Form des Dschungel und des TQW dahingehend verwirklicht, da sie als Koproduktionsstätten in der Theaterlandschaft bestehen.

Kritikpunkt wiederum ist, dass die Vorstellungen der Szene von einem Kindertheater-, Tanzhaus für die gesamte Freie Szene und die Freien Gruppen ohne fixe Spielstätte sozusagen

---

<sup>275</sup> [http://www.kinhetop.at/forschung/kinhetop\\_chronik.html](http://www.kinhetop.at/forschung/kinhetop_chronik.html) (Zugriff: 07.07.2013)

<sup>276</sup> Ebd.

<sup>277</sup> Interview Marcile Dossenbach, Andrea Wälzl (24.10.2012 sowie 13.12.2012)

„institutionalisiert“ wurden. Die Konzepte wurden marktwirtschaftstauglich gemacht und stehen bei Weitem nicht der gesamten freien Theaterszene zur Verfügung.

Zu dem Ziel Schaffung von Infrastruktur ist auch das Rondell-Projekt zu zählen, auf welches im Rondell-Kapitel genauer eingegangen werden soll. Das Rondell sollte von Seiten der IG ein Open-house werden, ein Haus, das allen freien Theaterschaffenden Österreichs zur Verfügung stehen sollte – kein Gegenprojekt zu dietheater, aber das, was die Szene eigentlich stets im Sinn hatte.

### **4.2.3. Transparenz in der Fördervergabe**

Das dritte Ziel – die Schaffung von mehr Transparenz in der Fördervergabe – begleitet die Freie Szene seit Anbeginn ihres Bestehens. Als die ersten Freien Gruppen entstanden, wussten die Kulturverwaltungen zuerst nicht, wie sie darauf reagieren sollten. Es wurde nach dem Gießkannenprinzip gefördert. Als immer mehr Gruppen sich um Förderungen bemühten, sahen sich die Kulturverwaltungen vor das Problem der Vergabekriterien gestellt.

Es wurden ein Beirat und Kleinbühnenjürs eingeführt, welche durch ein Auswahlverfahren entscheiden sollten, welches Förderansuchen subventioniert würde und welches nicht. Dieses K.O.-System vollzog sich gänzlich hinter verschlossenen Türen und wurde von den freien Theaterpraktikern kritisiert.<sup>281</sup> Erst in weiterer Folge sollten die freien Theaterschaffenden in die Beiräte mit einbezogen werden.

Die Freie Szene wollte in den Entscheidungsprozess des Fördergebers eingebunden werden – man wollte mit den Beiräten „mitentscheiden“ – wer und wie viel Förderungen und wer keine erhält.

Der Vorwurf, welcher hier bestand, war jener, dass die Beiräte und Jürs von der Stadt Wien und vom Bund ausgewählt wurden.<sup>282</sup> Jene entschieden, wer in weiterer Folge qualifiziert war, zu entscheiden, wer gefördert wurde in der Szene. Von der Stadt Wien wurde ein Beiratssystem eingeführt, in welches die Szene eingebunden wurde – IG-Vertreter und freie Theaterschaffende waren auch Mitglieder des Beirates – und entschieden somit über die eigenen Reihen. Eine Folge der Theaterreform war die Abschaffung der Beiräte die durch Kuratoren ersetzt wurden.

---

<sup>278</sup> IG Vorstandsprotokolle 1988- 1995, 27.12.1989.

<sup>279</sup> Interview Marcile Dossenbach, Andrea Wälzl (24.10.2012 sowie 13.12.2012)

<sup>280</sup> Hierzu ausführlicher im Rondell-Kapitel.

<sup>281</sup> Vgl. Gerhard Ruiss Interview (13.11.2012)

<sup>282</sup> Vgl. Koberg, Roland, Reiter, Wolfgang: „Die Gruppe überschätzt ihre Fähigkeiten“ in Falter 7/90, S.12.

### 4.3. Die IGFT – Servicestelle oder kulturpolitischer Kämpfer?

Nach dem Scheitern des Rondell-Projekts in den 90er-Jahren wurde eine Spaltung der IG in den Medien kolportiert.<sup>283</sup> Der Rondell-Konflikt hatte zur Folge, dass sich einige Theaterschaffende von der IG trennten. Angeführt von Hubsli Kramar gründeten jene vorwiegend aus dem Sprechtheaterbereich kommenden Künstler den Regieverband, um separat deren Ziele und Forderungen zu erkämpfen. Der Regieverband sah sich nicht als „Gegen-IG, sondern vielmehr als Ergänzung“<sup>284</sup> und war auch bestrebt mit der IGFT zusammenzuarbeiten.<sup>285</sup>

Nach all den Jahren der Anstrengungen für gerechtere Verhältnisse in der Freien Szene zu kämpfen kann dies als Konsequenz einer Entwicklung gesehen werden.

Das von Seiten der Kulturpolitik geförderte Konkurrenzdenken hatte schon lange die Szene erreicht. Einige freie Theaterschaffende wurden gefördert, andere wiederum erhielten keine Förderungen mehr, Theaterräume wurden zur fixen Spielstätte einer Theatergruppe und waren fortan nicht mehr zugänglich für andere Freie Gruppen, wieder andere Spielräume wurden an einzelne Gruppen vergeben. Die Interessen der Mitglieder der IGFT drifteten immer mehr auseinander. Die gemeinsamen Interessensgebiete, welche alle Theaterschaffenden zusammenbrachte waren der Servicebereich und das IG Netz. All diese Spannungen waren in diesen Rondell-Konflikt innerhalb der IGFT in den 90er-Jahren integriert.

Während die IGFT versuchte als Interessensvertretung und als selbstverwaltendes Organ sowohl das IG Netz als auch das Rondell zu vereinen, gab es andere Interessensvertretungen, die diese Vorgehensweise vehement ablehnten. Gerhard Ruiss betonte im Gespräch, dass die IG Autorinnen Autoren immer, sobald sie Dinge politisch erfolgreich erkämpft hatten, begannen diese auszugliedern.<sup>286</sup> Hierfür nannte er als Beispiel den Sozialfonds für Autoren sowie literarische Übersetzer, der nach wie vor von der Verwertungsgesellschaft Literar-Mechana betreut wird. Ruiss vertritt die Ansicht, dass es, um Vorteile in der Kulturpolitik für die Gemeinschaft, deren Interessen man vertritt, zu erkämpfen, wichtig ist, sich ‚den Rücken frei zu halten‘.<sup>287</sup> Andernfalls, so Ruiss, muss man sich in einer Diskussion mit dem Fördergeber immer selbst ‚mit-meinen‘, ein innerer Konflikt sei hier vorauszusehen.<sup>288</sup>

---

<sup>283</sup> IG Vorstandsprotokolle 1988- 1995, Ordentliche Generalversammlung, 21. 11.1994.

<sup>284</sup> IG Vorstandsprotokolle 1988- 1995, 13.12.1994.

<sup>285</sup> Konkreter soll auf den Regieverband im Kapitel zum Rondell-Projekt eingegangen werden.

<sup>286</sup> Vgl. Gerhard Ruiss Interview (13.11.2012)

<sup>287</sup> Vgl. Ebd.

<sup>288</sup> Vgl. Ebd.

Ob eine Interessensvertretung selbst Immobilien besitzen und diese verwalten soll, ist eine Frage, die die IGFT immer auf ihrem Weg begleitete. Man wird so Teil einer politischen Diskussion, in welcher man für sich selbst mitdiskutieren muss. Ruiss schließt diese Überlegungen als mögliche Option vollkommen aus:

„Es gibt immer Interessengegensätze und individuell andere Ansprüche als kollektiv einlösbare. Wie soll man sich bei Spannungen verhalten, welche Partei soll man ergreifen? Soll man die Partei für den Verein oder soll man die Partei der Beschwerdeführung ergreifen? Welche Position habe ich dann? Bei uns [IG Autorinnen Autoren] ist das eindeutig. Wir müssen uns nicht selbst verteidigen. Und das war immer meine Position. Ich habe sie auch immer allen anderen Interessenvertretungen empfohlen.“<sup>289</sup>

Marcile Dossenbach erklärte in der Diskussion zum 20-jährigen Bestehen der IGFT in *gift* 10/09:

„Es gab immer Flügel in der IGFT: die einen waren für mehr Politik und Kämpfen, die anderen für mehr Service. Es gab aber auch etliche, die gesagt haben, dass das Service als Basis notwendig ist, was aber nicht ausschließt, politisch vorzugehen.“<sup>290</sup>

Dieses Spannungsverhältnis nahm die IGFT in sich auf und es ist seit ihrem Bestehen vorhanden. Welche Interessen vertritt eine Gemeinschaft der freien Theaterschaffenden? Soll man sich auf das Bestehen einer Serviceeinrichtung fokussieren oder soll man kulturpolitischer Kämpfer sein?

---

<sup>289</sup> Vgl. Gerhard Ruiss Interview (13.11.2012).

<sup>290</sup> „Im Spannungsfeld zwischen kulturpolitischer Vertretung und Service“ in *gift* 10/09, S. 33.

## 5. Das Rondell-Projekt 1991-1994

### 5.1. Ausgangspunkt und Forschungsgrundlagen

Das Ende der 80er-Jahre führte zu Umbrüchen auf politischer Ebene, die auf nationaler, in Österreich wie internationaler Ebene Auswirkungen hatten. Innerhalb der Politik kam es zu einer Neuausrichtung, die SPÖ koalierte wieder mit der ÖVP und die Kulturpolitik wurde mit Rudolf Scholten und Erhard Busek neu positioniert. Scholten, langjähriger kulturpolitischer Berater von Vranitzky, war mit der Kunst und künstlerischen Belangen vertraut, Busek war zuständig für die Museen und die kulturellen Angelegenheiten. Einen besonderen Schwerpunkt innerhalb der Politik bildete der geplante Beitritt zur EU.

Unter der Förderung von kultureller Identität der Nation Österreich hatten ÖVP und SPÖ meist ähnliche, oft aber unterschiedliche Vorstellungen. Während die ÖVP an ihren Vorstellungen der kulturellen Tradition festhielt orientierte sich die SPÖ vorwiegend an Künstlern aus der Gegenwart. Hinsichtlich des EU-Beitritts wurde die intensivere Förderung der Bundesländer in einen europäischen Rahmen gesetzt.

Rudolf Scholten betonte im Vorwort des Kunst- und Kulturberichtes 1993:

„Da gerade in der Kultur eines Landes seine Identität besonders deutlich zur Geltung kommt, geht es darum, diese kulturellen Profile der einzelnen Länder nicht in einer diffusen Europa Kultur zum Verschwinden zu bringen sondern in der neuen Staatengemeinschaft besonders hervorzuheben.“<sup>291</sup>

Für Scholten, so Knapp, waren die Kulturinitiativen Träger für eine breit gestreute Kulturvermittlung.<sup>292</sup> Bezugnehmend auf den Kunst- und Kulturbericht von 1993 begründet Knapp: „Durch die Tätigkeit der dezentralen Kulturinitiativen setzte man auch auf eine Stärkung des regionalen Aspekts der Kulturförderung.“<sup>293</sup>

In diesem Rahmen kann auch das Rondell-Projekt gesehen werden, als ein Projekt welches in der Hauptstadt Österreichs allen Bundesländern eine Repräsentationsfläche bieten sollte.

Die Grundlagen für dieses Kapitel bildeten Interviews mit den am Projekt teilhabenden Personengruppen, Zeitungsartikel und die Protokolle der Vorstandssitzungen der IGFT der Jahre 1988-1995. Interviewpartner waren: der ehemalige Kunst- und Kulturminister Rudolf Scholten, die Mitbegründerin und ehemaliges Vorstandsmitglied der IGFT Marcile

---

<sup>291</sup> Kunst und Kulturbericht 1993, S. 1.

<sup>292</sup> Vgl. Knapp, Marion, *Kulturnation Österreich*, S. 166 und 265.

<sup>293</sup> Ebd. S.175.

Dossenbach, die Büroleitung der IGFT Andrea Wälzl, die freie Theaterschaffende Eva Brenner, der IG Autoren und Autorinnen-Vertreter Gerhard Ruiss, der freie Theaterschaffende sowie ehemaliges Vorstandsmitglied der IGFT Hubsi Kramar und die damalige Staatssekretärin Scholtens Gertraud Auer<sup>294</sup>.

Weitere Gespräche wurden mit Helga David und Günther Lackenbacher gesucht. Von David wurde ein Interview, aufgrund der negativen Erinnerungen an das Rondell- Projekt abgelehnt und Lackenbacher, der im erweiterten Beirat für das Rondell-Projekt saß, musste aufgrund mangelnder Erinnerungen sowie einem entsorgten Ordner zum Rondell-Projekt ebenso absagen<sup>295</sup>.

Die Materialgrundlage bildeten Primärquellen. Es soll darauf hingewiesen werden, dass der folgende Bericht versucht anhand der Quellen eine chronologische Abfolge der Ereignisse zu rekonstruieren.

## 5.2.Startschuss und Initiierung des Projektes

Gertraud Auer wies im Interview 07.03.2013 darauf hin, dass Johanna Tomek sie über die Schließung des Rondell-Kinos informierte, sowie über das Interesse eines Supermarktes an den besagten Räumlichkeiten. In Jedermanns Interesse stünde aber eine anderweitige Nutzung der Immobilie. Dies ist der Beginn der Rondell-Geschichte der 90er-Jahre.

Tomek und Auer kannten sich aus deren Theaterarbeit im Theater Drachengasse, beide waren Mitbegründerinnen unter der Leitung von Emmy Werner und spielten gemeinsam im Stück *Desdemona, wenn du geredet hättest* von Christine Brückner unter der Regie von Helga David.<sup>296</sup>

Der erste Vermerk bezüglich des Rondells in den Protokollen der Vorstandssitzungen der IGFT findet sich am 17.12.1991. Das BMUK tritt an die IG Freie Theaterarbeit heran, um sich zu erkundigen, wie jene zu selbstverwalteten Häuserprojekten stehe. Die IG äußert sich grundsätzlich einem selbstverwalteten Projekt gegenüber positiv, konkrete Stellungnahmen wollten jedoch erst abgegeben werden, sofern ein solches Projekt tatsächlich zur Debatte stünde.<sup>297</sup>

---

<sup>294</sup> In dieser Arbeit Gertraud Auer, heute Gertraud Auer Borea d’Olmo.

<sup>295</sup> Zitat aus dem Telefonat der Verfasserin dieser Arbeit mit Günther Lackenbacher: „Den Ordner habe ich längst weggeschmissen.“

<sup>296</sup> <http://www.drachengasse.at/allestuecke.asp?Seite=6> (Zugriff: 16.01.2014)

<sup>297</sup> IG Vorstandsprotokolle 1988- 1995. 17.12.1991.

In der nächsten Vorstandssitzung, am 04.02.1992 wird das Rondell bereits konkreter thematisiert, da der Bund sich im ehemaligen Pornokino in der Riemergasse ein Alternativ-Modell zu den bestehenden Mittelbühnen und dem Theaterverein (dietheater), über die IGFT verwaltet vorstellen konnte und bereit war zu finanzieren. Der Beschluss des Bundes hielt fest, dass dieses Projekt über den Bundesbeirat programmiert werden und die IGFT sich rasch entscheiden sollte.<sup>298</sup>

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel dargestellt wurde, kämpfte die IG für drei Ziele: Sozialversicherung, mehr Transparenz in der Fördergabe und die Schaffung von Infrastruktur. Somit wird ersichtlich, dass die vorläufigen Überlegungen des Rondell-Projekts dem dritten Ziel entsprachen.

Allerdings gab es in der IGFT von Anbeginn auch kritische Stimmen und Sorgen hinsichtlich einer Kooperation mit dem BMUK. Einige IG-Vertreter befürchteten einen zu hohen politischen Einfluss, auch bestand die Sorge ein zweites dietheater zu kreieren, welches auch durch politisches Vorgehen ins Leben gerufen wurde, jedoch schlussendlich nicht für alle Vertreter der freien Theaterszene zugänglich gemacht wurde.<sup>299</sup> Neben diesen kritischen Stimmen war man dem Projekt gegenüber jedoch grundsätzlich positiv gesonnen. „Es könnte zum Modell für selbstverwaltete Freie-Gruppen-Häuser werden, wenn die IG das will.“<sup>300</sup>

Die Anforderungen des BMUK für die Realisierung des Projekts an die IG, waren wie folgt in den Vorstandsprotokollen am 04.02.1992 vermerkt: Da die Mietung einer Realimmobilie durch das BMUK als problematisch erachtet wurde, schien es günstiger, eine Vertretung, die sich für Selbstverwaltung engagierte in der Position des Hauptmieters auftreten zu lassen. Die künstlerische Leitung der Spielstätte sollte alle drei bis vier Jahre vom Bundesbeirat neu bestimmt werden und aus drei oder vier Gruppen bestehen.<sup>301</sup>

Ziel der IG war es in der Theaterlandschaft einen Ort und Raum zu etablieren, der als Open-House für alle freien Theaterschaffenden, vor allen Dingen jenen ohne fixe Spielstätte zur Verfügung stehen sollte und fortwährend bestehen konnte.

Scholten und Auer betonten in den Interviews (09.01.2013 und 07.03.2013), dass das Ziel des BMUK hinsichtlich des Rondell-Projektes die Etablierung einer Spielstätte für Bundesländergruppen war.<sup>302</sup>

---

<sup>298</sup> IG Vorstandsprotokolle 1988- 1995. 4.2.1992.

<sup>299</sup> Vgl. Ebd.

<sup>300</sup> IG Vorstandsprotokolle 1988- 1995. 4.2.1992.

<sup>301</sup> IG Vorstandsprotokolle 1988- 1995. 4.2.1992.

<sup>302</sup> Interviews Rudolf Scholten, Getraud Auer (09.01.2013, 07.03.2013)

Die Überlegungen des BMUK waren in der Theorie ähnlich jenen der IGFT. Scholten zufolge, gab es in den Bundesländern hervorragende Produktionen, die aus Raummangel nie die Möglichkeit hatten sie in Wien aufzuführen:

„Ich fand es aus der Wiener Perspektive vermessen zu glauben, dass dieses „Nach-Wien-Kommen“ die Krönung des Erfolges sei. Rein pragmatisch war und ist es aber leider so, dass die Medienaufmerksamkeit, die man hier bekommt wesentlich größer ist, als in jedem anderen Bundesland. Das heißt, das Ziel war einen Platz zu schaffen, in dem ausgewählte Bundesländerproduktionen in Wien gezeigt werden können. Ich wollte diesen Wiener Kultur-Hochmut bekämpfen, unser Ziel war es also eine Bühne in Wien zu etablieren, die Bundesländerproduktionen/-gruppen aus ganz Österreich zur Verfügung stehen sollte.“<sup>303</sup>

Die Ideen und Konzepte von BMUK und IGFT lagen somit theoretisch nicht weit auseinander. Der Bund erwarb das Pornokino 1991 für 4,3 Millionen Schilling, 2,5 Millionen Schilling wurden für die Betriebskosten pro Jahr sowie 10-15 Millionen für den Umbau vermutet.<sup>304</sup>

In die Finanzierung des Projektes plante der Bund auch die Bundesländer sowie die Landeshauptstädte, inklusive der Bundeshauptstadt Wien ein.<sup>305</sup>

Die Ablöse, Adaptierung, Miete und Betriebskosten des Rondells sollten mit Geldern des BMUK über IG zu finanziert werden, auf die künstlerischen Entscheidungen hätte die IG keinen Einfluss, so in den Protokollen, diese würde das BMUK treffen.<sup>306</sup> Innerhalb der IG hatte man Sorge darüber, wie die hohen Betriebskosten gegenüber den Mitgliedern der IGFT bzw. gegenüber der Freien Szene verantwortet werden sollten.

Im Juni 1992 wurden die Verhandlungen und Vorbereitungen zwischen BMUK und IGFT für das Rondell-Projekt aufgenommen. Die IGFT gründete, um als offizieller Mieter und Verwalter aufzutreten, eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung, dies ist insofern besonders hervorzuheben, da ein Verein zwar juristische Person sein kann, aber nicht als Betreiber eines an Gewinn orientierten Unternehmens auftreten darf. Eine GmbH kann Eigentum erwerben und sich als Eigentümer von Mietrechten in das Grundbuch eintragen lassen.<sup>307</sup>

Da der Verein IGFT für das Rondell-Projekt eine Rondell-Tochter-GmbH gründete, trat die IGFT als Hauptmieter des Rondells auf. Dies bedeutete in weiterer Folge, dass der Bund aus rechtlichen Gründen, obwohl Financier des Rondell-Projektes sowie der IGFT und somit auch der Tochter-GmbH, ohne Zustimmung des Hauptmieters – der IGFT das Rondell nicht anderweitig vermieten, noch verwerten konnte, beziehungsweise durfte.

---

<sup>303</sup> Interview Rudolf Scholten (09.01.2013)

<sup>304</sup> IG Vorstandsprotokolle 1988- 1995 8.9.1992.

<sup>305</sup> Petsch, Barbara: „Rondell für Freie Gruppen“ in Die Presse, 19.11.1992, S. 20.

<sup>306</sup> Vgl. IG Vorstandsprotokolle 1988- 1995 2.6.1992.

<sup>307</sup> Vgl. Umfahrer, Michael [Hg.]: *Die Gesellschaft mit beschränkter Haftung*. Wien: Manz, 2008. S. 3.

Josef Wallner wurde als Geschäftsführer der GmbH bestellt, eine Arbeitsgruppe (AG) zum Rondell wurde gegründet, die der Leitung von Johanna Tomek unterstand, „Mitglieder nach Maßgabe ihrer Zeit: Hans Escher, Charly Mohr; AG kann weitere Mitglieder aufnehmen, auch Externe (außerhalb des Vorstands).“<sup>308</sup>

Bundesländergruppen wurde eine Zeitspanne von zwei Monaten eingeräumt, der Vorstand der IGFT betonte, dass gegenüber dem Bund klar definiert werden müsse, dass nur Freie Gruppen und nicht Landes- oder Stadttheater mit ‚Bundesländerbühnen‘ gemeint werden durften.<sup>309</sup>

Ein weiterer Vermerk in den Vorstandsprotokollen am 07.07.1992 ist hervorzuheben: Die Ausschreibung eines Architekten wegen der Geringfügigkeit des Auftrages von Seiten der Kulturpolitik nicht vorgesehen ist.<sup>310</sup>

Dieser Eintrag steht in wesentlichem Widerspruch zu den nächstfolgenden Ereignissen.

Da die Immobilie zuvor als Pornokino geführt wurde, musste in erster Linie überlegt werden, wie man die Immobilie zu einem theatertauglichen Ort umwandeln konnte; was also verwertet werden konnte und was abgerissen werden musste. Werner Schönolt, Mitglied der Theaterformation Theater m.b.H. und Bühnenbildner wurde mit dieser Aufgabe betraut. Da vom Rondell keine Pläne mehr vorhanden waren, musste Schönolt, um sich ein Bild vom Grundriss der Immobilie machen zu können, vorerst die Bestandteile des Pornokinos entfernen – Kinossessel wurden beseitigt, kurzum der Ort wurde zu einer Baustelle.

Für die IG war es wichtig, dass diese Aufgabe einem Theaterpraktiker zugetraut wurde, da Negativbeispiele von Theaterbauten die von Architekten geplant wurden, existierten.<sup>311</sup>

In Folge der weiteren Entwicklungen wurde jedoch von Seiten des BMUK eine öffentliche Ausschreibung für die architektonische Umgestaltung des Rondells forciert. Dies widerspricht, dem oben angeführten Vermerk. Auer zufolge, gab es für diesen Beschluss zwei wesentliche Aspekte: Zum einen muss ab einer gewissen Geldsumme eine Ausschreibung erfolgen zum anderen war das Projekt ein öffentliches, vom Bundesministerium eingeleitetes, so Auer im Gespräch.<sup>312</sup>

Eine Ausschreibung zur Suche nach einem Architekten für die Umgestaltung des Rondells geschah gegen den Willen der IG. Mit diesem Vorgehen begannen die Zweifel gleichgestellter Geschäftspartner zu sein.

---

<sup>308</sup> IG Vorstandsprotokolle 1988- 1995. 7.7.1992.

<sup>309</sup> IG Vorstandsprotokolle 1988- 1995. 7.7.1992.

<sup>310</sup> IG Vorstandsprotokolle 1988- 1995 7.7.1992.

<sup>311</sup> IG Vorstandsprotokolle 1988- 1995 11.3. 1993.

<sup>312</sup> Interview Gertraud Auer (07.03.2013)

Der Architekt Georg Schönfeld wurde mit der Planungsarbeit betraut, ihm wurde als Theaterpraktiker Michael Zerz, heute im Wiener Schauspielhaus tätig, hinzugestellt.

In puncto Rondell gab es innerhalb der IGFT sowie in der freien Theaterszene viele Für- und Widerstimmen. Nicht alle waren davon überzeugt, dass ein Haus in Selbstverwaltung von einer Interessensvertretung verwaltet werden sollte, auch standen einige einer weiteren Bühne in Wien kritisch gegenüber.<sup>313</sup>

Es bestand die Sorge, dass die IG sich zum Spielball des Bundesministeriums machen könnte. Ein weiterer wichtiger Aspekt war, dass einige Vorstandsmitglieder selbst Kunstschaffende waren und unterschiedliche Sichtweisen hatten, wie ein Haus geführt werden sollte. Die einen waren der Ansicht, dass ein Haus in Selbstverwaltung nicht möglich sein könne, ein Haus müsse ein konkretes Profil nach außen tragen, es müsse klar signalisieren, was es repräsentiere und zu viel Vielfalt – alle Gruppen an einem Ort – würden den Rezipienten verunsichern. Der Rezipient wolle wissen was ihn erwartet. Andere in der IG vertraten die Ansicht, dass dieses geforderte Profil eben die freie Szene sei – Pluralität und Abwechslung wären damit geboten.<sup>314</sup>

### **5.2.2. Das Rondell-Projekt wird öffentlich**

Am 03.11.1992 wird in den Vorstandsprotokollen vermerkt, dass abgesehen vom Mietvertrag alle Verträge abgeschlossen und am 18.11.1992 mit Scholten im Rondell eine Pressekonferenz vereinbart wäre.<sup>315</sup>

In der Pressekonferenz erklärte Rudolf Scholten das Rondell-Projekt der Öffentlichkeit:

„In vielen europäischen Städten hat es die freie Szene ganz, ganz schwer und in Wien reden wir darüber eine 61. Spielstätte [...Unterbrechung durch Moderator...] Der Plan, den wir mit diesem Projekt verfolgen heißt eine spezielle Form von Spielstätte Freien Gruppen zur Verfügung zu stellen, unter einer besonderen Organisationsform.“<sup>316</sup>

Weiter hieß es in diesem ORF-Bericht, dass die monatliche Miete den Bund 65.000 Schilling kosten sollte.<sup>317</sup> Auf die Etablierung einer weiteren Bühne in Wiens Theaterlandschaft,

---

<sup>313</sup> Vgl. IG Vorstandsprotokolle 1988- 1995 7.10.1992.

<sup>314</sup> Interview Marcile Dossenbach, Andrea Wälzl (24.10.2012 sowie 13.12.2012)

<sup>315</sup> IG Vorstandsprotokolle 1988- 1995. 3.11.1992.

<sup>316</sup> ORF Ferseharchiv, Reportage: RONDELL- VERGABE- EIN KULTUR-PORNO? (Gestaltung: Beyer, Wolfgang), 11.05.1988 Zitat ist unvollständig – Moderator unterbricht Scholtens Vortrag.

<sup>317</sup> ORF Ferseharchiv, Reportage: RONDELL- VERGABE- EIN KULTUR-PORNO? (Gestaltung: Beyer, Wolfgang), 11.05.1988.

reagierte die Presse vorwiegend kritisch. Barbara Petsch schrieb in *Die Presse* am 19. 11. 1992: „Braucht Wien denn überhaupt *noch* ein Theater? [...] Wie sollen die zerstrittenen freien Gruppen dazu gebracht werden zu kooperieren? [...].“<sup>318</sup>

Roland Koberg schrieb im *Falter* 48/92: „Das Rondell weckt bei den freischaffenden Theatermachern Wiens Hoffnungen, Neugier, Desinteresse.“<sup>319</sup>

Hubsch Kramar betonte gegenüber dem *Falter* 48/92: „Das ist das erste Projekt, das den Vorstellungen freier Theatermacher, die wir seit zehn Jahren artikulieren, näher kommt.“<sup>320</sup>

### 5.2.3. Rondell-Projekt – Auswahl des Siegerprojektes

In weiterer Folge setzte man sich mit der Entscheidung eines künstlerischen Teams auseinander, bis 31. Mai 1993 hatten alle freien Theaterschaffenden Österreichs die Chance sich für die künstlerische Leitung des Rondells zu bewerben.<sup>321</sup> Hubsch Kramar sprach sich in der IG für eine Art ‚internationaler Überjury‘ als Entscheidungskriterium aus, er schlug renommierte Namen wie Roberto Ciulli, Ivan Nagel und Peter Hahn vor.<sup>322</sup>

Aus den Protokollen der Vorstandssitzungen der IG geht hervor, dass über diese Option diskutiert wurde, jedoch in keinem einstimmigen Beschluss entschieden wurde.

Beim Gespräch mit Minister Scholten brachte Kramar wieder den Vorschlag der Überjury vor, der Minister entschied sich aus Zeitmangel jedoch für einen erweiterten Beirat, auch weil dieser bekanntgab bereits einen einstimmigen Beschluss getroffen zu haben.<sup>323</sup>

In der IGFT führte dies teils zu Verstimmungen und Fragen hinsichtlich der Kompetenzaufteilungen.

Marcile Dossenbach betont in der Vorstandssitzung im April 1993, dass beim nächsten Ministertermin das Verhältnis zwischen BMUK und IGFT definitiv geklärt werden müsse, welche Kompetenzen habe die IGFT und welche das BMUK, da im Bundesministerium offensichtlich Ansichten kursierten, die IGFT hätte bloß die Verwaltung des Rondell übernommen und solle sich nicht um weitere Belange kümmern.<sup>324</sup>

---

<sup>318</sup> Barbara Petsch, „Rondell für Freie Gruppen“ in *Die Presse*, 19. 11. 1992, S.20.

<sup>319</sup> Koberg, Roland: „Bildet Banden! Wer wird das Rondell bespielen?“ in *Falter* 48/92, S. 22.

<sup>320</sup> Ebd.

<sup>321</sup> Vgl. Ebd.

<sup>322</sup> Vgl. IG Vorstandsprotokolle 1988- 1995 , 05.10.1993.

<sup>323</sup> Vgl. IG Vorstandsprotokolle 1988- 1995 3.11.1993.

<sup>324</sup> Protokoll der Vorstandsklausur der IG Freie Theaterarbeit 2.- 4. Juli 1993, Altenglach.

Wesentliche Problempunkte wurden in der Vorstandsklausur thematisiert: Der Informationsfluss zur IG-Basis erfolgte primär durch die Medien, was besorgniserregend war und weshalb durch jene keine Rückendeckung erfolgte, im Gegenteil entstand eine immer größer werdende Gegnerschaft durch Desinformationen.<sup>325</sup>

Die Anforderungen für die Bewerbungen der Freien Gruppen für die künstlerische Leitung des Rondells konnten leider nicht mehr rekonstruiert werden. Festzumachen ist allerdings, dass es keine einzelne Gruppe oder Person sein sollte, die das Rondell in leitender Funktion führen sollte, sondern eine Kombination aus zwei bis drei Personen oder Gruppen. Gerhard Ruiss und Hermann Beil wurden zum bereits bestehenden Beirat hinzu gewählt, auch Günther Lackenbacher gehörte dieser Jury an.

13 Gruppen, darunter auch Hubsi Kramar mit Mara Mattuschka und Vintila Ivanceanu, bewarben sich für das Rondell. In einem zweistufigen Auswahlverfahren kamen fünf Gruppen in die Endauswahl.<sup>326</sup>

„Von den 13 Gruppierungen, die sich bis Ende Mai bewarben, schickte der Bühnenbeirat, der für die Rondell- Entscheidung um zwei Juroren aufgestockt wurde, fünf in eine zweite Runde. Einer aus diesen fünf neu erstandenen Konstellationen wurde jetzt der Zuschlag erteilt.“<sup>327</sup>

#### 5.2.4. Der Fremde Blick und das Rondell

Aus den Protokollen zum 05.10.1993 gehen die Ergebnisse der Jurysitzung hervor: Michael Zerz und Georg Schönfeld sollten mit dem Raumkonzept beauftragt werden, das künstlerische Team sollte aus Helga David, Eva Brenner, Elisabeth Wäger und Zdravko Haderlap bestehen, die IGFT erteilte in weiterer Folge Zerz und Schönfeld den Planungsauftrag. Anfang Dezember sollten die Pläne für den Raum fertig ausgearbeitet sein, für den März 1994 wurde der Baubeginn und für den Herbst 1995 die Eröffnung geplant.<sup>328</sup>

Barbara Petsch schrieb am 29.10.1993 in *Die Presse*: „Der fremde Blick“, ein emanzipiertes Damentrio mit einem Herren, ging als vorläufiger Sieger aus dem Wettbewerb um die neue Freie-Gruppen-Bühne im ehemaligen Rondell-Kino hervor.“<sup>329</sup>

---

<sup>325</sup> Protokoll der Vorstandsklausur der IG Freie Theaterarbeit 2.- 4. Juli 1993, Alt Lengbach.

<sup>326</sup> Koberg, Roland: „Keine Intrige“, in Falter 41/93, S. 21.

<sup>327</sup> Ebd.

<sup>328</sup> IG Vorstandsprotokolle 1988- 1995 5.10.1993.

<sup>329</sup> Petsch, Barbara: „Neuer Rondell- Blick“ in Die Presse, 29, Oktober 1993, S. 24.

Der Fremde Blick, das Siegerprojekt, sollte für die nächsten vier bis fünf Jahre das Rondell bespielen und koordinieren. Die Gruppenformation bestand aus Helga David, Elisabeth Wäger, Zdravko Haderlap und Eva Brenner.

Elisabeth Wäger, war als Dramaturgin und Schriftstellerin tätig, sie führte das Nischenprogramm *Zeit / Schnitte* bei den Wiener Festwochen. Helga David und Zdravko Haderlap waren hier mit Produktionen anzutreffen. David widmete ihre Regiearbeiten historischen Frauengestalten wie Maria Antoinette oder Alma Mahler- Werfel.<sup>330</sup> Helga Davids Regiearbeit *Die Pragerin* wurde bei den Wiener Festwochen aufgeführt, die Choreographie führte Zdravko Haderlap durch. Zdravko Haderlap war Leiter des Klagenfurter Plesni Teater Ikarus und Kärtner Slowene, er arbeitete für Johann Kresnik und benannte in dessen Stil seine Form des Tanztheaters Choreographisches Theater.<sup>331</sup> Roland Koberg schrieb im *Falter*: „Haderlap [...] sieht sich dabei weder als Alibi-Mann noch als (der von der Ausschreibung nahegelegte) Bundesländer-Quotient.“<sup>332</sup> Eva Brenner ging 1980 nach Amerika, ab 1990 war sie wieder in Europa, arbeitete für Erich Wonder, Peter Palitsch, Hans Hollmann und orientierte sich an performativen Theaterformen. Auch Brenner war bei den *Zeit / Schnitten* zu sehen mit einer Jelinek Performance sowie *Skinshow / Travestie der Heimat*.<sup>333</sup>

Zur Programmgestaltung der Gruppe für das Rondell schrieb Koberg im *Falter*:

„Jedes der drei Jahre soll einer anderen Programmlinie folgen. Über Ausgegrenzte im ersten (als Autorinnen von außerhalb werden genannt Jelinek, Bachmann, Ingrid Hammer, Ria Endres, Susan Sontag) „Gedächtnis Orte/ Gedächtnis Bilder/ Gedächtnis Kunst“ im zweiten (Billie Holiday, Marguerite Duras, etc.) und „Versuch ins Unreine...“ im dritten (Jelinek, Turrini, Elfriede Gerstl, Sylvie Plath) Es soll ein Frauen- Theater der 90er Jahre werden.“<sup>334</sup>

Barbara Petsch formulierte in *Die Presse*:

„Das Motto ist zunächst vor allem aus dem Wörtchen „gegen“ formuliert: Gegen das Etablierte, gegen die Ausgrenzung, nicht nur jene von Frauen, gegen das fix strukturierte Stadttheater, Experimentell, sinnlich, offen soll es sein, das neue Theater- und sehr dicht mit 14 Produktionen, auch Gastspielen, jährlich und weiteren 12 Rahmenveranstaltungen.“<sup>335</sup>

Auch wird hervorgehoben, dass Helga David zuvor in anderen Formationen für das Rondell-Projekt antrat. Gemeinsam mit Uwe Dörr und dem Klagenfurter Ensemble sowie mit einer weiteren Gruppierung, bestehend aus Susanne Wolf, Nikolaus Büchel u.a. bewarb sie sich,

---

<sup>330</sup> Vgl. Koberg, Roland: „Keine Intrige“, in *Falter* 41/93, S. 21.

<sup>331</sup> Vgl. Ebd.

<sup>332</sup> Ebd.

<sup>333</sup> Ebd.

<sup>334</sup> Ebd.

<sup>335</sup> Petsch, Barbara: „Neuer Rondell- Blick“ in *Die Presse*, 29, Oktober 1993, S. 24.

bevor sie Gespräche mit Wäger, Haderlap und Brenner aufnahm, „um in der Rekordzeit von drei Wochen das spätere Sieger-Konzept *Der fremde Blick* niederzuschreiben.“<sup>336</sup>

Gegenüber der *Presse* betonte *Der fremde Blick*:

„Die Vorherrschaft von Männern im Theaterbetrieb ist unübersehbar. Wo sind die regieführenden Frauen, die Filmemacherinnen, Videokünstlerinnen, die bildenden Künstlerinnen, die das österreichische Theater prägen? Es gibt sie, es gibt den anderen, den weiblichen Blick“<sup>337</sup>

Es fällt auf, dass das Projekt ähnliche Positionen vertritt wie das Ende der 90er-Jahre gegründete LINK.\* Frauenraum-Konzept, auf welches im nächsten Kapitel näher eingegangen wird.

Unter dem Titel verstand die Formation also, den weiblichen, den migrantischen, zusammenfassend den Blick von Außenstehenden und Außenseitern, Menschen am Rande der Gesellschaft.<sup>338</sup>

Ruiss zufolge war die Entscheidung im Beirat für das Projekt *Der Fremde Blick* einstimmig. Es sei „mit Abstand, das am professionellsten aufbereitete und vielversprechendste Projekt von allen“ gewesen.<sup>339</sup> „Das wichtige für die Jury war das Konzept, was diese Gruppe für diese drei Jahre geplant hat und auch deren Theatererfahrungen.“<sup>340</sup> Ruiss betonte besonders, dass er in puncto Beirat nicht unerfahren war, jedoch bei dieser Beiratsentscheidung eine völlig neue Situation vorfand: Der damals zuständige Abteilungsleiter kommentierte: „Wählen Sie aus was Sie wollen, Geld ist sowieso keines da.“<sup>341</sup> Eine Entscheidung könne zwar getroffen werden, aber ob das Projekt realisiert werden würde, sei fragwürdig.

Wie bereits erwähnt reichte auch, Hubsli Kramar mit Mara Mattuschka und Vintila Ivanceanu für ein Projekt ein. Ihre Idee beinhaltete ein Paratheater-Konzept. Karl Welunschek wollte gemeinsam mit Kurt Palm „theatrale Grenzen sprengen“<sup>342</sup>, auch Käthe Kratz, habe Auer zufolge für ein Projekt eingereicht.<sup>343</sup> Weitere Bewerbungen konnten nicht eruiert werden.

Als *Der Fremde Blick* als Siegerprojekt hervorging, trat Kramar an die Presse und kolportierte, dass diese Gruppenkonstellation zur Abgabefrist in dieser Form noch nicht existiert habe, das Auswahlverfahren also nicht mit rechten Dingen zugegangen sei.

---

<sup>336</sup> Koberg Roland: „Keine Intrige“, Falter 41/93, S. 21

<sup>337</sup> Petsch, Barbara: „Neuer Rondell- Blick“ in *Die Presse*, 29. Oktober 1993, S. 24.

<sup>338</sup> Eva Brenner Interview (20.11.2012)

<sup>339</sup> Interview Gerhard Ruiss (13.11.2012)

<sup>340</sup> Ebd.

<sup>341</sup> Vgl. Ebd.

<sup>342</sup> Koberg, Roland. „Bildet Banden! Wer wird das Rondell bespielen?“ in Falter 48/92, S. 22.

<sup>343</sup> Vgl. Interview Gertraud Auer (07.03.2013)

Besonders hervorgekehrt wurde die Bekanntschaft von Auer und David aus der Gründerzeit der Drachengasse.<sup>344</sup>

Kramar kritisierte im Standard-Artikel auch die IGFT hinsichtlich der verworfenen Überjury. Die IG formulierte in einem Leserbrief am 27.10.1993 in der Tageszeitung *Der Standard* eine Gegendarstellung.<sup>345</sup>

Die IGFT nahm die Verhandlungen mit dem Sieger-Projekt auf. Doch erneut trat Verstimmung in der IG auf, als eine wesentlich höhere Projektfinanzierungssumme auftauchte als zuvor vereinbart.

### 5.2.5. „Es ist Sand im Getriebe“<sup>346</sup>

Die Frage und Sorge, woher dieses Geld kommen soll, standen im Raum. In Folge der Präsentation des Umbau-Modells sollten die voraussichtlichen Kosten 45 Millionen Schilling, inklusive 10% Spielraum ohne Honorare betragen. Das Rondell-Team beantragte 20 Millionen Schilling ohne Energiekosten, Grundpersonalkosten und technischer Leitung. Im Protokoll vom 11.01.1994 wird hervorgehoben, dass auch der Beirat Bedenken hinsichtlich der Finanzierung des Projektes habe und auch die Kulturverwaltung keine konkreten Mitteilungen in puncto Geldressourcen machen konnte.<sup>347</sup>

Im Gegensatz zur Botschaft an Ruiss „Geld ist sowieso keines da!“ erhielt die IGFT die Nachricht, die auch in der Presse zu finden ist: „Geld spielt keine Rolle!“<sup>348</sup>.

Die Befürchtung wuchs, das Rondell könnte sich zu einem Prestigeobjekt des Bundes entwickeln. Überdies hatte man auch Sorge, die hohe Geldsumme könnte von den freien Theatergruppen und vom IG Netz abgezogen werden. Diese Sorgen und Befürchtungen wurden in einem Brief an den Minister artikuliert:

„Wir wissen nicht, woher die große Summe für das Rondell kommen soll; wir wissen daher auch nicht, was für das Rondell vielleicht andernorts aus dem Bereich der gesamten Freien Szene geopfert wird. Wir sind aber nicht die Vertreter eines kleinen Teams, eben dieser gesamten Szene, der wir verantwortlich sind. Unsere weitere Zusammenarbeit bei dem Projekt

---

<sup>344</sup> Vgl. Baumann, Gunther: „Rondell- Theater in Gefahr: „Es ist Sand im Getriebe“ in Kurier, 09.02.1994, S. 26 sowie Pohl, Ronald: „Gegen jegliche gute Sitte“ in Der Standard, 19.10.1993, S.15.

<sup>345</sup> Leserbrief Wallner, Josef: „Schlechtes Theater – Betrifft: „Gegen jegliche gute Sitte“ in Der Standard, 27.10.1993, S.27.

<sup>346</sup> Baumann, Gunther: „Rondell- Theater in Gefahr: „Es ist Sand im Getriebe“ in Kurier, 09.02.1994, S. 26 sowie Pohl, Ronald: „Gegen jegliche gute Sitte“ in Der Standard, 19.10.1993, S.15.

<sup>347</sup> IG Vorstandsprotokolle 1988- 1995. 11.1.1994

<sup>348</sup> Vgl. Interview Marcile Dossenbach, Andrea Wälzl (24.10.2012 sowie 13.12.2012)

ist daher nur möglich, wenn es eine konstruktive Gesprächsbasis über Gesamtstrukturen gibt.“<sup>349</sup>

Die Sorge bezüglich der Finanzierung des Projektes von der IG ist aus heutiger Perspektive durchaus verständlich, bedenkt man Konzepte wie der heftige herbst oder dietheater, die beide von Seiten der Politik mit Geldern aus dem Freie Szenetopf finanziert wurden.

Noch prekärer wurde die Situation, als in der Gruppe Der Fremde Blick interne Schwierigkeiten auftraten. Brenner äußerte im Interview am 20.11.2012, dass auch sie über die hohe Geldsumme verwundert war, ferner fand Brenner auf den Vereinspapieren von dem einen auf den anderen Tag einen neuen Namen: Käthe Kratz.<sup>350</sup>

Käthe Kratz wurde Brenner zufolge, ohne Begründung in den Verein Der fremde Blick aufgenommen, außerdem soll sie mit einer hohen Geldsumme bedacht worden sein.<sup>351</sup>

Brenner zufolge, zeigte sich David nicht sonderlich erfreut, als sie begann nachzuforschen.<sup>352</sup>

Aus diesen Uneinigkeiten ging ein Konflikt hervor, welcher über die Presse ausgetragen wurde: „Der heftige, interne Streit, der öffentlich ausgetragen wird, lässt die Gruppe aber ziemlich alt aussehen.“<sup>353</sup>

Über die Presse warf man sich „amerikanisch-diktatorischen Stil“ sowie „undemokratische Alleingänge“ vor.<sup>354</sup> Diese Kommunikationsform schuf ein medial negatives Echo und negatives Image gegenüber der gesamten Projekt-Idee.

### 5.2.6. Ende des Rondell-Projektes

In weiterer Konsequenz zog sich Scholten zurück, um in einer dreiwöchigen Nachdenkpause über die Weiterfolge des Rondell-Projekts zu beschließen. Am 15.2.1994 erklärt Rudolf Scholten das Rondell-Projekt für abgesagt. Im Interview am 09.01.2013 meinte Scholten:

„Es gab einen Punkt, an welchem ich das Gefühl hatte- das ist chancenlos. Die Gruppe hatte sich zerstritten und das noch alles bevor der Raum bespielt werden sollte. Der Grundstock war schon auf total wackeligen Beinen, in so etwas weiter zu finanzieren wäre zu riskant gewesen.“<sup>355</sup>

---

<sup>349</sup> Brief der IG Freie Theaterarbeit an Rudolf Scholten zitiert nach Koberg, Roland. „Wenn Frauen hassen“ in Falter 8/94 S. 16,17.

<sup>350</sup> Eva Brenner Interview (20.11.2012)

<sup>351</sup> Ebd.

<sup>352</sup> Ebd.

<sup>353</sup> Baumann, Gunther „Rondell- Theater in Gefahr: „Es ist Sand im Getriebe“ in *Kurier*, 9.2.1991 S. 26.

<sup>354</sup> Vgl. Koberg, Roland: „Wenn Frauen hassen“ in Falter 8/94, S. 16,17 sowie Pohl, Ronald: „Das zerplatzte Luftschloss“ in *Der Standard*, 17.02.1994, S.9.

<sup>355</sup> Rudolf Scholten Interview (09.01.2013)

Ronald Pohl schrieb in *Der Standard* am 16.2.1994:

„Die „Nachdenkpause“, die sich Unterrichtsminister Rudolf Scholten in Sachen Rondell auferlegt hat, ist zu Ende. Und nicht bloß sie: In einer Antwort auf einen Brief der IGFT, in der diese die Vorgangsweise des Bundes moniert hatte, teilte der Minister nun mit, dass „die Bereitschaft des Bundes zur weiteren Finanzierung dieses Rondell- Modells“ zurückziehe.“<sup>356</sup>

Am 17.2.1994 kommentierte Pohl:

„Alfred Koll: „Das Projekt ist endgültig gescheitert.“- Freie Theaterszene steht vor den Trümmern ihres Luftschlosses. [...] Denn jener Brief, in dem die IG an Minister Scholten neue Forderungen erhob („Das Projekt stimmt mit den Proportionen der von uns vertretenen Szene nicht mehr überein!“) [...] Längst hatte das undurchsichtige Procedere auch IG-Vorstandsmitglieder gegeneinander aufgebracht.“<sup>357</sup>

In einer Pressekonferenz trat die IG an die Öffentlichkeit, um zur Absage des Ministers Stellung zu nehmen. In weiterer Konsequenz traten Mitglieder vorwiegend aus dem Sprechtheaterbereich, darunter Johanna Tomek, Hubsi Kramar und Gernot Lechner aus der IGFT in einer außerordentlichen Generalversammlung am 03.05.1994 aus, da sie sich nicht mehr durch die IG vertreten fühlten.

Bei dieser Generalversammlung kam es zu Neuwahlen des Vorstandes. Auch Hubsi Kramar trat an. Als der Beschluss auf Marcile Dossenbach fiel, eröffnete er mit den anderen ausgetreten Sprechtheaterkünstlern den Regieverband zu gründen.

Der Regieverband forcierte folgende politische Ziele: die Durchsetzung von mittelfristigen Förderungen und das Aufbrechen des Mittelbühnenförderungskonzepts.<sup>358</sup> Der Regieverband verstand sich jedoch nicht als Gegen-IG, vielmehr als Ergänzung für jene Forderungen, denen den Sprechtheatervertretern zufolge die IG nicht mehr nachkommen konnte.<sup>359</sup>

Am 21.11.1994 wurden in einer ordentlichen Generalversammlung diese Entwicklungen zwischen IGFT und Regieverband besprochen. Die IG nahm Position zu den Geschehnissen:

„[...] das Scheitern des Projekts Rondell [hat] zu einer Verunsicherung im gesamten Sprechtheaterbereich beigetragen. Die IG erklärt an dieser Stelle nochmals ausdrücklich, dass sie sich nach wie vor genauso aktiv für die Interessen der Sprechtheaterschaffenden einsetzt, wie für die der Bereiche Tanz und Kindertheater! [...]“<sup>360</sup>

In den Medien wurde von einer Spaltung der IG als Folge des gescheiterten Rondells berichtet, auch hierzu wurde Stellung genommen:

---

<sup>356</sup> Pohl, Ronald: „Das Rondell- Projekt ist endgültig gescheitert“, *Der Standard* 16. 2.1994, S. 11.

<sup>357</sup> Pohl, Ronald, „Das zerplatzte Luftschloss“ in *Der Standard*, 17.2.1994, S. 9.

<sup>358</sup> IG Vorstandsprotokolle 1988- 1995 13.12.1994.

<sup>359</sup> Ebd.

<sup>360</sup> Ebd.

„[...] Zu den Gerüchten der Spaltung der IG- die nach dem Scheitern des Rondells mehrfach in der Presse kolportiert wurden[...] Einige der ausgetretenen Sprechtheatermacherinnen haben seitdem einen „Regieverband“ gegründet, oder sind dabei einen solchen zu gründen. Ulli Lintschinger erklärt öffentlich die Absicht der IG mit dem „Regieverband“ sofern er sich gegründet haben sollte, einvernehmlich zusammenzuarbeiten! Dieser Aufruf ist an alle Exponentinnen dieses „Regieverbandes“ gerichtet. [...]“<sup>361</sup>

### 5.3. Rondell- Resümierende Betrachtung

Nach der Absage des Projektes wurden vier Jahre weiter die Mieten für die Immobilie vom BMUK an die Hauptmieterin IG Freie Theaterarbeit bezahlt. Es gab hin und wieder eine Aufführung oder Performance, da das Rondell damals noch immer eine Baustelle und somit nicht ungefährlich war, wurde dies nicht gerne von der IG gefördert.<sup>362</sup>

Bis 1998 der Verein LINK\* rund um Barbara Klein und der Verein Porgy & Bess Interesse am Rondell bekundeten, gab es weder eine Veränderung an der offiziellen Baustelle noch anderweitige, längerfristige Raumnutzungen. Das BMUK finanzierte seit 1991 65.000 Schilling monatlich in eine nicht genutzte Immobilie.

Theoretisch war die IGFT die Hauptmieterin, praktisch allerdings hatte sie keine Eigenmittel, um die Immobilie zu einem Theater umzubauen oder sie anderweitig zu verwerten.

Andrea Wälzl meinte im Interview hierzu:

„Wir überlegten uns also des Öfteren, das Rondell für ein lukratives Angebot zu vermieten und durchaus spielten wir mit dem Gedanken „Aus – wir schreiben das Rondell jetzt mit 100% Verlust ab.“ Dies hätte aber wiederum einen Krieg mit dem Bund und auch mit der Szene bedeutet.“<sup>363</sup>

Rudolf Scholten vertritt heute die Ansicht, „rückblickend hätte man eine Entscheidungsebene wie Kuratoren oder Intendanten einsetzen sollen.“<sup>364</sup>

Zu der hohen Geldsumme, die gegen Ende in aller Munde war, weshalb die IGFT ihre Sorgen in einem Brief formulierte, antwortete Scholten:

„Zu den finanziellen Vorwürfen muss gesagt werden, dass wir noch lange nicht so weit waren, dass es Geld für Programme gab, wir hätten die Bundesländer auf jeden Fall auch daran beteiligen lassen.“<sup>365</sup>

Die Verträge die zwischen Bund und IG bereits abgeschlossen wurden, bleiben auch in den 90er-Jahren unbeachtet, als von Seiten des BMUK bekannt wurde, dass man zunächst das

---

<sup>361</sup> IG Vorstandsprotokolle 1988- 1995 Ordentliche Generalversammlung 21. 11.1994.

<sup>362</sup> Interview Marcile Dossenbach, Andrea Wälzl (24.10.2012 sowie 13.12.2012)

<sup>363</sup> Interview Marcile Dossenbach, Andrea Wälzl (24.10.2012 sowie 13.12.2012)

<sup>364</sup> Vgl. Interview Rudolf Scholten (09.01.2013)

<sup>365</sup> Ebd.

künstlerische Team abwarten wollte, bevor man mit dem Umbau beginnen würde, um zu sehen, ob sich eine Investition überhaupt lohnen würde.<sup>366</sup>

Die widersprüchlichen Aussagen „Geld ist sowieso keines da“ und „Geld spielt keine Rolle“ werden dahingehend verständlicher, da es laut Dossenbach „im Ministerium immer einen politischen Willen gibt demgegenüber stehen aber Beamten, die das Geld quasi auf den Tisch legen müssen“<sup>367</sup>. Da in die Finanzierung des Projektes auch Gelder der Bundesländer, Landeshauptstädte und der Bundeshauptstadt mit einkalkuliert wurden, besteht die Vermutung, dass die Kulturpolitik von einer hypothetischen Geldsumme sprach.

Die Aussage „Geld spielt keine Rolle“ vertrat die kulturpolitische Ideologie, die Idee dagegen „Geld ist sowieso keines da“ entsprach dem Beamtenapparat der Politik entsprach, welcher sich vordergründig mit den realisierbaren Möglichkeiten auseinandersetzte.

Michael Wimmer zufolge sind Verwaltungen „als zentraler institutioneller Faktor, der weitgehend unabhängig von Wahlkonjunkturen agiert [...] auf dessen Goodwill jeglicher Kultpolitiker angewiesen ist.“<sup>368</sup>

„Auch wenn formell ein weisungsgebundener Zusammenhang zwischen Politik und Verwaltung besteht, so haben die Mitglieder der Kunst- und Kulturverwaltung schon auf Grund der großen Ermessensspielräume immer wieder ihre ganz besonderen Interpretationen kulturpolitischer Willensbildung gefunden. Sie entscheiden wesentlich über die erfolgreiche Implementierung politischer Absichten; ihre Detailkenntnis kann aber auch dazu führen, bestimmte kulturpolitische Entscheidungen ins Leere laufen zu lassen oder gar zu konterkarieren.“<sup>369</sup>

Immer wieder überlegte die IGFT die Tochter GmbH zu verkaufen, immer wieder wurde in den Vorstandssitzungen auch diskutiert, dass die Mietzahlung gegenüber der Szene nicht mehr zu verantworten sei.<sup>370</sup> Schließlich waren es Gelder, die im Grunde für einen freien Szeneraum initiiert worden waren, nach Scheitern des Projektes in einen leeren Raum flossen. Gertraud Auer meinte rückblickend zum Scheitern des Rondells:

„Zur Projektformation Der Fremde Blick muss man im Nachhinein schon auch erwähnen, dass die Szene nicht unbedingt eine harmoniesüchtige Kuschelpartie war. Da gab es viele Kontroversen, Eifersüchteleien und Intrigen. Im Prinzip sah ich unsere und meine Arbeit als eine Art Faciliator aus, also als Möglichmacher.“<sup>371</sup>

---

<sup>366</sup> Vgl. IG Vorstandsprotokolle 1988- 1995 05.10.1993.

<sup>367</sup> Interview Marcile Dossenbach (24.10.2012 sowie 13.12.2012)

<sup>368</sup> Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie*, S. 234.

<sup>369</sup> Ebd.

<sup>370</sup> Vgl. IG Vorstandsprotokolle 1988- 1995

<sup>371</sup> Interview Gertraud Auer (07.03.2013)

Das Rondell steht auch für einen bis dato existenten Konflikt innerhalb der IG Freie Theaterarbeit. Da man mit dem eigenen Fördergeber einen Vertrag und mit freischaffenden Theatermachern aus den eigenen Reihen ein vertragliches Verhältnis eingegangen war, befand man sich in einer verzwickten Situation. Welche Interessen sollte man im Falle des Konfliktes vertreten? Das Interesse dieser einer Gruppe oder das Interesse vieler Gruppen ohne Spielort? Durch den mangelnden ‚Informationsfluss zur IG Basis‘ entstanden durch Unwissen Fehlinterpretationen:

„Definitiv waren nicht alle dafür, dieses Haus zu haben. Es war also nicht auf breiter Basis aufgestellt – heißt, es hat keinen breiten Konsens gegeben. Sicher die Hälfte hat uns dafür geprügelte und das heißt, wir waren wirklich schon auf einem schmalen Grat unterwegs. Letzten Endes ist uns dieser dann eben auch noch abgebröckelt.“<sup>372</sup>

In der IGFT kam es zu grundsätzlichen Diskussionen: ob das Rondell-Projekt ein Projekt der IG oder des BMUK sei.<sup>373</sup>

War das Rondell ein Projekt der Interessen aller oder der Gesinnungen? Dies entspricht einem Diskussionspunkt, der die IG durch die Jahre begleitete: Gesinnungs- oder Interessensgemeinschaft?

Da die IGFT mit dem eigenen Fördergeber einen ‚Vertrag‘ eingegangen war, bestand Sorge, dass sie im Falle einer Kürzung der Subventionen ihre gewonnenen Leistungen mit dem IG Netz durch einen Konflikt nicht mehr sichern konnte.

In den Medien wurde mit dem Scheitern des Rondell-Projektes mit Artikeln wie „Wenn Frauen hassen“ *Falter* 8/94 (Roland Koberg) oder „Das zerplatzte Luftschloss“ *Der Standard* 17/02/94 (Ronald Pohl) ein Negativbild kolportiert, welches nicht unwesentlich an der Rufschädigung der IGFT und der Gruppe beteiligt war.

Die Kulturpolitik trug keinen schwerwiegenden Schaden vom Scheitern des Rondell-Projektes, die IGFT jedoch entging „nur knapp dem Zerbrechen der gesamten Organisation“.<sup>374</sup> Beispielführend ist hier die Etablierung des Regieverbandes zu nennen.

Ende der 90er-Jahre fand sich die IGFT in einer ähnlichen aber doch anderen Situation wieder: Nach der Absage der Kulturpolitik besetzte der feministische Verein LINK.\* unter dem Motto *Frauen brauchen Raum* das Rondell. LINK.\* drang rechtswidrig in die

---

<sup>372</sup> Interview Marcile Dossenbach, Andrea Wälzl (24.10.2012 sowie 13.12.2012)

<sup>373</sup> IG Vorstandsprotokolle 1988- 1995 15.04.1993

<sup>374</sup> [http://www.freitheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=42411&id\\_text=18](http://www.freitheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=42411&id_text=18) (Zugriff: 05.06.2013)

Räumlichkeiten ein und war auf Konfrontationskurs mit der Kulturpolitik. Wieder befand sich die IGFT in einem Interessenskonflikt, da Barbara Klein aus der freien Theaterszene war, sollten ihre Interessen genauso vertreten werden wie die der gesamten Szene.

Letztendendes war das Rondell Anfang der 90er-Jahre Interessenspolitik einer neu auf Europa ausgerichteten Kulturpolitik. Die Kulturinitiative IG Freie Theaterarbeit und die freie Theaterszene fügten sich in dieses Konzept.

Das Rondell, einst Varieté-Theater und sagenumwobenes Pornokino fügt sich als vergessener Ort in das Stadtbild ein. Auch der kulturpolitische Konflikt, der symptomatische Folgen hatte wurde in die Vergessenheit gedrängt. Scholten vertritt heute die Ansicht:

„Im Grunde gibt es heute nach wie vor, keinen wirklichen Platz wo Bundesländerbühnen in Wien auftreten können. In Wien dieses Bewusstsein zu schaffen, dass Bundesländerproduktionen genauso tolle Arbeiten sind, wäre wichtig gewesen.“<sup>375</sup>

---

<sup>375</sup> Interview Rudolf Scholten (09.01.2013)

## 6. LINK.\* Frauenraum und das Rondell

### 6.1. Ausgangspunkt und Grundlagen

In Folge der ‚Nachdenkpause‘ Rudolf Scholtens stand das Rondell bis 1997 leer. Ab und an wurde es von freien Theaterschaffenden genützt, da es aber nach wie vor eine Baustelle war, konnte keine längerfristige Inbetriebnahme von freien Künstlern geplant werden.

Die monatliche Miete, die der Bund an den Hauptmieter IG Freie Theaterarbeit überwies betrug 65.000 Schilling, bis 1997 konnte von einem Verlust von 12 Millionen Schilling gesprochen werden.<sup>376</sup>

Die Materialgrundlage für dieses Kapitel bildeten Interviews mit Christoph Huber, Geschäftsführer von Porgy & Bess, Barbara Klein, Intendantin des Kosmostheaters in der Siebensterngasse 42 in 1070, sowie bereits genannte Personen wie Gerhard Ruiss, Hubsi Kramar, Marcile Dossenbach und Andrea Wälzl. Auch hier wurden Zeitungsberichte aus der Wien Bibliothek, Beiträge aus dem ORF-Fernseharchiv in der Fachbereichsbibliothek der Zeitgeschichte, Parlamentarische Diskussionsmaterialien aus dem Online-Archiv des Parlaments sowie die IG Vorstandssitzungsprotokolle 1996-1999 herangezogen.

Bevor näher auf das feministische Projekt LINK.\* Frauenraum in Verbindung mit dem Rondell eingegangen wird, soll noch ein kurzer Blick auf einige historische Entwicklungen und Eckdaten in der Frauengeschichte Österreichs geworfen werden.

Seit 1918 ist es in Österreich Frauen gesetzlich möglich zu wählen. 1929 entstand die erste Frauenpartei. Die erste Staatssekretärin war Helene Postranecky, zuständig für Volksernährung wurde sie 1948 in dieses Amt gehoben. Als erste österreichische Ministerin wurde Grete Rehor von der ÖVP, als Ministerin für Soziales 1966 bestimmt.

In den 70er-Jahren wurde das Thema Schwangerschaftsabbruch von der Politik aufgegriffen und zum heiß diskutierten Thema. Während der Studentenbewegungen formierten sich auch viele Frauengruppen, die sich um die Legalisierung der Thematik bemühten.

Die Entkriminalisierung des Schwangerschaftsabbruchs wurde 1975 gesetzlich geregelt.

In den 60er und 70er-Jahren wurden durch Initiativen der Frauenbewegung Frauenhäuser sowie Kulturprojekte ins Leben gerufen.<sup>377</sup>

---

<sup>376</sup> Nüchtern, Klaus: „Träume von Räumen“ in *Falter* 12/98, S.63.

<sup>377</sup> Vgl. <http://www.sjoe.at/content/frauen/themen/histfb/article/680.html> (Zugriff: 07.12.2013)

1979 wurde per Gesetz offiziell die Gleichbehandlung von Mann und Frau in puncto Entlohnung bestimmt.<sup>378</sup>

Da in der Ära Kreisky die Regierung um vier Staatssekretariate in puncto Frauenthemen erweitert wurde, spricht man Ende der 70er-Jahre von einer Institutionalisierung der Frauenpolitik auf Bundesebene.<sup>379</sup> Johanna Dohnal wurde mit den allgemeinen Frauenfragen im Bundeskanzleramt betraut, Franziska Fast zur Staatssekretärin für Angelegenheiten der berufstätigen Frauen im Sozialministerium erklärt, Elfriede Karl zur Staatssekretärin für Familienpolitik und Frauenfragen im Finanzministerium.

„Indem Kreisky Frauenfragen aus dem Bereich der Familienpolitik herauslöst und als eigenständigen Politikbereich etabliert, setzt er qualitativ neue Akzente für Frauenpolitik.“<sup>380</sup>

Die erste Klubobfrau einer Partei war Freda Meissner-Blau 1986. 1990 erfolgte die Umwandlung des Frauenstaatssekretariates in ein Bundesministerium für Frauenangelegenheiten, dessen erste Frauenministerin Johanna Dohnal wurde. Sie hielt dieses Amt bis 1995 inne, bis es in weiterer Folge aufgrund von Sparmaßnahmen, trotz Protest Dohnals aufgelöst wurde.

## **6.2.Frauenvolksbegehren**

Die Geschichte der Rondell-Besetzung beginnt mit dem Frauenvolksbegehren im Jahr 1997, welches als Reaktion auf die von der Koalitionsregierung beschiedenen Sparpakete zu verstehen ist.

Am internationalen Frauentag am 8. März 1996 schlossen sich einige Frauen zusammen, um mehr Gleichberechtigung in Politik und Gesellschaft zu erkämpfen.

Man überlegte mit welchem Mittel die gesamte Bevölkerung am ehesten erreicht werden könne und entschied sich für ein Instrument der direkten Demokratie: das Volksbegehren.<sup>381</sup>

Als organisatorisches Grundgerüst für das Frauenvolksbegehren wurde der Verein UFF- Unabhängiges Frauenforum gegründet. UFF versuchte in den Bundesländern Frauen zu mobilisieren Gruppen zu bilden, die sich mit der Initiierung des Frauenvolksbegehrens

---

<sup>378</sup> Vgl. Ebd.

<sup>379</sup> <http://www.oezp.at/getEditorial.php?id=42> (Zugriff: 09.06.2013)

<sup>380</sup> <http://www.johanna-dohnal.at/biografie/1979-1983> (Zugriff: 09.12.2013)

<sup>381</sup> Neben dem Volksbegehren können auch Volksabstimmungen sowie Volksbefragungen abgehalten werden.

auseinandersetzen und es unter die Bevölkerung bringen sollten.<sup>382</sup> Um ein Volksbegehren beim Innenminister einreichen zu können, ist es notwendig mindestens 100.000 Unterschriften zu erreichen oder mindestens acht Abgeordnete des Nationalrates oder vier Abgeordnete dreier unterschiedlicher Landtage initiieren ein solches Volksbegehren.

Mit der Erlangung von 664.665 Unterschriften wurde dieses Ziel erreicht.

Susanne Pollinger in *Das Frauenvolksbegehren* zufolge, lagen den Zielen des Frauenvolksbegehrens gleichheits- beziehungsweise gleichstellungstheoretische Überlegungen zugrunde.<sup>383</sup>

„Nur die Teilnahme an Machtprozessen sehen die Betreiberinnen des Frauenvolksbegehrens als Möglichkeit an, frauenpolitische Änderungen auf allen politischen Ebenen durchzuführen.“<sup>384</sup> Durch diese gesetzlichen Änderungen sollte die Stellung der Frau in der österreichischen Gesellschaft verbessert werden. Pollinger postuliert, dass durch den Slogan des Frauenvolksbegehrens *Frauen die Hälfte der Welt* deutlich die gleichheitstheoretische Ausrichtung der Ziele der Frauenbewegung ersichtlich wird.<sup>385</sup>

Die Gleichstellung der Geschlechter sollte in der Verfassung verankert werden:

„Die UnterzeichnerInnen des Frauenvolksbegehrens fordern den Beschluss folgender bundesgesetzlicher Maßnahmen: Die Gleichstellung von Mann und Frau ist im Bundes-Verfassungsgesetz zu verankern. Die Republik Österreich (Bund, Länder, Gemeinden) verpflichtet sich damit zum aktiven, umfassenden Abbau der Benachteiligung von Frauen.“<sup>386</sup>

Die elf Forderungen des Frauenvolksbegehrens lauteten:

1. Unternehmen erhalten Förderungen und öffentliche Aufträge nur, wenn sie dafür sorgen, dass Frauen auf allen hierarchischen Ebenen entsprechend ihrem Anteil an der Bevölkerung vertreten sind.
2. Gleicher Lohn für gleiche Arbeit ist anzustreben. Deshalb ist ein Mindesteinkommen von 15.000 Schilling brutto, das jährlich dem Lebenskostenindex angepasst wird, zu sichern.
3. Teilzeitarbeit und geringfügige Beschäftigung sind arbeits- und sozialrechtlich der vollen Erwerbstätigkeit gleichzustellen.
4. Keine Anrechnung des Partnerinneneinkommens bei Notstandshilfe und Ausgleichszulage.
5. Die Gleichstellung der Frauen muss auch durch staatliche Bildungsmaßnahmen gefördert werden. Die Bundesregierung hat geschlechtsspezifische Statistiken zu den Themen Beruf und Bildung zu erstellen und jährlich zu veröffentlichen.

---

<sup>382</sup> Vgl. Pollinger, Susanne: *Das Frauenvolksbegehren. Hintergründe, Analysen und Erfahrungen einer Aktivistin*, Linz: Trauner. 1999, S. 29.

<sup>383</sup> Ebd.

<sup>384</sup> Ebd.

<sup>385</sup> Ebd. S. 43

<sup>386</sup> Siehe *TATblatt Nr. +74(7/97) 10.04.1997* (Zugriff: 09.06.2013) <http://www.tatblatt.net/74frauenvb.htm> sowie Pollinger, Susanne: *Das Frauenvolksbegehren*, S. 22/ 23.

6. Jeder Mensch hat das Recht, Beruf und Kinder zu vereinbaren. Daher hat der Gesetzgeber für die Bereitstellung ganztägiger, qualifizierter Betreuungseinrichtungen für Kinder aller Altersstufen zu sorgen. Tagesmütter sind auszubilden und arbeits- und sozialrechtlich abzusichern.
7. Zwei Jahre Karenzgeld für Alleinerzieherinnen.
8. Gesetzlich garantierter Anspruch auf Teilzeitarbeit für Eltern bis zum Schuleintritt ihres Kindes mit Rückkehrrecht zur Vollzeitarbeit.
9. Ausdehnung der Behaltefrist am Arbeitsplatz nach der Karenzzeit auf 26 Wochen.
10. Jeder Mensch hat das Recht auf eine Grundpension, die nicht unter dem Existenzminimum liegen darf. Wenn eine Lebenspartnerin nicht erwerbstätig ist, hat der/die andere dafür Pensionsbeiträge zu zahlen. Kindererziehung und Pflegearbeit wirken pensionserhöhend.
11. Keine weitere Anhebung des Pensionseintrittsalters für Frauen, bevor nicht tatsächliche Gleichberechtigung in allen Bereichen gegeben ist.<sup>387</sup>

644.977 Menschen unterzeichneten das Frauenvolksbegehren, somit kann es laut Pollinger als Erfolg gewertet werden. Allerdings wurde bis auf die Verankerung der Gleichstellung der Geschlechter in der Verfassung als Staatsziel keine der Forderungen in die Tat umgesetzt.

Barbara Klein war Mitinitiatorin des Frauenvolksbegehrens. Im Zuge des Frauenvolksbegehrens kam Barbara Klein die Idee zum Konzept LINK.\*, einem multifunktionalen Kulturraum von Frauen für Frauen.<sup>388</sup>

„Die Forderungen des Volksbegehrens waren sehr bewusst so radikal formuliert, dass man entweder alle oder gar keine Forderung erfüllen hätte können, weil jede mit der anderen zusammengehängt ist. Na, und was ist passiert? Gar keine wurde erfüllt. Dass ein Halbsatz in die Verfassung reingekommen ist, ist völlig uninteressant und ändert gar nichts.“<sup>389</sup>

### **6.3. LINK.\* Frauenraum – Das Konzept**

1984 gründete Barbara Klein gemeinsam mit Krista Schweiggel die Kabarettgruppe Chin & Chilla. Klein war mit den Verhältnissen und Strukturen der freien Theaterszene betraut, „Ironisierung avancierte zur favorisierten Waffe gegen Geschlechterklischees.“<sup>390</sup>

Die Kabarettgruppe trat beim heftigen Herbst sowie im Koproduktionshaus dietheater auf.

<sup>387</sup> Siehe <http://www.nadir.org/nadir/periodika/tatblatt/74frauenvb.htm#Forderungen> (Zugriff: 09.06.2013) sowie Pollinger, Susanne, *Das Frauenvolksbegehren*, S. 22/ 23.

<sup>388</sup> Barbara Klein Interview (19.11.2012)

<sup>389</sup> Ebd.

<sup>390</sup> Klein, Barbara: *kosmos.frauenraum. Im Kontext des Wiener Kulturbetriebes*. Wien: Univ.-Dipl. 2004, S. 37.

Nachdem sich die Wege der zwei Künstlerinnen trennten, ging Klein 1993 zu I. Stangl ins Kabarett Niedermair und übernahm die Co-Geschäftsführung. Klein gründete den Verlag Bunte Bühne, über welchen sie mit *Indien* von und mit Josef Hader und Alfred Dorfer den größten Erfolg verbuchen konnte.

Klein betont, dass sie die fehlende Offenheit der Bühnen im deutschen Sprachraum besonders gegenüber weiblichen Dramatikerinnen bestürzte und ihr insbesondere die mangelnde Förderung derer auffiel.<sup>391</sup> „Unter den 72 meistgespielten Autorinnen in Österreich, Deutschland und der Schweiz befanden sich 1995/1996 beispielsweise fünf Frauen (2002/2003: fünf Frauen bei insgesamt 61 Autor/innen).“<sup>392</sup>

Tatsache war, dass zur damaligen Zeit nahezu alle Führungspositionen im künstlerischen Bereich von Männern bekleidet wurden. Auch auf der kulturpolitischen Ebene befanden sich in der ministeriellen Rolle, dem Staatssekretär und dem Sektionschef Männer.<sup>393</sup>

Frauen waren Kleins Ansicht zufolge in der Kunst als Objekte und Projektionsflächen begehrt sowie als Konsumentinnen erwünscht, der Einfluss auf die künstlerischen Inhalte wurde ihnen allerdings nur selten zugestanden, diese Realität empfand sie als symptomatisch.<sup>394</sup>

Unter dem Titel LINK.\* Frauenraum sollte eine Plattform geschaffen werden, die von Frauen für Frauen in Form eines multifunktionalen Kulturzentrums geleitet werden sollte.

Der Raum sollte öffentlich den Austausch von Kunst und künstlerischem Handeln fördern und mit ihm eine Repräsentation von Frauenkultur geschaffen werden.

Das Konzept erinnert an die Anfangsjahre des Theater in der Drachengasse unter der Leitung von Emmy Werner. Die Grundsätze der damaligen Theaterfrauen orientierten sich ebenso am Prinzip *Theater von Frauen und für Frauen*.

Der Titel LINK.\* enthält den englischen Begriff für Verbindung, Anbindung, Anknüpfungspunkt link. Der Begriff sollte drei Arten von Verbindungen versinnbildlichen:

- das Zusammenwirken von Personen für ein gemeinsames Ziel
- die Verbindung zwischen Kunst und Politik
- das Zusammenwirken der verschiedenen Kunstsparten<sup>395</sup>

---

<sup>391</sup> Vgl. Klein, Barbara: *kosmos.frauenraum*, S. 38.

<sup>392</sup> Ebd.

<sup>393</sup> Ausführlicher wird die Thematik bei Zembylas, Tasos behandelt.

<sup>394</sup> Vgl. Klein, Barbara: *kosmos.frauenraum*, S. 41.

<sup>395</sup> Klein, Barbara, *kosmos.frauenraum*, S. 42.

Der Stern funktionierte als Symbol für Offenheit, der Punkt als Platzhalter.<sup>396</sup>

„Es gab und gibt keine Frauenthemen- es gibt nur eine weibliche Sicht auf alle Themen dieser Welt und genau das wollte ich zeigen. Ich wollte zeigen - und das ist natürlich nicht ein Blick, sondern das sind Millionen Blicke von Frauen auf die Dinge in dieser Welt - Ich wollte zeigen, wie anders Frauen die Dinge sehen, nicht naturgemäß, nicht weil sie von Natur aus anders denken, sondern weil sie das benachteiligte Geschlecht sind und als benachteiligtes Geschlecht sieht man gewisse Dinge anders als das bevorzugte Geschlecht.“<sup>397</sup>

### 6.3.1. LINK.\* Frauenraum und das Rondell

Im März 1997 legte Barbara Klein ihr Konzept für ein Frauenzentrum der IG Freie Theaterarbeit vor.<sup>398</sup> Hier sei darauf verwiesen, dass es nach wie vor Ziel der IGFT war, das Rondell zu einem beispielbaren Theaterraum zu verwandeln, der allen freien Theatergruppen Österreichs zur Verfügung stehen sollte. Die Problematik die mit dem LINK.\* Konzept auftrat war jene, dass die IGFT hier auf ein Projekt aus der freien Theaterszene traf, welches allerdings nicht den Ursprungsgedanken beinhaltete sondern klar feministisch, kabarettistisch ausgerichtet war, somit einer klaren Linie Folge leistete und nicht eine Öffnung für alle Theatergruppen vorsah.

Die IGFT sah sich gezwungen sich thematisch von dem Projekt zu distanzieren, gegenüber einer Bespielung des ehemaligen Rondell-Kinos äußerte man sich hingegen grundsätzlich positiv.<sup>399</sup>

Klaus Nüchtern dokumentierte im *Falter* 12/98 folgendes Statement: „Die IG stehe LINK.\* genauso positiv oder negativ‘ gegenüber wie jeder anderen Möglichkeit, eine alternative Spielstätte zu garantieren.“<sup>400</sup>

Unter dem Titel *Ist ‚der‘ Kultur männlich?* wurde am 22.09.1997 im Rondell von LINK.\* gemeinsam mit UFF eine Pressekonferenz abgehalten

„Dieser Spruch trifft genau den Punkt, denn durch die Wortwahl wurde der Blick geschärft. Wenn man sich die Wiener Bühnenlandschaft anschaut und nachfragt: Wer sitzt denn in den führenden Positionen? Die Antwort lautet: Männer, Männer, Männer!“<sup>401</sup>

---

<sup>396</sup> Klein, Barbara: *kosmos.frauenraum*, S. 42.

<sup>397</sup> Barbara Klein Interview (19.11.2012)

<sup>398</sup> IG Vorstandsprotokolle 1996- 1999 15.04.1997.

<sup>399</sup> Interview Andrea Wälzl/ Dossenbach (24.10.2012 sowie 13.12.2012)

<sup>400</sup> Nüchtern, Klaus. „Träume von Räumen“ *Falter* 12/98, S. 63

<sup>401</sup> Barbara Klein Interview (19.11.2012)

Am 07.10. 1997 wird in den Protokollen der Vorstandssitzungen der IGFT vermerkt, dass Barbara Klein ohne Zustimmung der IGFT die Pressekonferenz im Rondell abhielt, somit rechtswidrig in die Räumlichkeiten eindrang.<sup>402</sup>

Überdies wird in dieser Vorstandssitzung auch erwähnt, dass es zwei weitere Interessenten für das Rondell gäbe: den Jazzveranstalter Porgy & Bess sowie die Christoffer-Hoffmann-Productions, wobei letztere in späteren Vorstandssitzungen nicht mehr angeführt werden.<sup>403</sup>

Barbara Klein reichte ihr Konzept beim Bund ein, in weiterer Folge wurde es vom Beirat überprüft. Am 4. November wurde LINK.\* mitgeteilt, dass nunmehr drei Projekte für den Betrieb des Rondells zur Auswahl stehen: LINK.\*Frauenraum, der Jazzclub Porgy & Bess und das von Gratzner geleitete Wiener Schauspielhaus.<sup>404</sup>

Im März 1998 erhielt LINK.\* eine schriftliche Zusage des Bundes zur Finanzierung des Umbaus, allerdings wurde an diese eine Bedingung geknüpft: Eine schriftliche Zusage für die Finanzierung der restlichen Umbaukosten sowie der laufend folgenden Betriebskosten musste von den LINK.\* Frauen bis April 1998 vorgelegt werden.<sup>405</sup>

Diese knappe Frist und finanzielle Absicherung musste Wittmann zufolge vom Bund gefordert werden, da sie aus „kulturellen und gesellschaftspolitischen Erwägungen erfolgte.“<sup>406</sup>

Innerhalb eines Monats sollte LINK.\* einen hypothetischen Finanzierungsplan aufstellen, der schriftlich abgesichert werden musste.

Klaus Nüchtern schrieb im *Falter* 12/98, dass

„[...] Staatssekretär Wittmann die 15 Millionen Baukosten nur dann aufbringen will, wenn LINK.\* eine schriftliche Zusage für die Restfinanzierung- zusätzliche 7,5 Millionen für den Umbau und geschätzte zehn Millionen jährliche Betriebskosten- vorlegen kann. Und zwar bis 15. April. Neben dem Umstand, dass es „eigentlich umgekehrt sein müsste.“ und Klein zweifelt, ob Sponsoren ohne Fixzusage des Bundes ihrerseits eine verbindliche „Für den Fall dass...“- Zusage geben werden, stört sie die Vorgangsweise.“<sup>407</sup>

Klein zufolge wurden die geforderten Sicherheiten fristgerecht im Bundeskanzleramt abgegeben.<sup>408</sup>

---

<sup>402</sup> IG Vorstandsprotokolle 1996- 1999 07.10.1997.

<sup>403</sup> IG Vorstandsprotokolle 1996- 1999 07.10.1997.

<sup>404</sup> [http://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/XX/AB/AB\\_03837/fname\\_132150.pdf](http://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/XX/AB/AB_03837/fname_132150.pdf) (Zugriff: 09.06.2013)

<sup>405</sup> Klein, Barbara: *kosmos.frauenraum*, S. 49.

<sup>406</sup> Peter Wittmann zitiert nach Klein, Barbara: *kosmos.frauenraum*, S.50. APA, 09.03.1998.

<sup>407</sup> Nüchtern, Klaus. „Träume von Räumen“ *Falter* 12/98, S. 63.

<sup>408</sup> Klein, Barbara: *kosmos.frauenraum*, S. 52.

Bei einer Aufführung der LINK.\* Frauen im Theater am Auersperg, die den Titel *Das Kasperltheater ums Rondell* trug, bei welchem Barbara Klein den Kasperl verkörperte und Krista Schweiggel den Pezi, die unter dem Wehgeschrei des ‚Chor der Erynnyen‘, dargeboten von den Künstlern Josef Hader, Elfriede Hammerl, Leo Lukas, Linde Prelog, Eva Rossmann, Gerhard Ruiss und Alexander Strobele agierten, erfuhr LINK.\* vor laufender ORF-Kamera von der Entscheidung des Bundes gegen das Projekt LINK.\* Frauenraum und für den Jazzclubveranstalter Porgy & Bess.<sup>409</sup>

### 6.3.2. Rondell – Absage für LINK.\* / Rondell-Besetzung

Auf die Art der Absage des Bundes entschlossen sich die LINK.\* Frauen zu reagieren. Erste Konsequenz war ein Spontan-Besuch im Kunststaatssekretariat.<sup>410</sup> Klein dokumentierte die unzulänglichen Begründungen für Wittmanns spontanen Entschluss das Rondell LINK.\* zuzuteilen („Auf an Zettel kann man alles aufschreiben!“<sup>411</sup>).

In nächster Folge wurde beschlossen, das Rondell zu besetzen.

Klein erinnerte sich im Interview:

„Da ist dann eine Bewegung entstanden – da waren auch ganz tolle Männer dabei – man kann kein Haus besetzen, wenn nicht innerhalb von drei Stunden ein Beisl mit Kaffee, Bier und Broten dasteht. Ein Beisl ist das Wichtigste – einfach weil keine Leute kommen, wenn es kein Beisl gibt. In kürzester Zeit haben wir uns im Rondell organisiert, da waren die Kaffeeburschen, vom Nachbarn wurde Strom abgezapft und so weiter.“<sup>412</sup>

Um sich rechtlich abzusichern entwarf Gerhard Ruiss für die Besetzung den Titel *Künstlerische Dauerbegehung*<sup>413</sup>

„Es ging mir darum, sympathisch darauf aufmerksam zu machen, dass es hier Bedarf gibt und der wird nicht eingelöst, dass Frauen einen Theaterraum brauchen. Es war genauso ein akzeptabler Ansatz, wie andere Ansätze akzeptabel waren. Die Idee war nämlich, die Sache gleich auch künstlerisch anzugehen und nicht nur verwaltungsmäßig, mit dem, was man eigentlich kann, aber wozu man nicht die Möglichkeit hat.“<sup>414</sup>

Besucher der Rondell-Besetzung waren Politikerinnen wie Johanna Dohnal als auch renommierte Künstler wie Robert Menasse, Josef Hader, Alfred Dorfer, Elfriede Jelinek,

---

<sup>409</sup> Vgl. Klein, Barbara: *kosmos.frauenraum*. S.52.

<sup>410</sup> Vgl. Klein, Barbara *kosmos.frauenraum*, S. 53, sowie IG Vorstandsprotokolle 1996- 1999 26. 05.1998.

<sup>411</sup> Peter Wittmann zitiert nach in Klein, Barbara: *kosmos.frauenraum*, S. 53 / Siehe LINK\* Archiv im Kosmostheater Frauenraum.

<sup>412</sup> Barbara Klein Interview (19.11.2012)

<sup>413</sup> Interview Gerhard Ruiss, (13.11.2012)

<sup>414</sup> Ebd.

Valie Export, die Performancegruppe LuxFlux, Miki Malör, Jazz Gitti und viele andere. Unter dem Motto *Bei freiem Eintritt: Kunst und Politik rund um die Uhr*<sup>415</sup> fanden Diskussionen über Kulturpolitik und Performances statt.

Am 25.05.1998 berichtete die Zeit im Bild: „Die Rondell-Frauen besetzen in der Innenstadt“: Im ORF-Interview gab Barbara Klein zu Wort: „Wir werden den Staat auf Vertragszuhaltung klagen.“<sup>416</sup> Slogans wie *Die nackte Wahrheit –Frauen brauchen Raum, Klima- wir warten oder Kunst ist Chefsache! Wir warten im Rondell auf den Chef!* wurden auf Transparenten vor dem Rondell platziert.

Die IGFT befand sich in einer heiklen Situation. Die IGFT war der offizielle Mieter des Rondells, Barbara Klein freie Theaterschaffende, war rechtswidrig in das Mieteigentum eingedrungen und besetzte nun die Räumlichkeiten.

In einer außerordentlichen Vorstandssitzung am 26.05.1998 betonte Marcile Dossenbach, dass die IGFT nicht mehr weiter so agieren könne, wie bisher, entweder man stelle sich als Interessensvertretung freier Theaterschaffender geschlossen hinter Barbara Klein oder man erkläre die Besetzung als Mieteigentümer für beendet. Dossenbach berichtete im Interview: „Wittmanns Devise war: ‚Aushungern‘, nur Porgy & Bess sollte Geld für den Umbau erhalten.“<sup>417</sup>

Da mit einer Zwangsräumung von Seiten der Behörden gedroht wurde, entschieden die LINK.\*Frauen nach 10 Tagen das besetzte Rondell freiwillig zu räumen.

Hierzu wurde in der Vorstandssitzung am 09.06.1998 vermerkt, dass das Rondell schlussendlich geräumt und von der MA7 versiegelt wurde. Barbara Klein initiierte vor dem Rondell ein *Dienstags-Freitag-Programm*, überdies äußerte sie gegenüber der IGFT, dass sie sich LINK.\* nicht unabhängig vom Rondell vorstellen könne.<sup>418</sup>

Letzten Endes musste das Projekt LINK.\* Frauenraum vom Rondell ablassen, nach einigen vorgeschlagenen Immobilien, die sich als für einen Theaterraum nicht geeignet erwiesen stieß LINK.\* auf das ehemalige Kosmos-Kino in der Siebensterngasse.

Am 15. Mai 2000 wurde der Kosmos Frauenraum offiziell eröffnet, seither betreibt der Verein LINK.\* das Kosmos- Theater in der Siebensterngasse.

---

<sup>415</sup> Johann Dohnal (Hg.) Das Theater mit dem Gender sowie Klein, Diplomarbeit

<sup>416</sup> ORF- Fernseharchiv, ZiB, 17:00 Rondell- Frauen (Gestaltung: Totzler, Klaus)

<sup>417</sup> Interview Marcile Dossenbach, Andrea Wälzl (24.10.2012 sowie 13.12.2012)

<sup>418</sup> IG Vorstandsprotokolle 1996- 1999 9.6.1998

#### 6.4. LINK.\* Frauenraum versus Porgy & Bess – Resümierende Betrachtung

Christoph Huber, Geschäftsführer des Porgy & Bess berichtete im Interview, das Bundeskanzleramt habe nie vorgehabt LINK.\* das Rondell zu geben:

„Wittmann wollte es den LINK.\* Frauen nicht sagen und das war meines Erachtens beiden Vereinen gegenüber unfair. Die Kulturpolitik trug den LINK.\* Frauen auf, ein Finanzierungs-Konzept einzureichen, erst nachdem das geliefert wurde, sagte Wittmann, dass das Konzept nicht glaubwürdig sei. Da war die Kulturpolitik definitiv entscheidungsschwach“<sup>419</sup>

Das Projekt LINK.\* Frauenraum fügte sich offenbar nicht in ein den Vorstellungen der Kulturpolitik entsprechendes Stadtbild. Wie im Zuge dieser Arbeit beschrieben, haben kulturpolitische Entscheidungen durchaus mit wirtschaftlichen Überlegungen zu tun.

Ein feministisches Konzept im ersten Bezirk zu installieren, hätte bedeutet auf längere Sicht zu planen, die Etablierung einer solchen Infrastruktur hätte bedeutet, die möglichen positiven Auswirkungen erst längerfristig zu erhalten. Es war eine bewusste, kulturpolitische Entscheidung für den Jazzveranstalter Porgy & Bess und gegen den feministischen Verein LINK.\*. Diese Überlegung wird dahingehend bestärkt, dass Veränderungen des Stadtbildes auf soziokultureller wie visueller Ebene stets kulturpolitische Entscheidungen sind, die sich vorrangig an der Förderung der Fremdenverkehrswirtschaft orientieren.

In das Image des gemütlichen Alt-Wiens mit Flair schien sich aus kulturpolitischer Sicht ein Jazzclub eher zu fügen als ein feministischer Kulturraum.

Allerdings muss betont werden, dass die Vorgehensweise der Kulturpolitik, symptomatisch hinsichtlich des Verhältnisses österreichischer Kulturpolitik und der freien Theaterszene war.

Es sei nun dahingestellt, ob die Entscheidung bereits zuvor gefallen ist und Peter Wittmann, die LINK.\* Frauen im Glauben lassen wollte, sie könnten im Rondell einen Kulturraum eröffnen.

Gerhard Ruiss brachte im Interview die eigentliche Misere auf den Punkt:

„Das Rondell gab man einem Projekt, von dem man sich mehr erwartete, wobei man nie außer Acht lassen darf, dass es um so etwas wie um ein Kulturprofil geht und man zu der Zeit vielleicht erkannt hat, dass Wien auf dem Sektor Jazz etwas fehlt. Das Problem mit solchen Entscheidungen ist oft, dass man das Gefühl hat, dass sie mehr mit Prestige und Image zu tun haben, als mit Überlegungen, wie vernünftige Infrastrukturen aufgebaut werden können, die ohnehin immer Jahre brauchen, bis sie Effekte erzielen.“<sup>420</sup>

---

<sup>419</sup> Interview Christoph Huber, 14.11.2012

<sup>420</sup> Interview Gerhard Ruiss, 13.11.2012

Mit der Geschichte der Rondell-Besetzung wurde der Schlussstein für den Versuch ein Projekt aus der freien Theaterszene zu realisieren gelegt. Weitere Projekte, wie ein Kindertheaterhaus oder ein Tanzhaus wurden in institutionalisierter Form realisiert.

## 7. Fazit

Die Ereignisse rund um das Rondell in den 90er-Jahren stellen einen markanten Punkt in der Geschichte der freien Theaterszene als auch in der Geschichte der Kulturpolitik der zweiten Republik dar. Klaus Nüchtern schrieb im *Falter* 12/98:

„Angesichts der nicht gerade selten ertönten Rufe nach Tanz-, Literatur-, Film- und sonstigen Häusern, Spielstätten, Dichterakademien, Clownschulen et cetera ist es eigentlich nicht zu fassen: Seit 1991 steht das ehemalige Raucher- und Pornokino Rondell leer und für eine künstlerische Bespielung bereit, aber nix passiert.“<sup>421</sup>

Als das Bundesministerium das in Konkurs gegangene Pornokino Rondell erwarb, hatte sich bereits längst eine freie Theaterszene in Österreich etabliert.

Die Freie Szene entwickelte sich in den 60er und 70er-Jahren und fand ihre Ursprünge in den Kellertheatern. Der Begriff des Freien Theaters gilt im heutigen Sprachgebrauch in Österreich als etabliert. Jedoch ist die Definition trügerisch, denn die Freiheit ist an kulturpolitische Bedingungen geknüpft, Ansuchen und Anträge werden von Juroren, seien es Beiräte oder Kuratoren geprüft und für finanzierungswürdig oder als abzulehnend eingestuft. Das Instrument der Beiräte entwickelte sich in den 70er-Jahren, sie sollten den zuständigen Kunst- und Kulturministern und Staatssekretären in beratender Funktion zur Seite stehen.

Die selbstbestimmte Freiheit der freien Theaterpraktiker ist somit eine bedingte wie begrenzte. Trotz der widrigen Umstände in denen sich die freien Theaterschaffenden befanden, entwickelte sich eine immer größer werdende freie Theaterszene in Wien. Performance- und Tanzkunst, Clowntheater, Kabarett- und Kleinkunst – all diese Theaterformen umfasst der Begriff Freie Szene in Wien und Österreich.

In den 90er-Jahren veränderte sich die Situation in der Freien Szene dahingehend, dass sich die freien Theaterschaffenden zusammenschlossen, um eine Interessensvertretung zu gründen, um bessere Verhältnisse in der Freien Szene gemeinsam zu erkämpfen. Die Interessensgemeinschaft Freie Theaterarbeit wurde gegründet, sie ging aus den Veranstaltungen der Konfliktkommission Theater hervor, die bereits zuvor die schwierige Lage der freien Kunstschaftenden über politisch, performative Aktionen äußerten.

Die IGFT verfolgte drei Ziele – die Besserstellung der freien Theaterschaffenden in puncto ihrer kritischen sozialen und existenziellen Lage, ferner die Erlangung einer Sozialversicherung für freie Kunstschaftende, die Schaffung von Infrastruktur und die

---

<sup>421</sup> Klaus Nüchtern, „Träumen von Räumen“ in *Falter* 12/98, S. 63

Förderung der Transparenz in der Subventionsvergabe. Das Rondell zählt zu einem dieser drei Ziele. Als Projekt von ‚Außen‘ wurde es in die Kulturpolitik getragen. Ziel der IGFT war es in Wien eine Infrastruktur zu etablieren, die allen freien Theaterpraktikern Österreichs zur Verfügung stehen sollte – allen freien Gruppen und Einzelpersonen die ohne fixe Spielstätte am ‚Markt‘ existierten und auch jenen, die andere Orte für ihre Produktionen suchten.

Als ein Projekt ‚aus der Szene‘ wurde es in die Kulturpolitik getragen und sozusagen institutionalisiert. Rudolf Scholten, Kunst- und Kulturminister zu Zeiten der Rondell-Geschichte, galt in den 90er-Jahren als kunstversierter sowie kunstinteressierter Politiker. Anstelle von Kunstförderung war er bestrebt begrifflich Kunstfinanzierung zu setzen um die ‚Bittsteller-Position‘ der Künstler zu ändern. Scholtens kulturpolitischer Einfluss ist überdies im Licht Österreichs Beitritt zur EU zu sehen. Die kulturelle Identität wurde zu dieser Zeit vermehrt gefördert, so ist das Rondell-Projekt, welches vorsah in der Hauptstadt Österreichs eine Spielstätte zu etablieren, die die zeitgenössische Theaterkunst des Landes repräsentieren sollte, aus dieser Perspektive zu betrachten. Scholten sah das zeitgenössische Kunstschaffen und die freie Theaterszene als neue, kulturelle Identität Österreichs an.

In all der pro-zeitgenössischen Kunstförderpolitik ist jedoch ein wesentlicher Punkt nicht außer Acht zu lassen – jeder Kulturpolitiker, auch Rudolf Scholten war sich des wirtschaftlichen Faktors des kulturellen Erbes Österreichs durchaus bewusst. Für die Fremdenverkehrswirtschaft waren (und sind es nach wie vor) Förderungen von Klischees und Images aus einer vergangenen Zeit nicht unwesentlich.

Gesellschaftliche Veränderungen und Entwicklungen werden in der äußeren Erscheinung einer Gesellschaft sichtbar: dem Stadtbild. Das Stadtbild existiert auf der visuellen und soziokulturellen Ebene, es ist ein Geschichtsbild zugleich ein Zeugnis politischer Entscheidungen. Für den Fremdenverkehr verschmelzen beide Ebenen miteinander zu einem Bild. Fand man am Kohlmarkt und Graben die teuren und besonderen Läden des lokalen Einzelhandels, fand in den 90er-Jahren der internationale Luxus vermehrt Einzug in die Wiener Altstadt.

Das Goldene Quartier, ein von René Benko 2013 durchgeführtes Projekt ist Wohn- und Shoppingort zugleich. Christopher Wurmdobler schrieb im *Falter* 45/12 unter dem Titel „Ausweitung der Glanzzone“: „Das reiche Leben der anderen, so scheint es, hat andere Wiener Sehenswürdigkeiten als Urlaubsmotiv bereits abgelöst.“<sup>422</sup>

So war letzten Endes auch das Goldene Quartier eine politische Entscheidung.

---

<sup>422</sup> <http://www.falter.at/falter/2012/11/06/ausweitung-der-glanzzone/> (Zugriff: 09.06.2013)

Wäre das Projekt LINK.\* Frauenraum in die Räumlichkeiten des ehemaligen Pornokinos in der Riemergasse gezogen, hätte die Kulturpolitik einen progressiven, progressivgesellschaftskritischen Schritt getan – man hätte sich für gesellschaftskritisches und feministisches Kunstschaffen ausgesprochen. Die Entscheidung für Porgy & Bess bestätigt den Anschein, dass die Kulturpolitik Ende der 90er-Jahre einen vorwiegend ökonomischen Kurs einschlug. Mit dem Einzug des LINK.\* Projektes in die Siebensterngasse ist auch gewissermaßen die letzte Etablierung einer Mittelbühne in den 90er-Jahren bis zur Einführung der Theaterreform festzumachen.

Das Rondell-Projekt Anfang der 90er-Jahre sollte in einer Gruppenkonstellation, die aus mehreren Gruppen bestand organisiert und koordiniert werden. Das BMUK erwarb die Immobilie, die IGFT wurde vertraglich als Hauptmieter bestimmt.

Zur Zeit der Rondell-Geschichte Anfang der 90er-Jahre waren Macht- und Konkurrenzkämpfe in der freien Theaterszene zugegen, die sich über die Jahre, aufgrund der schwierigen Verhältnisse und Situationen entwickelt hatten.

Als das Siegerprojekt Der Fremde Blick, bestehend aus den Künstlern Helga David, Eva Brenner, Zdravko Haderlap und Elisabeth Wäger entschieden wurde, gab es gegenüber dem Rondell-Vorhaben viele kritische Stimmen in der Szene. Das Rondell-Projekt repräsentierte Hoffnung – eine Infrastruktur zu schaffen, die all den Freien Gruppen ohne fixe Spielstätte zur Verfügung stehen sollte, den Respekt und die Anerkennung der Freien Szene zu erhalten, für den man bereits jahrelang gekämpft hatte, um als gleichwertiges Gegenüber zu den Bundestheatern zu bestehen. Rückblickend tritt, laut Gertraud Auer, jedoch die Vermutung auf, dass das Siegerprojekt Der Fremde Blick das Rondell vorrangig für eigene Produktionen genutzt hätte.<sup>423</sup> Bemerkenswert ist überdies, dass auch Eva Brenner im Interview betonte, dass sie sich an eine Teilhabe der IGFT am Rondell-Projekt nicht erinnern konnte, das Projekt sei – ihrer Ansicht zufolge – von der Kulturpolitik ausgegangen, auch hätte jede der KünstlerInnen eigene Projekte verwirklichen wollen<sup>424</sup> – die zukünftige Infrastruktur wurde anscheinend, von der Gruppe Der Fremde Blick nicht als Spielort für alle Freien Gruppen ohne fixe Spielstätte aus ganz Österreich gesehen.

Der tatsächliche Anlass für das Scheitern des Rondell-Projektes ist heute nicht mehr eruierbar, allerdings wird der Anschein erweckt, dass mangelnde Kommunikation zu Missverständnissen und Desinformationen geführt haben müssen.

---

<sup>423</sup> Gertraud Auer Interview (07.03.2013)

<sup>424</sup> Eva Brenner Interview (20.11.2012)

In der Theorie sollte das Rondell-Projekt eine langjährige Hoffnung der freien Theaterschaffenden realisieren. Jedoch muss hier auch angeführt werden, dass in der Freien Szene vorwiegend Skepsis gegenüber der Projekt-Idee bis hin zu Überdruß bestanden.<sup>425</sup>

Der Rondell-Konflikt ist Beispiel und Beleg für die bestehenden Strukturen in der Kulturpolitik wie der Freien Theaterszene in den 90er-Jahren, die für das Ende einer Generation von freien Theaterschaffenden stehen. Die 90er-Jahre und die Rondell-Geschichte können symptomatisch für die Freie Szene erachtet werden.

Die Beschäftigung mit dieser Thematik verlief nicht immer reibungslos. Der Versuch die Rondell-Geschichte in den 90er-Jahren wissenschaftlich aufzuarbeiten führte in den letzten Stadien dieser Arbeit auch Konflikte herbei. Aus diesem Grund mussten direkte Zitate aus den Vorstandsprotokollen der IGFT paraphrasiert werden. Es erscheint überraschend, dass sich Teile der Interessensvertretung der Freien Theaterschaffenden hinsichtlich einer Aufarbeitung der konfliktreichen Geschichte der Freien Szene Wiens und des Rondell-Konflikts Anfang der 90er-Jahre nicht immer konstruktiv erwiesen. Trotzdem besteht nach wie vor die Überzeugung, der Wichtigkeit der Abhandlung und wissenschaftlichen Analyse dieser Thematik.

---

<sup>425</sup> Vgl. Koberg, Roland: „Bildet Banden!“ in Falter 48/92, S.22/23.

## **8. Quellenverzeichnis**

### **Primärquellen**

Kunst- und Kulturberichte des BMUKK 1973, 1981, 1987, 1993.

Historische Stadtpläne, zu finden auf:

<http://www.wien.gv.at/kultur/kulturgut/karten/index.html>

Stenographische Protokolle des Parlaments, zu finden auf:

<http://www.parlament.gv.at/PAKT/STPROT/>

### **Interviews:**

(Auf Nachfrage erhältlich bei der Verfasserin dieser Arbeit.)

Auer Borea d'Olmo, Gertraud 07.03.2013, Ort: Kreisky Forum, Armbrustergasse 15, 1190 Wien.

Brenner, Eva 20.11.2012, Ort: Café Eiles, Josefstädter Straße 2, 1080 Wien.

Dossenbach, Marcile und Wälzl, Andrea 24.10.2012 sowie 13.12.2012, Reisnerstraße sowie Jauresgasse, 1030 Wien.

Huber, Christoph 14. 11. 2012, Ort: Café Weimar, Währinger Straße 68, 1090 Wien.

Klein, Barbara 19.11.2012, Ort: Kosmotheater, Siebensterngasse 42-44, 1070 Wien.

Kramar, Hubschi 14.11.2012, Ort: 3 Raum Anatomietheater, Beatrixgasse 11-17, 1030 Wien.

Ruiss, Gerhard 13.11.2012, Ort: IG Autorinnen Autoren Literaturhaus, Seidengasse 12, 1070 Wien.

Scholten, Rudolf 09.01.2013, Ort: Österreichische Kontrollbank, Am Hof 4, 1010 Wien.

### **Printmedien**

Baumann, Gunther „Rondell- Theater in Gefahr: „Es ist Sand im Getriebe“ in Kurier, 9.2.1991 S. 26.

Hofer, Gerhard: „Alleinaufführung: „Der letzte Striptease“ Versteigerung im ehemaligen Pornokino Rondell“ in Die Presse, 13.03.1993, S. 17.

Koberg, Roland. „Bildet Banden! Wer wird das Rondell bespielen?“ in Falter 48/92, S. 22.

Koberg, Roland, Reiter, Wolfgang: „Die Gruppe überschätzt ihre Fähigkeiten“ in Falter 7/90, S.12.

Koberg, Roland: „Keine Intrige“, in Falter 41/93, S. 21.

Koberg, Roland, Wailand, Markus: „Kunst, andiskutiert“ in Falter 27/94, S. 16-17.

Koberg, Roland: „Wenn Frauen hassen“ in Falter 8/94, S. 16-17.

Nüchtern, Klaus: „Träumen von Räumen“ in Falter 12/98, S. 63.

Petsch, Barbara: „Neuer Rondell-Blick“ in Die Presse, 19.10.1993, S. 24.

Petsch, Barbara: „Rondell für Freie Gruppen – Noch eine Bühne in der Wiener Innenstadt“ in Die Presse, 19.11.1992, S.20.

Pohl, Ronald: „Als Theater-Intendant im Wiener Porno-Kino – Aus dem Rondell-Kino wird ein Theater, auf das sich begehrlche Blicke richten“ in Der Standard, 20.10.1992, S. 11.

Pohl, Ronald: „Das Rondell- Projekt ist endgültig gescheitert“, in Der Standard. 16. 2.1994, S. 11.

Pohl, Ronald, „Das zerplatzte Luftschloss“ in Der Standard, 17.2.1994, S. 9.

Pohl, Ronald: „Gegen jegliche gute Sitte“ in Der Standard, 19.10.1993, S.15.

Seifert, Thomas: „Siegen wie Clinton“ in Falter 11/98, S.10-11.

Wallner, Josef: Leserbrief: „Schlechtes Theater- Betrifft: „Gegen jegliche gute Sitte“ in Der Standard, 27.10.1993, S.27.

Winter-Krepl, Christian: „Zur Schwarzarbeit gezwungen“ in Falter 40/88, S.6.

## **Archive und Archivmaterial**

ORF-Fernseharchiv, Fachbibliothek Zeitgeschichte.

Protokolle der Vorstandssitzungen der IG Freie Theaterarbeit von 1988- 1995 und 1996- 1999  
Privatarchiv Marcile Dossenbach (Kontakt: IG Freie Theaterarbeit, Gumpendorferstraße 63B, 1060 Wien).

Parlamentarische Materialien, Stenographische Protokolle: 27.04.1970, 26.01.1981, 28.01.1987.

Theatermuseum Wien, Programmarchiv, Konvolut: „Wiener Theater“.

Wiener Stadtarchiv, Konvolut „Innere Stadt“, Ordner „Riemergasse“.

Wienbibliothek im Rathaus, Plakatsammlung.

### **Sekundärliteratur**

Alton, Juliane: *Künstlersozialversicherung*. Wien: Univ.-Diss. 1997.

Assmann, Jan: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“ in Jan Assmann, Tonio Hölscher [Hg.] *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, S.9-19.

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 2005.

Assmann, Aleida/Assmann, Jan: „Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis.“, in: *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, hrsg. v. Klaus Merten/ Siegfried J. Schmidt / Siegfried Weischenberg, Opladen: Verlag für Sozialwissenschaften 1994, S. 114–140.

Assmann, Jan, Hölscher, Tonio [Hg.]: *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.

Auer, Reinhard, Ahamer, Wolfgang: *Konfliktkommission Theater. Gegenkonzepte. Dokumentation eines Symposiums der Konfliktkommission Theater*. Wien: IG Autoren 1989.

Bauer, Karl-Heinz: *Kinosterben in Wien; eine Analyse der strukturellen Rahmenbedingungen und Darstellung der Auswirkungen unter Berücksichtigung von ursächlichen Zusammenhängen*. Wien: Univ. Dipl.-Arb. 1994.

Bohn, Ralf, Wilharm, Heiner [Hg.]: *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*. Bielefeld: Transcript- Verlag 2009.

Birbaumer, Ulf: „Die politische Funktion des nicht-kommerziellen Theaters in Wien“, in: *Maske und Kothurn*, 17.Jg.,H. 1-2, Wien. 1971, S.221-230.

Bruckmüller, Ernst: *Nation Österreich. Kulturelles Bewusstsein und gesellschaftlich-politische Prozesse*. Wien [u.a.]: Böhlau 1996.

Bruckmüller, Ernst: *Österreichbewusstsein im Wandel. Identität und Selbstverständnis in den 90er Jahren*. Wien: Signum-Verlag 1994.

Csendes, Peter/Oppl, Ferdinand [Hg.]: *Wien. Geschichte einer Stadt*. Wien: Böhlau 2001.

Czeike, Felix. *Historisches Lexikon. Wien*. Band 4. Kremayr & Scheriau: Wien, 2004.

Czeike, Felix: *I. Innere Stadt*. Wien [u.a.]: Jugend & Volk 1983.

Czernin, Hubertus: *Der Haider-Macher. Franz Vranitzky und das Ende der alten Republik*. Wien: Ibra und Molden 1997.

Darin, Rainer: *Theater von unten. Von Artmann bis Unger und von der Drachengasse bis zum Tschauner. Wiener Klein- und Mittelbühnen und ihre Autoren.* Wien: Verlag der österreichischen Staatsdruckerei 1988.

Deimbacher, Dietmar: *Das Image Österreichs in Frankreich. Eine inhaltsanalytische Untersuchung einiger ausgewählter Tages- und Wochenzeitungen des Jahres 1994 mit besonderer Berücksichtigung des Referendum über den Beitritt Österreichs zur Europäischen Union.* Wien: Univ. Dipl.-Arb. 1998.

Deuflhard, Amelie: „Ideengenerator freie Szene“ in: GIFT 10/2009 Wien: IG Freie Theaterarbeit 2009 S.43.

Deutsch-Schreiner, Evelyn/Ruiss, Gerhard: *...mit beschränkter Haftung! Theater m.b.H. und Theaterpolitik im Wien der 80er und 90er Jahren.* Wien: Folio-Verlag 2003.

Dörig, Hans Rudolf [Hg.]: *Council for Cultural Co-operation. National Cultural Policy in Austria, Report of an European Group of Experts.* Strasbourg: Committee 1993.

Dohnal, Johanna (Hg.): *Das Theater mit dem Gender. 10 Jahre KosmosTheater.* Wien: Löcker 2010.

Endreß, Alexander: *Die Kulturpolitik des Bundes. Strukturelle und inhaltliche Neuorientierung zur Jahrtausendwende?* Berlin: Duncker & Humbolt 2005.

Feimer, Isabella: *Die Wiener Theaterreform. Veränderung und Umstrukturierung der Wiener Theaterlandschaft 2003-2006.* Wien: Univ. Dipl.-Arb. 2007.

Feuerstein, Christiane: *Wann begann temporär? Frühe Stadtintervention und sanfte Stadterneuerung in Wien.* Wien: Springer 2009.

Flener, Harald: *Staatliche Kunstförderungs politik in Österreich. Versuch einer Bestandsaufnahme der Strukturen des staatlichen Kunstförderungs wesens zwischen politischer Willensbildung und praktischer Durchführung in Österreich.* Wien: Univ. Dipl.-Arb. 1990.

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

Grafl, Franz: *Praterbude und Filmpalast. Wiener Kino-Lesebuch.* Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1993.

Hall, Stuart: *Rassismus und kulturelle Identität.* Hamburg: Argument-Verlag 2012.

Hanl, Ilse: „Animatione als Aufforderung zur Emanzipation“ in: *Maske und Kothurn*, 21.Jg., H. 1-2, 1975 S. 63-75.

Hajek, Karl, *Der Sattler (Fahrzeugsattler) und Riemer.* Schule und Beruf Heft 112/114, Wien: Ketterl 1958.

Harjes, Rainer: *Handbuch zur Praxis des freien Theaters. Lebensraum durch Lebenstraum.* Köln: DuMont. 1983.

Hirschbüchler, Doris: *Zur Situation der freien Gruppen in Wien*. Wien: Univ. Dipl.-Arb. 1991.

Huemer, Andrea: „Niemals nur zuschauen. Die Besatzungsmächte als Akteure der Wiener Theaterszene“ in GIFT 02/2013 Wien: IG Freie Theaterarbeit 2013 S. 20-25.

Kerschbaumer, Beate Teresea: *Erwartungen der Wiener Theaterreform und ihre Umsetzung. Die Etablierung des Koproduktionshauses brut 2007/08*. Wien: Univ. Dipl.-Arb. 2009.

Kisser, Erwin, Auer, Reinhard [Hrsg.]: Konfliktkommission Theater. *Konflikttheater-Theaterkonflikte. Zur Phänomenologie nicht-illusionistischer Theaterformen*. Wien: Ed. Fortschrittliche Wissenschaft. 1987.

Klaffenböck, Arnold: *Sehnsucht nach Alt-Wien. Texte zur Stadt, die niemals war*. Wien: Czernin 2005.

Klein, Barbara: *kosmos.frauenraum. Im Kontext des Wiener Kulturbetriebes*. Wien: Univ. für Musik u. Darstellende Kunst. Dipl.Arb. 2004.

Knapp, Marion: *Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation. Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945*. Frankfurt a.M., Wien: Lang 2005.

Kock, Sabine. *Prekäre Freiheiten. Arbeiten im freien Theaterbereich in Österreich*. Wien: IG Freie Theaterarbeit 2009.

Kos, Wolfgang [Hg.]: *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war. Sonderausstellung des Wien-Museums*. Wien: Czernin 2004.

Kos, Wolfgang: „Alt-Wien ist eine Denkfigur – Zur Einleitung“ in: *Sehnsucht nach Alt-Wien. Texte zur Stadt, die niemals war; im Auftrag des Wien-Museums; Lesebuch als Panoptikum der Stadtentwicklung*, hrsg. v. Klaffenböck, Arnold. Wien: Czernin. 2005. S.8-11.

Kracauer, Sigfried: *Straßen in Berlin und anderswo*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.

Kunczik, Michael: *Die manipulierte Meinung. Nationale Image-Politik und internationale Public Relations*. Köln, Wien: Böhlau 1990.

Lehne, Andreas, Meißl, Gerhard: *Wiener Warenhäuser. 1865-1914*. Wien: Deuticke 1990.

Lederer, Herbert: *Bevor alles verweht... Wiener Kellertheater 1945 bis 1960*. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1986.

Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 2002.

Marschall, Brigitte: „Öffentlicher Raum als theatraler Raum. Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung.“ in: *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*, hrsg. v. Bohn, Ralf, Wilharm, Heiner. Bielefeld: Transcript- Verlag 2009 S.171- 189.

Matzner, Egon [Hg.], Mokre, Monika. *Funktionalität österreichischer Theaterfinanzierung*. Forschungsstelle für Sozioökonomie, (Projekt Nr. 3829) Wien, 1993.

Menasse, Robert: *Die Zerstörung der Welt als Wille und Vorstellung. Frankfurter Poetikvorlesungen.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.

Miles, Steven. *Spaces for consumption. Pleasure and placelessness in the post-industrial city.* Los Angeles: SAGE 2010.

Misik, Robert: *Das Kult-Buch, Glanz und Elend der Kommerzkultur.* Berlin: Aufbau-Verlag 2007.

Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative. eine Einführung.* Wien: Springer 2008.

Paya, Sarin: *Über die Kunst der Kulturförderung. Zur Durchführung der Wiener Theaterreform von 2004 bis 2008.* Wien: Univ. Dipl.-Arb. 2010.

Pelinka, Peter: *Eine kurze Geschichte der SPÖ. Ereignisse, Persönlichkeiten, Jahreszahlen.* Wien: Ueberreuter 2005.

Pelinka, Peter: *Österreichs Kanzler. Von Leopold Figl bis Wolfgang Schüssel.* Wien: Buchgemeinschaft Donauland 2001.

Pelinka, Peter: *Sozialdemokratie in Österreich. Hundert Jahre seit Hainfeld; die Entwicklung einer Bewegung von Victor Adler bis Franz Vranitzky.* Wien: Hpt.-Verl.-Ges. 1988.

Pollinger, Susanne: *Das FrauenVolksbegehren. Hintergründe, Analysen und Erfahrungen einer Aktivistin.* Linz: Trauner 1999.

Rathmanner, Petra: „Geniale Dilettanten am Werk“ in: GIFT 10/2009 Wien: IG Freie Theaterarbeit 2009 S. 44-45.

Rauscher, Christian, Scherhak, Helmut, Hinterleitner, Johann: *Vereine, ihr Ratgeber für Vereinsangelegenheiten.* Wien: Manz 2012

Rebemig, Djafari, Roya: *Das Frauenvolksbegehren. Eine politikwissenschaftliche Sichtweise.* Wien: Univ. Dipl.-Arb. 1998.

Riegler, Susanne: „Wir wollten unser Leintuch auslüften und haben uns dabei auf die Autobahn verlaufen“, in: *Das Theater mit dem Gender. 10 Jahre KosmosTheater*, hrsg. v. Johanna Dohnal, Wien: Löcker 2010, S. 19–33.

Ruiss, Gerhard, Vyoral, Johannes A.: *Autoren-Theater-Enquête Wien. Interessengemeinschaft Österreich Autoren. Das-Wir-wollen-ja-aber-es-geht-nicht-Theater.* Wien: IG Autoren 1986.

Schwarz, Werner Michael: *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934.* Wien: Turia & Kant 1992.

Schwarz, Werner Michael: *Kino und Stadt Wien 1945-2000.* Wien: Löcker 2003.

Schweitzer, Richard: *Handbuch Theater & Tanz.* Wien: Buchkultur-Verlag 1997.

Schwendter, Rolf: *Subkulturelles Wien. Die Informelle Gruppe (1959-1971)* Wien: Promedia-Dr.-u.-Verl.-Ges. 2003.

Sennett, Richard: *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds.* Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1994.

Sennett, Richard: *Die Kultur des neuen Kapitalismus.* London: Bloomsbury-Verlag 2011.

Sennett, Richard: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität.* Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2004.

Umfahrer, Michael [Hg.]: *Die Gesellschaft mit beschränkter Haftung.* Wien: Manz, 2008.

Sinowatz, Fred: *Kulturpolitik für alle.* Rede bei der Bundesbildungskonferenz 1976. Wien: Dr.-Karl-Renner-Inst. 1976.

Sinowatz, Fred: *Kulturpolitik.* Wien: Verl. der SPÖ, 1981.

Straßl, Karl-Gerhard: *Kulturpolitik des Bundes. Die kulturpolitische Situation in Österreich im Spannungsfeld zwischen Gestalten und Verwalten.* Wien: Braumüller 2001.

Unger, Frank, Schönwälder, Karen, Wehr, Andreas: *New democrats, new labour, neue Sozialdemokraten.* Berlin: Elefanten Press 1998

Weininger, Thomas: *Urbanität im 21. Jahrhundert. Was uns Städte wert sind.* Wien: Österreichischer Städtebund 2010.

Weyr, Sigfried: *Wien. Magie der Inneren Stadt.* Wien: Zsolnay 1968.

Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie. Eine systematische Darstellung von Kulturpolitik in Österreich.* Innsbruck, Wien [u.a.]: Studien Verlag 2011.

Wimmer, Michael: *Kulturpolitik in Österreich Darstellung und Analyse 1970- 1990.* Innsbruck, Wien: Österreichischer Studien-Verlag, 1995.

Wintersberger, Astrid, Artmann, H.C.: *Wörterbuch Österreichisch- Deutsch,* Wien: Residenz Verlag 1995.

Zembylas, Tasos: „Kunst und Staat: Zwischen Förderung und Kontrolle“ in: *Kunst und Staat. Kunstfreiheit, Geschlechterasymmetrie* hrsg. v. Zembylas, Tasos Innsbruck, Wien: Studien-Verlag.. 2000, SEITEN.

Zembylas, Tasos [Hg.]. *Kunst und Staat. Kunstfreiheit, Geschlechterasymmetrie.* Studien-Verlag. Innsbruck, Wien. 2000.

Stadtplanung Wien, Magistratsabt. 18: „Zentrensituation im Raum Wien“ Werkstattberichte / Stadtplanung 11, Wien. 1996.

## Internetquellen

Arbeiter-Zeitung: „Open house für Avantgarde. Die „Arena in neuer Form im – Casanova“ im Archiv der Arbeiter-Zeitung (Zugriff: 10.10.2013)

[http://www.arbeiter-zeitung.at/cgi-bin/archiv/flash.pl?seite=19701104\\_A08;html=1](http://www.arbeiter-zeitung.at/cgi-bin/archiv/flash.pl?seite=19701104_A08;html=1)

Archiv der Frauen- und Lesbenbewegung (Zugriff: 08.09.2013)

<http://www.stichwort.or.at/frames/infodfr.htm>

Breuer, Ascan: „Globalisierungskritik á la UNESVO. Eine Konvention für kulturelle Vielfalt und Vervielfältigung.“ In Kulturrisse. Zeitschrift für radikaldemokratische Kulturpolitik (Zugriff:07.05.2013)

<http://kulturrisse.at/ausgaben/042005/kosmopolitiken/globalisierungskritik-a-la-unesco.-eine-konvention-fuer-kulturelle-vielfalt-und-vervielfaeltigung>

Council of Europe. „In from the Margins – A contribution to the debate on culture and development in Europe“ (Zugriff: 03.07.2013)

[http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/resources/Publications/InFromTheMargins\\_EN.pdf](http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/resources/Publications/InFromTheMargins_EN.pdf)

Dimitz, Erich: Zur Geschichte des Kinos in Mariahilf (Zugriff: 14.05.2013)

[http://www.bezirksmuseum.at/default/fileadmin/user\\_upload/Bezirke/Bezirk-06/Kinos\\_-\\_Text.pdf](http://www.bezirksmuseum.at/default/fileadmin/user_upload/Bezirke/Bezirk-06/Kinos_-_Text.pdf)

Drahdwaberl „Großstadtdschungel“ Informationen und Kontakt von (Zugriff:09.01.2014):

<http://www.raketa.at/das-drahdwaberl-textarchiv-auf-www-raketa-at/>

Evaluation der Wiener Theaterreform 2003 (Zugriff: 05.04.2013)

[http://www.wu.ac.at/npo/competence/research/laufendeforsch/wiener\\_theaterreform](http://www.wu.ac.at/npo/competence/research/laufendeforsch/wiener_theaterreform)

Facebook : „Vintage Vienna Forum“ (Zugriff 07.07.2013)

<https://www.facebook.com/VintageVienna/posts/432517620143140>

Feministische Seite der Sozialistischen Jugend. Geschichte der Frauenbewegung (Zugriff: 07.12.2013):

<http://www.sjoe.at/content/frauen/themen/histfb/article/680.html>

GIFT – zeitschrift für freies theater oktober-dezember 09: „Im Zeitraffer – Wichtige Ereignisse im Laufe von 20 Jahren Arbeit für die freie Szene“ in GIFT – zeitschrift für freies theater oktober-dezember 09 (Zugriff: 05.06.2013) IG Freie Theaterarbeit:

[http://www.freietheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=42411&id\\_text=18](http://www.freietheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=42411&id_text=18)

Hirschvogel, Augustin Grundrissplan der Stadt Wien (Zugriff: 05.06.2013)

<http://www.wien.gv.at/kultur/kulturgut/karten/hirschvogel/hirschvogel4.html>

Huemer, Andrea: „Niemals nur zuschauen. Die Besatzungsmächte als Akteure der Wiener Theaterszene“ in GIFT 02/2013 Wien: IG Freie Theaterarbeit 2013 S. 20-25. (Zugriff: 07.08.2013)

[http://www.freietheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=48922&id\\_text=5](http://www.freietheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=48922&id_text=5)

IG Freie Theaterarbeit: „Grundsatzerklärung“ (Zugriff: 05.06.2013)  
<http://www.freietheater.at/?page=organisation&subpage=grundsatz>

Johanna Dohnal Archiv (Zugriff: 09.12.2013)  
<http://www.johanna-dohnal.at/biografie/1979-1983>

Kellermann, Kerstin: „Tanz um das goldene Kalb?“ Interview mit Anna Thier und Sigrid Gareis in an.schläge. das feministische Magazin (Zugriff: 08.09.2013)  
<http://www.anschlaege.at/2006/0202text2.html>

Kuhn, Gabriele: „Virginia, willig und Geil“ in Kurier (Zugriff: 09.12.2012)  
<http://kurier.at/meinung/kolumnen/sex-in-der-freizeit/virginia-willig-und-geil/773.951>

Kurier „Luxus in the City: Viel Potential“ (Zugriff: 16.01.2014)  
<http://kurier.at/lebensart/style/luxus-in-the-city-viel-potenzial/824.652>

Monasterium.net der Universität Köln. Kollaboratives Datenbanksystem zur Recherche von mittelalterlichen bis frühneuzeitlichen Urkunden. (Zugriff: 08.06.2013)  
<http://www.mom-ca.uni-koeln.de/mom/AT-WStLA/HAUrk/1988/charter?q=Ramhof>

Österreichisches Institut für Wirtschaftsforschung: Zur Entwicklung des Kino- und Theaterbesuches in Wien „Die ökonomischen Hintergründe der Theaterkrise, S. 416- 417. (Zugriff: 08.06.2014)  
[http://www.wifo.ac.at/bibliothek/archiv/MOBE/1949Heft10\\_415\\_418.pdf](http://www.wifo.ac.at/bibliothek/archiv/MOBE/1949Heft10_415_418.pdf)

ÖZP-Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft: „Gleichstellung und Institution“ 1999/1 (Zugriff: 09.06.2013)  
<http://www.oezp.at/getEditorial.php?id=42>

ÖZP-Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft. „Kulturpolitik und Demokratie“ 2006/03 (Zugriff:)  
<http://www.oezp.at/getEditorial.php?id=12> (Zugriff: 09.06.2013)

Parlamentarische Materialien: Regierungserklärungen (Zugriff: 09.06.2013)  
<http://www.parlament.gv.at/PAKT/STPROT/>

[http://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/XX/AB/AB\\_03837/fname\\_132150.pdf](http://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/XX/AB/AB_03837/fname_132150.pdf)

Petermichl, Georg. „Die Freie Szene Wiens zwischen Theaterreform und Zukunft“ auf Nachtkritik (Zugriff: 09.06.2013)  
[http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&task=view&id=418&Itemid=61](http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=418&Itemid=61)

Schwarz, Gottfried: Die Arche sprengt den Rahmen (Programmheft). (Zugriff: 09.06.2013)  
<http://homepage.univie.ac.at/helmut.satzinger/Wurzelverzeichnis/Arche.html>  
<http://homepage.univie.ac.at/helmut.satzinger/Wurzelverzeichnis/Pf91Hft3.html>

Sightseeing Wien (Zugriff 13.07.2013)  
<http://www.wien.info/de/sightseeing>

TATblatt: „Frauenvolksbegehren – Alles was recht ist“ Forderungen in TATblatt Nr.+74(7/97) 10.04.1997 TATblatt Archiv, (Zugriff: 09.06.2013)  
<http://www.tatblatt.net/74frauenvb.htm>

TATblatt: „für LINK.\* FrauenRaum in Wien! – Rondell besetzt“ in TATblatt Nr.+99 (11/98) 04.06.1998 (Zugriff: 09.06.2013)  
<http://www.tatblatt.net/99rondell.htm>

Theater Drachengasse. Chronik (Zugriff: 16.01.2014):  
<http://www.drachengasse.at/allestuecke.asp?Seite=6>

tramwayforum (Zugriff 07.07.2013)  
<http://www.tramwayforum.at/index.php?topic=2337.0>

UNESCO – Erklärung von Mexiko-City über Kulturpolitik. Weltkonferenz über Kulturpolitik 26.07.-06.08.1982. (Zugriff: 16.01.2014)  
<http://www.unesco.de/2577.html>

Weber, Ina: „Kohlmarkt geht in die Verlängerung“ in Wiener Zeitung (Eingesehen am: 16.01.2014)  
[http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/wien/stadtleben/591578\\_Kohlmarkt-geht-in-die-Verlaengerung.html](http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/wien/stadtleben/591578_Kohlmarkt-geht-in-die-Verlaengerung.html)

Wehdornscher Baualtersplan (Zugriff: 16.01.2014)  
<http://www.wien.gv.at/kulturportal/public/>

Wiener Kino-Theater-Topographie „Chronik der Freien Gruppen“ (Eingesehen am: 07.07.2013) zur Verf. gestellt von Angela Heide:  
[http://www.kinhetop.at/forschung/kinhetop\\_chronik.html](http://www.kinhetop.at/forschung/kinhetop_chronik.html)

Wiener Straßennamen und ihre historische Bedeutung. (Zugriff: 16.01.2014)  
[http://www.wien.gv.at/strassenlexikon/internet/List.aspx?bezirk=1&str=R&\\_\\_jumpie#magwienscroll](http://www.wien.gv.at/strassenlexikon/internet/List.aspx?bezirk=1&str=R&__jumpie#magwienscroll)

Wiener U-Bahn, Die (Zugriff: 02.06.2013)  
<http://homepage.univie.ac.at/horst.prillinger/metro/deutsch/geschichte.html>

WUK-Werkstätten und Kulturhaus (Zugriff: 16.01.2014):  
[http://www.wuk.at/WUK/Das\\_WUK/Organisation](http://www.wuk.at/WUK/Das_WUK/Organisation)

Wurmdobler, Christoph: „Ausweitung der Glanzzone“ in Falter 45/12 (Zugriff: 09.06.2013) <http://www.falter.at/falter/2012/11/06/ausweitung-der-glanzzone/>

## **Abbildungsverzeichnis**

Abb. 1: Theatermuseum Wien, Programmarchiv, Konvolut „Wiener Theater“: *Künstlerspiele Pan*. Erstellt von Viktoria Matschiner.

Abb. 2: Theatermuseum Wien, Programmarchiv, Konvolut „Wiener Theater Raritäten“: *Der Wiener Blaue Vogel*. Erstellt von Viktoria Matschiner.

Abb. 3 und 4: Theatermuseum Wien, Programmarchiv, Konvolut „Wiener Theater“: *Boccaccio*. Erstellt von Viktoria Matschiner

Abb. 5: Wien Bibliothek im Rathaus, Plakatsammlung, *Rondell* „*Wir gehen bummeln!*“

Abb. 6: Wien Bibliothek im Rathaus, Plakatsammlung, *Rondell-Kino*.

Abb. 7: Theatermuseum Wien, Programmarchiv, Konvolut „Wiener Theater“. Erstellt von Viktoria Matschiner.

## Curriculum Vitae

Geburtsdatum: 06.01.1987

Geburtsort: Graz, Steiermark.

- 2005-2006 Studium der Anglistik und Amerikanistik Karl-Franzens Universität Graz
- 2006- 2014 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft Universität Wien
- 2008-2014 Studium der Musikwissenschaft Universität Wien
- 2008 Volkstheater Dimitre Dinev *Eine heikle Sache, die Seele* Dramaturgiehospitanz
- 2010 Arcana – Festival für zeitgenössische Musik, Projektmitarbeit im Rahmen der Musikwissenschaft
- 2012 Odeon Tanz III, Projektassistentin
- 2013 Theatrumuseum Wien, Programmarchiv, Praktikum: Bearbeitung des Konvolutes „Wiener Theater“
- 2014 Theatrumuseum Wien, Handschriftensammlung, Praktikum: Umbettung der Konvolute „Stella Kadmon“, „Heinrich Glücksmann“ „Hugo Thimig“

## Abstract

Das ehemalige Rondell-Kino in der Riemergasse 11 im ersten Bezirk in Wien war in den 1990er Jahren Ort kulturpolitischer Diskussion. 1991 sollte hier von Seiten der Kunst- und Kulturpolitik gemeinsam mit der Interessensgemeinschaft der freien Theaterschaffenden ein Theater entstehen. Zur Debatte stand ein Projekt, welches allen freien Theatergruppen aus gesamt Österreich ohne fixe Spielstätte zur Verfügung stehen sollte. Die Projektidee ging in Planung, eine Formation aus zwei bis drei Gruppen sollte als Koordinator fungieren. Als Siegerprojekt ging Der Fremde Blick hervor, bestehen aus Helga David, Eva Brenner, Zdravko Haderlap und Elisabeth Wäger.

Die historischen Entwicklungen der Kunst- und Kulturpolitik von Bruno Kreisky bis Viktor Klima sollen erläutert werden, um so die Schwerpunkte der Kulturpolitik in den 1990er-Jahren in der Amtszeit Rudolf Scholtens herauszuarbeiten und das Rondell-Projekt einzubetten. Ein wesentlicher Punkt in der Subventionsvergabe der Kunst- und Kulturpolitik stellt die Förderung des kulturellen Erbes dar. Das Stadtbild auf soziokultureller wie visueller Ebene ist ein wesentlicher Faktor für die Fremdenverkehrswirtschaft – mit ihm bewirbt sich die Stadt als erlebbarer, konsumierbarer Ort. Es soll versucht werden einige historische Entwicklungen hinsichtlich der Veränderung des Stadtbildes zu erläutern.

Auch die Geschichte der freien Theaterszene Wiens mit ihren Strömungen und Veränderungen soll dargelegt werden, um ein besseres Verständnis der Rondell-Ereignisse zu schaffen. Die Interessensgemeinschaft Freier Theaterschaffenden wurde Anfang der 1990er-Jahre gegründet. Als Gemeinschaft wollte man antreten, um eine Besserstellung der freien Theaterpraktiker zu erzielen. Die Geschichte der IG Freie Theaterarbeit ist eng verbunden mit dem Rondell-Projekt.

1997 wurde das Frauenvolksbegehren von einer Gruppe hervorragender Frauen initiiert. Im Zuge des Frauenvolksbegehrens kam Barbara Klein auf die Projektidee LINK.\* Frauenraum, einem offenen Kulturraum von und für Frauen. Das ehemalige Pornokino Rondell erschien Klein als geeignete Option. Das Rondell in der Riemergasse 11, im ersten Wiener Gemeindebezirk beherbergt heute den Jazzveranstalter Porgy & Bess, seine Geschichte soll in dieser Arbeit beleuchtet werden.