Günther Heeg
Claudius Baisch
Andrea Hensel
Caroline Krämer
Sophia-Charlotte Reiser
Henrike Schmidt
Stephan Schnell
Helena Wölfl

Fremde spielen. Materialien zur Geschichte von Amateurtheater

herausgegeben von
Claudius Baisch
Henrike Schmidt
Dana Soubh

Günther Heeg, Claudius Baisch, Andrea Hensel,
Caroline Krämer, Sophia-Charlotte Reiser, Henrike Schmidt,
Stephan Schnell, Helena Wölfl

Fremde spielen. Materialien zur Geschichte von Amateurtheater

Herausgegeben von Claudius Baisch, Henrike Schmidt, Dana Soubh

© 2020 by Schibri-Verlag
Dorfstraße 60, 17337 Uckerland OT Milow
E-Mail: info@schibri.de
Homepage: www.schibri.de

Gestaltung, Satz: Frank Bernhard Übler

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlags.

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-86863-221-7

centre of competence for theatre

Schibri-Verlag

GEFÖRDERT VOM
Bundesministerium für Bildung und Forschung

Vorwort 9

I Fremde Suche(n)
Theoretische Überlegungen 12

Die Herausforderung des Fremden 13

Amateurtheater als Segment der Gesellschaft 17

Transkulturelle Öffnung von Amateurtheater 22

Potential des Mangels 23

II Gemeinschaft / Geselligkeit 26

Einleitung 27

„Stimme des Volkes“ – Hingabe an die Gemeinschaft 29
Das Laienspiel des Rudolf Mirbt

1887 · Deutsches Kaiserreich

Von Gemeinschaft und Gesellschaft zu Vergemeinschaftung und Vergesellschaftung 33

1924/25 · Weimarer Republik

Gemeinschafts- und Geselligkeitsstruktur der Amateurtheatervereine 36

1920 · Weimarer Republik

Geschlossene Gemeinschaft 39

1933 · Deutsches Reich
Volksgemeinschaft 40

1922 · Weimarer Republik
Das Verhältnis der Amateurtheatervereine zur Politik 44

1941/1952 · Berlin
Kontinuität der Volksgemeinschaft 45
Willy Kuhnt

Theorien der Geselligkeit im Deutschen Kaiserreich 48

Amateurtheater als soziales Kunstgebilde 51
Spiel als Praxis der Geselligkeit – nach Georg Simmel

Amateurtheatervereine als Orte der Geselligkeit 53

Gesten/Gemeinschaft 55
Das Lehrstück als Modell

Szene aus dem Fragment gebliebenen Lehrstück *Der böse Baal der asoziale* 63

Die Suche nach einem sozialen Ort 64
Ambivalente Geselligkeit im Deutschen Kaiserreich

III Professionell / Nichtprofessionell 74

Einleitung 75

1920 · Berlin
Der „Naturzustand“ des Schauspielens 77

Kaum zu entwirrendes Netz 78
Eine Begriffsdebatte

Amateurtheater und professionelles Theater: eine liaison dangereuse 79

1902 · Deutsches Kaiserreich
Kunst und Dilettantismus 82

1933 · Deutsches Reich
Amateurtheater und Berufstheater 84
Ein Langzeit-Konflikt

1920 · Weimarer Republik
Amateurtheater vs. Berufstheater 87
Ein ewiger Wettstreit

1934 · Heidenheim
Berufsschauspiel und Volksschauspiel 89

1959 · Bitterfeld
Arbeitertheater und Arbeiterfestspiele 90
Über den Begriff des Arbeitertheaters in der DDR

1949 · Korbach / 2019 · Friedrichshafen
Kritik(un)fähigkeit im Amateurtheater 96

IV Bildung / Erziehung **102**

Einleitung **103**

1920 · Berlin

Kulturelle Bildung und ästhetische Erfahrung **104**

1920 · Weimarer Republik

Vereine und Verbände **106**

Wirkungen staatlicher Vereinspolitik

1924 · Kassel / 2007 · Berlin

Unser Wollen **108**

Zum schwierigen Verhältnis von Verband und Vereinen

Der Verein – eine Heterotopie im Pop **116**

1896 · Berlin

10 Gebote für dramatische Dilettanten **119**

1933 · Deutsches Reich

Theater als Dienst an der Volksgemeinschaft **120**

1933 · Heidenheim

Naturtheater Heidenheim **124**

Theaterpädagogik – Zurichtungen zur Kunst? **126**

1925 · Juist / 1947 · Meldorf

„Theater ist Mache“ **130**

Martin Luserkes Konzept der ästhetischen Bildung

V Partizipation / Internationalisierung **142**

Einleitung **143**

2015 · Ulm

Praktizierte Inklusion **147**

HEYOKA-Theater Ulm

1920 · Weimarer Republik

„Vom Volke dem Volke“ **148**

Die „Revolutionierung des Theaters“ am Beginn der Weimarer Republik

1960 · BRD

Stabilisierung und Aufbruch **155**

Die Internationalisierung des Amateurtheaters nach 1945

1959 · DDR

Formen der Teilhabe in einem System propagierter Partizipation **160**

2019 · Lingen/Esslingen

Aufbruch durch internationale Amateurtheatertreffen **167**

1963/1964 · Berlin

Volksbühnenspieler vs. Laie vs. Amateur – Begriffsdebatte 1950/60er **175**

2018 · Leipzig / 1960 · DDR

Geschichten über Amateurtheater **177**

Ein narratives Interview mit Ulrich Schwarz

2017–2020 · Düsseldorf

Das lange Ziehen der Karawane **183**

Ein Interview mit Rudi Rölleke

Danksagung **196**

Autor_innen **197**

Vorwort

Auslöser für die Arbeit an diesem Buch war das Gewahrwerden eines doppelten Mangels: Zum einen war Amateurtheater, und hier besonders das organisierte Amateurtheater mit seiner über 125-jährigen Geschichte, als Lernort der kulturellen Bildung bisher kaum Gegenstand der Forschung. Angesichts der historischen Entwicklung und geografischen Verbreitung von Amateurtheater im gesamten Bundesgebiet (und darüber hinaus) ist das ein wesentliches Forschungsdefizit. Zum anderen offenbarten ein zunehmender Nationalismus und das Wiederaufkommen des Phantasmas einer vermeintlich eigenen, geschlossenen, homogenen Kultur einen eklatanten Mangel an Fähigkeiten, mit (dem) Fremden umzugehen. Amateurtheater als ein breitenkulturelles Phänomen kann ein hervorragendes Medium für den spielerischen Umgang mit (dem) Fremden und den Erwerb transkultureller Kompetenzen sein. Das war die Hypothese unserer Arbeit, die sich von 2017 bis 2019 im Rahmen des vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) geförderten Forschungsprojekts „Fremde spielen. Amateurtheater als Medium transkultureller Bildung" unter der Leitung von Prof. Dr. Günther Heeg vollzog. Ziel der Untersuchungen war die Erkundung des transkulturellen Potentials von Amateurtheater.

Wenn wir in diesem Band von (Amateur-)Theater sprechen, so meinen wir damit nicht *das* (Amateur-)Theater als geschlossene Gestalt. Durch die Jahrhunderte hindurch prägt es sich in vielfältiger Weise aus. Um dieser Vielfalt in der Einheit eines Theaters von nichtprofessionellen Akteur_innen gerecht zu werden, verwenden wir (in der Regel) den unbestimmten Artikel.

Das transkulturelle Potential von Amateurtheater ist kein Fundus, aus dem man sich unmittelbar bedienen und das Gesuchte sicher nach Hause tragen kann. Es zeigt sich nur über und in einer spezifischen Darstellung. Sie sollte binäre Fixierungen, Entgegensetzungen und essenzialistische Theoriebildungen vermeiden und einer Praxis fortlaufender Differenzierungen und wechselseitiger Perspektivierungen vertrauen. Hierzu halten wir die *Historisierung* von Amateurtheater und die Wieder-holung seiner Geschichte in einer *Historiografie der Präsenz* für das geeignete Verfahren.

Auf dem Weg dahin haben wir zunächst eine systematische Suche nach Text- und Bildquellen in unterschiedlichen Archiven und Sammlungen unternommen.[1] Besondere Aufmerksamkeit kam dabei einer Reihe von Zeitschriften wie *Privat-Bühne*, *Volksspielkunst*, *Volksbühnenwarte*, *Mitteilungs-Blatt*, *Das Volksbühnenspiel*, *Szene* und *Spiel & Bühne* zu. Als historischer Längsschnitt fanden parallel dazu eingehende Untersuchungen von Amateurtheatervereinen statt, die auf eine über hundertjährige Geschichte zurückblicken können.[2]

Der Zeitraum unserer Untersuchungen reichte vom Deutschen Kaiserreich über die Weimarer Republik, den Nationalsozialismus und die deutsch-deutsche Geschichte nach 1945 bis in die Gegenwart. Qua Diskursanalyse wurden leitende Begriffe gefunden, die zentrale Anstrengungen, Problemlagen und Ziele artikulieren. Durch die Geschichte hindurch zeichnen sich dabei epochenübergreifende Suchbewegungen, Verortungsanstrengungen und temporäre Lösungsansätze ab. Sie kreisen um die Bedeutung, die Amateurtheater für Gemeinschaftsbildung und Geselligkeit zugeschrieben wird, seine möglichen Aufgaben innerhalb der kulturellen und ästhetischen Bildung, seine Förderung von Partizipation und Internationalisierung sowie um das Verhältnis von

Amateurtheater zu professionellem Theater. Den Zentrierungen und Schwerpunktbildungen dieser Suchbewegungen folgend, haben wir im Buch fünf *Terrains* kartografiert: Fremde Suche(n). Theoretische Überlegungen, Gemeinschaft und Geselligkeit, das Verhältnis von Amateurtheater und professionellem Theater, Bildung und Erziehung sowie Partizipation und Internationalisierung. Zusammen bilden die *Terrains* eine *Topografie*. Um diese im Buch abzubilden, projizieren wir die historische Tiefendimension der Suchbewegungen auf die gegenwärtige tableauhafte *Topografie* und erhalten so eine historisch informierte, vertiefte Landkarte der aktuellen Begriffe, Ziele, Aktions- und Problemfelder kultureller und ästhetischer Bildung durch (Amateur-)Theater. Diese betrachten wir als *Orte/Loci*, an denen Geschichte ablesbar ist. So wie in Städten die unterschiedlichen historischen Epochen in den Bauten, Umbauten, Überbauungen, in Monumenten und Artefakten sowie den Überresten und Spuren früherer Stadtanlagen ungleichzeitig-gleichzeitig verschichtet in der Gegenwart vorhanden sind und in unterschiedliche Konstellationen treten, so wird an den *Loci* dieses Buchs eine Vielzahl von Konstellationen der Vergangenheit mit der Gegenwart erfahrbar. Die besondere Art der Geschichtsschreibung, die so entsteht, bezeichnen wir als *Historiografie der Präsenz*.

Die *Historiografie der Präsenz* verwirft die Krücke linearer Narration. Sie streift frei durch die historischen Orte und Landschaften von Amateurtheater. Die raumzeitliche Überlagerung und Verschränkung von Texten und Bildern aus seiner Geschichte und Gegenwart lässt Ähnlichkeiten im Wollen und Tun der Akteur_innen von damals und heute hervortreten. Zugleich zeigen sich aber auch Unterschiede, die nicht zu übersehen sind. Die Reibungen und Risse zwischen den Zeiten verweigern sich jeder fertigen und selbstgewissen Theoriebildung. Sie sollen zum Anstoß werden für das Begehren der Leser_innen, durch das Buch zu blättern, darin zu stöbern, an einer Stelle hängen zu bleiben und darauf, mit dem Finger als Lesezeichen im Buch, zurückzukommen, wenn eine andere Stelle am andern Ort Anschluss und Kombination verspricht. In diesem Sinne will das Buch nicht von vorne bis hinten gelesen, sondern, je besonderen Landkarten folgend, kreuz und quer durchwandert werden. Es erfordert gleichsam eine migrantische Lektüre. Dass die feststehenden Begriffe kultureller Bildung sich in solch einer migrantischen Lektüre auf das Fremde hin öffnen, ist die transkulturelle Hoffnung der Autor_innen.

Die vorliegende Publikation ist am *Centre of Competence for Theatre (CCT)* der Universität Leipzig entstanden. Wir, die Autor_innen dieses Bandes, arbeiten seit einigen Jahren wissenschaftlich und praktisch zusammen. Zentrale Aufgabe des *CCT* ist die Förderung (trans-)kultureller Bildung durch Theater in Lehre, Forschung und Formaten von Vermittlung. Seit der Gründung des *CCT* 2016 arbeiten wir an der Schnittstelle von Theorie und Praxis. Dabei sind wir eng mit dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig sowie nationalen und internationalen Kooperationspartnern vernetzt.

Die Autor_innen dieses Bandes verstehen sich als Kollektiv. Mit diesem Selbstverständnis artikulieren wir die Arbeitsweise, die wir für die Intention des Vorhabens angemessen halten. Eine *Historiografie der Präsenz* in ihrer Multiperspektivität und mit ihren raumzeitlichen Collagierungen vorzustellen, bedarf der kontinuierlichen Zusammenarbeit aller von Beginn an. Deshalb sind hier nicht die Beiträger_innen eines Sammelbandes versammelt, sondern wir sind ein Autor_innenkollektiv, das sich in diesem Buch präsentiert. Das schließt Arbeits(ein)teilung für besondere Aufgaben mit ein. Dana Soubh, Helena Wölfl, Sophia-Charlotte Reiser, Henrike Schmidt und Claudius Baisch haben

(in dieser Reihenfolge) die Verantwortung für die Terrains I bis V übernommen. Als Redaktionsteam haben Claudius Baisch, Henrike Schmidt und Dana Soubh für die Herausgabe des Bandes Sorge getragen.

Die vorliegenden Materialien sind Fund- und Bruchstücke, kein abgeschlossenes Wissen. Die Texte sind Befunde einer Archäologie von Amateurtheater. Unsere Lesarten mögen zuweilen Irritation und Befremden auslösen, weil andere über anderes Material, Erfahrungen und Wissen verfügen. So erwarten wir gerade von den Amateur_innen als den praktischen Expert_innen andere Lesarten und hoffen auf Einspruch und Widerrede. Damit das Amateurtheaterwissen wächst, freuen wir uns auf kritische Gespräche in Feedbackwerkstätten, auf Bundes- und Regionaltreffen, auf Festivals oder im Anderswo.

DIE AUTOR_INNEN

1 U. a. in dem Archiv des *Bund Deutscher Amateurtheater (BDAT)* und der *Sammlung Hans-Günther Nagel* in Berlin, dem *Deutschen Archiv für Theaterpädagogik,* Lingen sowie dem Karl Uwe Baum-Archiv (KUBA) in Dresden.

2 U. a. *Amateurbühne VINETA 1908 e. V.* (Berlin), *Dramatischer Verein Bürgerliche Komödiantengesellschaft 1686 Biberach e. V., Wehlheider Hoftheater Casseler Volksbühnenspiele 1911 e. V., Oberlandler Volkstheater Penzberg e. V.* (Oberbayern), *Theaterclub Elmar, Offenbach a. M.* und *Volksbühne Körner Wanne-Eickel 1908 e. V.*

I
Fremde Suche(n)

Theoretische Über-
legungen

Die Herausforderung des Fremden

Der Titel dieses Buchs *Fremde spielen. Materialien zur Geschichte von Amateurtheater* bedarf der Erläuterung. Mit der Fokussierung des Fremden, der Fremde und auf die Fremden, die das erste Wort des Bandes ankündigt, ist eine zentrale Herausforderung des Lebens in der Gegenwart angesprochen: der Umgang mit dem Fremden. Ob dieser Umgang gelingt, davon hängt die Möglichkeit eines friedlichen Zusammenlebens in einer sich globalisierenden Welt ab.

Das Fremde kann heute nicht mehr wie über Jahrhunderte hinweg als eine Invasion von außen verstanden werden, die in die Grenzen des vermeintlich ‚eigenen' Gemeinwesens einbricht, die ‚eigene' kulturelle Lebensform gefährdet und die materielle Existenz und kulturelle Identität des Individuums infrage stellt. Dieses Bild des Fremden wird durch zwei gewichtige Argumente konterkariert. Zum einen war die Vorstellung homogener, ethnisch ‚reiner' Gemeinwesen und geschlossen-eigenhafter Kulturen, die der Ideologie des Nationalstaats entsprang, zu keiner Zeit mit der Wirklichkeit des Zusammenlebens disparater Bevölkerungsgruppen kompatibel. Sie ist empirisch widerlegt. In Zeiten der Migrationsgesellschaften, in denen wir leben, ist sie vollends obsolet geworden.[3] Zum anderen ist die Herausforderung des Fremden der „Stachel"[4], den Gesellschaften und Individuen in einer sich in ständiger Bewegung befindenden Welt kontinuierlicher Veränderungen dringend benötigen, wenn sie nicht auf der Stelle treten und stagnieren wollen. Akut ist die Notwendigkeit von Bildungsprozessen, die durch Fremdheitserfahrungen angestoßen und in Gang gesetzt werden.[5] Die Herausforderung des Fremden in diesem Sinne anzunehmen heißt, sich dem prinzipiell Unvertrauten, Opaken und Uneinholbaren gegenüber zu öffnen. Es bedeutet, das Fremde als ein notwendiges Element des ‚Eigenen' (des Selbst wie der Gemeinschaft) zu verstehen und das Fremde im ‚Eigenen' zu entdecken. In der Konsequenz fordert es dazu auf, sich immer wieder selbst fremd zu werden und sich – ebenso wie die Gemeinschaft – als eine_n Fremde_n anzusehen.

Der fremde Blick auf das Selbst und die Gemeinschaft ist die Voraussetzung für eine Konvivenz mit dem Fremden. Nur wer sich selbst auch als einen Fremden ansehen und begreifen kann, wird fähig sein zum Zusammenleben mit Fremden außerhalb seiner selbst. Zusammenleben in der Migrationsgesellschaft ist nur denkbar als Zusammenleben *unter Fremden*.

Die vergangenen Jahre haben gezeigt, dass das nicht einfach ist. Die Begegnung mit dem vermeintlich Fremden in Gestalt von Geflüchteten und Migrant_innen, aber auch die neue Fremdheit prekärer wirtschaftlicher Lage und ungewisser Zukunftsperspektiven haben massive Ängste hervorgerufen. Sie werden von populistisch-fundamentalistischen Politiker_innen und Bewegungen auf das obsolete Bild des Fremden, der von außen kommt, gelenkt und in Fremdenhass umgemünzt. Populistisch-fundamentalistische Bewegungen, Politik- und Regierungsstrategien sind die Kehrseite einer primär ökonomischen Globalisierung und ihrer politisch-sozialen und soziokulturellen Asymmetrien und Ungerechtigkeiten. Um in dieser Lage nicht den Verheißungen von Retrotopien[6] aller Art zu verfallen, um über Ambiguitätstoleranz zu verfügen und handlungsfähig zu bleiben, ist der Erwerb transkultureller Kompetenzen im Umgang mit (dem) Fremden ein Gebot der Stunde.

Transkulturelle Kompetenzen[7] zeigt, wer die ‚eigene' Kultur, Lebenswelt und Lebensgeschichte auf ihre Fremdheit hin befragen kann und diese Fremdheit in die Kommunikation mit anderen kulturellen Entwürfen und Lebensgeschichten produktiv einzubringen weiß. Das impliziert einen fremden Blick auf das vertraute kulturelle Environment. Dieser ermöglicht ein reflektiertes Verhältnis zu den gewohnten kulturellen Praktiken, das sich als eigentümliche Oszillation von Nähe und Distanz, Eigenem und Fremdem beschreiben lässt. Fremdheitserfahrung im Eigenen als Fremdwerden der eigenen Erfahrung ist Erfahrung jenes ‚Trans', das alle kulturellen Gebilde und die Gestalt des Individuums durchquert. Sie ist das Agens transkultureller Fähigkeiten, die Grenze im/des ‚Eigenen' (der Kultur, des Selbst) aufzubrechen und zu überschreiten.

Transkulturelle Kompetenz zeigt sich schließlich darin, das fremde Eigene und das fremde Eigene des Anderen zueinander in Beziehung zu setzen und in ein kommunikatives Spiel zu bringen. Ein Spiel sei es genannt, weil es darin nicht um ein letztes Ziel und eine höhere Wahrheit geht, sondern weil das Spiel des fremden Eigenen und eigenen Fremden des Anderen seinen Zweck in sich hat: Erfahrung des Umgangs mit dem Fremden.

Das Spiel von Mangel und Begehren

Amateurtheater – das ist die These, von der dieses Buch ausgeht – verfügt über ein transkulturelles Potential, das vermeintlich ‚Eigene' samt der Angst vor dem Fremden aufs Spiel zu setzen, ins Spiel zu bringen und angst- wie lustvollen Umgang mit Fremdem/n zu erfahren.

Wie jedoch das transkulturelle Potential von Amateurtheater ausgeschöpft und produktiv gemacht werden kann, gibt dieses Buch nicht umstandslos und auf direktem Weg an. Ein solcher würde zu normativen theaterästhetischen, pädagogischen und bildungstheoretischen Konzepten führen und damit den Stachel des Fremden eliminieren, den transkulturelle Erfahrung des Fremden braucht. Eine ausgearbeitete Theorie etwa der transkulturellen Dimension von Amateurtheater verfehlte gerade die Erfahrung des Fremden, indem sie sie systematisch dingfest machen und in ein Lehrgebäude einbauen will. Das transkulturelle Potential von Amateurtheater lässt sich nicht definitorisch benennen, sondern nur ‚umspielen'. Umspielen durch die Zusammenstellung und Konstellation von Texten, die auf unterschiedlichen Ebenen und von verschiedenen Perspektiven aus Amateurtheater und sein transkulturelles Potential umkreisen, die sich wechselseitig aufeinander beziehen und sich ins Spiel bringen. Die einzige Regel, der dieses Spiel gehorcht, ist die, das Vertraute und scheinbar Bekannte in ein fremdes Licht zu rücken.

Fremd machen, Verfremden ist nicht nur ein zentrales Verfahren der Theaterästhetik Bertolt Brechts, sondern auch die wissenschaftliche Methode, sich der Erfahrung des Fremden als Gegenstand der Untersuchung zu nähern, ohne sie zum Verschwinden zu bringen. Brecht weiß auch hier Rat, wie das vonstattengehen könnte. „Verfremden", so Brecht, „heißt also Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darzustellen."[8] Das soll in diesem Band geschehen. Er bringt Amateurtheater ins Spiel, in dem er es historisiert. Historisieren heißt hier, das gegenwärtige Bild von Amateurtheater, sein Selbstverständnis und seine Programmatik, seine soziale Verortung und Aufgabenbeschreibung ebenso wie seine aktuellen theaterästhetischen Präferenzen und die Konzepte von Bildung, die es umranken, als vorläufig, volatil und veränderbar zu zeigen durch die Berührung mit den Bildern, Selbstentwürfen, Programmatiken, sozialen Verortungen und Funktionen, Bildungskonzepten und theaterästhetischen Vorlieben vergangener Zeiten. Die möglichen Berührungen von Texten, Bildern und Praktiken aus unterschiedlichen Zeiten und Räumen folgen dabei keinem teleologischen Zweck. Es sind Einzelteile, Singularitäten, Bruchstücke, die hier in Berührung kommen. Sie stehen unter dem Gesetz der Vergänglichkeit. Ihre Einbettung in eine narrative Geschichte *des* Amateurtheaters würde gerade die Möglichkeitsräume schließen, die sich zwischen den Zeiten und Räumen auftun. Das Potential und Potentielle dieser Räume liegt vielmehr in der ungleichzeitigen Gleichzeitigkeit des Ähnlich/Unähnlichen, Identisch/Nichtidentischen und Attraktiv/Repulsiven, die sich zwischen den einzelnen Texten, Bildern und Praktiken auftut. In ihr waltet die Unruhe eines Begehrens, das nicht zum Abschluss kommt und kein Ganzes findet, in dem das Einzelne vergangener und gegenwärtiger Zeiten seinen festen Platz hätte. Es ist also ein Mangel, Mangel an Synthese, Konsistenz und Totalität, der das Spiel des Begehrens in Gang setzt.

Das Zusammenspiel von Mangel und Begehren[9] ist von Bedeutung für die Erfahrung des Fremden. Seine Aktualität zeigt sich paradoxerweise an seinem zunehmenden Verschwinden in den politisch-sozialen Bewegungen unserer Tage. Was diese charakterisiert, ist eine gesteigerte Sehnsucht nach umstandsloser Identifikation und Identifizierung mit einem kulturellen, sozialen, politischen Ganzen. Die Suche nach kultureller Identität und die Praktizierung von Identitätspolitiken rechts wie links sind weitgehend positiv konnotiert. In der Virulenz von Identität und Identifizierung artikuliert sich die Sehnsucht nach Verschmelzung des Selbst mit dem imaginären Spiegel seiner selbst, die phantasmatische Einswerdung mit dem großen Anderen einer politischen, sozialen, kulturellen Ordnung. In diesem Phantasma von Identität, das keine Differenz und keinen Mangel kennt, kommt das Begehren zum Erliegen. Die Gefahr und Gefährdung, die sich aus diesem Mangel an Mangel und Begehren ergeben, liegen auf der Hand: Es ist das ungehinderte Aufeinanderprallen gegeneinander abgegrenzter sozial-politisch-kultureller Identitätsmonster, der „clash of civilizations" im Kleinen wie im Großen, den Samuel Huntington in eigener Verblendung für unausweichlich hielt.[10]

Das Spiel von Mangel und Begehren ist prinzipiell unabgeschlossen und offen, es findet kein ‚eigenes' Ganzes, in dem es sich erschöpft, sondern bleibt Spiel unter Fremden/fremdem Begehren, *FremdSpiel*. Dieses Spiel bei der Historisierung von Amateurtheater nicht aus dem Auge zu verlieren, sondern seinen Bewegungen nachzugehen, ist die Vorgabe dieses Buchs. Das Spiel von Mangel und Begehren ist wirksam in den Spielen von Amateurtheater, mal mehr, mal weniger. Es ist wirksam in der wissenschaftlichen Arbeit darüber, hoffentlich. Und auch in der Geschichte von Amateurtheater ist der Mangel am Werk.

GÜNTHER HEEG

Die Welt ist pleite.
Die Kunst blüht.
Es ist nicht alles Kunst, was blüht. Aber es blüht.[11]

Amateurtheater als Segment der Gesellschaft

Es gibt kein festes Bild des Mangels. Die Gestalt des Mangels zeigt sich vielmehr darin, dass etwas fehlt. Einzelne Spuren des Fehlenden verweisen auf eine Berührung des Mangels. Der eigene Mangel kann als eine Lücke innerhalb des Eigenen verstanden werden, die einen Blick auf ein begehrtes Anderes eröffnet. Es ist der Mangel, der nie erfüllt werden kann, stets nach einer neuen Anerkennung strebt und immer in einer Abgrenzung zu einem/etwas Anderen erfahren wird. Jeder Mangel verweist auf einen nächsten, er reproduziert sich in seiner beständigen Existenz. Anstatt vergeblich zu versuchen, den bestehenden Mangel abzulegen, kann vielmehr ein Umgang mit ihm gefunden werden.

Der eigene Mangel wird in Abgrenzung, Vergleich und Differenzierung zu etwas Anderem, vermeintlich Fremden erfahren. Eben diese Mechanismen und Motive lassen sich exemplarisch auf die Strukturen von Amateurtheater übertragen: Amateurtheater kämpft – als ein Abbild der Gesellschaft – zu jeder Zeit um sein Bestehen, seine Anerkennung, seine Wertschätzung, um eine Festigung des eigenen Selbstverständnisses sowie um eine Abgrenzung gegenüber Berufstheatern. Umgeben von Abhängigkeitsstrukturen und Suchbewegungen agiert es aus dem eigenen Mangel heraus, um seine Existenz zu halten, festigen und auch zu rechtfertigen. Den Herausforderungen des Fremden nimmt sich Amateurtheater – neben dem kommunikativen Spiel mit dem Fremden – als eine ergebnisoffene Suche des Fremden an. Hierbei geht es keineswegs um ein abgeschlossenes Finden, sondern vielmehr um den offenen Prozess der Suche selbst. Der Vorgang des Suchens beschreibt einerseits Prozesse des Amateurtheaters in seinen Strukturen und andererseits eine Forschungspraxis als Annäherung an Amateurtheater.

Mangelinduzierte Suchbewegung

Über die Recherchearbeiten der Autor_innen zu den einzelnen Epochen des organisierten deutschen Amateurtheaters vom Kaiserreich bis in die Gegenwart bildet sich heraus, dass Amateurtheater durchgehend auf der Suche nach einem Selbstverständnis, einem Ort in der Gesellschaft und Politik sowie nach Anerkennung und Aufmerksamkeit ist. Es bilden sich Bewegungs- und Abhängigkeitsstrukturen, die das Amateurtheater in seinem Bestehen

stark präg(t)en. Als ruheloses Segment der Gesellschaft existiert Amateurtheater durch überschreitende vielstimmige Zeiten und Räume hinweg. Es stellt in seinen Strukturen ein Abbild historischer Zeiten und politischer Ereignisse dar und kann daher aus einer Forschungsperspektive als ein fragmentiertes Abbild einzelner historischer Zeiten gelten.

Eine mangelinduzierte Suchbewegung lässt sich vor allem im Kaiserreich über gesellschaftliche Veranstaltungen wie Bälle, Redouten, Feiern etc. aufzeigen. In diesen Veranstaltungsformaten geht es nicht nur darum, eine über Amateurtheater hinausgehende Geselligkeit zu pflegen, sondern auch darum, einen angesehenen Platz und Rang in der Gesellschaft zu behaupten. Die Dilettantenvereine sind auf der stetigen Suche nach Sozialprestige und sozialer Anerkennung. Durch entsprechende demonstrative und exklusive Veranstaltungen soll so ein sozialer Rangmangel kompensiert werden. Ebenso soll das Mangelempfinden der Dilettant_innen gegenüber den Berufsschauspieler_innen durch den ständigen Nachweis darüber, wie viele Akteur_innen aus den Dilettantenvereinen es zu professionellen Theatern geschafft haben, exemplarisch in der Jubiläumsfeier der Urania, ausgeglichen werden. **Die Suche nach einem sozialen Ort. Ambivalente Geselligkeit im Deutschen Kaiserreich (S. 64)**

Zu Beginn der Weimarer Republik weisen Anspruch und Pathos, mit denen Felix Alexander[12] die Überlegenheit der „Volksschauspieler“ gegenüber den Berufsschauspieler_innen behauptet, auf ein ursprüngliches Unterlegenheitsgefühl hin, das durch eine Reformulierung der Ziele, Stücke und Praktiken von Amateurtheater ins Gegenteil verkehrt werden soll. **„Vom Volke dem Volke“. Die „Revolutionierung des Theaters“ am Beginn der Weimarer Republik (S. 148)** Eine fortwährende Suche nach einer stabilen Gemeinschaftsform über Geselligkeits- und Abgrenzungsmechanismen prägt die Amateurtheaterstrukturen der 1920er-Jahre. Über einen vermeintlich zu gering anerkannten Status erfolgt die Berufung auf ein, in dieser Zeit, allgemein anerkanntes Höheres. **Gemeinschafts- und Geselligkeitsstruktur der Amateurtheatervereine (S. 36)**

Die folgende rasche Selbstmobilisierung des Amateurtheaterverbands zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft kann als ein Zeichen für oder als die Angst vor einem Mangel gedeutet werden. Die Anlehnung an das nationalsozialistische Volksgemeinschaftskonzept war der Versuch, diesen Mangel auszugleichen. Amateurtheater als kulturelle und künstlerische Praxis hatte im „Dritten Reich“ keinen Platz und konnte nicht mehr ‚nur‘ Theater(-spiel) sein, sondern musste völkische Feier werden. Mit der Vorstellung von Amateurtheater als Dienst an der *Volksgemeinschaft* wurde versucht, den Mangel auszugleichen und damit die gesellschaftliche und politische Anerkennung zu stärken. **Theater als Dienst an der Volksgemeinschaft (S. 120)**

In der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) wurde auf den vorherrschenden Mangel an Partizipation von Arbeiter_innen am Theater mit kulturpolitischen Maßnahmen im Zuge der Sozialisierung von Kultur reagiert. Vor diesem Hintergrund etablierte der Staat über die Arbeitertheatergruppen ein Kontrollinstrument im Dienst der Erziehung der Einzelnen zu sozialistischen Bürger_innen und der Bildung einer sozialistischen Nationalkultur. Auf der ersten *Bitterfelder Konferenz* 1959 wurde das System des Arbeitertheaters flächendeckend für die gesamte DDR eingeführt. Darin zeigt sich eine Mangelerfahrung in der strikten Trennung zwischen Arbeiter- und Berufstheater, also zwischen nichtprofessionellem und professionellem Theater, bei gleichzeitiger Orientierung am Berufstheater durch das Konzept der Niveausteigerung. Zusätzlich sollte mit dem Arbeitertheater ein ideologisch begründetes Konzept von Amateurtheater etabliert werden, das Amateurtheater als kulturelle Praxis eindeutig und gesellschaftlich nützlich machen sollte. **Formen der Teilhabe in einem System propagierter Partizipation (S. 160)**