

Eva Renvert

# Theater, Kampf und Kollektive

Diskurse des Arbeitertheaters im 20. Jahrhundert

Eine Analyse zu den Versuchen  
Erwin Piscators (1920–1924) und  
Gerhard Winterlichs (1968)

Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik  
Band XX

herausgegeben von  
Bernd Ruping  
Marianne Streisand

Schibri-Verlag Berlin • Milow • Strasburg

Die **Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik** veröffentlichen und diskutieren neueste Forschungsergebnisse der Theaterpädagogik als angewandte Wissenschaft und als künstlerische Praxis. Die Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik richten sich an Praktiker\*innen und Forscher\*innen, erweitern das konzeptionelle Denken und sind unverzichtbar für Ausbildungsgänge. Sie stärken das große Arbeitsfeld der Theaterpädagogik. Die Autorinnen und Autoren der Beiträge stammen aus internationalen fachlichen Zusammenhängen. Die Reihe wird seit ihrer Gründung 2006 herausgegeben von Bernd Ruping, Marianne Streisand und Gerd Koch und mit Unterstützung des Lingener Instituts für Theaterpädagogik der Hochschule Osnabrück gedruckt.

Bestellungen sind über  
den Buchhandel  
oder direkt beim Verlag möglich.

© 2022 by Schibri-Verlag  
Dorfstraße 60, 17337 Uckerland/OT Milow  
E-Mail: [info@schibri.de](mailto:info@schibri.de)  
<http://www.schibri.de>

Umschlaggestaltung: Studio M. | Markus Monecke

Das nebenstehende Motto-Zitat von andcompany&Co. ist ihrem Stück „Neue Horizonte: Eternity für alle!“ entnommen, das unter Mitwirkung ehemaliger Mitglieder des historischen Arbeitertheaters Schwedt zur Aufführung gebracht wurde. Premiere war am 16.10.2020 im HAU Hebbel am Ufer, Berlin.

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

Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Germany

ISBN 978-3-86863-250-7

„In der Lust, mit der die proletarischen Schauspieler  
an die Darstellung von Vorgängen herangingen,  
die ihnen selber unter den Nägeln brannten,  
steckte die schöpferische Kraft,  
aus der heraus Kunst erst möglich ist.“

(Erwin Piscator, 1928)

„Guten Abend! Ich bin vom Arbeitertheater.  
Die Frage ist: was ich bin als Arbeiterschauspieler.  
Bin ich Arbeiter? Oder bin ich Schauspieler?  
Ist das Arbeit? Oder Theater?  
Ein Arbeiterschauspieler spielt, wenn er arbeitet,  
und arbeitet, wenn er spielt.“

(andcompany&Co., 2020)

## Ein Wort an die Leserinnen und Leser

Mit der Analyse des Arbeitertheaters als eines Theaters mit werktätigen Laiendarsteller\*innen legt diese Arbeit eine umfassende Sammlung von Quellen, Zitaten, Dokumenten und theoretischen Bezügen zum Thema vor. Aufgrund ihrer diskursanalytischen Grundierung folgt die Darstellungsweise weniger einem linearen Nacheinander, in dem die relevanten Phänomene wohl geordnet und voneinander abgegrenzt in Erscheinung treten. Das Ordnungsprinzip ist vielmehr einer Forschungsweise angeglichen, der das Modell der Karte zugrunde liegt, wie es von Deleuze und Guattari vorgeschlagen wird. „Eine Karte hat viele Eingänge“, heißt es da<sup>1</sup>. Dem entspreche ein Lesevorgang, der sich je nach eigenem Interesse in die Konstruktionen der Analyse hineinbegibt und so Gebrauch macht vom versammelten Material, das sich unter den thematisch indizierten Diskurssträngen immer wieder neu sortiert und den unterschiedlichen Akzentuierungen Raum gibt.

---

1 Deleuze, Gilles und Félix Guattari: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin 1992, S.24

# Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Zur Ausgangslage der Verfasserin	9
1 Kartographie des Forschungsfeldes	16
1.1 Forschungskonzept	21
1.2 Fragen und Gegenstand der Forschung	29
1.3 Forschungsstand und Materialkorpus	35
1.3.1 Forschungsstand und Materialkorpus zum Arbeitertheater der 1920er Jahre	38
1.3.2 Forschungsstand und Materialkorpus zum Arbeitertheater der DDR 1950–1970	47
2 Diskurse zum Arbeitertheater Erwin Piscators	57
2.1 Diskursive Ereignisse: Das Arbeitertheater Piscators 1920–1924	61
2.1.1 Das Proletarische Theater 1920–1921	61
2.1.2 Die Revuen	74
2.2 Diskursfelder	83
2.2.1 Diskursfeld Bildung: Deutsches Arbeitertheater vor 1920	83
2.2.2 Diskursfeld Politik: Proletkult	90
2.2.3 Diskursfeld Theater: Avantgarde	105
2.3 Diskursfragmente zur Inszenierung	118
2.3.1 Stücke und Stoffe	118
2.3.2 Regie und Proben	140
2.3.3 Arbeiterspieler	148
2.3.4 Dramaturgie und theatrale Mittel	152
2.3.5 Spielweise	165
2.4 Diskursfragmente zur Rezeption	176
2.4.1 Aussagen zur Wirkungsabsicht Piscators	176
2.4.2 Aussagen zu Zuschauerreaktionen	181
2.4.3 Aussagen zu Reaktionen in der politischen Öffentlichkeit	187
2.5 Diskurse des proletarischen Arbeitertheaters 1918–1933	192
3 Diskurse des Arbeitertheaters der DDR	222
3.1 Diskursive Ereignisse: Gerhard Winterlichs „Horizonte“ 1968	229
3.1.1 Die Inszenierung des Arbeitertheaters Schwedt	229
3.1.2 Das „Horizonte“-Stück	237

3.2	Diskursfelder	250
3.2.1	Diskursfeld Bildung: Der Bitterfelder Weg und das Arbeitertheater	250
3.2.2	Diskursfeld Politik: Wirtschaftsreform, Kybernetik und Prager Frühling	281
3.2.3	Diskursfeld Theater: Formalismus-Debatte und Didaktisches Theater	291
3.3	Diskursfragmente zur Inszenierung	302
3.3.1	Autorenschaft	302
3.3.2	Stoffe	311
3.3.3	Probenprozess und Kollektiv	315
3.3.4	Regie und künstlerische Leitung	322
3.3.5	Inszenierung und Dramaturgie	329
3.3.6	Spielweise	334
3.3.7	Bühne	341
3.4	Diskursfragmente zur Rezeption	344
3.4.1	Aussagen zu Motivation und Rezeption der Arbeiterspieler	344
3.4.2	Aussagen zur Rezeption der Zuschauer	350
3.4.3	Aussagen zur Rezeption im Betrieb	352
3.4.4	Aussagen zur Rezeption der kulturpolitischen Öffentlichkeit	356
3.5	Exkurs: Die „Horizonte“- Inszenierung an der Volksbühne	360
3.5.1	Diskursives Ereignis: Stückentwicklung und Inszenierung	360
3.5.2	Diskursfragmente zur Rezeption	378
3.5.3	Diskursfragmente zur Aufführung im Kombinat NARVA	384
4	Diskursstränge des Arbeitertheaters im 20. Jahrhundert	388
4.1	Umgestaltung von Lebenswirklichkeit	389
4.2	Aktualität und Gegenwartsbezug	406
4.3	Kollektivität	415
4.4	Aufbau einer neuen proletarischen bzw. sozialistischen Kultur	432
4.5	Funktionalisierung der theatralen Mittel	445
5	Ausblick: Kartographie ins Heute	460
	Schlussgedanken	478
I	Primärquellen	482
II	Sekundärliteratur	492
III	Verzeichnis der Abbildungen	504

## Zur Ausgangslage der Verfasserin

Das Telefon schellt. Es erreicht mich der Anruf des Berliner Theater/Performance-Kollektivs andcompany&Co., das sich für das Thema „Arbeitertheater“ interessiert, insbesondere für das Stück „Horizonte“ von Gerhard Winterlich, das Gegenstand dieser Forschungsarbeit ist.<sup>2</sup> Es erfolgt ein reger Austausch, der die Inszenierungsarbeit des Theaterkollektivs befördern soll und der auch dieser Forschungsarbeit eine neue Bedeutung verleiht: Arbeitertheater spielt offensichtlich in den aktuellen Diskursen insofern eine Rolle, als dass gerade die interventionistischen Aspekte des Theaters hochgradig Konjunktur haben.<sup>3</sup> So weist die Theaterwissenschaftlerin Marianne Streisand darauf hin, dass in den drei Feldern des professionellen Theaters, der freien Theater und der Theaterpädagogik mehr als je zuvor in Wirklichkeiten hineingewirkt werden soll.<sup>4</sup>

„Anstatt danach zu fragen, was Theater verhandelt, ist heute vielmehr die Frage interessant, was Theater bewirken kann und bewirkt – das wird als politisch verstanden.“<sup>5</sup>

Das Diktum des „Einbruch des Realen“<sup>6</sup>, wie es Hans-Thies Lehmann für das Theater der neunziger Jahre formulierte, konkretisiert sich in den auf den professionellen Bühnen immer häufiger eingesetzten nichtprofessionellen Darsteller\*innen, die als „Experten des Alltags“<sup>7</sup> die traditionelle Scheidung von Rollenträger\*innen und Rollenfigur aufheben, sowie im Einbezug realen Materials oder realer Orte in die Inszenierungen.<sup>8</sup> Die Theaterwissenschaftlerin Ute Pinkert konstatiert eine seit den neunziger Jahren zunehmende Hinwendung zum „Alltag“ in der Theaterpädagogik. Die dabei zu beobachtenden Umwandlungen von nicht-künstlerischem Material in „TheaterKunst“ untersucht sie als „Transformationen des Alltags“.<sup>9</sup>

---

2 Das Theaterkollektiv andcompany&Co. inszenierte 2020 mit ehemaligen Arbeiterspieler\*innen des Arbeitertheaters Schwedt das Stück „Neue Horizonte: Eternity für alle!“ in Anlehnung an das Stück „Horizonte“ von Gerhard Winterlich. Vgl.: <http://www.andco.de/neue-horizonte-eternity-fuer-alle>

3 So widmeten sich die Brecht-Tage im Februar 2020 dem Thema „Brecht und das Theater der Intervention“. Dabei sollte „Intervention“ als ein „Kernbegriff für Brechts Ästhetik“ geprüft und kenntlich gemacht sowie „nach Vorläufern und der Tradition eines interventionistischen Theaters gefragt werden“ (aus dem Programmheft zur Tagung).

4 Vgl. Streisand, Marianne: Geschichte der Theaterpädagogik im 20. und 21. Jahrhundert. In: Dies. u. a. (Hrsg.): Lektionen 5. Theaterpädagogik. Berlin 2012, S. 14–36, hier S. 32

5 Ebd.

6 Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt a.M. 1999, S. 178, zitiert in: Ebd., S. 32

7 Vgl. Rimini Protokoll zitiert in: Ebd., S. 33

8 Vgl. Streisand, Marianne: Geschichte der Theaterpädagogik im 20. und 21. Jahrhundert. In: Dies. u. a. (Hrsg.): Lektionen 5. Theaterpädagogik. Berlin 2012, S. 14–36, hier S. 32

9 Pinkert, Ute: Transformationen des Alltags. In: Streisand, Marianne u. a. (Hrsg.): Lektionen 5. Theaterpädagogik. Berlin 2012, S. 72–82, hier S. 72, vgl. auch: Pinkert, Ute: Transformationen des Alltags- Theaterprojekte der Berliner Lehrstückpraxis und Live Art bei Forced Entertainment. Modelle, Konzepte und Verfahren kultureller Bildung. Berlin, Milow, Strasburg 2005.

Als Folge dieser Prozesse wirkt die Disziplin der Theaterpädagogik hinein in die unterschiedlichsten gesellschaftlichen Bereiche und Institutionen. Schulen, Theater, Gefängnisse, Seniorenheime, Jugendzentren oder Organisationen sind heute selbstverständliche Adressaten theaterpädagogischer Projekte und Konzeptionen. Dabei stellt sich die besonders in politischer Hinsicht wichtige Frage, von welchen Wirkungsannahmen Theaterpädagogen\*innen ausgehen. Pinkert schlägt eine wissenssoziologische Perspektive vor, wenn sie nach den Funktionen theaterpädagogischer Diskurse und Praktiken in ihrem Verhältnis zu den aktuellen gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Bedingungen fragt.<sup>10</sup>

### **Ein Sprung in die Forschungspraxis der Verfasserin**

Ausgangspunkt der vorliegenden Forschungsarbeit waren zwei vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderte Projekte, in denen der Forschungsfokus inhaltlich auf der Beförderung von Unternehmenskulturen und methodisch auf der Erprobung und Validierung theaterpädagogischer Arbeit in Unternehmen lag. Beide Projekte waren interdisziplinär angelegt. Sie wurden vom Institut für Theaterpädagogik der Hochschule Osnabrück, Standort Lingen, ausgerichtet, in Kooperation mit dem Institut für Duale Studiengänge, das ein Netzwerk von mehr als 500 Unternehmen in der Region bildet. Damit war der Grundstein gelegt für eine höchst ungewöhnliche und in den Denkungsarten und Begriffsgeschichten zugleich höchst widersprüchliche Zusammenarbeit zwischen einer pädagogischen, über Kunst und Theater profilierten Disziplin und einer auf Betriebswirtschaft begründeten, also an ökonomischer Brauchbarkeit ausgerichteten Lehre. Im Forschungskonzept galt es deshalb, zwischen den in der Regel recht unmissverständlich artikulierten neoliberalen Legitimations- und Verwertungsstrategien auf der einen und den gesellschaftskritisch angelegten theatralen und performativen Interventionsformen auf der anderen Seite zu vermitteln, ohne dabei den Anspruch auf einen verwertungsresistenten Kern des künstlerischen Zugriffs zu verraten. Als wissenschaftliche Mitarbeiterin interessierte mich gerade diese Widersprüchlichkeit und damit die Möglichkeit, Reichweite und Grenzen einer theaterpädagogischen Arbeit in Unternehmen auszuloten.

Rückblickend bleibt festzuhalten, dass diese Projekte der Theaterpädagogik Wege und Türen in Räume eröffneten, in denen Menschen unter dem Druck von Konkurrenz, Hierarchie und strategischem Kalkül in aller Regel unter Ausschluss der Öffentlichkeit arbeiten und interagieren – Räume, die insbesondere einem kritischen, gar krisenorientierten künstlerischen Zugriff normalerweise verschlossen bleiben. In den etablierten Diskursforen von Kunst und Theater sahen sich unsere Versuche nichtsdesto-

---

10 Vgl. Pinkert, Ute: Sich zu den Vorannahmen der eigenen Wissensproduktion zurückbeugen ... Kritik innerhalb einer reflexiven Theaterpädagogik. In: Fuchs, Max und Tom Braun (Hrsg.): Kritische Kulturpädagogik. Gesellschaft – Bildung – Kultur. München 2017, S. 187–197, hier S. 190

weniger einer Vielzahl von kritischen Fragen ausgesetzt. Der Verdacht des Ausverkaufs ästhetischer Unverwertbarkeiten sowie der eines neoliberalen Opportunismus lag allzu nahe, und etablierte Varianten des sog. „Unternehmenstheaters“ machten die Lage nicht einfacher. In dieser Gemengelage entwickelten wir das Forschungsprogramm der „Theatralen Organisationsforschung“, das die betriebswirtschaftliche Analyse der Unternehmen durch die am Projekt beteiligten Betriebswirte\*innen mit der Frage nach der vorherrschenden Kultur innerhalb der Organisation verband.

### **„Zwischen Weltwirtschaft und Hackmühle“**

Das Stück „Zwischen Weltwirtschaft und Hackmühle“ markiert den Scheitelpunkt eines entsprechenden Prozesses in einem traditionsgeprägten emsländischen Unternehmen. Dessen neu eingestellter Geschäftsführer sollte es für den globalisierten Markt anschlussfähig machen. Er traf auf Führungskräfte und Mitarbeiter\*innen, die sich seit Jahrzehnten an den Status Quo eines sicheren Arbeitsplatzes mit verlässlichen Partner\*innen im Lande gewöhnt hatten und deren Herausforderungen sich aus der Instandhaltung der Maschinen (so z.B. der „Hackmühle“) ergaben. Das Stück fasst die Ergebnisse unserer Erhebungen in einem ca. 30-minütigen Theaterstück zusammen, das als Impuls für die sich anschließenden, in Status-homogenen Gruppen durchgeführten Workshops diente. Darin wurden die Konsequenzen aus den verschiedenen Akteur\*innen-Perspektiven beleuchtet, in Handlungsoptionen transferiert und im Plenum unter Beteiligung aller Statusgruppen diskutiert.

Die dritte Szene, die aufgrund der Berichte der Mitarbeiter\*innen den Arbeitstitel „Schall-Enthauptung“ trägt, zeigt den neuen Geschäftsführer mit einer Führungskraft aus der mittleren Führungsebene. Hier ein kleiner Ausschnitt daraus:

*„Geschäftsführer und Führungskraft stehen nebeneinander an der Rampe und sprechen nach vorn (en face).“*

Geschäftsführer: Göskamp, Sie sollen Aufgaben delegieren und nicht selber lösen. Als Führungskraft ist Ihr Stichwort: LL! Laden leiten! Sie werden hier auch fürs Mitdenken bezahlt!

*Göskamp nickt und versucht, etwas zu sagen.*

Geschäftsführer *laut*: Göskamp – was ist Ihr Stichwort?!

Göskamp: Mein Stichwort ist LL: Laden leiten ...

Geschäftsführer *noch lauter*: Ihr Stichwort, Göskamp, ist: Verantwortung übernehmen.“<sup>11</sup>

Während des Dialogs tritt eine zweite, wie Göskamp gekleidete Führungskraft zur Rampe vor. Sie trägt einen mit Wasser gefüllten Eimer. Mit wachsender Erregung des

---

11 Textbuch Aufführung „Zwischen Weltwirtschaft und Hackmühle“, Lingen 20.09.2009

Geschäftsführers versenkt sie wieder und wieder ihren Kopf darin. In größter Atemnot erst reißt sie den Kopf nach oben und schnappt nach Luft.

Aus dem Protokoll zur Aufführung, nach der letzten Szene und vor dem Vorhang:

„Die Schauspieler\*innen stehen im Freeze und warten auf den Applaus. Es wird still im Raum, so still, dass nur ihr Atem zu hören ist. Das Publikum schweigt und rührt sich nicht. Erste vereinzelte Blicke der Führungskräfte in Richtung Geschäftsführung. Eine Mitarbeiterin und ein Mitarbeiter zwinkern sich im Rücken der Leitung verstohlen zu. Die Geschäftsführung blickt streng geradeaus und zu den wartenden Schauspieler\*innen, die sich schließlich verbeugen. Ein Mitarbeiter fängt zaghaft an zu klatschen, andere folgen. Nachdem der verhaltene Applaus abgeebbt und das Ensemble abgetreten ist, spricht keiner im Raum. Gespannte Aufmerksamkeit, verlegenes Wegschauen eher. Die Theater-Rituale greifen nicht, auch wenn Getränke bereitstehen. Auf die erste Frage ans Plenum, was denn den größten Eindruck hinterlassen hätte, erfolgt keine Antwort.“<sup>12</sup>

Die gesamte Inszenierung setzte sich zusammen aus den im Arbeitsalltag der Mitarbeiter\*innen des Unternehmens recherchierten Themen und Texten, die den Interviews weitestgehend wörtlich entnommen und teilweise in „gestische Sprache“<sup>13</sup> übersetzt worden waren. So lag die Inszenierung nicht nur dicht an den alltäglichen Erfahrungen und Konflikten der Beteiligten, sondern spiegelte auch die in Gesten und Redeweisen festgehaltenen, habitualisierten Kommunikationsformen zwischen den Unternehmens-Akteuren\*innen. Die im Zuschauerraum entstandene Spannung entlud sich erst während der anschließenden Status-homogenen Workshop-Runden in kontroversen Diskussionen sowie in den von uns moderierten Eingaben ins Plenum.

Solcherlei Beobachtungen und Erfahrungen im Spannungsfeld zwischen betriebswirtschaftlich legitimierten Verhältnissen in der „Arbeitswelt“ und deren kritischer Verdichtung in den theatralen Spielräumen stellen ein zentrales Motiv dar für meine Hinwendung zum Gegenstandsbereich „Theater in Arbeitskontexten“ und für meine Mitarbeit im Forschungsbereich „Archäologie der Theaterpädagogik“. Sie weckten mein Interesse, nach historischen Beispielen zu forschen, in denen Theater als Medium für Verständigungs- und Veränderungsprozesse in Arbeitskontexten genutzt wurde. Es stellte sich mir die Frage, von welchen Diskursen das Arbeitertheater im 20. Jahrhundert geprägt wurde? Wer waren die Akteur\*innen und welchen Widersprüchen und Herausforderungen sahen sich deren Versuche ausgesetzt?

---

12 Protokoll zu Aufführung „Zwischen Weltwirtschaft und Hackmühle“, Beobachtung Zuschauerreaktionen, 20.10.2009

13 Die Transformation der Alltagssprache in gestisches Sprechen orientierte sich am Gestus der Lehrstücke-Texte Brechts. Vgl. Ritter, Hans-Martin: Das gestische Prinzip bei Bertolt Brecht. Köln 1986.

Dazu ein erstes, historisches Fundstück, das mir ein interessantes Echo auf den oben beschriebenen, aktuellen Befund zu geben scheint, indem es ein Licht wirft auf die besondere Qualität der Wirkung von Theater an Stätten und zu Themen, die den Zuschauenden unmittelbar vertraut sind und die sich deshalb mit ihrem „Expertenwissen“ als Werkkräfte und Führungskräfte im bespielten Unternehmen verknüpfen.

### Die „Agfa-Revue“

Die „Agfa-Revue“ war eine von Arbeiterinnen und Arbeitern der Berliner Agfa-Werke gespielte „Szenenfolge“, die im März 1930 im Rahmen eines „Roten Betriebsfestes“ aufgeführt wurde.

*„Der vierte Teil spielt so, daß Bühne und Saal zusammenwirken. Dargestellt wird eine Betriebsversammlung. Die bisherigen Mitglieder sind im Saal verteilt und machen von dort aus Zwischenrufe. Es erscheint dann der Arbeiterrat, etwas später der Direktor.*

Arbeiterrat *schwingt die Klingel*: Ruhe-Ruhe! Kolleginnen und Kollegen! Die heutige Betriebsversammlung ist eröffnet. Auf der Tagesordnung steht: 1. Die wirtschaftliche Lage des Betriebes, 2. Stellungnahme zur Betriebsratswahl. Der Arbeiterrat hat wiederholt mit der Direktion über Entlassungen, die Reduzierung der Akkordlöhne und über alle Mißstände verhandelt. Die Direktion hat uns mit Funktionsenthebung gedroht, wenn wir es zulassen, daß in der Betriebsversammlung über Lohnerhöhung gesprochen wird.

Zwischenrufe: Skandal – Unerhört – Frechheit – Lassen wir uns nicht gefallen!

Arbeiter Karl: Siebenstundentag und 40-Stunden-Woche!

Direktor: Merkwürdig, daß die Arbeiter nie zufrieden sein können.“<sup>14</sup>

Die hier zitierte Aufführung stammt von 1930 und ist ein historisch seltener Beleg für die Versuche, mittels Theater direkte Verständigungsprozesse in Arbeitskontexten zu initiieren. Arbeiterinnen und Arbeiter der Berliner Agfa-Werke stellten hier nicht nur die Zuschauenden, sondern spielten auch selbst in Szenen, die die alltäglichen Ungerechtigkeiten, die sie erfuhren, auf die Bühne brachten – und zwar an eben dem Ort, an dem diese stattfanden.

„Die proletarischen Zuschauer verfolgten die Handlung mit heftiger Anteilnahme; sie griffen, besonders im letzten Bild, direkt in das Bühnengeschehen ein. Schließlich verschmolzen Bühne und Zuschauerraum zu einer revolutionären Betriebskundgebung, die der Vorbereitung von wenige Tage darauf folgende Betriebsrätewahlen diente.“<sup>15</sup>

---

14 Steffen, Erich: Agfa Revue 1930. In: Das Rote Sprachrohr, 1930, Heft 6. In: Hoffmann, Ludwig und Daniel Hoffmann-Ostwald (Hrsg.): Deutsches Arbeitertheater 1918–1933. 2. Band, 2. Aufl., Berlin 1972, S. 72–89, hier S. 85

15 Vgl. ebd., S. 72

Zielt diese Stellungnahme des Autors Erich Steffen vermutlich zunächst darauf, die propagandistischen Zwecke der Aufführung ins Licht zu rücken, so zeugt sie doch auch vom Drang der Beteiligten, die eigene Anliegen als Anliegen der Arbeiterschaft auf der Bühne verhandelbar zu machen – einer Bühne, die deutlich unterschieden war von der des bildungsbürgerlichen Theaterpublikums.

Was über die Reaktionen der Zuschauenden bei der Aufführung des zitierten Stückes geschah, bezeichnet die Theaterwissenschaftlerin Bärbel Schrader als das Phänomen des „eingeweihten Zuschauers“ im Arbeitertheater.<sup>16</sup> Dessen Besonderheit erkennt sie in der theatralen Verarbeitung gemeinsamer Alltagserfahrung. Ebenso elementar wie die Nähe der Zuschauenden zu den gezeigten Stoffen erscheint hier die Bedeutung des Theaters als „Verhandlungsort“ für die Ungerechtigkeit, die der Gruppe der Arbeiterschaft gesellschaftlich widerfährt – sei es wie im „Proletarischen Theater“ Piscators oder wie in dem angeführten Beispiel des sogenannten „Betriebstheaters“, das ab 1929 im deutschen Arbeitertheater Einfluss gewann.<sup>17</sup>

### **Zum archäologischen Gegenstandsbereich dieser Arbeit**

Betrachtet man die Geschichte des Arbeitertheaters in Deutschland, so sind darin zwei Hochzeiten unschwer zu identifizieren, die als zentrale Impulsgeber für seine Entwicklung gelten dürfen: Die erste Phase, datiert von 1918 bis 1933, fällt in die Zeit der Weimarer Republik; die zweite erstreckt sich von Anfang der fünfziger bis ca. Mitte der siebziger Jahre in der DDR.<sup>18</sup> In beiden Zeitschichten hatte das Arbeitertheater eine hohe Relevanz für die Verständigungsprozesse und die Sichtbarmachung des Proletariats und seiner Interessen. So wundert es nicht, dass in dieser Zeit eine Vielzahl von zum Teil spektakulär interventionistischen, zum Teil aber auch methodisch ausdifferenzierten und pädagogisch reflektierten neuen Formen und Verfahrensweisen entstanden.

In dieser Arbeit möchte ich anhand zweier historischer Ereignisse der Frage nachgehen, welche Diskurse das Arbeitertheater im 20. Jahrhundert formten, wie sich diese Diskurse ggf. veränderten und welchen Widersprüchen sie in den jeweiligen Zeitschichten ausgesetzt waren. Die von mir gewählten Beispiele werden in den Materialien zum Arbeitertheater signifikant häufig als *das* exemplarische Modell für das Arbeitertheater der jeweiligen Zeit markiert: Es handelt sich dabei um das Arbeiter-

---

16 Vgl. Schrader, Bärbel: Entwicklungsprobleme des Arbeitertheaters in der DDR. Dissertation Humboldt Universität, Berlin 1977, S.262. DATP-29, Sammlung Schrader, lfd. 5

17 Vgl. 2.5 Diskurse des proletarischen Arbeitertheaters 1918–1933, S.169

18 Die Nationalsozialisten verboten sozialistisches Arbeitertheater bereits ab 1933. Vgl. 2.5 Diskurse des proletarischen Arbeitertheaters 1918–1933, S.169 Zum nicht-professionellen Theater im Nationalsozialismus vgl. auch: Keller, Anne: Das deutsche Volksspiel. Theater in den Hitlerjugend-Spielscharen. Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik, Band XVII. Dissertation Universität der Künste Berlin. Berlin, Milow, Strasburg 2018.

theater Piscators von 1920 bis 1924 und um die Aufführung „Horizonte“ des Arbeitertheaters Schwedts im Jahr 1968.<sup>19</sup> Die Auswahl des Untersuchungsmaterials meiner Arbeit werde ich an späterer Stelle ausführlich erläutern.

### **Zur „Archäologie der Theaterpädagogik“**

Diese Arbeit ist verortet im Kontext des Forschungsprogrammes zur „Archäologie der Theaterpädagogik“, das von Marianne Streisand am Institut für Theaterpädagogik, Hochschule Osnabrück, aufgelegt wurde und das sich der Frage nach der Geschichte des nichtprofessionellen Theaters widmet.<sup>20</sup> Außerdem war meine Arbeit eingebunden in das Doktoranden-Kolloquium der Universität der Künste, das von Ute Pinkert und Ulrike Hentschel geleitet wird und das eine diskurstheoretisch geprägte Perspektive auf mein Thema eröffnete.

Meine Forschung folgt keiner originär theaterwissenschaftlichen Perspektive in dem Sinne, dass vornehmlich die Ästhetik des theatralen Ereignisses analysiert und interpretiert wird. Vielmehr möchte ich, meiner eigenen wissenschaftlichen Situiertheit entsprechend, theaterpädagogisch forschen, indem neben den theatralen Mitteln und Formen des Arbeitertheaters auch die Konstellationen zwischen den Arbeiterspieler\*innen, Spielleiter\*innen und dem gesellschaftspolitischen „Gebrauchswert“ des Arbeitertheaters in den Blick genommen werden. Insbesondere steht – dem Fach der Theaterpädagogik entsprechend – das Theaterspielen mit nichtprofessionellen Spieler\*innen im Fokus, was eine gute Grenzziehung – besonders in Bezug auf die Arbeiten Piscators – bei der Auswahl des Materials ermöglichte.

Zur Schreibweise in dieser Arbeit möchte ich folgende Orientierung geben: Da es sich um eine Forschungsarbeit zu historischen Diskursen des Arbeitertheaters handelt, werde ich in den Textpassagen, die sich mit den historischen Kontexten und Darstellungen zur Thematik befassen, im sprachlich Duktus der jeweiligen Zeit bleiben. Dies betrifft insbesondere Eigenbegriffe wie zum Beispiel „Arbeitertheater“ oder „Dilettantentheater“. Eine Schreibweise, die sich in diesem Zusammenhang um eine gendersensible Formulierung bemühte, würde fälschlicherweise den Eindruck erwecken, dass die Perspektive von Frauen in dem jeweiligen Kontext besondere Berücksichtigung gefunden hätte. Deshalb werde ich in den historischen Teilen das generische Maskulinum verwenden, wie es im zeitlichen Sprachduktus üblich war. In den Metatexten, in denen das Material diskursanalytisch ausgewertet und interpretiert wird, werde ich mich an die aktuelle gendergerechte Schreibweise halten.

---

19 Vgl. dazu ausführlich: 1.2 Fragen und Gegenstand der Forschung, S.22

20 Vgl. dazu ausführlich: 1 Kartographie des Forschungsfeldes, S.11