



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Soziale Theaterarbeit zwischen Kunst und Partizipation**

Wiener Vorstadttheater und Grüner Kreis: *Klassen Feind*  
von Nigel Williams

Verfasserin

Amrei Kathrin Ortner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall







Für Christoph, Florian, Kurt, Manfred, Marc, Peter, Sascha und Stefan – mit dem verbindlichsten Dank für die Inspiration und Unterstützung bei Entstehung und Fertigstellung dieser Diplomarbeit.



# INHALT

|                                                                                                                     |           |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1. EINLEITUNG .....</b>                                                                                          | <b>1</b>  |
| 1.1 Die Forschungsfragen .....                                                                                      | 3         |
| 1.2 Zur sprachlichen Form .....                                                                                     | 3         |
| <br><b>2. VOM ELITÄREN KUNSTBEGRIFF ZUR KUNST IM ALLTAGSLEBEN ....</b>                                              | <b>4</b>  |
| 2.1 Avantgarde – Der Bruch mit dem konventionellen Kunstverständnis.....                                            | 4         |
| 2.2 Die Theateravantgarde .....                                                                                     | 7         |
| 2.3 Moderne Kunst wird aus Europa verbannt und findet sich neu .....                                                | 11        |
| 2.4 „Kunst kann alles sein“ – von jedem und überall .....                                                           | 13        |
| 2.5 Aufbruchstimmung in Österreich – Die Wiener Aktionisten .....                                                   | 16        |
| 2.6 Performance-Kunst oder Die „Kreativität des Handelns“ .....                                                     | 18        |
| 2.7 Kunst als Sprachrohr der Gesellschaft .....                                                                     | 20        |
| 2.8 Entstehung und Bedeutung des Begriffes „Soziokultur“ .....                                                      | 23        |
| 2.9 Soziokultur heute – in Österreich.....                                                                          | 26        |
| <br><b>3. THEATERARBEIT INNERHALB DER SOZIALEN ARBEIT .....</b>                                                     | <b>32</b> |
| 3.1 Entwicklung der Theaterpädagogik als Verbindung aus Sozialem Lernen und<br>Ästhetischer Bildung.....            | 32        |
| 3.1.1 Zielgruppe und Bestrebungen der Theaterpädagogik heute.....                                                   | 34        |
| 3.1.2 Arbeitsfelder der Theaterpädagogik.....                                                                       | 36        |
| 3.2 Theaterarbeit in sozialen Feldern .....                                                                         | 38        |
| 3.3 Soziokulturelle Theaterarbeit .....                                                                             | 43        |
| 3.4 Das Wiener Vorstadttheater – Integratives Theater Österreich .....                                              | 45        |
| 3.4.1 „Gute Kulturpolitik = gute Sozialpolitik“ – Zur Intention des Wiener<br>Vorstadttheaters.....                 | 48        |
| 3.4.2 „Gut gemeint ist das Gegenteil von Kunst“ .....                                                               | 49        |
| 3.4.3 Lebenslanges Lernen.....                                                                                      | 50        |
| 3.4.4 Versuch einer Zuordnung des Wiener Vorstadttheaters innerhalb der<br>Sparten der sozialen Theaterarbeit ..... | 52        |

|                                                                            |                |
|----------------------------------------------------------------------------|----------------|
| <b>4. DAS PROJEKT <i>KLASSEN FEIND</i> .....</b>                           | <b>56</b>      |
| 4.1 Zentrale Forschungsfragen.....                                         | 56             |
| 4.2 Der Verein Grüner Kreis – Geschichte und Leitbild .....                | 56             |
| 4.2.1 Stationäre Langzeittherapie .....                                    | 57             |
| 4.2.2 Die Therapeutische Gemeinschaft .....                                | 59             |
| 4.2.3 Arbeitstherapie .....                                                | 61             |
| 4.2.4 Kunst im Grünen Kreis .....                                          | 62             |
| 4.3 Planung, Rahmenbedingungen und Ziele des Projektes Klassen Feind ..... | 65             |
| 4.4 Weiterer Projektverlauf und Einblick in die Probenarbeit.....          | 68             |
| 4.5 Das Stück Klassen Feind von Nigel Williams.....                        | 73             |
| 4.5.1 Rezeptionsgeschichte und Inhalt.....                                 | 73             |
| 4.5.2 Zur Inszenierung .....                                               | 74             |
| 4.5.3 Der Veranstaltungsort Palais Kabelwerk .....                         | 78             |
| 4.5.4 Zur Medienberichterstattung.....                                     | 80             |
| 4.5.5 Reaktionen der Darsteller .....                                      | 82             |
| 4.5.6 Reaktionen des Publikums.....                                        | 85             |
| 4.5.7 Analyse des Projekts aus der Sicht des Grünen Kreises .....          | 86             |
| 4.5.8 Analyse des Projekts aus der Sicht des Regisseurs.....               | 95             |
| <br><b>5. ZUSAMMENFASSUNG DER FORSCHUNGSERGEBNISSE /RESÜMEE</b>            | <br><b>100</b> |
| <br><b>6. ANHANG.....</b>                                                  | <br><b>106</b> |
| 6.1 Abstract.....                                                          | 106            |
| 6.2 Bibliografie .....                                                     | 107            |
| 6.3 Abbildungsverzeichnis.....                                             | 116            |
| 6.4 Auflistung der geführten Interviews .....                              | 116            |
| 6.5 Auswertung der Interviews – Darsteller .....                           | 117            |
| 6.5.1 Gestellte Fragen und gesammelte Antworten .....                      | 117            |
| 6.5.2 Gesammelte Antworten/Auswertung.....                                 | 122            |
| 6.6. Publikumskommentare .....                                             | 126            |
| 6.7 Pressereaktionen .....                                                 | 131            |
| 6.8 Lebenslauf.....                                                        | 132            |

## 1. EINLEITUNG

Wer sich mit Kunst im sozialen Kontext bzw. der Kunst im Zusammenhang mit ihren Möglichkeiten und Einsatzbereichen im Alltagsleben auseinandersetzt, bemerkt, dass sich die Felder KUNST und SOZIALES im Lauf der Geschichte stark annäherten und weiterhin annähern, in manchen Bereichen aber nach wie vor in Opposition zu einander stehen oder, besser gesagt, divergierend zueinander behandelt werden. Heutzutage sind soziale Kunstprojekte weit verbreitet, viele künstlerische Projekte und Festivals suchen eifrig den Bezug zu sozialen Themen, und auch die Aufmerksamkeit der Presse dafür ist groß. Kunst ist auch ein wichtiges Mittel innerhalb der Sozialen Arbeit geworden und kommt hier vielfältig zum Einsatz. Beteiligung am kulturellen Leben der Gesellschaft geben künstlerischer Arbeit eine zusätzliche Bedeutungserweiterung. Sozial-engagierte Kunst also liegt einerseits im Trend, andererseits wird sie mehrheitlich immer noch von der sogenannten Hochkultur unterschieden. Sowohl die Anziehung als auch die Kluft zwischen den Bereichen Kunst und Soziales wird im Zuge dieser Arbeit immer wieder aufgegriffen.

Der erste Themenschwerpunkt dieser Diplomarbeit widmet sich der bedeutenden und maßgebenden Annäherung beider Bereiche. Kunsthistorisch und sozialgeschichtlich kann man diesbezüglich eine aufeinander zustrebende Entwicklung beobachten. Ein kurzer Einblick in den Verlauf der europäischen Kunstgeschichte soll das Autonomiestreben der Kunstschaffenden und die aus der Abkehr gegen die elitäre Kunst entstandene Avantgarde nachskizzieren. Die Forderung der Avantgarde, nämlich die Kunst mit dem Alltagsleben zu verbinden, bildet den Ausgangspunkt für die weitere Entfaltung sozial-engagierter Kunstströmungen. In den 1970er Jahren wurde Kraft und Wert einer partizipierenden Kunst, die allen Menschen zugänglich und von allen Menschen gestaltbar sein sollte, auch von der Kulturpolitik Westdeutschlands (vor allem der SPD) erkannt und unterstützt. Der aus diesen Überlegungen entstandene Begriff der Soziokultur steht bis zum heutigen Zeitpunkt richtungsweisend für einen offenen und vielseitigen Umgang mit Kunst im sozialen Feld.

Der Theaterarbeit kommt neben den anderen sozial-engagierten Künsten eine große Bedeutung zu. Das Avantgardetheater und die sich in weiterer Folge entwickelnde Performance-Kunst, die den Zuschauer als kreativ Handelnden einbezieht, ebneten den Weg für das Theater als partizipierende Kunstform mit Sprachrohrfunktion für gesellschaftliche Anliegen. Aus dem Anspruch heraus, kulturelles und soziales Lernen zu verbinden, entwickelte sich in den 1970er Jahren die Theaterpädagogik. Der Stellenwert und die Einsatzbereiche heutiger theaterpädagogischer und soziokultureller Theaterarbeit bilden im Kapitel 3 *Theaterarbeit innerhalb der Sozialen Arbeit* nach der historischen Annäherung den zweiten großen thematischen Schwerpunkt.

Um die Chancen und Schwierigkeiten heutiger sozialer Theaterarbeit festzumachen, wurde für diese Diplomarbeit ein konkretes Beispiel aus der Praxis gesucht. Das „Wiener Vorstadttheater – Integratives Theater Österreichs“ wurde unter mehreren Theatergruppen, die dafür anfangs in Betracht gezogen wurden, für diese Arbeit ausgewählt. Für die Auswahl des Wiener Vorstadttheaters sprach unter anderem, dass dessen Leitung sich seit über 20 Jahren für sozial-integratives Theater engagiert und es sich zur zentralen Aufgabe gemacht hat, als Plattform für Menschen zu dienen, die sich am Kulturbetrieb beteiligen und auf gesellschaftliche Anliegen aufmerksam machen wollen. Die Arbeit und die Anliegen des Wiener Vorstadttheaters werden im Detail vorgestellt und in der bisher erarbeiteten Theorie verortet. Weiters wird die Produktion *Klassen Feind* des Wiener Vorstadttheaters, die gemeinsam mit Klienten der Suchthilfeeinrichtung „Grüner Kreis“ entstanden ist, zur genaueren Betrachtung und Analyse herangezogen. Sie bildet den dritten großen Themenschwerpunkt dieser Diplomarbeit.

Die Verfasserin dieser Arbeit hatte das Privileg, in der Endphase der Probenarbeit zu *Klassen Feind* als in das Projekt spontan eingestiegene Regieassistentin mitzuarbeiten und Proben sowie Aufführungen auch licht- und tontechnisch zu betreuen. Die direkte Zusammenarbeit mit Darstellern, Regisseur und Verantwortlichen des Grünen Kreises erlaubte den detaillierten Einblick in Chancen und Schwierigkeiten eines von den verschiedensten Blickwinkeln aus betrachteten interessanten Projekts. Projektverlauf und Probenarbeit werden vorgestellt sowie die Inszenierung selbst und das Medienecho dazu. Um die verschiedenen Wirkungen, die das Projekt auslöste, zu analysieren, wurden Reaktionen des Publikums erkundet sowie Darsteller, Regisseur und Projektleiter

des Grünen Kreises befragt. Die anschließende Analyse soll die verschiedenen Blickwinkel auf das Projekt zusammenfassen und die Verbindung zur Frage der Aufgabe und des Stellenwertes der sozialen Theaterarbeit herstellen.

## **1.1 Die Forschungsfragen**

Die zentralen Forschungsfragen der Diplomarbeit lauten: Wie entwickelte sich die Annäherung von Kunst und Alltagsleben? Wie kam es zur Entwicklung soziokultureller Theaterarbeit? Wie kann Theaterspiel innerhalb der Sozialen Arbeit eingesetzt werden?

In welches pädagogische und soziale Feld der Theaterarbeit kann die Arbeit des Wiener Vorstadttheaters bzw. das Projekt *Klassen Feind* zugeordnet werden? Welche Chancen und Schwierigkeiten sind mit einem solchen Theaterprojekt verbunden? Welche Erwartungshaltungen wurden an das Projekt von den Darstellern, dem Regisseur und den Verantwortlichen des Grünen Kreises gestellt? Welche Wirkung des Projekts konnte man auf Seite der Darsteller, des Publikums und der Presse beobachten? Wie kann man den „Erfolg“ eines solchen Projekts definieren?

## **1.2 Zur sprachlichen Form**

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Diplomarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums angewendet. Es wird an dieser Stelle ausdrücklich darauf hingewiesen, dass darunter beide Geschlechter in gleichem Ausmaß gelesen und verstanden werden sollen.

## **2. VOM ELITÄREN KUNSTBEGRIFF ZUR KUNST IM ALLTAGSLEBEN**

Zum Einstieg in das Thema dieser Diplomarbeit liegt das Hauptaugenmerk zunächst auf der grundlegenden Frage, wie eine generelle Annäherung zwischen Kunst und Alltagsleben gelingen konnte. Wie wurde die große Kluft zwischen dem Lebensalltag der Menschen und dem elitären Kunstverständnis, das zuerst von den Herrscherhäusern, dann vom wohlhabenden Bürgertum geprägt wurde, überbrückt oder zumindest in Frage gestellt? Wie kam die Kunst auf die Straße? Konnte sie sich der Lebensrealität der Menschen tatsächlich annähern? Und wenn ja, wie? Um die Annäherung und die Berührungspunkte an eine alltags- und realitätsnahe Kunst, so wie wir sie heute verstehen, zu erkunden, soll der Beginn mit den Ideen und Arbeiten der Avantgardisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts gemacht werden, welche danach drangen, den bis damals geltenden Kunstbegriff kompromisslos umzustürzen.

### **2.1 Avantgarde – Der Bruch mit dem konventionellen Kunstverständnis**

Das Autonomiestreben der Kunst gegen die Inanspruchnahme seitens der höfischen Kultur war der Anfang der Moderne, der Schritt für Schritt ein neues Kunstverständnis einleitete.<sup>1</sup> Der Adel und die Kirche wurden als Auftraggeber vom wohlhabenden Bürgertum abgelöst. Langsam begann sich eine bürgerliche Ästhetik zu entwickeln, die sich zwar von den strengen stilistischen Werten und Normen des damaligen Kunstverständnisses befreite, jedoch noch am „Prinzip der imitatio naturae“<sup>2</sup> festhielt. Die Pariser Salons verbesserten bereits ab dem Ende des 17. Jahrhunderts allmählich die Position der Kunschtchaffenden, die durch diese öffentlichen Werkpräsentationen nicht mehr von reiner Auftragsarbeit abhängig waren, sondern sich zunehmend als selbstbestimmte Schöpfer ihrer Werke behaupten konnten. Da jedoch nur ausgewählten Künstlern und Mitgliedern die Teilnahme an diesen Kunstaussstellungen vorbehalten

---

<sup>1</sup> Zur kunsthistorischen Entwicklung vgl. Werkner, Patrick: Kunst seit 1940. Von Jackson Pollock bis Joseph Beuys. – Wien [u.a.]: Böhlau Verlag, 2007. S. 9-20 sowie Gombrich, E. H.: Die Geschichte der Kunst. – Berlin: Phaidon Verlag, 2002. S. 447-455

<sup>2</sup> Bürger, Peter: Theorien der Avantgarde. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974. S. 23

ten war, blieb der Salon eine rein elitäre Veranstaltung.<sup>3</sup> Im 19. Jahrhundert wurde die Kritik an dieser für ganz Europa stilbildenden Kunsteinrichtung immer lauter. „Avantgardisten“ wandten sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts schließlich vehement gegen den vorherrschenden Kunstanspruch des Ästhetizismus, der „L’art pour l’art“<sup>4</sup>. Sie strebten danach, mit diesem elitären Kunstbegriff zu brechen, der Kommerzialisierung und somit „der Folgenlosigkeit“<sup>5</sup> von Kunst entgegenzusteuern. Die Überwindung des Bestehenden sollte jedoch nicht dazu führen, Kunst völlig abzuschaffen. Ziel war es vielmehr, die Kunst „mit einer neuartigen Radikalität [...] in die Lebenspraxis zu überführen.“<sup>6</sup> Anders ausgedrückt, strebten die Künstler der Avantgarde nach einer „gesellschaftlich agierenden“<sup>7</sup> Kunst, die es vermag, die Kluft zum Alltagsleben aufzuheben. Dabei sollte nicht am vom Ästhetizismus geprägten Leben festgehalten, sondern der Versuch unternommen werden, „von der Kunst aus eine *neue* Lebenspraxis zu organisieren.“<sup>8</sup> Die ersten revolutionären Versuche machten die Dadaisten, in dem sie wortwörtlich „Anti-Kunst“<sup>9</sup> betrieben. Bei ihren Veranstaltungen wurden nicht lediglich einzelne Werkkategorien (so zum Beispiel die Dichtung) negiert, sondern Kunst an und für sich.<sup>10</sup> Es ging ihnen „nämlich um die Liquidierung der Kunst als einer von der Lebenspraxis abgespaltenen Tätigkeit.“<sup>11</sup>

„Der Dadaismus, die radikalste Bewegung innerhalb der europäischen Avantgarde, übt nicht mehr Kritik an den ihm vorausgegangenen Kunstrichtungen, sondern an der *Institution Kunst*, wie sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft herausgebildet hat. Mit dem Begriff *Institution Kunst* sollen hier sowohl der kunstproduzierende und -distributierende Apparat als auch die zu einer gegebenen Epoche herrschenden Vorstellungen über Kunst bezeichnet werden, die die Rezeption von Werken wesentlich bestimmen. Die Avantgarde wendet sich gegen beides – gegen den Distributionsapparat, dem das Kunstwerk unterworfen ist, und gegen den mit dem Begriff der Autonomie beschriebenen Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft.“<sup>12</sup>

<sup>3</sup> Zur Pariser Salonkunst vgl. Sfeir-Semler, André: Die Maler am Pariser Salon 1791-1880. – Frankfurt/Main [u.a.]: Campus Verlag, Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1992.

<sup>4</sup> Messner, Bettina; Wrentschur, Rainer (Hrsg.): Annäherungen zur Soziokultur. – In: Initiative Soziokultur. Diskurse, Konzepte, Praxis. Wien, Berlin: Lit Verlag, 2011. S. 5

<sup>5</sup> Bürger: Theorien der Avantgarde. S. 69

<sup>6</sup> Bollenbeck, Georg: Avantgarde. – In: Gegenwartskultur. 130 Stichworte. Hrsg. R. Schnell. Stuttgart: Metzler, 2006. S. 27

<sup>7</sup> Messner; Wrentschur: Annäherungen zur Soziokultur. S. 5

<sup>8</sup> Bürger: Theorien der Avantgarde. S. 67

<sup>9</sup> Simhandl, Peter: Theatergeschichte in einem Band. – Berlin: Henschel, 1996. S. 385

<sup>10</sup> Vgl. Bürger: Theorien der Avantgarde. S. 77

<sup>11</sup> Bürger: Theorien der Avantgarde. S. 77

<sup>12</sup> Bürger: Theorien der Avantgarde. S. 28f

Neben den Dadaisten gehören vor allem auch Surrealisten und Futuristen zu den Vertretern der Avantgardebewegung und ihrer neuen Kunstauffassung. Unter dem Überbegriff „Avantgarde“ verbergen sich also verschiedene künstlerische und kunstphilosophische Betrachtungsweisen. Die Künstler dieser Bewegung verbindet jedoch, wie schon erwähnt, der Anspruch, die Kunst mit dem Leben in direkte Verbindung zu setzen und durch die Mittel der Kunst eine Veränderung der Gesellschaft herbeizuführen.

Die Lebensverhältnisse waren zur Jahrhundertwende durch Industrialisierung, technische Errungenschaften und zunehmende Verstädterung einem großen Wandel ausgesetzt. Phänomene der Massenkultur und Massengesellschaft begannen sich abzuzeichnen. Die Avantgardisten reflektierten diese gesamtgesellschaftliche Entwicklung. Sie erkannten nicht nur die Herausforderung, eine Beziehung zwischen Kunst und Lebensalltag, sondern auch zu politischen und technischen Entwicklungen herzustellen. Ebenso sollten die einzelnen Künste wieder miteinander in Beziehung gebracht werden.<sup>13</sup>

„Ausgangspunkt der gesellschaftlich engagierten Strömungen in der Kunst war und ist dabei eine Unzufriedenheit mit der sozialen Situation und eine künstlerische Öffnung in Richtung Interdisziplinarität.“<sup>14</sup> Neue Stilmittel und Materialien wurden verwendet, Alltagsgegenstände wurden zu Kunstgegenständen erklärt. Ein Beispiel hierfür sind die „Ready-mades“ von Marcel Duchamp: Gegenstände, die er meist ohne sie zu verändern zu Kunstwerken erklärte, wie etwa ein Urinierbecken, das er lediglich mit einer Signatur versehen und umbenannt in „Fountain“ 1917 zu einer großen Kunstausstellung in New York sandte.<sup>15</sup> Duchamp will dem Betrachter kein fertiges Kunstprodukt liefern, weil dieses seiner Auffassung nach erst durch Partizipation zur Vollendung finden könne.<sup>16</sup> Dazu Duchamp wörtlich: „Die Kunst ist nicht das, was man sieht; sie

---

<sup>13</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): TheaterAvantgarde. Wahrnehmung, Körper. Sprache. – Tübingen, Basel: A. Francke Verlag, 1995. S. 1 sowie Bollenbeck, Georg: Avantgarde. – In: Gegenwartskultur. 130 Stichworte. Hrsg. R. Schnell. Stuttgart: Metzler, 2006. S. 27

<sup>14</sup> Messner; Wrentschur: Annäherungen zur Soziokultur. S. 5

<sup>15</sup> Vgl. Marschall, Brigitte: Politisches Theater nach 1950. – Wien [u.a.]: Böhlau Verlag, 2010. S. 62

<sup>16</sup> Vgl. Bocala, Sandro: Marcel Duchamp. – In: Kunst! Das 20. Jahrhundert. Hrsg. J. Tesch und E. Hollmann. Prestel, München [u.a.]: Prestel, 2. Auflage 1999. S. 54

ist in den Lücken.“<sup>17</sup> Diese Lücken sollen im Geist des Betrachters ausgefüllt werden.<sup>18</sup>

Ein Produkt maschinell gefertigter Massenware zum Kunstwerk zu erklären und eine Signatur darunterzusetzen, provozierte und kritisierte den Kunstmarkt zutiefst und warf gleichzeitig die markante Frage auf, was unter dem Begriff Kunst denn eigentlich zu verstehen sei. Eine „Krise des Werkbegriffs“<sup>19</sup> war die Folge. Duchamps Signatur – bereits vor dem Urinierbecken signierte er 1914 einen Flaschentrockner – versteht Peter Bürger als „Zeichen des Hohns gegenüber allen Ansprüchen individuellen Schöpfungstums“, fernerhin bezeichnet er Duchamps Ready-mades nicht als „Kunstwerke, sondern Manifestationen.“<sup>20</sup> Er beschreibt in seinem Werk *Theorien der Avantgarde* einen weiteren wesentlichen Punkt, der die widersprüchliche Wirkung vieler avantgardistischer Kunstwerke deutlich macht: Duchamps Ready-mades wurden als Kunstobjekte anerkannt und ausgestellt und somit gleichzeitig zum Teil des Systems, das sie kritisierten. Das bedeutet, die Provokation, die von avantgardistischer Kunst ausging, verlor durch die Anerkennung, die ihnen zuteil wurde, schnell an Sprengkraft.<sup>21</sup>

## 2.2 Die Theateravantgarde

Duchamp wurde beispielgebend als Vertreter einer internationalen und interdisziplinären Bewegung genannt. Auch am Theater erweiterte sich der Kunst- und Gattungsbegriff. Die Theateravantgarde wandte sich zunehmend vom etablierten Theater ab, die räumliche Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum wurde in Frage gestellt sowie die Funktion des Zuschauers an und für sich. Neue Theaterformen wurden entwickelt bzw. griff die Theateravantgarde auch auf Formen zurück, die bis zu diesem Zeitpunkt als nicht „kunstfähig“ galten, wie Zirkus, Jahrmarkt und Varieté, in welchen sich bereits selbst ein anderer Theaterbegriff bemerkbar machte. Da die avantgardistischen Strömungen am Theater entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung der heuti-

---

<sup>17</sup> Ausspruch von Marcel Duchamp. Zit. nach Bocala: Marcel Duchamp. – In: Kunst! Das 20. Jahrhundert. S. 54

<sup>18</sup> Vgl. Bocala: Marcel Duchamp. S. 54

<sup>19</sup> Bürger: Theorien der Avantgarde. S. 76

<sup>20</sup> Bürger: Theorien der Avantgarde. S. 71

<sup>21</sup> Vgl. Bürger: Theorien der Avantgarde. S. 71

gen sozialen Theaterarbeit haben, die sich um eine realitätsnahe partizipierende Kunstform bemüht, sollen sie im Zentrum der weiteren Betrachtungen stehen.

Die historische Theateravantgarde hat sich aus Reformen entwickelt, die kurz nach 1900 das Bühnengeschehen wesentlich verändert hatten. Statt an Naturalismus und Historismus festzuhalten, wick das „realistische Abbild der Wirklichkeit“ seinem „utopisch-fiktiven Gegenbild“<sup>22</sup>. Die wesentlichen Grundzüge dieser weitgreifenden Reform lauten nach Simhandl wie folgt:

„[...] Verzicht auf die kausal-logisch aufgebaute Handlung und die psychologisch ausdifferenzierte Bühnengestalt, die Aufhebung der Dominanz des gesprochenen Wortes zugunsten der Bewegung und des Bildes, die tendenzielle Verdrängung des Menschen in seiner natürlichen Erscheinung durch künstlich überformte Figuren und schließlich die Verlagerung der Wirkungsabsicht von der Vermittlung rational fassbarer Botschaften und nachfühlbarer Emotionen zur Provokation und Erweiterung der sinnlichen, gedanklichen und gefühlsmäßigen Horizonte.“<sup>23</sup>

Zu den Theaterreformern zählten vor allem Adolphe Appia, Edward Gordon Craig und Georg Fuchs. Ihre „Grundsätze bildeten den Ausgangspunkt für eine Entwicklungslinie der Bühnenkunst, die das ganze 20. Jahrhundert hindurch das konventionelle Theater [...] begleitet und konterkariert hat“<sup>24</sup>, und legten den Grundstein für die Anknüpfungspunkte von Futuristen, Dadaisten, Konstruktivisten und Surrealisten.<sup>25</sup> Aus den Ideen der Surrealisten, die in der Entdeckung des „Unbewussten“ einen neuen künstlerischen Wert erkannten, entwickelte Antonin Artaud um 1930 sein Konzept des „Theaters der Grausamkeit“; darin versteht er die Bühne als einen „Ort des Konkret-Körperlichen“.<sup>26</sup> Anstatt des gesprochenen Wortes steht „eine Sprache, die sich primär an die Sinne richtet“.<sup>27</sup> Artaud war neben Meyerhold, Piscator und Brecht<sup>28</sup> ein wichtiger Impulsgeber für die Neo-Avantgarde, die nach dem 2. Weltkrieg an die Ideen der Avantgardisten anknüpfte.

---

<sup>22</sup> Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 338

<sup>23</sup> Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 338

<sup>24</sup> Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 338

<sup>25</sup> Vgl. Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 339

<sup>26</sup> Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 397

<sup>27</sup> Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 397

<sup>28</sup> Die Arbeit von Meyerhold, Piscator und Brecht stand in Opposition zu Stanislawskis „einfühlsamen Psychologismus“ und war sowohl in der Zeit vor sowie nach dem 2. Weltkrieg stilbildend.

Die Rolle des Zuschauers hat sich bereits seit Beginn des 20. Jahrhunderts einer einmal mehr, einmal weniger ausgeprägten Wandlung unterzogen. Richard Wagner und Wsewolod Meyerhold definierten die Funktion des Zuschauers als „Mitschöpfer“ neu.<sup>29</sup> Futuristen und Dadaisten sahen die Notwendigkeit der Provokation und Schockierung des Zuschauers, um diesen aus der passiven Rolle zu katapultieren und zum Akteur zu machen.<sup>30</sup> „Die Aktion verdrängte das Werk; die Künstler traten in direkte Kommunikation mit ihrem Publikum, attackierten es und stellten sich unmittelbar seiner Kritik.“<sup>31</sup> Durch die Mittel des „Schocks“ bei Marinetti, des „Rausches“ bei Fuchs oder der „Trance“ bei Artaud wurde der Zuschauer in den Mittelpunkt gerückt und zum Mitgestalter, dessen Sinne in neuer Weise angesprochen und dessen Handlungen durch intensive Wahrnehmung eingeleitet wurden.<sup>32</sup>

Körper und Wahrnehmung waren wesentlicher Bestandteil theatraler Prozesse geworden. Der technische Fortschritt und die wachsende Industrialisierung veränderten das Empfinden für Fortbewegung und Geschwindigkeit. Weiters gewann der eigene Körper durch die wachsende Bedeutung von Gesundheitswesen, körperlicher Ertüchtigung und Hygiene an Aufmerksamkeit. Jedoch nicht nur die äußere Hülle, sondern besonders auch das seelische Empfinden des Menschen rückte in den Mittelpunkt des Interesses, was eine Hochblüte der psychologischen Wissenschaft zur selben Zeit bestätigte. Die Schriftsprache hingegen verlor zunehmend an Bedeutung<sup>33</sup>:

„Zum einen gab die Sprache wichtige Funktionen – wie z.B. die des Gefühlsausdrucks, der Kommunikation, der Information – teilweise an andere Medien ab: an den Körper, an Bilder, an den Filmstreifen. Ihr Funktions- und Autoritätsverlust betraf vor allem die geschriebene oder präziser: die gedruckte Sprache. Sie wurde sowohl durch Telefon, Grammophon und später Rundfunk zurückgedrängt als auch durch die zunehmend vom Bild beherrschte Werbung.“<sup>34</sup>

---

<sup>29</sup> Richard Wagner beschreibt den „Zuschauer als notwendigen Mitschöpfer des Kunstwerks“ in seiner Schrift *Oper und Drama* (1851). Meyerhold definiert den Zuschauer als „vierten Schöpfer“ (1907). Zitiert nach: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg. u.a.): *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. – Tübingen, Basel: A. Francke Verlag, 1998. S. 6

<sup>30</sup> Vgl. Fischer-Lichte: *Theater seit den 60er Jahren*, S. 6f Fischer-Lichte bezieht sich bzgl. der Positionen der Futuristen und Dadaisten auf Fillippo Tommaso Marinettis Manifest „Das Varietétheater“ (1913). Weiterführend: Fischer-Lichte, Erika: *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. – Tübingen, Basel: A. Francke Verlag, 1997.

<sup>31</sup> Simhandl: *Theatergeschichte in einem Band*. S. 385

<sup>32</sup> Fischer-Lichte: *TheaterAvantgarde*. S. 1 sowie Bollenbeck: *Avantgarde*. S. 7

<sup>33</sup> Vgl. Fischer-Lichte: *TheaterAvantgarde*. S. 6

<sup>34</sup> Fischer-Lichte: *TheaterAvantgarde*. S. 5f

Diese gesellschaftlichen Entwicklungen beeinflussten wesentlich die Konzepte des Avantgardetheaters. Die Wahrnehmung des Publikums sollte herausgefordert, das Theater jedoch gleichzeitig „entliterarisiert“ werden.<sup>35</sup> Der Versuch, die Sinne des Zuschauers in neuer Weise anzusprechen und ihn zum Teilnehmenden zu machen, verlangte auch neue Raumkonstellationen innerhalb des Theaters sowie die Erschließung neuer Räume außerhalb traditioneller Spielstätten. Das Theater versuchte sich von wesentlichen Traditionen zu trennen: dem literarischen Text, der herkömmlichen Bühnensprache und Schauspieltechnik, einer naturalistischen Regie und der Guckkastenbühne, die die nunmehr unerwünschte Trennung von Zuschauerraum und Bühne bedingte. Anstatt Gezeigtes zu betrachten, sollte das Gesehene erlebt und der neue Schauplatz „Teil der Alltagswirklichkeit“ werden.<sup>36</sup>

Dieses neue Theaterverständnis bot Künstlern verschiedene Ansätze der Transferierung: Theater konnte als „Fest“ verstanden (z.B. bei Jacques-Delcroze oder Reinhardt), zum „Ritual“ werden (wie bei Fuchs oder Artaud) oder den Charakter einer „politischen Versammlung“ annehmen (wie bei Meyerhold oder Piscator).<sup>37</sup> Dadaisten, Futuristen und Surrealisten entwickelten für ihre Veranstaltungen eine frühe Form des Happenings. Den verschiedenen Ansätzen gemeinsam war die Möglichkeit, aus Darstellenden und Zuschauenden eine Einheit zu bilden, gemeinsam Handlungen zu vollführen und so eine Wirkung bei den Teilnehmenden auszulösen.<sup>38</sup>

Die Ansätze der historischen Theateravantgarde finden ihre Fortsetzung und gleichzeitig ihren Höhepunkt in der Entwicklung der Performancekunst, die ab den 1960er Jahren das Wesen des Theaters maßgeblich beeinflusste.<sup>39</sup> Davor jedoch stellte die Machtübernahme diktatorischer Regime und der 2. Weltkrieg eine tiefgreifende Zäsur innerhalb der europäischen Kunstlandschaft dar.

---

<sup>35</sup> Vgl. Fischer-Lichte: TheaterAvantgarde. S. 10

<sup>36</sup> Vgl. Fischer-Lichte: TheaterAvantgarde. S. 7f

<sup>37</sup> Fischer-Lichte: Theater seit den 60er Jahren. S. 16

<sup>38</sup> Vgl. Fischer-Lichte: Theater seit den 60er Jahren. S. 16

<sup>39</sup> Vgl. weiterführend Fischer-Lichte: Die Entdeckung des Zuschauers. S. 9-15 u. 33-38 sowie Fischer-Lichte: Theater seit den 60er Jahren. S. 1-91

## 2.3 Moderne Kunst wird aus Europa verbannt und findet sich neu

Ein wesentliches Merkmal der Avantgarde war die immer politischer werdende Kunst. Die linksrevolutionären Bestrebungen der Avantgardekünstler wurden jedoch in den 1930er Jahren „mit den totalitären Bewegungen des Faschismus und Stalinismus konfrontiert“<sup>40</sup>. Hitlers Regime veränderte die Kunst- und Theaterszene Deutschlands radikal. Goebbels und Göring, die sich als große Theaterliebhaber verstanden, bestimmten die Spielpläne der deutschen Bühnen und trugen zur Theatralisierung des öffentlichen Lebens in Form von inszenierten Massenveranstaltungen bei.<sup>41</sup> Unter dem Nationalsozialismus wurden die Kunstwerke der Moderne als „entartete Kunst“ diffamiert und entfernt, da sie nicht dessen „Schönheitsideal“ entsprachen. Vieles wurde vernichtet oder ins Ausland verkauft. Unter Hitler und Mussolini wurde auf propagandistische figurative Kunst gesetzt, die ganz der Ideologie und der Person des politischen Führers entsprach. Parallelen bestehen hier zum sozialistischen Realismus und zu Stalins Persönlichkeitskult. Auch in der Sowjetunion, eigentlich der revolutionären Keimzelle der Avantgarde, wurde die junge Kunstrichtung schließlich von der Kommunistischen Partei ausgelöscht.<sup>42</sup>

Verfolgt und vertrieben, emigrierten viele Künstler aus Europa in die USA. New York löste Paris als neue Hauptstadt des Kunstgeschehens ab. Der Gedanke einer gesellschaftlich agierenden Kunst wanderte so gemeinsam mit den Kunstschaffenden aus Europa aus und fand in den USA seine Fortsetzung und Weiterentwicklung. Bürgerrechtsbewegungen, wie die Frauenbewegung, Black Power oder der Anti-Vietnam-Protest verstärkten die gesellschaftspolitischen Bestrebungen der Kunstschaffenden. Junge amerikanische Künstler wurden von den Ideen der nun in den USA lebenden europäischen Avantgardisten inspiriert. Unter ihrem Einfluss entstanden neue Kunstrichtungen wie z.B. das Happening und die Pop-Art.<sup>43</sup>

Sie verarbeiteten „die Methode des Collagierens, wie sie von den Dadaisten entwickelt worden war“<sup>44</sup>, und schufen unter dem Einfluss emigrierter Surrealisten und Expressi-

---

<sup>40</sup> Becker: Das Jahrhundert des Theaters. S. 55

<sup>41</sup> Vgl. Becker: Das Jahrhundert des Theaters. S. 60f

<sup>42</sup> Vgl. Werkner: Kunst seit 1940. S. 9f

<sup>43</sup> Vgl. Werkner: Kunst seit 1940. S. 1-20 sowie Messner; Wrentschur: Annäherungen zur Soziokultur. S. 5f

<sup>44</sup> Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 435

onisten das Action-Painting und legten somit den Grundstein für den damit gekoppelten Überbegriff der „Aktionskunst“.

„Das Ziel der Aktionskünstler war die Überwindung der Kluft zwischen Kunst und Leben. Im mehr oder minder bewussten Rückgriff auf die historischen Avantgarden des Futurismus und des Dadaismus suchten sie das Publikum einzubeziehen in den kreativen Prozess. Der Zuschauer sollte sich als Mitgestalter eines Geschehens erfahren, das nicht den stringenten Normen des Alltagsverhaltens folgt, sondern das Zufällige und scheinbar Widersinnige zum Prinzip erhebt. Durch die Konfrontation mit dem Überraschenden und Außergewöhnlichen wollten sie ihn dazu bewegen, das Selbstverständliche in Zweifel zu ziehen, Blockaden zu überwinden, zu einem authentischen Verhalten zu gelangen, das die inszenierte Scheinhaftigkeit des modernen Lebens konterkariert.“<sup>45</sup>

Angeregt von der europäischen Theateravantgarde kam es in den 1950er Jahren am Broadway zu einer Oppositionsbewegung, die sich in der Entstehung von Off-Broadway- und, später mit noch experimentellerer Ausrichtung, Off-Off-Broadway-Theatern deutlich machte. Diese kleinen Bühnen richteten sich gegen die kommerzielle Unterhaltung profitorientierter Großproduktionen, die sich hauptsächlich auf Remakes mit starbesetztem Ensemble konzentrierten.<sup>46</sup> Die Grundintentionen dieser Off-Off-Broadway-Bühnen

„[...] waren die Kritik an den herrschenden sozialen und politischen Zuständen auf der einen und ein Hang zum Mythischen auf der anderen Seite. Die meisten bemühten sich um die Entwicklung körperlich-ritueller Spielweisen, wie sie zur gleichen Zeit [in den 1960er Jahren] in Europa Jerzy Grotowski und Eugenio Barba pflegten.“<sup>47</sup>

Das „Living Theatre“ war wichtiger Vorreiter für die Entstehung der New Yorker Off-Off-Broadway-Theaterszene und freier Gruppen, wie etwa „La Mama Experimental Theatre Club“, das „Open Theatre“, die „Performance Group“ oder das „Bread and Puppet Theatre“.

Die Gründungsmitglieder des „Living Theatre“, Judith Malina und Julian Beck, haben beide europäische Wurzeln, waren Schüler Piscators und wurden ebenso von Artauds Theatervisionen beeinflusst. Auswirkungen auf den Ausbau ihres Theaterstils barg die von ihnen vor allem ab den 1960er Jahren gewählte Arbeit im Kollektiv sowie die da-

---

<sup>45</sup> Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 455

<sup>46</sup> Vgl. Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 400

<sup>47</sup> Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 400

mit einhergehende, von ihnen und ihrem Ensemble gewählte alternative Lebensweise, die mit der nonkonformistischen Haltung der Studentenbewegungen übereinstimmte.<sup>48</sup>

„Das Living Theatre suchte das zu leben, was auch Inhalt seiner Theaterarbeit war. Die Kommunität bildete die eigentliche Energiequelle seiner künstlerischen Praxis und diese wurde wiederum produktiv für die Selbstfindung des Einzelnen in der Gruppe.“<sup>49</sup>

Ab Mitte der 1960er Jahre unternahm das Living Theatre ausgedehnte Europatourneen. Auf Grund der großen Resonanz und des Interesses des europäischen Publikums, das stärker war als das des amerikanischen, verlegte die Gruppe sogar ihre gesamte Produktionsstätte nach Europa.<sup>50</sup>

## **2.4 „Kunst kann alles sein“<sup>51</sup> – von jedem und überall**

Nach dem 2. Weltkrieg kam der avantgardistische Kunstbegriff verwandelt nach Europa zurück. „Als eine Wiederkehr dieser 'historischen Avantgarden', als eine 'Neo-Avantgarde', ist die zweite künstlerische Aufbruchstimmung zu verstehen“<sup>52</sup>, die vor allem ab den 1960er Jahren das westeuropäische Kunstgeschehen beeinflusste. Bis dahin war es allerdings noch ein langer Weg. In Deutschland wie auch in Österreich herrschte nach Kriegsende gesellschaftspolitisch und künstlerisch eine Zeit des Stillstands und der Rückbesinnung an die Werte vor der NS-Diktatur. In Österreich wurde Brecht von den Spielplänen verbannt, populär waren vor allem Autoren der Vorkriegs- und Kriegszeit.<sup>53</sup> Während in Deutschland mittlerweile die Nürnberger Prozesse geführt wurden, fand eine Aufarbeitung des Nationalsozialismus in Österreich bis in die 1960er Jahre hinein praktisch nicht statt. In Österreich machten einzig das politische Kabarett und die engagierte Arbeit der Wiener Gruppe während der 1950er Jahre auf diese fast gänzlich fehlende Auseinandersetzung aufmerksam.<sup>54</sup> Nur sehr zögerlich konnte das Verdrängen der Vergangenheit überwunden werden.

---

<sup>48</sup> Vgl. Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 402f

<sup>49</sup> Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 403

<sup>50</sup> Vgl. Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 405

<sup>51</sup> Ausspruch von John Cage. Zit. nach Werkner: Kunst seit 1940. S.52

<sup>52</sup> Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 339

<sup>53</sup> Vgl. Marschall: Politisches Theater nach 1950. S. 404

<sup>54</sup> Vgl. Marschall: Politisches Theater nach 1950. S. 405

Der spezifischen Entwicklung in Österreich widmet sich das Kapitel 2.5 *Aufbruchstimmung in Österreich – die Wiener Aktionisten*.

In Westdeutschland leistete das Dokumentardrama<sup>55</sup> während der 1960er Jahre einen wichtigen Beitrag zur Bewusstmachung und Auseinandersetzung mit der Kriegsvorgangeneit. 1968 kam es durch weitreichende Studentenproteste zu einem radikalen gesellschaftlichen Umbruch. Von den Revolten an den Universitäten angeführt, wurde der Ruf der Jugend nach einem Wandel immer lauter. Die gesellschaftlichen Prozesse, die damals eingeleitet wurden, erzielten bis zum heutigen Tag Wirkung. Themen, wie die

„[...] offene Beziehung zwischen den Geschlechtern, die nichtautoritäre Erziehung, die Toleranz gegenüber Außenseitern, die multikulturelle Orientierung, die Ächtung des Krieges und die Bereitschaft, sich im Rahmen von Bürgerbewegungen in die Politik einzumischen[...]“<sup>56</sup>

wurden durch die Studentenproteste politisch wahrgenommen und sind bis heute wichtiger Anlass gesellschaftspolitischer Diskussionen.

Die Auflehnung gegen das Establishment fand ab 1968 nicht nur an Universitäten, im Sozialwesen und in politischen Bewegungen (vor allem der APO<sup>57</sup>) statt, sondern multiplizierte sich durch die künstlerischen Arbeiten und Aktionen der politisch und gesellschaftlich aktiven Neo-Avantgarde. Viele Kunstschaefende fühlten sich als Vertreter der neuen alternativen Kulturauffassung der jungen Nachkriegsgeneration und fordereten, wie schon ihre avantgardistischen Wegbereiter vor der Nazi-Diktatur, ein neues Kunstverständnis. Die Wahl der Materialien sowie Ort und Art der Veranstaltungen spiegelte sich in der radikalen Abkehr von künstlerischen Traditionen wider. Nach dem amerikanischen Komponisten John Cage, der besonders von den Arbeiten Duchamps inspiriert wurde, konnte von nun an „Kunst alles sein“<sup>58</sup> von jedem ausgeübt werden und überall stattfinden. Mit dieser Haltung forderte Cage den Unterschied zwischen Kunst und Alltagsware aufzuheben bzw. provozierte er die Frage nach der gänzlichen Auflösung des Kunstbegriffs. Für Cage waren Unterscheidungen zwischen Kunst und Alltag „sinnlos, da Kunst sich ohnehin andauernd ereignete und nur wahr-

---

<sup>55</sup> Weiterführende Lektüre zu Dokumentardrama: Marschall: Politisches Theater nach 1950.

<sup>56</sup> Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 308

<sup>57</sup> APO, Abkürzung für Außerparlamentarische Opposition

<sup>58</sup> Ausspruch von John Cage. Zit. nach Werkner: Kunst seit 1940. S. 52

genommen zu werden brauchte.“<sup>59</sup> Patrick Werkner ergänzt: „Die Identität von Kunst und Leben wurde damit deutlicher formuliert als in allen bis dahin erfolgten Erweiterungsschritten des 20. Jahrhunderts.“<sup>60</sup>

Die in den USA entstandenen Stilmittel, wie die der Performance-Art, des Happenings oder des Fluxus, inspirierten also in wachsender Zahl westeuropäische Künstler, die sie unabhängig von den amerikanischen weiterentwickelten. Der neue, bewusste Einsatz von politischen Botschaften mit den Mitteln der Kunst setzte sich gemeinsam mit den Gedanken und Zielen der Flower-Power-Bewegung in Westeuropa in den 1960er und 1970er Jahren fort. Die aus dem Action-Painting weiterentwickelte Happening- und Fluxus-Kunst fand vor allem durch Joseph Beuys und Wolf Vostell in Europa Verbreitung. Bei Fluxus steht das „Fließende“ im Mittelpunkt, das sich um „gleitende Übergänge“ bemüht.<sup>61</sup> „Fluxus strebte nach der Überwindung der starren Grenzen zwischen den Staaten und Kulturen, zwischen den künstlerischen Sparten, zwischen der Kunst und dem Leben.“<sup>62</sup>

Das Zusammenspiel aller Lebensbereiche und dem eigenen künstlerischen Ausdruck strebte man auch innerhalb der Theaterszene an. Ab Ende der 1960er Jahre bildete sich eine immer größer werdende Zahl freier Theatergruppen, die sich „institutionell unabhängig“ und als „Alternative zum bestehenden Theaterapparat“ verstanden.<sup>63</sup> Diese Initiativen basierten hauptsächlich auf dem Engagement von Laien. Viele von ihnen sahen in der Theaterarbeit eine berufliche Neuorientierung und bemühen sich darum, die eigene Alltagswelt und künstlerisches Schaffen zu verbinden. Die erhofften Perspektiven dieser freien Theaterarbeit gründeten auf der Möglichkeit, „unentfremdet“ eigene Ideen und Anliegen gestalten und artikulieren zu können und sich direkt und ohne großen finanziellen Aufwand an den Rezipienten zu wenden. Professionelle Regisseure und Schauspieler schlossen sich diesen Gruppen an oder ergriffen eigene Initiativen.<sup>64</sup>

---

<sup>59</sup> Werkner: Kunst seit 1940. S. 52

<sup>60</sup> Werkner: Kunst seit 1940. S. 52f

<sup>61</sup> Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 438

<sup>62</sup> Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 438

<sup>63</sup> Büschner, Barbara: Wirklichkeitstheater, Straßentheater, Freies Theater. Entstehung und Entwicklung freier Gruppen in der Bundesrepublik Deutschland 1968-76. – Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag, 1987. S. 6

<sup>64</sup> Büschner: Wirklichkeitstheater, Straßentheater, Freies Theater. S. 6

Immer mehr professionelle Theaterproduzenten wandten sich gegen die starren Strukturen der traditionellen Theaterbetriebe und wurden in freien Gruppen politisch aktiv. Neben „langfristiger politischer Aufklärung“ sahen sie ihre Aufgaben in der „Entwicklung einer adäquaten Darstellungsform und selbstbestimmter Arbeitszusammenhänge“.<sup>65</sup> Die Stücke wurden meist selbst bzw. im Kollektiv verfasst und widmeten sich mehrheitlich aktuellen tagespolitischen Themen.

Die Forderungen der APO nach einer Veränderung des Wertesystems, mehr noch nach einer „radikalen Umwälzung der Gesellschaft“ standen in enger Verbindung mit der weiteren Entwicklung aller gesellschaftlicher Bereiche. Die „Notwendigkeit einer Kulturrevolution“ war der „Versuch, die emanzipatorische Funktion von Kunst zu beschreiben“.<sup>66</sup> Die Begrenztheit der eigenen künstlerischen Arbeit sollte in Frage gestellt und provokativ überschritten werden.<sup>67</sup>

## **2.5 Aufbruchstimmung in Österreich – Die Wiener Aktionisten**

Im Gegensatz zu den USA, Deutschland oder anderen europäischen Ländern verursachte die 68er Bewegung in Österreich nur zunächst kleinere Wellen. Es kam hier nicht zu großen Protesten und Studentenunruhen wie in anderen Ländern. Das kritische Bewusstsein gegenüber vorhandenen Gesellschaftsstrukturen wurde jedoch auch in Österreich geweckt und politisches Engagement verstärkt. Die konservative Führung der ÖVP wurde 1970 von der SPÖ als Alleinregierer abgelöst.<sup>68</sup> Kreiskys Politik „gelang es [zwar] weder reibungslos noch politisch widerspruchsfrei, gegen den konservativen Zeitgeist anzutreten [...], dennoch vollzog sich eine sanfte kulturelle Veränderung, die sich erst massiv 1976 in der Arena-Bewegung manifestierte.“<sup>69</sup> Weitere erwähnenswerte Protestbewegungen in Österreich, die dem 68er-Gedanken entsprangen, waren die Anti-Atom-Bewegung, die Besetzung der Hainburger Au und die Bildung der Kommune Wien als gegenkulturelles Modell und besonders markantes Sym-

---

<sup>65</sup> Büschner: Wirklichkeitstheater, Straßentheater, Freies Theater. S. 10

<sup>66</sup> Büschner: Wirklichkeitstheater, Straßentheater, Freies Theater. S. 7

<sup>67</sup> Vgl. Büschner, Barbara: Wirklichkeitstheater, Straßentheater, Freies Theater. S. 7

<sup>68</sup> Vgl. Marschall: Politisches Theater nach 1950. S. 405

<sup>69</sup> Marschall: Politisches Theater nach 1950. S. 406

bol für gesellschaftlichen Widerstand.<sup>70</sup> Die politische und gesellschaftliche Aufbruchstimmung der 1960er und 1970er Jahre spiegelte sich auch in Österreich in der Kunst wider. Das Schweigen über die Vergangenheit sollte ein Ende haben und der Ruf nach einer revolutionären Kunst wurde immer deutlicher. Die wachrüttelnden literarischen Stellungnahmen der Wiener Gruppe rund um H.C. Artmann führten bereits in den 1950er Jahren zu einer frühen Form des Happenings. Dieser Gruppe schlossen sich Anfang der 1960er Jahre die Aktionskünstler Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler und Hermann Nitsch an, die sich nun als „Wiener Aktionsgruppe“ bezeichneten und den Wiener Aktionismus begründeten. Der Wiener Aktionismus stellte sich gegen den Konservatismus und die „restriktive Kulturpolitik“<sup>71</sup>, die damals in Österreich herrschte, und trachtete danach, das starre System Staat und die rückwärts gerichteten Moralvorstellungen zu attackieren. „Die Repolitisierung der Kunst wurde als Aktion gegen den Faschismus und die Ästhetisierung der Politik durch den Nationalsozialismus verstanden.“<sup>72</sup> Der Wiener Aktionismus ist von einem „radikalen Befreiungsanspruch“ angetrieben, der den eigenen Körper als „Ressource der Ausbeutung“ inszeniert. „Im Gegensatz zu der eher unbeschwert-anarchischen Grundhaltung der Happening- und Fluxus-Künstler gaben sich die Wiener Aktionisten bewusst exhibitionistisch und blasphemisch.“<sup>73</sup> Tabubrüche gegenüber der Moral, der Sexualität und der Religion und somit Befreiung von allen Konventionen verband die sonst sehr unterschiedlichen Vertreter des Wiener Aktionismus. 1968 wurde die Veranstaltung „Kunst und Revolution“ zum großen Skandal. Tabubrüche in ihrer provozierendsten Art, wie öffentliches Urinieren und Onanieren, die Anwendung von Blut, Kot oder Erbrochenem, lösten eine Welle der Empörung und des Ekels aus. Gegen mehrere Künstler wurden Haftstrafen verhängt. Der Wiener Aktionismus stellte innerhalb der Aktionskunst die „radikalste Form des Körpereinsatzes“ dar und bildete verglichen mit Happenings oder dem Action Painting eine eigenständige Form, welche zur wahrlich „verkörperten Protesthaltung gegen System, Staat, Kirche und Obrigkeit“<sup>74</sup> avancierte.

---

<sup>70</sup> Vgl. Marschall: Politisches Theater nach 1950. S. 406

<sup>71</sup> Marschall: Politisches Theater nach 1950. S. 403

<sup>72</sup> Marschall: Politisches Theater nach 1950. S. 401

<sup>73</sup> Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 440

<sup>74</sup> Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 401f

## 2.6 Performance-Kunst oder Die „Kreativität des Handelns“<sup>75</sup>

Die Herausbildung der Performance-Kunst macht die Annäherung von Kunst und Leben besonders deutlich. Die Performance grenzt sich in den meisten Bereichen von allen herkömmlichen Theaterformen ab. In einer Performance können sich verschiedene Kunstgattungen zusammenfinden, die sich jeweils performativ entfalten. Nicht das Produkt, die Darstellung von Figuren oder Geschichten tritt in den Vordergrund, sondern das Performative, der Vollzug von Handlungen; von Erika Fischer-Lichte ausgedrückt als „die Kreativität des Handelns“<sup>76</sup>. Diese kreative Handlung vollzieht nicht nur der Performance-Künstler, sondern in einem hohen Maß der Zuschauende selbst. Diesem werden durch parallel ablaufende Aktionen der zentrale Fokus auf eine einzelne Erzählebene unmöglich gemacht. Verschiedene parallel ablaufende Aktionen unterschiedlicher Kunstformen erfordern eine neue Form der Auseinandersetzung. Der Zuschauer muss also unter den verschiedenen gleichzeitig gezeigten Elementen auswählen, eine Relation zu den gesehenen Bruchstücken herstellen und das Gesehene für sich selbst deuten. Zufall spielt dabei eine große Rolle. Fischer-Lichte unterscheidet hier zwischen der referentiellen Funktion des Theaters und der performativen Funktion: Die vorherrschende Vorstellung der „Welt als Text“ wird von der Vorstellung „Welt als Performance“ abgelöst.<sup>77</sup> Sie bezeichnet das Theater als „performative Kunst par excellence“<sup>78</sup>, da es die besondere Möglichkeit bietet, alle Künste zu vereinen: Dichtung, bildende Kunst und Musik werden durch die „Auflösung der Artefakte in Handlungsvollzüge“<sup>79</sup> gemeinsam zu Performancekunst, die sich genau durch dieses gleichzeitige und gleichrangige Nebeneinander der Künste auszeichnet. Durch den realen Raum, in dem die verschiedenen Künste aufeinandertreffen, „wurde zugleich auf das kreative Potential von alltäglichen Handlungen hingewiesen, die sich nicht einer bestimmten Gattung oder Sparte zuordnen

---

<sup>75</sup> Fischer-Lichte: Theater seit den 60er Jahren. S. 11. Die Autorin bezieht sich hier auf den Titel der Handlungstheorie von Hans Joas: Die Kreativität des Handelns. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

<sup>76</sup> Fischer-Lichte: Theater seit den 60er Jahren. S. 11. Die Autorin bezieht sich hier auf den Titel der Handlungstheorie von Hans Joas: Die Kreativität des Handelns. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

<sup>77</sup> Fischer-Lichte: Theater seit den 60er Jahren. S.15. Fischer-Lichte verwendet hierzu die Formulierung des Ethnologen Dwight Conquerwood. Siehe Conquerwood, Dwight: Rethinking Ethnography. Towards a Critical Cultural Politics. – In: Speech Monographs 58.2. New York: Juni 1991. S. 179-194.

<sup>78</sup> Fischer-Lichte: Theater seit den 60er Jahren. S. 11

<sup>79</sup> Vgl. Fischer-Lichte: Theater seit den 60er Jahren. S. 8f

lassen, sondern in übergreifenden Lebens- und Handlungszusammenhängen hervor-  
gebracht werden [...]“<sup>80</sup>.

Merkmal der Performance ist der Verzicht auf fiktiven Raum, fiktive Zeit und fiktive Charaktere. Der Künstler präsentiert sich als reale Person, in Realzeit und in einem real existierenden Raum, in dem er sich gemeinsam mit den Zusehern befindet, die durch den Vollzug kreativer Handlungen selbst Teil der Performance werden. Der Performer präsentiert „seine Person und nutzt damit die Möglichkeit zum authentischen Ausdruck seiner selbst.“<sup>81</sup> Im Unterschied zu den provokativen und schockierenden Mitteln der Dadaisten und Futuristen soll der Zuschauer nicht zu einer speziellen Handlung gereizt werden, sondern die Möglichkeit haben, selbst zu entscheiden, was er mit dem Wahrgenommenen anstellt. Das „untitled event“<sup>82</sup>, das 1952 am Black Mountain College von John Cage initiiert wurde, legte den Grundstein für die Entwicklung der Performance-Kunst. Was sich damals ankündigte, war insofern neu, als der Zuschauer oder eine spezifische Wirkung auf ihn nicht mehr im Mittelpunkt des Interesses stand. Der Zuschauer sollte vielmehr die Möglichkeit bekommen, mittels seiner subjektiven Wahrnehmung aus dem ihm angebotenen Material parallel laufender Aktionen und Publikumsreaktionen „seine eigene Aufführung zu schaffen“.<sup>83</sup>

Die Entwicklung der Performance-Kunst ab den 1960er Jahren spiegelte jedoch nicht nur den künstlerischen und gesellschaftlichen Zeitgeist wider, sondern beeinflusste auch neue Erkenntnisse anderer Wissenschaften, u.a. Philosophie, Psychologie, Ethnologie, Literaturtheorie, Architektur.<sup>84</sup> Theater kann, laut Fischer-Lichte, „als kulturelles Modell“<sup>85</sup> verstanden werden. Die Prozesse der Theatralisierung außerhalb des Theaters in der Lebenswelt der Menschen beschreibt sie wie folgt:

„Unsere zeitgenössische Kultur lässt sich als eine Kultur der Inszenierung beschreiben oder auch als eine Inszenierung von Kultur. In allen gesellschaftlichen Bereichen wetteifern einzelne und gesellschaftliche Gruppen in

---

<sup>80</sup> Fischer-Lichte: Theater seit den 60er Jahren. S. 9

<sup>81</sup> Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 442

<sup>82</sup> „Untitled Event“, 1952, Black Mountain College, USA. Initiator: John Cage. Das „untitled event“ kann als erste Performance in der Form des „Happening“ bezeichnet werden, bzw. nimmt nachkommende Entwicklung der Performance Kunst in den 60er Jahren voraus. Vgl. Fischer-Lichte: Das Theater seit den 60er Jahren. S. 1-19

<sup>83</sup> Fischer-Lichte: Das Theater seit den 60er Jahren. S. 7

<sup>84</sup> Vgl. Fischer-Lichte: Das Theater seit den 60er Jahren. S. 13

<sup>85</sup> Fischer-Lichte: Das Theater seit den 60er Jahren. S. 13

der Kunst, sich selbst und ihre Lebenswelt wirkungsvoll in Szene zu setzen. Stadtplanung, Architektur und Design inszenieren unsere Umwelt als kulissenartige ‚Environments‘, in denen mit wechselnden ‚Outfits‘ kostümierte Individuen und Gruppen sich selbst und ihren eigenen ‚Lifestyle‘ mit Effekt zur Schau stellen.“<sup>86</sup>

## 2.7 Kunst als Sprachrohr der Gesellschaft

In Deutschland fanden die anti-elitären und repolitisierten Kunstströmungen „in der These von Joseph Beuys, in welcher ‚jeder Mensch ein Künstler‘ sein könne, ihren Höhepunkt“<sup>87</sup>.

Beuys verstand sich nicht nur als Künstler, sondern auch als Heiler und „Pädagoge einer kranken Gesellschaft“. Unter seiner Arbeit, dem „Projekt der Sozialen Plastik“, verstand er die „Verwirklichung einer humanen Gesellschaft.“ Beuys formulierte den „erweiterten Kunstbegriff“ und verstand darunter jene Kunst, „die im wesentlichen eine sozialere, humanere, bessere Welt erreichen will“ und so eine Veränderung in Mensch und Gesellschaft herbeiführen soll.<sup>88</sup> Mit seinem Ausspruch „Jeder Mensch ist ein Künstler“ veranschaulichte Beuys seine Ansicht, dass „jeder Mensch kreativ sein könne und dass in jeder menschlichen Handlung schon künstlerischer Gestaltungswille am Werk ist“.<sup>89</sup>

Für Beuys ist „jeder Mensch aufgerufen, am Projekt der sozialen Veränderung mitzuwirken, und zwar im Sinne einer permanenten Grundhaltung“.<sup>90</sup> Kunst ist für Beuys also „Bewusstseinsbildung“, ein revolutionärer gesamtgesellschaftlicher Prozess, der weit über die Wirkung eines künstlerischen Objektes hinausgeht.<sup>91</sup>

Die sozial-engagierte Kunst nahm Bezug auf gesellschaftliche und politische Prozesse und wollte diese aktiv vorantreiben. Menschen sollten die Möglichkeit haben, sich an künstlerischen Aktionen zu beteiligen und in Gemeinschaftsprojekten eine Plattform für ihre Anliegen finden. Es wurde vermehrt im Kollektiv gearbeitet und oft auch gelebt. Der Stil orientierte sich u.a. am bereits erwähnten „Living Theatre“ oder etwa an Ariane Mnouchkines „Théâtre du Soleil“. Subventionen waren sehr bescheiden oder

---

<sup>86</sup> Fischer-Lichte: Das Theater seit den 60er Jahren. S. 13

<sup>87</sup> Messner; Wrentschur: Annäherungen an die Soziokultur. S. 6

<sup>88</sup> Werkner: Kunst seit 1940. S. 228

<sup>89</sup> Werkner: Kunst seit 1940. S. 228

<sup>90</sup> Werkner: Kunst seit 1940. S. 228

<sup>91</sup> Vgl. Werkner: Kunst seit 1940. S. 228

fehlten ganz.<sup>92</sup> Aber auch an etablierten mittleren und großen Bühnen fand ein Umschwung statt. Um 1970 rückte die junge Protestgeneration in den Führungspositionen am Theater und in der Regie nach. Theaterleute wie Peter Zadek oder Peter Stein setzten mit einem antiautoritären Führungsstil und mutigen Inszenierungen neue Maßstäbe innerhalb der Institution Theater.<sup>93</sup> Sie forderten ein Theater, das aufhörte sich am Bildungsbürgertum zu orientieren und bereit war, neue Formen, Räume, und Kommunikationswege zu suchen. Ein Theater sollte den Mut für progressive Theaterprojekte haben, in die der Zuschauer aktiv mit einbezogen werden kann. Aus diesen schon in der historischen Theateravantgarde formulierten Ansatzpunkten ergründete das Theater, oftmals gekoppelt mit Protestkundgebungen, die Straße als neue Spielfläche. Das Theater mischte sich so aktiv in Politik und Alltag ein. Judith Malina: „Das Beste, was man aus Theater machen kann, ist eine Tribüne“.<sup>94</sup>

Neue Spielflächen und Räume wurden von den Theatergruppen gesucht und gefunden, wie etwa leerstehende Gebäude, Lagerhallen, Fabriken oder mobile Zirkuszelte. Unterschiedliche, besonders auch marginalisierte Bevölkerungsgruppen, sollten als Publikum gewonnen werden, etwa Lehrlinge, Migranten, Homosexuelle, Häftlinge oder Arbeitslose.<sup>95</sup> Diese ambitionierten Projekte konnten zwar auf Dauer nicht Fuß fassen, die „Intentionen und Gestaltungsmittel sind [jedoch] [...] von der Theaterpädagogik [...] aufgenommen, reflektiert und weitergeführt worden“<sup>96</sup>. Die Weiterentwicklung der Theaterpädagogik verdiene genauere Betrachtung, denn Simhandl ist der Ansicht, dass „allein das realistische und emanzipatorische Kindertheater [...] bis in die achtziger Jahre den Geist der Studentenbewegung lebendig gehalten [hat]“<sup>97</sup>.

Ab Mitte der 1970er Jahre war das Wirtschaftswachstum an seine Grenzen gestoßen und der politische Protest verebbte in der allgemeinen Enttäuschung über den geringen Erfolg der angestrebten sozialen Veränderungen und des Glaubens an den Fortschritt. „Die sozialen Konzepte der 'Achtundsechziger' erwiesen sich angesichts steigender Arbeitslosigkeit als wirklichkeitsfremdes Wunschdenken“ und bewirkten den Rückzug

---

<sup>92</sup> Vgl. Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 311f

<sup>93</sup> Vgl. Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 313

<sup>94</sup> Billeter, Erika: *The Living Theatre. Paradise Now*. Ein Bericht in Wort und Bild. – Bern [u.a.]: Rütten und Loening, 1969. S. 16

<sup>95</sup> Vgl. Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 311

<sup>96</sup> Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 311

<sup>97</sup> Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 311

zur „Innerlichkeit“!<sup>98</sup> Insofern verloren materielle Werte gegenüber der Hinwendung zu einem alternativen Lebensstil an Bedeutung. Wichtig wurde eine gesunde und individuelle Lebensweise in einer intakten Umwelt. „Die 'Neue Subjektivität' definierte sich – in Reaktion auf die Kopflastigkeit der Studentenbewegung – durch das Bekenntnis zum Sinnlichen und Körperlichen.“<sup>99</sup> Der Wunsch zur Selbstfindung und Selbstbemächtigung beflügelte die Gründung von Bürgerbewegungen und Initiativen, die sich u.a. stark für den Umweltschutz, die Emanzipation der Frauen und gegen die Atomkraft einsetzen.<sup>100</sup>

Welche Schlussfolgerung lässt sich aus dem bis jetzt Besprochenem ziehen? Eine gänzliche Aufhebung der Barrieren zwischen dem Leben und der Kunst konnten durch die Mittel der Avantgarde nicht vollbracht werden. Aus der Sicht des Literaturwissenschaftlers Peter Bürger konnte die historische Avantgarde ihre Ziele nicht erreichen: „Nachdem der Angriff der historischen Avantgardebewegungen auf die Institution Kunst gescheitert, d. h. Kunst nicht in Lebenspraxis überführt worden ist, besteht die Institution Kunst als von der Lebenspraxis abgehobene weiter.“<sup>101</sup> Auf Grund dieses Scheiterns, das laut Bürger vor allem durch die Rezipierbarkeit der Kunstwerke auszumachen sei, müsse auch der „Protestwert“ der neo-avantgardistischen Strömung hinterfragt werden.<sup>102</sup> Die Kunsthistorikerin Bettina Messner und der Soziologe Michael Wrentschur sind jedoch der Ansicht, dass die Avantgarde die essentielle Grundlage für alle weiteren soziokulturellen Entwicklungen bilden konnte. Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass die Forderungen und Ideen der Avantgarde aus kunsthistorischer Sichtweise verblassten, ihre Versuche und Anliegen jedoch wichtige soziokulturelle Prozesse einleiteten und eine Öffnung der Kulturpolitik möglich machten. Durch die gesellschaftspolitisch revolutionären Positionen eines Kunstschaffenden bzw. eines Kollektives wurden soziale Probleme deutlich gemacht. Die öffentliche Artikulation der gesellschaftlichen Missstände und die Solidarität innerhalb einer Gruppe kann die Wirkung eines befreienden Ventils übernehmen: „Viele der auf eine unmittelbarere Kommunikation mit dem Publikum zielenden Aktionen

---

<sup>98</sup> Vgl. Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 321

<sup>99</sup> Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 321

<sup>100</sup> Vgl. Simhandl: Theatergeschichte in einem Band. S. 322

<sup>101</sup> Bürger: Theorien der Avantgarde. S. 78

<sup>102</sup> Vgl. Bürger: Theorien der Avantgarde. S. 79; Vgl. weiterführend: Abhandlung von Konrad Paul Liessmann: Theodor W. Adorno und die Wahrheit der ästhetischen Avantgarde. – In: Philosophie der modernen Kunst. Wien: WUV-Univ. Verl., 1999.

zeigen die Nähe zu neuen Formen der Gruppentherapie, des Psychodramas, der Arbeit an gruppodynamischen Prozessen.“<sup>103</sup>

Den Künstlern gelang es, das elitäre Kunstverständnis in Frage zu stellen, und sie entwickelten Konzepte, um eine Verbindung zwischen Kunst und Leben möglich zu machen. Nicht nur die Wahl von Material, Themen und Ort der Aktion war neu, sondern insbesondere die Einbeziehung des Publikums in den künstlerischen Prozess, um diesem eine persönliche Interpretation der Thematik zu ermöglichen und eine Öffnung der Gesellschaft zu bewirken.

## **2.8 Entstehung und Bedeutung des Begriffes „Soziokultur“**

Die sozialen Bewegungen und Bürgerinitiativen, die sich in Westdeutschland in den frühen 1970er Jahren gebildet hatten, setzten sich für soziale Gerechtigkeit innerhalb der Gesellschaft und für mehr Akzeptanz gegenüber alternative Lebensformen ein. Die Idee, eine „Gegenkultur“ auszuleben, führte den Gedanken der avantgardistischen Kunstauffassung und jenen der 68er-Bewegung auch unter Einfluss der Flower-Power-Kultur aus den USA fort, mit dem Ziel, das neue Kulturverständnis als festen Bestandteil in der Gesellschaft zu verankern. Trotz der bereits angedeuteten Bestrebungen zahlreicher Kunschtchaffender, die Kunst näher an den Alltag und somit an den Menschen zu bringen, verbindet man meist heute noch mit dem Begriff Kultur hauptsächlich den der „Hochkultur“: Oper, Staatstheater und klassische Konzerte; Kunst also für ein überwiegend elitäres Publikum.<sup>104</sup>

Mit dem gesellschaftlichen Wandel der 1968er begann man die Bedeutung und den Einsatz von Kunst und Kultur unter einem anderen Blickwinkel zu betrachten. Durch den niederschweligen Umgang mit künstlerischen Ausdrucksformen sollte jeder Mensch die Möglichkeit zur „künstlerischen Selbstbetätigung“ erlangen können und gleichzeitig die „Ästhetisierung des Alltäglichen“ möglich werden.<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> Werkner: Kunst seit 1940. S. 192

<sup>104</sup> Vgl. Messner; Wrentschur: Annäherungen zur Soziokultur. S. 3f

<sup>105</sup> Blick, Ida: Perspektiven der Soziokultur. Ziele, Konzeptionen und aktuelle Tendenzen. Studienarbeit. – O.O.: GRIN Verlag, 2011. S. 2

Im Unterschied zu früheren Bestrebungen, der Vorherrschaft elitärer Hochkultur entgegenzusteuern, ging der Gedanke einer „Demokratisierung der Kultur“<sup>106</sup> nicht mehr von Kunstschaaffenden und Bürgerinitiativen alleine aus, sondern wurde auch von der Kulturpolitik, insbesondere der SPD, aufgenommen – ein entscheidender Unterschied, der eine tatsächliche Öffnung für kulturelle Vielfalt möglich machte. Der Begriff „Soziokultur“ ist einer Vielzahl unterschiedlicher kultureller Praktiken, Initiativen und kulturpolitischen Überlegungen im Deutschland der 1970er Jahre entsprungen und „steht europaweit [...] für einen Perspektiven- und Paradigmenwechsel in der Kulturpolitik“<sup>107</sup>. Laut Artikel 27 der Menschenrechtserklärung ist das Recht auf Kultur ein Menschenrecht<sup>108</sup>, also gleichrangig etwa dem Recht zur freien Meinungsäußerung oder dem Recht auf Wohnung, Nahrung und ärztliche Betreuung.

Als „kulturpolitischer Begriff“ verfolgt Soziokultur das Ziel, „gesellschaftliche und kulturelle Demokratie zu fördern“ und Rahmenbedingungen zu schaffen, die es allen Menschen ermöglichen soll, sich chancengleich „am kulturellen und künstlerischen Leben im Sinne gestalterischer Selbsttätigkeit aktiv [zu] beteiligen.“<sup>109</sup> Da die Soziokultur den Austausch verschiedener Kulturen und Lebensstile fördern will, „beinhaltet sie die direkte Hinwendung von KünstlerInnen und künstlerischen Initiativen zu gesellschaftlich relevanten und aktuellen Themen unter Einbeziehung von Betroffenen in den Schaffungsprozess“<sup>110</sup>.

Soziokultur zielt also konkret auf die Verbindung von Kultur und Alltagsleben ab und „kann als die Summe aller kulturellen, sozialen und politischen Interessen und Bedürfnissen einer Gesellschaft betrachtet werden“.<sup>111</sup> Der niederschwellige Umgang mit Kultur<sup>112</sup> und der Aufruf zur künstlerischen Selbstbetätigung waren die zentralen Anliegen der Akteure, genauso wie die Aufforderung an Politik, Verwaltung und Öffentlichkeit, diese neuen Ausdrucks- und Organisationsformen zu unterstützen.

---

<sup>106</sup> Glaser, Hermann; Stahl, Karl Heinz: Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. Perspektiven und Modelle einer neuen Soziokultur. – Weinheim [u.a.]: Juventa Verlag, 1974. S. 31

<sup>107</sup> Messner; Wrentschur: Annäherungen zur Soziokultur. S. 3

<sup>108</sup> Vgl. Messner; Wrentschur: Annäherungen zur Soziokultur. S. 3

<sup>109</sup> Messner; Wrentschur: Annäherungen zur Soziokultur. S. 3

<sup>110</sup> Messner; Wrentschur: Annäherungen zur Soziokultur. S. 4

<sup>111</sup> Messner; Wrentschur: Annäherungen zur Soziokultur. S. 3

<sup>112</sup> Hierzu weiterführend Marcuse, Herbert: Über den affirmativen Charakter der Kultur (1937). – In: Ders.: Kultur und Gesellschaft, Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

Besonders Hermann Glaser<sup>113</sup> prägte mit seinem richtungsweisenden Werk *Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. Perspektiven einer neuen Soziokultur* 1974 diesen Terminus.<sup>114</sup> Glasers Anspruch an die Soziokultur ist es, eine Plattform der Kommunikation zwischen verschiedenen Gesellschaftsgruppen zu bilden und Möglichkeiten für jedermann zu bieten, sich kulturell und politisch austauschen und engagieren zu können. Für Glaser heißt Soziokultur weder „Agitation noch Idealisierung“<sup>115</sup> von Kunst. Er versteht Kunst als Mittel zur Kommunikation:

„Soziokultur ist der Versuch, vorrangig, neben anderen Aspekten, Kunst als Kommunikationsmedium zu begreifen – als eine und zwar sehr gewichtige Möglichkeit, die plurale (und damit auch in vielfältige Einzelinteressen, Interessenskonflikte, Verständigungsbarrieren zerklüftete) Gesellschaft auf der ‚kommunikativen Ebene‘ zusammenzubringen. Kunst vermittelt dabei weniger Inhalte für Kommunikation (wohl auch diese); sie stellt vielmehr kommunikative Strukturen bereit.“<sup>116</sup>

Unter diesen Strukturen seien unter anderem Denkanstöße zu verstehen, die bis zur Provokation gehen können, um „Denkträgheit“ entgegenzuwirken und einen „dialektischen Prozess von Kommunikation“ zu fördern.<sup>117</sup> Glaser schließt sich den Gedanken Thomas Manns<sup>118</sup> an, der auf den „Irrtum“ aufmerksam machte, zu glauben, man könne ein „unpolitischer Kulturmensch“ sein. Laut Glaser herrsche dieser Irrtum weiterhin vor. Daran sei keine allgemeine Ablehnung gegenüber der Politik schuld, sondern vielmehr die Tatsache, dass die Modelle der Soziokultur nicht so überzeugend angeboten werden würden, dass sie das Bewusstsein innerhalb der Gesellschaft verändern könnten.<sup>119</sup>

Dennoch zeigten die soziokulturellen Initiativen Erfolg. Die Kulturpolitik und -förderung wandte sich der breiten Gesellschaft zu – und ausgehend von der politischen Reformbereitschaft, der Zusammenarbeit engagierter freier Kulturschaffender (und dem „Druck der Straße“)<sup>120</sup>, konnte sich die Soziokultur in Deutschland innerhalb kur-

---

<sup>113</sup> Hermann Glaser war ehemaliger Kulturdezernent in Nürnberg und Vorsitzender des Kulturausschusses des Deutschen Städtetages.

<sup>114</sup> Vgl. Blick: Perspektiven der Soziokultur. S. 2

<sup>115</sup> Glaser, Stahl: Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. S. 25

<sup>116</sup> Glaser; Stahl: Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. S. 25f

<sup>117</sup> Glaser; Stahl: Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. S. 26

<sup>118</sup> Glaser bezieht sich hier auf den Aufsatz von Thomas Mann: Kultur und Politik. - In: Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1961. S. 609-617.

<sup>119</sup> Vgl. Glaser; Stahl: Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. S. 25

<sup>120</sup> Messner; Wrentschur: Annäherungen und Überblick zu theoretischen Überlegungen. S. 19

zer Zeit entfalten und Anerkennung finden.<sup>121</sup> Die konkrete Umsetzung erfolgte in Form von unterschiedlichen soziokulturellen Zentren in Städten wie auch in ländlichen Gebieten. Trotz der Vielfalt an Gestaltungsmöglichkeiten stimmten die verschiedenen Konzepte in einem Punkt überein: „es sollten Orte der generationenübergreifenden Begegnung zwischen allen Menschen sein“<sup>122</sup>, egal von welchem sozialen Hintergrund. Jeder sollte in diesen Begegnungsräumen die Gelegenheit haben, sich an kulturellen Aktivitäten zu beteiligen oder diese selbst auf die Beine zu stellen.<sup>123</sup>

Die Zusammenarbeit der soziokulturellen Zentren mit der Kulturförderung verlief jedoch keinesfalls reibungslos. Konkrete Vorhaben konnten oft nur schleppend in die Praxis umgesetzt werden. Die ohnehin geringen Förderungen für soziokulturelle Projekte mussten immer wieder mühsam erkämpft und erstritten werden. Anfang der 1980er Jahre konnte sich jedoch eine regelmäßiger werdende Subventionierung etablieren.<sup>124</sup> Der „Bedeutungszuwachs“ von Kultur für Politik und Wirtschaft ist seit den 1980er Jahren deutlich zu erkennen und wird in einer „Steigerung der Kulturhaushalte“ sichtbar.<sup>125</sup> Die UNESCO erklärte „den Zeitraum von 1988 bis 1997 zur Weltdekade für kulturelle Entwicklung“<sup>126</sup> und auch die jährliche Wahl der Kulturhauptstädte innerhalb Europas weist auf diesen Fortgang hin.<sup>127</sup>

## 2.9 Soziokultur heute – in Österreich

Der Begriff Soziokultur entstand als „Hilfskonstruktion“, um die kulturelle Neuorientierung benennen zu können und gilt vielerseits bereits als historisch. Die wörtliche Bedeutung „Gesellschaftskultur“ wird als wenig aussagekräftig empfunden, außerdem ist der Begriff in Österreich seit jeher kaum gebräuchlich.<sup>128</sup> Warum ihn heute also verwenden? Es stellt sich heraus: Ein Pendant ist schwer zu finden. Soziokultur be-

---

<sup>121</sup> Vgl. Wagner, Bernd: Sozio-, Sub- und Mainstreamkultur. Programmatik, AkteurInnen und Aktivitäten der Soziokultur in Deutschland. – In: Initiative Soziokultur. Diskurse, Konzepte, Praxis. Hrsg. B. Messner und M. Wrentschur. Wien, Berlin: Lit Verlag, 2011. S. 27

<sup>122</sup> Treptow, Rainer: Soziokultur. Was verbindet das Kulturelle und das Soziale? – In: Initiative Soziokultur. Diskurse, Konzepte, Praxis. Hrsg. B. Messner und M. Wrentschur. Wien, Berlin: Lit Verlag, 2011. S. 54

<sup>123</sup> Vgl. Treptow: Soziokultur – was verbindet das Kulturelle und das Soziale? S. 54f

<sup>124</sup> Vgl. Wagner: Sozio-, Sub- und Mainstreamkultur. S. 27

<sup>125</sup> Treptow: Soziokultur. Was verbindet das Kulturelle und das Soziale? S. 55

<sup>126</sup> Treptow: Soziokultur. Was verbindet das Kulturelle und das Soziale? S. 55

<sup>127</sup> Vgl. Treptow: Soziokultur. Was verbindet das Kulturelle und das Soziale? S. 55

<sup>128</sup> Vgl. Wagner: Sozio-, Sub- und Mainstreamkultur. S. 25f

schreibt die gleichwertige Verbindung von Sozialem und Kulturellen, im weiteren Sinn die „Verbindung von Ästhetik und Kommunikation“<sup>129</sup> auf einer für jede/n zugänglichen Ebene. Der Auftrag nach einer „Kultur für alle“ und „von allen“<sup>130</sup> hat nicht an Aktualität verloren!

Begriffe, die in Österreich häufiger verwendet werden, etwa „Kultursozialarbeit“ oder „politische Kulturarbeit“ beinhalten eine ähnliche Fokussierung, könnten aber auch als Untergruppe oder spezifisches Teilgebiet der Soziokultur betrachtet werden.

Einst bildete die Soziokultur ein „Forum“ für soziale Bewegungen, die auf politische und gesellschaftliche Missstände aufmerksam machten. Durch den Fall des Eisernen Vorhangs und den Frieden, der Europa stabilisierte, verloren politische Probleme an Brisanz. Eine zunehmende Entpolitisierung der Kunst konnte vor allem ab den 1990er Jahren im Zuge des Comedy-Booms beobachtet werden.<sup>131</sup>

Trotz Frieden und Wohlstand lebt das Projekt Soziokultur auch in der Gegenwart weiter fort und trägt Früchte: „Informalisierung, Alltäglichkeit von Ästhetik, Niederschwelligkeit der Zugänge [und] inter- und multikulturelle Vielfalt“<sup>132</sup> sind heute weitverbreitet und bieten keinen Anlass mehr für große Aufregung oder Anfeindung. Etablierte Theater nehmen soziokulturelle Brennpunkte in ihren Spielplänen auf und öffnen sich gegenüber unkonventionellen Theaterformen und Themen. Soziokultur greift heute die Frage nach „Bildungsorten der Zukunft“ auf und ermöglicht so „kulturelle Aneignungs- und Ausdrucksformen benachteiligter oder ausgegrenzter Bevölkerungsgruppen“ durch „Kulturelle Bildung“.<sup>133</sup> Darunter versteht Treptow „informelle oder non-formale Bildung, eine Bildung, die durch die Art und Weise der Selbstorganisation von Kultur Kompetenzen freisetzt, die noch gar nicht erfunden, jedenfalls bis dato so nicht kombiniert worden sind.“<sup>134</sup>

Hanne Seitz macht in ihrem Beitrag *Kunst als soziale Herausforderung* auf eine neue Art der Realitätssuche innerhalb der Kunst aufmerksam. In jüngster Zeit wurden nicht nur Alltagsgegenstände, angelehnt an Duchamps Idee der Ready-mades, zu Kunst er-

---

<sup>129</sup> Treptow: Soziokultur. Was verbindet das Kulturelle und das Soziale? S. 55

<sup>130</sup> Postulat von Hilmar Hoffmann. Zit. nach Treptow: Soziokultur – was verbindet das Kulturelle und das Soziale? S. 54

<sup>131</sup> Vgl. Treptow: Soziokultur. Was verbindet das Kulturelle und das Soziale? S. 58

<sup>132</sup> Treptow: Soziokultur. Was verbindet das Kulturelle und das Soziale? S. 58

<sup>133</sup> Treptow: Soziokultur. Was verbindet das Kulturelle und das Soziale? S. 58f

<sup>134</sup> Treptow: Soziokultur. Was verbindet das Kulturelle und das Soziale? S. 59

klärt, sondern auch der Mensch.<sup>135</sup> In vielen zeitgenössischen Theaterprojekten spielen zum Beispiel Asylwerber (etwa bei Schlingensiefs „Bitte liebt Österreich“) oder andere „Experten“ des täglichen Lebens (Rimini Protokoll) „keine Rollen, sondern zeigen, wovon sie am meisten Ahnung haben: ihr eigenes Leben.“<sup>136</sup>

Seitz beschreibt weiters, inwieweit Künstler heute wieder die Rolle des gesellschaftlich Handelnden einnehmen und dabei weit über den Tellerrand ihrer eigenen Profession hinausschauen. Kunstschaffende, so wie sie aus heutigem soziokulturellen Blickwinkel heraus arbeiten,

„[...] reagieren auf konkrete Orte, Geschehnisse und Problemlagen, machen Feldforschung und kritische Bestandsaufnahmen, koordinieren, vernetzen oder vermitteln und zeigen sich in Disziplinen kundig, die der Kunst bislang fremd waren. Sie arbeiten weniger werkbezogen, sondern prozessual, weniger selbstreferentiell als vielmehr kontextuell.“ Sie „tun sich im öffentlichen Raum hervor, suchen die Öffentlichkeit anzustiften und zur Partizipation zu bewegen“<sup>137</sup>.

Der aktuellen Beschäftigung mit dem Thema Soziokultur in Österreich widmete sich eine internationale Fachtagung in Graz, die im Rahmen des Festes der Soziokultur „ART.CORE“ (ARTconnectedREALITY) 2009 abgehalten wurde. Verschiedene Beiträge der Tagung wurden von Bettina Messner und Michael Wrentschur zusammengetragen und unter dem Titel *Initiative Soziokultur. Diskurse. Konzepte. Praxis.* herausgegeben. Messner und Wrentschur machen in ihrer Einleitung auf die Bedeutung des Begriffes Soziokultur (in Österreich) und auf den Stellenwert soziokultureller Initiativen aufmerksam: Soziokulturelle Entwicklungen und die Chancen, die sich aus derartigen Initiativen entwickeln seien Thema einer aktuellen länderübergreifenden Kulturpolitik: Die „europäische“ sowie die „globale kulturelle Vielfalt“ und der dazu notwendige „Dialog zwischen den Kulturen“ gehören zu den Angelegenheiten, mit denen sich die Unesco und der Europarat gegenwärtig beschäftigen.<sup>138</sup>

Seit den 1970er Jahren haben sich Begriff und Praxis der Soziokultur weiterentwickelt. Vor allem in Deutschland wurden diese Entwicklungen diskutiert, die in Österreich je-

---

<sup>135</sup> Seitz, Hanne: Kunst als soziale Herausforderung. Zur Praxis künstlerischer Intervention im öffentlichen Raum. – In: Initiative Soziokultur. Diskurse, Konzepte, Praxis. Hrsg. B. Messner und M. Wrentschur. Wien, Berlin: Lit Verlag, 2011. S. 71

<sup>136</sup> Seitz: Kunst als soziale Herausforderung. S. 72

<sup>137</sup> Seitz: Kunst als soziale Herausforderung. S. 72

<sup>138</sup> Vgl. Messner; Wrentschur: Annäherungen zur Soziokultur. S. 4

doch nur am Rande wahrgenommen wurden. Im Unterschied zur soziokulturellen Praxis in Deutschland entstehen heimische Kulturinitiativen meist vom künstlerischen ODER sozialen Feld heraus. Obwohl beiden Richtungen ein soziokultureller Ansatz zugrunde liegt, verschmelzen die verschiedenen Blickwinkel und Herangehensweisen laut Messner und Wrentschur kaum.<sup>139</sup>

Trotz der Öffnung und Erweiterung des Kunstbegriffes seit der Avantgarde bleibe ein Festhalten am „Betriebssystem Kunst“<sup>140</sup> bestehen. Messner und Wrentschur stellen in ihrem Beitrag *Annäherungen an die Soziokultur* fest, dass die Erweiterung des Kunstbegriffes zwar stattgefunden habe, dieser aber dennoch an die Kriterien „Qualität“ und „Originalität“ gebunden sei.<sup>141</sup> Messner und Wrentschur betrachten die jüngsten soziokulturellen Entwicklungen und bemerken, dass eine Unsicherheit der Kunsttheorie gegenüber den sozial engagierten Richtungen, die sich am nur am Rande des Kunstgeschehens abspielen, besteht. Diese Unsicherheit sei anhand der vielen unterschiedlichen Bezeichnungen dieser Gattung, die sich seit den 1990er Jahren etablierte, festzumachen: „Kunst im öffentlichen Interesse, Interventionskunst, Sozialkunst, New Genre Public Art oder Projektkultur“ seien nur als Beispiele genannt.<sup>142</sup>

Die Infragestellung der Grenzen des Begriffes Kunst ist für diese, laut Messner und Wrentschur, ein wichtiger Motor. „Eine der letzten Grenzen, an welchem das Kunstfeld künstlerisches von rein sozialem Handeln unterscheidet, ist [...] die Diskussion um den Qualitäts- und Originalitätsbegriff“.<sup>143</sup> Damit verbunden sei die Frage, inwieweit vom jeweiligen sozialen Thema Betroffene am Projekt teilhaben bzw. aktiv beteiligt sind. Die Frage nach „Was ist Kunst?“ werde auf die Frage „Was kann Kunst?“ verlagert. Messner und Wrentschur beschreiben diese Grenze wie folgt:

„Auf der einen Seite der Grenze bleiben Kunstformen, die „nur“ die Wahrnehmung hinsichtlich aktueller sozialer Situationen verändern und aufrütteln wollen und dennoch – ohne den konkreten Anspruch auf unmittelbare und nachhaltige gesellschaftliche Veränderung – im Kunstkontext bleiben, und je-

---

<sup>139</sup> Vgl. Messner; Wrentschur: *Annäherungen zur Soziokultur*. S. 4

<sup>140</sup> Messner; Wrentschur: *Annäherungen zur Soziokultur*. S. 6

<sup>141</sup> Vgl. Messner; Wrentschur: *Annäherungen zur Soziokultur*. S. 8

<sup>142</sup> Vgl. Messner; Wrentschur: *Annäherungen zur Soziokultur*. S. 7

<sup>143</sup> Messner; Wrentschur: *Annäherungen zur Soziokultur*. S. 8f

nen die tatsächlich mit künstlerischen Mitteln und über deren Möglichkeiten für Verbesserungen der Lebensverhältnisse sorgen wollen.“<sup>144</sup>

Soziokulturelle Projekte versuchen letzteres, sie versuchen nicht lediglich zu reflektieren und aufmerksam zu machen, sondern „arbeiten mit Methoden an den Grenzen zwischen künstlerischen und sozialen Feldern und beziehen aktiv und oft gleichberechtigt soziale Gruppen in den künstlerischen Prozess mit ein“. <sup>145</sup> Laut den Autoren wird Kunst hier zu einer Methode, die sich gesellschaftlich einmische und im Alltag mitspiele und somit die Grenzen zwischen Kunst und Alltag dünner und durchgängiger mache. Dennoch werde sozial-engagierter Kunst einerseits oft vorgeworfen, nicht Kunst zu sein, andererseits werde beanstandet, dass Kunst kein Ersatz für tatsächliche Sozialarbeit sein könne. Laut den Autoren fehle nach wie vor ein „vermittelndes Dazwischen.“<sup>146</sup>

Für Seitz steht fest, dass Kunst Soziale Arbeit weder ersetzen kann noch dies vorhat. Laut der Autorin werden Künstler, die im sozialen Feld arbeiten „[...] nicht müde zu betonen, dass es sich um Kunst, vielleicht noch um eine soziale Skulptur, keinesfalls aber um ein Sozialprojekt handelt.“<sup>147</sup> Zusätzlich gäbe es aber auch anders gewichtete Positionen von Seiten der Sozialarbeit, die Kunstprojekten mit Skepsis gegenüberstehen oder den Künstlern gar vorwerfen „unterrepräsentierte Gruppen für folgenlose und spektakuläre Events auszunutzen.“<sup>148</sup>

Trotz dieser bestehenden Spannungsfelder bietet der Gedanke einer gelebten Soziokultur die Chance, die Felder der Sozialen Arbeit und der Kulturarbeit zu verbinden und über die persönliche ästhetisch-künstlerische Reflexion zu gesellschaftlicher, politischer Mitgestaltung überzuleiten. Messner und Wrentschur sehen in der Soziokulturarbeit den

„[...] Raum, in dem sich das Ästhetisch-Künstlerische und das Sozial-Politische nicht nur berühren und überschneiden, sondern ein eigenes Feld schaffen, das

---

<sup>144</sup> Messner; Wrentschur: Annäherungen zur Soziokultur. S. 8

<sup>145</sup> Messner; Wrentschur: Annäherungen zur Soziokultur. S. 8

<sup>146</sup> Messner; Wrentschur: Annäherungen zur Soziokultur. S. 9

<sup>147</sup> Seitz: Kunst als soziale Herausforderung. S. 81

<sup>148</sup> Seitz: Kunst als soziale Herausforderung. S. 81

auf die anderen Bereiche zurückwirkt: Soziokultur wirkt zurück auf die Felder der Kunst und des Sozialen.“<sup>149</sup>

Soziokultur beinhaltet für die gegenwärtige Kulturlandschaft in Österreich eine Vielzahl von Ansätzen und Konzeptionen, die beabsichtigen, gesellschaftliche Prozesse anzuregen und mitzugestalten, und setzt hierbei auf die Initiative der Mitglieder der Gesellschaft, die das Bedürfnis haben, sozial und politisch daran mitzuwirken. Soziokulturelle Projekte des 21. Jahrhunderts

„[...] spüren aktuellen gesellschaftlichen und politischen Fragen nach und tragen – basierend auf der Bedeutung von Kultur(arbeit) als ‚kreatives Instrument‘ – dazu bei, mögliche Antworten und Lösungsansätze zu finden. [...] Zentrale Aspekte sind die Verbindung von ‚Kunst‘ und ‚Alltag‘. Ausgehend von der Programmatik ‚Kultur von allen für alle‘<sup>150</sup> ist die kulturelle Teilhabe möglichst vieler Menschen ein wesentliches Ziel. Kunst wird zum schöpferischen Artikulations- und Kommunikationsmittel unterschiedlicher Menschen-(gruppen) und zur Brücke zwischen ihnen.“<sup>151</sup>

Es ist unmöglich, die Vielzahl aktueller soziokultureller Projekte (ob sie sich selbst so definieren oder nicht) innerhalb Österreichs aufzuzählen. Zu den Zentren, die an soziokulturelle Basen in Deutschland erinnern, zählen u.a. die Arena, das WUK, die Sargfabrik, das Ernst-Kirchweiger Haus in Wien, die Stadtwerkstatt in Linz oder die ARGE Kultur in Salzburg.<sup>152</sup> Die IG Kultur Österreich sowie die Plattform mobiler Kulturstätten in Innsbruck bemühen sich um Netzwerke für autonome Kulturinitiativen.<sup>153</sup> Soziokulturelle Projekte wie „SOHO in Ottakring“, „InterACT“ oder „culture unlimited“ (gelebte Soziokultur) in Graz, Künstlervereinigungen wie „Wochenklausur“ in Wien oder die Initiative „Hunger auf Kunst und Kultur“ seien nur als Beispiele genannt. Von Länderseite gibt es spezielle kulturelle Förderungen in Form zweier Landesvereinigungen: Die Kulturplattform Oberösterreich „KUPF“ und „TKI\_open“, die Förderschienen der Tiroler Kulturinitiativen.<sup>154</sup>

---

<sup>149</sup> Messner; Wrentschur: Annäherungen zur Soziokultur. S. 5

<sup>150</sup> Postulat von Hilmar Hoffmann. Zit. nach Treptow: Soziokultur – was verbindet das Kulturelle und das Soziale? S. 54

<sup>151</sup> Messner; Wrentschur: Annäherungen zur Soziokultur. S. 1

<sup>152</sup> Vgl. Nagel, Torsten: Her mit der schönen (Sozio-)kultur! – In: Initiative Soziokultur. Diskurse, Konzepte, Praxis. Hrsg. B. Messner und M. Wrentschur. Wien, Berlin: Lit Verlag, 2011. S. 35

<sup>153</sup> Vgl. Huber, Marty: „Nicht schon wieder!“ Vernetzung featuring Politisierung? Netzwerke und Selbstorganisationen als kommunizierende Gefäße in Österreich. – In: Initiative Soziokultur. Diskurse, Konzepte, Praxis. Hrsg. B. Messner und M. Wrentschur. Wien, Berlin: Lit Verlag, 2011. S. 43 u. 45

<sup>154</sup> Vgl. Huber, Marty: „Nicht schon wieder!“ Vernetzung featuring Politisierung? S. 47

### 3. THEATERARBEIT INNERHALB DER SOZIALEN ARBEIT

#### 3.1 Entwicklung der Theaterpädagogik als Verbindung aus Sozialem Lernen und Ästhetischer Bildung

Theaterpädagogik wird in unterschiedlichen Arbeitsfeldern vielseitig eingesetzt und kann, je nach Schwerpunkt, verschieden definiert werden. Die Entwicklungsgeschichte reicht zurück bis zu Friedrich Schillers Zielsetzung, durch den Umgang mit Kunst politische Freiheit zu erlangen, die er in *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* abhandelte.<sup>155</sup> Weitere wichtige Einflüsse waren Schauspieltechniken etwa von Stanislawski, Grotowski und Brechts „Lehrstück“. Während der 1960er und 1970er Jahre kamen neue theaterpädagogische Ansätze hinzu. Eine genauere Auseinandersetzung mit den Vorreitern der modernen Theaterpädagogik würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Als wesentlicher Wegbereiter nicht nur für die Theaterpädagogik, sondern für alle sozial engagierten Theaterformen soll zumindest Augusto Boal namentlich erwähnt werden, dessen „Theater der Unterdrückten“ bis heute als wichtige inspirierende Quelle für pädagogische und/oder soziale Theaterarbeit dient.

Ab den 1970er Jahre entwickelte sich die Theaterpädagogik zu jener Form, die wir heute kennen. Davor ordnete man den Begriff „Theaterpädagogik“ der professionellen Schauspielausbildung zu, der heute durch „Schauspielpädagogik“ ersetzt wird.<sup>156</sup> In den 1970er Jahren begann sich die Theaterpädagogik mit den Möglichkeiten des außerschulischen sozialen Lernens zu beschäftigen, nämlich der Auseinandersetzung mit der eigenen Person und ihrer Umwelt in Form ästhetischer Wahrnehmung. „Soziales Lernen“ gewann, bedingt durch den steten gesellschaftlichen Wandel jener Zeit, an Bedeutung. Dieser Wandel schien die „Kompetenzbildung“ sozialer, kommunikativer und politischer Fähigkeiten des Einzelnen notwendig zu machen. Diese sozialen und politischen Anforderungen an die Erziehung spiegelten sich in den pädagogischen Zielen wider, die unter anderem durch den Einsatz von Theaterpädagogik erreicht werden

---

<sup>155</sup> Vgl. Schmitt, Michael: Vom Lehrstück zum Theatersport. Theaterpädagogik für eine ganzheitliche Bildung. – Marburg: Tectum Verlag, 2010.

<sup>156</sup> Altenhofer, Stefan: Theater arbeitet mit psychosozial Betroffenen. Theaterarbeit als Handlungsfeld der Sozialarbeit? Verbindungen zwischen Theaterpädagogik und Sozialer Arbeit. – In: Künstlerische Aktivitäten im Kontext sozialer Arbeit. Hrsg. I. Hiebinger. Linz: Ed. Pro Mente, 2008. S. 46f

sollten. Im Gegensatz zum bloßen Betrachten oder Nachspielen von Stücken, sollten Kinder die Möglichkeit haben, ihre Persönlichkeit in der Rolle zum Ausdruck zu bringen oder ihnen fremde Rollen auszuprobieren, um spielend Kommunikation und soziale Fähigkeiten zu trainieren. Theaterpädagogik entstand somit als Methode des Sozialen Lernens in Verbindung mit Ästhetischer Bildung.<sup>157</sup>

„Ästhetisch“ wird umgangssprachlich als Synonym für alles Schöne und Geschmackvolle verwendet. Die Kunst- und Kulturpädagogin Mona-Sabine Meis misst ästhetisches Handeln nicht nur innerhalb künstlerischer Maßstäbe, sondern weist auf die Tatsache hin, dass „ästhetisches Verhalten und ästhetische Wahrnehmung [...] auch in ganz alltäglichen Zusammenhängen 'passieren'.“ Ein Mensch könne sich also gar nicht *nicht* ästhetisch verhalten. Die Autorin definiert ästhetisches Handeln als ergebnisoffen, während künstlerisches Handeln einen gestaltenden Faktor beinhaltet und somit eine ergebnisorientiertere Haltung einnimmt.<sup>158</sup>

In den 1970er Jahren stand Theaterpädagogik „in enger Verknüpfung mit der Spiel- und Interaktionspädagogik.“<sup>159</sup> Das „Rollenspiel“ und „andere Interaktionsmethoden“ verfolgten das Ziel, „soziale Kompetenzen“ zu trainieren. Die als besonders geeignet erachtete Kombination aus Theater und Spiel ermöglichte, „menschliche Interaktion“ mit „erzieherische[r] Intention“ zu verknüpfen.<sup>160</sup> Das Theaterspiel und das freie Spiel von Kindern weisen Parallelen auf, die sich aber insbesondere in der „planvollen Absicht“, dem „Hintergrund“ und „Ziel“ des Theaterspiels unterscheiden.<sup>161</sup> Die Theaterpädagogik bemühte sich konkrete pädagogische Ziele zu erreichen und, im Rahmen der Ästhetischen Bildung, die sinnliche Wahrnehmung des Menschen zu fördern.

Im Laufe der 1980er Jahre kam dem pädagogischen Ansatz verstärkt der therapeutische hinzu. „Psychodramatische“ und „gestalttherapeutische“ Methoden ergänzten und vergrößerten das theaterpädagogische Arbeitsfeld. Seit Beginn der 1990er Jahre ge-

---

<sup>157</sup> Altenhofer: Theater arbeitet mit psychosozial Betroffenen. – In: Künstlerische Aktivitäten im Kontext sozialer Arbeit. S. 46f

<sup>158</sup> Vgl. Meis, Mona-Sabine: Allgemeine Grundlagen der künstlerisch-ästhetischen Praxis in der Sozialen Arbeit. – In: Künstlerisch-ästhetische Methoden in der Sozialen Arbeit. Kunst, Musik, Theater, Tanz und Neue Medien. Hrsg. M.-S. Meis und G.-A. Mies. Reihe Grundwissen Soziale Arbeit. Band 8. Hrsg. R. Bieker. Stuttgart: Kohlhammer, 2012. S. 19f

<sup>159</sup> Altenhofer: Theater arbeitet mit psychosozial Betroffenen. S. 46

<sup>160</sup> Vgl. Altenhofer: Theater arbeitet mit psychosozial Betroffenen. S. 46

<sup>161</sup> Vgl. Mathar, Alma: Theaterpädagogik und Soziale Arbeit. Eine Idee der Zukunft? – Saarbrücken: AV Akademikerverlag, 2013. S. 9

wann der ästhetische Ausdruck wieder vermehrt an Bedeutung. Eine Entwicklung, die entfacht durch den „Ästhetikdiskurs der Postmoderne“, wiederum den theaterpädagogischen Stil beeinflusste und ebenso zur „Erweiterung des Theaterbegriffs“ und hin zur „stärkeren Etablierung des freien Theaters“ beitrug.<sup>162</sup>

### **3.1.1 Zielgruppe und Bestrebungen der Theaterpädagogik heute**

Theaterpädagogik richtet sich an Menschen jeden Alters mit wenig oder gar keiner Vorkenntnis in der Auseinandersetzung mit Theater oder Theaterspiel. Aus sozialen und/oder pädagogischen Beweggründen wird Theater verstärkt als Instrumentarium in Altersheimen, im Behindertenbereich, in Haftanstalten, Kulturzentren, Schulen oder therapeutischen Einrichtungen eingesetzt, wobei die Zielsetzungen und Schwerpunkte in den verschiedenen Bereichen stark variieren können. Theater kann etwa als therapeutisches Mittel eingesetzt werden ohne dabei eine Aufführung zu forcieren oder kann etwa, ganz gegenteilig, diese Art der Präsentation auf möglichst hohem professionellen Niveau anstreben, um so Laien eine repräsentative Plattform für ihre Anliegen zu bieten.

Bevor eine genaue Gliederung über die verschiedenen Formen und Arbeitsfelder der Theaterpädagogik erfolgt, soll Alma Mathars Frage nachgegangen werden, welche allgemeinen Anforderungen an die Theaterpädagogik gestellt werden. Mathar fasst in *Theaterpädagogik und Soziale Arbeit* grundlegende theaterpädagogische Ziele zusammen. Im Idealfall könne Theaterpädagogik:

- sensibilisieren
- Selbstvertrauen fördern
- Kreativität und Phantasie anregen
- eine Haltung aufbauen helfen
- Verantwortungsbewusstsein stärken
- Team- und Kommunikationsfähigkeit schulen
- beglücken
- aufklären
- Neugierde wecken
- Disziplin fördern

---

<sup>162</sup> Vgl. Altenhofer: Theater arbeitet mit psychosozial Betroffenen. S. 49f

- Empathie erzeugen
- Rollendistanz schaffen
- Ausdrucksstärke verleihen
- Flexibilität fördern
- Sprache und Artikulation trainieren u.v.m.<sup>163</sup>

Theaterpädagogik soll mit direkter oder indirekter pädagogischer Wirkung zur Bildung oder Erziehung beitragen. Vom soziokulturellen Blickwinkel aus können die von Mathar genannten Ziele noch viel weiter gefasst werden. Etwa zusammenfassend aus den bisherigen Erkenntnissen der vorhergehenden Kapitel:

- als Hilfe zur Selbsthilfe,
- als Sprachrohr und Brückenbauer,
- für Integration,
- zur (Re-)sozialisation,
- um Menschen handlungsfähig zu machen,
- um Probleme sichtbar zu machen und aufzuzeigen,
- um Interkulturalität möglich zu machen u.v.m.

Mathar weist darauf hin, dass es der Theaterpädagogik (vorerst) nicht gelingen könne, „bestehende Verhältnisse“ oder „akute Notsituationen“ zu beseitigen, jedoch

„[kann] Theaterpädagogik einem Menschen seine (gesellschaftliche) Lage auf eine nicht zerstörerische Art und Weise klar machen und ihm aus dieser Erkenntnis heraus neue Möglichkeiten öffnen. [...] Aufklärung und daraus in den Menschen entstehende Ideen können dazu führen, dass, langfristig betrachtet, eine Kritik in konstruktiver Art und Weise ausgeübt werden kann.“<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> Vgl. Mathar: Theaterpädagogik und Soziale Arbeit. S. 13 u. 47

<sup>164</sup> Mathar: Theaterpädagogik und Soziale Arbeit. S. 19

### 3.1.2 Arbeitsfelder der Theaterpädagogik

Die Einsatzfelder der Theaterpädagogik verändern und erweitern sich fortlaufend.

Theaterarbeit in sozialen Feldern orientiert sich nicht nur am Sprechtheater, sondern auch an körperarbeitbetonten Theaterformen wie „Pantomime, Schattentheater, Figurentheater, Maskenspiel, Zirkus und Tanz“ oder „Crossover-Formen mit anderen Kunstrichtungen und neuen Medien.“<sup>165</sup>

Um das Theaterprojekt *Klassen Feind* später im theaterpädagogischen Handlungsfeld einordnen zu können, soll die folgende Einteilung als mögliche Zuordnung bzw. Orientierung innerhalb der unterschiedlichen Arbeitsfelder behilflich sein. Als Material dafür wird Norbert Radermachers Gliederung der Arbeitsfelder der Theaterpädagogik in acht Bereiche dienen. Radermacher schließt dabei jedoch Überschneidungen oder weitere mögliche Unterteilungen nicht aus.

Die folgenden acht Arbeitsfelder können hier nur skizziert werden. Jeder einzelne Bereich würde eine eigene Schwerpunktsetzung und genauere Ausführung verdienen, die im Anschluss jedoch nur in dem für das Thema relevanten Ausmaß erfolgen kann.

---

<sup>165</sup> Mies, Georg-Achim: Theater und Soziale Arbeit – Ein „offenes“ Theaterprojekt mit geistig und körperlich behinderten Erwachsenen. – In: Künstlerisch-ästhetische Methoden in der Sozialen Arbeit. Kunst, Musik, Theater, Tanz und Neue Medien. Hrsg. M.-S. Meis und G.-A. Mies. Reihe Grundwissen Soziale Arbeit. Band 8. Hrsg. R. Bieker. Stuttgart: Kohlhammer, 2012. S. 178

## Arbeitsfelder der Theaterpädagogik<sup>166</sup>

|                                                                             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|-----------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Theaterpädagogik als Sparte des Berufstheaters</b>                       | Darunter fallen das Vor- und Nachbesprechen von Inszenierungen sowie die Erstellung von Begleitmaterialien. Theaterpädagogen nehmen Einfluss auf die Spielplangestaltung, schaffen eine eigene Kinder- und Jugendtheatersparte, setzen Themenschwerpunkte, gestalten Sonder- oder Rahmenprogramme für ein spezielles Zielpublikum und regen Kooperationen mit Schulen oder sozialen Einrichtungen an. |
| <b>Theaterpädagogik in Vorschul-, Schul- und Bildungseinrichtungen</b>      | In Kindergärten liegt der Schwerpunkt auf den Methoden der „Spielpädagogik“, die Entwicklung und Ausdrucksfähigkeit eines Kindes stärken und dessen Sozialverhalten fördern soll. Theaterpädagogische Projekte innerhalb der Schule werden meist im Rahmen eines eigenen Unterrichtsfaches angeboten und sind auch für verschiedene Bereiche der Erwachsenenbildung relevant.                         |
| <b>Theaterpädagogik als wissenschaftliches Bildungs- und Forschungsfeld</b> | In diesen Bereich fällt die Ausbildung der Theaterpädagogen sowie Lehre und Forschung der Theaterpädagogik als „Handlungswissenschaft“.                                                                                                                                                                                                                                                               |
| <b>Theaterpädagogik in kulturellen Einrichtungen</b>                        | Theaterpädagogik findet in unterschiedlicher Form und Ausprägung in außerschulischen kulturellen (Bildungs-)einrichtungen statt. Als Beispiele seien Kulturzentren, Musikschulen oder Museen genannt.                                                                                                                                                                                                 |
| <b>Theaterspiel als Freizeitgestaltung und -animation</b>                   | In Freizeit- und Urlaubszentren werden Spiel- und Theaterprojekte für Kinder, Jugendliche oder Erwachsene angeboten. Eine Sonderform bildet das Amateurtheater, das zahlreiche Kinder-, Jugend- und Erwachsenentheatergruppen mit einschließt.                                                                                                                                                        |
| <b>Theaterpädagogik innerhalb sozialer Felder</b>                           | Soziokulturelle Zentren, kirchliche und andere soziale Einrichtungen bieten theaterpädagogische Projekte an. Besonderen Schwerpunkt auf Integrations-, Präventions- und Resozialisierungsprojekte legen der Strafvollzug, Einrichtungen der Jugend- und Suchthilfe oder interkulturelle Vereine.                                                                                                      |
| <b>Theaterpädagogik als therapeutisches Mittel</b>                          | Theaterspielen wird als Therapieform zur Aufarbeitung und Rehabilitation in Krankenhäusern und Psychiatrien oder einem anderem therapeutischen Umfeld eingesetzt.                                                                                                                                                                                                                                     |
| <b>Arbeitsfeld Wirtschaft</b>                                               | Zur Förderung kommunikativer Prozesse und kreativer Problemlösungen wird Theaterpädagogik in Unternehmen angeboten und auch speziell für das Training und Coaching von Führungskräften herangezogen.                                                                                                                                                                                                  |

<sup>166</sup> Folgende acht Bereiche orientieren sich an Norbert Radermachers Zusammenstellung. Vgl. Radermacher, Norbert: Arbeitsfelder der Theaterpädagogik. – In: Wörterbuch der Theaterpädagogik. Hrsg. G. Koch und M. Streisand. Berlin, Milow: Schibri-Verlag, 2003. S. 29f

Diese Einteilung der theaterpädagogischen Felder trennt nicht zwischen Funktion/Zweck, Zielgruppe und Schauplatz; Mischformen ergeben sich daraus automatisch, wie auch die weitere Betrachtung im Kapitel 3.2 *Theaterarbeit in sozialen Feldern* erkennen lässt. Die obige Übersicht macht jedoch deutlich, dass die Theaterpädagogik in künstlerischen, pädagogischen, gesellschaftlichen, therapeutischen und ökonomischen Berufsfeldern eingesetzt wird, in welchen sich weiters unterschiedliche Zielsetzungen und Schwerpunkte ergeben können. Der Themenbereich „Theaterpädagogik innerhalb sozialer Felder“ wird den Schwerpunkt für die weitere Betrachtung bilden, wobei dieser die soziokulturelle Arbeit mit dem Hauptaugenmerk auf deren gesellschaftspolitische Wirkung, mit einschließt.

Das Theaterspielen beim Projekt *Klassen Feind* erfolgte nicht innerhalb rein therapeutischer Prozesse, sondern wurde den Klienten des Grünen Kreises vom Wiener Vorstadttheater begleitend zu ihrem Therapieaufenthalt als Kunstprojekt angeboten, das sich bewusst von der Therapie abgrenzte. Aus diesem Grund kann der Bereich „Theaterpädagogik als therapeutisches Mittel“ lediglich gestreift werden. Wie die Arbeit des Wiener Vorstadttheaters und speziell das Projekt *Klassen Feind* charakterisiert und eingeordnet werden kann, soll in den Kapiteln 3.4 *Das Wiener Vorstadttheater – Integratives Theater Österreich* und 4. *Das Projekt Klassen Feind* im Detail erörtert werden.

### **3.2 Theaterarbeit in sozialen Feldern**

Theaterarbeit in sozialen Feldern vernetzt theaterpädagogische Praxis mit den Mitteln der Sozialen Arbeit und begreift die von Ausgrenzung betroffenen oder bedrohten Menschen als Zielgruppe. Sowohl professionelle Künstler, Sozialarbeiter, Pädagogen, Therapeuten als auch Laien arbeiten in diesem Feld. Das Theater ist eine von mehreren möglichen Künsten, die im sozialen Feld eingesetzt werden. Auch Bildhauerei, Videokunst, Malerei, Schreibwerkstätten und vieles mehr verschränken die Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst mit den Mitteln der Sozialen Arbeit. Unter dem Begriff Soziale Arbeit verbinden sich die Bereiche der Sozialarbeit und der Sozialpädagogik. Heute stehen nicht mehr Disziplinierung, Kontrolle und Anpassung „abnormaler“ Verhaltensweisen oder Lebensformen an gesellschaftliche Normen im Mittelpunkt der Sozial-

len Arbeit, sondern, ganz im Gegenteil, das gesellschaftliche Miteinander, welches, laut Wrentschur, „im Zuge des Wandels der Gesellschaft zu einer größeren Pluralität von Lebensstilen und -entwürfen“<sup>167</sup> möglich wird. Man spricht von einer „lebensweltorientierten Sozialen Arbeit“, die von „Alltagsorientierung, Prävention, Integration und Partizipation“<sup>168</sup> ausgeht. Theaterarbeit in sozialen Feldern knüpft an diesen Zielen der Sozialen Arbeit an und versucht mit unterschiedlichen Methoden, Ideen und Schwerpunkten an deren Umsetzung beizutragen. Theaterarbeit in sozialen Feldern nimmt „zumeist in den Geschehnissen des Alltags, in der Lebenswelt und -praxis der jeweils Betroffenen ihren Ausgangspunkt und transformiert diese in den ästhetischen Raum des Theaters“<sup>169</sup>.

Die Mittel des Theaters werden im sozialen Feld vielseitig eingesetzt und die Wirkungsbereiche lassen sich kaum einschränken. Spielorte können an den unterschiedlichsten Plätzen entstehen. Besonders wird auch der öffentliche Raum als bespielbare Fläche genutzt, sei es eine aufgelassene Lagerhalle, ein Bahnhofsvorplatz oder eine Fußgängerzone, um nur ein paar Beispiele zu nennen. Die Spielorte werden nach Verfügbarkeit gewählt und können kreativ umfunktioniert werden, so können auch Turnsäle, Gemeinschaftsräume oder etwa auch Garagen oder Gärten zu theatralen Räumen werden. Die Methoden und Herangehensweisen sind vielfältig: Darsteller können etwa, wie am konventionellen Theater, in eine fremde Rolle schlüpfen, um sich so neu auszuprobieren, genauso aber ist es möglich, statt dieser fremden Rolle seine eigene Persönlichkeit darzustellen und somit sich und seinen Alltag auf der Bühne zu zeigen. Die Barrieren zum Publikum können geöffnet und das Publikum in die Handlung mit einbezogen werden.<sup>170</sup> Innerhalb therapeutischer Prozesse ist das Spielen vor Publikum jedoch nicht von Bedeutung. Man kann Theaterarbeit im sozialen Feld in aufführungsorientierte Formen, prozessorientierte Formen und Mischformen gliedern. Überschneidungen zu anderen Feldern der Theaterarbeit bzw. Theaterpädagogik sind in folgender Einteilung, die sich an Mies' Gliederung<sup>171</sup> stützt und diese ergänzt, erkennbar.

---

<sup>167</sup> Wrentschur, Michael: Theaterarbeit in sozialen Feldern trifft Soziale Arbeit. Anknüpfungen, Assoziationen und Anregungen. – In: Theaterarbeit in sozialen Feldern. Ein einführendes Handbuch. Hrsg. G. Koch [u.a.]. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel Verlag, 2004. S. 39f

<sup>168</sup> Wrentschur: Theaterarbeit in sozialen Feldern trifft Soziale Arbeit. S. 39

<sup>169</sup> Wrentschur: Theaterarbeit in sozialen Feldern trifft Soziale Arbeit. S. 40

<sup>170</sup> Vgl. Mies: Theater und Soziale Arbeit. S. 177

<sup>171</sup> Vgl. Mies' Einteilung zum Einsatz von Theater in der Sozialen Arbeit. Mies: Theater und Soziale Arbeit. S. 180

## Prozessorientierte Form

### 1) Basales Theater

Der Schwerpunkt liegt auf „künstlerisch-körperlicher Ausdrucksfindung“ und soll den Bewegungs- und Berührungssinn ansprechen und aktivieren. Musik und Klänge unterstützen diesen Prozess. Ganzkörperlicher, gestischer und tänzerischer Ausdruck sind charakteristisch für diese Theaterform. Die Durchführung erfolgt meist in Kleingruppen ohne Zuschauer. Beobachtende Teilnehmer sind jedoch möglich.<sup>172</sup>

### 2) Therapeutisches Theater

Diese Theaterform wurde im Kapitel *Arbeitsfelder der Theaterpädagogik* einem eigenen Arbeitsbereich, nämlich *Theaterpädagogik als Therapeutisches Mittel* zugeteilt und somit von *Theaterarbeit in sozialen Feldern* unterschieden. Auch Mies erwähnt diesen Bereich in ihrer Gliederung der theaterpädagogischen Arbeitsfelder innerhalb der Sozialen Arbeit nicht. Hier soll dieser Bereich trotzdem ergänzt werden, da auch therapeutische Theateransätze in der Sozialen Arbeit Verwendung finden können. Wie sehr sich die beiden Bereiche überschneiden können, kann am Beispiel des Psychodramas deutlich gemacht werden. Das von Jakob Levi Moreno (1889-1975) entwickelte Konzept entstand aus dem Stegreiftheater und wurde anfänglich von professionellen Schauspielern gespielt. Moreno setzte seine Arbeit mit sozial benachteiligten Menschen fort. Sein Theaterkonzept mit Laien unter professioneller Anleitung kommt ohne vorgegebenen Text aus und entsteht durch Spontanität und Improvisation. Über äußere Handlungen, zum Beispiel durch Rollentausch oder szenische Aktionen wie Doppelungen, Wiederholungen oder das Einfrieren, werden den Darstellern Gefühle bewusst und spürbar. Zuschauer werden in die Handlung mit einbezogen. Nicht die Aufführung steht im Zentrum, sondern der Prozess des Ausprobierens und Erlebens. Aus Morenos Konzept entwickelten sich ab den 60er Jahren auch rein therapeutische Formen. Heute kann das Psychodrama nicht eindeutig zugeordnet werden. Es wird sowohl innerhalb der „Dramatherapie“, die rein therapeutischen Methoden dient, als auch im künstlerisch-sozialen Bereich angewandt.<sup>173</sup>

---

<sup>172</sup> Vgl. Mies: Theater und Soziale Arbeit. S. 180

<sup>173</sup> Vgl. Wildt, Beatrix: Psychodrama. – In: Wörterbuch der Theaterpädagogik. Hrsg. G. Koch und M. Streisand. Berlin, Milow: Schibri-Verlag, 2003. S. 233f

## Prozess- und aufführungsorientierte Form (Mischform)

### 3) Theater als Möglichkeit für Empowerment

Mit der Zuhilfenahme der Möglichkeiten des Theaters kann das Konzept des „Empowerments“ unterstützt werden. Hierbei soll durch Theaterspiel Hilfe zur Selbsthilfe gegeben werden. Laut Mies setzt man auf bereits vorhandene Fähigkeiten, aus denen heraus Potential geschöpft werden kann.<sup>174</sup> Dieses Konzept geht ursprünglich von der Einzelfallhilfe aus, in dem die „Selbst-Bemächtigung vormals Ohnmächtiger, die Teilhabe an Macht, an Verfügungs- und Entscheidungskraft sowie die Selbstaneignung von Lebenskultur“ gefördert wird. Darüber hinaus vergrößert sich aber der Wirkungskreis des „Empowerments“ vom Einzelfall hin zu größeren gesellschaftlichen Feldern, „in denen es um gemeinsames, bürgerschaftliches Engagement geht.“ Laut Wrentschur kann „Theater [...] in einem kollektiven-politischen Sinn zu einem Werkzeug von 'Empowerment' werden, in dem Menschen über das Medium Theater an demokratischen Entscheidungsprozessen partizipieren.“<sup>175</sup>

Als Hilfe zur Selbsthilfe, wie von Mies beschrieben, arbeitet diese Theaterform prozessorientiert, jedoch findet meist als Projektabschluss eine Aufführung vor (ausgewähltem) Publikum statt, bei der das Erarbeitete präsentiert wird.<sup>176</sup> Im größeren gesellschaftlichen Kontext, von dem Wrentschur spricht, wird Theater als kollektive Möglichkeit für Empowerment eingesetzt und richtet sich gezielt an ein größeres Publikum.

### 4) Theater der Sozio-, Sub- oder Gegenkultur

Hierunter fallen soziale Theaterprojekte, die gesellschaftlich etwas bewegen und klare Statements setzen wollen. Die Arbeit ist vorwiegend politisch motiviert, kann provokativ und subversiv sein. Aufführungen finden meist an öffentlichen Plätzen statt.<sup>177</sup> Je nach Gewichtung kann sich diese Theaterform näher am Prozess oder (und das erfolgt mehrheitlich) am Ziel einer Aufführung und somit an der Verbreitung der sozialen Anliegen orientieren. Die Ziele und Möglichkeiten der soziokulturellen Theaterarbeit werden in dem Kapitel 3.3 *Soziokulturelle Theaterarbeit* im Detail beschrieben.

---

<sup>174</sup> Vgl. Mies: Theater und Soziale Arbeit. S. 180f

<sup>175</sup> Wrentschur: Theaterarbeit in sozialen Feldern trifft Soziale Arbeit. S. 42f

<sup>176</sup> Vgl. Mies: Theater und Soziale Arbeit. S. 180f

<sup>177</sup> Vgl. Mies: Theater und Soziale Arbeit. S. 181

## Aufführungsorientierte Form

### 5) Soziale Theaterarbeit, die sich am Berufstheater orientiert

Soziale Theaterprojekte können auch einen hohen professionellen Standard anstreben, der sich „ästhetisch, inhaltlich, formal und organisatorisch“ am Berufstheater orientiert. Auch das Publikum soll hierbei jenem des professionellen Theaters gleichen.<sup>178</sup> Zu dieser Form zählen vor allem Theaterprojekte, bei denen namhafte Künstler mit Laien zusammenarbeiten.

An dieser Stelle muss noch einmal betont werden, dass die Grenzen zwischen Prozess- oder Aufführungsorientierung in der Praxis nicht immer streng gezogen werden. In der beschriebenen Einteilung sollen lediglich Tendenzen aufgezeigt werden. Der Einsatz vom Medium Theater wird jedoch in allen genannten Bereichen gezielt gewählt. Durch das Theaterspielen soll nämlich ein gewisser Zweck erfüllt werden. Auf diese Zweckgebundenheit weist auch der Autor Georg-Achim Mies hin. So können etwa durch „das Theaterspielen vor allem Kompetenzen erworben werden, die für den Alltag nützlich sind und im Beruf Erfolg garantieren.“<sup>179</sup> Laut Mies gibt es aber unter Theaterpädagogen auch jene Ansicht, dass „Theaterangebote, die vornehmlich Fähigkeiten für bestimmte Lebenssituationen trainieren, nicht mehr TheaterSPIEL sind, sondern eher Erziehung oder Verhaltenstherapie“. Diese Theaterpädagogen sähen darin vielmehr eine neue Form bzw. Weiterentwicklung des schon erwähnten „Sozialen Lernens“. Durch spielerisches Lernen können ästhetische Erfahrungen gemacht werden, die durch das Ausprobieren und Reflektieren authentischer Lebenssituationen möglich werden.<sup>180</sup>

Ist Theaterspiel nun Lernen oder Spielen? Sieglinde Roth trennt die Theaterarbeit in sozialen Feldern nicht von den Bereichen Pädagogik oder Therapie, sondern stellt das „Lernen für den Spielenden“<sup>181</sup> in den Mittelpunkt dieser Theaterarbeit und sieht darin auch deren spezifisches Merkmal. Sie erkennt darin die Möglichkeit zur Erlangung informeller Bildung und die Chance, in das eigene Umfeld und den Lebensalltag zu

---

<sup>178</sup> Vgl. Mies: Theater und Soziale Arbeit. S.181

<sup>179</sup> Mies: Theater und Soziale Arbeit. S. 178

<sup>180</sup> Vgl. Mies: Theater und Soziale Arbeit. S. 178

<sup>181</sup> Roth, Sieglinde: Theaterarbeit in sozialen Feldern. – In: Theaterarbeit in sozialen Feldern. Ein einführendes Handbuch. Hrsg. G. Koch [u.a.]. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel Verlag, 2004. S. 22

intervenieren. Nach Sieglinde Roth stehen weder Aufführung noch andere künstlerische Zielsetzungen im Mittelpunkt des Interesses, sondern „die Gruppe der Spielenden mit ihren Bedürfnissen, Problemen und Fragestellungen“.<sup>182</sup> Roth sieht Theaterarbeit in sozialen Feldern als Ergänzung und Verschränkung mit den Arbeitsweisen der Sozialen Arbeit, dem therapeutischen Bereich und der Pädagogik. Besondere Möglichkeiten dieser Theaterarbeit sieht Roth darin, „Tabus zu brechen“ und das nicht auf wissenschaftlichem Wege, sondern auf dem der „sinnlichen Spielerfahrung“.<sup>183</sup> Durch Theaterarbeit in sozialen Feldern soll der Spielende Kompetenzen erlernen, die er auf formalem Bildungsweg nur schwer erlangen könne. Soziale und kommunikative Fähigkeiten, Flexibilität und die Möglichkeit zu kreativen Lösungswegen können, laut der Autorin, durch künstlerische Prozesse gut erlernt werden. Das Theater als „kommunikative Kunst“ sei dafür besonders geeignet.<sup>184</sup>

### 3.3 Soziokulturelle Theaterarbeit

Soziokulturelle Theaterarbeit steht an der Schnittstelle zwischen Kunst, Kulturarbeit und Sozialer Arbeit und unterscheidet sich in der soeben erfolgten Charakterisierung von der Theaterarbeit in sozialen Feldern in dem Punkt des dort angestrebten Bildungsziels. Lerneffekte treten hier als positiver, begleitender Nebeneffekt auf. Im Mittelpunkt steht die „Demokratisierung von Kultur“<sup>185</sup>, die Möglichkeit zur „Kulturellen Selbsttätigkeit“, dem Aufmerksam machen auf soziale Anliegen und „Begegnung gesellschaftlicher Gruppen, Kulturen und Lebensstilen“. Lerneffekte erfolgen in keinem geschützten Rahmen und können nicht im Vorfeld festgelegt werden. Auch Missgunst, Scheitern, Anfeindungen oder der Abbruch eines Projekts können die Folge sein. Da gesellschaftliche Anliegen einem Publikum mitgeteilt werden sollen, sind Aufführungen sehr wichtig. Soziokulturelles Theater kann von betroffenen Theaterlaien genauso wie von professionellen Künstlern, Sozialarbeitern oder -pädagogen initiiert werden oder zielt auf deren Zusammenarbeit ab. Der „künstlerisch-kreative Weg“ soll zur „Lösung und Bewältigung“ der sozialen Intentionen beitragen. Die Bühne dient, entsprechend Hermann Glasers Wunsch an die Soziokultur, als Mittel zur Kommunikati-

---

<sup>182</sup> Roth: Theaterarbeit in sozialen Feldern. S. 22

<sup>183</sup> Roth: Theaterarbeit in sozialen Feldern. S. 23

<sup>184</sup> Vgl. Roth: Theaterarbeit in sozialen Feldern. S. 22

<sup>185</sup> Wrentschur: Theaterarbeit in sozialen Feldern trifft Soziale Arbeit. S. 44

on. Somit können soziokulturelle Projekte „gesellschaftlich marginalisierten Gruppen über kulturelle Aktivitäten öffentliche Artikulations- und Partizipationsmöglichkeiten“ ermöglichen.

„Dabei steht nicht die Sozialarbeit oder Therapie im Mittelpunkt, sondern die künstlerische Arbeit, mit der die krisenhaft existentiellen Lebenserfahrungen zum Ausdruck gebracht und dadurch integriert werden können.“<sup>186</sup>

Ein erwähnenswertes Beispiel für soziokulturelle Theaterarbeit mit suchtkranken Menschen ist das Engagement des Vereins „Wilde Bühne“ in diesem Bereich. Der 1990 in Stuttgart gegründete Verein bietet ehemaligen Drogenabhängigen nach ihrer Therapie die Möglichkeit, Stücke selbst zu erarbeiten und aufzuführen. Die Darsteller können durch das Theaterspielen Erlebtes verarbeiten und reflektieren und ebenso neue Seiten und Fähigkeiten an sich entdecken. Lebensnahe Themen werden von der Wilden Bühne durch Aufführungen oder in der Form von Workshops an Schulen, in Kulturvereinen, kleinen Bühnen oder anderen Einrichtungen einem breiten Publikum näher gebracht. Die Wilde Bühne bestreitet bis zu 100 Vorstellungen im Jahr und tritt nicht nur in Deutschland, sondern auch in der Schweiz, in Österreich, Italien und Frankreich auf. Nach einer Aufführung folgt stets ein Gespräch mit den Darstellern, in denen Fragen zum Stück oder zu ihrer Lebenserfahrung diskutiert werden können. Die Arbeit der Wilden Bühne leistet einen wichtigen Beitrag zur Suchtprävention und Aufklärung über Suchterkrankungen. Für die Darsteller ist der Verein eine wichtige Anlaufstelle nach der Therapie und bietet eine „Form von ambulanter Nachsorge und Rückfallprophylaxe“.<sup>187</sup>

Die Arbeit der Wilden Bühne wurde bereits in mehreren wissenschaftlichen Publikationen dokumentiert.

---

<sup>186</sup> Wrentschur: Theaterarbeit in sozialen Feldern trifft Soziale Arbeit. S. 44

<sup>187</sup> Vgl. Ehlmaier, Peter: Die Wilde Bühne. Soziokulturelle Theaterarbeit mit ehemaligen Drogenabhängigen. – Wien: Dipl.-Arb., 2008. S. 5

„Wir brauchen mehr Spielplätze, auf denen sich Verhalten und Verhältnisse ausprobieren lassen, auf denen jeder Künstler ist, sich kennen lernt in seinen ungeahnten Möglichkeiten.“<sup>188</sup> Mit Hilfe jener Spielplätze, die uns das Theater bieten kann, ist es möglich, „Unterschiede in der Lebensauffassung und Interessen kommunikativ auszuhandeln und zu verarbeiten.“<sup>189</sup> Ob und inwieweit das Theater durch ein Projekt wie *Klassen Feind* ein Spielplatz des Lebens für die Klienten des Grünen Kreises werden konnte, soll in den nun folgenden Kapiteln erörtert werden.

### 3.4 Das Wiener Vorstadttheater – Integratives Theater Österreich

Das Wiener Vorstadttheater, 1980 von Manfred Michalke gegründet, arbeitet mit Menschen, die „üblicherweise vom professionellen Kulturbetrieb ausgeschlossen sind“ und bietet ihnen „die Möglichkeit, ihre Probleme durch künstlerische Leistung zu artikulieren und der Öffentlichkeit nahe zu bringen“.<sup>190</sup>

Den entscheidenden Anstoß sich für eine Theaterform zu entscheiden, die sich speziell gesellschaftlich marginalisierten Gruppen widmet, leistete 1993 das Projekt *Wir bauen eine Stadt*, bei welchem Menschen mit mehrfacher Behinderung mitwirkten. Von da an wird dem Namen „Wiener Vorstadttheater“, der sich auf das historische Vorstadttheater der Wiener Hinterhofbühnen bezieht, der Zusatz „Integratives Theater Österreichs“ hinzugefügt und soll so noch deutlicher auf die Intention aufmerksam machen, sozial und kulturell Benachteiligte in den Kulturbetrieb zu integrieren. 1994 folgte *Die erste österreichische Behindertenpassion* und seither nahezu jährlich eine neue Produktion. Das Wiener Vorstadttheater will Betroffenen eine Stimme geben: Menschen mit Behinderung, genauso wie Arbeitslosen, Asylwerbern, suchtkranken Menschen, Gewaltopfern, Häftlingen, Alleinerziehenden oder anderen benachteiligten oder ausgegrenzten Bevölkerungsgruppen.<sup>191</sup>

---

<sup>188</sup> Hiltmann, Gabriele: Kulturarbeit in der Sozialarbeit zwischen Anerkennung und Ablehnung. – In: Kultursozialarbeit: eine Blume oder Vase? Hrsg. G. Koch. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel, 1989. S. 36

<sup>189</sup> Wrentschur: Theaterarbeit in sozialen Feldern trifft Soziale Arbeit. S. 44

<sup>190</sup> URL: [www.wienervorstadttheater.com/wir-über-uns/](http://www.wienervorstadttheater.com/wir-über-uns/). Zugriff am 8.2.2014.

<sup>191</sup> Zur Entstehungsgeschichte und Intention des Wiener Vorstadttheaters vgl. URL: [www.wienervorstadttheater.com/wir-über-uns/](http://www.wienervorstadttheater.com/wir-über-uns/). Zugriff am 8.2.2014.

Das Thema einer Produktion bzw. die konkrete Stückauswahl richtet sich nach aktuellen gesellschaftspolitischen Themen oder entwickelt sich aus dem Anliegen der Gruppe oder der Institution, die an das Wiener Vorstadttheater herantritt bzw. eine Zusammenarbeit befürwortet. Das Ensemble, das generell aus Laiendarstellern besteht, wird je nach Projektschwerpunkt für jede Produktion neu zusammengestellt. Einige Darsteller sind dem Wiener Vorstadttheater schon seit vielen Jahren treu und haben bereits in mehreren Produktionen mitgewirkt.

In den Jahren 2003, 2004 und 2005 entstand die *Flüchtlingstrilogie*, die sich aus den Stücken *Warten auf Godot*, *Nachtasyl* und *Endspiel* zusammensetzt. Gespielt wurde sie von Bewohnern des Wiener Integrationshauses und bildete einen besonderen Schwerpunkt in der Arbeit des Wiener Vorstadttheaters. Phobien und Vorurteile, welche Menschen begegnen, die nicht dem vermeintlich klassischen gesellschaftlichen Bild entsprechen, soll entgegengesteuert werden. Die Angst vor dem Fremden werde „nicht selten [...] medial geschürt und in politische Programme umgewandelt“. Es sei eine „große Herausforderung“, den sensiblen Bereich, in dem sich Asylwerber während des langen Prozess des Wartens in Ungewissheit befinden, „öffentlichkeitswirksam aufzuarbeiten“.<sup>192</sup> Das Motiv des Wartens, das für Flüchtlinge selbst zur Folter werde, gab Michalke den Anstoß zum Projekt *Warten auf Godot*, dem ersten Teil der Trilogie. Der Text wurde mit den Darstellern in ihrer Muttersprache bzw. einer ihnen vertrauten Sprache erarbeitet. Unter Rücksicht auf die Verständlichkeit für das Publikum wurde das Englische und Arabische behutsam mit dem Deutschen verwoben. Diese Produktion, die 2002 und 2003 an mehreren Spielorten u.a. vor der Freiluftkulisse der „Ruinen des Kabelwerks“<sup>193</sup> gezeigt wurde, war auch als Beitrag zum internationalen Tag der Menschenrechte in die Wiener Hofburg geladen.

Der 2. Teil, *Nachtasyl*, ebenfalls unter Zusammenarbeit mit Bewohnern des Wiener Integrationshauses entstanden, wurde in russischer und deutscher Sprache aufgeführt. Die Produktion wurde von einer multikulturellen Theaterjury als Siegerprojekt gewählt und zusätzlich zu den Aufführungen im Palais Kabelwerk zu einer weiteren Präsen-

---

<sup>192</sup> URL: [www.wienervorstadttheater.com/wir-über-uns](http://www.wienervorstadttheater.com/wir-über-uns), Zugriff am 8.2.2014.

<sup>193</sup> Die Bezeichnung bezieht sich auf das stillgelegte Gelände der ehemaligen Kabel- und Drahtwerke AG in Wien Meidling. 2009 wurde dieser Stadtteil als Wohn- und Kulturzentrum unter dem Namen „Kabelwerk“ neu eröffnet. Zur Produktion *Warten auf Godot* vgl. URL: [www.wienervorstadttheater.com/produktionsverzeichnis/warten-auf-godot-2003/](http://www.wienervorstadttheater.com/produktionsverzeichnis/warten-auf-godot-2003/), Zugriff am 8.2.2014.

tion in das Theater Akzent eingeladen. Der von Medien und Publikum beachtete Erfolg zeigte auch für die Darstellenden Langzeitwirkung. Einige Mitwirkende von *Nachtsyl* wurden anschließend für die Produktionen *Vor Sonnenaufgang* und *Kirschgarten* an das Burgtheater engagiert.<sup>194</sup>

Die Einnahmen der Produktionen des Wiener Vorstadttheaters unterstützen den guten Zweck. Im Fall der Flüchtlingstrilogie kam der Reinerlös dem Wiener Integrationshaus zugute.

Wiederholt arbeitete Michalke mit Gefängnisinsassen. Seine Arbeit wird von dem Gedanken Dostojewskis „Gefängnisse sind der bessere Nährboden für Kreativität als Paläste“<sup>195</sup> geleitet. Durch die Produktionen *Gerettet* 2009, *Leonce und Lena* 2010 und *Ein Sommernachtstraum* 2012 leistete Michalke einen von Medien und Politik viel diskutierten Beitrag zur Situation der Gefängnistheaterarbeit in Österreich. *Gerettet* und *Ein Sommernachtstraum* wurde von männlichen und weiblichen Jugendlichen gespielt, die in den Justizanstalten Gerasdorf und Schwarzaue ihre Haftstrafe ableisteten. Die Produktion *Leonce und Lena* entstand unter Zusammenarbeit mit der Justizanstalt Wiener Neustadt und den dort untergebrachten erwachsenen Häftlingen.

Zur Arbeit des Wiener Vorstadttheaters zählt auch das Konzipieren von Lesungen. Diese werden, wie die Reihe *Dialoge*, von Margaretha Neufeld dramaturgisch und szenisch mit professionellen Schauspielern erarbeitet. Auch durch die Lesungen soll auf sozial brisante Themen, wie zum Beispiel Alkoholismus in *Liebesgeschichte eines Jahrhunderts* mit Gabriele Gold 2004, oder auf unbekannte oder in Vergessenheit geratene Schicksale aufmerksam gemacht werden, wie etwa in dem Briefwechsel „Abschiedsbriefe aus dem Gefängnis Tegel September 1944 – Januar 1945“ zwischen Helmuth James und Freya von Moltke, gelesen von Inge Bauböck und Wolfgang Hübsch im Jahr 2013.

---

<sup>194</sup> Für detaillierte Informationen zur Flüchtlingstrilogie vgl. URL: [www.wienervorstadttheater.com/produktionsverzeichnis](http://www.wienervorstadttheater.com/produktionsverzeichnis). Zugriff am 8.2.2014.

<sup>195</sup> Ausspruch von Fjodor Michailowitsch Dostojewski zit. nach Michalke. URL: [www.wienervorstadttheater.com/produktionsverzeichnis/gerettet-2009/](http://www.wienervorstadttheater.com/produktionsverzeichnis/gerettet-2009/). Zugriff am 8.2.2014.

### 3.4.1 „Gute Kulturpolitik = gute Sozialpolitik“ – Zur Intention des Wiener Vorstadttheaters

Das Motto, welches für das Wiener Vorstadttheater bezeichnend ist, lautet: „Gute Kulturpolitik = gute Sozialpolitik“.<sup>196</sup> Das Wiener Vorstadttheater will gesellschaftspolitische Diskussionen in Gang setzen und scheut sich nicht, die amtierende Regierung zu kritisieren. Die Flüchtlingstrilogie war als klares Statement gegen die Asylpolitik der Schwarz-blauen Regierung auszumachen.

„Alle Mitwirkenden sind zugleich auch Betroffene und artikulieren ihre Probleme und Anliegen durch die Gestaltung ihrer Rollen. Wir wollen unsere Arbeit nicht nur als Bereicherung innerhalb der darstellenden Kunst, sondern auch als enorm wichtigen sozialpolitischen Faktor verstanden wissen.“<sup>197</sup>

Die Gefängnistheater-Produktion *Gerettet* lieferte besonderen Anlass, öffentlich über die Bedeutung von Theaterarbeit in diesem Feld zu diskutieren. Die Interessen der Veranstalter und *Gerettet*-Darstellenden waren von jenen des Justizministeriums derartig gespalten, dass ein öffentlicher Eklat nicht vermieden werden konnte. Das bereits genehmigte Theaterprojekt inklusive der geplanten Aufführungen außerhalb der Justizanstalt wurde nach achtmonatiger Probenzeit rückwirkend von Seite des Ministeriums so stark eingeschränkt, dass eine Weiterführung der Produktion in Frage stand. Der Grund für die Aufregung war, dass vier Darstellenden wegen der Schwere ihrer Tat die Bewilligung, öffentlich aufzutreten, entzogen wurde, da in Theaterhäusern außerhalb des Gefängnisses keine ausreichende Bewachung der Darstellenden gewährleistet werden könne und Fluchtgefahr bestünde. Ein Ausschluss der vier Betroffenen kam für Michalke jedoch nicht in Frage, da seine Arbeit mit den Gefangenen für jeden, egal welche Vorgeschichte er oder sie mitbrächte, möglich sein sollte. Michalke ist der Ansicht, dass Verurteilte, die auf der Bühne stehen, „nicht zweifach kriminalisiert“ werden sollten und verweist auf andere EU-Länder, in denen Gefängnistheater auf mehr Verständnis und Unterstützung stoßen würde. In Österreich hatte dieser Streit eine mediale Hetzkampagne gegen Gefängnistheater im Allgemeinen durch Berichte der Tageszeitung Heute mit Schlagzeilen wie „Kulturförderung für

---

<sup>196</sup> Vgl. URL: [www.wienervorstadttheater.com/wir-über-uns/](http://www.wienervorstadttheater.com/wir-über-uns/). Zugriff am 8.2.2014.

<sup>197</sup> Zitat Manfred Michalke. URL: [www.wienervorstadttheater.com/produktionsverzeichnis/nachtasyl-2004/](http://www.wienervorstadttheater.com/produktionsverzeichnis/nachtasyl-2004/). Zugriff am 8.2.2014.

Mörder empört alle“<sup>198</sup> ausgelöst. Andere Medien, wie die Wiener Zeitung oder Der Standard unterstützten Michalke und kritisierten das Justizministerium. Durch das Verbot öffentlich aufzutreten, konnten keine Einnahmen, deren Reinerlös dem Gefangenen-Resozialisierungsverein „Der Weg“ zugute gekommen wäre, eingespielt werden. Weiters konnten keine Rezensionen über das Stück gedruckt werden, da ein Presseverbot für die einzige stattfindende Aufführung verhängt wurde. Statt den geplanten Vorstellungen an der St. Pöltener Bühne im Hof, im Wiener Theater Akzent und im Stadttheater Berndorf konnte *Gerettet* nur einmalig im Kultursaal der Justizanstalt Gerasdorf unter Ausschluss aller medialen Berichtersteller gezeigt werden.<sup>199</sup>

Über die *Wirkungsweisen theatraler Rollenarbeit bei jungen Erwachsenen in Haft anhand des Theaterprojektes "Gerettet"* wurde von Christina Glinz eine wissenschaftliche Untersuchung verfasst.<sup>200</sup>

### 3.4.2 „Gut gemeint ist das Gegenteil von Kunst“<sup>201</sup>

Manfred Michalke möchte mit seinem Ensemble durch künstlerische Leistung, Professionalität, Engagement und mutige Projekte breite Aufmerksamkeit bei Publikum und Medien erzielen, ohne dabei von Mitleid, das den Schicksalen der Darstellenden entgegengebracht werden könnte, zu profitieren. Eine Aufführung, die beim Publikum wegen ihrer Qualität und Botschaft punktet und nicht durch reine Anteilnahme, ist für Michalke von großer Bedeutung, um als soziale Kunstform ernst genommen zu werden. „Es geht nicht um Mitleid oder Therapie, sondern um Kunst.“<sup>202</sup>

Um einen „Mitleidseffekt“ zu vermeiden, setzt Michalke auf professionelles Arbeiten auf möglichst hohem Niveau und stellt die Biografien der Darstellenden nicht in den

---

<sup>198</sup> Heute, Ausgabe vom 1.10.2009.

<sup>199</sup> Medienberichte sowie weitere Informationen nachzulesen unter URL: [www.wienervorstadttheater.com/produktionsverzeichnis/gerettet-2009/presse-links/](http://www.wienervorstadttheater.com/produktionsverzeichnis/gerettet-2009/presse-links/). Zugriff am 10.3.2014.

<sup>200</sup> Glinz, Christina: Annäherung an die Wirkungsweisen theatraler Rollenarbeit bei jungen Erwachsenen in Haft: eine Untersuchung des Stellenwertes postmoderner ästhetischer Theaterpraxis mit Inhaftierten für die Sozialpädagogik anhand des ausgewählten Theaterprojektes "Gerettet" vom Wiener Vorstadttheater in den Justizanstalten Gerasdorf und Schwarzenau. – Wien: Dipl.-Arb., 2010.

<sup>201</sup> Zitat Michalke. Gespräch mit der Verfasserin am 2.5.2011. Handschriftliche Notiz liegt bei Verfasserin.

<sup>202</sup> Ausspruch Michalke, zit. nach Rathmanner, Petra: Ich habe zwei Leben. – In: Wiener Zeitung, Ausgabe vom 10.9.2004. S. 12

Vordergrund seiner Produktionen. Michalke, selbst Berufsschauspieler und Musiker, sieht im Theaterspiel, neben der Möglichkeit sich künstlerisch auszudrücken, ein „Handwerk, das man bis zu einem gewissen Grad erlernen kann“<sup>203</sup>. Für die Erarbeitung des Stückes plant Michalke deshalb auch rund ein dreiviertel Jahr Probenzeit ein. So bleibe genug Zeit, um den Darstellenden die Grundbegriffe des Schauspielberufs zu lehren und mit ihnen schrittweise Rolle und Text zu erarbeiten. Er bezeichnet sich selbst weder als Therapeut noch Sozialarbeiter, sondern als Künstler. Einen wichtigen therapeutischen Begleiteffekt sieht Michalke aber im Umgang mit den Darstellern gegeben. Sie ernst zu nehmen und als „ganz normale Menschen“ zu behandeln, reduziere sie nicht in irgendeiner Form, sondern steigere ihren Selbstwert. Durch mehr Selbstvertrauen und sprachliche Ausdrucksfähigkeit, die durch Theaterspiel trainiert werde, könnten die Ensemblemitglieder des Wiener Vorstadttheaters im weiteren Leben profitieren – nicht nur bei Bewerbungsgesprächen, sondern auch in Ausbildung und Beruf.<sup>204</sup>

### 3.4.3 Lebenslanges Lernen

Lebenslanges Lernen wird von der modernen Bildungspolitik als wichtiger Faktor im Bildungsbereich angesehen und unterstützt. Es richtet sich speziell nach den selbstbestimmten und anwendungsbezogenen Erfahrungs- und Lernbedürfnissen Erwachsener. „Um lebenslanges Lernen zu fördern, wird informelles Lernen als besonders geeignet angesehen.“<sup>205</sup> Unter informellem Lernen versteht man ein „eher beiläufiges, meist mit anderen Tätigkeiten verbundenes, oft unbewusstes und unausdrückliches Lernen im Lebenszusammenhang“.<sup>206</sup>

Das Wiener Vorstadttheater will durch öffentlichen Diskurs zur Integration und zum Abbau von Vorurteilen und Ausgrenzungen beitragen. Eine Öffnung der Gesellschaft kann durch informelle Lernprozesse in der Gesellschaft erfolgen, die durch Auseinandersetzung mit der Thematik und Botschaft des jeweiligen Theaterprojekts initiiert

---

<sup>203</sup> Zitat Michalke. Gespräch mit der Verfasserin am 2.5.2011. Handschriftliche Notiz liegt bei Verfasserin.

<sup>204</sup> Vgl. Gesprächsnotizen der Verfasserin, Gespräch mit Michalke am 2.5.2011. Handschriftliche Notiz liegt bei Verfasserin.

<sup>205</sup> Dietzen, Agnes: Lebenslanges und informelles Lernen. – In: Theaterarbeit in sozialen Feldern. Ein einführendes Handbuch. Hrsg. G. Koch [u.a.]. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel Verlag, 2004. S. 33

<sup>206</sup> Dietzen: Lebenslanges und informelles Lernen. S.33

werden können. Diese Lernprozesse werden, laut der Psychotherapeutin und Regisseurin Edith Zeier-Draxl, durch den großen Wandel, der zurzeit in der europäischen Gesellschaft stattfindet, immer wichtiger. Durch die Emanzipation der Frau verändern sich die familiären Strukturen, und der Arbeitsmarkt passt sich neuen Wirtschaftsformen an. Häufige Jobwechsel und Arbeitslosigkeit sind mögliche Folgen, die nicht nur einen Wandel, sondern auch eine Wanderung in und nach Europa mitsichbringen. Starre Landesgrenzen werden aufgeweicht. Es herrscht Zu-, Ab- und Binnenwanderung. Die Gesellschaft wird dadurch, so Draxl, immer „multikultureller“.<sup>207</sup> Diese Veränderungen sind „ein schwieriger Prozess für alle EuropäerInnen, der sie vor große persönliche, psychische und intellektuelle Anforderungen stellt.“<sup>208</sup> Um diesen beruflichen und privaten Anforderungen in einer hochkomplexen Welt zu genügen, ist „eine breite berufsübergreifende Kompetenzentwicklung, die Flexibilität, Kreativität [sowie] Denk-, Urteils-, Steuerungs- und Kooperationsfähigkeiten fördert, gefragt“<sup>209</sup>. Bildungsferne Gruppen laufen leichter Gefahr, von sozialem Lernen dieser Art ausgeschlossen zu werden als Schichten mit hoher Bildung. Theater kann eine Möglichkeit sein, „gewünschte Lernprozesse zu initiieren“, und zwar als „neue Form berufsübergreifender Kompetenzentwicklung“, die Zugänge für Menschen entwickelt, „für die sich herkömmliche Trainingsmodelle kaum eignen.“<sup>210</sup> Bildungsarbeit sowie das soziale und interkulturelle Lernen werden als wesentlicher Punkt der sozialen Theaterarbeit deutlich.

„Theaterpädagogische Arbeit dieser Art zu leisten, bedeutet, dass von der Theaterkunst ausgehend psychosoziale Prozesse initiiert werden, die zur personalen Entwicklung und Identitätsbildung beitragen, soziale Kompetenz vergrößern, Rollenqualifizierung und Kooperationsfähigkeit stärken. D.h. sprachlich-kommunikative Fähigkeiten werden erhöht. Es geht zudem um die Verbesserung sozialer Einfühlung, um Selbstvergewisserung und die Auseinandersetzung mit den eigenen Rollen- und Selbstkonzepten.“<sup>211</sup>

Lebenslanges Lernen ist für Publikum und Darstellende in gleichem Maße möglich. Durch Themen, die sozial-engagiertes Theater aufwirft, werden gesellschaftliche

---

<sup>207</sup> Vgl. Zeier-Draxl, Edith: Spielend Leben Lernen. Eine Projektidee. – In: Theaterarbeit in sozialen Feldern. Ein einführendes Handbuch. Hrsg. G. Koch [u.a.]. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel Verlag, 2004. S. 15f

<sup>208</sup> Zeier-Draxl: Spielend Leben Lernen. S. 15

<sup>209</sup> Zeier-Draxl: Spielend Leben Lernen. S. 16

<sup>210</sup> Zeier-Draxl: Spielend Leben Lernen. S. 17

<sup>211</sup> Zeier-Draxl: Spielend Leben Lernen. S. 16

Denk- und Weiterentwicklungsprozesse in Gang gesetzt. Ebenso trainieren Darstellende bewusst und unbewusst neue Fähigkeiten. Wie schon im vorhergehenden Kapitel beschrieben, ist es Michalke wichtig, den Ensemblemitgliedern des Wiener Vorstadttheaters, neben der Möglichkeit sich öffentlich zu artikulieren, durch das Theaterspielen auch Erfahrungen mit auf den Weg zu geben, die besonders auch außerhalb des Theaters von großem Wert sind. Darunter fällt in Michalkes Arbeit, besonders Teamfähigkeit zu stärken, Kommunikationsfähigkeit und Selbstvertrauen zu gewinnen, Einfühlungsvermögen durch Rollenarbeit zu fördern und durch neu gewonnene Präsentations- und Ausdrucksmöglichkeiten berufliche Qualifikationen auszubauen.

Das Wiener Vorstadttheater ist Partner eines EU-Projekts „PEETA – Personal Effectiveness and Employability through the Arts“, das vom Leonardo da Vinci-Programm für Lebenslanges Lernen gegründet wurde. PEETA begleitet und erforscht den Stellenwert der Künstaübung in Gefängnissen, bezogen auf die Auswirkungen für Leben und Beruf. Das Wiener Vorstadttheater vertritt Österreich innerhalb dieses Arbeitskreises. Das Projekt *Ein Sommernachtstraum – Shakespeare behind bars* wurde im Rahmen des von PEETA geförderten Workshops als österreichischer Beitrag 2012 präsentiert.<sup>212</sup>

### **3.4.4 Versuch einer Zuordnung des Wiener Vorstadttheaters innerhalb der Sparten der sozialen Theaterarbeit**

In welches Einsatzfeld der Theaterpädagogik lässt sich die Arbeit des Wiener Vorstadttheaters einordnen? (vgl. Kap. 3.1.2) Auch die im Kapitel 3.2 genannten Kriterien der Theaterarbeit in sozialen Feldern weisen eine Reihe unterschiedlicher Merkmale sozialer Theaterarbeit auf. Wie positioniert sich das Wiener Vorstadttheater im Vergleich? Im Anschluss folgt der Versuch einer Zuordnung der Arbeit des Wiener Vorstadttheaters innerhalb der Sparten der sozialen Theaterarbeit.

---

<sup>212</sup> Nähere Informationen zum Projekt PEETA unter URL: [www.peetaproject.eu/de-at/startseite.aspx](http://www.peetaproject.eu/de-at/startseite.aspx). Zugriff am 13.2.2014.

## 1. Zuordnung: Theaterpädagogik/Theaterarbeit innerhalb sozialer Felder

In Bezugnahme auf Radermachers Einteilung der Theaterpädagogik in acht Arbeitsfelder (vgl. S. 37) lässt sich das Wiener Vorstadttheater in den Bereich „Theaterpädagogik innerhalb sozialer Felder“ einordnen. Die Schwerpunktsetzung des Wiener Vorstadttheaters in der Zusammenarbeit mit Justizanstalten, interkulturellen Vereinen oder etwa der Suchthilfeeinrichtung Grüner Kreis machen dies deutlich. Das Wiener Vorstadttheater ist ein im Non-Profit-Bereich angesiedeltes freies Ensemble und wird nicht durch Schulbetrieb oder andere Institutionen strukturiert.

Eine ähnlich treffende Charakterisierung bietet Wrentschurs Beschreibung der Theaterarbeit in sozialen Feldern (vgl. S. 38f). Auch lässt sich eine gewisse Übereinstimmung in den Zielsetzungen des Wiener Vorstadttheaters erkennen. Durch Theaterarbeit in sozialen Feldern werde, so Wrentschur, die Lebenswelt der Betroffenen in den ästhetischen Raum des Theaters transferiert. Durch die Möglichkeit zur Artikulation, dem Aufzeigen von Missständen, können „gesellschaftliche und politische Kommunikationsprozesse in Gang gesetzt“<sup>213</sup> werden.

Vergleicht man die Charakterisierungen Wrentschurs und Radermacher mit den Intentionen des Wiener Vorstadttheaters, wird eine Zuordnung zum Bereich Theaterpädagogik (Radermacher) bzw. Theaterarbeit (Wrentschur) innerhalb sozialer Felder möglich.

## 2. Zuordnung: Soziokulturelle Theaterform, die sich an den Maßstäben des Berufstheaters orientiert

Im Kapitel 3.3 wurde die soziokulturelle Theaterarbeit näher vorgestellt und als Schnittstelle zwischen Kunst, Kulturarbeit und Sozialer Arbeit definiert. Im Mittelpunkt steht die „Demokratisierung von Kultur“ sowie die Möglichkeit auf soziale Anliegen aufmerksam zu machen (vgl. S. 43). Erwünschte, meist informelle Lerneffekte treten hier begleitend auf. Die Bühne als Mittel zu Kommunikation ist bei dieser Theaterform charakteristisch.

„Dabei steht nicht die Sozialarbeit oder Therapie im Mittelpunkt, sondern die künstlerische Arbeit, mit der die krisenhaft existentiellen Lebenserfahrungen zum Ausdruck

---

<sup>213</sup> Wrentschur: Theaterarbeit in sozialen Feldern trifft Soziale Arbeit. S. 44

gebracht und dadurch integriert werden können.“<sup>214</sup> (Vgl. S. 44). Das soziale Lernen durch Theaterspiel ist auch beim Wiener Vorstadttheater ein zwar nur begleitender, aber erwünschter Nebeneffekt. Wie Wrentschur für die Soziokultur beschreibt, sieht auch Michalke das Hauptaugenmerk seiner Arbeit nicht in der Sozialarbeit oder Therapie, sondern im künstlerischen Ausdruck. (vgl. S. 44).

Die im Kapitel 2.9 *Soziokultur heute – in Österreich* besprochenen Ansätze überschneiden sich ebenfalls mit den Intentionen des Wiener Vorstadttheaters. Die soziokulturelle Idee an barrierefreier gesellschaftlicher und politischer Teilhabe und der Brückenfunktion der Kunst zwischen den verschiedenen Kulturen und Lebensformen ist in beiden Konzepten vertreten.

Wie diese kurze Zusammenfassung der Merkmale soziokultureller Theaterarbeit erkennen lässt, kann die Arbeit des Wiener Vorstadttheaters hier prinzipiell eingeordnet werden. Auch Michalke erkennt und nützt das kommunikative Potential des Theaters. Aufführungen sind ein wesentliches soziokulturelles Mittel. Die Intention des Wiener Vorstadttheaters, sozial Benachteiligte in den Kulturbetrieb zu integrieren und ihnen die Möglichkeit zu geben, auf ihre Anliegen aufmerksam zu machen, deckt sich mit den wichtigsten Merkmalen der soziokulturellen Theaterform.

Theaterarbeit in sozialen Feldern wurde im Kapitel 3.2 in fünf wesentliche Gebiete gegliedert: Basales Theater, Therapeutisches Theater, Theater als Möglichkeit für Empowerment, Theater der Sozio-, Sub- und Gegenkultur und Soziale Theaterarbeit mit Orientierung am Berufstheater. Diese Sparten wurden weiters der prozess- und/oder aufführungsorientierten Form zugeteilt.

Da das klare Ziel des Wiener Vorstadttheaters eine professionelle Aufführung ist, ist es der aufführungsorientierten Form eindeutig zuzuschreiben. Die Arbeitsweise des Wiener Vorstadttheaters orientiert sich künstlerisch, organisatorisch und inhaltlich zudem stark am Berufstheater. An dieser Zuordnung lässt sich ein Unterschied zu anderen soziokulturellen Theaterprojekten erkennen, die sich oft ausdrücklich von diesen traditionellen Theaterformen abwenden.

---

<sup>214</sup> Wrentschur: Theaterarbeit in sozialen Feldern trifft Soziale Arbeit. S. 44

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass das Wiener Vorstadttheater im Bereich der Theaterpädagogik/Theaterarbeit im sozialen Feld angesiedelt ist und sich von anderen theaterpädagogischen Bereichen (des Schul- und Forschungswesens, der Freizeitanimation, des Bereiches Theatertherapie oder des Arbeitsfeldes Wirtschaft, vgl. S. 37) unterscheidet. Das Wiener Vorstadttheater lässt sich als soziokulturelle Theaterform mit starker Orientierung an den Maßstäben des Berufstheaters, und somit als Mischform beider Bereiche, beschreiben.

## **4. DAS PROJEKT *KLASSEN FEIND***

### **4.1 Zentrale Forschungsfragen**

Intention und bisherige Arbeit des Wiener Vorstadttheaters wurden nun zusammenfassend vorgestellt. Auch eine Zuordnung des Wiener Vorstadttheaters innerhalb sozialer Theaterarbeit wurde getroffen. Wie aber die Arbeitsweise des Wiener Vorstadttheaters am konkreten Beispiel *Klassen Feind* in Zusammenarbeit mit suchtkranken Jugendlichen in der Therapie- und Betreuungseinrichtung Grüner Kreis im Detail ausgesehen hat, soll im folgenden Kapitel *Das Projekt Klassen Feind* betrachtet werden. Zu Beginn wird der Verein Grüner Kreis vorgestellt, sein Leitbild und seine Arbeitsweise sowie die Projektreihe „Kunst im Grünen Kreis“. Im Anschluss folgt eine detaillierte Projektbeschreibung und Analyse von *Klassen Feind*. Folgende Fragen werden dafür gestellt: Wie lässt sich die konkrete, praktische Umsetzung der Ideen und Anliegen des Wiener Vorstadttheaters beschreiben? Wie beeinflussen die Rahmenbedingungen des Grünen Kreises und andere äußere Faktoren die Arbeit des Wiener Vorstadttheaters? Welche Chancen und Schwierigkeiten sind mit einem solchen Theaterprojekt für alle Beteiligten verbunden? Und welche Anforderungen werden an ein Projekt wie *Klassen Feind* von Seiten der Sozialen Arbeit, im konkreten Fall von den Mitarbeitern des Grünen Kreises gestellt? Decken sich die Erwartungshaltungen des Regisseurs mit jenen der Darsteller und der Therapeuten? Wie waren die Reaktionen von Publikum und Presse? Der Versuch, die Frage ob und in welcher Weise ein Projekt wie *Klassen Feind* zur Integration suchtkranker Jugendlicher beitragen kann, zu beantworten, soll die Untersuchung innerhalb dieser Arbeit abschließen.

### **4.2 Der Verein Grüner Kreis – Geschichte und Leitbild**

Der Grüne Kreis wurde 1983 als Institution zur Rehabilitation und Integration suchtkranker Personen von Prim. Dr. Günter Pernhaupt konzipiert und gegründet. Auf Grund der großen Nachfrage an Langzeittherapieplätzen mit der Wohnmöglichkeit außerhalb Wiens wurden innerhalb weniger Jahre mehrere stationäre Betreuungshäuser in Niederösterreich errichtet. Mittlerweile gibt es acht Langzeittherapieeinrichtungen des Grünen Kreises in Niederösterreich und eine in der Steiermark. Neben der statio-

nären Betreuung gehören auch ambulante Beratungs- und Betreuungszentren in Wien, Graz, Linz und Klagenfurt zum Angebot des Grünen Kreises, der in Österreich zur „größten gemeinnützigen Organisation auf dem Suchtsektor“ herangewachsen ist.<sup>215</sup> Direktor Alfred Rohrhofer, amtierender Geschäftsführer des Grünen Kreises, war Mitbegründer und an Aufbau und Konzeptentwicklung des Vereins von Beginn an beteiligt. Die Weiterformung und der Ausbau des bewährten Konzepts nach neuesten europäischen Standards und wissenschaftlichen Erkenntnissen ist ein großes Anliegen.

Zu den Klienten des Grünen Kreises gehören „suchtkranke weibliche und männliche Jugendliche und Erwachsene, Eltern bzw. Elternteile mit Kindern, Paare und Personen mit richterlicher Weisung zur Therapie“<sup>216</sup> (letzteres auch bekannt unter dem Schlagwort „Therapie statt Strafe“). Es werden Klienten mit „substanzabhängigen Suchtverhalten“ betreut, genauso wie Klienten, deren Sucht nicht an eine Substanz gebunden ist, wie es zum Beispiel bei Spielsucht oder Essstörungen der Fall ist.

Zum Leitbild des Grünen Kreises gehört neben der individuellen Betreuung der Klienten auch die enge Zusammenarbeit und Begleitung der Angehörigen sowie die „Einbindung der Kinder Suchtkranker in das Behandlungskonzept“. Der Grüne Kreis bietet den Klienten nach Beendigung ihrer Therapie ein weit ausgebautes Nachbetreuungssystem an und leistet außerdem „Präventionsarbeit im Sinne allgemeiner Aufklärung der Öffentlichkeit über die Suchtproblematik“ und fördert Kooperationen und Vernetzungen mit anderen Beratungsstellen, zum Beispiel dem AMS, sowie die internationale Zusammenarbeit und Forschungstätigkeit im Bereich der Suchttherapie.<sup>217</sup>

#### **4.2.1 Stationäre Langzeittherapie**

Die Darsteller des Projektes *Klassen Feind* befanden sich während der Projektlaufzeit in stationärer Langzeittherapie, die ihnen vom Grünen Kreis angeboten wurde. Durch diesen Umstand sollen die Rahmenbedingungen dieser Therapieform näher vorgestellt werden.

---

<sup>215</sup> Vgl. Wimmer, Brigitte: Der Verein „Grüner Kreis“. – In: Wege aus der Sucht. 25 Jahre „Grüner Kreis“. Jubiläumsausgabe des Magazins „Grüner Kreis“, 2008. S. 18f

<sup>216</sup> Wimmer: Der Verein „Grüner Kreis“. S. 18

<sup>217</sup> Vgl. Lemonis, Leonidas; Rohrhofer, Alfred; Muhr, Robert: Das Leitbild des „Grünen Kreises“. – In: Wege aus der Sucht. 25 Jahre „Grüner Kreis“. Jubiläumsausgabe des Magazins „Grüner Kreis“, 2008. S. 17

Das Konzept der stationären Behandlung im Grünen Kreises versteht sich als flexibles, ganzheitliches Modell für Suchtkranke, die innerhalb der „Therapeutischen Gemeinschaft“ leben. Ein „harmonisches Umfeld“ und der verantwortungsvolle und respektvolle Umgang miteinander sind für den therapeutischen Prozess von großer Bedeutung. Die Patienten tragen durch „Mitsprache und Mitentscheidung eigenverantwortlich zum Gelingen ihrer Therapie bei“.<sup>218</sup>

Während einer stationären Langzeittherapie, die 10 bis 18 Monate in Anspruch nehmen kann, leben die Klienten des Grünen Kreises innerhalb einer therapeutischen Wohngemeinschaft in einem der neun Betreuungshäuser. Es besteht prinzipiell auch die Möglichkeit, im Rahmen einer sechsmonatigen stationären Kurzzeittherapie in der Wohngemeinschaft zu leben. Mit Hilfe eines vom Grünen Kreis entwickelten „Indikationskataloges“ erfolgt die Entscheidung, ob ambulante, stationäre Kurz- oder Langzeittherapie für den jeweiligen Therapieerfolg am besten geeignet ist. Je nach persönlichen und familiären Umständen, Geschlecht und Altersgruppe wird die Zuteilung bei stationärer Therapie in eines der Betreuungshäuser vorgenommen.

Der Grüne Kreis bemüht sich um ein ganzheitliches und umfassendes Therapiekonzept. Während eines stationären Aufenthaltes stehen die Behandlungsgrundlagen Psychotherapie, medizinische Betreuung, Arbeitstherapie, aktive Freizeitgestaltung und das Leben in der Therapeutischen Gemeinschaft gleichwertig nebeneinander (vgl. Abb.1).<sup>219</sup>

---

<sup>218</sup> Vgl. Lemonis; Rohrhofer; Muhr: Das Leitbild des „Grünen Kreises“. S. 17

<sup>219</sup> Vgl. Muhr, Robert: Das Behandlungssystem und die Arbeitsweise des „Grünen Kreises“. – In: Wege aus der Sucht. 25 Jahre „Grüner Kreis“. Jubiläumsausgabe des Magazins „Grüner Kreis“, 2008. S. 24



Abb. 1

Während eines stationären Aufenthaltes umfasst das Therapiekonzept ein vielseitiges Betreuungsangebot:

„Neben der Psychotherapie und der Medizin stellen das soziale Lernen durch den Aufbau einer realitätsbezogenen Arbeitsstruktur sowie aktive Freizeitgestaltung mit verschiedensten Möglichkeiten, vor allem im Bereich Sport, Abenteuer- und Erlebnispädagogik und Kunst, einen fixen Bestandteil des Behandlungsprogrammes dar.“<sup>220</sup>

#### 4.2.2 Die Therapeutische Gemeinschaft

Um neue und korrigierende Lebenserfahrungen machen zu können, soll ein Selbstentwicklungsprozess und Selbsthilfegedanke in einem geschützten Rahmen ermöglicht werden, der ein „stabiles, kontinuierliches und strukturiertes Bindungsangebot“ voraussetzt.<sup>221</sup>

<sup>220</sup> Wimmer: Der Verein „Grüner Kreis“. S. 19

<sup>221</sup> Bogner, Wolfgang: Die stationäre Langzeittherapie im „Grünen Kreis“. – In: Wege aus der Sucht. 25 Jahre „Grüner Kreis“. Jubiläumsausgabe des Magazins „Grüner Kreis“, 2008. S. 35

Das Konzept der Therapeutischen Gemeinschaft soll ein „Zusammenleben heterogener Gruppen“ ermöglichen und gleichzeitig ein „realistisches Abbild der Alltags- und Arbeitswelt“ schaffen. Die Klienten leben in

„[...] autonom wirtschaftenden Hausgemeinschaften, deren Tagesstruktur durch die notwendigen Arbeits- und Funktionsbereiche, die Wochenstruktur zusätzlich durch Psychotherapie [...] und aktive Freizeitgestaltung bestimmt wird.“<sup>222</sup>

Klienten, die in eine Wohngemeinschaft ziehen, haben den körperlichen Entzug bereits abgeschlossen. Die Kontaktsperre zur Außenwelt, die für Neuankömmlinge gilt, wird mit der Fortdauer des Aufenthaltes aufgeweicht. Innerhalb der Betreuungshäuser herrscht eine strikte Hausordnung sowie ein genau geregelter Tagesablauf. Mit den Bewohnern wird die Erledigung verschiedener Aufgaben, die der Gemeinschaft dienen, wie zum Beispiel Küchendienst, vereinbart. Jeder leistet einen Beitrag.

In den meisten gängigen Behandlungsstrukturen wird von einem Arzt-Patienten-Verhältnis ausgegangen. Der Patient findet Heilung, indem er die Anweisungen des Arztes befolgt. Die Therapeutische Gemeinschaft bietet eine Alternative zu diesem verbreiteten „Wir-Sie-System“, in dem diese klassischen Hierarchiestrukturen verändert werden. Ehemals drogenabhängige Menschen fungieren in der Therapeutischen Gemeinschaft neben dem professionellen ärztlichen, therapeutischen und sozialpädagogischem Team als Co-Therapeuten. Diese „offene soziale Situation“ wird auch als „Mobilität nach oben“ bezeichnet.<sup>223</sup> Die eigenen Erfahrungen, die der Co-Therapeut mit Sucht und seinem persönlichen Weg aus der Drogenabhängigkeit gemacht hat, wirken sich positiv auf den therapeutischen Prozess des zu Behandelnden aus. Die Therapeutische Gemeinschaft wirkt als Unterstützergruppe und hilft durch das „medizinisch-psychologische Modell“ die „sozio-psychologischen Probleme in einer drogenfreien Gemeinschaft zu verstehen“.<sup>224</sup>

---

<sup>222</sup> URL: [www.gruenerkreis.at/index.php?id=23](http://www.gruenerkreis.at/index.php?id=23). Zugriff am 15. 2. 2014.

<sup>223</sup> Vgl. Feiler, Bettina: Von der Selbstzerstörung durch Sucht zu einer gesunden verantwortungsbewussten Lebenseinstellung. Die Fähigkeit Eigenverantwortlichkeit zu erwerben mit Hilfe der Therapeutischen Gemeinschaft „Grüner Kreis“. – Wien: Dipl.-Arb., 1998. S. 116

<sup>224</sup> Feiler: Von der Selbstzerstörung durch Sucht zu einer gesunden verantwortungsbewussten Lebenseinstellung. S. 117

Die individuellen Bedürfnisse und familiären Verhältnisse der Klienten werden im Wohnangebot berücksichtigt. Geschlechtsspezifische oder spezielle Angebote für Jugendliche bilden weitere Schwerpunkte. Das Betreuungshaus „Waldheimat“ etwa ist auf 20 jugendliche männliche Suchtkranke ausgerichtet und bietet u.a. neben Gartenarbeit, Tierhaltung und einer Kreativwerkstätte verstärkt sportliche Freizeitgestaltung an. Das ehemalige Kurhotel „Binder“ befindet sich wie die „Waldheimat“ in Mönichkirchen und bietet Platz für 21 Frauen, darunter 10 weibliche Jugendliche, und zeichnet sich auch als Seminarhotel aus. Die Betreuungseinrichtung „Marienhof“ in Aspang wird als Eltern-Kind-Haus und Sonderkrankenhaus geführt. Auch alle weiteren Betreuungshäuser bieten spezielle Angebote und Schwerpunktsetzungen in Therapieform, Arbeit-, Ausbildungs- und Freizeitangeboten.

#### **4.2.3 Arbeitstherapie**

Die Arbeitstherapie gilt als „elementarer Baustein in der Tagesstrukturierung“ und dient somit als erster „Anhaltspunkt im Wiederaufbau eines zeitlich geregelten Tagesablaufes und einer gesundheitsfördernden Selbstaktivierung“. Innerhalb der Arbeitstherapie erhält der Klient „die Möglichkeit zur laufenden Überprüfung und Korrektur verzerrter Selbstbilder und unrealistischer Selbsteinschätzungen zugunsten eines verbesserten Realitätsbezuges.“<sup>225</sup>

Die verschiedenen Arbeitsbereiche umfassen die Tätigkeiten in Tischlerei, Schlosserei, Land- und Forstwirtschaft, Tierzucht, Bauwirtschaft, Hotellerie, Gastronomie und Catering sowie in Kreativwerkstätten. In den verschiedenen Betrieben werden interne und externe Aufträge betreut. Manche Klienten üben einen bereits erlernten Beruf aus, andere beginnen hier ihre Berufsausbildung.

„Erfolgreiche Rehabilitation, Resozialisierung und Reintegration in die Gesellschaft und den Arbeitsmarkt stehen im Zentrum der arbeitstherapeutischen Behandlung [...]. Die Gewöhnung an ein abstinent zu führendes, geregeltes Arbeitsleben in sozialem Kontext steht im Vordergrund, um für die Zeit nach

---

<sup>225</sup> Stein-Trigler, Herfried: Die Rolle der Arbeitstherapie in der Behandlung der Suchterkrankung. – In: Wege aus der Sucht. 25 Jahre „Grüner Kreis“. Jubiläumsausgabe des Magazins „Grüner Kreis“, 2008. S. 27

Therapieabschluss optimale Chancen am Arbeitsmarkt zu ermöglichen und so den Langzeiterfolg der Therapie zu sichern.“<sup>226</sup>

In den Kreativwerkstätten können unterschiedliche Handwerkstechniken erlernt und ausprobiert werden: Filzen, Töpfern, Malen, Zeichnen, das Binden von Büchern, etc. Das „haptische Erleben der unterschiedlichen Materialien“ und das Erlernen von Handwerkstechniken fördern das „Spüren und aktive Wahrnehmen von Empfindungen“, so hat es auch eine Klientin selbst ausgedrückt: „mit der Hand etwas schaffen um sich wieder zu spür'n und eine Verbindung zum Hirn und zum Wahrnehmen der Gefühle aufzubauen.“ Durch das kunsthandwerkliche Arbeiten „entdecken viele erstmals ihre kreativen Fähigkeiten“, eine Erfahrung, die Anreize für eine „aktive und nicht konsumorientierte Freizeitgestaltung“ eröffnen kann.<sup>227</sup>

#### **4.2.4 Kunst im Grünen Kreis**

Es gibt verschiedene Angebote, die Klienten des Grünen Kreises nutzen können, um ergänzend zur Therapie den Erfahrungs- und Erlebnisschatz in der Freizeit zu erweitern. Ob aber Kunst, Musik, Sport, das Arbeiten mit Tieren oder andere Aktivitäten für den Einzelnen Bedeutung gewinnen, liege ganz am Klienten selbst, so der therapeutische Leiter des Grünen Kreises Dr. Robert Muhr.<sup>228</sup> Der Grüne Kreis könne die Klienten lediglich einladen, sich auf eine neue Erfahrung einzulassen und die nötigen Rahmenbedingungen dazu zur Verfügung stellen. Zu diesen Rahmenbedingungen gehöre es auch, Professionisten zu finden, die gut und gerne mit suchtkranken Menschen arbeiten.

„Kunst im Grünen Kreis“ ist eine Projektreihe, die in Form von Workshops innerhalb des freizeitpädagogischen Therapieangebotes abgehalten wird. Diese Workshops bilden eine Alternative zum kunsthandwerklichen Arbeiten in den Kreativwerkstätten des Grünen Kreises, die, wie schon erwähnt, dem arbeitstherapeutischen Bereich zugeordnet sind.

---

<sup>226</sup> URL: [www.gruenerkreis.at/index.php?id=76](http://www.gruenerkreis.at/index.php?id=76). Zugriff am 15. 2. 2014.

<sup>227</sup> Neuhold, Kurt: Aktive Freizeitgestaltung am Beispiel des Projektes „Kunst im Grünen Kreis“. – In: Wege aus der Sucht. 25 Jahre „Grüner Kreis“. Jubiläumsausgabe des Magazins „Grüner Kreis“, 2008. S. 28

<sup>228</sup> Muhr, Robert: Kunst in der Suchttherapie. – In: Sucht. Magazin „Grüner Kreis“. Nr. 75 (2010). S. 6

Gemeinsam haben Kreativwerkstätten und Workshops von „Kunst im Grünen Kreis“, dass das künstlerische Arbeiten nicht von Kunsttherapeuten angeleitet wird bzw. nicht in einem therapeutischen Setting stattfindet, „dennoch können und sollen die Erfahrungen, die bei den einzelnen Aktionen gemacht werden, Impulse für die professionelle therapeutische Arbeit beinhalten“.<sup>229</sup>

Die Teilnehmer sollen in den Workshops von „Kunst im Grünen Kreis“, die in der Regel von drei Tagen bis zu zwei Wochen dauern können und von externen Künstlern, die nicht zum fixen Betreuungsteam des Grünen Kreises gehören, abgehalten werden, „dazu befähigt werden, sich in der jeweiligen künstlerischen Technik unmittelbar und spontan auszudrücken und ihr Denken und Fühlen mit ästhetischen Mitteln darzustellen“.<sup>230</sup>

„Künstlerisch kreatives Arbeiten zeigt, dass ein konstruktiver Umgang mit Aggressionen und Ängsten möglich ist und dass dadurch die bei Suchtkranken gefährliche Spirale von Angst, Destruktivität und Drogenkonsum durchbrochen werden kann.“<sup>231</sup>

Zu den Schwerpunkten der Workshops zählen die darstellende und die bildende Kunst, etwa Theaterspiel, Fotografie, Landart, Malerei, Bildhauerei und Videokunst und andere Kunstgattungen wie Musikprojekt und Schreibwerkstätten.

Die Antwort auf die Frage, was Kunstaübung speziell für den therapeutischen Kontext bedeutet, beantwortet Muhr mit der Feststellung, dass Kunstaübung oder allgemein der Umgang mit Kunst für Suchtkranke denselben Stellenwert habe, wie für alle anderen Mitglieder der Gesellschaft auch: „Auseinandersetzung, Bedeutung, Sinn...“.<sup>232</sup> Auch Neuhold betont, dass künstlerisches Schaffen ein Grundbedürfnis ist, das im Wesen des Menschen fest verankert sei. Es sei ein Mittel zur Auseinandersetzung mit der eigenen Gefühls- und Gedankenwelt sowie der Kommunikation nach außen:

---

<sup>229</sup> Neuhold, Kurt: Kunst im Grünen Kreis. Ein partizipatives Kunstprojekt. – In: deconstruct #4. Begleitheft zur Ausstellung, Wien 2013. S. 34

<sup>230</sup> Neuhold: Aktive Freizeitgestaltung am Beispiel des Projektes „Kunst im Grünen Kreis“. S. 28

<sup>231</sup> Neuhold: Aktive Freizeitgestaltung am Beispiel des Projektes „Kunst im Grünen Kreis“. S. 28

<sup>232</sup> Muhr: Kunst in der Suchttherapie. S. 6

„Dem Denken und Fühlen in Musik, Worten, Bildern oder Bewegungen Ausdruck zu verleihen und dies zu kommunizieren, ist ein grundlegendes Bestreben des Menschen, ebenso wie der Wunsch nach Erkenntnis und das Bemühen um Gestaltung und Formung der Welt. [...] Kunstausübung ist ein Produkt der menschlichen Fähigkeit, die innere und äußere Welt sinnlich wahrzunehmen. Bewussten und unbewussten Prozessen folgend, werden Eindrücke und Erfahrungen reflektiert und entsprechend der individuellen Fähigkeiten und gesellschaftlichen Möglichkeiten bearbeitet und gestaltet. Künstlerisches Gestalten heißt, mit den Mitteln der Kunst etwas verändern, zur Verfügung stehendes Material bearbeiten und damit die eigene Lebenswelt schöpferisch verwandeln.“<sup>233</sup>

Manche Klienten entdecken ihre besondere Begabung und Hingabe zur Kunst, nur ganz wenigen bietet sich sogar die Möglichkeit, durch Kunstausübung ihren Lebenserwerb zu bestreiten. Dies sei, so Muhr, aber eine große Ausnahme und auch nicht das Ziel von „Kunst im Grünen Kreis“. Es gibt jedoch viele Klienten, die durch „Begegnung und Beschäftigung mit Kunst in der Therapeutischen Gemeinschaft Bedeutung für ihr Leben gefunden haben“, Kunst als ein „tragendes Element“ sehen, „das sie ständig begleitet und so oft über Schwieriges hinweg hilft“, zum Beispiel mit Hilfe der Musik oder Malerei. Theaterarbeit stärkt den Gemeinschaftssinn und eröffnet Klienten die Möglichkeit, sich selbst „neu zu erleben“ oder unbekannte Seiten ihrer Persönlichkeit zu entdecken. Eine Aufführung krönt das in der Gruppe erarbeitete Projekt, kann „Staunen“ im Publikum auslösen und zeugt von einer Entwicklung, die „gemeinsames Wachsen und Fördern erlebbar macht“.<sup>234</sup>

Die öffentliche Wertschätzung der kreativen Arbeiten wird durch Ausstellungen und Präsentationen gefördert. Laut Kurt Neuhold, dem Leiter von „Kunst im Grünen Kreis“, kann diese Form der Anerkennung „das Selbstbewusstsein stärken“, den „langfristigen Therapieerfolg unterstützen“ und „die soziale und gesellschaftliche Reintegration“ fördern.<sup>235</sup>

„Kunst braucht Öffentlichkeit!“ Neuhold betont, dass Kunst nicht nur „sinnstiftend“ für den Kunstschaffenden, sondern genauso entscheidend an der „Herausbildung gemeinsamer Werte, Symbole und Rituale einer Gesellschaft“ beteiligt ist. Kunst benö-

---

<sup>233</sup> Neuhold, Kurt: Kunst im Grünen Kreis. Thesen und Erfahrungen. – In: Sucht. Magazin „Grüner Kreis“. Nr. 75 (2010). S. 8

<sup>234</sup> Muhr: Kunst in der Suchttherapie. S. 6

<sup>235</sup> Neuhold: Aktive Freizeitgestaltung am Beispiel des Projektes „Kunst im Grünen Kreis“. S. 29

tigt dazu Räume, in denen sie präsentiert wird und „in denen über Kunst, über Kunstwerke, die Produzenten und Rezipienten gesprochen, diskutiert und polemisiert wird“.<sup>236</sup>

„Kunst bedarf eines Verhandlungsraums, in dem die Arbeiten, die künstlerischen Qualitätskriterien, die Produktionsbedingungen, die Rezeption und das gesellschaftspolitische Umfeld kritisch befragt werden können.“<sup>237</sup>

Mittel und Wege zu finden, um den Kontakt nach außen, zur öffentlichen Präsentation und Wahrnehmung und Auseinandersetzung möglich zu machen, ist ein erklärtes Ziel von „Kunst im Grünen Kreis“. Das Veranstaltungs- und Ausstellungslokal „POOL 7“ in Wien und das „Forum Schloss Johnsdorf“ dienen hierzu als öffentliche Plattformen.

### **4.3 Planung, Rahmenbedingungen und Ziele des Projektes *Klassen Feind***

Die Planung des Projektes *Klassen Feind* begann am 25. Juni 2010 in Form einer ersten Kontaktaufnahme des Wiener Vorstadttheaters mit Dr. Robert Muhr, dem ärztlichen Leiter des Grünen Kreises. Eine zweite konkrete Arbeitsbesprechung folgte am 18. August 2010 mit Manfred Michalke, Thomas Zimmerer, dem Therapeut der Jugendwohlfahrts- und Sozialhilfeeinrichtung „Waldheimat“, und Kurt Neuhold.

Michalke stand davor schon längere Zeit in lockerem Kontakt mit dem Grünen Kreis. Nach der Produktion *Liebesgeschichte eines Jahrhunderts* des Wiener Vorstadttheaters (vgl. S.47), die auch im „POOL 7“, dem Veranstaltungszentrum des Grünen Kreises aufgeführt wurde, intensivierten sich die Überlegungen zu einem konkreten Theaterprojekt mit dem Wiener Vorstadttheater und Klienten des Grünen Kreises.

Bei dieser zweiten Vorbesprechung wurden Stückauswahl und Ziele des Projektes diskutiert. Es sollte eine Thematik ausgewählt werden, die es den Klienten erlaubt, an ihre eigene Lebenswelt anzuknüpfen. Eine weitere wichtige Überlegung war, welches Betreuungshaus des Grünen Kreises am besten für ein solches Projekt geeignet wäre. Michalke hatte das Theaterstück *Klassen Feind* von Nigel Williams vorgeschlagen, mit der Überlegung, dass sich dieses Stück für jugendliche Darsteller besonders eignen könnte. In dem Betreuungshaus „Waldheimat“, in dem jugendliche und junge sucht-

---

<sup>236</sup> Neuhold: Kunst im Grünen Kreis. S. 9

<sup>237</sup> Neuhold: Der Klassenfeind. – In: deconstruct # 4. S. 1

krankte Männer untergebracht sind, wurde kurz davor ein sehr erfolgreiches Hör- und Schattenspiel erarbeitet, das von einem Musiker, selbst ehemaliger Klient des Grünen Kreises, konzipiert worden war. Für dieses Stück wurden Rollen, Texte, Bühnenbild, Toneinspielungen etc. von den Teilnehmenden selbst erarbeitet. Kurt Neuhold beschreibt dieses Projekt „als Gesamtkunstwerk, das auf die Situation des Hauses, auf das therapeutische Klima, den Zusammenhalt der Gruppe und auf die unterschiedlichen Interessen der Jugendlichen extrem gut eingegangen ist.“<sup>238</sup> Dieses Stück wurde auch vor Publikum in den Räumlichkeiten des Grünen Kreises dargeboten. Das Nachfolgeprojekt *Klassen Feind* sollte an diesen Erfolg anknüpfen und die Zusammenarbeit mit einem professionellen Regisseur und die fertige Textvorlage den Jugendlichen als Arbeitserleichterung und Stütze dienen. Wenn organisatorische Dinge für die Jugendlichen selbst wegfielen, könnte sich der Freiraum, der dadurch entstünde, positiv für Einfälle und künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten auswirken. Mehrere Aufführungen auf einer anerkannten Theaterbühne sollten das Projekt in großem öffentlichen Rahmen abschließen und den Klienten so die Möglichkeit bieten, ihre Arbeit über das Umfeld des Grünen Kreises hinaus zu präsentieren.<sup>239</sup>

Das Betreuungshaus „Waldheimat“ wurde für das Projekt *Klassen Feind* fix ausgewählt.

„Besonders gut geeignet für die zeitaufwendige Erarbeitung eines Theaterstücks, ist die „Waldheimat“. Das auf die Erfordernisse und Bedürfnisse der männlichen Jugendlichen speziell abgestimmte Behandlungskonzept der „Waldheimat“ erleichtert, ermöglicht und unterstützt die Integration eines längerfristigen Theaterprojekts in die therapeutische Arbeit.“<sup>240</sup>

Der Zeitrahmen des Projektes wurde auf Jänner bis Dezember 2011 festgelegt. Die Annäherung an das Stück und die Erarbeitung des Textes in Form von szenischen Proben sollten in den Räumlichkeiten der „Waldheimat“ stattfinden. Ab Ende September stünde die Probephase des Theatervereins „SägeWerk“<sup>241</sup> im Aspanger Hof in Aspang

---

<sup>238</sup> Zitat Neuhold. Gespräch mit der Verfasserin am 16.5.2012. Handschriftliche Notiz liegt bei Verfasserin.

<sup>239</sup> Vgl. Gesprächsnotizen der Verfasserin, Gespräch mit Neuhold am 16.5.2012. Handschriftliche Notiz liegt bei Verfasserin.

<sup>240</sup> Michalke, Manfred; Neuhold, Kurt: Einreichungskonzept „Klassen Feind“ des Wiener Vorstadttheaters und des Grünen Kreises an das Kulturamt der Stadt Wien. 2011. S. 2

<sup>241</sup> „SägeWerk“ ist eine inklusiv arbeitende Theatergruppe des Karl Schubert Hauses – eine Organisation, die mehrere Einrichtungen für Menschen mit besonderen Bedürfnissen betreibt.

für szenische Proben und Durchlaufproben zur Verfügung. Die Premiere und weitere Vorstellungen seien im Palais Kabelwerk in Wien geplant. Weiters wurde vereinbart:

- Das Ziel ist die professionelle Aufführung eines Theaterstücks.
- Alle Klienten der „Waldheimat“ sollen in den Bereichen Schauspiel und Technik (Licht, Ton, Bühne) aktiv in die Produktion mit eingebunden werden.
- Für diese intensive und lange Produktionsdauer müssen die Klienten jedoch noch mindestens ein Jahr Therapiedauer vor sich haben.<sup>242</sup>

Der Projektablauf wurde in drei Phasen gegliedert und wie folgt fixiert:

- 1. Projektphase: Februar bis Juli 2011  
Arbeitstreffen und Workshop 2x pro Woche am Nachmittag in den Räumlichkeiten der „Waldheimat“, Dauer der Treffen: 2,5 bis 3 Stunden; anschließend ca. vierwöchige Sommerpause
- 2. Projektphase: August/September bis Ende Oktober 2011  
Probenarbeit auf einer Probebühne, 2x pro Woche von 18:00 bis 20:00 Uhr (um die Klienten an die Auftrittszeit zu gewöhnen)
- 3. Projektphase: Ende Oktober bis Anfang Dezember 2011  
Schlussproben, Premiere und Aufführungen im Palais Kabelwerk, weitere Aufführungen im Stadttheater Berndorf werden angedacht<sup>243</sup>

Das Wiener Vorstadtheater bekundet, dass „wie bei allen Projekten [...] die künstlerische Er- und Ausarbeitung des Bühnenwerkes im Vordergrund“ steht. Somit soll „jeder Mitleidseffekt ausgeschlossen“ und eine „solide Basis zur öffentlichen Präsentation und Darstellung der handlungsimmanenten Probleme“ gebildet werden.<sup>244</sup>

Um die Finanzierung des Projektes zu ermöglichen, wurde das vereinbarte Konzept beim Kulturamt der Stadt Wien (MA 7) mit dem Ansuchen um Förderung eingereicht.

---

<sup>242</sup> Vgl. Michalke; Neuhold: Einreichungskonzept S. 3

<sup>243</sup> Vgl. Michalke; Neuhold: Einreichungskonzept S. 4

<sup>244</sup> Vgl. Michalke; Neuhold: Einreichungskonzept S. 1

Diesem Ansuchen wurde stattgegeben. Das Projekt *Klassen Feind* bekam eine Förderung in der Höhe von 15.000 Euro vom Kulturamt der Stadt Wien und wurde mit weiteren 5.000 Euro vom Bundesministerium für Unterricht und Kultur (BMUKK) gefördert. Dazu kam die unbare Unterstützung von Art for Art, dem Burgtheater, den Vereinigten Bühnen Wien in Form von Leihgütern für Beleuchtung und Bühnenbild. Das Palais Kabelwerk unterstützte das Projekt nicht nur mit der Bereitschaft, das Stück in sein Programm aufzunehmen, sondern bot dafür auch sehr günstige Konditionen an: Von den Einnahmen sollten 30 Prozent an das Palais Kabelwerk gehen, die restlichen 70 Prozent waren für die Darsteller als Startunterstützung bestimmt.<sup>245</sup>

#### **4.4 Weiterer Projektverlauf und Einblick in die Probenarbeit**

Es wurden unter den Bewohnern der „Waldheimat“ insgesamt sieben Darsteller für die Besetzung des *Klassen Feinds* gesucht sowie weitere Verantwortliche für Ton, Beleuchtung und Bühnentechnik. Durch Therapieabbrüche einzelner Darsteller kam es jedoch zu mehreren Umbesetzungen, die die Probenarbeit wesentlich erschwerten. Auch in der Endphase der Proben mussten erneut zwei Hauptrollen wenige Wochen vor der Premiere umbesetzt werden. Dies löste Unruhe und Besorgnis vor allem bei den Projektverantwortlichen aus.

Das Vorhaben, jeden einzelnen Bewohner der „Waldheimat“ kontinuierlich in das Projekt zu integrieren, konnte nicht umgesetzt werden. Grund dafür war vor allem die große Fluktuation unter den Mitwirkenden. Nachbesetzungen waren schwierig, weil auf die jeweilige Therapiephase der Klienten Rücksicht genommen werden musste und immer weniger geeignete oder interessierte Kandidaten zur Verfügung standen. Ein zweites Betreuungshaus wurde zur Unterstützung hinzugezogen. Vier Bewohner des Hauses „Marienhof“ meldeten sich und nahmen am Projekt als Schauspieler teil, somit bildeten die neu hinzugekommenen Teilnehmer sogar die Mehrheit unter den Darstellenden. Das ursprünglich geplante Technik-Team löste sich nach kurzer Zeit auf und konnte nicht nachbesetzt werden. Die Rolle des Lehrers konnte aus den vorhin genannten Gründen ebenso wenig nachbesetzt werden. Deswegen suchte der Regisseur

---

<sup>245</sup> Vgl. Gesprächsnotizen der Verfasserin, Gespräch mit Michalke am 7.3.2012. Handschriftliche Notiz liegt bei Verfasserin.

nach einem anderen dramaturgischen Mittel, das die dominierende Autorität der übergeordneten Instanz des Lehrers bühnentauglich zu visualisieren vermochte. Die Figur des Lehrers wurde nun, zum jeweiligen Auftritt, als langer Schatten in die Schulklasse projiziert. Dazu verstärkte die verzerrte Computerstimme des Lehrers die Situation. So konnte nicht nur visuell, sondern auch akustisch auf den verschärften Schüler-Lehrerkonflikt in dieser Klasse aufmerksam gemacht werden.

Michalke war schwierige Rahmenbedingungen während seiner Produktionen gewohnt und reagierte routiniert und flexibel auf Probleme, die die Probenarbeit betrafen. Doch nicht nur vordergründig sachliche Probleme, wie Besetzung, Finanzierung und Probenorganisation, forderten die Qualitäten des Krisenmanagements aller beteiligten Verantwortlichen in hohem Maß heraus. Die Begleitung und Betreuung der Darsteller während der langen und intensiven Probenzeit innerhalb der Therapeutischen Gemeinschaft entpuppte sich als schwierige Aufgabe. Da die am Projekt mitwirkenden Bewohner der „Waldheimat“ und des „Marienhofes“ begonnen hatten, eine eigene Gruppe zu bilden und sich von den restlichen Bewohnern abgrenzten, führte dies zu erheblichen Schwierigkeiten innerhalb der Häuser und der therapeutischen Arbeit, die auf dieser Hausgemeinschaft beruht. Kurt Neuholds Vermittlungsarbeit und dem Einsatz des Betreuerteams des Grünen Kreises ist es zu verdanken, dass auch von Seite der Institution dieses Projekt realisiert werden konnte. Dieser Hinweis gilt als der Versuch einer kurzen Vorwegnahme der problematischen Sachverhalte, die während des Projekts auftraten. Eine ausführliche Auseinandersetzung und Analyse der hier ange deuteten Problematik erfolgt im Kapitel 4.5.7 *Analyse des Projekts aus der Sicht des Grünen Kreises*.

Michalke war es in jeder Phase des Projekts besonders wichtig, den Darstellern nötigen Halt und Zuversicht auf das gute Gelingen der Theaterarbeit zu geben. Das Vertrauen der Darsteller gewinnen zu können, sei ihm stets ein besonderes Anliegen. „Durch dieses Vertrauen zweifeln die Darsteller nicht an der Sicherheit des Regisseurs, an seiner Zielorientierung und an der Qualität ihrer eigenen Arbeit.“<sup>246</sup>

---

<sup>246</sup> Zitat Michalke. Gespräch mit der Verfasserin am 14.2.2014. Handschriftliche Notiz liegt bei Verfasserin.

Michalke arbeitet mit Laien-Darstellern ähnlich wie mit Berufsschauspielern. Nach einer ersten Leseprobe wird das Stück besprochen, Rollen werden ausprobiert. Michalke geht chronologisch vor, beginnt mit der ersten Szene des Stücks und setzt bei der nächsten Probe mit jener Szene fort, die zuletzt geprobt wurde. Theaterpädagogische Aufwärm- oder Improvisationsübungen setzt Michalke nicht ein, sondern arbeitet mit den Darstellern direkt an Text und Darstellung. Da Michalke mehrere Monate für die szenische Erarbeitung eines Stückes einplant, haben Darsteller und Regisseur üblicherweise viel Zeit, Rolle und Szenen schrittweise zu formen. Der Darsteller hat so die Möglichkeit, Zugänge zu finden, wie er seine Rolle auslegen könnte, und wird hierbei vom Regisseur, wenn gewünscht mit konkreten Vorschlägen, unterstützt. Hat ein Darsteller einen Zugang gefunden, sollte er allerdings bei diesem bleiben, weil die Probenarbeit für das restliche Ensemble sonst nicht gelingen könne.<sup>247</sup> Bei *Klassen Feind* war für die erst später eingestiegenen Darsteller die Zeit der Rollengestaltung wesentlich verkürzt. Für sie hieß es den Text rasch zu lernen und sich in die Szenen, die schon geprobt wurden, gut einzufinden.

Die endgültige Besetzung, die sich, wie erwähnt, erst wenige Wochen vor der Premiere gebildet hatte, blieb bis Projektende bestehen und rückte besonders eng zusammen. Einige Darsteller hatten zur Zeit der Endproben ihre stationäre Therapie bereits beendet und setzten trotzdem kontinuierlich die intensive Probenarbeit fort und nahmen an allen Vorstellungen teil. Das fixe Ensemble setzte sich wie folgt zusammen:

| Rolle      | Darsteller, Alter, Betreuungshaus |
|------------|-----------------------------------|
| Sweetheart | Christoph, 37, Marienhof          |
| Racks      | Sascha, 18, Waldheimat            |
| Nipper     | Marc, 19, Marienhof               |
| Sky-Light  | Peter, 22, Waldheimat             |
| Iron       | Stefan, 34, Marienhof             |
| Snatch     | Florian, 30, Marienhof            |
| Lehrer     | Computerstimme                    |

<sup>247</sup> Vgl. Gesprächsnotizen der Verfasserin, Gespräch mit Michalke am 14.2.2014. Handschriftliche Notiz liegt bei Verfasserin.

Am 31. Oktober 2011 gab es eine öffentliche Voraufführung auf der Probebühne im Aspanger Hof, zu der einige Anrainer, Mitglieder der Theatergruppe „SägeWerk“ und Betreuer des Grünen Kreises kamen.

Die Premiere im Palais Kabelwerk fand plangemäß am 8. November 2011 statt. Presse (TV und Print) sowie Vertreter aus der Wiener Sozialpolitik waren anwesend. Weitere sieben Vorstellungen folgten bis Mitte November. Von der Überlegung zusätzliche Aufführungen im Stadttheater Berndorf zu veranstalten, wurde abgesehen.

Während der letzten Probenphase wurden Interviewanfragen von Seite der Medien immer zahlreicher. Es gab Vorankündigungen und Beiträge in Print, TV und Radio. Die Darsteller wurden während der Probenarbeit mehrfach gefilmt (vgl. Abb. 2), auch ihr Alltagsleben in der Therapieeinrichtung wurde von der Kamera eingefangen. Darsteller und Regisseur gaben zahlreiche Interviews.



Abb. 2

Zur Premiere war ein Kamerateam des ORF anwesend, das Stimmungsbilder des Schlussapplauses und Publikumsreaktionen einfing. Auch die Darsteller wurden über ihre Eindrücke kurz nach der Premiere interviewt. Nicht nur die Theaterarbeit selbst,

sondern auch die öffentlichen Aufführungen auf großer Bühne und das Interesse und der Umgang mit Medien war eine ganz neue Erfahrung für die Darsteller.

Sie beantworteten auch die Fragen mehrerer Wissenschaftler, die ebenfalls Probenbesuche abstatteten. Neben der vorliegenden Diplomarbeit untersuchte eine Studie zu dem Forschungsprojekt „Praktiken des Empowerment in Kunst und Sozialwissenschaft“, das vom Wiener Wissenschafts-, Forschungs- und Technologiefonds (WWTF) gefördert wurde, die Produktion *Klassen Feind* unter anderen Kunstprojekten im sozialen Raum auf die Möglichkeiten des Empowerments durch Kunstausübung. Die eben genannte Studie wurde unter dem Titel „Andere aktivieren? Fallstudien zu kunst-externen Wirkungen von sozial und/oder politisch engagierter Kunst“ von Hubert Eichmann und Bernhard Saupe, beide tätig für die Forschungs- und Beratungsstelle Arbeitswelt (FORBA), verfasst.<sup>248</sup>

Den Abschluss dieser Studie bildete die Ausstellung „deconstruct“, die unter Zusammenarbeit von Sozialwissenschaftlern und Studenten der Universität für angewandte Kunst von 5.11. bis 9.11.2012 in der Sala Terrena im Heiligenkreuzerhof in Wien gezeigt wurde. Im Zentrum der Ausstellung stand das Thema „Empowerment als Verhandlungsraum in Kunst, Wissenschaft und Arbeit“. Die interdisziplinäre Arbeitsgruppe, die durch die Zusammenarbeit der Felder Kunst und Sozialwissenschaft entstanden ist, hat sich zum Ziel gesetzt, Gemeinsamkeiten und Unterschiede der jeweiligen sozialwissenschaftlichen und künstlerischen Praxis kritisch zu reflektieren und zu dokumentieren. Für das Projekt *Klassen Feind* bildete diese Ausstellung, die ein Jahr nach der Premiere veranstaltet wurde, eine Form der Nachbearbeitung und neuerlichen Auseinandersetzung in universitärem Rahmen.

---

<sup>248</sup> Eichmann, Hubert; Saupe, Bernhard: Andere aktivieren? Fallstudien zu Kunst-externen Wirkungen von sozial und/oder politisch engagierter Kunst. URL: [www.deconstruct.at/Forschungsbericht.pdf](http://www.deconstruct.at/Forschungsbericht.pdf). Zugriff am 10.3.2014.

## 4.5 Das Stück *Klassen Feind* von Nigel Williams

### 4.5.1 Rezeptionsgeschichte und Inhalt

*Class Enemy*, so der Originaltitel, wurde vom britischen Dramatiker Nigel Williams verfasst und 1978 im Upstairs Theatre des Royal Court Theatre in London unter der Regie von Bill Alexander uraufgeführt. Das Stück, das sich auf die damalige „No-Future-Generation“ Englands bezog, traf den Nerv der Zeit und verhalf dem jungen Williams zu internationaler Anerkennung. Seine aufrüttelnde, realistisch gezeichnete Sozialstudie wurde in Großbritannien zum „Play of the Year“ gewählt; und auch andere europäische Theaterhäuser brachten dieses Stück mit Erfolg zur Aufführung.

„Williams' Werke analysieren die Wechselbeziehungen zwischen unterschiedlichen Individuen innerhalb isolierter Gruppen. Dabei enthüllt er auf eindringliche Weise jene atavistischen Impulse, die sich hinter Klassen-, Rassen-, oder Geschlechterbeziehungen verbergen und zur Verrohung menschlichen Handelns führen können.“<sup>249</sup>

Die deutschsprachige Erstaufführung fand 1981 an der Berliner Schaubühne am Halleschen Ufer statt. Peter Stein führte Regie, er versetzte die Handlung nach Berlin Kreuzberg und nahm auf die dortigen Verhältnisse Bezug. Diese vielbeachtete Inszenierung wurde auch als Spielfilm produziert.<sup>250</sup>

Das Stück *Klassen Feind* handelt von sechs Jugendlichen, die sich alleine in ihrem Klassenzimmer aufhalten und auf einen neuen Lehrer warten. Kein Lehrer, der es bisher versucht hat, will diese berüchtigte und gefürchtete Klasse weiterhin unterrichten. Durch Lernverweigerung und Gewaltandrohung vertrieben die Schüler auch die letzte Lehrkraft. Aggression und Obszönitäten beherrschen die Sprache der Jugendlichen – Hoffnungslosigkeit, Ratlosigkeit, Langeweile und das Gefühl alleine gelassen zu werden, ihre Stimmung. Die Schuld an ihrer Lage geben sie Lehrern, Sozialarbeitern, der ganzen Gesellschaft. „Wir sind der fleischgewordene Traum für jeden Sozialarbeiter!“

---

<sup>249</sup> Flemming, Thomas: Nigel Williams. – In: Harenbergs Schauspielführer. Die ganze Welt des Theaters: 265 Autoren mit mehr als 750 Werken in Wort und Bild. Hrsg. B. Harenberg. Dortmund: Harenberg, 1997. S. 1174

<sup>250</sup> Vgl. Flemming: Nigel Williams. S. 1174f

sagt Iron, der Anführer der Klasse. Er fordert seine Klassenkollegen auf, den Unterricht selbst in die Hand zu nehmen. So hält jeder der sechs Jugendlichen eine Unterrichtseinheit. Vom Thema ausgehend, das jeder Vortragende spontan wählt, zum Beispiel Sexualkunde, Gartenbau oder „Ausländer“, lässt der selbstgestaltete Unterricht vor allem auf das tatsächliche Leben der Schüler schließen: die schwierigen sozialen Verhältnisse, in denen sie leben, ihr Verhältnis zu Eltern, zu Freunden, zur Schule, ihre wenigen Hobbys, die mehr in Obsession ausarten, wie bei Snatch, der sich seine Freizeit mit dem Zertrümmern von Fensterscheiben vertreibt.

Der Unterricht der Schüler wird von einem Lehrer, der nur zufällig vorbeizukommen scheint, unterbrochen. Auch dieser Lehrer hat die Jugendlichen aufgegeben und teilt ihnen mit, dass sie auch kein weiterer Lehrer mehr unterrichten werde.

Iron hält, als letzter unter den Klassenkameraden, seine Unterrichtseinheit zum Thema Selbstverteidigung. Er vergleicht das Leben mit einem Boxkampf, den man nur mittels Gewalt gewinnen könne. Das Warten auf den Lehrer bleibt vergebens. Die Schulglocke läutet zum Unterrichtsschluss – und niemand hat noch etwas zu sagen.

#### **4.5.2 Zur Inszenierung**

Michalke hat das Stück, ausgehend von der deutschen Übersetzung von Astrid Windorf und August Zirner, nach Wien verlagert, es außerdem gekürzt und textlich bearbeitet. Österreichische Dialektsprache und Anspielungen auf Wiener Verhältnisse machen dies deutlich. Die Erwähnung lokaler Gegebenheiten (die Autobahn A23, die Alte Donau, die MA 48, etc.) oder etwa das Thema Rassismus in Österreich sind konkret, lassen aber auch eine gewisse Zeitlosigkeit zu, so dass der Handlungsrahmen nicht auf ein bestimmtes Jahr oder Jahrzehnt eingeschränkt werden kann, dennoch aber sehr aktuell wirkt. Die österreichische Textfassung Michalkes war Grundlage für die Erarbeitung des Textes mit den Darstellern, welche bemüht waren, ihre eigene Sprach- (und Schimpf)kultur in den Text einfließen zu lassen.

In Michalkes Inszenierung besteht das Bühnenbild aus alten Schultischen und Stühlen, die zu Stückbeginn, teils umgeworfen und unordentlich herumliegend, die Fläche des bespielten Raumes zwischen den hohen kahlen Wänden des Kabelwerks definieren (vgl. Abb. 3).



Abb. 3



Abb. 4

Mit den Tischen, die in den ersten Szenen unter anderem als Barrikade dienen, um die Tür zu verriegeln, werden jedoch im Stückverlauf immer ordentlichere Reihen gebil-

det. Bis hin zur letzten Szene, in der die Schüler das Klassenzimmer in vollkommener Ordnung verlassen (Abb. 5). Diese äußere Ordnung steht im Gegensatz zu dem inneren Chaos der Figuren, das von Resignation und Ratlosigkeit begleitet ist.



Abb. 5

Das Lichtkonzept der Inszenierung unterstreicht die triste Stimmung im Klassenzimmer. In der ersten Szene sind die Darsteller durch die Verwendung von Gegenlicht nur schwer auf der Bühne auszumachen (vgl. Abb. 3 und 4). Erst nach und nach wird die bespielte Fläche ausgeleuchtet.

Die Figur des Lehrers, in Abb. 3, 4, 5 als dunkle Silhouette erkennbar, wird für den jeweiligen Auftritt von einem dahinterstehenden Scheinwerfer beleuchtet, so dass der Lehrer lediglich als langer, bedrohlich wirkender Schatten auf der Bühne auszumachen ist.

Die präzise Lichtsetzung soll die Darsteller durch das Stück leiten und ihnen als Hilfestellung und Anhaltspunkt dienen. Das Lichtkonzept der Anfangs- und Schlusszene korrespondiert mit den dazu ausgewählten Musikstücken.

Als Eingangsmusik, die es den Zuschauern ermöglichen soll, sich langsam auf das gleich beginnende Stück einzustellen, wurde Elvis Presleys „In the Ghetto“ ausgewählt. Am Ende dieses Songs wird das Saallicht langsam eingezogen, danach herrscht Dunkelheit auf der Zuschauertribüne und auf der Bühne, die sogleich von den Darstellern betreten wird. Mit voller Lautstärke beginnt das Lied „Wir müssen hier raus“ der Band „Ton Steine Scherben“, die in den 70er und 80er Jahren eine der einflussreichsten sozialkritischen Bands der BRD war. Langsam tauchen die Umrisse der Darsteller im Gegenlicht auf. Die Lichtsteigerung wird durch das hinzukommende Bühnenlicht erreicht, gleichzeitig fadet die Musik sachte aus. Iron sitzt, wie seine Klassenkollegen, regungslos auf einem der Tische und beginnt mit der Beschreibung der Lehrerin, die vor kurzem von der Klasse vertrieben wurde. Nach und nach steigen die anderen Figuren in die Diskussion ein. Der Anfangsdialog gleicht einem musikalischen „Beat“:

|            |                                      |
|------------|--------------------------------------|
| Iron:      | Wach, oder?                          |
| Sky-Light: | Gusch!                               |
| Iron:      | Wache Sau.                           |
| Sky-Light: | Oasch.                               |
| Iron:      | Der homas geb'n, die wor echt meier. |
| Sky-Light: | Jaaaa?                               |
| Iron:      | Hmmm.                                |

Die Charaktere werden in all ihrer Unterschiedlichkeit dargestellt, gemein haben sie die Orientierungs- und Haltlosigkeit innerhalb der Gesellschaft. Von den Lehrern wünschen sie sich etwas „für das Leben“ zu lernen, ein Wunsch, dem sie durch ihren selbstgestalteten Unterricht Ausdruck verleihen. Hinter ihrer oberflächlichen „Coolness“ steckt Gefühlvolles. Besonders Sky-Lights gefühlvolle Erzählung, in der er beschreibt, wie er sich um die Pflege und Betreuung seiner blinden Eltern kümmert, bringt dies zum Ausdruck.

In der Inszenierung Michalkes unterrichtet Iron, der als letzter Schüler seinen Vortag hält, die bereits leere Klasse (Abb.5). Anders als im Originalstück eskaliert hier sein Unterricht nicht in einer Schlägerei zwischen den Jugendlichen. Iron richtet stattdessen seine Attacke direkt an das Publikum und fordert es so, verbal, zum Kampf heraus.

Irons Schlussmonolog wird jäh von einer schrillen Schulglocke unterbrochen. Im selben Moment, in dem Iron mit der Faust zum imaginären Schlag gegen das Publikum ausholt, erlischt das Bühnenlicht. Während des Schlussapplauses ertönt Johnny Cashs Song „Walk the Line“.

#### 4.5.3 Der Veranstaltungsort Palais Kabelwerk

Der Stadtteil „Kabelwerk“ wurde als Wohn- und Kulturraum auf dem ehemaligen Gelände der Kabel- und Drahtwerke AG (KDAG) in Wien Meidling geplant und 2009 eröffnet. Der Bau des „Palais Kabelwerk“, wie das Theater- und Kulturzentrum seit 2009 heißt, ist „das Ergebnis einer einzigartigen, über zehn Jahre laufenden Zwischennutzung“<sup>251</sup> des großen Fabrikgeländes, auf dem bereits Produktionen wie *Warten auf Godot* des Wiener Vorstadttheaters zur Aufführung kamen (vgl. S. 46). Das Palais Kabelwerk definiert sich als soziokulturelles Zentrum, das niederschweligen Zugang zu Kunst und Kultur für alle schaffen möchte.

Durch den Bau von Wohnungen auf dem Fabriksgelände und den daraus folgenden Flächenumwidmungen fiel die Fläche für das Palais Kabelwerk kleiner aus als ursprünglich geplant, ausgleichend dazu wurden jedoch, „im Sinne des bedarfsorientierten Gesamtkonzepts, in den Erdgeschosszonen des neuen Stadtteils zwei Räume, einer für bildende Kunst („Palais Kabelwerk ARTspace“) und einer für soziokulturelle Projekte („Palais Kabelwerk groundfloor“), zusätzlich angegliedert“<sup>252</sup>. Das Konglomerat dieser drei Begegnungsstätten wird auch als „kulturelles Stadtlabor“ bezeichnet. Es werden zahlreiche Theateraufführungen, Projektpräsentationen, Lesungen, Workshops, Ausstellungen, Filmabende, Diskussionsrunden und Partys veranstaltet. In den Jahren 2009 bis 2011 „konnten über 300 KünstlerInnen ihre Werke einer interessierten Öffentlichkeit präsentieren“<sup>253</sup>.

---

<sup>251</sup> Sedlak, Kurt: Ein kulturelles Stadtlabor im Kabelwerk. – In: 3, 2, 1\_KUNST. Bildende Kunst und Soziokultur im Palais Kabelwerk. Hrsg. SikoART. Wien: Eigenverlag Kulturelles Stadtlabor Palais Kabelwerk, 2011. S. 136

<sup>252</sup> Sedlak: Ein kulturelles Stadtlabor im Kabelwerk. S. 136

<sup>253</sup> Sedlak: Ein kulturelles Stadtlabor im Kabelwerk. S. 136

„Die kreative Mitwirkung im künstlerischen und soziokulturellen Handlungsfeld sowie die Nutzung aller Einrichtungen des kulturellen Stadtlabors insgesamt ist offen und daher auch niederschwellig für Jede/Jeden möglich. [...] Die bereits von der Stadt Wien finanzierten Ressourcen wie Personal, Räume, Technik, etc. können dabei auch hilfreich zur Verfügung gestellt werden.“<sup>254</sup>

Die Nutzung als soziokultureller Raum steht im Zentrum des Konzepts. Die Räumlichkeiten des Stadtlabors Kabelwerk sollen für „vielfältige, soziokulturelle“ sowie „interaktive“ und „partizipatorische Projekte“ Platz bieten.

„Mit der freien und offenen Nutzung aller vorhandenen Ressourcen, abseits von Fremdbestimmung durch vorgegebene Strukturen einer aufgesetzten Intendanz, konnte eine bedeutende Anzahl kreativer Potenziale dieser Stadt in Bewegung gesetzt werden.“<sup>255</sup>

Das Palais Kabelwerk hat ein Fassungsvermögen von ca. 200 Personen und wurde bisher für die meisten Produktionen des Wiener Vorstadttheater als Veranstaltungsort genutzt.

Im Herbst 2013 wurde die Fusionierung mit dem Theaterhaus „Garage X“, das sich selbst als kritischen „Verhandlungsraum gesellschaftlich und politisch wichtiger Fragen“<sup>256</sup> beschreibt, bekannt gegeben. Seit Ende Dezember 2013 ist das Palais Kabelwerk auf Grund der Neuorientierung des Hauses und Umbauarbeiten geschlossen. Zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Diplomarbeit gibt es noch keine genaue Information zum zukünftigen Konzept des Veranstaltungsortes.

---

<sup>254</sup> Sedlak: Ein kulturelles Stadtlabor im Kabelwerk. S. 136

<sup>255</sup> Sedlak: Ein kulturelles Stadtlabor im Kabelwerk. S. 137

<sup>256</sup> URL: [www.garage-x.at/portal/index.php?option=com\\_flexicontent&view=items&cid=14&id=38&Itemid=19](http://www.garage-x.at/portal/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=14&id=38&Itemid=19). Zugriff am 8.3.2014

#### 4.5.4 Zur Medienberichterstattung

Insgesamt gab es zur Produktion *Klassen Feind* 42 Pressereaktionen in Print-, Radio-, TV- und Onlinemedien.<sup>257</sup>

In den Printmedien wurden 23 Beiträge publiziert. Unter mehreren kürzeren Ankündigungen waren ausführliche Artikel in der Zeitung Augustin und in der Wiener Bezirkszeitung Meidling, weiters Vorberichte in der Gratiszeitung Heute sowie in der NÖN. Kritiken zur Premiere verfassten Der Standard und die NÖN. Andrea Heinz im Standard lobte das Stück als „sehr stimmige Kombination“ und „Parabel auf jene, die die Gesellschaft dringend brauchen würden – und von ihr doch ausgeschlossen werden.“<sup>258</sup> In der Kritik der NÖN wird das Projekt als „so genanntes Randgruppentheater“ charakterisiert, dessen Inszenierung es vermag „entgegen der spannungsvollen Ausgangssituation seltsam emotionslos wirkenden Atmosphäre zu berühren, ja zu bestürzen – gleichsam Simon Rattles 'Rhythm is it'<sup>259</sup> im Bühnenformat. [...] Fazit: Sozialkritik und Sozialtherapie gehen eine sehenswerte Verbindung ein.“<sup>260</sup>

Im Artikel der Wiener Bezirkszeitung Meidling kommen die Darsteller ausführlich zu Wort. Sie berichten vom Selbstbewusstsein, dass sie durch das Schauspielen erlangt hätten, aber auch vom Neid der anderen Bewohner in den Hausgemeinschaften. „Unsere Kollegen sind oft missgünstig, weil wir fast jeden Abend als gemeinsame Gruppe proben“, sagt Stefan im Interview. Alle sind sich einig, bei der Premiere wollen sie zeigen, was sie können. Auch der Wunsch an das Publikum wird klar ausgesprochen: „Die Schauspieler wünschen sich, dass die Zuschauer kommen, weil sie ein gutes Stück mit einer guten Theatergruppe sehen wollen, 'und nicht weil wir Ex-Junkies sind'.“<sup>261</sup>

Im Falter-Artikel werden Ansichten und Arbeitsweise Michalkes unter Erwähnung seiner bisherigen Arbeit mit Flüchtlingen und Häftlingen vorgestellt und auf die Pre-

---

<sup>257</sup> Vgl. Übersicht der Pressereaktionen im Anhang S. 131

<sup>258</sup> Heinz, Andrea: Ordnung ist das halbe Leben. Vorstadtheater: „Der Klassenfeind“ im Palais Kabelwerk. – In: Der Standard, Ausgabe vom 12.11.2011. S. 26

<sup>259</sup> Tanzprojekt unter der Leitung von Sir Simon Rattle in Zusammenarbeit mit 250 Kindern und Jugendlichen, die gemeinsam mit dem professionellen Choreografen und Tanzpädagogen Royston Maldoom eine vielbeachtete Produktion erarbeiteten.

<sup>260</sup> O.A.: Theater-Kritik. Der Klassenfeind. – In: NÖN, Ausgabe Nr. 46/2011. S. 24

<sup>261</sup> Invankovits, Sabine: Theaterspielen als Therapie. – In: Wiener Bezirkszeitung Meidling, Ausgabe Nr. 45/2011. S. 22f

miere von *Klassen Feind* im Kabelwerk hingewiesen.<sup>262</sup> Auch der Beitrag „Fouls und Retourfouls“ der Zeitung Augustin stellt die Arbeit des Wiener Vorstadttheaters und die Ziele von „Kunst im Grünen Kreis“ vor.<sup>263</sup> Die NÖN unterstreicht in ihrer Berichterstattung die klare Absage des Wiener Vorstadttheaters Therapietheater machen zu wollen: Die Probenarbeit beim Wiener Vorstadttheater „[...] ist weder unterhaltsam noch eine Befreiungstherapie, das ist Arbeit! Und, auch Therapie – aber fürs Publikum!“, so Michalke im Interview.<sup>264</sup>

Die Online-Ausgabe des Kurier titelt „Wir spielen 'tickende Zeitbomben'“. Der Artikel berichtet neben der Stückankündigung von der Motivation der Darsteller, Theater zu spielen. Die Tatsache, dass sie Klienten des Grünen Kreises sind, wird lediglich in einem Nebensatz erwähnt.<sup>265</sup>

Die Gratis-Zeitung HEUTE titelt weniger analysierend als plakativ: „Lampenfieber statt Drogenrausch. Theater als Therapie! Sechs Süchtige stehen im Palais Kabelwerk auf der Bühne“<sup>266</sup> oder „Der Weg vom Drogensumpf auf die Bühne als Therapie“<sup>267</sup>.

Die ORF-Sendung „Aviso“ brachte einen Beitrag, der 2 Tage vor der Premiere am 6.11.2011 ausgestrahlt wurde, mit Informationen zu Stückthema, Therapiealltag im Grünen Kreis inklusive Aufnahmen des Lebens der Darsteller in ihren Betreuungshäusern. Die Therapieansätze des Grünen Kreises wurden vorgestellt sowie die Bedeutung der Kunstprojekte, die im Rahmen von „Kunst im Grünen Kreis“ angeboten werden. Es folgen Interviews mit den Darstellern, Probenausschnitte und die Ankündigung der Vorstellungen im Palais Kabelwerk.

Das ORF-Fernsehmagazin „Wien Heute“ berichtete am 12.11.2011, vier Tage nach der Premiere, über *Klassen Feind*, lieferte dabei ebenfalls allgemeine Infos zur Pro-

---

<sup>262</sup> Vgl. Kralicek, Wolfgang: „Ich will ihre Geschichten gar nicht wissen!“ Im Meidlinger Kabelwerk spielen Suchtkranke aus dem Grünen Kreis das englische Schülerdrama „Der Klassenfeind“. – In: Falter, Ausgabe Nr. 45/2011. S. 23

<sup>263</sup> Vgl. Weidinger, Karl: Fouls und Retourfouls. – In: Augustin, Ausgabe Nr. 308/2011. S. 22

<sup>264</sup> Vgl. Fleck, Michaela: Theater am Therapieplan. Aus der (Sucht-)Therapie kommen Manfred Michalkes jüngste Bühnenstars. – In: Niederösterreichische Nachrichten, Nr. 43/2011. S. 19

<sup>265</sup> Vgl. Wagner, Heinz: Wir spielen „tickende Zeitbomben“. Nur vordergründig schaumgebremschte Version von Nigel Williams „Der Klassenfeind“ im Palais Kabelwerk. – In: Kurier-Onlineausgabe vom 10.11.2011. URL: <http://kurier.at/kultur/wir-spielen-tickende-zeitbomben/748.988>. Zugriff am 10.3.2014.

<sup>266</sup> Jandl, Barbara: Lampenfieber statt Drogenrausch. Theater als Therapie! Sechs Süchtige stehen im Palais Kabelwerk auf der Bühne. – In: Heute, Niederösterreich-Ausgabe vom 10.11.2011. S. 13

<sup>267</sup> Heinz, Astrid: Der Weg vom Drogensumpf auf die Bühne als Therapie. – In: Heute, Niederösterreich-Ausgabe vom 24.10.2011. S. 13

duktion und den beteiligten Verantwortlichen und fing die Premierenstimmung mit Hilfe von Bildern und Kommentaren der Darsteller und des Publikums direkt nach der Premiere ein. Das Publikum applaudiert, ein Zuschauer lobt die Theaterarbeit als „echtes Theater“, eine Frau aus dem Publikum findet es „bewundernswert, was sich junge Menschen trauen“. Sascha, einer der Darsteller, betont im Interview, dass die Gruppe „als Familie stärker zusammengeschweißt wurde“ und ist sich sicher, dass er sich „super Erinnerungen“ durch das Projekt erhalten könne. Die Proben haben ihm „viel Spaß“ gemacht.

Im Rundfunk wurden sechs Ankündigungen ausgestrahlt. Ausführliche Beiträge inklusive Interviews brachte das Radio „Augustin“ und die Radio Ö1-Reihe „Leporello“ im Vorfeld der Premiere. Auch hier wurden Stückthema und Inhalt sowie die bisherige Arbeit und Intention des Wiener Vorstadttheaters vorgestellt.

Im Internet waren weitere 11 Ankündigen zu finden, neun davon im Zusammenhang mit einem Gewinnspiel. Eine genaue Auflistung der Presseaktionen können im Anhang eingesehen werden.

#### **4.5.5 Reaktionen der Darsteller**

Während der ersten Vorstellungstage im Palais Kabelwerk wurden die Darsteller von der Verfasserin dieser Arbeit zu ihrer Einschätzung des Projektes und ihren Erfahrungen, die sie durch das Theaterspielen sammeln konnten, interviewt. Allen sechs Darstellern wurden die gleichen (standardisierten) Fragen gestellt. Somit wurde eine quantitative mündliche Befragung durchgeführt. Zu berücksichtigen ist, dass die Emotionalität der Darsteller dem Projekt gegenüber während der Vorstellungszeit besonders hoch war und eine reflektierende Analyse, für die ein zeitlicher Abstand zum Projekt hilfreich sein kann, zu der Zeit wahrscheinlich noch nicht möglich war.

Die Zusammenfassung der gesammelten Antworten soll jedoch ein authentisches Bild der Stimmung unter den Darstellern liefern, so, wie diese während der Aufführungsphase spürbar war. Um möglichst unverfälschte Antworten zu erhalten, wurde den zu Befragenden versichert, dass ihre Namen nicht notiert werden würden, um eine

nachträgliche Zuordnung ihrer Rückmeldungen zu verhindern. Die individuellen Antworten wurden in der Inhaltsanalyse nach Mayring<sup>268</sup> in Kategorien eingeteilt, deshalb kann es durch ähnliche Antworten der Befragten zu Mehrfachnennungen einer Kategorie z.B. „Spaß am Theater“ innerhalb der Auswertung kommen. Die komplette Niederschrift aller Fragen und Antworten sowie eine Detailanalyse befindet sich im Anhang ab S. 117.

Die erste Frage sollte den Gründen für die Teilnahme am Theaterprojekt nachgehen. Freude am Spiel sowie Interesse am Theater (4 Nennungen)<sup>269</sup> und die Möglichkeit Begeisterung zu erzeugen (3) waren die Hauptmotivation der Darsteller am Theaterprojekt teilzunehmen. Nur ein Befragter gab an, durch den äußeren Einfluss der Hausleiterin, auf die Idee gekommen zu sein, bei einem Theaterprojekt mitzumachen.

Die Hälfte der Darsteller hatte schon einmal bei einem Kunstprojekt innerhalb der Therapie mitgemacht, darunter hat ein Befragter auch außerhalb der Therapie bereits an einer Musicalproduktion mitgewirkt.

Theaterspielen bedeutet für die Darsteller Abwechslung zur Therapie (2), die Möglichkeit neue Erfahrungen zu sammeln (2), sich und seine Gefühle ausdrücken zu können (2), einen finanziellen Anreiz (1), weckt den Wunsch Berufsschauspieler zu werden (1).

Die Zusammenarbeit mit dem Regisseur loben alle sechs Darsteller. Sie schätzen den netten freundlichen Umgang (6), die Art Michalkes Regie zu führen (4) und seine Erfahrung, Professionalität bzw. sein Engagement (4).

Alle Befragten betonen den Zusammenhalt in der Gruppe. Theaterspielen habe sie zu einer Familie bzw. engen Freunden gemacht (6), fördere Zusammenhalt und gegenseitige Unterstützung (4) und Vertrauen (1).

---

<sup>268</sup> Mayring, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken. Weinheim und Basel: Beltz Verlag, 2010. Mayring weist darauf hin, dass die „Entwicklung eines Kategoriesystem“ vor allem für „quantitative Analyseschritte“ von Bedeutung ist (vgl. Mayring S. 59).

<sup>269</sup> Folgend mit (4) bezeichnet

Laut der Einschätzung von 5 Befragten habe es während der Probenzeit oder der Aufführungen keine Probleme gegeben. Nur ein Interviewpartner weist auf die Schwierigkeiten hin, die durch häufige Umbesetzungen entstanden sind.

Es gab unterschiedliche Reaktionen seitens der Betreuer und Mitbewohner des Grünen Kreises. Ein Großteil der Befragten gaben an, Lob und Zuspruch (5) und Unterstützung durch die Betreuer (4) zu erhalten. Es herrsche allerdings auch Eifersucht unter den restlichen Mitbewohnern (3) und anfängliche Skepsis, ob die Darsteller das Theaterspielen ernst nehmen würden (2).

Die Frage, ob Theaterspielen etwas Positives zur Therapie betragen könne, wurde mehrheitlich mit der Feststellung beantwortet, dass die Befragten das Theater von der Therapie trennen würden (4). Es biete die Gelegenheit, das Sprechen vor Publikum zu üben (2) und die Angst vor anderen Menschen abzulegen (1). Nur ein Befragter konnte seine Therapie mit dem Theaterspiel in direkte Verbindung bringen.

Nur die Hälfte der Befragten besprachen Eindrücke, die vom Theaterspielen ausgelöst wurden, mit einem Therapeuten.

Die Wünsche und Erwartungen an das Publikum und die Öffentlichkeit waren vielfältig. Die Zuschauer sollten in ihnen Darsteller sehen, die Ambitionen haben, und ihre Leistung anerkennen (3), die Probleme der Jugendlichen im Stück sollten zum Nachdenken anregen (3). Das Stück selbst soll Interesse wecken (2) aber nicht die Biografie der Darsteller (1). Die positive Nachwirkung sollte so stark sein, dass solche Projekte wieder ermöglicht werden können (1), und der Wunsch an das Publikum, wiederkommen und das Stück weiterzuempfehlen (1), wurde genannt.

Das Interesse der Medien und den Umgang mit ihnen beschrieben alle Befragten als positives Erlebnis. Und die Frage, ob sie erneut bei einem ähnlichen Projekt mitmachen würden, beantworteten fünf mit Ja, ein Befragter mit der Einschränkung, nur unter Michalkes Leitung wieder teilzunehmen. Ein anderer Befragter würde bei einem ähnlichen Projekt zwar selbst nicht mehr mitmachen, es aber weiterempfehlen.

#### 4.5.6 Reaktionen des Publikums

Das Publikum hatte die Möglichkeit, Kommentare zur Aufführung in bereitgelegte Hefte zu schreiben. Die Hefte lagen im Foyer des Theaters auf. Die wissenschaftliche Auswertbarkeit dieser spontanen Stimmungsäußerungen ist diskutierbar, Ziel war jedoch lediglich, den allgemeinen Tenor unter den Zuschauenden zu erfassen und ihnen auch generell die Möglichkeit zu geben, sich zu diesem Stück zu äußern.

Knapp 50 Kommentare konnten auf diese Weise gesammelt werden.<sup>270</sup> Besonders deutlich wurde das Stück und die Leistung der Darsteller gelobt. Das Stück wird als „berührend“, „beeindruckend“ und auch „verstörend“ empfunden und rege zum Nachdenken an, so der Grundtenor. Über 25-mal wurde explizit die schauspielerische Leistung der Darsteller gelobt. Die „tolle Leistung“, das „Timing der Dialoge“, die „Sprechtechnik“ und das „konsequente Erarbeiten der Rolle“ und deren Interpretation. Das Stück und die Anliegen der Figuren seien sehr gut vermittelt worden. Es gab lediglich eine kritische Einschätzung die Leistung der Darsteller betreffend: „Zu leise gesprochen, zu wenig Action“. Regie und Bühnenbild wurden lobend erwähnt sowie der nötige Einsatz, um so ein Projekt zu realisieren. Auch der Aufruf an Politik und Medien, sich mehr mit derartigen Projekten auseinanderzusetzen, wurde gemacht. Eine Zuschauerin machte sich die Mühe, einen ausführlichen Bericht zu ihren Eindrücken über den Theaterabend zu verfassen und per E-Mail an das Wiener Vorstadttheater zu senden. Auch sie lobt das Stück, das sie sehr „beeindruckend“ fand, die schauspielerische Leistung, das Vermitteln und Auslösen von Emotionen und die Team- und Regiearbeit.

„[...] Was mich aber am meisten beeindruckt hat, war, dass das Stück weit über eine therapeutische Maßnahme (was ja bestimmt auch ein wichtiger Aspekt ist/war) hin zur Professionalität gegangen ist. Mitleid und Anteilnahme an ihrer Lebenssituation war vollkommen zweitrangig. Hier ging es um ein professionell entwickeltes Produkt, um richtiges Theaterspielen. [...]“<sup>271</sup>

---

<sup>270</sup> Die komplette Niederschrift aller Publikumskommentare befindet sich im Anhang ab S. 125.

<sup>271</sup> Email von Johanna K. an das Wiener Vorstadttheater am 10.11.2011. Vgl. dazu vollständiges E-Mail im Anhang auf S. 129f.

Auch Hans-Joachim G., Projektleiter eines Kunstvereines in Deutschland, sah, wie er bemerkt „durch Zufall“ eine Vorstellung des *Klassen Feinds* und schrieb am 14.11.2011 an das Wiener Vorstadttheater:

„[...] Ich möchte Ihnen meine uneingeschränkte Hochachtung für diese Aufführung aussprechen, was sowohl die Idee des Arbeitens mit Problemgruppen wie auch die Qualität der Umsetzung betrifft. Über Jahrzehnte hinweg engagiere ich mich aktiv in der kommunalen Kulturpolitik und bin der festen Überzeugung, dass Kulturpolitik zwar für sich alleine genommen einen hohen Stellenwert besitzt, dass ihre Bedeutung aber dadurch deutlich steigt, wenn sie sich auch als bedeutendes Instrument in der Sozialpolitik versteht. Sie praktizieren mit Ihrem Beispiel diesen Zusammenhang meisterlich. [...]“<sup>272</sup>

#### **4.5.7 Analyse des Projekts aus der Sicht des Grünen Kreises**

Gespräch mit Kurt Neuhold am 15. Mai 2012<sup>273</sup>

Innerhalb des Grünen Kreises hat das Projekt *Klassen Feind* bereits während der Probenzeit für heftige Diskussionen gesorgt. In der Beschreibung des Projektverlaufes wurde bereits angedeutet, dass die verantwortlichen Hausleiter und Betreuer dazu rieten, das Projekt abubrechen, da sie befürchteten, dass die Darsteller durch ihre Auskoppelung aus der Therapeutischen Gemeinschaft ihren Therapieerfolg zu stark gefährden könnten. Auch der außergewöhnlich hohe Betreuungsaufwand, den die Darsteller während der langen Probenzeit benötigten, etwa durch ihren gesonderten Tagesablauf oder die Fahrtendienste außerhalb der regulären Arbeitszeit der Betreuer, die nötig waren, um die Darsteller zu den Proben und Vorstellungen zu bringen und abzuholen, brachte den Grünen Kreis an den Rand seiner Kapazitäten. Doch gab es aus der Sicht des Grünen Kreises auch positive Seiten des Projektes zu vermelden? Wie fällt die Gesamteinschätzung aus? Ein ausführliches Expertengespräch mit Kurt Neuhold gibt Aufschluss über die Ergebnisse, die durch Reflexion und Analyse des Projekts für die verantwortlichen Mitarbeiter des Grünen Kreises herausgekommen sind. Die für diesen Zweck gewählte Form des qualitativen Interviews eignet sich, um Neuholds persönlicher Erfahrung und Einschätzung des Projekts den nötigen Freiraum zu geben. Das Gespräch fand am 15. 5. 2012 statt, wurde auf Tonband aufgenommen, von der

---

<sup>272</sup> Hans-Joachim G. in einem Brief an das Wiener Vorstadttheater am 14.11.2011. Vgl. dazu vollständiger Brief im Anhang auf S. 130.

<sup>273</sup> Tonbandmitschnitt liegt bei Verfasserin.

Verfasserin transkribiert und für die Arbeit paraphrasierend zusammengefasst. Den Hauptsträngen des Gesprächs sind überblicksartige Fragen vorangestellt, die im Nachhinein formuliert wurden, da das Interview nicht in klassischer Frage-Antwort-Form geführt wurde.

#### Welches Ziel verfolgt „Kunst im Grünen Kreis“?

„Kunst im Grünen Kreis“ grenzt sich laut Neuhold von jeder Form der Kunsttherapie ab, Ziel sei es vielmehr, Räume zu schaffen, in denen Kunst entstehen kann. Gezieltes kunsttherapeutisches Arbeiten sei ebenfalls sehr wichtig und wertvoll, da viele Menschen auf dieser Ebene Zugang zu ihren Gefühlen, ihrem Innenleben und Problemen finden könnten. Kunsttherapie sei aber kein Kunstprojekt, sondern eine gänzlich andere „Baustelle“! „Kunst im Grünen Kreis“ ist also bewusst kein Ersatz für (kunst)therapeutische Maßnahmen, sondern ergänze und erweitere diese. Kunst habe auch stets einen subversiven Charakter, der wiederum auch die Therapie selbst hinterfragen könne. Kurt Neuhold sieht die Aufgabe von „Kunst im Grünen Kreis“ darin, eine Schnittstelle nach außen zu sein. Sein Tätigkeitsbereich verbinde die Rahmenbedingungen einer Therapiestation mit künstlerischem Arbeiten und kulturpolitischem Engagement. Kunst brauche Wahrnehmende und somit auch Öffentlichkeit, damit ein Austausch stattfinden könne. Es ginge nicht vordergründig um Medienöffentlichkeit, sondern darum, auch dem Betrachter etwas mitzugeben. Potentielles Publikum werde mit Hilfe der Medien auf Kunstprojekte aufmerksam, weiters ver helfe Medienpräsenz bei der Zusage von Fördergeldern. Die Ergebnisse der verschiedenen Kunst-Workshops sollen betrachtet und reflektiert werden und werden deshalb bewusst ausgestellt oder aufgeführt. Die Rezeption und gleichzeitige Anerkennung sei ein ganz wichtiger Teilbereich von Kunst. Arbeitstherapeutische Maßnahmen, die beim Grünen Kreis mit Erfolg erprobt worden sind, wie z.B. der Cateringbetrieb, Hotellerie, Schlosserei, Tischlerei und auch die Kreativwerkstätten, sind ebenfalls nach außen orientiert. Eine ähnlich gute Ergänzung zwischen Außen- und Innenorientierung hätte man sich vom Projekt *Klassen Feind* erhofft.

Arbeitstherapeutische Maßnahmen sind stark in die Therapieabläufe integriert. Bildet der Klassen Feind eine Ausnahme, weil er extern betreut wurde? Was ist der Unterschied zwischen Arbeitstherapie und einem Projekt von „Kunst im Grünen Kreis“?

Es sei eine Herausforderung aber auch ein Spezifikum von „Kunst im Grünen Kreis“, die Zusammenarbeit mit verschiedenen Künstlern zu fördern, die nicht im therapeutischen Bereich arbeiten. Die Vielfalt und Unterschiedlichkeit der Ansätze und künstlerischen Techniken ist Neuhold wichtig. Dabei sei es aber zweitrangig, ein künstlerisches Handwerk zu erlernen, sondern eine Möglichkeit zu finden, sich auszudrücken sei von Bedeutung. Die arbeitstherapeutischen Maßnahmen (z.B. in Kreativwerkstätten) werden im Vergleich zu Workshops von „Kunst im Grünen Kreis“ stärker von geschulten Mitarbeitern des Grünen Kreises angeleitet. Die bewusste Entscheidung, Künstler von außerhalb für die Leitung der Workshops zu engagieren, soll eine beiderseitige Befruchtung ermöglichen. Manfred Michalke sollte, wie alle anderen Künstler, die Workshops beim Grünen Kreis anleiten, künstlerisch und inhaltlich mit den Klienten arbeiten, ohne sich um das therapeutische Setting kümmern zu müssen. Das diese geteilten Rahmenbedingungen Vor- und Nachteile mit sich bringen können, ist Neuhold bewusst. „Das ist sicher etwas, worüber man sehr kritisch und kontroversiell diskutieren kann.“<sup>274</sup>

In welchem Verhältnis steht Michalkes Arbeitsmethode mit den Anforderungen und Strukturen einer stationären Langzeittherapie?

Die Arbeitsmethode Michalkes beschreibt Neuhold als „stark strukturgebend“. Dies gebe den Darstellern die Möglichkeit, sich von außen Sicherheit zu holen, die ihnen selbst fehle. Die Mitwirkenden schätzten die Klarheit seiner Anweisungen und Vorgaben deshalb sehr. Michalkes Methode, die durch Struktur und Vorgaben von außen Sicherheit (auf der Bühne) verschafft, arbeitete damit gegenläufig zu den therapeutischen Zielen des Grünen Kreises. „Wenn der Regisseur sagt, wie die Struktur aussieht, verschafft das dem Darsteller durch das genaue Einhalten der Vorgaben und der Reproduktion des Erlernten in kritischen Situationen Sicherheit auf der Bühne.“ In der Therapie solle man aber erlernen, diese „haltgebende Sicherheit in sich selbst zu

---

<sup>274</sup> Zitat Neuhold. Gespräch mit der Verfasserin am 15.5.2012. Alle weiteren wörtlichen Zitate Neuholds werden im Kapitel 4.5.7 nicht mehr extra mit Fußnoten ausgewiesen.

spüren und dabei keine Rolle zu spielen“. Neuhold ist nicht sicher, ob sich die Darsteller mit dem Stück und den Figuren identifizieren konnten bzw. die Aussage des Stückes tiefgehend verstanden hätten. Er komme zu dem Schluss, dass die beim *Klassen Feind* angewandte Arbeitsmethode für Menschen, die sich gerade in Therapie befinden, „nicht geeignet“ sei.

„Das Theaterprojekt hat den Therapieerfolg mancher Darsteller langfristig gefährdet und ist auf dieser Ebene gescheitert.“ Stefan und Christoph, beide sind erst in den letzten zwei Monaten des Projekts neu eingestiegen, befanden sich in der besonders heiklen Anfangsphase ihrer Therapie, in der die sorgsame Eingliederung in die Gemeinschaft erfolgen und der Frage nachgegangen werden sollte, ob man für die Therapie bereit sei. Stefan, Darsteller des Iron, zum Zeitpunkt des Gesprächs mit Neuhold noch in stationärer Therapie des Grünen Kreises, zähle sich, ein halbes Jahr nach Projektende, immer noch zu „den Schauspielern“. (Insgesamt waren zu diesem Zeitpunkt noch drei ehemals Mitwirkende in stationärer Behandlung.) Neuhold erkennt in Stefans Aussage die große Wirkung und Identifikation mit dem Theaterprojekt – und gleichzeitig das Problem der starken Positionierung außerhalb der Hausgemeinschaft, welche nach wie vor bestehe. Neuhold sieht „blinde Flecken“, die durch diese Art der Wahrnehmung entstanden sind. Das bedeute für ihn, dass Darsteller durch die starke Identifikation mit dem Theaterprojekt verabsäumt hätten bzw. davon abgelenkt waren, sich mit Therapie oder dem Grünen Kreis auseinanderzusetzen. Die Reaktionen der Darsteller, die auch durch die Befragung (vgl. Kapitel 4.5.5) zum Vorschein kamen, machen dies ebenfalls deutlich. Aussagen wie „Theaterspielen ist mir lieber als der normale Therapiealltag“ oder „Ich mache Urlaub von der Therapie“<sup>275</sup> lassen darauf schließen, dass die Darsteller das Projekt als Ablenkung und nicht im Einklang mit der Therapie empfunden hätten. Dabei sollte während der Therapie die Chance genützt werden, „sich selbst kritisch zu reflektieren und zu lernen mit dieser schweren Erkrankung umzugehen“. Für Neuhold zeigen die Aussagen der Betroffenen, „dass diese nicht verstanden hätten, worum es in ihrer Therapie geht“, und dass das ursprüngliche Vorhaben, die Theaterarbeit, ähnlich einer Arbeitstherapie, in den therapeutischen Prozess zu integrieren, „aus dem Ruder geraten“ sei.

---

<sup>275</sup> Zitiert nach Neuhold.

Gibt es auf anderer Ebene Erfolge zu verbuchen, die durch das Projekt *Klassen Feind* entstanden sind? Wie kann man den „Erfolg“ einer künstlerischen Arbeit im Allgemeinen definieren?

Neuhold betont die Schwierigkeit dieser Überlegung. Erfolg hätte für ihn sehr stark mit „Bereicherung“ zu tun. *Klassen Feind* sei eine wichtige Bereicherung gewesen, wie bei jedem Projekt, das sich als „markant“ herausstellte, war Neuhold „froh, es gemacht zu haben, trotz aller Schwierigkeiten“.

„Fast alle Kunstprojekte, die ich gemacht habe, waren auf eine Weise grenzüberschreitend, sowohl was die Organisation, das therapeutische Setting oder die betroffenen Personen angeht. Wo Handlungsspielräume und Grenzen, innerhalb derer sich etwas entwickeln kann, verändert oder hinausgeschoben werden und wo Erfahrungen gesammelt werden, die für das nächste Projekt bereichernd sein können, kann es öfters zu Konflikten kommen. Herauszufinden, wie Rahmenbedingungen gestaltet werden können oder wie künstlerischer Anspruch umgesetzt werden kann und auch die Darsteller dieses Gefühl haben, ist etwas sehr Prozessuales, Spannendes und gleichzeitig mein Antrieb.“

Das Spannende und Bewegende, das durch solche Prozesse ausgelöst werden kann, solle sich auch dem Publikum eröffnen. Das Publikum könne „irritiert, verunsichert, mit vielen Fragen, erfreut oder belustigt“ nach Hause gehen, aber mit dem Gefühl, dass sich hier „etwas Spannendes abgespielt“ habe.

Die Begriffe „künstlerischer Anspruch“ und „Qualität“ definiert Neuhold anders, als „Berufsschauspieler oder Galeristen“ dies tun würden. Der Qualitätsanspruch an die Projekte von „Kunst im Grünen Kreis“ sei ein sehr hoher, werde aber anders definiert als am Kunstmarkt. Im ersten Moment könne künstlerischer Ausdruck auch „peinlich wirken oder wie misslungen aussehen und dabei aber trotzdem stimmig sein.“ So entstehe Qualität. Für Neuhold ist einer der höchsten künstlerischen Ansprüche die „Authentizität der Ausdrucksform“.

„Ob dieser Anspruch den allgemeinen kunsthistorischen Qualitätsansprüchen entspricht oder nicht, das ist ein anderes Kapitel und mir, ehrlich gesagt, auch egal. Wenn sich jemand mit den Kunstwerken, die im Grünen Kreis entstanden sind, auseinandersetzt, verlange ich auch, dass man bereit ist, die gewohnten Qualitätskriterien in Frage zu stellen. Und auf einmal kann etwas Neues gesehen werden, oder auf eine andere Weise. So funktioniert Kunst nicht als etwas Abstraktes, sondern als menschliches Grundbedürfnis!“

Neuhold gehe es im künstlerischen Ausdruck um die ästhetische Umsetzung von „Gefühlen, Gedanken und Handlungen“, die auf ganz unterschiedliche Weise „glaubwürdig und authentisch“, aber auch durch ihre mögliche Widersprüchlichkeit für den Rezipienten „bereichernd“ sein können.

Wie wichtig ist es, für künstlerische Projekte, die im sozialen Kontext entstehen, Öffentlichkeitsarbeit zu leisten?

Den Weg an die Öffentlichkeit hält Neuhold für sehr wichtig, „er ist aber auch ambivalent wie so vieles“. Über ein Projekt von „Kunst im Grünen Kreis“ sei noch nie so viel berichtet worden wie über *Klassen Feind*. „Eine der unglaublichen Leistungen Manfreds [gemeint ist Manfred Michalke] war, dass ihm das gelungen ist, und Gabriele Müller-Klomfar [Presseverantwortliche für *Klassen Feind*] hat dafür sehr erfolgreiche Arbeit geleistet.“ Neuhold betont, dass auch andere Projekte diese Aufmerksamkeit gleichermaßen verdienen würden.

Um die unausgeglichene Gewichtung der Berichterstattung über einzelne Projekte des Grünen Kreises zu beschreiben, erzählt Neuhold von einer Zusammenarbeit mit den Wiener Festwochen. Für das Festwochenprojekt „Artificial Paradise“ des Künstlers Jörg Lukas Matthaei wurden u.a. Interviews mit Klienten des Grünen Kreises gemacht; sie dienten der Auseinandersetzung mit Sucht und Rausch in der Stadt, die in Form von Lebens- und Stadtgeschichten an verschiedenen Orten in Wien erzählt und auch als Radiosendung ausgestrahlt wurden. Durch die Bekanntheit der Wiener Festwochen seien hier ganz andere Möglichkeiten vorhanden, sich an die Öffentlichkeit zu wenden. Kleinere Plattformen allerdings, wie „Kunst im Grünen Kreis“, kämpfen, so Neuhold, alltäglich für ein wenig öffentliche Rezeption mit oft jahrelangem Aufwand. Bei dem Vergleich erkenne man, dass Öffentlichkeit „anders funktioniert und eine ganz klare Gewichtung in der Medienmacht“ vorherrsche. „Eine Macht der Medienleute, die überhaupt nicht auf inhaltlicher Ebene stattfindet.“ Sich einen Platz in der Medienlandschaft zu erkämpfen, findet Neuhold wichtig, aber auch „extrem schwer“.

Neuhold bezweifelt, dass ohne direkte Kontakte des Wiener Vorstadttheaters zur Kulturpolitik, die öffentliche Wahrnehmung von *Klassen Feind* in dieser Form stattgefunden hätte. Für das Wiener Vorstadttheater und das Kabelwerk sei die Medienpräsenz

sehr wertvoll gewesen, „auf abstrakter Ebene“ auch für „Kunst im Grünen Kreis“. Neuhold ist sich nicht sicher, ob die Darsteller davon profitiert haben. Sie hätten sich sehr über das Interesse der Medien und über die Pressemappe gefreut, gleichzeitig seien sie aber auch „in Nischen durch zweideutige Überschriften“ gedrängt worden. Neuhold kritisiert, dass eine seriöse Auseinandersetzung oder eine Diskussion über Qualität in der Kunst im sozialen Bereich in der Berichterstattung keinen Platz gehabt hätte. Auch über andere Projekte von „Kunst im Grünen Kreis“ seien leider noch keine kritischen Berichte veröffentlicht worden.

Welche Theaterformen sind für „Kunst im Grünen Kreis“ der Erfahrung nach am besten geeignet?

Neuhold fasst zusammen, dass jene Theaterprojekte, bei denen alle Mitbewohner einer Betreuungseinrichtung einbezogen sind, besonders gut geeignet seien. Die Erfahrung mit *Klassen Feind* lässt Neuhold zu dem Schluss kommen, dass Theaterprojekte, die nur für wenige Beteiligte einen „Exklusivcharakter“ haben, als Schwierigkeit oder Störung von den restlichen Mitbewohnern und Betreuern empfunden werden.

Außerdem erfordere der Umgang mit den Klienten sehr starke Zusammenarbeit aller Verantwortlichen. Wenn man die Darsteller zu sehr von dem Rest der Betreuungseinrichtung absondere, könne dies zu großen Konflikten führen. Neuhold unterstellt dem Regisseur von *Klassen Feind* mit dieser Bemerkung keine negative Absicht und verstehe, dass Michalke den Darstellern die besten Probenbedingungen ermöglichen wollte, jedoch hatte diese Haltung zur Folge, dass sich die Darsteller gegen das Betreuerteam auflehnten bzw. eine „Sonderbehandlung“ verlangten. Laut Neuhold bestärkte Michalke die Darsteller in ihrer Position als Schauspieler in einer Weise, dass diese seine Beförderungen als Rückendeckung gegen das Betreuerteam verstanden.

Werden die Projekte von „Kunst im Grünen Kreis“ mit den Klienten nachbesprochen?  
Wie sah die Nachbearbeitung im Fall von *Klassen Feind* aus?

Eine Form der Nachbearbeitung sind zum Beispiel Vernissagen oder Aufführungen. Vielschichtige Publikumsreaktionen, Kommentare und Kritiken seien für alle Beteiligten von großem Wert. Nach (Theater)workshops sei eine kurze Nachbesprechung zwischen Organisation und Therapieteam üblich. Die Möglichkeiten, die eine solche

Reflexion eröffnen kann, sollten, so Neuhold, aber noch viel stärker genutzt werden. Alltag und aktuelle Aufgaben erhielten leider oftmals den Vorrang.

Mit den Darstellern des *Klassen Feinds* gab es gemeinsam mit Hausleitung und Betreuerteam mehrere Gesprächsrunden, die der Nachbearbeitung dienen sollten. Die Möglichkeit zur Reflexion konnte aber von den drei Darstellern, die auch nach den Aufführungen noch beim Grünen Kreis in Behandlung waren, nicht wahrgenommen werden. Die Teilnehmer sprachen wenig über das Theaterprojekt, und wenn, dann in teils vorgefasst wirkenden Antworten. Ein ehemaliger Darsteller antwortete nur mehr mit dem Standardsatz: „Es passt alles“<sup>276</sup>. Ein therapeutischer Prozess werde zwar vom Therapeuten strukturiert, basiere aber darauf, was der Klient selbst preisgibt. „Wenn der Klient nichts erzählt, kann auf dieser Ebene nichts passieren.“ Da die Darsteller Konflikte, die durch das Projekt entstanden sind, in keiner Weise ansprachen, vermutet Neuhold, dass die Darsteller alle Probleme ausgeblendet hätten. In den Gesprächsrunden mit den ehemaligen Darstellern war „keine kritische Reflexion möglich“. Ihr Zusammenhalt als „Theatergruppe“ sei noch Monate nach der letzten Vorstellung spürbar gewesen.

#### Worauf werde bei den nächsten Theaterprojekten des Grünen Kreises wertgelegt?

Das nächste Theaterprojekt werde sich mit „Biografiearbeit“ beschäftigen. Nicht individuelle Geschichten aus der Lebenswelt der Darsteller stünden hierbei im Vordergrund, sondern Schlüsselemente, die symbolische Bedeutung haben und auf einer poetischen Weise umgesetzt werden können. Man arbeite hier mit den theaterpädagogischen Ansätzen Augusto Boals. Neuhold ist es nicht wichtig, dass Künstler, die mit dem Grünen Kreis zusammenarbeiten einen pädagogischen oder therapeutischen Hintergrund haben. Durch ein Theaterprojekt sollten aber die Interessen, Fähigkeiten und Möglichkeiten der Teilnehmer einen „Entfaltungsraum“ bekommen. Das sei für Neuhold die „Grundvoraussetzung“. Das Konzept des Regietheaters sieht Neuhold weiterhin als mögliches und sinnvolles Mittel innerhalb der Theaterarbeit im sozialen Feld, jedoch nicht innerhalb eines therapeutischen Kontextes.

---

<sup>276</sup>

Zitiert nach Neuhold.

„Ich kann mir vorstellen, dass Leute, die die Therapie abgeschlossen haben, aber regelmäßig in eine Nachbetreuungsambulanz kommen, für ein Regietheaterprojekt geeignet wären. Das kann sogar sehr gut sein, weil ihnen die Klarheit der Anweisungen helfen kann und das Stück sowie der Text vorgegeben ist. Im therapeutischen Kontext aber muss man mehr an der eigenen Geschichte anknüpfen.“

In welcher Weise kann die Gesellschaft von einem Projekt wie *Klassen Feind* profitieren? Kann sie das überhaupt?

Es sei eine große Leistung des Wiener Vorstadttheaters, in gesellschaftlicher Hinsicht Wirkung zu erzielen, dies gelte auch für die EU-Projekte, in denen das Wiener Vorstadttheater mitarbeitet. Wichtig sei auch, dass jedes Theaterprojekt und die öffentliche Diskussion darüber, auch die Institution, die dahinter steht, in Frage stelle. Neuhold weist darauf hin, dass das Thema Sucht mit vielen Tabus und Vorurteilen verbunden wird, welche zwar medial geschürt, aber öffentlich zu wenig diskutiert werden. Allein dass Suchterkrankung in der Öffentlichkeit mit etwas positiv Besetztem wie Theaterspielen in Verbindung gebracht werde, sei etwas „Richtiges und Gutes“.

Das Veranstaltungsort „POOL 7“ des Grünen Kreises, das sich in Wien am Rudolfsplatz im ersten Bezirk befindet, wurde gegründet, weil Neuhold auch einen politischen Anspruch mit seiner Arbeit verbindet. Er will diesen Raum für Projekte und für Leute nutzen, die sonst keine Öffentlichkeit hätten. „Das ist für mich ein politischer Raum.“ Als solchen sehe er auch das Palais Kabelwerk oder eine Produktion des Wiener Vorstadttheaters. Der Unterschied liege allerdings in der Umsetzung.

Vielleicht sei eine nachhaltige Diskussion über die Suchthematik durch künstlerische Projekte noch nicht gelungen, jedoch aber eine Auseinandersetzung über breiter gefasste Themen wie „Vorurteile und Ausgrenzung“. Über Informationen zur Suchterkrankung und über Situation oder Umgang mit Suchtkranken hat das Projekt *Klassen Feind* bewusst nicht viel ausgesagt.

„Die Leute sollten aber mit sechs Personen konfrontiert werden, die sie so nicht gesehen hätten, sondern womöglich nur ihr Klischee. Und das ist so wichtig und auch das Schöne, das sind die vielen Facetten, die so ein Projekt bringen kann.“

#### 4.5.8 Analyse des Projekts aus der Sicht des Regisseurs

Gespräch mit Manfred Michalke am 14. Februar 2014<sup>277</sup>

Das Gesprächsprotokoll mit Manfred Michalke wurde stichwortartig von der Verfasserin notiert und nach dem Gespräch für diese Arbeit aufbereitet. Diese Niederschrift gibt, wie die Zusammenfassung des Gesprächs mit Kurt Neuhold zuvor, einen Überblick über die Ergebnisse des Gesprächs mit Manfred Michalke, dessen Kernthemen jeweils eine überblicksartige Frage vorangestellt ist.

Muss man auf Bedürfnisse von Laiendarstellern, die an einer Suchterkrankung leiden und sich in therapeutischer Behandlung befinden, anders reagieren als auf Darsteller, die keine Therapie benötigen?

Michalke will prinzipiell in Konzeption und Zielsetzung seiner Arbeit keine Unterschiede machen. Keine Menschengruppe solle anders behandelt werden als eine andere. Sein Anspruch ist, das Potential der Darsteller im künstlerischen Bereich zu fördern. Auswirkungen des Theaterspielens auf den therapeutischen oder pädagogischen Bereich können, laut Michalke, nur eine „mögliche Folge“ sein.

Den Beweis für seinen Erfolg sieht Michalke im Interesse der Darsteller an der Fortsetzung der gemeinsamen Arbeit. Die Teilnahmebereitschaft sei sehr hoch und viele ehemals Mitwirkende melden sich „auch nach Jahren, wieder, wenn sie, selbst über Umwege, von neuen Projekten erfahren. Sie wollen weitermachen.“<sup>278</sup>

Beim Projekt *Klassen Feind* gab es Probleme, die Theaterarbeit mit der Therapiesituation im Grünen Kreis zu verbinden. Würdest du trotzdem wieder mit Suchtkranken arbeiten? Würdest du etwas anders machen?

Michalke würde wieder mit Suchtkranken arbeiten, würde dies in Zukunft aber außerhalb der Therapie tun. Die Schwierigkeit hierbei sei allerdings ein Ensemble zu bilden.

---

<sup>277</sup> Handschriftliche Notiz liegt bei Verfasserin.

<sup>278</sup> Zitat Michalke. Gespräch mit der Verfasserin am 14.2.2014. Alle weiteren wörtlichen Zitate Michalkes werden im Kapitel 4.5.8 nicht mehr extra mit Fußnoten ausgewiesen.

Sollte es wieder zu einer Zusammenarbeit mit Suchtkranken in stationärer Behandlung kommen, müsste man, laut Michalke, die künstlerische Betätigung und die Therapie besser abstimmen. Therapeuten sollten in den Probenprozess einbezogen sein, das heißt, sie sollten an den Proben teilnehmen. Das wäre für Michalke eine Voraussetzung für ein zukünftiges Projekt. Ein Minimalerfordernis wäre der Beobachterstatus der Therapeuten, damit eine gemeinsame Analyse des Entstehungs- und Entwicklungsprozesses gegeben sei.

Der maximale Erfolg stelle sich durch „Kontinuität“ ein. Pilotprojekte wie *Klassen Feind* könnten nur eine Möglichkeit für Theaterprojekte im sozialen Bereich aufzeigen. Erst durch mehrere aufeinanderfolgende Projekte, die personell und inhaltlich zusammenhängen, ließe sich Erfolg erst so richtig feststellen. Michalke bezieht sich hier auf die Flüchtlingstrilogie, die Gefängnistheaterprojekte oder auf seine derzeitige Zusammenarbeit mit der Volkshochschule Ottakring. Projekte, die eine längere Laufzeit haben und fortgesetzt werden können, hätten eine „höhere Erfolgsquote“.

#### Inwieweit werden die Darsteller in den Gestaltungsprozess mit einbezogen?

Michalke sieht seine Arbeit nicht in der Interpretation des Stückes. Die literarische Vorlage bilde nur die Grundlage, auf welche die einzelnen Sichtweisen der Mitwirkenden aufgebaut werden können. Sie diene also als Ausgangsmaterial für die Rollenentwicklung. Die Darstellungsform ist dem jeweiligen Umfeld zuzuordnen, in dem sich die Darsteller bewegen. Durch individuelle Rollenarbeit und Verkörperung bekomme jede Produktion die Handschrift der Darsteller. So entstehe eine große Unterschiedlichkeit der einzelnen Projekte.

Die Mitgestaltung der Darsteller ist Michalke sehr wichtig, weil sie auf Fähigkeiten zurückgreifen, die sie von vornherein mitbringen und in den künstlerischen Prozess einfließen lassen könnten. Wenn ein Darsteller sich für einen Zugang entschieden hätte, sei es aber für die Ensemblearbeit wichtig, bei diesem Zugang zu bleiben. Verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten könne man nur in prozessorientierten Workshops ausarbeiten. Dies gründe allerdings auf einer anderen Zielsetzung und Arbeitsweise.

Die Gesetzmäßigkeiten der Bühne könne Michalke bei seiner Arbeit mit den Darstellern nicht außer Acht lassen und dafür brauche man auch Disziplin, Präzision und Kommunikationsfähigkeit mit dem Partner.

Die Stückwahl erfolgte beim *Klassen Feind* in Absprache mit dem Grünen Kreis, aber nicht mit den Darstellern. Werden diese hierbei nicht übergangen? Es geht doch um ihre Themen und Anliegen...

Bei einem Pilotprojekt wie dem *Klassen Feind* brächten die Darsteller noch keine Erfahrung mit dem Theaterspielen und mit Theaterstücken mit. Das Stück wird deshalb für sie ausgewählt, so dass es zum Thema bzw. zur Lebensumgebung der Darsteller passen könnte. Gemeinsam mit den Darstellern kristallisiere sich der Schwerpunkt, den man dem Stück zugrundelegen möchte, heraus. In den meisten Stücken der Weltliteratur seien viele gesellschaftlich entscheidende Themen vorhanden. Das Anliegen der meisten Autoren sei es, auf Konflikte mit der gesellschaftlichen Ordnung und auf die Vorurteile der Gesellschaft aufmerksam zu machen. Weltliteraturkomödien würden sich, so Michalke, auch besonders zur Präsentation der einzelnen Ensemblemitglieder eignen. Der eigene Kulturkreis und Zugang solle in der Interpretation zum Tragen kommen. Konfliktsituationen (z.B. verschiedener Ethnien) seien in der Weltliteratur vorhanden. Als Beispiel nennt Michalke Shakespeares Romeo und Julia.

Bei Folgeprojekten könne man Darsteller durch ihre fortschreitende Erfahrung mehr in die Stückwahl einbinden. Die Zusammensetzung und Zielsetzung des Ensembles reife mit der Fortdauer der gemeinsamen Arbeit. Es gäbe Darsteller, die seit 15 Jahren immer wieder bei Produktionen des Wiener Vorstadttheaters mitmachen würden.

Gab es von Seiten der Organisatoren unterschiedliche Erwartungshaltungen an das Projekt *Klassen Feind*?

Durch den Erfolg bei Medien und Presse seien die Erwartungen an das Projekt sehr hoch gewesen. „Für das Wiener Vorstadttheater ist der Grundaspekt, dass die Kulturarbeit ernst genommen wird und nicht in der Chronik landet.“ Die künstlerische Leistung und gleichzeitig die politische Botschaft seien die Hauptanliegen. Eine politische Botschaft könne aber die künstlerische Leistung nicht ersetzen.

Die intensive Öffentlichkeitsarbeit hat beim Grünen Kreis, laut Michalkes Einschätzung, Unsicherheit und negative Reaktionen ausgelöst. Die Geschäftsführung habe keinen maßgeblichen Beitrag zur Öffentlichkeitsarbeit geleistet. Ein gemeinsamer medialer Auftritt wäre wünschenswert gewesen. Ankündigungen hätten verstärkt auch in sozialpädagogischen und therapeutischen Foren erfolgen sollen. Auch eine gemeinsame Pressekonferenz hätte Michalke befürwortet.

Die Darsteller hingegen seien „ab einem gewissen Stadium des Leistungsniveaus“ meist positiv gegenüber Berichterstattungen eingestellt gewesen und hätten diese als „Wertschätzung und Anerkennung“ empfunden.

„Beim Klassenfeind war die im Vorhinein nicht einkalkulierte Sensibilität der Darsteller mitentscheidend für Publikums- und Presseerfolg! Es waren sieben wunderbare Solisten, die zusammenspielten. Es gab nicht ein Zugpferd, sondern Einzelkämpfer, die zu einer Familie geworden sind.“

Von den Betreuern hätte es zu dieser „Theaterfamilie“ Kritik gegeben, weil sich die Darsteller aus der therapeutischen Gemeinschaft ausgeklinkt haben. In Zukunft wäre ein eigenes Kunsthaus eine gute Idee: eine Therapie, die speziell auf die Kombination mit Kunstausbübung ausgerichtet sei. So könne kein Zwiespalt der Schwerpunktsetzungen entstehen. Diese Kunst sollte auch in dieser Form „öffentlichkeitswirksam“ sein und in der Wertigkeit vergleichbar mit jener der Arbeitstherapie.

Es gäbe bereits Beispiele in Deutschland, die so funktionieren würden, zum Beispiel Gefängnisse, die auf Kunstausbübung als Schwerpunkt spezialisiert seien und dafür auch die notwendige Unterstützung und Ressourcen hätten. Finanzielle Faktoren seien hier mitentscheidend sowie die soziokulturelle Tradition, die in Deutschland mehr verankert sei als in Österreich.

#### Welche Möglichkeiten hat das Wiener Vorstadttheater, finanziell zu planen?

Das Wiener Vorstadttheater arbeite von Projektförderung zu Projektförderung. Nicht alle Projekte würden genehmigt werden. Das verursache Planungsunsicherheit. Eine Projektförderung sei schwer zu bekommen. Man müsse bei jeder Einreichung „wieder

bei null beginnen“. Bereits erbrachte Leistung bzw. Erfolge werden nicht berücksichtigt. Es gäbe keine Förderkriterien für sozialintegratives Theater.

Ist es den Darstellern gelungen, sich in ihre Rolle und in das Stück einzufühlen? War das überhaupt Ziel der Probenarbeit?

„Die Verdrängung, die bei den Darstellern stattgefunden haben muss, war durch das sofortige Abrufen können der Rolle“ deutlich zu erkennen. Eine größere Auseinandersetzung mit dem Stück selbst wäre ein wünschenswertes Ziel gewesen. Dafür müssten, laut Michalke, Probennachbesprechungen stattfinden, am besten mit den Betreuern. Michalke nennt als positives Beispiel die der Justizvollzugsanstalt „Zeithain“ in Dresden, hier sei das ganze Gefängnis auf Probenprozesse, Aufführungen und Nachbearbeitung ausgerichtet.

Bei Gefängnistheaterprojekten des Wiener Vorstadttheaters habe es generell mehr Austausch über das Stück während der Proben gegeben als beim *Klassen Feind*. Dort werde in den Pausen diskutiert und reflektiert. Michalke beobachtete, dass beim *Klassen Feind* in den Pausen unter den Darstellern nie über Rolle oder Stück gesprochen wurde.

Michalke stimmt zu, dass die Zusammenarbeit des Wiener Vorstadttheaters mit einem eigenen Therapeuten oder Pädagogen im Team ein wünschenswertes Angebot für die Darsteller wäre. Leider sei dies mit großen Kosten verbunden.

## 5. ZUSAMMENFASSUNG DER FORSCHUNGSERGEBNISSE /RESÜMEE

Die Ergebnisse der Untersuchung des Projektes *Klassen Feind*, auf die in diesem Kapitel eingegangen werden soll, machen auf die verschiedenen Erwartungshaltungen der Verantwortlichen, Manfred Michalke und Kurt Neuhold, aufmerksam, welche sich jedoch erst im fortschreitenden Projektverlauf feststellen ließen. Die unterschiedliche Wirkung des Projekts auf Darsteller, Zuschauer und Medien wird ebenfalls betrachtet. Zum Abschluss der Analyse stellt sich die Frage, ob man den „Erfolg“ eines Projektes wie *Klassen Feind* messen kann und welche Möglichkeiten es gibt, mit dem Begriff der „Qualität“ bei der Beschäftigung mit Kunst umzugehen.

Das gemeinsame von Beginn an von beiden Projektpartnern festgelegte Ziel der professionellen Aufführung wurde durch die Vorstellungen von *Klassen Feind* im Palais Kabelwerk erreicht. Die zweite wesentliche Vereinbarung, alle Klienten des Betreuungshauses „Waldheimat“ in die Produktion einzubinden, um so die Hausgemeinschaft zu fördern, wurde jedoch verfehlt. Durch mehrfache Nachbesetzungen und die zunehmende geringe Verfügbarkeit der Klienten des Hauses „Waldheimat“ wurden die Bewohner des „Marienhofes“ zum Theaterprojekt hinzugezogen. Infolge der hohen Identifikation mit dem Projekt und dem Gruppenzusammenhalt, der unter dem nun mehr oder weniger fixen Ensemble entstand, bildete sich letztendlich ein eingeschworenes Schauspielerteam, das sich jedoch von der Therapeutischen Gemeinschaft innerhalb der beiden Betreuungshäuser abkoppelte.

Michalke setzte seine professionelle Theaterarbeit während kritischer Phasen fort, im Betreuerteam des Grünen Kreises entstanden aber früh erste Zweifel an der Durchführung bzw. Durchführbarkeit des Projekts. Zunächst stellte sich aus Sicht des Teams die Länge des Projekts als Problem heraus, das sich bereits bei der Schwierigkeit der Nachbesetzungen bemerkbar machte. Die therapeutische Betreuung im Grünen Kreis ist in mehrere Phasen gegliedert, die nicht jederzeit ein Einsteigen in ein derart großen Projekt möglich machen. Besonders sensibel ist die Anfangsphase, in der sich der Klient erst in die Therapeutische Gemeinschaft einfinden und die Bereitschaft, in den

therapeutischen Prozess einzusteigen, erarbeiten muss. Gerade in dieser Anfangsphase befanden jedoch die beiden zuletzt eingestiegenen Darsteller Stefan und Christoph. Die Länge des Projekts rief die Abkehr der Darsteller vom therapeutischen Setting durch Abkoppelung aus der Therapeutischen Gemeinschaft besonders stark hervor, welche sich negativ auf die Chancen des Therapieerfolges des einzelnen Klienten auswirkte.

Die klaren Anweisungen und Vorgaben des Regisseurs schienen nach Einschätzung Neuholds den Darstellern von außen jenen Halt zu geben, den sie sich durch die Therapie selbst zu geben erlernen sollten. Das Theaterspiel schien so eine unbewusste, aber willkommene Einladung an die Darsteller zu sein, sich nicht mit persönlichen belastenden Problemen auseinandersetzen zu müssen. Auch in der Nachbearbeitung war es ihnen nicht möglich, über das Projekt eingehend zu reflektieren.

Der therapeutische Prozess forciert eine Aktivierung und Bewusstmachung der Lebenssituation und eine Auseinandersetzung mit sich und seiner Umwelt. Die Teilnahme beim Projekt *Klassen Feind* führte aber zu der gegenläufigen Wirkung der Verdrängung. Diese war durch ein automatisiertes Abrufen können der Rolle und der fehlenden Reflexion über die eigenen Gefühle, die das Projekt auslöste, bemerkbar. Auffallend dabei ist jedoch, dass die Darsteller zwar ihre Rollen auf der Bühne „abzuspulen“ schienen, ohne sich in besonderem Ausmaß mit Stückinhalt oder Rollencharakter auseinanderzusetzen, sich aber mit dem Projekt an und für sich stark identifizierten. In den Interviews betonten die Darsteller, wie wichtig ihnen das Projekt sei und dass es ihnen viel bedeute, wenn das Publikum ihre Leistung wahrnehme, dass sie sich als Familie fühlten und durch das Projekt wichtige Erfahrungen, die den Selbstwert steigern, machen könnten. Sie reflektierten jedoch in keinem der mir bekannten Gespräche die Aussage des Stücks, den Charakter der darzustellenden Rolle oder ihre Gefühle dabei. Interessant zu beobachten ist, dass dies dem Publikum (sofern man der Aussagekraft der niedergeschriebenen Kommentare glauben kann) so nicht aufgefallen ist. Die schauspielerische Leistung und Interpretation der Rollen und das Auslösen von Emotionen beim Publikum wurde besonders gelobt. Auch ich als Regieassistentin muss betonen, dass mich die Darstellung jedes einzelnen Schauspielers überzeugt und ergriffen hat und mich die Diskrepanz zur ihrer eigenen Distanz der Rolle gegenüber besonders in der Nachbetrachtung erstaunte.

Während des Verfassens dieser Arbeit wurde mir klar, dass man das Projekt *Klassen Feind* auf verschiedenen Ebenen betrachten kann und soll. Therapeuten, Regisseur, Darsteller und Publikum/Öffentlichkeit stellen unterschiedliche Anforderungen an ein Projekt wie *Klassen Feind*. Auf therapeutischer Ebene ist das Projekt gescheitert und wird in dieser Form vom Grünen Kreis nicht wiederholt. Die zukünftigen Theaterprojekte von „Kunst im Grünen Kreis“ werden weiterhin außerhalb der therapeutischen Arbeit stattfinden und sich mehr an theaterpädagogischen Konzepten orientieren, die, wie Neuhold es beschreibt, den Teilnehmern mehr Raum zur individuellen Entfaltung geben können.

Auf der Ebene der Publikums- und Medienresonanz kann das Projekt *Klassen Feind* als durchwegs positiv festgemacht werden. Selten kann ein soziales Theaterprojekt aus eigener Kraft eine so erfolgreiche Öffentlichkeitsarbeit leisten. Auch wenn die erhoffte, kritische Auseinandersetzung der Medien mit der Thematik des Stücks oder der Bedeutung sozialer Theaterarbeit nicht ausgiebig erfolgte, ging es dem Wiener Vorstadttheater und dem Grünen Kreis auch darum, mit Hilfe der Medien deutlich zu machen, dass Kunst, die soziale Anliegen vertritt, stattfindet. Je mehr Medienöffentlichkeit, desto mehr Publikum kann erreicht werden, das dazu eingeladen ist, das Stück und die damit verknüpften Anliegen selbst auf sich wirken zu lassen. Die sehr positiven und thematisch reflektierenden Bemerkungen des Publikums zeigen, dass dieser hohe Anspruch gelungen ist. Der Ambition des Wiener Vorstadttheaters, das Publikum durch künstlerische Leistung ohne Hinzuziehen eines „Mitleidseffekt“ zu berühren, werden die Publikumscommentare, die sich deutlich mehr auf die gelungene Darstellung und bewegende Handlung des Stückes als auf den Hintergrund der Schauspieler beziehen, gerecht.

Doch wie kann letztendlich der „Erfolg“ eines solch vielschichtigen Projektes definiert werden? Drei Darsteller wurden rückfällig, verbanden ihre Krise, nach eigenen Aussagen jedoch nicht mit dem Theaterprojekt. Aus therapeutischer Sicht kann es aus ganz unterschiedlichen Ursachen zu einem Rückfall kommen, die nicht mit der Theaterproduktion zusammenhängen müssen. Kunst könne allerdings die Prozesse verdichten, die

in einem Menschen stattfinden.<sup>279</sup> Diese Verdichtung muss allerdings nicht negativ gesehen werden.

Die Therapeuten bezweifelten den Erfolg des Projekts auf Seite der Klienten, vor allem auf Grund der Auskopplung aus dem Therapieprozess. Die Darsteller selbst aber verbuchten das Projekt sehr wohl als persönlichen Erfolg, weil sie es seit langem einmal geschafft hätten, etwas, das sie angefangen hatten und worauf sie stolz sein konnten, auch zu vollenden. Auch der beschriebene Erfolg bei Publikum und Medien sei an dieser Stelle noch einmal erwähnt. Diesen betont auch Michalke, sieht Projekte des Wiener Vorstadttheater für die Mitwirkenden jedoch vor allem dann als besonders erfolgreich an, wenn ein Projekt weitergeführt werden kann, dh. Kontinuität in der Zusammenarbeit mit einer Institution bzw. Darstellerguppe erfolgen kann, so wie es etwa bei der Flüchtlingstrilogie, den Gefängnistheaterprojekten oder der Kooperation mit der Volkshochschule Ottakring der Fall war bzw. ist. Soll das Projekt nun als „erfolgreich gescheitert“ beschrieben werden? Meiner Einschätzung nach stellt sich Erfolg dann ein, wenn ein Projekt Nachwirkung zeigt, kein Stillstand eintritt, an Erkenntnissen weitergearbeitet wird und neue Fragen aufgeworfen und behandelt werden.

Abschließend soll noch einmal auf die bereits angedeuteten unterschiedlichen Erwartungshaltungen Neuholds und Michalkes an das Projekt *Klassen Feind* eingegangen werden. Wie lassen sich diese auf den Punkt bringen? Natürlich kümmerte sich Neuhold mehr um das therapeutische Umfeld der Darsteller und Michalke, als Regisseur, um die künstlerische Arbeit. Diese Aufgabenverteilung war von Anfang an so definiert. Beiden war, von ihrem jeweiligen Aufgabengebiet aus betrachtet, das Gelingen des Projekts auf künstlerischer als auch auf persönlicher Ebene, nämlich als bereicherndes Projekt für die Darsteller, von großer Bedeutung. Es gab jedoch, wie im Projektablauf beschrieben, vor allem von Seite des Grünen Kreises Probleme in der Organisationsform des Projekts und der gegenseitigen Absprache während der Durchführung, es bestand weiters eine unterschiedliche Auffassung, wie man mit den Darstellern umgehen und welche Wertigkeit man dem Projekt den Darstellern gegenüber zukommen lassen sollte. Die intensive Team-Bildung der Theatergruppe war für die Betreuer des Grünen Kreises ein Grund zur Sorge, aus der Sicht des Regisseurs jedoch

---

<sup>279</sup> Vgl. Gesprächsnotiz der Verfasserin, Gespräch mit Kurt Neuhold am 12.6.2012. Handschriftliche Notiz liegt bei Verfasserin.

eine wichtige Grundlage für eine erfolgreiche Ensemblearbeit. Für beide Seiten war der *Klassen Feind* ein Pilotprojekt, dessen tatsächliche negative Auswirkungen auf den Therapieerfolg, meiner Einschätzung nach, erst im Nachhinein in vollem Umfang auszumachen waren. Nicht nur Neuhold, sondern auch Michalke sind sich, rückblickend betrachtet, darüber im Klaren, dass eine Arbeit in ähnlicher Konstellation anders gestaltet werden müsste. Aber Organisation und die Gruppendynamik, die während eines Theaterprojekts entstehen kann und die im Idealfall im positiven Ausmaß auch entstehen soll, einmal außer Acht gelassen, liegt der große Unterschied zwischen Neuhold und Michalke in ihrer unterschiedlichen Auffassung des künstlerischen Qualitätsbegriffs. Während sich Michalke an den Qualitätskriterien des Berufstheaters orientiert, geht es Neuhold vielmehr um die Authentizität der Darstellenden und um die Bereicherung der Zuschauer, die laut Neuhold, auch ohne den allgemein gültigen künstlerischen Qualitätskriterien erreicht werden könne.

Die Erkenntnis, die man aus der Abhandlung dieser Diplomarbeit mitnehmen kann, spiegelt sich in der Thematik dieses Unterschiedes wider. Die schon in der Einleitung beschriebene starke Anziehung und gleichzeitig nach wie vor bestehende Kluft zwischen künstlerischen und/oder sozialen Interessen ist nicht einfach zu überbrücken, vor allem dann nicht, wenn der Erfolgsdruck einer öffentlichen Aufführung mit breitem Medieninteresse das hohe künstlerische Niveau (von konventionellen Maßstäben aus betrachtet) fordert.

Es soll mit der im ersten Kapitel beschriebenen Forderung der Avantgardisten, mit den etablierten künstlerischen Normen zu brechen, auch abgeschlossen werden. Besonders um im soziokulturellen Sinn partizipierend am Kulturleben teilzunehmen, muss Kunst durch unterschiedliche Zugänge erfolgen, die der Vielfalt der Menschen, die unsere Gesellschaft bilden, entspricht. Der Kunstbegriff ist ein wandelbarer und muss stets von neuem hinterfragt werden. Kunst ist nicht an einem allgemein gültigen Qualitätsbegriff festmachbar. Sowohl Künstler, die soziale Theaterarbeit (oder eine andere Kunstform) anleiten, als auch das Publikum und Journalisten sind dazu aufgefordert, für sich selbst herauszufinden, welchen Qualitätsansprüchen soziale Kunst und Kunst im Allgemeinen gerecht werden soll und welche Aufgabe Kunst innerhalb der Gesellschaft einnehmen kann.

Auch diese Diplomarbeit soll nicht als abgeschlossener Prozess verstanden werden, sondern als Momentaufnahme einer fortwährenden Entwicklung der Kunstausübung im sozialen Feld. Durch diese Arbeit konnten einige Fragen beantwortet und im Idealfall neue Fragen gestellt werden.

## 6. ANHANG

### 6.1 Abstract

Das Kernthema dieser Diplomarbeit geht der Frage nach, wie sich Kunst und Alltagsleben aus kunsthistorischer Sicht annäherten und mit welchen Herausforderungen soziale Theaterarbeit heute verbunden ist. Den Grundstein dafür legte die Avantgarde, die erstmals versuchte, Kunst und Leben auf unkonventionelle Weise in Verbindung zu bringen. Der Umgang mit Kunst hat sich im Laufe des 20. Jahrhunderts verändert. Seit den revolutionären gesellschaftlichen Umbrüchen nach 1968 vermehrten sich die Bestrebungen der Künstler, die Gesellschaft zu verändern und gesellschaftspolitische Prozesse voranzutreiben. Soziokulturelle Initiativen, die in Deutschland ab den 1970er Jahren entstanden, und die Entwicklung der Theaterpädagogik, die parallel stattfand, ebneten den Weg zu einer sozial-engagierten, partizipierenden Theaterarbeit, die wir heute beobachten können.

Durch die nähere Betrachtung des Theaterprojekts *Klassen Feind*, das als Zusammenarbeit zwischen dem „Wiener Vorstadttheater – Integratives Theater Österreichs“ und der Suchthilfeeinrichtung „Grüner Kreis“ entstand, soll die theoretische Annäherung an die Thematik ein praktisches Beispiel finden. Die Arbeit des Wiener Vorstadttheaters wird vorgestellt und im Feld der sozialen Theaterarbeit verortet. Auch die Anliegen der Institution Grüner Kreis an die Projektreihe „Kunst im Grünen Kreis“ werden dargestellt. Um Chancen und Schwierigkeiten des Projekts zu analysieren, wurde der Projektverlauf (Planungsphase, Proben und Aufführungen) beobachtet und die Reaktionen der Darsteller, des Regisseurs, des Leiters von Kunst im Grünen Kreis, des Publikums und der Presse dokumentiert und gegenübergestellt. Besonders die unterschiedliche Wirkung auf Darstellende und Publikum sowie die verschiedenen Erwartungshaltungen der Verantwortlichen (Leitung Wiener Vorstadttheater bzw. Kunst im Grünen Kreis) sind aufschlussreicher Gegenstand der Untersuchungen.

## 6.2 Bibliografie

**Altenhofer**, Stefan: Theater arbeitet mit psychosozial Betroffenen. Theaterarbeit als Handlungsfeld der Sozialarbeit? Verbindungen zwischen Theaterpädagogik und Sozialer Arbeit. – In: Künstlerische Aktivitäten im Kontext Sozialer Arbeit. Schriften zur Sozialen Arbeit. Bd. 9. Hrsg. I. Hiebinger. – Linz: Ed. Pro Mente, 2008. S. 35-216.

**Antoni**, Beatrix: Transformation durch Theatralität. Zur Wirksamkeit theatraler Prozesse. – Wien: Dipl.-Arb., 2008.

**Berg**, Wolfgang: Wie professionell darf soziale und kulturelle Arbeit sein? – Aachen: Shaker Verlag, 2001.

**Billeter**, Erika: The Living Theatre. Paradise Now. Ein Bericht in Wort und Bild. – Bern [u.a.]: Rütten und Loening, 1969.

**Blick**, Ida: Perspektiven der Soziokultur. Ziele, Konzeptionen und aktuelle Tendenzen. – O.O.: GRIN Verlag, 2011.

**Boal**, Augusto: Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

**Bocala**, Sandro: Marcel Duchamp. – In: Kunst! Das 20. Jahrhundert. Hrsg. J. Tesch und E. Hollmann. Prestel, München [u.a.]: Prestel, 2. Auflage 1999. S. 54.

**Bogner**, Wolfgang: Die stationäre Langzeittherapie im „Grünen Kreis“. – In: Wege aus der Sucht. 25 Jahre „Grüner Kreis“. Jubiläumsausgabe des Magazins „Grüner Kreis“, 2008. S. 35.

**Bollenbeck**, Georg: Avantgarde. – In: Gegenwartskultur. 130 Stichworte. Hrsg. R. Schnell. Stuttgart: Metzler, 2006. S. 26-29.

**Brauneck**, Manfred (Hrsg.): Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001.

**Büschner**, Barbara: Wirklichkeitstheater, Straßentheater, Freies Theater. Entstehung und Entwicklung freier Gruppen in der Bundesrepublik Deutschland 1968-76. – Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag, 1987.

**Bürger**, Peter: Theorien der Avantgarde. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

**Conquerwood**, Dwight: Rethinking Ethnography. Towards a Critical Cultural Politics. – In: Speech Monographs 58.2. New York: Juni 1991. S. 179-194.

**Denscher**, Barbara (Hrsg.): Kunst und Kultur in Österreich. Das 20. Jahrhundert. – Wien: Christian Brandstätter Verlag, 1999.

**Dietzen**, Agnes: Lebenslanges und informelles Lernen. – In: Theaterarbeit in sozialen Feldern. Ein einführendes Handbuch. Hrsg. G. Koch [u.a.]. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel Verlag, 2004. S. 33-37.

**Ehlmaier**, Peter: Die Wilde Bühne. Soziokulturelle Theaterarbeit mit ehemaligen Drogenabhängigen. – Wien: Dipl.-Arb., 2008.

**Feiler**, Bettina: Von der Selbstzerstörung durch Sucht zu einer gesunden verantwortungsbewussten Lebenseinstellung. Die Fähigkeit Eigenverantwortlichkeit zu erwerben mit Hilfe der Therapeutischen Gemeinschaft „Grüner Kreis“. – Wien: Dipl.-Arb., 1998.

**Fischer-Lichte**, Erika (Hrsg.): TheaterAvantgarde. Wahrnehmung. Körper. Sprache. – Tübingen, Basel: A. Francke Verlag, 1995.

**Fischer-Lichte**, Erika (Hrsg. u.a.): Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde. – Tübingen, Basel: A. Francke Verlag, 1998.

**Fischer-Lichte**, Erika: Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. – Tübingen, Basel: A. Francke Verlag, 1997.

**Fleck**, Michaela: Theater am Therapieplan. Aus der (Sucht-)Therapie kommen Manfred Michalkes jüngste Bühnenstars. – In: Niederösterreichische Nachrichten, Nr. 43/2011. S. 18-19.

**Flemming**, Thomas: Nigel Williams. – In: Harenbergs Schauspielführer. Die ganze Welt des Theaters: 265 Autoren mit mehr als 750 Werken in Wort und Bild. Hrsg. B. Harenberg. Dortmund: Harenberg, 1997. S. 1174-1175

**Glaser**, Hermann; Stahl, Karl Heinz: Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. Perspektiven und Modelle einer neuen Soziokultur. – Weinheim [u.a.]: Juventa Verlag, 1974.

**Glinz**, Christina: Annäherung an die Wirkungsweisen theatraler Rollenarbeit bei jungen Erwachsenen in Haft: eine Untersuchung des Stellenwertes postmoderner ästhetischer Theaterpraxis mit Inhaftierten für die Sozialpädagogik anhand des ausgewählten Theaterprojektes "Gerettet" vom Wiener Vorstadttheater in den Justizanstalten Gerasdorf und Schwarza. – Wien: Dipl.-Arb., 2010.

**Gombrich**, E. H.: Die Geschichte der Kunst. – Berlin: Phaidon Verlag, 2002.

**Harrison**, Charles; Wood, Paul (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstler-schriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews. Band 1 u. 2. – Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003.

**Heinz**, Andrea: Ordnung ist das halbe Leben. Vorstadttheater: „Der Klassenfeind“ im Palais Kabelwerk. In: Der Standard, Ausgabe vom 12.11.2011. S. 26.

**Heinz**, Astrid: Der Weg vom Drogensumpf auf die Bühne als Therapie. – In: Heute, Niederösterreich-Ausgabe vom 24.10.2011. S. 13.

**Hiebinger**, Irene (Hrsg.): Künstlerische Aktivitäten im Kontext Sozialer Arbeit. Schriften zur Sozialen Arbeit. Bd. 9. – Linz: Ed. Pro Mente, 2008.

**Hiltmann**, Gabriele: Kulturarbeit in der Sozialarbeit zwischen Anerkennung und Ablehnung. – In: Kultursozialarbeit: eine Blume oder Vase? Hrsg. G. Koch. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel, 1989. S. 18-39.

**Invankovits**, Sabine: Theaterspielen als Therapie. – In: Wiener Bezirkszeitung Meidling, Ausgabe Nr. 45/2011. S. 22-23.

**Jandl**, Barbara: Lampenfieber statt Drogenrausch. Theater als Therapie! Sechs Süchtige stehen im Palais Kabelwerk auf der Bühne. – In: Heute, Niederösterreich-Ausgabe vom 10.11.2011. S. 13.

**Joas**, Hans: Die Kreativität des Handelns. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

**Kager**, Bettina: Aspekte der Sucht und Therapie am Beispiel des „Grünen Kreises“. – Wien: Dipl.-Arb., 2000.

**Koch**, Gerd (Hrsg.): Kultursozialarbeit. Eine Blume ohne Vase? – Frankfurt am Main: Brandes & Apsel, 1989.

**Koch**, Gerd; Roth, Sieglinde; Vaßen, Florian; Wrentschur, Michael (Hrsg.): Theaterarbeit in sozialen Feldern. Ein einführendes Handbuch. – Frankfurt am Main: Brandes & Apsel, 2004.

**Kralicek**, Wolfgang: „Ich will ihre Geschichten gar nicht wissen!“ Im Meidlinger Kabelwerk spielen Suchtkranke aus dem Grünen Kreis das englische Schülerdrama „Der Klassenfeind“. – In: Falter, Ausgabe Nr. 45/2011. S. 23.

**Lemonis**, Leonidas; Rohrhofer, Alfred; Muhr, Robert: Das Leitbild des „Grünen Kreises“. – In: Wege aus der Sucht. 25 Jahre „Grüner Kreis“. Jubiläumsausgabe des Magazins „Grüner Kreis“, 2008. S. 17.

**Leppke**, Kevin: Theater als interkultureller Dialog. Dschungel Wien – Theaterhaus für junges Publikum. – Wien: Diss., 2010.

**Liessmann**, Konrad Paul (Hrsg.): Theodor W. Adorno und die Wahrheit der ästhetischen Avantgarde. – In: Philosophie der modernen Kunst. Wien: WUV-Univ.Verl., 1999. S. 123-134.

**Marcuse**, Herbert: Über den affirmativen Charakter der Kultur (1937). – In: Ders.: Kultur und Gesellschaft, Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

**Mann**, Thomas: Kultur und Politik. – In: Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1961. S. 609-617.

**Mathar**, Alma: Theaterpädagogik und Soziale Arbeit. Eine Idee der Zukunft? – Saarbrücken: AV Akademikerverlag, 2013.

**Mayring**, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken. – Weinheim, Basel: Beltz Verlag, 2010.

**Marschall**, Brigitte: Politisches Theater nach 1950. – Wien [u.a.]: Böhlau Verlag, 2010.

**Meis**, Mona-Sabine: Allgemeine Grundlagen der künstlerisch-ästhetischen Praxis in der Sozialen Arbeit. – In: Künstlerisch-ästhetische Methoden in der Sozialen Arbeit. Kunst, Musik, Theater, Tanz und Neue Medien. Hrsg. M.-S. Meis und G.-A. Mies. Reihe Grundwissen Soziale Arbeit. Band 8. Hrsg. R. Bieker. Stuttgart: Kohlhammer, 2012. S. 17-79.

**Messner**, Bettina; Wrentschur, Michael (Hrsg.): Initiative Soziokultur. Diskurse. Konzepte. Praxis. – Wien, Berlin: Lit Verlag, 2011.

**Michalke**, Manfred; Neuhold, Kurt: Einreichungskonzept „Klassen Feind“ des Wiener Vorstadttheaters und des Grünen Kreises an das Kulturstadtrat der Stadt Wien. 2011.

**Mies**, Georg-Achim: Theater und Soziale Arbeit – Ein „offenes“ Theaterprojekt mit geistig und körperlich behinderten Erwachsenen. – In: Künstlerisch-ästhetische Methoden in der Sozialen Arbeit. Kunst, Musik, Theater, Tanz und Neue Medien. Hrsg. M.-S. Meis und G.-A. Mies. Reihe Grundwissen Soziale Arbeit. Band 8. Hrsg. R. Bieker. Stuttgart: Kohlhammer, 2012. S. 177-202.

**Muhr**, Robert: Das Behandlungssystem und die Arbeitsweise des „Grünen Kreises“. – In: Wege aus der Sucht. 25 Jahre „Grüner Kreis“. Jubiläumsausgabe des Magazins „Grüner Kreis“, 2008. S.24.

**Muhr**, Robert: Kunst in der Suchttherapie. – In: Sucht. Magazin „Grüner Kreis“. Nr. 75 (2010). S. 6.

**Neuhold**, Kurt: Aktive Freizeitgestaltung am Beispiel des Projektes „Kunst im Grünen Kreis“. – In: Wege aus der Sucht. 25 Jahre „Grüner Kreis“. Jubiläumsausgabe des Magazins „Grüner Kreis“, 2008. S. 28-29.

**Neuhold**, Kurt: Kunst im Grünen Kreis. Thesen und Erfahrungen. – In: Sucht. Magazin „Grüner Kreis“. Nr. 75 (2010).

**Neuhold**: Der Klassenfeind. – In: deconstruct # 4. Begleitheft zur Ausstellung, Wien 2013. S. 1.

**Neuhold**, Kurt: Kunst im Grünen Kreis. Ein partizipatives Kunstprojekt. – In: deconstruct #4. Begleitheft zur Ausstellung, Wien 2013. S. 34.

**O.A.**: Theater-Kritik. Der Klassenfeind. In: NÖN, Ausgabe Nr. 46/2011. S. 24

**Radermacher**, Norbert: Arbeitsfelder der Theaterpädagogik. – In: Wörterbuch der Theaterpädagogik. Hrsg. G. Koch und M. Streisand. Berlin, Milow: Schibri-Verlag, 2003. S. 29.

**Rathmanner**, Petra: Ich habe zwei Leben. – In: Wiener Zeitung, Ausgabe vom 10.9.2004. S. 12.

**Roth**, Sieglinde: Theaterarbeit in sozialen Feldern. – In: Theaterarbeit in sozialen Feldern. Ein einführendes Handbuch. Hrsg. G. Koch [u.a.]. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel Verlag, 2004. S. 21-26.

**Seitz**, Hanne: Kunst als soziale Herausforderung. Zur Praxis künstlerischer Intervention im öffentlichen Raum. – In: Initiative Soziokultur. Diskurse, Konzepte, Praxis. Hrsg. B. Messner und M. Wrentschur. Wien, Berlin: Lit Verlag, 2011. S. 69-88.

**Sfeir-Semler**, Andréé: Die Maler am Pariser Salon 1791-1880. – Frankfurt am Main [u.a.]: Campus Verlag, Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1992.

**Schmitt**, Michael: Vom Lehrstück bis zum Theatersport. Theaterpädagogik für eine ganzheitliche Bildung. – Marburg: Tectum Verlag, 2010.

**Sedlak**, Kurt: Ein kulturelles Stadtlabor im Kabelwerk. – In: 3, 2, 1\_ KUNST. Bildende Kunst und Soziokultur im Palais Kabelwerk. Hrsg. SikoART. Wien: Eigenverlag Kulturelles Stadtlabor Palais Kabelwerk, 2011. S. 136-137.

**Schneider**, Susanna: Theaterarbeit im sozialen Feld: Die Wirkungen des Theaterspiels auf ehemalige Heimkinder in Rumänien – ein qualitatives Experiment. – Wien: Dil.-Arb., 2008.

**Simhandl**, Peter: Theatergeschichte in einem Band. – Berlin: Henschel, 1996.

**Stein-Trigler**, Herfried: Die Rolle der Arbeitstherapie in der Behandlung der Suchterkrankung. – In: Wege aus der Sucht. 25 Jahre „Grüner Kreis“. Jubiläumsausgabe des Magazins „Grüner Kreis“, 2008. S. 27.

**Treptow**, Rainer: Soziokultur – was verbindet das Kulturelle und das Soziale? – In: Initiative Soziokultur. Diskurse, Konzepte, Praxis. Hrsg. B. Messner und M. Wrentschur. Wien, Berlin: Lit Verlag, 2011. S. 51-68.

**Wagner**, Bernd: Sozio-, Sub- und Mainstreamkultur. Programmatik, AkteurInnen und Aktivitäten der Soziokultur in Deutschland. – In: Initiative Soziokultur. Diskurse. Konzepte. Praxis. Hrsg. B. Messner und M. Wrentschur. Wien, Berlin: Lit Verlag, 2011. S. 23-33.

**Weidinger**, Karl: Fouls und Retourfouls. – In: Augustin, Ausgabe Nr. 308/2011. S. 22.

**Weintz**, Jürgen: Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit. – Berlin [u.a.]: Schibri-Verlag, 2008.

**Werkner**, Patrick: Kunst seit 1940. Von Jackson Pollock bis Joseph Beuys. – Wien [u.a.]: Böhlau Verlag, 2007.

**Wildt**, Beatrix: Psychodrama. – In: Wörterbuch der Theaterpädagogik. Hrsg. G. Koch und M. Streisand. Berlin, Milow: Schibri-Verlag, 2003. S.233-234.

**Williams**, Nigel: Klassen Feind. Schauspiel in zwei Akten. Deutsch von Astrid Windorf und August Zirner. – Berlin: Verlag Felix Bloch Erben, o.J.

**Wimmer**, Brigitte: Der Verein „Grüner Kreis“. – In: Wege aus der Sucht. 25 Jahre „Grüner Kreis“. Jubiläumsausgabe des Magazins „Grüner Kreis“, 2008. S. 18.

**Wrentschur**, Michael: Theaterarbeit in sozialen Feldern trifft Soziale Arbeit. Anknüpfungen, Assoziationen und Anregungen. – In: Theaterarbeit in sozialen Feldern. Ein einführendes Handbuch. Hrsg. G. Koch [u.a.]. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel Verlag, 2004. S. 38-48.

**Zeier-Draxl**, Edith: Spielend Leben Lernen. Eine Projektidee. In: Theaterarbeit in sozialen Feldern. Ein einführendes Handbuch. Hrsg. G. Koch [u.a.]. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel Verlag, 2004. S. 14-20.

## **Internetquellen**

**Eichmann**, Hubert; Saupe, Bernhard: Andere aktivieren? Fallstudien zu Kunst-externen Wirkungen von sozial und/oder politisch engagierter Kunst.

URL: [www.deconstruct.at/Forschungsbericht.pdf](http://www.deconstruct.at/Forschungsbericht.pdf). Zugriff am 10.3.2014.

**Garage X**: URL: [www.garage-x.at](http://www.garage-x.at). Zugriff am 8.3.2014

**Grüner Kreis**: URL: [www.gruenerkreis.at](http://www.gruenerkreis.at). Zugriff am 15.2.2014.

**Palais Kabelwerk**: URL: [www.garage-x.at/kw/](http://www.garage-x.at/kw/). Zugriff am 8.3.2014

**PEETA-Projekt**: URL: [www.peetaproject.eu/de-at/startseite.aspx](http://www.peetaproject.eu/de-at/startseite.aspx).

Zugriff am 13.2.2014.

**Wagner**, Heinz: Wir spielen „tickende Zeitbomben“. Nur vordergründig schaumgebremste Version von Nigel Williams „Der Klassenfeind“ im Palais Kabelwerk. – In: Kurier-Onlineausgabe vom 10.11.2011. URL: <http://kurier.at/kultur/wir-spielen-tickende-zeitbomben/748.988>. Zugriff am 10.3.2014

**Wiener Vorstadttheater**: URL: [www.wienervorstadttheater.com](http://www.wienervorstadttheater.com).

Zugriff am 8.2.2014

## 6.3 Abbildungsverzeichnis

|                                                                                                                                                       |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Abb. 1 Therapiekonzept Grüner Kreis. In: Wege aus der Sucht. 25 Jahre „Grüner Kreis“. Jubiläumsausgabe des Magazins „Grüner Kreis“, 2008. S. 24 ..... | 59 |
| Abb. 2 „Aviso“-Dreharbeiten des ORF im Proberaum Aspang © Kurt Neuhold .....                                                                          | 71 |
| Abb. 3 Probenfoto im Palais Kabelwerk vom 04.11.2011© Kurt Neuhold .....                                                                              | 75 |
| Abb. 4 Probenfoto im Palais Kabelwerk vom 04.11.2011 © Kurt Neuhold .....                                                                             | 75 |
| Abb. 5 Probenfoto im Palais Kabelwerk vom 04.11.2011© Kurt Neuhold .....                                                                              | 76 |

## 6.4 Auflistung der geführten Interviews

Michalke, Manfred – Wien am 02.05.2011, 07.03.2012, 14.02.2014

Neuhold, Kurt – Wien am 16.05.2012, 12.06.2012

Christoph, Florian, Marc, Peter, Sascha, Stefan – Wien im Zeitraum der Vorstellungen von *Klassen Feind* von 08.11. bis 15.11.2011

## 6.5 Auswertung der Interviews – Darsteller

### 6.5.1 Gestellte Fragen und gesammelte Antworten

#### 1. Warum hast du dich für das Projekt *Klassen Feind* gemeldet?

- A) Bühnenerfahrung sammeln (spiele Schlagzeug und Gitarre in einer Heavy Metal Band)
- B) keine Angabe
- C) Weil es mir Spaß macht auf der Bühne zu stehen, ich möchte begeistern, ich bin jemand der gerne animiert
- D) Weil es sich interessant angehört hat, habe schon immer gerne vor Leuten gesprochen und unterhalten
- E) Neue Erfahrung kennenlernen, wie das so ist auf der Bühne zu stehen
- F) Heimleiterin hat Anstoß gegeben

#### 2. Hast du schon bei anderen Kunstprojekten mitgemacht? Wenn ja, wo?

- A) Ja, Holzschnitzkurs im Grünen Kreis
  - B) Nein
  - C) Ja, Landartworkshop im Grünen Kreis (aus naturbelassenen Materialien Kunstwerke machen)
- Darsteller in einem Musical (Hauptrolle) mit 16 Jahren, war ein einzigartiges Erlebnis, es gab ein Casting in ganz Niederösterreich
- D) Nein
  - E) Nein
  - F) Ja, in Psychiatrie: „Stummtheater“

#### 3. Was bedeutet Theaterspielen für dich?

- A) Abwechslung zum Hofalltag, weitere Erfahrung sammeln, Dazulernen, Bühnenerfahrung sammeln, finanzieller Anreiz (der war am Anfang aber noch nicht klar)
- B) keine Angabe

- C) Echt viel, ich überlege auf die Schauspielschule zu gehen, das hat mir dieses Projekt wieder gezeigt
- D) sich Ausdrücken können
- E) man kann Gefühle einbauen, sich in eine andere Rolle versetzen
- F) es ist lustig, es ist schön Personen zu begeistern

4. Wie ist der Regisseur mit dir umgegangen? Wie fandest du die Zusammenarbeit?

- A) Der Umgang war sehr gut, Manfred ist sehr nett, wir haben uns immer gut verstanden, das Regieführen hat er sehr gut gemacht, ich habe mich immer auf die Proben gefreut
- B) Sehr guter Umgang und Zusammenarbeit
- C) Voll leiwand, super Umgang, Manfred weiß genau was er will, er bringt Erfahrung mit, weiß wovon er redet
- D) ich bin sehr zufrieden über seinen Umgang mit uns, er arbeitet professionell und engagiert
- E) Manfred hat uns immer gut behandelt, hat uns unterstützt
- F) er hat das alles sehr gut gemacht

5. Wie hat sich das Theaterspielen innerhalb der Gruppe ausgewirkt?

- A) Es hat alles gut funktioniert, wir sind gute Freunde geworden, es ist allerdings schade, dass einige gegangen sind
- B) man lernt sich besser kennen, fängt an sich mehr zu vertrauen, weil man sich im Zusammenspiel braucht, es fördert den Zusammenhalt, es entsteht Loyalität untereinander, man geht durch dick und dünn, wird eine Family, trifft es einen, trifft es alle, ich bin stolz, dass ich mit diesen Leuten zusammenarbeiten darf
- C) Voll super, wir sind wie eine Familie, hat uns enger zusammengeschweißt
- D) Vor allem die Darsteller von unserem Hof hat es mehr zusammengeschweißt
- E) Für das, das wir uns nicht gekannt haben, sind wir sehr zusammengewachsen, sind eine kleine Familie geworden, vielleicht klappt der Kontakt auch weiterhin
- F) es war gut für den Zusammenhalt, sind Familie geworden

6. Gab es Probleme oder Dinge, die dich gestört haben während der Proben und Auf-  
führungen?

- A) Es gab für mich keine Probleme
- B) Es gab keine Probleme
- C) Nichts, keine Probleme, die Proben waren eher zu kurz, mir ist das Theaterspielen lieber als der normale Therapieplan
- D) Mich hat nichts gestört, alles war sehr locker, es war eine willkommene Abwechslung
- E) Man wusste nie, ob die Besetzung so bleibt, das war negativ
- F) es hat alles so gepasst, wie es sich entwickelt hat

7. Welche Reaktionen kamen von den anderen Klienten und Betreuern im Grünen Kreis?

- A) Alle haben gesagt, sie finden das toll, ich habe viel Lob bekommen, das gilt für Betreuer und Klienten
- B) Die anderen haben zu mir gesagt: „Toll! Klasse Leistung! Hast du gut gemacht! Die Rolle passt zu dir!“
- C) Haben mich gelobt und gesagt: „Tolle Leistung!“ Eifersucht war auch da. Betreuer haben das Theaterspielen voll unterstützt
- D) Anfänglich Skepsis, manche machten blöde Bemerkungen, haben unser Theaterspielen nicht ernstgenommen, danach positive Resonanz. Von den Betreuern wurde das Projekt von Anfang an befürwortet.
- E) Aus ein paar hat der Neid gesprochen (Klienten), von den Betreuern gabs keine Probleme.
- F) es hat niemanden gestört, teilweise waren die anderen neidig, manche Betreuer dachten, man nimmt es nicht ernst, zum Schluss kam aber viel Unterstützung

8. Wie wichtig ist das Theaterspielen für deine Therapie? Kann es etwas Positives beitragen? Wenn ja, wie?

- A) Das Theaterspielen hat sich nicht so wirklich ausgewirkt, allerdings hat es den Zusammenhalt gestärkt und das Verhalten in der Öffentlichkeit, man lernt Ängste vor Leuten zu verlieren, man kann sich eine Beschäftigung suchen, man hat etwas gemacht, auf das man stolz sein kann
- B) ich sehe das Theaterspielen getrennt von der Therapie, es war eine gute Beschäftigung
- C) Man bekommt mehr Selbstsicherheit und Selbstbewusstsein, man lernt vor anderen Leuten zu reden
- D) das kann ich jetzt noch nicht sagen
- E) Das Theaterspielen wirkt sich nicht auf die Therapie direkt aus aber auf das Selbstbewusstsein. Man sieht, dass man was auf die Reihe bringt.
- F) Ja, man bekommt mehr Selbstsicherheit, übt vor Leuten zu sprechen, kann Menschen begeistern, es war Ablenkung von der Therapie, aber auch mit der Therapie verbunden, es gibt in beiden Bereichen ähnliche Themen, z.B. soziale Kompetenz.

9. Wie und mit wem kannst du die Eindrücke, die du durch das Theaterspielen gewonnen hast, verarbeiten und besprechen. Hast du mit Therapeuten/Freunden darüber gesprochen?

- A) Ja, ich habe mit Therapeuten darüber gesprochen, ich konnte Erlebnisse mit den Gesprächen verbinden. Wenn jemand Interesse am Spielen hat, würde ich das Projekt weiterempfehlen. Ich finde, es ist eine gute Sache beim Grünen Kreis Theater zu spielen.
- B) keine Angabe
- C) Ja, mit Therapeuten konnte ich darüber reden, wurde auch auf das Theaterspielen angesprochen, man kann dann darüber reflektieren
- D) Therapeuten fragen zwar aus Höflichkeit, das Theaterspielen war für mich aber eine extra Geschichte
- E) Für mich war das eher getrennt, mit Kollegen redet man viel darüber, Theaterspielen war eine Ablenkung von Therapie und Alltag.
- F) Die Therapeuten haben sich dafür interessiert

10. Welche Wünsche und Erwartungen hast du an das Publikum und die Öffentlichkeit?

- A) Leute sollen sich für das Stück selber interessieren, für die Sozialkritik, sie sollen die Probleme der Jugendlichen im Stück sehen, aus der Handlung lernen. Sie sollen aber auch die Darsteller sehen, Jungs, die was tun, Ambitionen haben
- B) keine Angabe
- C) Sollen über das Stück nachdenken, manche Jugendliche sind auf sich allein gestellt und brauchen Hilfe. Das Ganze soll auch mit dem Grünen Kreis verbunden werden, dass auch Süchtige etwas auf die Reihe bringen
- D) Die Message vom Stück soll mitgenommen werden und soll wertfrei beurteilt werden. Es soll nicht wichtig sein fürs Publikum, wer wir sind, aber es soll eine Nachwirkung geben, damit es solche Projekte wieder gibt.
- E) Die meisten kommen sicher, weil sie sehen wollen, was „Junkies“ so machen, sollen dann aber überrascht werden
- F) Ich habe den Wunsch, dass die Leute nochmal kommen, weil sie so begeistert sind

11. Wie bist du mit dem Medienrummel umgegangen?

- A) Das hat mir gefallen, darauf kann man stolz sein
- B) keine Angabe
- C) Das war super
- D) Das war eine positive Nebenerscheinung
- E) Das war schon komisch von null auf hundert im Rampenlicht zu stehen, eine leiwande Erfahrung
- F) Am Anfang hat mir das nicht getaugt, gegen Ende war es leiwand

12. Was hat sich für dich durch das Theaterspielen verändert?

- A) Es hat mich erfüllt
- B) keine Angabe
- C) Es hat sich bei mir der Wunsch entwickelt auf die Schauspielschule zu gehen
- D) Auf Geleistetes stolz sein können, man kann testen wie man auf andere wirkt und ich bekam positive Rückmeldungen

E) Nein, es hat sich nichts verändert

F) Theaterspielen kann wirklich was beitragen, mein Selbstbewusstsein hat sich gesteigert

13. Würdest du wieder mitmachen?

A) Ja

B) Beim Manfred ja, sonst nicht

C) Ja

D) Ja, generell

E) Nein, aber empfehlen: Ja, bringt was!

F) Generell ja, beim Manfred am liebsten

**5.6.2 Gesammelte Antworten/Auswertung**

1. Gründe für das Mitwirken am Projekt *Klassen Feind*

|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| Bühnenerfahrung sammeln             | II  |
| Freude am Spiel                     | III |
| Begeisterung erzeugen wollen        | III |
| Allgemeines Interesse am Theater    | I   |
| Etwas Neues kennenlernen            | I   |
| Motivation von außen (Heimleiterin) | I   |

2. Bisherige Erfahrungen/Teilnahme an künstlerischen Projekten

|                                           |     |
|-------------------------------------------|-----|
| Ja, im Rahmen der Therapie                | III |
| Ja, Darsteller in einer Musicalproduktion | I   |
| Nein                                      | III |

### 3. Was Theaterspielen für die Darsteller bedeutet

|                                          |    |
|------------------------------------------|----|
| Abwechslung zum Therapiealltag           | II |
| Erfahrung sammeln, Neues lernen          | II |
| Finanzieller Anreiz                      | I  |
| Wunsch Schauspielen zum Beruf zu machen  | I  |
| Sich und seine Gefühle ausdrücken können | II |

### 4. Über die Zusammenarbeit mit dem Regisseur

|                                                                         |      |
|-------------------------------------------------------------------------|------|
| Sehr gute Zusammenarbeit<br>Netter, freundlicher Umgang mit Darstellern | IIII |
| Sehr gutes Regieführen                                                  | III  |
| bringt Erfahrung/Professionalität/Engagement mit                        | III  |

### 5. Wie sich das Theaterspielen innerhalb der Gruppe ausgewirkt hat

|                                         |      |
|-----------------------------------------|------|
| Gute Freunde geworden/Familie           | IIII |
| Zusammenhalt/gegenseitige Unterstützung | III  |
| Vertrauen gewachsen                     | I    |

„Ich bin stolz, dass ich mit diesen Leuten zusammenarbeiten darf“

„Man braucht einander im Zusammenspielen, trifft es einen, trifft es alle.“

### 6. Probleme während der Proben und Aufführungen

|                       |      |
|-----------------------|------|
| Keine Probleme        | IIII |
| Häufige Umbesetzungen | I    |

„Ich habe mich immer auf die Proben gefreut.“

„Die Zeit verging viel zu schnell.“

## 7. Reaktionen von den anderen Klienten und Betreuern im Grünen Kreis

|                                                        |      |
|--------------------------------------------------------|------|
| Lob und Zuspruch von Betreuern und Klienten            | IIII |
| Rolle passt zu dir                                     | I    |
| Unterstützung von Seiten der Betreuer                  | IIII |
| Eifersucht                                             | III  |
| Anfängliche Skepsis, Theaterspielen nicht ernst nehmen | II   |

## 8. Wie wichtig Theaterspielen innerhalb der Therapie ist und ob es etwas Positives beitragen kann.

|                                                                    |      |
|--------------------------------------------------------------------|------|
| hilft Angst vor anderen Menschen abzulegen                         | I    |
| Üben in der Öffentlichkeit zu stehen/vor anderen Menschen sprechen | II   |
| Steigerung des Selbstwertes                                        | IIII |
| Ich trenne Therapie und Theaterspielen                             | IIII |
| Ich konnte Therapie und Theaterspielen verbinden                   | I    |

## 9. Wie und mit wem man Eindrücke, die durch das Theaterspielen entstehen besprechen kann.

|                                                 |     |
|-------------------------------------------------|-----|
| Erlebnisse mit Therapeuten besprochen           | III |
| Theater innerhalb der Therapie nicht besprochen | I   |
| Mit Kollegen im Grünen Kreis besprochen         | I   |
| Keine Angabe                                    | I   |

## 10. Wünsche und Erwartungen an Publikum und Öffentlichkeit

|                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------|-----|
| Interesse am Stück                                                      | II  |
| Probleme der Jugendlichen im Stück sehen/aus Handlung lernen/Nachdenken | III |
| Darsteller sehen, die Ambitionen haben, ihre Ge-                        | III |

|                                                           |   |
|-----------------------------------------------------------|---|
| schichte und Leistung anerkennen                          |   |
| Keine Angabe                                              | I |
| Nachwirkung, damit es solche Projekte wieder gibt         | I |
| Es soll für das Publikum nicht wichtig sein wer wir sind. | I |
| Wunsch, dass die Leute wiederkommen/ weiterempfehlen      | I |

#### 11. Umgang mit Medienrummel

|                    |      |
|--------------------|------|
| Positives Erlebnis | IIII |
| Stolz              | I    |
| Keine Angabe       | I    |

#### 12. Veränderungen durch Theaterspiel

|                                                |     |
|------------------------------------------------|-----|
| Erfüllung, Positiv für Selbstwertgefühl, Stolz | III |
| Wunsch weiterzumachen                          | I   |
| Nein                                           | I   |

#### 13. Würdest du wieder mitmachen

|                              |      |
|------------------------------|------|
| Ja                           | IIII |
| Ja, aber nur bei Manfred     | I    |
| Nein, aber anderen empfehlen | I    |

## 6.6. Publikumskommentare

Jeder hatte die Möglichkeit, in aufliegenden Heften Kommentare niederzuschreiben.

### Abschrift:

Ein sehr berührendes, manchmal bedrückendes Stück. Ziemlich lebensnahe und ich hoffe sehr, dass den sogenannten Erwachsenen hin und wieder doch mehr einfällt und sie nicht aufhören Angebote an die Jugend zu setzen. Richtige Angebote, die sich auch annehmen können! Es hat mir sehr gut gefallen! Hanni P., 8.11.2011

Ein sehr bewegendes Stück. Die Gefühle der Jugendlichen sind sehr gut rübergekommen. Mehr Unterstützung zu wünschen und doch trotzdem so alleine, vernachlässigt und verloren zu sein. Ich finde es sehr schön und wichtig, dass die Jugendlichen hier jemanden haben, der sich Zeit nimmt und mit ihnen etwas Sinnvolles und Nützliches gestaltet. Tolle Idee! Carolin P., 8.11.2011

Vielen Dank für diese großartige Vorstellung!!! Ich wünsche euch weiterhin viel Erfolg für eure Auftritte. Bleibt so wie ihr seid! Lukas, 8.11.2011

Es sollte auch dem breiten Publikum zugeführt werden. Auch im ORF Kulturschwerpunkt sollte man dies zeigen! [Name nicht lesbar], 8.11.2011

Schöne Vorstellung mit tollen Laiendarstellern und ein Stück, das sowieso der heutigen Zeit entspricht. Auf diese Jungs kann man stolz sein. Noch viel Erfolg. Das sage und meine ich nicht nur weil ich Vater eines Darstellers (von Sascha) bin, sondern weil es mich auch zum Nachdenken angeregt hat und das Stück auch Pointen hat und humorvoll inszeniert und gestaltet wurde und wird. Das sollte weiter forciert werden, dass auch andere Jungs und Mädchen Laientheater spielen können. Es sollten auch Politiker eingeladen werden, damit sie sehen, was mit wenig finanziellen Mitteln auf die Beine gestellt werden kann und man vielen Menschen wieder Selbstvertrauen gibt.

Robert K., 8.11.2011

Cooler Timing der Dialoge – richtig spannend! Bin sehr froh, hier gewesen zu sein... Bitte weitermachen!

Vielen Dank für die tolle Aufführung. Sehr professionell, ich habe allen Schauspielern ihre Rolle abgenommen, da sie wirklich sehr überragend waren! Danke schön!

Herzlichen Dank für die gelungene Darstellung, die beeindruckende schauspielerische Leistung, die hervorragende Sprechtechnik, und das konsequente Erarbeiten der Rollen! Toi, toi, toi weiterhin!

Eine großartige Leistung! Gratuliere!

Eine tolle Leistung! Bravo und viel Erfolg und Freude weiterhin. Rosa

Ihr seid beeindruckend! Andrea

Echt leiwand und jugendlich! [Name nicht lesbar]

Super Leistung, tolles Stück! [Name nicht lesbar]

Danke für den gelungenen spannenden, emotional berührenden Abend! Das Stück ging weit über eine Therapie hinaus bin hin zu absoluter Professionalität. Jeder Darsteller war genau auf dem Punkt, genau in seiner Rolle. Man merkte die unglaubliche Arbeit dahinter: Regiearbeit und Leistung der Schauspieler! Vielen Dank!

Perfektes Spiel, tolle Leistung! Viel Glück für die Zukunft! [Name nicht lesbar]

Ein tolles Theaterstück habt ihr uns geboten. SUPER. Weiter so und alles Gute!  
A. G., 11.11.2011

Es war ein beeindruckender Abend. Ein super Stück. H. G. P., 11.11.11

Ihr ward alle SUPER, habe eure Vorstellung sehr genossen! A. G., 11.11.2011

Ein gelungenes Stück, hat uns super gefallen. Alles Gute für die Zukunft.  
H. G. P., 11.11.2011

Ein sehr interessantes Stück. Gut gemacht! Marlene, 11.11.2011

Beeindruckende Leistung, hoffentlich hat der eine oder andere ein Hobby für die Zukunft gefunden! Carmen, 11.11.2011

Tolles Projekt!

Man merkt die gute Zusammenarbeit, die bestimmt nicht immer einfach ist, wenn man auf den Text achtet! Katrin und Carla, 11.11.2011

Super Stück, tolle Leistung. Weiter so im Leben, ihr seid super!  
[Name nicht lesbar], 11.11.2011

Ihr ward super! H. G. P., 11.11.2011

Gutes Stück, hervorragend gespielt! Solche Projekte sollte es öfter geben. Alles Gute euch Burschen! Fam. S. 12.11.2011

Es hat mir sehr gut gefallen: das Stück und vor allem die Darsteller.  
[Name nicht lesbar], 14.11.2011

Echt genial gespielt ♥ ;-) Weiter so! Schön wars! Bernie

Sehr nettes Stück! Sonja

Ihr habt echt super gespielt! „Iron“ hat man seine „unsympathische“ Rolle richtig abgenommen! Es sollte auf jeden Fall mehr Projekte dieser Art geben (auch auf der Baumgartner Höhe oder im Anton Proksch Institut). Eine tolle Idee!!  
Alles Gute für die Zukunft! LG Maggie

Ein tolles Bühnenbild! Gut gespielt! Alles Liebe, Claudia

Super wars, Oida!

Super Stück! Sehr modern gestaltet. Viel Glück weiterhin und alles Gute. 14.11.2011

Die 6 Sozialarbeiterinnen in der ersten Reihe fühlten sich sehr geehrt. ♥ ♥ ♥ 14.11.11

...und ihr seid wirklich ein paar Fleisch gewordene Träume eines/r jeden/r SozialarbeiterIn ☺ Sehr berührend, sehr verstörend – ein gelungenes Schauspiel!

Gratulation an die Schauspieler und an die Regie! Sehr gut gelungen! Susanne H.

...werde eine Geranie anpflanzen, denn zum Lehrer pflanzen bin ich schon zu alt (aus der Schule raus) !!!Danke und alles Gute für Euch!!!

War ein sehr interessantes Stück... bin sehr positiv überrascht von dem Können der Laiendarsteller... Viel Glück und weiter so! LG Alexandra (OÖ)

Eine Bereicherung! LG Kathi!

Toll gespielt. Phantastisch interpretiert. LG Sissy, 15.11.11

Ein gelungenes Stück, super Schauspieler und eine großartige Stimmung, die da entsteht! Iris

Bin schon zum zweiten Mal hier. Dieses Stück ist einfach SUPER. Trifft voll den Nagel auf den Kopf. Kaspar

Beeindruckendes Spiel – sehr berührend! Evelyn

Zu leise gesprochen. Zu wenig Action. SONST BRAVO!!! Mischa

War ein super Stück, gut spielt ☺ Lg Steffi ☺

Super Leistung! Anna

Hat mir getaugt! Berührt hat mich sehr die Art, wie die Geschichte von den blinden Eltern erzählt wurde.

### **Kommentar per E-Mail von Johanna K.**

10.11.2011

Beeindruckend! Das fällt mir spontan aufs Erste ein. Und das hat mehrere Gründe. Zunächst finde ich das Übersetzen (sowohl sprachlich als auf dramatisch) in die direkte Lebenswelt der Jugendlichen äußerst gelungen. Dadurch hat das Stück eine zusätzliche, ungekünstelte, direkt berührende Nähe gewonnen. Das hat sicherlich unter anderem auch die Schauspieler dahin geführt, eine besondere Beziehung zu ihren so unterschiedlichen Rollen zu entwickeln – ganz ohne Umwege über eine andere Sprechweise - und sie dabei unterstützt, beim Verkörpern ihrer Rolle so direkt am Punkt zu sein. Gerade dieses intensive Erarbeiten der Rolle hat man deutlich gespürt, jeden individuellen Prozess, der dahinter gesteckt ist (und das waren sicherlich oft nicht leichte Wege dorthin). Und das ist das Beeindruckende: jeder von ihnen hat – obwohl sie vielleicht vorher noch nie etwas mit Schauspielen zu tun gehabt haben – seine Rolle wirklich leben können, egal, ob er sich damit identifizieren konnte oder nicht ... da war kein einziges Mal das Gefühl, dass sich jemand geniert oder Angst vor den Reaktionen der Zuschauer hatte. Schauspielen ist ja viel mehr als nur Text herunterleiern ... es ist Empfinden und nach außen Bringen. Etwas, dass bestimmt für die Jungs in ihrer Situation mehr als nur eine Überwindung war! Man hat auch ganz klar gesehen: auf der Bühne ging es um das gemeinsame Fertigstellen eines Produktes und nicht um einen Einzelkampf. Sie waren ein Team!

Und auch die Regiearbeit gehört besonders erwähnt. Nicht nur der Einsatz der Requisiten, der Musik und des Lichts waren absolut geglückt. Das Know-how, wie man gezielt und pointiert, Mimik, Gestik und Wort so gestaltet, dass Tiefe und Ausdruck entsteht, wurde von den Schauspielern perfekt angenommen und absolut umgesetzt und hat so zu emotional berührenden, teilweise bedrückenden Momenten geführt. Aggression (ausgelebt und versteckt), Freundschaft, Eingliedern in Hierarchien, Loyalität, Unterdrückung ... all das wurde in Szene gesetzt. Auch hier war die Arbeit, die dahinter gesteckt hat, unglaublich präsent.

Was mich aber am meisten beeindruckt hat war, dass das Stück weit über eine therapeutische Maßnahme (was ja bestimmt auch ein wichtiger Aspekt ist/war) hin zur Professionalität gegangen ist. Mitleid oder Anteilnahme an ihrer Lebenssituation war vollkommen zweitrangig. Hier ging es um ein professionell entwickeltes Produkt, um richtiges Theaterspielen. Und ich glaube, dass das im Endeffekt auch viel wertvoller für die Jungs ist – nämlich, Anerkennung für die Leistung zu bekommen, dass dort auf

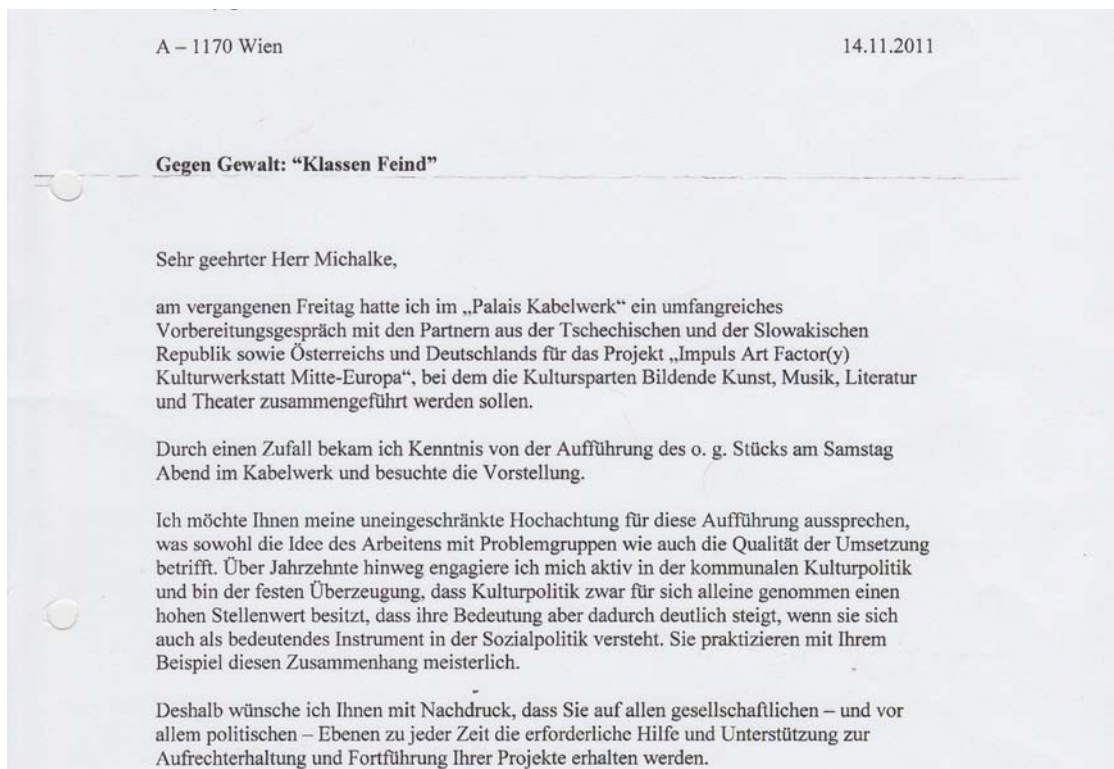
der Bühne Schauspieler gestanden sind, die eine Geschichte zu erzählen haben und nicht Suchtkranke in Therapie.

Danke nochmals für eure Arbeit und euer unglaubliches Engagement!

Herzliche Grüße

Johanna

### **Kommentar per Post von Hans-Joachim G.**



Mit freundlichen Grüßen

Hans-Joachim G.

## 6.7 Pressereaktionen

| <b>PRESSEREAKTIONEN Der Klassenfeind / Wr. Vorstadttheater</b> |                         |                           |                           |  |
|----------------------------------------------------------------|-------------------------|---------------------------|---------------------------|--|
| <b>Auszug, Stand: 17.11.2010</b>                               |                         |                           |                           |  |
| Rundfunk                                                       | Antenne Wien            | Ankündigung               | ausgestrahlt vor Premiere |  |
| Print                                                          | Augustin                | gr. Artikel & Fotos       | erschienen in Nr. 308/11  |  |
| Print                                                          | Augustin                | Ankündigung Radio Aug.    | erschienen in Nr. 308/11  |  |
| Print                                                          | Bezirksblatt            | Artikel + Foto            | erschienen in Nr. 43      |  |
| Online                                                         | Bezirksblatt Online     | Gewinnspiel & Ankündigung | online ab Mitte Oktober   |  |
| Print                                                          | Bezirkszeitung          | Ankündigung & Foto        | erschienen in Nr. 46/11   |  |
| Print                                                          | Bezirkszeitung 12.Bez.  | gr. Artikel & Fotos       | erschienen in Nr. 45/11   |  |
| Online                                                         | Clubwien.at             | Ankündigung+Gewinn        | erschienen 10/2011        |  |
| Print                                                          | Der Standard            | Kritik                    | erschienen am 12.11.11    |  |
| Print                                                          | Die Presse/Schaufenster | Ankündigung & Foto        | erschienen am 11.11.11    |  |
| Print                                                          | Falter                  | Ankündigung               | erschienen in Nr. 44/11   |  |
| Print                                                          | Falter                  | Artikel & Fotos           | erschienen in Nr. 45/11   |  |
| Print                                                          | Falter                  | Ankündigung               | erschienen in Nr. 45/11   |  |
| Print                                                          | Freie Theater Spielplan | Ankündigung & Foto        | erschienen in Nr. 11/11   |  |
| Online                                                         | freikarte.at            | Gewinnspiel & Ankündigung | online ab Ende September  |  |
| Online                                                         | GPA-djp                 | Ankündigung               | Anfang Oktober 2011       |  |
| Print                                                          | HEUTE NÖ                | Bericht + Foto            | erschienen am 24.10.11    |  |
| Print                                                          | HEUTE NÖ                | Artikel & Fotos           | erschienen am 10.11.11    |  |
| Online                                                         | HEUTE Online            | Ankündigung & Verlosung   | erschienen am 2.11.11     |  |
| Print                                                          | HEUTE Wien              | Kl Artikel                | erschienen am 11.11.11    |  |
| Print                                                          | JIW Jugend in Wien      | Ankündigung               | erschienen in Nr. 11/11   |  |
| Print                                                          | Kronenzeitung NÖ        | Ankündigung & Foto        | erschienen am 6.11.11     |  |
| Print                                                          | KURIER Online           | Artikel & Fotos           | online ab 10.11.11        |  |
| Print                                                          | medianet                | Ankündigung               | erschienen 07/10/2011     |  |
| Print                                                          | NÖN                     | Kl. Kritik                | erschienen in Nr. 46_11   |  |
| Print                                                          | NÖN Gesamtausabe        | Bericht + Foto            | erschienen in Nr. 43/11   |  |
| Online                                                         | NÖN Online              | Artikel                   | online                    |  |
| TV                                                             | ORF a.viso              | gr. Beitrag & Interviews  | ausgestrahlt am 6.11.11   |  |
| Rundfunk                                                       | ORF Ö1 Leporello        | gr. Beitrag & Interviews  | ausgestrahlt am 10.11.    |  |
| Rundfunk                                                       | ORF Radio Wien          | Ankündigung               | ausgestrahlt vor Premiere |  |
| TV                                                             | ORF Wien Heute          | gr. Beitrag & Interviews  | ausgestrahlt am 12.11.11  |  |
| Rundfunk                                                       | Radio Arabella          | Ankündigung               | ausgestrahlt vor Premiere |  |
| Rundfunk                                                       | Radio Augustin          | gr. Beitrag & Interviews  | ausgestrahlt am 7.11.     |  |

|          |                                                                        |                           |                          |  |
|----------|------------------------------------------------------------------------|---------------------------|--------------------------|--|
| Rundfunk | Radio NJOY                                                             | Beitrag & Interviews      | ausgestrahlt Ende Nov    |  |
| Online   | typischich.at (Wienerin, Diva, Miss Online)                            | Gewinnspiel & Ankündigung | online ab Anfang Oktober |  |
| Online   | Universum Online                                                       | Gewinnspiel & Ankündigung | online ab Anfang Oktober |  |
| Online   | Volume / Medianinprogress - Uniscreen                                  | Gewinnspiel & Ankündigung | online ab Mitte Oktober  |  |
| Print    | VOR Magazin                                                            | Ankündigung & Foto        | erschienen in Nr. 11/11  |  |
| Online   | Wien.at Club                                                           | Gewinnspiel & Ankündigung | online ab Anfang Oktober |  |
| Print    | Wiener Zeitung Programmpunkte                                          | Ankündigung & Foto        | erschienen am 10.11.11   |  |
| Online   | <a href="http://www.wieninternational.at">www.wieninternational.at</a> | Ankündigung+Gewinn        | erschienen 27.9.2011     |  |
| Print    | zuHause                                                                | Ankündigung & Foto        | erschienen in Nr. 5/11   |  |

## 6.8 Lebenslauf

|                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|----------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Name:</b>         | Amrei Kathrin Ortner                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| <b>Geburtsdatum:</b> | 31.10.1984 in Wien                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| <b>Ausbildung:</b>   | <p>Seit Sept. 2013 berufsbegleitendes Kolleg für Sozialpädagogik am BISOP Baden</p> <p>Seit Okt. 2004 Studium d. Theater-, Film- u. Medienwissenschaft</p> <p>Mai 2004 Matura an der VBS, Handelsakademie Floridsdorf</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| <b>Berufspraxis:</b> | <p>Seit Nov. 2013 Sozialpädagogin im Internat der Wiener Sängerknaben</p> <p>Regieassistentz „Imagine Shakespeare“ mit dem Wiener Vorstadttheater und JVA Gerasdorf und Schwarzbau im Rahmen von PEETA. (Februar 2012 – April 2012)</p> <p>Regieassistentz „Klassen Feind“ mit dem Wiener Vorstadttheater und dem Grünen Kreis (Februar 2011 – November 2011)</p> <p>Praktikum Marketing – Volksoper Wien (Feb. u. März 2008)</p> <p>Lektoratsassistentz – Kaiser-Verlag Wien (Feb. bis Aug. 2007)</p> <p>Regiehospitantz und Bühnenbetreuung – „Viel Lärm um Nichts“ Shakespeare auf der Rosenberg (Mai bis Aug. 2006)</p> <p>Praktikum Presse und Öffentlichkeitsarbeit – Volkstheater Wien (Feb. u. März 2006)</p> <p>Bühnenbau/Requisite/Statisterie – Tiroler Volksschauspiele in Telfs (Juli u. Aug. 2005)</p> <p>Regiehospitantz und Bühnenbetreuung – „Der Widerspenstigen Zähmung“ – Shakespeare auf der Rosenberg (Mai und Juni 2005)</p> <p>Regieassistentz – „Verzwickte Lügen“ – Komödie am Kai (Nov. 04 bis Jän. 2005)</p> <p>Stagemanagement – Komödie am Kai (Mai u. Juni 2004)</p> |