



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Entwicklung des Amateurtheaters
am Beispiel der Theatergruppe Altenberg und des
internationalen Amateurtheaterfestivals
Focus 2006“

Verfasserin

Marie-Luise Auer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Dezember 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle bei einigen Personen bedanken, ohne die es diese Diplomarbeit mit Sicherheit nicht gegeben hätte.

An erster Stelle danke ich meiner Diplomarbeitsbetreuerin Frau Univ.-Doz. Brigitte Dalinger, die mir mit viel Geduld zur Seite stand.

Mein besonderer Dank gilt auch der gesamten Theatergruppe Altenberg, insbesondere Peter Geisler und Fritz Grömer, die mir für Interviews zur Verfügung standen. Auch möchte ich Gerhard Koller (Präsident des Österreichischen und Oberösterreichischen Amateurtheaterverbands und Mitglied der Theatergruppe Altenberg) und Wolfgang Blöchl (Landesverband Amateurtheater Oberösterreich) danken, die mir sehr behilflich waren. Sie alle ermöglichten mir den Zugang zu wichtigen Informationen und nicht zuletzt einen Einblick in die Arbeiten zum Theaterfestival Focus 2006.

Meine größte Dankbarkeit gilt jedoch meinen Eltern, Eleonore und Josef, die mich während meiner gesamten Ausbildung – nicht nur in finanzieller Hinsicht – unterstützten. Ohne ihre Hilfe wäre ich nie so weit gekommen.

Und schließlich bedanke ich mich noch bei meiner Schwester Theresa und bei Stefan, die mir immer wieder Mut zugesprochen haben.

Danke auch an Sandra, die sich zum Korrekturlesen bereit erklärte.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	1
2.	Definition Amateurtheater	6
3.	Die Wurzeln des Amateurtheaters – die Geschichte des Lientheaters	8
3.1.	Theater im antiken Griechenland	8
3.2.	Theater im antiken Rom	11
3.3.	Theater im Mittelalter	13
3.3.1.	Kinderbischofsfeite	13
3.3.2.	Geistliche Spiele	13
3.3.2.1.	Osterspiele	14
3.3.2.2.	Passionsspiele	15
3.3.3.	Fastnachtspiele	16
3.4.	Jesuitentheater	16
3.5.	Von der Wanderbühne zum Nationaltheater	17
3.5.1.	Commedia dell’arte	19
3.6.	Liebhabertheater	21
3.6.1.	Höfisches Theater	21
3.6.2.	Dilettantentheater	22
3.7.	Arbeitertheater	23
3.8.	Laienspielbewegung der Weimarer Republik.....	24
3.9.	Lientheater in der NS-Zeit – Thingspiele	26
3.10.	Amateurtheater - Theatervereine	28
3.11.	Der Laie in der Theatergeschichte – Trennung des Berufs- und Lientheaters.....	29
4.	Struktur und Organisation des Amateurtheaters	31
4.1.	Organisation Amateurtheatervereine.....	31
4.1.1.	Österreichischer Bundesverband für außerberufliches Theater	32
4.1.2.	Amateurtheater Oberösterreich	34
4.2.	Internationale Organisation des Amateurtheaters	36
5.	Theatergruppe Altenberg	38
5.1.	Theatergruppe Altenberg – ein Amateurtheaterverein	38
5.2.	Theatergruppe Altenberg – ein historischer Überblick.....	39
5.3.	Theatergruppe Altenberg – Öffentlichkeitsarbeit	43
5.4.	Die Theatergruppe Altenberg im sozialen Kontext.....	45

5.4.1.	Kulturverein Akzent	45
6.	Motivation für das Amateurtheater	47
6.1.	Befragung und Auswertung	48
6.2.	Ergebnisse der Befragung	49
6.3.	Motivationsgründe.....	51
6.4.	Vergleich der Ergebnisse mit anderen Befragungen	54
7.	Internationale Amateurtheaterarbeit	57
7.1.	Ein Beispiel für internationale Amateurtheatertätigkeit: Focus 2006...57	
7.1.1.	Focus – Vorgeschichte.....	57
7.1.1.1.	Das Motto – Bring ein Stück Heimat mit!	58
7.1.2.	Organisation	58
7.1.2.1.	Mithilfe und Engagement	58
7.1.2.2.	Planung	59
7.1.2.3.	Finanzierung	60
7.1.2.4.	Werbung.....	60
7.1.2.5.	Auswahl der gezeigten Theaterproduktionen	62
7.1.2.6.	Spielstätten.....	62
7.1.2.7.	Ablauf	65
7.1.3.	Die Teilnehmergruppen und ihre Produktionen	66
7.1.3.1.	Teatrum Perpetuum Mobile – Stuhl-Gang.....	66
7.1.3.2.	The Wild Bunch – Der Kinoerzähler	67
7.1.3.3.	Malá Scéna – Pelikáni v pustíně	69
7.1.3.4.	Die Rabtaldirndln – Die Rabtaldirndln. Eine Gala	70
7.1.3.5.	Theaterchuchi – Ich Romeo – Du Julia	72
7.1.3.6.	TheaterFABRIK Gera – Kasimir und Karoline.....	73
7.1.3.7.	Harlekin – Non-Linear Evolution.....	74
7.1.4.	Focus – Resümee	75
8.	Ästhetik des Amateurtheaters	78
9.	Resümee	81
10.	Quellenverzeichnis.....	83
11.	Zusammenfassung	90
12.	Anhang	92
12.1.	Befragung der Theatergruppe Altenberg	92
12.1.1.	Der Fragebogen	92
12.1.2.	Kategorien	95
12.1.2.1.	Auf der Bühne	95

12.1.2.2.	Hinter der Bühne	97
12.1.2.3.	Vor der Bühne	99
12.1.2.4.	Männer	100
12.1.2.5.	Frauen	101
12.1.3.	Motivationsgründe	103
12.2.	Focus 2006 – weitere Produktionen	115
12.2.1.	theater mOment – Na guat, oder die Entführung einer Prinzessin	115
12.2.2.	Malta Drama Centre – The Story of the Village Idiot	116
12.2.3.	t.o.n. – MAD(e) IN OÖ	116
12.2.4.	Figurentheater Gerti Tröbinger – Rotkäppchen	117
12.2.5.	TheaterNebel – Der Weltuntergang	117
12.3.	Organigramm Amateurtheater	119
	Curriculum Vitae	121

1. Einleitung

Das abendländische Theater hat heute zwei grundlegende Erscheinungsformen: Das Berufstheater und das Lientheater. Diese beiden Erscheinungsformen sind getrennt voneinander zu sehen, als zwei eigenständige Formen, die sich zwar gegenseitig beeinflussen, jedoch nicht mit den gleichen Kriterien zu beurteilen sind.

Als besondere Form des Lientheaters wird in dieser Diplomarbeit näher auf das Amateurtheater eingegangen. Dieses ist ein in Vereinen und festen Gruppen organisiertes darstellendes Spiel, von und mit nicht professionellen Mitwirkenden, das zur Aufführung vor einem Publikum gebracht wird.

Anlass für dieses Thema war das internationale Amateurtheaterfestival Focus, das im Juni 2006 in meiner Heimatgemeinde Altenberg bei Linz stattfand. Die Theatergruppe Altenberg, Gastgeberin des Festivals, stellte sich zusätzlich dazu als Beispielgruppe für meine Diplomarbeit zur Verfügung.

Die grundlegende Forschungsfrage lautet: „Was ist Amateurtheater, wie hat es sich entwickelt und wie entwickelt es sich weiter?“. Es galt herauszuarbeiten, was dieses Phänomen des Lientheaters als Gesamtes ausmacht. Denn bisherige Forschungsarbeiten zu diesem Thema befassten sich hauptsächlich mit einzelnen Theatergruppen oder mit Aufführungsanalysen und nicht mit dem Gesamtphänomen. Dabei wurden oft auch die Begriffe Lientheater und Amateurtheater synonym verwendet. Hier sollte jedoch ein umfassender Blick auf das Amateurtheater und seine Entwicklung geworfen werden.

Ausgehend von der Theatergruppe Altenberg, als lokales Beispiel, wird näher auf das Gesamtphänomen eingegangen. Mit dem Focus-Festival ist hier ein Beispiel für das Amateurtheater auf internationaler Ebene abgebildet.

Grundsätzlich ist der Forschungsstand zum Lientheater sehr niedrig. Zwar gibt es zu Teilaspekten des Lientheaters einiges an Forschungsliteratur, etwa zum Arbeitertheater der Vor-, Zwischen- und Nachkriegszeit oder zum nationalsozialistischen Thingspiel. Große Teile des Lientheaters sind aber bisher nur spärlich erforscht. Vor allem dem Amateurtheater wurde bisher in der Theaterforschung nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Einige wenige Forschungsarbeiten dazu konnten für diese Diplomarbeit ausfindig gemacht werden.

So gibt es etwa Arbeiten zu einzelnen Beispielgruppen, wie etwa die

Diplomarbeiten *Das Amateurtheater in Wien am Beispiel der Amateurtheatergruppe ej80* von Martin Vogg¹ oder *Das Amateurtheater in Salzburg am Beispiel der Amateurtheatergruppe Faistenau und ihrer Mondseer Jedermann Aufführungen* von Karin Stampfl². Vor mehr als 25 Jahren wurde zum Laienspiel und Lientheater eine Dissertation von Ulrike Hasch unter dem Titel *Studien zu neuen Strömungen im Laienspiel und Lientheater*³ verfasst, die sich vor allem mit der damaligen Situation in Linz beschäftigte. Diese Arbeit ist mittlerweile aber schon veraltet.

Besonders hervorheben möchte ich jedoch die Diplomarbeit über das Amateurtheater von Dietmar Liegl, *Das Amateurtheater*, die sich vor allem mit den Entwicklungen des Amateurtheaters, seinen Strukturen und seiner Relevanz in sozialen Gesellschaftssystemen beschäftigt.⁴ Dies ist die einzige mir bekannte wissenschaftliche Arbeit, die annähernd das Amateurtheater als Gesamtphänomen behandelt. Weiters ist auch die Studie zum steirischen Amateurtheater von Jakob Schweighofer besonders erwähnenswert. Es handelt sich dabei um eine Gesamtstudie des steirischen Amateurtheaters, die sich vor allem mit demographischen Daten der Mitwirkenden befasst.⁵

In der Literatur über Theatergeschichte wird oft sehr wenig oder auch gar nicht auf das Lientheater eingegangen – und wenn, dann meistens nur in rudimentärer Art und Weise. Und auch hier findet sich meist keine Begriffsgenauigkeit. Lientheater, Amateurtheater, Laienspiel etc. werden oft als gleichbedeutende Begriffe verwendet. Das ist erstaunlich, denn ohne Laien hätte eine Entstehung und Entwicklung des Theaters nie stattgefunden. Theatergeschichte ist daher auch eine Geschichte des Lientheaters.

Da in theatergeschichtlicher Fachliteratur meistens auf die explizite Erwähnung von Laien verzichtet wird, dienten mir vor allem die Theaterlexika von Brauneck und Schneilin⁶ sowie von Sucher⁷ als Orientierungswerke für die Recherche zu dem Kapitel *Die Wurzeln des Amateurtheaters – Die Geschichte des Lientheaters*. Hier wird das Mitwirken von Laien immer wieder betont, was für

¹ Vgl. Vogg, *Das Amateurtheater*, 1992.

² Vgl. Stampfl, *Das Amateurtheater*, 1997.

³ Vgl. Hasch, *Studien zu neuen Strömungen*, 1982.

⁴ Vgl. Liegl, *Das Amateurtheater*, 2001.

⁵ Vgl. Schweighofer, *Theater als Freizeitbeschäftigung* (Zugriff: 19.5.2006)

⁶ Vgl. Brauneck, *Theaterlexikon 1*, 2001.

⁷ Vgl. Sucher, *Theaterlexikon*, 1996.

meine Diplomarbeit ein wichtiger Aspekt ist. Und auch das *Wörterbuch der Theaterpädagogik* von Koch und Streisand⁸ legt auf die Erwähnung von Laien besonderen Wert.

Der Mangel an Sekundärliteratur zwang mich zu einer Erweiterung meiner Methodenwahl. Einbezogen wurden neben der wenigen Sekundärliteratur, ergänzt durch theaterhistorische Literatur, mehrere Experteninterviews und die Ergebnisse einer Befragung mittels Fragebogen, sowie eigener Feldrecherchen.

Für den ersten Teil der Diplomarbeit konnte die beschriebene Sekundärliteratur verwendet werden. Für das Kapitel *Motivation für das Amateurtheater* wurde ein Fragebogen erstellt, der an die Mitglieder der Theatergruppe Altenberg ging. Diese Ergebnisse wurden mit den Ergebnissen einer Befragung, die Dietmar Liegl im Rahmen seiner Diplomarbeit durchführte, verglichen. Auch die Ergebnisse der Studie von Jakob Schweighofer wurden mit jenen meiner Befragung verglichen.

Außerdem wurden eine Feldrecherche bei dem internationalen Amateurtheaterfestival Focus 2006 in Altenberg bei Linz, sowie Experteninterviews mit Mitgliedern der Theatergruppe Altenberg und dem Präsidenten des Österreichischen Amateurtheaterverbandes durchgeführt. Die Theatergruppe Altenberg stellte mir außerdem ihre Chronik, die vor allem aus Fotografien und Kommentaren zu den einzelnen Aufführungen besteht, zur Verfügung. Diese Ergebnisse fanden vor allem Eingang in die Kapitel *Ein Beispiel für internationale Amateurtheatertätigkeit: Focus 2006* und *Theatergruppe Altenberg*.

Ausgehend von der oben genannten Forschungsfrage „Was ist Amateurtheater, wie hat es sich entwickelt und wie entwickelt es sich weiter?“ entstanden weitere Fragen, die diese Forschungsfrage weiter differenzieren sollten: Wie ist das Amateurtheater entstanden? Wie ist es organisiert? Warum betreiben Menschen Amateurtheater, welche Motivation haben sie dazu? Welche Existenzberechtigung hat das Amateurtheater? Welchen Reiz übt das Amateurtheater auf seine Zuseher aus? Wo liegt der Unterschied zwischen Amateurtheater und Berufstheater?

Ausgehend von diesen Fragen entstanden hier mehrere Teile, die eine Gesamtsicht auf das Phänomen erlauben.

Wie Eingangs schon erwähnt, gibt es zum einen ein historisches Kapitel, das sich mit der Entwicklungsgeschichte des Lientheaters und den Wurzeln des

⁸ Vgl. Koch, *Wörterbuch der Theaterpädagogik*, 2003.

Amateurtheaters beschäftigt. Das Laientheater und das Berufstheater blicken zurück auf eine gemeinsame Geschichte, die sich erst im 16. Jahrhundert mit der Verbreitung von professionellen Wanderbühnen in Europa von einander zu trennen begann. Lange Zeit kannte man keine Unterscheidung von professionellem und non-professionellem Theater.

In einem weiteren Kapitel, das sich mit der Struktur und Organisation des Amateurtheaters befasst, wird herausgearbeitet, dass das Amateurtheater in Vereinen, Verbänden oder festen Gruppen organisiert ist. Die Aufgaben dieser Vereine oder Verbände sind in erster Linie die Bildung von Gemeinschaften, gegenseitige Unterstützung, Vernetzungsarbeit, rechtliche Absicherung und Weiterbildungsmaßnahmen.

Die Motivation zur Mitarbeit am Amateurtheater der einzelnen Amateurtheatermitglieder wird im Kapitel *Motivation für das Amateurtheater* genauer erläutert. Es wurde hierfür eine Befragung der Theatergruppe Altenberg mittels Fragebogen durchgeführt, deren Ergebnisse mit denen der Befragung in Dietmar Liegls Diplomarbeit und denen der Studie von Jakob Schweighofer verglichen wurden. Die Auswertung brachte zwei wesentliche Ergebnisse: 1. Menschen betreiben Amateurtheater um des Theaters willen. Das heißt, die Mitarbeiter im Amateurtheater wollen auch wirklich Theater machen und nicht bloß irgendwie ihre Freizeit verbringen. 2. Der Bildungsstatus und das Geschlechterverhältnis sind relativ ausgeglichen, das durchschnittliche Theatergruppenmitglied ist um die 40 Jahre alt und Amateurtheater ist ein lokales Ereignis, d. h. dass die Mitglieder einer Theatergruppe im selben Ort oder in unmittelbarer Nähe des Theaterstandorts wohnen.

In dieser Diplomarbeit ist auch eine dokumentarische Zusammenfassung des Amateurtheaterfestivals Focus, das 2006 in Altenberg bei Linz stattfand, enthalten. In jenem Kapitel wird hervorgehoben, dass das Amateurtheater eine Sache ist, für die sich viele Menschen mit Leidenschaft und Begeisterung einsetzen und dieses nicht nur als bloßes Hobby sehen. Außerdem wird darin analysiert, wie facettenreich und unterschiedlich das Amateurtheater sein kann. Vor allem wird aufgezeigt, dass das Amateurtheater eine ganz eigene Ästhetik hat, was im Folge- und Abschlusskapitel noch genauer erläutert wird.

Die Ästhetik des Amateurtheaters liegt in seiner Authentizität. Hier dienten mir vor allem die Arbeiten *Für mehr Kunst und Professionalität im Amateurtheater* –

ein Pamphlet von Rainer Kittel⁹ und von Herta-Elisabeth Renk *Authentizität als Kunst – zur Ästhetik des Amateurtheaters*¹⁰ als Anhaltspunkte.

Leider muss das Amateurtheater immer wieder mit dem Vorwurf kämpfen, dass es ihm an Professionalität mangelt und dass es maximal als schlechte Kopie professioneller Bühnen gelten könne. Dem Amateurtheater wird sogar unterstellt, dass es keine Kunstform sei.¹¹ Solche Ansichten können eigentlich nur dann entstehen, wenn man das Berufs- und Amateurtheater miteinander vergleicht. Es sind jedoch zwei verschiedene Formen, die man unbedingt getrennt voneinander betrachten muss. Schauspieler, die Freude, Lust und Leidenschaft am Spiel ausstrahlen, deren eigene Persönlichkeit in der dargestellten Figur auch immer erkennbar ist, findet man oft im Amateurtheater und nicht nur im Berufstheater. Das Amateurtheater hat also seine eigene Ästhetik und somit auch seine eigene Existenzberechtigung.

Die Formulierungen in dieser Diplomarbeit verstehen sich als geschlechtsneutral, es sei denn, es wird im Text explizit darauf hingewiesen, dass nur eine Geschlechtergruppe gemeint ist.

⁹ Vgl. Kittel, Für mehr Kunst, 1997.

¹⁰ Vgl. Renk, *Authentizität als Kunst*, 1997.

¹¹ Vgl. Kittel, Für mehr Kunst, 1997.

2. Definition Amateurtheater

Der Begriff Amateurtheater bezeichnet eine konkret-historische Erscheinungsform des nicht-professionellen Theaters im 19. und 20., sowie im 21. Jahrhundert. Amateurtheater ist kein Sammelbegriff für nicht-professionelles Theater insgesamt.¹²

„Amateurtheater [...] sind [...] Vereinstheater, die in der Nachfolge der Liebhabertheater und Dilettantentheater des 18. und 19. Jahrhunderts [...] verstärkt gegründet werden.“¹³

„[...] im engeren Sinne bezeichnet Amateurtheater das (vereinsmäßig) organisierte Theaterspiel mit Amateuren.“¹⁴

Das bedeutet, dass das Amateurtheater sich erst im 19. und 20. Jahrhundert entwickelt hat. Laienschauspiele vor dieser Zeit, wie etwa mittelalterliche Osterspiele oder das im 18. Jahrhundert weit verbreitete höfische Liebhabertheater zählen nicht zum Amateurtheater. Sie alle gehören aber zur Gattung des Lientheaters. Mit dem Begriff Lientheater werden alle nicht-professionellen bzw. außerberuflichen Theaterformen zusammengefasst.

Das Amateurtheater, eine Erscheinungsform des Lientheaters, meint hingegen das in Vereinen und festen Gruppen organisierte Theater, dessen Entwicklung im 19. Jahrhundert einsetzte.

Es kennt viele Untergruppierungen, z. B. Kindertheater, Seniorentheater, Handicap-Theater, Puppentheater und noch vieles mehr. Gemeint ist immer ein non-professionelles Theater – ein Theater, deren Mitwirkende keine Berufsschauspieler, -regisseure, -bühnenbildner usw. sind. Ein Theater, deren Beteiligte nicht professionell am Theater arbeiten, vielmehr im Alltag ganz anderen Berufen nachgehen. Amateurtheater wird abseits der alltäglichen Arbeit und Pflichten gemacht.

Der Begriff „Amateur“ setzte sich erst nach dem Zweiten Weltkrieg im

¹² Vgl. Nickel, Amateurtheater, 2001, S. 62.

¹³ Nickel, Amateurtheater, 2001, S. 62.

¹⁴ Radermacher, Amateurtheater, 2003, S. 19.

deutschsprachigen Raum richtig durch. Zuvor wurden Begriffe wie „Dilettant“ oder „Laie“ gebraucht.

Amateur bezeichnet jemanden, der eine Tätigkeit aus Liebhaberei, aber nicht beruflich betreibt.¹⁵ Amateur bedeutet Nichtfachmann – was oftmals zu einem grundlegenden Bezeichnungs-Problem führen kann, da man eine gelungene, qualitativ anspruchsvolle Amateurtheaterproduktion nur all zu gerne als professionell, als von Fachmännern bewerkstelligt bezeichnen möchte. Allerdings würde das in die Irre führen, da fachmännisch oder professionell per Wortdefinition bedeutet, dass eine Tätigkeit beruflich betrieben wird.¹⁶ Eine Amateurtheaterarbeit als professionell zu bezeichnen ist also ein Widerspruch in sich. Wichtig ist, dass man sich vor Augen hält, dass professionell nicht unbedingt gleichzusetzen ist mit qualitativ hochwertig und schon alleine deswegen als Beurteilungsterminus für die Qualität, beispielsweise einer Amateurtheateraufführung, nicht geeignet ist.

In dieser Diplomarbeit werden die Begriffe Professionist, Fachmann, professionell und fachmännisch in unmissverständlicher Weise gebraucht.

Amateurtheater wird hier mit seinen unterschiedliche Aspekten und Aufgaben gesehen: 1. als eine Institution, in der Theater gemacht wird, 2. als Schauspiel auf einer Bühne vor einem Publikum – also in Hinblick auf die konkrete Aufführung und 3. als eigenständiges Betätigungsfeld für Kunst – das in Vereinen und festen Gruppen organisiert ist – neben dem Berufstheater.

Amateurtheater ist also eine Form des Lientheaters; ein in Vereinen und festen Gruppen organisiertes darstellendes Spiel, von und mit nicht professionellen Mitwirkenden, das zur Aufführung vor einem Publikum gebracht wird.

Wenn im Folgenden von Amateurtheater die Rede ist, so ist immer der hier definierte Begriff gemeint.

¹⁵ Vgl. Dudenredaktion, Duden, 2001, S. 55.

¹⁶ Vgl. Dudenredaktion, Duden, 2001, S. 55.

3. Die Wurzeln des Amateurtheaters – die Geschichte des Lientheaters

Die Wurzeln des Amateurtheaters findet man dort, wo auch die Wurzeln des professionellen Theaters zu finden sind. Eine Trennung von Berufstheater und Lientheater begann erst im 16. Jahrhundert mit der Entstehung von professionellen Wanderbühnen. Wanderschauspieler verfügten zwar über keine professionelle Ausbildung, konnten aber zumindest teilweise von der Schauspielerei leben. Zumeist gingen sie nebenher noch anderen Berufen nach; es entwickelte sich aber mit der Zeit ein eigener Berufsstand.

Berufs- und Lientheater waren lange Zeit sehr eng miteinander verflochten. Zwar durchdringen sie sich heute immer noch, eine klare Unterscheidung ist aber möglich. Das war nicht immer so. Eine Übersicht über die Entwicklung des europäischen Theaters, vor allem im deutschsprachigen Raum, mit besonderem Augenmerk auf die Tätigkeit von Laien, soll im Folgenden aufzeigen, dass die Geschichte des Theaters vom Mitwirken nicht-professioneller Schauspieler geprägt ist. Die Entwicklung des Theaters ist eine Entwicklung, die von Laien ausging und bis in die Neuzeit hinein auch hauptsächlich von ihnen vorangetrieben wurde.

Das Amateurtheater, als moderne Ausprägung des Lientheaters, mit klarer Struktur und Organisation, basiert auf einer Jahrhunderte langen Tradition des Schauspiels, deren Hauptakteure Laien waren.

3.1. Theater im antiken Griechenland

Der Ursprung unseres heutigen Theaters ist in der griechischen Antike zu finden;¹⁷ und auch das Amateurtheater hat dort seine Wurzeln. Die Aufführungspraxis in der griechischen Antike hing ganz entscheidend vom Mitwirken von Laien ab. Der Chor, ein wesentliches Element des damaligen Theaters, bestand ausschließlich aus Männern, die keine professionellen Darsteller waren.

Das griechische Theater hat sich aus dem Ritus heraus entwickelt. Im 6.

¹⁷ Vgl. Seeck, Die Eigenart des griechischen Dramas, 1979, S. 2-3.

Jahrhundert v. Chr. stellte Thespis erstmals dem Chor einen Sprecher gegenüber. Das war der erste Schauspieler. Aischylos führte einen zweiten Sprecher, Sophokles einen dritten ein.¹⁸

„Trotz dieser Spezialisierung kann zunächst von einem regelrechten Schauspieler-Beruf noch nicht die Rede sein. [...] Erst Mitte des 5. vorchristlichen Jahrhunderts dürfte sich eine Art Berufsstand von Schauspielern herausgebildet haben.“¹⁹

Im Griechenland der Antike hatte das Drama einen großen Stellenwert und war Staatssache. Es war vor allem politisches Mittel; den Griechen wurde eine einheitliche Anschauung vermittelt.²⁰ Niemand geringerer als der oberste Staatsbeamte, der Archon Eponymos, hatte für die Organisation der Theater-Festspiele zu sorgen. In Athen gab es zwei wichtige Festspiele im Jahr, die Dionysien im März und die Lenäen im Jänner²¹ – beide waren dem Gott Dionysos gewidmet. Die Dionysien widmeten sich vorrangig den Tragödien, die Lenäen den Komödien.

Dramen wurden einzig und allein zum Zwecke der Aufführung geschrieben – eine spätere Lektüre der Werke spielte keine Rolle.²² Die Dionysien, die großen Dionysos-Festspiele, waren von besonderer Bedeutung, angesichts des großen Aufwands, den man für sie betrieb. Es war ein fünftägiges Spektakel mit mehr als 1000 Mitwirkenden.²³

Um die Athener Bürger über den Ablauf der Festspiele zu informieren, gab es vor Beginn eine Zeremonie namens Proagon (Agon bedeutet Wettstreit, Proagon also VOR dem Wettstreit), bei der sich alle Beteiligten dem Publikum zeigten, um ihre Stücke anzukündigen. Die wichtigste Spielstätte Athens war das Dionysostheater am Südostabhang der Akropolis.

Der erste Tag der Festspiele galt dem Dithyramben-Wettstreit. Jede der zehn Verwaltungseinheiten Athens schickte einen Männer- und einen Knabenchor mit jeweils 50 Sängern in den Kampf. Am zweiten Tag fand ein Komödien-

¹⁸ Vgl. Newiger, Drama und Theater, 1979, S. 439.

¹⁹ Jürgens, Am Anfang war das Laienspiel, 1997, S. 13-14.

²⁰ Vgl. Kolb, Polis und Theater, 1979, S. 516.

²¹ Vgl. André, Griechische Feste, 2002, S. 36.

²² Vgl. Newiger, Drama und Theater, 1979, S. 434-435.

²³ Vgl. Jürgens, Am Anfang war das Laienspiel, 1997, S. 14.

Wettbewerb statt. Es traten fünf verschiedene Stückeschreiber mit ihren Komödien gegeneinander an. Die letzten drei Tage der Dionysien waren für die Tragödien bestimmt.²⁴ An jedem Tag „stellte sich ein Autor mit drei tragischen Stücken und einem Satyrspiel (zum Ablachen) dem Wettbewerb.“²⁵ Den Sieger des Wettbewerbs bestimmten Kritiker, die aus dem Volk stammten.

Jeder Tragödie war ein Chor aus zwölf Männern, später dann 15, zugegen. Jedes Chormitglied stammte aus der Athener Bürgerschicht. Die Chormitglieder genossen vor den Festspielen eine mehrmonatige Ausbildung in Tanz und Gesang. Dem Umstand, dass beinahe jeder (männliche) Athener Vollbürger einmal in seinem Leben in einem Chor mitwirkte²⁶ und der Häufigkeit der veranstalteten Theater-Festspiele ist es zu verdanken, dass den Athenern ein gewisses Maß an Kunstverständnis inne wohnte.

Für die Chormitglieder aus der Bürgerschicht musste nicht nur eine Grundversorgung während der Festspiele gewährleistet werden, sondern auch während der mehrmonatigen Ausbildungszeit für den großen Auftritt. Dafür hatten die reichsten Athener Bürger zu sorgen, die Choregen. Ein Chorege war zuständig für einen Chor und hatte auch für dessen künstlerische Ausbildung, für dessen Kostüme und Masken, sowie für dessen Tagegeld, anstatt des eigentlichen Verdienstes, zu sorgen.

Diesem Dienst am Chor konnten sich die Choregen kaum entziehen. Zwar war die Choregie eine Ehre, die eben nur reichen Athenern zuteil wurde, sie war aber auch eine große finanzielle Belastung.²⁷ Meldete sich dafür niemand freiwillig, so wurde vom Staat jemand auserkoren. Der Athener Stadtsenat sorgte durch ein ausgeklügeltes System dafür, dass der ausgewählte Finanzier sich nicht seiner ehrenvollen Aufgabe entziehen konnte. Behauptete der Auserwählte, es gäbe jemanden der mehr finanzielle Mittel zur Verfügung stellen könne als er, wurde kurzerhand sein gesamtes Vermögen gegen das des vermeintlich Reicheren eingetauscht.²⁸ Man hütete sich also davor, solche Behauptungen aufzustellen, konnten sie ja große finanzielle Einbußen mit sich bringen. Erst Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. führten die Griechen die Vollfinanzierung aus öffentlichen Mitteln ein.

²⁴ Vgl. Newiger, Drama und Theater, 1979, S. 437.

²⁵ Jürgens, Am Anfang war das Laienspiel, 1997, S. 14.

²⁶ Vgl. Jürgens, Am Anfang war das Laienspiel, 1997, S. 21.

²⁷ Vgl. Kolb, Polis und Theater, 1979, S. 519.

²⁸ Vgl. Jürgens, Am Anfang war das Laienspiel, 1997, S. 16.

Der Chor, zentrales Element des Ursprungs des Theaters, bestehend aus Laien der Bürgerschicht, zeigt, dass die Geschichte des Theaters auf der Beteiligung nicht professioneller Darsteller fußt.²⁹

3.2. Theater im antiken Rom

Das antike römische Theater wurde von Anfang an vom griechischen Theater geprägt. Es ist nicht langsam aus einer eigenen Tradition heraus gewachsen, sondern wurde sozusagen importiert. 240 v. Chr. begann die Geschichte des römischen Theaters. Livius Andronicus erstellte lateinische Fassungen einer griechischen Tragödie und einer Komödie für die *ludi romani*.³⁰

„Gewiss lassen sich auch auf ital. Boden primitive, im Kontext ländlichen Brauchtums entstandene dramatische Vorformen [...] erschließen; gewiss waren den Römern seit langem etruskische Flötenspieler und Tänzer, Pantomimen und Masken vertraut [...]; gewiss hatte sich unter dem Einfluss der südital.-griech. Phlyakenposse ein volkstümliches, derb komisches Maskenspiel entwickelt, die sog. Atellane [...] und gewiss sind alle diese vorliterarischen Formen nicht ohne Einfluss auf die Entwicklung des Dramas in Rom gewesen [...]; das röm. Theater ist jedoch nicht wie das griechische langsam aus eigenen Wurzeln gewachsen, sondern im Jahr 240 durch einen kultur- und religionspolitischen Willensakt geschaffen worden.“³¹

Das römische Theater unterschied sich aber stark vom griechischen Theater. Bei der römischen Komödie trat immer mehr das musikalische Element in den Vordergrund. Große Teile wurden in Rezitativen, Arien und Duetten vorgetragen. Hinzu kamen instrumentale Zwischenspiele.

Der Chor verlor immer mehr an Bedeutung und wurde schließlich völlig eliminiert. In der Tragödie blieb der Chor zwar bestehen, ihm wurde aber nicht dieselbe Bedeutung wie in Griechenland beigemessen. Chor und Schauspieler

²⁹ Vgl. Simhandl, Theatergeschichte in einem Band, 2001, S. 16-33.

³⁰ Vgl. Girshausen, Antikes Theater, 1996, S. 27.

³¹ Seidensticker, Antikes Theater, 2001, S. 88-89.

agierten nebeneinander auf der Bühne.³²

Anders als in Griechenland waren die Schauspieler und Chormitglieder keine Bürger sondern Fremde, Freigelassene oder Sklaven. Die Betätigung als Schauspieler bedeutete den Verlust sämtlicher Ehrenrechte, falls man solche überhaupt hatte. Schauspieler erfreuten sich also nicht besonders großer Beliebtheit.³³ Auf dieser Grundlage überrascht es nicht, dass im antiken Rom – anders als im antiken Griechenland – Theateraufführungen nicht von angesehenen Personen aus der Bürgerschicht, sondern von Laien geringeren Ansehens, bestritten wurden.³⁴

Neben der Bearbeitung griechischer Komödien und Tragödien entstand noch im 3. Jahrhundert v. Chr. ein eigenständiges Drama. Das römische Alltagsleben und die römische Geschichte waren stoffliche Grundlagen für diese Dramen, der *fabula togata* und der *fabula praetexta*.³⁵

Ebenso wie in Griechenland ist das römische Theater Festspieltheater, aber nicht tief im Götterkult verwurzelt. Dionysos spielte im Rom der Antike keine Rolle. Nach der Aufnahme der Tragödien- und Komödienspiele in das Festprogramm der *ludi romani* wurden Dramen auch bei den *ludi plebei*, den *ludi apollinares*, den *ludi megalenses* und den *ludi cereales* gezeigt. Das römische Theater musste sich aber keinem fest vorgegebenen Ablauf beugen.

Die Theateraufführungen, die *ludi scaenici*, die während der römischen Feste stattfanden, konkurrierten stark mit dem zusätzlichen Festprogramm. Wagenrennen, Gladiatorenkämpfe und Tierhatzen erfreuten sich großer Beliebtheit bei der römischen Bevölkerung.³⁶ Neben den staatlich organisierten Theateraufführungen gab es noch Privatszenierungen, die *ludi privati*.

Das antike römische Theater hielt sich noch weit bis nach Christi Geburt. Die sich immer weiter ausbreitende Christianisierung hatte aber das Aussterben des Theaters zur Folge. Die Kirchenväter wollten den lasterhaften Amüsierbetrieben ein Ende setzen. Im 4. Jahrhundert n. Chr. wurde die Absage ans Theater ins Taufbekenntnis miteinbezogen. 525 n. Ch. beendete das formale Theaterverbot des Kaiser Justinian endgültig die Ära des antiken Theaters.³⁷

³² Vgl. Seidensticker, *Antikes Theater*, 2001, S. 91-92.

³³ Vgl. André, *Griechische Feste*, 2002, S. 148.

³⁴ Vgl. Liegl, *Das Amateurtheater*, 2001, S. 26.

³⁵ Vgl. Seidensticker, *Antikes Theater*, 2001, S. 93.

³⁶ Vgl. André, *Griechische Feste*, 2002, S. 224.

³⁷ Vgl. Girshausen, *Mittelalterliches Theater*, 1996, S. 284.

3.3. Theater im Mittelalter

Bis Mitte des 13. Jahrhunderts sind keinerlei Zeugnisse über eine Theaterinstitution vorhanden. Erst gegen Ende des Hochmittelalters entstanden die ersten geistlichen Osterspiele. Ihre Vorläufer, wie etwa szenische Formen in Osterfeiern oder Kinderbischofsfeste gehen allerdings viel weiter zurück.³⁸

3.3.1. Kinderbischofsfeste

Die im Hochmittelalter entstandene Spielform der Kinderbischofsfeste war eine Möglichkeit, offene Kritik an den Autoritäten zu äußern. Den Mitgliedern der Schola Cantorum und dem niedrigen Klerus war es einige Tage zwischen dem 25. Dezember und dem 6. Jänner erlaubt, sich unter dem Schutz von Masken und Verkleidungen kritisch zu äußern, ohne Strafe fürchten zu müssen. Oftmals wurden die kritisierten Personen durch karikierende Imitationen in verschiedenen szenischen Formen, z.B. in Prozessionen, dargestellt. Im Mittelpunkt dieser autoritätsfreien Zeit stand die Wahl des Kinderbischofs, der für diese Zeit die kirchliche Autorität symbolisierte.

Die so ausgesprochenen Unzufriedenheiten führten dazu, dass im restlichen Jahr eine klare Ordnung und Hierarchie herrschen konnte.³⁹

3.3.2. Geistliche Spiele

Geistliche Spiele sind die dominierende Gattung des mittelalterlichen Theaters. Sie stellten einen ganz eigenständigen Schauspieltypus dar und sind weder mit dem antiken noch mit dem neuzeitlichen Drama verbunden. Die geistlichen Spiele fanden ihre Stoffe fast ausschließlich in der christlichen Literatur und dienten der eindrücklichen Veranschaulichung der christlichen Heilslehre. Sie entstanden im 13. Jahrhundert und wurden bis ins 17. Jahrhundert praktiziert. Ihre Wurzeln liegen in den kirchlichen Osterfeiern im 10. Jahrhundert.⁴⁰

Während sie zu Beginn in lateinischer Sprache in der Kirche abgehalten wurden, ganz in die Zeremonie miteingebunden, fanden sie in späterer Zeit ihre

³⁸ Vgl. Simhandl, Theatergeschichte in einem Band, 2001, S. 54.

³⁹ Vgl. Greisenegger, Die Realität im religiösen Theater, 1978, S. 16-17.

⁴⁰ Vgl. Girshausen, Geistliche Spiele, 1996, S. 186.

Spielstätte vor der Kirche oder auf Stadtplätzen und wurden in der Landessprache gezeigt. Klerus und Kirchenlaien führten gemeinsam Szenen biblischer Episoden auf.⁴¹

Die Bindung an die Kirche war bei den frühen Spielen maßgeblich. So richteten sie sich nach dem Kirchenkalender und nahmen Feste wie Ostern, Weihnachten, Maria Himmelfahrt und Fronleichnam als Anlass für Aufführungen. Im 15. und 16. Jahrhundert wurden die geistlichen Spiele immer mehr zu städtischen Ereignissen und griffen größere Teile des biblischen Stoffes auf. Es wurden groß angelegte Bibelzyklen geschrieben, die in ganz Europa über mehrere Tage hinweg gezeigt wurden.⁴²

Im deutschen Sprachraum entwickelte sich eine besondere Form der geistlichen Spiele, die Passionsspiele. Sie konzentrierten sich ausschließlich auf die Passion, den Leidensweg Christi. Im Gegensatz dazu entwickelten sich in England die *mystery plays*, die sich der gesamten Heilsgeschichte annahmen.

Antichristspiele, Mirakelspiele und Moralitäten zählen ebenfalls zu den geistlichen Spielen. Sie befassten sich aber nicht nur mit biblischen Stoffen, sondern bedienten sich aus dem weiteren Rahmen der kirchlichen Lehre.

Das geistliche Spiel, die wichtigste Form theatraler Kunst im Mittelalter, wurde ausschließlich von Laiendarstellern getragen.

3.3.2.1. Osterspiele

Die älteste Gruppe der geistlichen Spiele sind die Osterspiele, deren Gegenstand die Auferstehung Christi war. Sie entwickelten sich aus kleinen Szenen der Ostergottesdienste im 10. Jahrhundert heraus, die von Klerikern vorgetragen wurden. Diese Szenen, bestehend aus Erweiterungen der in der Messzeremonie verwendeten Texte, den Tropen, wurden von Klerikern vorgetragen. Die wichtigste dieser Tropen war die *visitatio sepulcri*, der Besuch der drei Marien am Grab.

„Während die eng mit dem Messritus verbundenen Feiern weder Rollendarstellung noch Dialoge kennen, kann erst im Osterspiel von einer schauspielerischen Verkörperung der biblischen Handlung gesprochen

⁴¹ Vgl. Greisenegger, *Die Realität im religiösen Theater*, 1978, S. 24-25.

⁴² Vgl. Girshausen, *Geistliche Spiele*, 1996, S. 187.

werden.“⁴³

Die Textwendungen der zeremoniellen Szenen des Ostergottesdienstes wurden zu festen Bestandteilen der Osterspiele. Zunächst noch Teil der Osterliturgie, wechselten die Spiele vom Kircheninnenraum nach draußen, und die Inhalte wurden durch komische, oft derbe Szenen erweitert.⁴⁴

3.3.2.2. Passionsspiele

Passionsspiele waren vor allem im deutschen Sprachraum eine weit verbreitete Form der geistlichen Spiele. Sie wurden von Laiendarstellern getragen und erlebten ihre Blütezeit im Spätmittelalter.⁴⁵ Passionsspiele befassen sich ausschließlich mit dem Leiden und Tod Christi. Ihre Tradition wurzelt in den Osterspielen des Hochmittelalters.

„Die Konzentration auf die mit Christi Leiden und Tod zusammenhängenden Szenen, die zur Entstehung einer für den deutschsprachigen Bereich eigentümlichen Gattung führt, datiert zwischen der Mitte des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.“⁴⁶

Zuvor war zwar die Passion Christi wesentlicher Bestandteil, aber auch andere Teile der christlichen Heilslehre fanden Einzug in den Handlungsablauf. Beispielsweise die Große Benediktbeurer Passion aus dem 13. Jahrhundert, die neben der Passion auch den Lebensweg Christi darstellt.⁴⁷

Passionsspiele des Mittelalters lassen sich auf drei regionale Gruppen zusammenfassen. Sie werden als die rheinfränkisch-hessische Gruppe, die schwäbisch-alemannische Gruppe und die Tiroler Gruppe bezeichnet.⁴⁸

Die Tradition der Passionsspiele reicht bis in die heutige Zeit, ihre Blütezeit erlebte sie zweifelsohne im späten Mittelalter.

⁴³ Girshausen, Osterspiele, 1996, S. 320.

⁴⁴ Vgl. Simhandl, Theatergeschichte in einem Band, 2001, S. 54-56.

⁴⁵ Vgl. Greisenegger, Die Realität im religiösen Theater, 1978, S. 228.

⁴⁶ Girshausen, Passionsspiele, 1996, S. 327.

⁴⁷ Vgl. Greisenegger, Die Realität im religiösen Theater, 1978, S. 227-228.

⁴⁸ Vgl. Girshausen, Passionsspiele, 1996, S. 327-328.

3.3.3. Fastnachtspiele

Fastnachtspiele stellen den Gegenpol zu den geistlichen Spielen dar. Im 15. und 16. Jahrhundert gab es Fastnachtspiele in einigen Gegenden im deutschsprachigen Raum, ihr Zentrum war Nürnberg. Das Fastnachtspiel ist eine eigene Spielgattung, die von kleinen Spielgruppen aus maskierten Handwerksgesellen, also Laiendarstellern, in der Fastnacht zur allgemeinen Unterhaltung dargeboten wurde. Dazu gehörten Umzüge von Maskierten, Witze, Rätsel und Scherzgedichte - meist mit obszönem, derbem Inhalt. Die Aufführung dieser Spiele war fest mit dem Tag der Fastnacht verbunden.⁴⁹

Aufführungsorte waren meistens Wirtshäuser oder Privathäuser. Man benutzte nur wenige Requisiten, die Texte wurden aneinandergereiht von nicht näher charakterisierten Maskierten (Narren) vorgetragen. Am Ende der Spiele wurde gemeinsam mit dem Publikum getanzt und gefeiert.⁵⁰

Es gibt auch heute noch Karnevalsbräuche im deutschsprachigen Raum, die auf die Fastnachtspiele des 15. und 16. Jahrhunderts zurückgehen.

3.4. Jesuitentheater

Die seit 1548 in Europa eingerichteten Kollegien des Jesuitenordens veranstalteten jedes Jahr entweder zu Beginn oder am Ende eines Schuljahres Lientheater-Aufführungen. Sie dienten zunächst als Lehrmethode für die Schüler, um ihnen die lateinische Sprache näher zu bringen. Die Schüler selbst traten auf und spielten in Latein verfassten Stücken. In späterer Zeit wurden die Aufführungen mehr und mehr in den Dienst der Gegenreformation gestellt. Die theologische Belehrung von Spielern und Zuschauern wurde zum Hauptaugenmerk des Jesuitentheaters.⁵¹

Zu Beginn wurden ausschließlich religiöse Themen behandelt. Die lateinische Sprache war überdies Pflicht. Es gab detaillierte Vorschriften für die Aufführung. So waren z. B. Frauen zur Gänze von den Spielen ausgeschlossen – als Figuren auf der Bühne wie auch als Zuschauerinnen.

Mit der Verbreitung der Aufführungen im 17. Jahrhundert wurden die

⁴⁹ Vgl. Delbono, Das deutsche Fastnachtspiel, 1992, S. 13.

⁵⁰ Vgl. Michael, Fastnachtsspiele, 2001, S. 370-371.

⁵¹ Vgl. Fischer-Lichte, Kurze Geschichte, 1999, S. 57.

Vorschriften gelockert. Nun durften auch Frauenfiguren dargestellt werden und Frauen den Aufführungen beiwohnen. Auch die Themen wurden weltlicher. Man behandelte zusätzlich zeitgenössische Stoffe; einzig und allein jegliche Liebesthematik blieb aus den Inhalten verbannt.

Mit der Lockerung dieser Vorschriften wurde schließlich auch die Nationalsprache zulässig. Man zeigte die Stücke nun nicht mehr nur in der Schule, sondern auch auf Stadtplätzen, vor adeligem Publikum bei Hofe, im Freien oder in Theatersälen. Die Aufführungen des Jesuitentheaters waren zudem äußerst beliebt, vor allem auf Grund ihrer aufwendigen Inszenierungen. Man setzte sämtliche illusionistischen Effekte der Perspektivbühne und Verwandlungsmöglichkeiten der Kulissenbühne ein. Auch Elemente der Oper wurden miteinbezogen – aber alles immer mit dem Einsatz von Laiendarstellern. Außerdem konnte sich das Jesuitentheater auf die erste Schauspieltheorie im deutschsprachigen Raum stützen. Der Jesuitenpater Franziskus Lang (1654-1725) erarbeitete eine Abhandlung über die Schauspielkunst, die zwei Jahre nach seinem Tod, unter dem Titel *Dissertatio de actione scenica*, erschien.⁵² Bis ins 18. Jahrhundert konnte sich das Lientheater des Jesuitenordens gegen die immer zahlreicher werdenden Wandertruppen als vorrangige Theaterinstitution behaupten. Im Laufe der Zeit wurde ihre Bedeutung aber immer geringer und die professionellen Bühnen traten in den Vordergrund.⁵³

3.5. Von der Wanderbühne zum Nationaltheater

Im 16. und 17. Jahrhundert finden sich die Anfänge des Berufstheaters in Europa. Die Wanderbühne war zu Beginn der Neuzeit in Europa eine weit verbreitete Theaterform. Der Gegensatz zwischen Berufs- und Lientheater entwickelte sich erst in dieser Zeit heraus, als professionelle Wandertruppen durch die Lande zogen, um ihr Repertoire zu zeigen. Die deutschsprachige Wanderbühne geht zurück auf englische Komödianten, die den deutschsprachigen Raum bespielten.

Durch das 1642 von den Puritanern in England verhängte Theaterverbot und dem vorangegangenen Theatermonopol von 1598 flüchteten viele Schauspieler

⁵² Vgl. Roselt, Seelen mit Methode, 2005, S. 74-78.

⁵³ Vgl. Girshausen, Jesuitentheater, 1996, S. 225-226.

auf den europäischen Kontinent.⁵⁴ Dies führte dazu, dass überdurchschnittlich viele englische Darsteller Wanderbühnen in Europa gründeten. Die weit entwickelte, bereits sehr professionelle Schauspielkunst des Elisabethanischen Zeitalters konnte sich so rasch verbreiten.⁵⁵ Es hat zwar zuvor eigene wandernde Sänger, Akrobaten und Tierbändiger gegeben – auch waren vereinzelt Schauspielgruppen bekannt – aber es war noch nicht zu einem eigenen Berufsstand gekommen.

Die englischen Schauspieltruppen nahmen auch deutsche Schauspieler auf. Es bildeten sich schließlich auch rein deutschsprachige Truppen, die aber auf Grund ihrer Herkunftsgeschichte als Englische Komödianten bezeichnet wurden.

Die Anzahl der Schauspieler und Schauspielerinnen variierte zunächst zwischen 14 und 18 Personen. Besonders erfolgreiche Truppen hatten sogar mehr Mitglieder und eigene Schneider und Maschinisten. Die gesamte Truppe wurde von einem Prinzipal geleitet.⁵⁶

Das Repertoire der Wandertruppen war eher klein, da sie ohnehin von Stadt zu Stadt zogen und es daher nicht nötig war, immer wieder etwas Neues einzustudieren. Es wurden hauptsächlich Werke von englischen Dramatikern gespielt, wie etwa Thomas Kyd, William Shakespeare oder Christopher Marlowe. Später kamen Dramen aus Frankreich, von Molière, Racine und Corneille, sowie Werke des italienischen und spanischen Barocktheaters, hinzu. Diese Aufführungen wurden in sehr fragwürdigen, primitiven Übersetzungen dargeboten.⁵⁷

Die größten Besitztümer der Wandertruppen waren ihre Rollenbücher, Kostüme und Requisiten. Es wurde mit einer reichen Kostümausstattung gespielt; Musik, Tanz und Akrobatik ergänzten die Vorstellung.

Aus ökonomischer Sicht hatten es die Wanderschauspieler nicht leicht, daher überrascht es nicht, dass viele Mitglieder der Wandertruppen einen weiteren Beruf ausübten, wie etwa Zahnreißer oder Pferdehändler. Höfische Engagements waren zunächst noch selten.

Der Schauspieler und Prinzipal Konrad Ekhof (1720 – 1778) war der Erste im deutschsprachigen Raum, der energisch versuchte die Situation der Schauspieler

⁵⁴ Vgl. Fischer-Lichte, Kurze Geschichte, 1999, S. 60.

⁵⁵ Vgl. Girshausen, Elisabethanisches Theater, 1996, S. 148.

⁵⁶ Vgl. Kehr, Wanderbühne, 2001, S. 1184.

⁵⁷ Vgl. Kehr, Wanderbühne, 2001, S. 1184-1185.

zu verbessern, indem er eine Verfassung mit 24 Artikeln schrieb, die Arbeitsbedingungen und –prinzipien festhielten.

„Ekhof gehört bereits zu einer neuen Generation von Wanderschauspielern, zu der auch Caroline Neuber [...] und Friedrich Ludwig Schröder [...] zählen. Sie alle waren Prinzipale, die sich allmählich aus der Tradition der alten Wanderbühne lösten und sowohl künstlerische als auch soziale Verbesserungen anstrebten. [...] Schröder und Ekhof waren auch die Ersten, die eine fundierte Ausbildung der Schauspieler und eine Sicherung ihrer sozialen Stellung anstrebten.“⁵⁸

Ekhof gründete 1753 eine Schauspielakademie, die den ersten Versuch einer professionellen Schauspielausbildung darstellte.⁵⁹

Der Wunsch nach einem Theaterhaus, nach einem stehenden Theater, wurde immer größer und auch der Ruf nach einem Nationaltheater, das vorwiegend Werke deutscher Dramatiker spielen sollte, wurde immer lauter.⁶⁰ Im Jahre 1755 errichtete schließlich Konrad Ackermann (1712-1771) das erste größere Privattheater in Hamburg.⁶¹

Es kam in der Folge zur Gründung mehrerer Nationaltheater bzw. wurden Hoftheater zu Nationaltheatern erklärt, die als Pflegestätte nationaler Dramatik und Schauspielkunst dienen sollten. Mit dieser Entwicklung ging einher, dass das Lientheater an Bedeutung verlor. Den Forderungen, die nun an Schauspieler gestellt wurden, konnten Laien nicht mehr entsprechen. Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde das Lientheater mehr und mehr zum bloßen Hobby degradiert.

3.5.1. Commedia dell'arte

Die Mitte des 16. Jahrhunderts entstandene Commedia dell'arte geht zurück auf eine in Venedig erfundene Theaterform des Stegreifspiels, die sich im Laufe des

⁵⁸ Kehr, Wanderbühne, 2001, S. 1185-1186.

⁵⁹ Vgl. Fischer-Lichte, Kurze Geschichte, 1999, S. 91.

⁶⁰ Vgl. Fischer-Lichte, Kurze Geschichte, 1999, S. 86.

⁶¹ Vgl. Kehr, Wanderbühne, 2001, S. 1184-1186.

16. und 17. Jahrhunderts via Wanderbühnen über ganz Europa ausbreitete.⁶² Das früheste Zeugnis über eine Aufführung der Commedia dell'arte lieferte Massimo Troiano im Jahre 1568.⁶³

Hinsichtlich der Entstehungsgeschichte lassen sich zwei große Tendenzen feststellen. Einerseits geht man davon aus, dass die Commedia dell'arte eine Weiterentwicklung antiker Theaterformen ist – andererseits wird in der neueren Forschung eher davon ausgegangen, dass sich die Commedia dell'arte von Karnevalsbräuchen und Handlungsmustern der Commedia erudita ableitet.⁶⁴

Ausschlaggebende Rolle in der Entwicklung spielten auch Gaukler und Marktschreier, was Hinweis darauf gibt, dass der Laie in den Anfängen der Commedia dell'arte tragendes Element war.⁶⁵ Die Commedia dell'arte ging vom Laienspiel, bis hin zur Entwicklung zum professionellen Theater, aus. Der Name Commedia dell'arte betonte vor allem aber auch die hohe Qualität dieses Theaters und unterschied sich deutlich von gelegentlichen Laiendarbietungen.⁶⁶

Grob umrissene Handlungsmuster, meist Liebesintrigen und immer wiederkehrende feststehende Typen, die auch immer von bestimmten Schauspielern gemimt wurden, waren Grundmuster. Der Handlungsablauf diente nur als Vorwand für die Summierung möglichst vieler komischer Nummern. Die Figuren der Commedia dell'arte traten in standardisierten Masken auf. Sie waren durch karikaturistisch überspitzte Merkmale und immer gleich bleibende Charaktereigenschaften gekennzeichnet.⁶⁷

Die wichtigsten Typen der Commedia dell'arte waren die zwei Vecchi (Pantalone und Dottore), der Capitano und die zwei Zanni (Brighella und Arlecchino).

Die Commedia dell'arte entwickelte sich immer mehr zum Theatertypus mit festen Konventionen und Repertoires, die auf alle Situationstypen anwendbar waren. Die daraus resultierende verlorene Spontaneität verlangte schließlich nach einer neuen Komödienart. Die Typenkomödie wurde nach und nach von der Charakterkomödie abgelöst.⁶⁸

⁶² Vgl. Mehnert, *Commedia dell'arte*, 2003, S. 12.

⁶³ Vgl. Birbaumer, *Theatergeschichte Renaissance*, 1988, S. 86.

⁶⁴ Vgl. Bauer, *Ein italienischer Maskenball*, 1998, S. 31.

⁶⁵ Vgl. Liegl, *Das Amateurtheater*, 2001, S. 34.

⁶⁶ Vgl. Estrig, *Commedia dell'arte*, 1985, S. 19.

⁶⁷ Vgl. Girshausen, *Commedia dell'arte*, 1996, S. 106-107.

⁶⁸ Vgl. Larrivaille, *Commedia dell'Arte*, 2001, S. 261.

3.6. Liebhabertheater

Das Liebhabertheater war eine Lientheaterform, die ihre Hochblüte im 18. Jahrhundert erlebte, deren Wurzeln aber bis ins 15. Jahrhundert zurückreichen. Man unterscheidet hier das höfische Theater und das Dilettantentheater der Bürgerschicht.

3.6.1. Höfisches Theater

Das höfische Theater unterscheidet sich klar vom Theater am Hof. Während das höfische Theater Liebhabertheater, also Lientheater ist, das vom Hofstaat selbst gespielt wurde, handelt es sich beim Theater am Hof um Gastspiele einer Schauspieltruppe.

Die Entwicklung des höfischen Theaters begann Mitte des 15. Jahrhunderts in Frankreich.⁶⁹ Kennzeichnend dafür war von Anfang an die Beteiligung der Zuschauer selbst an den Schauspielen und die glanzvolle Überhöhung gesellschaftlicher Ereignisse. Später wurden Schäferspiele, Opern, Operetten, Ballette, Schattenspiele, Zauberspiele, Puppenspiele und Maskeraden von den Adeligen des jeweiligen Hofes aufgeführt. Die Aufführungen dienten ausschließlich der Unterhaltung des Hofes und seiner Gäste.

„Ihre Beliebtheit beruhte [...] auf den Reizen, die Eingeweihte angesichts der subtilen Anspielungen auf fürstliche Liebschaften und sonstigen Vorlieben oder Abneigungen der Mächtigen gegenüber bestimmten Vorfällen oder Personen des Hoflebens empfinden mochten.“⁷⁰

Solches Liebhabertheater war ein beliebter Zeitvertreib der Adeligen an den Höfen in ganz Europa. In Deutschland wurde beispielsweise 1776 von Goethe am Weimarer Hof eine solche Liebhaberbühne eingerichtet, die sich mit der Zeit zum Hoftheater weiterentwickelte.⁷¹ Dieser Entwicklung ging eine ebenfalls in Frankreich beginnende Trendwende voran, die sich wiederum in ganz Europa ausbreitete.

⁶⁹ Vgl. Moureau, Höfisches Theater, 2001, S. 446.

⁷⁰ Girshausen, Höfisches Theater, 1996, S. 206.

⁷¹ Vgl. Hagel, Liebhabertheater, 2001, S. 590.

Ende des 17. Jahrhunderts verlagerte man das Schauspiel der Adelligen immer mehr in Privaträume. Gespielt wurde mehr und mehr im kleinen Kreis.⁷² Für repräsentative Zwecke wurden Hoftheater mit fix engagierten Ensembles gegründet. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts versiegte die Tradition des höfischen Liebhabertheaters und blieb bestenfalls Lieblingsbeschäftigung des Herrschers.⁷³

3.6.2. Dilettantentheater

Im nichthöfischen Bereich wird das Liebhabertheater auch Dilettantentheater genannt. Im 18. Jahrhundert begannen Teile der städtischen Bürgerschaft biblische und geschichtliche Stoffe darzustellen. Die Entwicklung ging weiter zu einem reinen Unterhaltungstheater mit Schwerpunkt auf Lustspielen, Schwänken und kleinen dramatischen Szenen, die im kleinen Kreis, meist vor der Familie oder geladenen Gästen, dargeboten wurden. Diese private Form des Theaterspiels grenzte sich stark ab vom Berufsschauspiel und wurde oftmals auch als Privattheater bezeichnet.

„Mit der immer größeren Beliebtheit des Dilettantentheaters ging eine Diskussion um seine Berechtigung einher. Schon früh wurde die Gefahr einer Selbstüberschätzung seiner Betreiber erkannt und in einer Vielzahl von Anleitungs- und Lehrbüchern seine Möglichkeiten und Grenzen beschrieben.“⁷⁴

Dem Dilettantentheater wurde vor allem vom mittlerweile institutionalisierten professionellen Theater maximal die Erheiterung kleinerer Gesellschaften zugestanden, da man darin eine Gegenbewegung zu den Bemühungen um eine professionelle Schauspielausbildung sah. Ende des 19. Jahrhunderts aber verstärkte sich immer mehr der Wunsch der Laiendarsteller, sich einer größeren Öffentlichkeit zu zeigen. Es kommt zur Gründung von Theatervereinen, den Amateurtheatervereinen.⁷⁵

⁷² Vgl. Moureau, Höfisches Theater, 2001, S. 446-447.

⁷³ Vgl. Moureau, Höfisches Theater, 2001, S. 449.

⁷⁴ Hagel, Liebhabertheater, 2001, S. 590.

⁷⁵ Vgl. Hagel, Liebhabertheater, 2001, S. 590.

3.7. Arbeitertheater

Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich neben dem bürgerlichen Berufstheater auch ein proletarisches Laientheater, das für ein Arbeiter-Publikum verfasste Werke zur Aufführung brachte. Ein Theater von Arbeitern für Arbeiter.

„In gewerkschaftlichen und politischen Vereinen geboren, ist das [...] Arbeitertheater trotz sichtbarer Berührungspunkte nicht mit dem Volksstück bzw. dem volkstümlichen Vereinstheater des 19. Jahrhunderts zu verwechseln.“⁷⁶

Unter dem Schutz des Vereinsrechts wurden Theaterstücke geschrieben, die wegen ihres Ideengehalts auf jeder öffentlichen Bühne verboten worden wären.⁷⁷ Getragen wurde das Arbeitertheater von Laiendarstellern.⁷⁸

1906 schlossen sich in Deutschland Arbeitertheatervereine unter sozialdemokratischen Einfluss zum Bund der Theater- und Vergnügungsvereine Charlottenburgs zusammen. Zwei Jahre später wurde er auf Grund von Erweiterungen in Bund der Arbeiter-Theater-Vereine Deutschlands umbenannt, 1912 in Deutscher Arbeiter-Theater-Bund.

Mit Beginn des Ersten Weltkriegs erreichte das Arbeitertheater seinen Tiefpunkt. In den 1920er Jahren erlebte es wieder einen Aufschwung. Unter dem Einfluss der kommunistischen Opposition wurde der Deutsche Arbeiter-Theater-Bund in Arbeiter-Theater-Bund Deutschland umbenannt und änderte seine politische Orientierung.⁷⁹ Unter der Losung „Kunst ist Waffe“ wurde jetzt vor allem die Agitprop-Theatertruppe der KPD betreut.⁸⁰ Mit theatralen Mitteln wurde Agitation und Propaganda betrieben. Der Arbeiter-Theater-Bund erhielt eine klare politische Färbung – Arbeitertheater war vor allem politisches Theater. Die wichtigsten Produktionen hoben sich vom traditionellen Theater vor allem durch die gezeigten Kollektive ab, die durch gemeinsame Rebellion entstanden sind.⁸¹

1930 wurde von den Sozialdemokraten der Arbeiter-Laienspiel-Verband als

⁷⁶ Münchow, Zur Entstehung und Entwicklung, 1970, S. 11-12.

⁷⁷ Vgl. Münchow, Zur Entstehung und Entwicklung, 1970, S. 13.

⁷⁸ Vgl. Zarzer, Arbeitertheater, 1993, S. 68.

⁷⁹ Vgl. Diezel, Arbeiter-Theater-Bund Deutschlands, 1993, S. 51.

⁸⁰ Vgl. Girshausen, Arbeitertheater, 1996, S. 31.

⁸¹ Vgl. Doll, Theater im Roten Wien, 1997, S. 228.

Gegengewicht gegründet, dessen Akzente mehr auf kulturelle Unterhaltung setzten.⁸² Die Inhalte der Sozialdemokraten unterschieden sich stark von jenen der Kommunisten.

Mit dem Machtantritt Hitlers mussten die Arbeitertheatervereine als logische Konsequenz ihre Arbeit beenden.

„Unmittelbar nach dem Ende des 2. Weltkrieges gab es vor allem in den Industriezentren der westlichen Besatzungszonen vereinzelte Versuche, an die Agitproptraditionen anzuknüpfen, dominierend aber wurde der Rückgriff auf das bürgerliche Laienspiel.“⁸³

Mitte der 1950er Jahre kam es in der östlichen Besatzungszone zu einer Wiederbelebung des Agitprop, nach dem Modell der 20er Jahre. Anfang der 60er Jahre ging in Westdeutschland und anderen westeuropäischen Ländern die Entwicklung immer mehr zu professionellen, freien Gruppen hin. In der DDR hingegen entstanden ständige Arbeitertheater-Ensembles, die dauerhaft von den Gewerkschaften finanziert und teilweise von Berufsregisseuren unterstützt wurden.⁸⁴

„Mit dem Ende der DDR verloren die meisten etablierten Arbeitertheater nicht nur ihre materielle Existenzgrundlage, sie stürzten auch in eine tiefe Sinnkrise, aus der heraus nur wenige einen Neuanfang wagten.“⁸⁵

3.8. Laienspielbewegung der Weimarer Republik

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstand im deutschsprachigen Raum eine Laienspielbewegung, die sich auf die Grundsätze der Jugendbewegung der Weimarer Republik stützte.

Man berief sich auf die Erkenntnis der Reformpädagogik und vertrat die Auffassung, dass die Jugend nicht nur eine Entwicklungsphase zum Erwachsenenalter hin ist, sondern eine eigenständige Lebensform, die erst

⁸² Vgl. Girshausen, Arbeitertheater, 1996, S. 29-31.

⁸³ Schrader, Arbeitertheater, 2003, S. 28.

⁸⁴ Vgl. Schrader, Arbeitertheater, 2003, S. 28.

⁸⁵ Radermacher, Amateurtheater, 2003, S. 21.

genommen werden muss. Man gab den Jugendlichen die Möglichkeit sich auszudrücken, Gemeinschaft zu erleben und im Spiel Erfahrungen zu sammeln bzw. für das Leben zu lernen.⁸⁶

„Weit entfernt von Berufs- oder bürgerlich-geselligem Vereinstheater, zielte das Laienspiel auf eine ‚Bewegung‘, in welcher die Verhaltens- und Umgangsweisen einer unabhängigen Jugendkultur zum theatralisch-bildhaften, zugleich erzieherisch einprägsamen Ausdruck kommen sollten.“⁸⁷

Rudolf Mirbt (1896 – 1975) verfasste unter anderem mit den *Münchener Laienspielen* und den *Bärenreiter-Laienspielen* zahlreiche Spieltexte, die den Idealen der Laienspielbewegung entsprachen.⁸⁸

Martin Luserke (1880 – 1968) übernahm ab 1906 die Ideen der Laienspielbewegung für sein Schulspiel im Landerziehungsheim Wickersdorf. Das Schulspiel insgesamt bediente sich daraufhin mehr und mehr der Methoden des Laienspiels.⁸⁹

„Man wollte künden, wirken und erziehen; man erstrebte die innere Verbundenheit einer echten Gemeinschaft Spieler-Zuschauer [...]“⁹⁰

In den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts kam es zu einer Ausweitung der Laienspielbewegung auf die zahlreich entstandenen Freilichtbühnen, wo man sich vor allem auf die Darstellung der Heimatgeschichte konzentrierte. Die Ideen der Laienspielbewegung und der Freilichttheaterbewegung wurden in späterer Folge vom NS-Regime vereinnahmt.⁹¹

Nach 1945 bis Ende der 60er Jahre konnte die Laienspielbewegung ihre Arbeit weiter fortsetzen, ging aber schließlich und endlich in der Spielpädagogik und der Amateurtheaterarbeit auf.⁹²

⁸⁶ Vgl. Girshausen, Laienspiel, 1996, S. 247.

⁸⁷ Girshausen, Laienspiel, 1996, S. 247.

⁸⁸ Vgl. Amtmann, Geleitwort, 1966, S. 10.

⁸⁹ Vgl. Nickel, Laienspiel, 2001, S. 574.

⁹⁰ Nickel, Laienspiel, 2001, S. 575.

⁹¹ Vgl. Girshausen, Freilichtbühnen, 1996, S. 179-180.

⁹² Vgl. Nickel, Laienspiel, 2001, S. 575.

3.9. Laientheater in der NS-Zeit – Thingspiele

In der Zeit des Nationalsozialismus wurde das Theater ganz in den Dienst der nationalsozialistischen Weltanschauung gestellt. Gleich nach Hitlers Machtantritt 1933 in Deutschland wurde von den Nazis das Theater instrumentalisiert.⁹³ Nach der Gründung des Reichbundes der Deutschen Freilicht- und Volksschauspiele, der dem Propagandaministerium unterstellt war, versuchte man mit der Einführung der Thingspiele sogar eine eigene Theaterform zu schaffen.⁹⁴

„Diese Organisation vereinnahmte die unabhängig vom Nationalsozialismus entstandene und vor allem in den 20er Jahren äußerst populäre Freilichttheater- und Laienspielbewegung und instrumentalisierte ihre Reformimpulse im Sinne nationalsozialistischer Kulturpolitik.“⁹⁵

Man setzte hier auf eine Theaterform, die vom Laienspiel entwickelt wurde und nicht ohne den Einsatz von Laiendarstellern auskam. Laie wurde hier vor allem vom griechischen Wortstamm „laos“, was „Volk“ bedeutet, abgeleitet. Aber auch Einflüsse der Passionsspiele, der Massentheater der Revolutionen, der Aufmärsche und Stadionspiele lassen sich erkennen.⁹⁶

Der Begriff Thingspiel, 1933 von Carl Niessen erfunden, geht zurück auf das altgermanische Wort „thing“, das eine Gerichts- bzw. Volksversammlung im Steinring bezeichnet.⁹⁷ Ziel der Thingspiele, die als kultische Sprechchordramen ausgerichtet waren, war die Trennung von Schauspielern und Publikum zu überwinden und vor allem eine gleichgeschaltete, heimatverbundene, völkische Anschauung zu vermitteln. Die Zuschauer sollten in einer politisierten mystischen Kultfeier ein Gemeinschaftserlebnis und dadurch ihre völkische Zugehörigkeit erfahren.⁹⁸

Zu diesem Zweck wurden eigene Thingplätze in ganz Deutschland gebaut, in denen mehrere Tausend Zuschauer Platz fanden. Diese Freilichttheater, die stark

⁹³ Vgl. Simhandl, Theatergeschichte in einem Band, 2007, S. 252.

⁹⁴ Vgl. Fischer-Lichte, Kurze Geschichte, 1999, S. 293.

⁹⁵ Fischer-Lichte, Kurze Geschichte, 1999, S. 293.

⁹⁶ Vgl. Kloss, Die nationalsozialistischen Thingspiele, 1981, S. 115-127.

⁹⁷ Vgl. Reichl, Das Thingspiel, 1988, S. 6.

⁹⁸ Vgl. Simhandl, Theatergeschichte in einem Band, 2007, S. 253-255.

an griechischen Amphitheatern orientiert waren, fassten um die 20.000 Zuschauer und wurden an „heiligen“ Orten, die für die nationalsozialistische Gesinnung bedeutend waren, errichtet. Die Thingplätze wurden aber auch für andere Massenveranstaltungen, wie Aufmärsche und Kundgebungen, verwendet.⁹⁹

Thingspiele fanden immer an wichtigen Festtagen im Kalenderjahr statt. Für die Bespielung der Thingplätze wurden eigens Spielgemeinschaften gegründet. Auch Einheiten der Hitlerjugend bzw. der SA kamen zum Einsatz. Die Thingplätze wurden von bis zu tausend Darstellern, beinahe ausschließlich Laiendarstellern, bespielt.¹⁰⁰ Erst 1935 versuchte man die Thingspiele durch das Mitwirken von bekannten Schauspielern oder Regisseuren aufzuwerten. Zentrales Element der Thingspiele war der Chor, aber auch Massenszenen, Aufmärsche und sportlich-akrobatische Darbietungen waren wichtige Elemente.¹⁰¹

Die Olympischen Spiele in Berlin 1936 waren zugleich Höhepunkt und auch Endpunkt der Thingspiele. Hier wurde auf der Dietrich-Eckart-Bühne (später Waldbühne) bei Berlin Wolfgang Eberhard Möllers *Frankenburger Würfelspiel* uraufgeführt. Nach den Olympischen Spielen, im Jahr 1937, hob Propagandaminister Joseph Goebbels die „Reichswichtigkeit“ der Thingspiele auf.¹⁰² Es herrscht allerdings keine Einigkeit darüber, was der Grund für diese Entscheidung war.¹⁰³ Mögliche Gründe könnten der Mangel an für die Spielstätten geeigneten Stücken, der Mangel an Publikum, das bereit war, aus den Städten zu den entlegeneren Thingplätzen zu fahren und der Mangel an der Notwendigkeit einer eigenen Theaterform, die die nationalsozialistische Anschauung vermitteln soll, gewesen sein.¹⁰⁴ Man konzentrierte sich in dieser Hinsicht dann mehr auf den Rundfunk und den Film – konnte man damit noch viel mehr Menschen auf einmal erreichen.

Es wurden zwar nach dieser Aufhebung einige Thingstätten aus Repräsentationsgründen noch fertig gebaut und es gab auch kein formales Thingspiel-Verbot. Die Zeit der Thingspiele war jedoch vorbei. Man wandte die Aufmerksamkeit wieder mehr den traditionellen Theatern zu, die jedoch mehr

⁹⁹ Vgl. Bochow, Thingspiel, 2003, S. 337.

¹⁰⁰ Vgl. Stommer, Die inszenierte Volksgemeinschaft, 1985, S. 13-14.

¹⁰¹ Vgl. Bochow, Thingspiel, 2003, S. 337.

¹⁰² Vgl. Fischer-Lichte, Kurze Geschichte, 1999, S. 296-298.

¹⁰³ Vgl. Reichl, Das Thingspiel, 1988, S. 30.

¹⁰⁴ Vgl. Bochow, Thingspiel, 2003, S. 337.

zum Zwecke der Zerstreuung, Erheiterung und Erbauung eingesetzt werden sollten.¹⁰⁵

3.10. Amateurtheater - Theatervereine

Parallel zu den Vereinigungen des Arbeitertheaters entstand im 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum eine breite Bewegung der Laientheater auf Vereinsbasis. Der erste Theaterverein dieser Art war die 1792 in Berlin entstandene Privat-Theater-Gesellschaft Urania.¹⁰⁶

Die Vereinstheater stehen in direkter Nachfolge der Dilettanten- oder Liebhabertheater. Zunächst auch noch als solche bezeichnet – der Begriff Amateurtheater setzte sich erst Mitte des 20. Jahrhunderts durch – sind sie doch deutlich von diesen zu unterscheiden. Per Definition handelt es sich hier um Amateurtheater, die erstmals in Vereinen und festen Gruppen organisiert waren. Kennzeichnend ist hier vor allem ihr Bestreben nach größerer Öffentlichkeit. Das bloße Spiel im privaten Raum wurde nicht mehr als ausreichend empfunden.

1892 wurde in Berlin der Bund Deutscher Amateurtheater (BDAT), zunächst unter dem Namen Verband der Privat-Theater-Vereine Deutschlands, gegründet.¹⁰⁷ Anders als im politisch akzentuierten Arbeitertheater war das Amateurtheater zu seinen Anfangszeiten inhaltlich kaum politisch interessiert.

„[...] es wollte nicht eigene Lebensumstände darstellen, nicht eigene Träume und Ängste formulieren und schon gar nicht kritisch untersuchen, sondern ‚hohe Kunst‘ genießen, auch dann, wenn vor allem die Erfolgsstücke des wilhelminischen Schwanktheaters gespielt wurden. [...]“¹⁰⁸

Während der beiden Weltkriege und auch in der Zwischenkriegszeit bzw. in der unmittelbaren Nachkriegszeit, wurde dem Amateurtheater geringere Beachtung geschenkt. In dieser Zeit war verständlicherweise die Motivation Theater zu spielen weniger gegeben.

¹⁰⁵ Vgl. Fischer-Lichte, Kurze Geschichte, 1999, S. 299-300.

¹⁰⁶ Vgl. Bund Deutscher Amateurtheater, Chronik 100 Jahre, 1992, S. 7.

¹⁰⁷ Vgl. Bund Deutscher Amateurtheater, Chronik 100 Jahre, 1992, S. 9.

¹⁰⁸ Nickel, Amateurtheater, 2001, S. 62.

Doch es sollte nicht lange dauern, bis sich das Interesse am Amateurtheater wieder verstärkte. 1952 wurde auf Initiative der British Drama League und des Nederlandse Amateur Toneel ein internationaler Dachverband für Amateurtheater in Brüssel gegründet: die Association Internationale du Théâtre Amateur/International Amateur Theatre Association (AITA/IATA).¹⁰⁹

In Österreich wurde der Bundesverband für außerberufliches Theater vergleichsweise spät, im Jahr 1967, gegründet.

Das Amateurtheater hat sich zu einer vielfältigen Theaterform entwickelt, das auf Stückvorlagen verschiedenster Genres zurückgreift, aber auch Eigenproduktionen zur Aufführung bringt und einer Vielzahl von Untergruppierungen, die sich auf eigene Theaterformen spezialisieren, Heimat bietet.

3.11. Der Laie in der Theatergeschichte – Trennung des Berufs- und Lientheaters

Die Geschichte des Theaters zeigt ganz eindeutig, dass eine Entwicklung ohne Laien nicht hätte stattfinden können. Auch in heutiger Zeit, in der das Berufstheater fester Bestandteil unserer Gesellschaft ist und man in erster Linie auch dieses meint, wenn man vom Theater spricht, ist der Anteil an Laien, die eine Entwicklung im Theater ermöglichen, beträchtlich. Meistens wurden die Laiendarsteller für diese Leistungen im Theater mit Anerkennung und Prestige belohnt, aber man hatte auch Verachtung und Hohn für sie übrig. Beispielsweise waren Schauspieler im antiken Rom keine angesehenen Bürger.

Lange Zeit kannte die Geschichte keinen Unterschied zwischen Laiendarstellern oder professionellen Schauspielern. Vom Theater in der griechischen Antike, über verschiedene Spielformen im Mittelalter, bis hin zur Gründung von Theatervereinen – Laien haben schon immer Theater gespielt. Der Einsatz von Laien ist also so alt wie das Theater selbst.

Erst ab dem 16. Jahrhundert, mit der Verbreitung der Wanderbühnen in Europa, begann die Trennung zwischen Berufs- und Lientheater.¹¹⁰ Bis dato kannte man in dieser Hinsicht keinerlei Unterscheidung, weder in der Qualität des

¹⁰⁹ Vgl. Girshausen, *Amateurtheater*, 1996, S. 18.

¹¹⁰ Vgl. Radermacher, *Amateurtheater*, 2003, S. 19.

Dargestellten noch in der Ausübung der Schauspielkunst als Existenzgrundlage. Das Theater wurde bis dahin hauptsächlich von Laien getragen. Zwar gab es durch alle Epochen hindurch vereinzelt Berufsschauspieler, aber von einem richtigen Berufsstand konnte man noch lange nicht sprechen und schon gar nicht von einer fundierten Berufsausbildung. Erst die Wanderschauspieler schafften es, den Berufsstand des Schauspielers einzuführen, wenngleich sie nebenher noch anderen Tätigkeiten nachgehen mussten, um ihr Überleben zu gewährleisten. Ganz im Gegensatz zu den Laiendarstellern, die in ihrem alltäglichen Leben anderen Berufen nachgingen.

Allerdings waren die Wanderbühnen den Lientheatern oft qualitativ unterlegen. Das Jesuitentheater beispielsweise war an Qualität kaum zu überbieten. Der Jesuitenpater Franziskus Lang (1654-1725) erarbeitete die erste Schauspieltheorie im deutschsprachigen Raum, die zwei Jahre nach seinem Tod, unter dem Titel *Dissertatio de actione scenica*, erschien. Das Jesuitentheater konnte sich also auf eine solide Grundlage stützen.¹¹¹

Die Wanderbühnen, auch wenn diese Theater im professionellen Ausmaß (also beruflich) betrieben wurden, konnten weder auf eine richtige Ausbildung der Schauspieler zurückgreifen, noch auf eine ausgefeilte Schauspieltheorie.

Erst mit der Etablierung von Hof-, und später Nationaltheatern, wurden Schauspieler fix engagiert und ausgebildet. Ab diesem Zeitpunkt kann man wirklich von einem professionellen Theater sprechen. Zum Kriterium der Haupteinkommensquelle kommt eine fachmännische Ausbildung hinzu.

Im Gegensatz dazu ist das Lientheater in der heutigen Zeit reine Freizeitbeschäftigung, die zwar qualitativ hochwertig sein kann und auch oft auf Weiterbildungsmaßnahmen zurückgreift, jedoch weder auf einer professionellen Berufsausbildung basiert, noch zur Sicherung des Lebensunterhaltes beiträgt – und dennoch trägt es einen großen Anteil an der Weiterentwicklung des Theaters. Schon alleine der Beitrag, den ein einzelner Amateurtheaterverein leistet, wie die hier untersuchte Theatergruppe Altenberg, ist beträchtlich und zieht sich oft auch über mehrere Jahrzehnte.

¹¹¹ Vgl. Roselt, Seelen mit Methode, 2005, S. 74-78.

4. Struktur und Organisation des Amateurtheaters

Wie schon in der Begriffsdefinition des Amateurtheaters erwähnt, ist Amateurtheater außerberufliches, also nicht-professionelles Theater, das in Vereinen und festen Gruppen organisiert ist. Mit festen Gruppen sind Gesellschaften gemeint, die in ähnlichen Strukturen organisiert sind wie Vereine, allerdings offiziell nicht als solche gelten.

Im Folgenden wird man feststellen, dass sich die größeren Amateurtheaterverbände auch sehr des Schultheaters annehmen. Das Schultheater ist eng verwandt mit dem Amateurtheater, hat aber de facto einen anderen Zugang zum Theater und darüber hinaus eine differenziertere Zielsetzung. Nicht ohne Grund werden in den Titeln der Amateurtheaterverbände Amateurtheater und Schultheater getrennt von einander angeführt oder mit dem Überbegriff außerberufliches Theater bezeichnet. Ebenfalls ist die Organisation und Struktur des Schultheaters eine andere als die der Theatervereine. Aus diesem Grund wird das Phänomen Schultheater bewusst aus dieser Diplomarbeit ausgeklammert.

Ein wesentliches Merkmal des Amateurtheaters (ob nun als Verein oder als vereinsähnliche Gruppierung) ist der Fortbestand der Gruppe in einer Entwicklungslinie. D.h., dass sich die Gruppe auf eine gewisse Tradition und geschichtliche Entwicklung beruft und diese weiterführt - auch wenn Mitglieder kommen und gehen.

Ein weiteres Merkmal ist ein fester Kern an Mitgliedern, die über einen langen Zeitraum der Gruppe treu bleiben. Solche Personen findet man im Amateurtheater auf der ganzen Welt. Sie sind es, die eine Gruppe tragen.

Im Folgenden sollen Struktur und Organisation von Amateurtheatervereinen erläutert werden.

4.1. Organisation Amateurtheatervereine

Das in Österreich geltende Vereinsgesetz wird mit *Vereinsgesetz 2002* tituliert. Amateurtheatervereine müssen, wie alle anderen Vereine auch, diesem Vereinsgesetz Folge leisten.

„Ein Verein [...] ist ein auf Grund von Statuten organisierter Zusammenschluss mindestens zweier Personen zur Verfolgung eines bestimmten, gemeinsamen, ideellen Zwecks.“¹¹²

Amateurtheatervereine sind Idealvereine, da sie keine materiellen oder wirtschaftlichen Zwecke verfolgen, sondern kulturelle und gemeinnützige Arbeit leisten.

Ein Amateurtheaterverein richtet sich nach seinen Vereinsstatuten, die bei der Vereinserrichtung formuliert werden und in schriftlicher Form Zielsetzung und Aufbau festhalten.

Ein Amateurtheaterverein besteht aus einem Leitungsorgan, dem Vorstand, dessen Mitglieder bestimmte Aufgaben zu erfüllen haben und den Verein nach außen hin vertreten. Diese Aufgabe müssen mindestens zwei Personen übernehmen.¹¹³ In den meisten Fällen sind zumindest ein Präsident bzw. Obmann, dessen Stellvertreter, ein Schriftführer, ein Kassier oder Kassenführer, und die Vertreter der einzelnen Sektionen - wenn es solche gibt - vorhanden. Außerdem muss jeder Verein zusätzlich zwei Rechnungsprüfer wählen.

Ein Amateurtheaterverein hat natürlich auch Mitglieder. Diese Mitglieder haben Mitbestimmungsrechte, die vor allem bei den Mitglieder- oder Hauptversammlungen zu tragen kommen. So werden der Vorstand und die Rechnungsprüfer von den Mitgliedern gewählt. Außerdem wird über Statutenänderungen und Richtlinien für längerfristige Arbeitsprogramme in den Versammlungen abgestimmt.

4.1.1. Österreichischer Bundesverband für außerberufliches Theater

Der Österreichische Bundesverband für außerberufliches Theater (ÖBV Theater) ist der Dachverband der Amateurtheaterverbände in den Bundesländern. Er fasst das in Verbänden organisierte Amateurtheater Österreichs zusammen und bildet eine gemeinsame Plattform.

Ein Verband ist eine Vereinigung von Vereinen, die der Verfolgung eines gemeinsamen Zieles dient. Durch den Zusammenschluss zu einem Verband

¹¹² Vereinsgesetz 2002 (Zugriff: 31.8.2007)

¹¹³ Vgl. Vereinsgesetz 2002 (Zugriff: 31.8.2007)

lassen sich gemeinsame Ziel- und Wertvorstellungen besser realisieren. Der Zusammenschluss von mehreren Verbänden bildet einen Dachverband.¹¹⁴

Wie in den Landesverbänden selbst, ist der Österreichische Dachverband darum bemüht, einen Austausch zwischen den Theatergruppen, auch über Landesgrenzen hinweg, zu forcieren und Weiterbildungsmöglichkeiten für Darsteller, Spielleiter und sonstige Mitwirkende anzubieten. Der ÖBV Theater verfügt über Verbindungen zu Amateurtheaterverbänden im Ausland, dies ermöglicht hauptsächlich die Mitgliedschaft in der International Amateur Theatre Association (AITA/IATA).¹¹⁵ Ebenso wird im Österreichischen Amateurtheaterverband das Schultheaterspiel gefördert.

Die Mitglieder des Österreichischen Bundesverbands für außerberufliches Theater sind die Amateurtheaterverbände aus acht Bundesländern – ein Verband aus dem Burgenland ist derzeit nicht im ÖBV Theater vertreten.

Der Österreichische Bundesverband für außerberufliches Theater wurde 1967 in Graz gegründet. Seine Aufgaben sind seither die Förderung des Schulspiels, Jugendspiels und des Amateurtheaters in Österreich durch Seminare und Workshops, Theatertreffen und -festivals, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Publikationen, Förderung von Kindertheater und Darstellendes Spiel sowie Kontakte zum Ausland.¹¹⁶

Der ÖBV Theater ist Begründer des internationalen Focus-Festivals, des Figurentheaterfestivals Anima, der internationalen Theatertage der Jugend, der Österreichischen Jugendtheatertage und der Wochen des darstellenden Spiels.¹¹⁷ Das Focus-Festival, vor allem das 2006 in Altenberg bei Linz stattgefundene, wird in dieser Arbeit besonders berücksichtigt.

„Der ÖBV Theater [...] betreibt eine Geschäftsstelle als Informationsdrehscheibe und versammelt regelmäßig Fachleute in Koordinationssitzungen, Arbeitsgruppen, und Themenkonferenzen“, und „ist [...] Drehscheibe für internationale Kontakte und Festivals.“¹¹⁸

Außerdem fördert er die außerberufliche Theaterszene mit Kindertheater,

¹¹⁴ Vgl. Vereinsgesetz 2002 (Zugriff: 31.8.2007)

¹¹⁵ Vgl. Interview mit Gerhard Koller am 29.12.2006.

¹¹⁶ Vgl. Landesverband für Schulspiel, Das andere Theater, 1994, S. 70.

¹¹⁷ Vgl. Bund Deutscher Amateurtheater, Handbuch Amateurtheater, 1992, S. 297.

¹¹⁸ <http://www.oebvtheater.at/modules.php?name=sb&id=221> (Zugriff: 29.8.2007)

Jugendtheater, Amateurtheater, Volkstheater, Tanztheater, Puppen- und Figurentheater, Seniorentheater, Migrantentheater und Integrationstheater sowie darstellendes Spiel, Dramapädagogik und Theaterpädagogik in Österreich.¹¹⁹

Neben der Mitgliedschaft bei der AITA/IATA ist der Österreichische Bundesverband auch Mitglied der International Drama in Education Association (IDEA). Außerdem besitzt er Freundschaftsverträge mit den Amateurtheaterverbänden Deutschland, Südtirol, Ungarn, Tschechien, Slowakei und der Schweiz.¹²⁰ Die Zeitschrift des Österreichischen Bundesverbands für außerberufliches Theater heißt *Quartheft Theater*. Zusätzlich erscheint jährlich eine Jahresdokumentation im Zeitschriftformat.

Derzeitiger Präsident des ÖBV Theater ist Gerhard Koller, ein Mitglied der Theatergruppe Altenberg.

4.1.2. Amateurtheater Oberösterreich

Der Oberösterreichische Landesverband für Theater und Spiel ist in das Oberösterreichische Forum Volkskultur eingebettet und umfasst derzeit etwa 250 Mitgliedsgruppen.¹²¹

Seit seiner Gründung 1952 versteht sich der Landesverband Amateurtheater Oberösterreich als Plattform für Kommunikation und Vernetzung der Mitglieder und als Anbieter für Aus- und Weiterbildungen. Ein freundschaftliches Verhältnis zwischen den Gruppen und die Freude am Spiel stehen dabei an erster Stelle.¹²² Durch die Mitgliedschaft stehen den Mitgliedsgruppen die Angebote des Landesverbands zur Verfügung und sie sind darüber hinaus haftpflichtversichert.¹²³

Außerdem verfügt der Landesverband über eine so genannte „Spielkartei“, die Verlagsadressen und Informationen über Theaterstücke und Aufführungsrechte beinhaltet, was in organisatorischer und rechtlicher Hinsicht sehr hilfreich sein kann.¹²⁴ Allerdings kann der Landesverband keine direkte Unterstützung im

¹¹⁹ Vgl. <http://www.oebvtheater.at/modules.php?name=sb&id=221> (Zugriff: 29.8.2007)

¹²⁰ Vgl. <http://www.oebvtheater.at/modules.php?name=sb&id=221> (Zugriff: 29.8.2007)

¹²¹ Vgl. Interview mit Wolfgang Blöchl am 2.1.2007.

¹²² Vgl. Leutgeb, Leitbild – Imagefolder, 2004.

¹²³ Vgl. <http://www.amateurtheater-ooe.at/modules.php?name=sb&id=169> (Zugriff: 28.9.2009)

¹²⁴ Vgl. <http://www.amateurtheater-ooe.at/modules.php?name=sb&id=163> (Zugriff: 28.9.2009)

Erwerb von Aufführungsrechten geben, da dies immer eine Angelegenheit zwischen Verlag und Theatergruppe ist.¹²⁵

„Das Recht zur Aufführung eines Theaterstückes – sofern im Textheft nicht anders vermerkt ist – kann nur beim jeweiligen Verlag erworben werden. [...] Die Verlagsmodalitäten sind leider sehr unterschiedlich [...]. Im Allgemeinen sind mit der Aufführungsbewilligung der Erwerb des Rollenmaterials und die Bezahlung der Tantieme (inkludiert das Künstlerhonorar) verbunden. Im Textheft abgedruckte ‚Aufführungsbedingungen‘ sind rechtsverbindlich (=einklagbar)! Im Amateurtheaterbereich übliche Pauschalsätze (Tantiemen) für abendfüllende Stücke (z.B. Stück in drei Akten) liegen derzeit bei ca. Euro 50,-- pro Aufführung bzw. mindestens 10% der Bruttoeinnahmen zuzüglich den Kosten für das Rollenmaterial [...].¹²⁶

Es gibt auch Theaterstücke, die für Amateure nicht tantiemenpflichtig sind, aber auch welche, die für das Amateurtheater gesperrt bzw. deren Tantiemenpreise für eine durchschnittliche Amateurtheatergruppe nicht erschwinglich sind.

Im Oberösterreichischen Landesverband für Theater und Spiel gibt es zehn Referate, die sich mit Themengebieten von Theaterfestivals und Öffentlichkeitsarbeit über Aus- und Weiterbildung bis hin zu verschiedenen Formen des Amateurtheaters beschäftigen.

1985 begründete der Landesverband das Oberösterreichweite Amateurtheaterfestival Spectaculum.

Der Oberösterreichische Landesverband verfügt über eine Verbandszeitung, *im blick.punkt*, die viermal im Jahr erscheint. Als zusätzliches Informationsmedium bietet Amateurtheater Oberösterreich vier verschiedene E-Mail-Newsletter an: Einen allgemeinen Newsletter, einen Newsletter über Seminare und Kurse, einen Newsletter zum Thema Improvisationstheater und einen Newsletter, der die aktuelle *im blick.punkt*-Ausgabe in digitaler Form beinhaltet. Außerdem gibt es auf der Verbandswebsite ein frei zugängliches Forum zum Informationsaustausch unter den Mitgliedern.

¹²⁵ Vgl. <http://www.amateurtheater-ooe.at/download/auffuehrungsrecht.pdf> (Zugriff: 28.9.2009)

¹²⁶ <http://www.amateurtheater-ooe.at/download/auffuehrungsrecht.pdf> (Zugriff: 28.9.2009)

Derzeit besteht die Verbandsleitung von Amateurtheater Oberösterreich aus ca. 20 gewählten Personen, deren Obmann ebenfalls Gerhard Koller ist. Wolfgang Blöchl ist der Geschäftsführer und der Vertreter der Landesregierung durch das Forum Volkskultur.¹²⁷

Die Theatergruppe Altenberg ist eine der Mitgliedsgruppen des Landesverbands.

4.2. Internationale Organisation des Amateurtheaters

Das international organisierte Amateurtheater schließt sich unter der Dachorganisation AITA/IATA zusammen. Die Association Internationale du Théâtre Amateur/International Amateur Theatre Association ist ein internationaler Dachverband von nationalen Amateurtheaterverbänden auf der ganzen Welt.

Im Jänner 1952 wurde die AITA/IATA in Brüssel gegründet. Zeitgleich wurde auch der erste Kongress, der in späterer Folge alle zwei Jahre stattfinden sollte, durchgeführt.¹²⁸ Delegationen aus Belgien, Dänemark, Frankreich, Deutschland, Großbritannien, Luxemburg, Holland, Irland, Italien, Norwegen und der Schweiz waren anwesend. Martin E. Browne aus Großbritannien wurde zum ersten Präsidenten der AITA/IATA gewählt. Offizielle Sprachen der Organisation wurden Englisch und Französisch, später auch Spanisch.

Der nächste Kongress fand 1953 in Den Haag statt. Seit dem dritten, 1957 in Monaco abgehaltenen Kongress, gibt es alle zwei Jahre Kongresse, wobei diese immer abwechselnd einmal in Monaco und einmal in einer anderen Stadt stattfinden. Gleichzeitig mit den Kongressen wird seit 1957 immer das World Festival of Amateur Theatre veranstaltet.

1967 richtete die AITA/IATA in Den Haag ihr erstes Sekretariat ein, da man die Fülle an Aufgaben nicht mehr nur durch die Hand ehrenamtlicher Mitarbeiter verrichten konnte. 1975 übersiedelte das Sekretariat von Den Haag nach Amsterdam, 1982 nach Kopenhagen und 1998 nach Tallinn in Estland.

Beim neunten Kongress in Monaco, 1969, beschloss man regionale Unterorganisationen einzurichten, da sich der Wirkungskreis der International

¹²⁷ Vgl. Interview mit Wolfgang Blöchl am 2.1.2007.

¹²⁸ Vgl. Lelarge, Internationales Amateurtheater, 1966, S. 52.

Amateur Theatre Association immer weiter über die ganze Welt ausbreitete.

Beim 16. Kongress, 1983 in Calgary/Kanada wurde Alfred Meschnigg aus Österreich zum Präsidenten der AITA/IATA gewählt und blieb es weitere sechs Jahre. Heutiger Präsident ist Paddy O'Dwyer aus Irland.¹²⁹

1995 wurde die Teilorganisation Standing Committee for Children and Youth als Nachfolger des Drama in Education Komitees gegründet. Es gibt hier zwei regelmäßige Veranstaltungen: Das World Festival of Children Theatre, ein biennales Festival, dass alle vier Jahre in Lingen veranstaltet wird; und der Drama in Education Congress, der ebenfalls alle zwei Jahre stattfindet, zum ersten Mal, 1974, in Österreich.¹³⁰

Die AITA/IATA ist unterteilt in acht regionale Unterorganisationen. Der Österreichische Bundesverband für außerberufliches Theater (ÖBV Theater) ist Mitglied der AITA/IATA und ist in die Region des Central European Committees eingegliedert.

Die Mitgliederzahl beträgt derzeit etwa 80 Nationen aus allen Teilen der Welt.¹³¹

Die AITA/IATA sieht ihre Aufgabe hauptsächlich in der Vernetzung des Amateurtheaters weltweit. Zu diesem Zweck richtet sie Amateurtheaterfestivals aus oder unterstützt andere internationale Festivals, gibt Hilfestellung beim Austausch zwischen den Theatergruppen und bietet verschiedene Workshops an.¹³² Als Informationsmedien verwendet die AITA/IATA eine Homepage, Newsletter und das *aita/iata magazine*.

¹²⁹ Vgl. Pöld, AITA/IATA, S. 3-9. (Zugriff: 29.8.2007)

¹³⁰ Vgl. <http://www.aitaiata.org/index.php?page=118> (Zugriff: 29.8.2007)

¹³¹ Vgl. Nickel, AITA/IATA, 2001, S. 54.

¹³² Vgl. <http://www.aitaiata.org/index.php?page=111&> (Zugriff: 29.8.2007)

5. Theatergruppe Altenberg

5.1. Theatergruppe Altenberg – ein Amateurtheaterverein

Die Theatergruppe Altenberg (TGA) ist ein Amateurtheaterverein mit derzeit 111 Mitgliedern zwischen zwölf und 75 Jahren; der Altersdurchschnitt liegt bei 41,9 Jahren. 61 der Mitglieder sind männlich, 50 sind weiblich. Die geschlechtliche Aufteilung beträgt also zugunsten der Männer 55,0% zu 45,0%. Die Mitglieder leben zu 84,7% in Altenberg bei Linz (diese Angabe richtet sich nach der postalischen Anschrift, die in Grenzgebieten Altenbergs eine andere Postleitzahl, als die von Altenberg bedeuten kann. Rechnet man diese Grenzgebiete zum Gemeindegebiet Altenbergs dazu, kommt man auf einen Wert von 91,9%). Die Mitglieder der Theatergruppe sind alle so genannte aktive Mitglieder, d. h. sie arbeiten in dem Verein selbst mit und zwar auf, vor und hinter der Bühne. Mitgliedsbeiträge werden nicht eingehoben. Die Theatergruppe Altenberg finanziert sich durch die Einnahmen ihrer Vorstellungen.

Der Schwerpunkt der Gruppe liegt im Bereich des Personentheaters, wobei man hier zum Großteil auf Stückvorlagen verschiedener Genres zurückgreift. Ein wichtiger Bereich ist auch die Theaterarbeit mit Kindern und Puppen- bzw. Figurentheater. Die Theatergruppe Altenberg ist grundsätzlich offen für verschiedene Theaterformen. Improvisationstheater wurde beispielsweise sehr erfolgreich betrieben, ist aber momentan ruhend gestellt.

„Das ist generell in unserer Theatergruppe so, dass wir nicht sagen das und das machen wir nicht mehr. Es ist jederzeit möglich wieder mit einer Sache anzufangen.“¹³³

Auch die Produktion eines Gesangstücks und Jugendtheater werden angedacht. Die Gruppe versteht sich als Vermittler von Kultur und versucht ein möglichst vielfältiges Theaterangebot zu bieten. Sie möchte dabei so viele Menschen wie möglich ansprechen. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass die

¹³³ Interview mit Peter Geisler am 17.6.2007.

Theatergruppe sich nicht auf Komödien versteift.¹³⁴ Die zweite Produktion im Jahr 2007 etwa war ein Stück mit ernstem Inhalt. *Kein Platz für Idioten* von Felix Mitterer nimmt sich der Randgruppenproblematik von behinderten Menschen an. Dieses Stück wurde auch zum ersten Mal im neuen Theaterhaus der Gruppe aufgeführt – eine ehemalige Tischlerei in Altenberg, die zwischenzeitlich auch als Bauhof der Gemeinde diente, wurde zum baulichen Zentrum der Theatergruppe. Die Theatergruppe hat dieses Haus für ihre Bedürfnisse umgebaut. Hier befinden sich eine Bühne mit Zuschauerraum und Lagerräume für Kostüme und Equipment. Die TGA hat seither die Möglichkeit ihr Equipment an einem Ort zu lagern, Proben im eigenen Haus zu machen und Vorstellungen zu geben, die sich nicht an den Raumnutzungsrechten anderer orientieren müssen.

Die Theatergruppe Altenberg arbeitet auch eng mit dem Altenberger Kulturverein Akzent zusammen, dessen Mitglieder zum Großteil auch Theatergruppen-Mitglieder sind.¹³⁵

5.2. Theatergruppe Altenberg – ein historischer Überblick

Die chronologischen Aufzeichnungen der Theatergruppe Altenberg beginnen im Jänner 1924. Am 6. Jänner 1924 wird zum ersten Mal das Stück *Kalchgruber, der Bauernadvokat* aufgeführt. Es handelte sich dabei um „5 Bilder aus dem Vormärz von Lehrer Lorenz Hirsch.“¹³⁶ Als Aufführungsort für die fünf Nachmittagsvorstellungen diente der Saal des Gasthauses Traunmüller. Die Eintrittskarten wurden je nach Sitzplatz zwischen 3000 und 5000 Kronen in der Schule Altenberg verkauft. 25 Männer und Frauen wirkten bei dieser Aufführung mit. Bis zum Jahre 1932 sind keine weiteren Aufführungen dokumentiert.

Erst 1932 wurde wieder im Gasthaus Traunmüller das Stück *Nullerl*, ein Volksstück von Carl Morre, unter der Leitung des Oberlehrers Mahlinger, aufgeführt. Weitere 17 Personen wirkten mit. Mit den *Glocken von St. Oswald* von Adele Eigner im Jahre 1933 enden vorerst wieder die Aufzeichnungen. Diese Produktion wurde von 15 Personen ebenfalls im Gasthaus Traunmüller aufgeführt.

¹³⁴ Vgl. Interview mit Peter Geisler am 17.6.2007.

¹³⁵ Vgl. Interview mit Fritz Grömer am 15.6.2007.

¹³⁶ Theatergruppe Altenberg, Chronik.

Weitere Vorstellungen der Theatergruppe Altenberg sind erst wieder ab dem Jahr 1968 dokumentiert - mit einer Wiederaufnahme des *Kalchgrubers* von Lorenz Hirsch. Vermutlich konnte man für die Jahre zwischen 1933 und 1968 keine Quellen mehr ausfindig machen, da man erst zu einem späteren Zeitpunkt mit der Dokumentation der Arbeit der TGA begann.

Man blieb auch in den Folgejahren mit Inszenierungen wie *Die Heiratslustigen* (von Johann Nestroy), *Der Bergbauer* (von Risa Karhan), *Sein Ferdinand* (von Franz Streicher) und *Der Brandstifter* (von Hermann Demel-Freischmied) dem Volksstück treu.

Ab 1968 brachte die Theatergruppe Altenberg jedes Jahr eine Produktion heraus, mit Ausnahme der Jahre 1975, 1977 und 1978 – hier sind keine Aufführungen dokumentiert. Dafür wurden 1979 gleich zwei Produktionen gezeigt, im September *Das liederliche Kleeblatt – Lumpazivagabundus*, nach einer Vorlage von Johann Nestroy, und gegen Ende des Jahres *Weihnacht in der Pecherhütte*, ein Kurzstück von Heinrich Lindau. In dieser Zeit verlagerte sich der Aufführungsort in das örtliche Pfarrheim, dessen Saal mit einer Guckkastenbühne ausgestattet ist und ca. 200 Zuschauern Platz bietet.

1982, diesmal wurde der *Kalchgruber* zum dritten Mal aufgeführt, gab es einige Neuheiten. Ab diesem Zeitpunkt brachte die TGA jedes Jahr mindestens zwei Produktionen zur Aufführung – eine große Produktion und eine kleinere Produktion mit einem oder mehreren Kurzstücken. Es entwickelte sich zur Tradition für bestimmte Anlässe, wie etwa für den Altenberger Pfarrfasching, Inszenierungen zu erarbeiten.

Außerdem wagte man sich auf neues Bühnen-Terrain. Der *Kalchgruber* wurde in einem alten Stadel, dem Katzjagastadl, aufgeführt. Die Theatergruppe Altenberg blieb in weiterer Folge dem Katzjagastadl treu und gab dort immer wieder Vorstellungen. Dieser einfache und rustikale Stadel diente nicht nur der Theatergruppe als Aufführungsort, er war auch Veranstaltungsort für Feste und Feiern von anderen Vereinen in Altenberg. Daher wurde der Stadel für jede Produktion mit großem Aufwand umgebaut und angepasst. Von der Bühne, über Bestuhlung bis hin zur Beleuchtung musste alles herangeschafft und aufgebaut werden. Teilweise wurde auch im Freien gespielt und das ganze Areal rundherum genutzt. Der Katzjagastadl verfügt über keine Heizung, daher wurden die Produktionen immer im Sommer gezeigt.

1986 wurde zum ereignisreichen Jahr. Zu diesem Zeitpunkt wurde in Altenberg das Puppentheater mit *Lora – ein Papageien-Kasperlstück für die Kleinsten der*

*Gemeinde*¹³⁷ eingeführt. Neben dem Amateurtheater von und für Erwachsene existiert seither nun auch das Puppentheater, das mit Handpuppen, Marionetten, Flachfiguren, Stockpuppen und Stabfiguren hantiert. Es werden auch Schatten- und Projektionstheaterstücke, bei denen man mit Overheadprojektoren arbeitet, gezeigt, die teilweise auf Vorlagen beruhen, teilweise Eigenproduktionen sind. In den 90er Jahren wurde die Aufführung eines Puppen- oder Kasperltheaters zum Weltspartag fixe Gewohnheit der TGA.

Ab 1990 gesellte sich mit der Produktion *Die Superhenne Hanna* von Felix Mitterer auch noch das Kindertheater hinzu. Kinder haben seither die Möglichkeit, selbst Theater zu spielen. AKIPUT, das **A**ltenberger **K**inder und **P**uppen**T**heater, wurde fester Bestandteil der Theatergruppe Altenberg.

Die TGA brachte bis heute mindestens zwei Produktionen pro Jahr heraus, wobei eine davon, das so genannte Hauptstück,¹³⁸ immer eine Aufführung von und für Erwachsene ist.

Außerdem wagte man sich an ganz andere Produktionen heran; im Juni 1991 wurden die *Helden* von George Bernhard Shaw im Katzjagastadl gezeigt. Man fing an zu experimentieren. Im Folgejahr wurden drei Einakter von Curt Götz - *Der Mörder*, *Das Mädchen* und *Die tote Tante* - und 1993, im Rahmen des Theaterfestival Spectaculum, *Die Zikaden* - ein Hörspiel von Ingeborg Bachmann - aufgeführt.

In diesem Jahr (1993) richtete die Theatergruppe Altenberg zum ersten Mal ein Theaterfestival aus: das Spectaculum, ein Festival des oberösterreichischen Landesverbands für Amateurtheater, fand zwischen 19. und 23. Mai in Altenberg statt.

Im selben Jahr begann die Theatergruppe Altenberg immer wieder neue Spielstätten zu suchen. *Der Dieb, der nicht zu Schaden kam* von Dario Fo wurde im Stadel der Familie Hauser aufgeführt. In späterer Folge wurden die Spielstätten immer wieder variiert. Man spielte im Pfarrheim, auf Bauernhöfen, auf Freiluftbühnen, in Gasthäusern, in der Kirche und im Katzjagastadl.

Vor allem in den letzten 15 Jahren hat sich die Theatergruppe Altenberg besonders weiterentwickelt. Dieser Entwicklung geht eine Trendwende in den späten 80er und frühen 90er Jahren voran. Ein vielfältiges und abwechslungsreiches Theaterangebot wurde der Gruppe immer wichtiger. Die

¹³⁷ Vgl. Theatergruppe Altenberg, Chronik.

¹³⁸ Vgl. Interview mit Peter Geisler am 17.6.2007.

TGA wollte zeigen, dass Amateurtheater nicht unbedingt gleichbedeutend sein muss mit Volks- und Bauerntheater.

Man blieb seinen Wurzeln zwar treu, es wurde aber immer deutlicher, dass es der TGA wichtig ist, sich in verschiedenen Genres und Gattungen auszuprobieren. Abwechslungsreichtum und anspruchsvollere Produktionen wurden zum zentralen Thema.¹³⁹ Im Sommer 1997 kam beispielsweise *Der Bockerer* von Peter Preses und Ulrich Becher in einer aufwendigen Inszenierung zur Aufführung.

Im Jahr 2000 kam außerdem eine Improvisationsgruppe, TON – Theater ohne Netz, hinzu, die sich bei Theatersport-Abenden äußerst erfolgreich präsentierte. 2001 wurde ein Theaterstück von Hans Gnant aufgeführt mit dem Titel *Der Bsuff*. In diesem Stück wurde das Thema Alkoholismus angesprochen. Dazu eine Stellungnahme der Theatergruppe Altenberg:

„Wir wollten bei diesem Stück mit einigen Aktionen (z.B.: konsequenterweise wurden bei den Aufführungen ausschließlich alkoholfreie Getränke angeboten) Sensibilität für den Umgang mit Alkohol wecken. Als Begleitaktion zum Stück startete ein gemeinsames Projekt mit der HS Altenberg und dem Polytechnischen Lehrgang zum Thema Alkoholismus.“¹⁴⁰

2002 brachte man eine Eigenproduktion mit dem Titel *Der Berg ruft* heraus.

„Mit dem Stück ‚Der Berg ruft‘ hat die Theatergruppe Altenberg eigene Ideen ausprobiert. Die Melodien und Texte stammen von W. Ambros.“¹⁴¹

Diese Produktion war so erfolgreich, dass die Gruppe damit auch auf Tournee ging. Die in der Inszenierung vorkommende Musikertruppe Watzmänner besteht heute noch.

Mit *Die Kreuzelschreiber* von Ludwig Anzengruber im Sommer 2005 gelang der TGA eine Produktion in einer für sie zuvor noch nicht dagewesenen Größenordnung. 62 Schauspieler und Statisten, 17 Bühnentechniker, ein sehr

¹³⁹ Vgl. Interview mit Peter Geisler am 17.6.2007.

¹⁴⁰ <http://www.kultur.altenberg.at/theater/index.htm> (Zugriff: 21.8.2007)

¹⁴¹ <http://www.kultur.altenberg.at/theater/index.htm> (Zugriff 21.8.2007)

aufwendiger Kulissenbau, originale und originalgetreue Kostüme und der erstmalige Kartenverkauf auch via Internet zeugen vom enormen Aufwand dieser Produktion.

Die Theatergruppe wuchs an sich selbst, an ihren Aufgaben und Herausforderungen. Im Jahr 2006 fungierte sie wieder als Gastgeberin für ein Theaterfestival: das internationale Amateurtheaterfestival Focus.

Die Theatergruppe Altenberg ist seit ihrer Gründung zu einer 111 Mitglieder starken Kulturbewegung herangewachsen, die sich weiterentwickelt und immer wieder verändert, die offen ist für Neues und gleichzeitig Traditionen treu bleibt. Eine Institution, die in Altenberg sehr geschätzt wird.

5.3. Theatergruppe Altenberg – Öffentlichkeitsarbeit

Das Amateurtheater, insbesondere eine Amateurtheatergruppe, braucht das Verständnis und das Interesse der Öffentlichkeit. Es genügt nicht eine neue Produktion anzukündigen, dafür Werbung zu machen, und die restliche Zeit des Jahres nichts zu tun. Will eine Theatergruppe erfolgreich sein, so muss sie in der Öffentlichkeit präsent sein und darüber hinaus über ihr Tätigkeitsfeld informieren. So kann eine Gruppe zum festen Bestandteil der regionalen Kultur und auch als solche anerkannt werden. Für das Amateurtheater im Allgemeinen bedeutet das, dass es nur so zu Akzeptanz in der Bevölkerung gelangen kann. Wer Öffentlichkeitsarbeit betreibt, überlässt seine Imagebildung nicht dem Zufall.¹⁴²

Öffentlichkeitsarbeit bedeutet in erster Linie Information. Sie will nicht etwa Negatives in Positives verwandeln, sondern objektiv informieren. Dadurch bietet sich die Chance eines Dialogs, d.h. PR beruht auf Gegenseitigkeit, denn auch die Interessen der Adressaten werden gewahrt.¹⁴³

Öffentlichkeitsarbeit muss vorausschauend betrieben werden. Es gibt eine Vielzahl an Strategien dafür. Nicht immer werden diese Strategien bewusst verfolgt, sondern ergeben sich häufig von selbst.

Die Theatergruppe Altenberg beispielsweise betreibt einen E-Mail-Newsletter, der

¹⁴² Vgl. Mühe, Öffentlichkeitsarbeit, 1992, S. 109-110.

¹⁴³ Vgl. Wolko, Öffentlichkeitsarbeit, 1992, S. 105-107.

über Tätigkeiten und Veranstaltungen informiert. Außerdem werden Veranstaltungen, wie etwa eine neue Produktion, via Postwurfsendungen und Plakate beworben. Man bemüht sich auch immer wieder Massenmedien wie Radio, Fernsehen und Presse einzuschalten.

Die Mitglieder der Theatergruppe werden durch mündliche Weitergabe und einen Newsletter, sowie via Mitgliederversammlung über Neuigkeiten im Verein informiert. Nicht nur Letzteres garantiert ein Mitgestaltungsrecht. Die Theatergruppe Altenberg ist eine demokratische Institution, in der sich jeder einbringen kann.

Um die Gemeinschaft und Identifikation mit der Gruppe zu verdeutlichen, besitzt jedes Mitglied der Gruppe ein T-Shirt mit einem Aufdruck des Vereinslogos, das bei Veranstaltungen der Theatergruppe getragen wird.

Eben genanntes Vereinslogo ziert nicht nur T-Shirts, sondern ist auch auf jedem visuell erfassbarem Medium zu sehen, z.B. auf Plakaten, Handzettel, Homepage, Programmheft usw.

Die Gruppe oder Teile der Gruppe nehmen regelmäßig an verschiedensten Veranstaltungen in und um Altenberg teil und besuchen nach Proben oder Sitzungen örtliche Lokale.

„Sicherlich muss man nicht immer nach den Proben ins Wirtshaus gehen. Aber man wird eben nur dann präsent, wenn man nach den Proben da rein geht und mit den Leuten redet.“¹⁴⁴

Die Theatergruppe Altenberg ist Mitglied beim Amateurtheaterverband Oberösterreich. Die Kontakte zu regionalen Gruppierungen ergeben sich fast von selbst, da viele Mitglieder der Theatergruppe auch gleichzeitig Mitglieder in anderen Vereinen und Organisationen, wie etwa bei der Freiwillige Feuerwehr, beim Musikverein, bei der Katholische Bewegung etc., sind. Die Vereine und Organisationen in Altenberg tauschen sich regelmäßig aus und unterstützen sich gegenseitig.

Durch diese PR-Maßnahmen, die oft auch ganz automatisch und unbewusst passieren und nicht als solche gesehen werden, ist die Altenberger Theatergruppe eine wohlbekannte und geschätzte öffentliche Institution in Altenberg und Umgebung geworden. Auf diesem Nährboden kann gezielte

¹⁴⁴ Interview mit Peter Geisler am 17.6.2007.

Werbung für bestimmte Ereignisse erst richtig fruchten.

5.4. Die Theatergruppe Altenberg im sozialen Kontext

Die Theatergruppe Altenberg nimmt in Altenberg vor allem zwei wesentliche Aufgaben wahr. Zum einen ist sie der Kulturanbieter vor Ort und zum anderen ist sie eine Institution, innerhalb derer sich gesellschaftliches Leben abspielt. Bringt die Gruppe eine Produktion zur Aufführung, so bedeutet dies nicht nur für die Beteiligten, durch Proben, Vorbereitungen etc., Teilnahme am gesellschaftlichen Leben, sondern auch für den gesamten Ort und die Region. Eine Aufführung ist ein kulturelles und gesellschaftliches Ereignis, an dem viele Altenberger teilnehmen und vor allem ist es ein Ereignis, das Gesprächsstoff liefert. Kaum eine Veranstaltung, abgesehen von Festen und Bällen, vermag es im ländlichen Raum so viele Menschen anzusprechen wie eine Theateraufführung. Dabei geht es, wie schon erwähnt, nicht nur um den kulturellen Genuss, sondern auch um das Zusammenkommen der Ortsbewohner. Eine Aufführung endet nicht einfach so – sowohl die Zuschauer als auch die Mitwirkenden bleiben zumindest noch beisammen stehen, tauschen sich aus oder besuchen gemeinsam ein Gasthaus.

„Auf der einen Seite geht es darum, dass man sich eben mit Kultur auseinandersetzt, [...] vor allem im Theaterbereich [...] Aber es ist irgendwie mehr, da geht es mehr ins Menschliche hinein.“¹⁴⁵

Um den Bewohnern von Altenberg noch mehr Möglichkeiten für kulturellen Genuss und gesellschaftliches Zusammenkommen zu bieten, wurde, zum Großteil von Mitgliedern der TGA, der Kulturverein Akzent gegründet.

5.4.1. Kulturverein Akzent

Der Kulturverein Altenberg schreibt in seinem selbst formulierten Leitbild:

¹⁴⁵ Interview mit Peter Geisler am 17.6.2007.

„[...] Wir wollen mit unserem unabhängigen und unparteiischen Kulturverein für Altenberg einen ganzjährigen Kulturkalender anbieten. Unser Bestreben ist es, das Kulturangebot gemeinsam mit allen Altenberger Kulturträgern zu erstellen.“¹⁴⁶

Der Name AKZENT leitet sich aus den Begriffen **A**ltenberger **K**ultur **ZENT**rum ab. Akzent ist ein unterstützender Kulturverein, der die Kommunikation zwischen den Kulturträgern fördern und sowohl neue Kulturformen etablieren als auch traditionelle pflegen will.¹⁴⁷

¹⁴⁶ <http://www.kultur.altenberg.at/akzent> (Zugriff: 14.3.2007)

¹⁴⁷ Vgl. <http://www.kultur.altenberg.at/akzent> (Zugriff: 14.3.2007)

6. Motivation für das Amateurtheater

„Der Drang zum Spiel, der ‚Hunger‘ nach theatraler Tätigkeit, welcher dem Amateur immanent ist in seiner Auseinandersetzung mit der Theaterkunst, prägt sein Verlangen aktiv in diese Kunstform eingebunden zu sein.“¹⁴⁸

Der Wunsch nach Ausbrechen aus der Alltagsrolle, nach Veränderung und Maskierung drückt sich hier ganz klar aus. Das Theaterspiel ermöglicht dem Darsteller in andere Rollen zu schlüpfen und seine körperlichen und geistigen Grenzen zu erfahren.¹⁴⁹ Er will sein Leben um einen Erfahrungsbereich erweitern, er will Teil einer Gemeinschaft sein und sich selbst weiterentwickeln. Das erweitert die Wahrnehmung seiner eigenen Persönlichkeit und die Wahrnehmung anderer.¹⁵⁰

Aber das Amateurtheater besteht nicht nur aus Darstellern. Es lebt von einer Vielzahl an Menschen, die sich vor und hinter der Bühne bemühen. Sie kümmern sich um das richtige Bühnenbild, um die Kostüme und Requisiten, sie sorgen dafür, dass in den Pausen Getränke bereit stehen und ein reibungsloser Ablauf der Vorstellungen gewährleistet ist. Sie arbeiten ebenfalls um des Amateurtheaters willen mit. Mit ihrer Arbeit wollen sie auch ein Stück weit das Amateurtheater mittragen und mitgestalten. Auch wenn sie selbst nicht auf der Bühne stehen, so sind sie doch Teil davon. *„[...] es gibt Leute, die einfach gerne mitarbeiten. Man hat ja auch so viele Möglichkeiten.“¹⁵¹* Das Amateurtheater lebt also von der Gemeinschaft, von einer Gruppe, in die jeder etwas einbringen kann.¹⁵²

Um festzustellen, warum sich Menschen für das Amateurtheater tatsächlich engagieren, wurde für diese Arbeit eine Erhebung mittels Fragebogen im Juni 2007 durchgeführt. Es wurde an die Mitglieder der Theatergruppe Altenberg ab 15 Jahren eine Erweiterung eines Fragebogens von Dietmar Liegl¹⁵³ gesendet. In Liegls Fragebogen wurde nach der Motivation des Amateurs Theater zu spielen

¹⁴⁸ Liegl, Das Amateurtheater, 2001, S. 151.

¹⁴⁹ Vgl. Gesing, Theaterpraxis, 1992, S. 24-25.

¹⁵⁰ Vgl. Vogg, Das Amateurtheater, 1992, S. 52-59.

¹⁵¹ Interview mit Peter Geisler am 17.6.2007.

¹⁵² Vgl. Mirbt, Von den Wegen, 1960, S. 72.

¹⁵³ Vgl. Liegl, Das Amateurtheater, 2001, S. 158.

gefragt. Die Fragestellung erschien mir sehr brauchbar, allerdings sollte meine Befragung auch die Mitarbeiter im Amateurtheater berücksichtigen, die selbst nicht auf der Bühne stehen.

D. h. es wurden 108 Fragebogen via E-Mail und Post an die Mitglieder der Theatergruppe Altenberg verschickt. Mit einer Rücklaufquote von 64,8% (70 Fragebögen wurden zurückgeschickt) können die Ergebnisse dieser Befragung direkt auf die gesamte Theatergruppe Altenberg umgelegt werden.

In diesem Fragebogen wurde nach den Motivationsquellen und den Tätigkeitsfeldern der Mitglieder gefragt. Außerdem wurden soziografische Daten erfasst. Im Folgenden werden die Ergebnisse mit denen von Dietmar Liegls Befragung und der Studie von Jakob Schweighofer¹⁵⁴ verglichen.

Details zu der Befragung befinden sich im Anhang.

6.1. Befragung und Auswertung

Die Auswertung der Fragebögen erfolgte in fünf Kategorien. Einerseits wurden die Ergebnisse aufgeteilt in Männer und Frauen und in die Kategorien „Auf der Bühne“, „Hinter der Bühne“ und „Vor der Bühne“ (Kategorisierung nach Tätigkeitsfeld). Grundlage dieser Kategorisierung war die Überlegung, dass nicht alle Mitglieder einer Theatergruppe Darsteller oder Spielleiter sind. Zwar sind die meisten in kreativen, gestalterischen Bereichen tätig, es gibt jedoch auch Personen, die nur im allgemein organisatorischen Bereich mitarbeiten. Die geschlechtergetrennte Auswertung soll außerdem Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Männern und Frauen aufzeigen.

In die Kategorie „Auf der Bühne“ wurden alle Personen eingeteilt, die auf der Bühne agieren, also Darsteller, und jene, die den darstellerischen Prozess maßgeblich beeinflussen, also Regie führen. In die Kategorie „Hinter der Bühne“ fallen die Personen, die in kreativen, gestalterischen Bereichen tätig sind, z.B. als Bühnenbauer, Lichttechniker, Kostümverantwortliche etc. In die Kategorie „Vor der Bühne“ fallen all jene, die ausschließlich im allgemein organisatorischen Bereich und in sonstigen Tätigkeitsfeldern mitarbeiten, die aber mit der Bühnenkunst an sich nichts zu tun haben.

Die Kategorisierung nach Tätigkeitsfeld konnte nur durch ein hierarchisches Prinzip funktionieren, da Mehrfachantworten möglich waren. Sämtliche

¹⁵⁴ Vgl. Schweighofer, Theater als Freizeitbeschäftigung (Zugriff: 19.5.2006)

Antwortmöglichkeiten, die eine Einteilung in die Kategorie „Auf der Bühne“ zulassen, wurden jenen der Kategorie „Hinter der Bühne“ vorgezogen und diese wiederum der Kategorie „Vor der Bühne“.

Diese Kategorisierungen schließen nicht aus, dass die Personen in mehreren Bereichen tätig sein können. Aber um ein differenzierteres Ergebnis zu erhalten, ist es notwendig Unterscheidungen zu treffen, denn die Vermutung liegt nahe, dass ein Darsteller eine andere Motivation zur Amateurtheaterarbeit hat als jemand, der sich beispielsweise ausschließlich mit Bühnenbau beschäftigt.

Von alters-, ausbildungs- sowie wohnortsbezogenen Kategorisierungen wurde abgesehen, da die Unterschiede nicht signifikant und vor allem die Teilmengen der Befragten nicht groß genug waren, um Tendenzen herauslesen zu können.

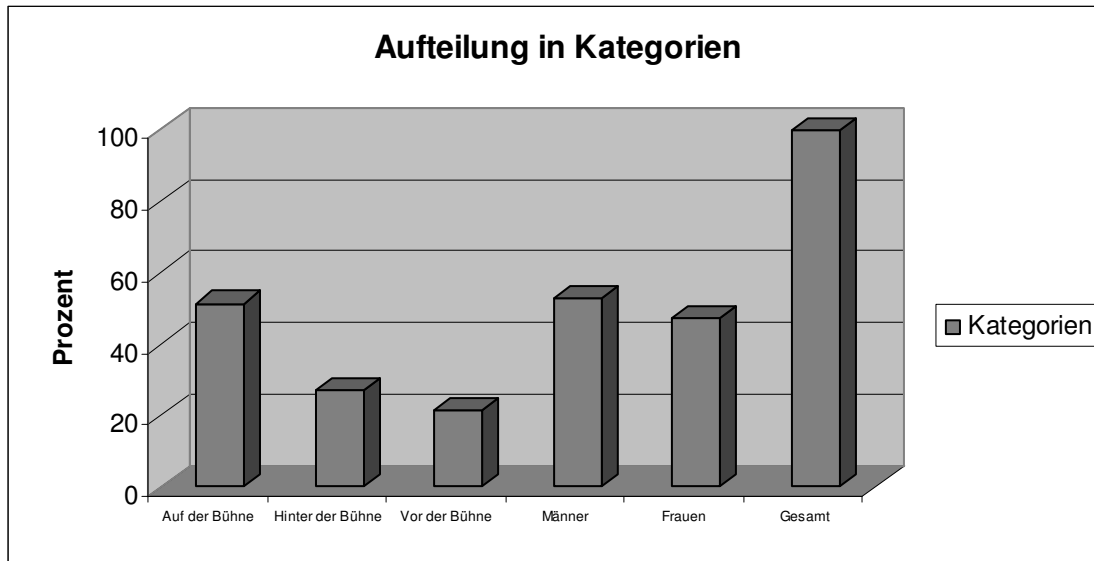
6.2. Ergebnisse der Befragung

Die Ergebnisse der Befragung der Theatergruppe Altenberg zum Thema Motivation für das Amateurtheater stützen sich auf 70 von den Mitgliedern ausgefüllten Fragebögen. Wie bereits erwähnt, wurden 108 Fragebögen verschickt – es handelt sich also um eine Rücklaufquote von 64,8%. Auf Grund dieser hohen Rücklaufquote werden direkte Rückschlüsse auf die Theatergruppe Altenberg gezogen.

Die Ergebnisse werden hier, um bessere Vergleichswerte vorweisen zu können, in Prozent angegeben. Sie wurden auf eine Kommastelle gerundet, daher kann es sein, dass der Gesamtwert nicht immer genau 100% ergibt.

Die Fragebögen wurden zu 52,9% von Männern und zu 47,1% von Frauen ausgefüllt, in absoluten Zahlen: 37 Männer und 33 Frauen. D. h. die Männer- und Frauenaufteilung ist ziemlich ausgeglichen und erlaubt einen Vergleich. Die Aufteilung in den Kategorien gestaltet sich wie folgt: 51,4% „Auf der Bühne“ (36 Personen), 27,1% „Hinter der Bühne“ (19 Personen) und 21,4% „Vor der Bühne“ (15 Personen).

Mehr als die Hälfte der Gruppenmitglieder steht auf der Bühne als Darsteller. Viele der restlichen Mitglieder arbeiten in bühnenbezogenen Prozessen mit, z.B. im Bühnenbau, leisten also Theaterarbeit. Insgesamt arbeiten also 78,5% - das sind mehr als drei Viertel der Mitglieder – im gestalterischen, theatralen Bereich mit.



Die meisten Mitglieder der Theatergruppe Altenberg sind zwischen 31 und 60 Jahre alt. Ein Großteil der Theatergruppe wohnt auch tatsächlich in Altenberg. Der Bildungsstatus ist ziemlich ausgewogen, hier überwiegt etwas die Gruppe der „weniger Gebildeten“ mit einer Differenz von 5,8% zu den „höher Gebildeten“.¹⁵⁵

In der Kategorie „Auf der Bühne“ ist die Gruppe der „höher Gebildeten“ im Gegensatz zum Gesamtergebnis mit 66,6% größer als die der „weniger Gebildeten“ mit 33,4%. In der Kategorie „Hinter der Bühne“ ist die Gruppe der „weniger Gebildeten“ stärker vertreten als die der „höher Gebildeten“ (68,4% zu 31,6%). In der Kategorie „Vor der Bühne“ ist die Gruppe der „weniger Gebildeten“ mit 80,0% am stärksten vertreten. Hier zeichnet sich ein Bildungsgefälle von der Kategorie „Auf der Bühne“, mit einem größeren Anteil an „höher Gebildeten“, zu der Kategorie „Vor der Bühne“, mit einem hohen Anteil an „weniger Gebildeten“, ab. Das lässt den Schluss zu, dass sich Menschen mit höherer Bildung eher zu den Bereichen Schauspiel und Regie hingezogen fühlen, als Menschen mit geringerem Bildungsstatus.

Zur Frage „Warum machen Sie beim Amateurtheater mit?“ gab es zwölf Motivationsgründe, bei denen man sich für die Antwortmöglichkeiten „relevant“ oder „nicht relevant“ entscheiden musste. Zusätzlich gab es noch das Feld „Sonstiges“, wo man weitere Motivationsgründe angeben konnte.

Als weitere Motivationsgründe wurden noch genannt: Freude in der Gruppe zu

¹⁵⁵ Ich möchte darauf hinweisen, dass die Begriffe „höher Gebildete“ und „weniger Gebildete“ nur als Unterstützung zur soziografischen Einteilung dienen und daher absolut wertfrei zu verstehen sind.

arbeiten, Spielwiese, gemeinsame Familienaktivität, Kultur-Beitrag und Lust am Verwandeln.

6.3. Motivationsgründe

Als Motivationsgründe standen zur Auswahl: „Aus Spaß an der Theaterarbeit“, „Lust am agieren vor anderen Leuten (Publikum)“, „Selbstwahrnehmung der eigenen Persönlichkeit“, „Weil ich andere Personen darstellen kann (Identitätswandel)“, „Erfahrungswerte für mein alltägliches Leben“, „Zugehörigkeit zu einer Gruppe“, „Persönliche Weiterentwicklung“, „Weil ich mich gerne kreativ betätige“, „Ausgleich zum Arbeitsalltag“, „Erfolge in einer Gemeinschaft erleben können“, „Anerkennung/Prestige“ und „Sinnvolle Freizeitbeschäftigung“.

Dass Motivationsgründe wie „Lust am Agieren vor anderen Leuten“ oder „Weil ich andere Personen darstellen kann“ nur ausschlaggebend sein können für Darsteller, liegt wohl auf der Hand. Aber dass diese Gründe nicht unbedingt Hauptmotivationsquelle für die schauspielerische Tätigkeit sind, überrascht doch sehr. 61,1% der Darsteller und Spielleiter sehen die Lust am Agieren vor anderen Leuten als Motivationsgrund und 58,3% das Darstellen anderer Personen. Diese Zahlen bewegen sich zwar über der Fünfzig-Prozent-Marke, im Folgenden wird man aber sehen, dass andere Motivationsgründe weitaus mehr ausschlaggebend sind. Interessanterweise erachten immerhin sechs Personen aus den Kategorien „Hinter der Bühne“ und „Vor der Bühne“ den Motivationsgrund „Lust am Agieren vor anderen Leuten“ als relevant. Interpretiert bedeutet das, dass sich diese Personen eben genannten Motivationsgrund grundsätzlich als relevant vorstellen können.

Männern ist die Lust am Agieren vor anderen Leuten wichtiger als Frauen. Gesamt gesehen ist für die Mitglieder der Theatergruppe Altenberg das Agieren vor einem Publikum kein wichtiger Motivationsgrund (60,0% sehen diesen Grund als nicht relevant an).¹⁵⁶

Auch das Darstellen anderer Personen ist kein wichtiger Motivationsfaktor für die Theaterarbeit (für nur 34,3% relevant), vor allem in den Kategorien „Hinter der Bühne“ und „Vor der Bühne“. Gruppendynamische Motive haben viel mehr Bedeutung. Die Zugehörigkeit zu einer Gruppe und das gemeinsame Erleben von

¹⁵⁶ Vgl. Anhang.

Erfolg zählen zu den größten Motivationsquellen.

Der Motivationsgrund „Zugehörigkeit zu einer Gruppe“ ist in allen Kategorien ausschlaggebend. Insgesamt ist er für 87,1% wichtig. Vor allem in der Kategorie „Hinter der Bühne“ sehen alle – bis auf eine Person – die Gruppenzugehörigkeit als relevanten Grund zur Motivation an. Der Motivationsgrund „Erfolge in einer Gemeinschaft erleben können“ ist in allen Kategorien bzw. auch auf gesamte Sicht sehr ausschlaggebend. 85,7% aller befragten Personen (also 60 von 70) erachten dies als relevant.

Die eigene Persönlichkeit wahrzunehmen, sich weiterzuentwickeln und kreativ zu sein sind ebenfalls wichtige Motivatoren. Für die Darsteller und Spielleiter unter den Befragten ist der Motivationsgrund „Selbstwahrnehmung der eigenen Persönlichkeit“ sehr relevant (72,2%). Insgesamt gesehen hält sich die Relevanz dieses Motivationsgrundes ziemlich die Waage (48,6% relevant zu 51,4% nicht relevant). Der Unterschied zwischen Männern und Frauen ist hier allerdings deutlich. Das Verhältnis zwischen relevant und nicht relevant ist jeweils umgekehrt. Während für die Frauen zu 60,6% Selbstwahrnehmung ein Motivationsgrund ist, ist für die Männer Selbstwahrnehmung zu 62,2% nicht relevant. Ansonsten sind die Motivationsgründe der Männer und Frauen sehr ähnlich und unterscheiden sich meist nur um wenige Prozentpunkte.

Für die Darsteller und Spielleiter der befragten Personen ist der Motivationsgrund „Persönliche Weiterentwicklung“ zu 83,3% relevant. Auch in den anderen Kategorien liegen die Relevanzen weit über der Hälfte. Die geringste Relevanz weist die Kategorie „Vor der Bühne“ mit 66,7% auf. Insgesamt gesehen kommt man auf Werte von 75,7% zu 24,3%. Auf die eigene Persönlichkeit bezogene Faktoren sind also auch wesentliche Motive der Darsteller.

Grundsätzlich ist die Motivation sich kreativ zu betätigen in allen Kategorien und auch im Gesamten ausschlaggebend. In der Kategorie „Auf der Bühne“ ist der Motivationsgrund „Weil ich mich gerne kreativ betätige“ zu 83,3% relevant. Am wenigsten wichtig ist er der Kategorie „Vor der Bühne“ mit 60,0%. Männer und Frauen liegen beinahe gleich auf (75,7% zu 24,3% und 75,8% zu 24,2%).

Für die Mitglieder der Theatergruppe, die hinter der Bühne arbeiten, zählen gruppenspezifische Motive zu den Hauptmotivationsquellen. Außerdem wollen sie sich kreativ betätigen und Erfahrungen für ihr alltägliches Leben sammeln.

Das Ergebnis, sowohl in den einzelnen Kategorien, als auch in der Gesamtbefragung zeigt, dass die Befragten den Motivationsgrund „Erfahrungswerte für mein alltägliches Leben“ als relevant erachten. Vor allem

die Gruppe der Personen „Hinter der Bühne“ sehen das als ein Motiv (73,3%). Die Personen aus der Kategorie „Vor der Bühne“ wollen sich zwar auch selbst weiterentwickeln, sich kreativ betätigen und sie suchen auch nach Erfahrungswerten für ihr Leben, aber hauptsächlich wollen sie einfach zur Theatergruppe dazugehören und mit ihr gemeinsam Erfolge feiern können.

Für einen Großteil der Mitglieder der Theatergruppe Altenberg sind Anerkennung und Prestige keine Motivationsgründe für die Amateurtheaterarbeit. Vor allem nicht für diejenigen, die im Bereich „Vor der Bühne“ eingeordnet wurden (20,0%). Anerkennung und Prestige spielen zwar eine Rolle, sind aber nicht vordergründige Motivationsmotive. Sie wollen ihre Freizeit sinnvoll gestalten und damit einen Ausgleich zum Arbeitsalltag schaffen. Vor allem in der Kategorie „Auf der Bühne“ wird die „Sinnvolle Freizeitbeschäftigung“ zu 91,7% als relevant gesehen. Einzig und allein in der Kategorie „Vor der Bühne“ ist dieser Motivationsgrund zu einem Drittel nicht relevant. Gesamt gesehen kommt man auf einen Wert von 81,4%. „Ausgleich zum Arbeitsalltag“ ist in allen Kategorien ein wichtiger Motivationsgrund. 75,7% aller Befragten geben das als Motivationsfaktor an. Den Frauen und den Personen aus der Kategorie „Vor der Bühne“ ist der Ausgleich zum Arbeitsalltag am wichtigsten (81,8% bzw. 80,0%). Die befragten Personen engagieren sich im Amateurtheater, weil ihnen die Theaterarbeit Freude bereitet. 35 der 36 Personen aus der Kategorie „Auf der Bühne“ erachten den Motivationsgrund „Aus Spaß an der Theaterarbeit“ als relevant, das sind 97,2% in dieser Kategorie. Dieser Motivationsgrund für die Amateurtheaterarbeit ist in jeder Kategorie ausschlaggebend. Mit hohen 80,0% der Personen aus der Kategorie „Vor der Bühne“ (12 Personen) ist die geringste Relevanz zu verzeichnen. Insgesamt erachten die Mitglieder der Theatergruppe Altenberg den Spaß an der Theaterarbeit als sehr relevant mit 90,0%, das sind 63 Personen von 70.

Zusammenfassend kann man sagen, dass einige Motivationsgründe in den einzelnen Kategorien unterschiedlich bewertet wurden und einige Motivationsgründe sehr ähnliche Bewertungen aufweisen. Insgesamt gesehen, sind die Mitglieder der Theatergruppe Altenberg daran interessiert, in einer Gemeinschaft kreativ zusammenzuarbeiten und etwas zu schaffen, worauf sie stolz sein können und das sie persönlich weiterbringt. Sie sind nicht in hohem Maße daran interessiert, Anerkennung oder Prestige zu ernten. Sie wollen Theater machen um des Theaters willen – für und mit der Gemeinschaft und für die eigene Persönlichkeit.

6.4. Vergleich der Ergebnisse mit anderen Befragungen

Die Befragungsergebnisse der Theatergruppe Altenberg werden nun mit den Ergebnissen der wissenschaftlichen Studie *Theater als Freizeitbeschäftigung* von Jakob Schweighofer verglichen. Die Erhebung zu dieser Studie wurde zwischen Dezember 2003 und März 2004 durchgeführt. Es handelt sich dabei um eine Gesamterhebung des steirischen Amateurtheaters.¹⁵⁷ Weiters wird ein Vergleich mit den Befragungsergebnissen von Dietmar Liegl aus seiner Diplomarbeit *Das Amateurtheater* gezogen. Hier wurden 50 Amateurtheaterspieler unterschiedlichen Geschlechts und Alters befragt.¹⁵⁸

In Jakob Schweighofers Studie sind 17,7% der Befragten Universitäts- und Fachhochschulabgänger und 24,5% haben maturiert. 42,2% der Befragten wird also ein hohes Bildungsniveau zugestanden. Im Vergleich mit der Befragung der Theatergruppe Altenberg gibt das eine Differenz von 4,9%, wobei hier auch die Personen mit Meistertitel mit eingerechnet sind. Die Theatergruppe Altenberg besteht zu 47,1% aus „höher Gebildeten“, ohne Personen mit Meistertitel beträgt der Anteil 30,0% und somit die Differenz 12,2%. Die Aufteilung der Geschlechter und der Altersdurchschnitt in Schweighofers Studie sind denen der Theatergruppe Altenberg sehr ähnlich: 51% Männer und 49% Frauen, sowie ein Altersdurchschnitt von 38,76 Jahren. Zum Vergleich: Die Theatergruppe Altenberg besteht zu 55,0% aus Männern und 45,0% aus Frauen, der Altersdurchschnitt liegt bei 41,9 Jahren. Und auch die Nähe des Wohnortes zum Theaterstandort ist den Ergebnissen der Altenberg-Befragung ähnlich. Bei Schweighofer wohnen über 80% der Befragten in einem Umkreis von maximal 10 Kilometern vom Theaterstandort, der sich in einem Dorf oder einer Marktgemeinde befindet, entfernt. Die Mitglieder der Theatergruppe Altenberg wohnen zu 84,7% in Altenberg bei Linz, rechnet man die postalischen Grenzgebiete dazu kommt man sogar auf einen Wert von 91,9%. Laut Befragung stammen immerhin 88,6% der Personen ursprünglich aus Altenberg.

Das bedeutet insgesamt, dass in einem durchschnittlichen Amateurtheaterverein der Bildungsstatus und das Geschlechterverhältnis relativ ausgeglichen sind,

¹⁵⁷ Vgl. Schweighofer, *Theater als Freizeitbeschäftigung* (Zugriff: 19.5.2006)

¹⁵⁸ Vgl. Liegl, *Das Amateurtheater*, 2001, S. 158.

dass die Mitglieder einer Theatergruppe auch meistens in unmittelbarer Nähe des Theaterstandorts wohnen und dass das durchschnittliche Theatergruppenmitglied um die 40 Jahre alt ist.

Dieser Ergebnisvergleich zeigt, dass die Theatergruppe Altenberg strukturell ein durchschnittlicher Amateurtheaterverein ist, wie auch die Befragung der steirischen Gruppen zeigt, und daher auch als Beispielgruppe geeignet ist.

Wie schon erwähnt, wurde für die Befragung der Theatergruppe Altenberg ein Fragebogen erstellt, der auf Vorlage einer Befragung von Dietmar Liegl basiert. Es wurden Antwortmöglichkeiten aus seinem Fragebogen übernommen, die hier nun mit den Ergebnissen dieser Arbeit verglichen werden.¹⁵⁹

Antwortmöglichkeit	Relevanz, Liegl	Relevanz, TGA
Aus Spaß an der Theaterarbeit	96,0%	90,0%
Lust am Agieren vor anderen Leuten (Publikum)	64,0%	40,0%
Selbstwahrnehmung der eigenen Persönlichkeit	38,0%	48,6%
Weil ich andere Personen darstellen kann (Identitätswandel)	70,0%	34,3%
Erfahrungswerte für mein alltägliches Leben	66,0%	67,1%
Zugehörigkeit zu einer Gruppe	88,0%	87,1%

Es zeigt sich, dass die Motivationsgründe „Aus Spaß an der Theaterarbeit“, „Erfahrungswerte für mein alltägliches Leben“ und „Zugehörigkeit zu einer Gruppe“ die größte Übereinstimmung haben. Das sind auch die Bereiche, die am meisten Zustimmung bekommen haben.

Daraus lässt sich schließen, dass die Freude an der Theaterarbeit absolut vorrangig ist. Ein Amateurtheaterverein ist dementsprechend keine x-beliebige Gruppe, der sich Leute anschließen, um ihre Freizeit mit Gruppenaktivitäten aufzuwerten. Die Menschen, die in einem Amateurtheaterverein tätig sind,

¹⁵⁹ Vgl. Liegl, Das Amateurtheater, 2001, S. 158.

wollen auch wirklich Amateurtheater machen. Der Gemeinschaftssinn, das Gemeinschaftserlebnis, das Zusammengehörigkeitsgefühl spielen natürlich eine wesentliche und wichtige Rolle. Amateurtheater ist kein Bereich für Einzelgänger, es lebt dadurch, dass sich ein Team immer wieder aufmacht etwas zu erarbeiten. Dass dabei ein Nutzen für sich selbst gezogen wird, Erfahrungen für das eigene Leben gemacht werden, erscheint nur als natürlich. In einer Umgebung, in der man sich kreativ und gestalterisch entfalten kann, in der der eigene Input berechtigt ist, gewürdigt wird, ja sogar entscheidend sein kann, wird viel erfahren und gelernt, das sich positiv auf das eigene Leben auswirkt. Das wird auch gesucht oder sogar erwartet in bzw. von der Amateurtheaterarbeit.

7. Internationale Amateurtheaterarbeit

7.1. Ein Beispiel für internationale Amateurtheatertätigkeit: Focus 2006

Das Amateurtheater hat viele Gesichter und spricht viele Sprachen. Um aufzuzeigen, in welcher Artenvielfalt das Amateurtheater in Erscheinung treten kann, mit wie viel Mühe und Liebe die Beteiligten sich dafür einsetzen, werden hier die Ereignisse des internationalen Amateurtheaterfestivals Focus 2006 in einer Art „Werkschau“ auf dokumentarische Art und Weise dargestellt. Diese Darstellung soll vor allem auch zeigen, wie sehr sich das Amateurtheater bisher entwickelt hat und welches Potential darin steckt.

7.1.1. Focus – Vorgeschichte

„Das Festival Focus wurde vom Dachverband der Landesverbände, also dem Österreichischen Bundesverband, als nationales und biennales Festival des außerberuflichen Theaters, des Amateurtheaters, mit internationaler Beteiligung konzipiert.“¹⁶⁰

Das Festival wurde 1978 begründet und findet seither alle zwei Jahre in einem anderen Bundesland statt. 2006 wurde es zwischen dem 14. und 18. Juni unter dem Motto *Bring ein Stück Heimat mit!* in Oberösterreich, in Altenberg bei Linz, als Gemeinschaftswerk des Österreichischen Bundesverbands für außerberufliches Theater, des Oberösterreichischen Landesverbands für Theater und Spiel und der Theatergruppe Altenberg, als *„internationales THEATER-FEST AM BERG“*¹⁶¹ (Altenberg bei Linz liegt auf einem Berg) veranstaltet.

Es waren zwölf teilweise sehr unterschiedliche Produktionen aus sieben Ländern, darunter auch Österreich, zu sehen. Um dem Theater-Fest am Berg auch wirklich Festival-Charakter zu verleihen, hat die Organisationsgruppe, unter der Leitung von Gerhard Koller (Präsident des Österreichischen und Oberösterreichischen

¹⁶⁰ Interview mit Wolfgang Blöchl am 2.1.2007.

¹⁶¹ Amateurtheater Oberösterreich, focus, 2006, S. 1.

Amateurtheaterverbandes, sowie Mitglied der Theatergruppe Altenberg), darauf geachtet, genügend Rahmenprogramm zur Verfügung zu stellen.

Das Festival selbst konnte nur auf Grund zahlreicher freiwilliger Helfer zustande kommen. Das gesamte Theater-Fest wurde unentgeltlich in der Freizeit der Mitarbeiter organisiert und betreut.

7.1.1.1. Das Motto – Bring ein Stück Heimat mit!

Bring ein Stück Heimat mit! – so lautete das Motto des Theater-Fests. Der grundlegende Themenschwerpunkt war „Volkstheater“, wobei dieser Begriff hier sehr weitläufig gesehen werden muss: Der Begriff Volkstheater wurde einerseits ganz traditionell gesehen, als unterhaltsames Theater für ein weit gefächertes Publikum. Um es mit den Worten Nestroys auszudrücken: „[...] g’fallen sollen meine Sachen, unterhalten, lachen sollen d’Leut [...]“¹⁶².

Volkstheater stand andererseits aber auch für Theater mit heimatverbundener Identität. Die Wurzeln, die Heimat der darstellenden Gruppen, spielten eine große Rolle. *Bring ein Stück Heimat mit!* sollte vor allem jene Facette des Theaters zum Ausdruck bringen, die sich mit geschichtlicher, politischer und kultureller Identität befasst. Die meisten gezeigten Produktionen wurden hinsichtlich dieses Blickwinkels ausgesucht.

Volkstheater wird hier also als ein Theater der Heimat gesehen.¹⁶³ Die Vorstellungen sollten nicht provozieren, sondern unterhalten. Ein positives Bild vom Amateurtheater in seiner ganzen Vielfalt zu schaffen, war das grundlegende Ziel. Herausgekommen ist ein Querschnitt dessen, was eben dieses Amateurtheater ausmacht: verschiedene Genres, verschiedene Zugangsweisen und auch verschiedene Qualitäten von Aufführungen und Produktionen.

7.1.2. Organisation

7.1.2.1. Mithilfe und Engagement

Das Focus-Festival in Altenberg bei Linz wurde durch die Mitarbeit vieler freiwilliger Helfer verwirklicht. 160 Menschen waren vor, nach und während des

¹⁶² Hensel, Spielplan, 2003, S. 484.

¹⁶³ Vgl. Interview mit Gerhard Koller am 29.12.2006.

Festivals in den Bereichen Bühnenbau/Technik, Transport, Gruppenbetreuung, Festivalbüro, Verpflegung, Bedienung und Reinigung freiwillig und unentgeltlich tätig.¹⁶⁴

In Altenberg bei Linz herrscht ein reges Vereins- und Gemeinschaftsleben. Die einzelnen Gruppierungen fließen teilweise ineinander und arbeiten eng zusammen. Die Theatergruppe Altenberg, Gastgeberin des Festivals, wurde von der Freiwilligen Feuerwehr, der Landjugend, dem Musikverein, dem Chor Viva Musica, dem Wirtschaftsbund und dem Kulturverein Akzent unterstützt.

Der Kulturverein Akzent spielte eine ganz besondere Rolle, da er für die Organisation des Rahmenprogramms zuständig war. Akzent wurde daher auch gleichberechtigt neben den organisierenden Gruppierungen (ÖBV, Amateurtheater Oberösterreich und Theatergruppe Altenberg) auf dem Programmheft angeführt. Auch die Gastronomiebetriebe stellten zwischen 14. und 18. Juni 2006 sämtliche Kapazitäten zur Verfügung.¹⁶⁵

7.1.2.2. Planung

„Die Vorausschau auf wiederkehrende Veranstaltungen umfasst in etwa vier bis zehn Jahre. Zweieinhalb Jahre vor dem Festival starteten die Vorstandsmitglieder Obmann Gerhard Koller und Ing. Peter Schaumberger sowie Margit Söllradl, die Theatergruppe Altenberg sowie den Kulturverein Akzent dafür zu begeistern und zu planen.“¹⁶⁶

Die Vergabe des Festivals oblag dem Bundesverband für außerberufliches Theater. Zuvor wurde festgelegt, dass Focus diesmal in Oberösterreich stattfinden soll. Ausgeschrieben wurde das Festival in der Zeitschrift *im Blickpunkt*, dem Medium des Oberösterreichischen Landesverbandes. Unter mehreren Bewerbungen wurde die Theatergruppe Altenberg als Gastgeberin ausgewählt.

Tatsächlich ist es so, dass die Mitgliedsgruppen des Landesverbandes einander gut kennen und in einem freundschaftlichen Verhältnis zueinander stehen, d. h. die Vergabe des Festivals wurde besprochen und gemeinsam entschieden.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Vgl. Interview mit Wolfgang Blöchl am 2.1.2007.

¹⁶⁵ Vgl. Interview mit Gerhard Koller am 29.12.2006.

¹⁶⁶ Interview mit Wolfgang Blöchl am 2.1.2007.

¹⁶⁷ Vgl. Interview mit Gerhard Koller am 29.12.2006.

Das erste offizielle Treffen des Organisationsteams fand im Jänner 2006 statt. Zuvor hat es schon Gespräche mit den beteiligten Gruppierungen, den Vereinen und Organisationen in Altenberg, gegeben. Beim ersten Teamtreffen wurden verschiedene Aufgabenbereiche an die jeweiligen Gruppierungen sowie an Einzelpersonen vergeben und die Organisationsgruppe unter der Leitung von Gerhard Koller eingesetzt.¹⁶⁸

Das Organisationsteam war in 14 Aufgabenbereiche unterteilt, wobei es für jeden Aufgabenbereich einen Bereichsverantwortlichen gab.¹⁶⁹

Das Team hat sich in Abständen von ca. einem Monat immer wieder getroffen, um weiter an der Planung des Festivals zu arbeiten. Kurz vor Festival-Beginn gab es ein Kick-off-Event bei dem alle beteiligten Personen, inklusive der freiwilligen Helfer, anwesend waren.

Als eine Art „Einsatzzentrale“ und als Ort für den Kartenvorverkauf wurde während des Festivals eigens ein Festivalbüro in einem freistehenden Geschäftslokal, direkt am Marktplatz, eingerichtet.

7.1.2.3. Finanzierung

Das Focus-Festival konnte nur durch finanzielle Unterstützung von verschiedenen Seiten zustande kommen. Ziel war nicht einen finanziellen Gewinn zu erwirtschaften, sondern mit den Einnahmen die Ausgaben zu decken. Die Kosten von der Unterbringung der Teilnehmer bis hin zur technischen Ausstattung der einzelnen Spielstätten sollten nicht höher sein als die Einnahmen.

Insgesamt beliefen sich die Ausgaben etwa auf 48.000 Euro, welche durch Einnahmen aus verschiedenen Kanälen, wie Kartenverkauf und Subventionen, gedeckt wurden.¹⁷⁰

7.1.2.4. Werbung

Das Festival wurde via Internet, Postaussendungen, Plakate, Zeitungsberichte, Radio- und TV-Einschaltungen, E-Mail-Newslettern sowie Mundpropaganda beworben.

Für Focus wurde ein neues Logo konzipiert. Eine Erweiterung des Logos des

¹⁶⁸ Vgl. Interview mit Gerhard Koller am 29.12.2006.

¹⁶⁹ Vgl. Interview mit Wolfgang Blöchl am 2.1.2007.

¹⁷⁰ Vgl. Interview mit Wolfgang Blöchl am 2.1.2007.

Amateurtheaters Oberösterreich: Drei Spielkegel, auf die ein Scheinwerfer gerichtet ist, mit dem Schriftzug „focus“.



Abbildung 1¹⁷¹



Abbildung 2¹⁷²

Focus wurde zusätzlich zu den Websites der Theatergruppe Altenberg, des Kulturvereins Akzent, des Amateurtheaters Oberösterreich und des Bundesverbands für außerberufliches Theater auf einer eigens für das Festival erstellten Website beworben. Auf dieser Seite war es auch möglich, sich über die Produktionen zu informieren und Plätze zu reservieren.

Außerdem wurde das Programmheft an alle Haushalte in Altenberg und an Mitglieder des Oberösterreichischen Landesverbands verschickt.

Das Programmheft – ein achtfach gefalteter Folder, der beidseitig bedruckt war – diente einerseits als Werbung für das Festival, andererseits konnte damit auch gleichzeitig sichergestellt werden, dass möglichst viele Leute über Beginnzeiten, Veranstaltungsorte und Inhalte der gezeigten Theaterproduktionen sowie über das Rahmenprogramm Bescheid wussten.

Zahlreiche Plakate in verschiedenen Größen wurden in und um Altenberg aufgehängt und Vorankündigungen in oberösterreichischen Zeitungen sowie in Radio Oberösterreich bzw. in der Fernsehsendung *Oberösterreich Heute* gemacht. In den Newslettern bzw. in den Medien der Organisationsvereine wurde ebenfalls auf das Festival aufmerksam gemacht.

Nicht zuletzt spielte die Mundpropaganda, vor allem in Altenberg selbst, eine tragende Rolle.

¹⁷¹ Logo focus: http://www.kultur.altenberg.at/focus/img/focus06_1.JPG (Zugriff: 31.8.2007)

¹⁷² Logo Amateurtheater Oberösterreich: <http://www.ooe-theaterverband.com/images/logo.gif> (Zugriff: 31.8.2007)

7.1.2.5. Auswahl der gezeigten Theaterproduktionen

Das Festival Focus wurde national und international ausgeschrieben. Daraufhin hatten interessierte Gruppen die Möglichkeit, sich mit einer Produktion zu bewerben. Es wurden nur Anmeldungen mit beiliegenden Videoaufzeichnungen berücksichtigt. Insgesamt waren das 40 Bewerbungen aus 16 verschiedenen Ländern.¹⁷³ Diese wurden vorsortiert und eine Jury, bestehend aus verschiedenen Funktionären des Amateurtheaters Oberösterreich, hat sich im Folgenden für 13 Inszenierungen, die von klassischem Sprechtheater über Puppentheater bis hin zu Performance und Tanz reichten, entschieden. Von den 13 ausgewählten Produktionen wurden zwölf letzten Endes auch am Festival gezeigt.

Eine Produktion, die zwar im Programmheft angeführt wurde, kam dann doch nicht zur Aufführung. *The Ramayan*, ein Schultheaterprojekt des indischen International Centre for Cultural Relations in Neu Delhi, konnte nicht gezeigt werden, da es von Anfang an Schwierigkeiten in finanzieller und organisatorischer Hinsicht gegeben hat.

7.1.2.6. Spielstätten

Die Vorstellungen des Festivals fanden an vier Spielstätten statt, die mit viel Mühe und Einsatz für die einzelnen Aufführungen vorbereitet wurden.

Gespielt wurde auf eigens für das Festival errichteten bzw. adaptierten Bühnen im Pfarrheim, im Turnsaal der örtlichen Hauptschule, im Saal des Gasthofs Bauer (Wirt z'Bairing) und in der Tennishalle, die während des Festivals Theaterhalle hieß. Das Pfarrheim, der Hauptschulturnsaal und die Tennishalle befinden sich mitten im Ortszentrum von Altenberg. Das Gasthaus Bauer liegt etwas außerhalb vom Ortskern, in der zu Altenberg gehörigen Ortschaft Oberbairing – etwa vier Kilometer von den anderen Spielstätten entfernt.

Bühnenteile, Licht- und Ton-Equipment und Dekoration stammten teils aus dem Besitz der Theatergruppe Altenberg bzw. aus dem des Amateurtheaters Oberösterreich, teils waren es aber auch Leihgaben von Kulturvereinen, befreundeten Theatergruppen, von Privatpersonen oder Altenberger Firmen.¹⁷⁴

¹⁷³ Vgl. Interview mit Gerhard Koller am 29.12.2006.

¹⁷⁴ Vgl. Interview mit Wolfgang Blöchl am 2.1.2007.

Pfarrsaal

Im Saal des Pfarrheims gibt es eine feststehende Guckkastenbühne, die immer wieder auch für Vorstellungen der Theatergruppe Altenberg verwendet wird. Bei dem Festival wurde diese Bühne ebenso benutzt.

Die hinteren Reihen des Zuschauerraums wurden durch ca. 20 cm hohe Bühnenteile erhöht. Die Bühne selbst wurde mit schwarzen, schweren Stoffen ausgekleidet. In der Mitte des Zuschauerraums befand sich eine einfache Beleuchterbrücke. Das Publikum saß auf einfachen Sesseln. Die Spielstätte im Pfarrheim gehörte zu den kleineren Spielstätten mit ca. 180 Sitzplätzen.¹⁷⁵

Hauptschule

Im Hauptschulturnsaal wurde der gesamte Boden mit einem Teppich ausgelegt. Die Seitenwände und Fenster wurden mit hellblauen bzw. orangefarbenen Vorhängen verdeckt. Die extra für das Festival errichtete Bühne selbst war komplett schwarz ausgekleidet. Die Beleuchterbrücke befand sich wiederum in der Mitte des Zuschauerraums. Die Zuseher saßen auf Gartensesseln aus Kunststoff. Der Hauptschulturnsaal war der zweitgrößte Theaterraum mit ca. 200 Sitzplätzen.¹⁷⁶ Theoretisch hätte der Turnsaal weit mehr Zuschauer fassen können, weitere Sitzplätze wurden aber hier nicht benötigt.

Gasthaus Bauer – Wirt z’Bairing

Im Gasthaus Bauer wurde im Saal eine kleine Bühne errichtet, die komplett schwarz ausgekleidet war. Der Zuschauerraum wurde nicht extra gestaltet. Das Publikum saß auf eng nebeneinander aufgestellten einfachen Holzsesseln. Die Beleuchterbrücke befand sich entweder hinter den Zuschauern oder etwa in der Mitte des Zuschauerraums. Im Gasthaus Bauer war die kleinste Spielstätte aufgebaut, im Verhältnis dazu gab es dort die meisten Sitzplätze. 280 Sitzplätze und 40 Not- und Stehplätze waren hier vorhanden.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Vgl. Interview mit Wolfgang Blöchl am 2.1.2007.

¹⁷⁶ Vgl. Interview mit Wolfgang Blöchl am 2.1.2007.

¹⁷⁷ Vgl. Interview mit Wolfgang Blöchl am 2.1.2007.

Theaterhalle

Die wohl größte Herausforderung im Schaffen der Theaterräume war die Verwandlung eines Teils der Altenberger Tennishalle in eine Theaterhalle. Die Theaterhalle diente einerseits als Theaterraum, andererseits aber auch als zentraler Ort für Teile des Rahmenprogramms. So musste sie nicht nur Platz für Bühne und Zuschauerbereich bieten, sondern auch für Verköstigung und Ausschank sowie nach Umbauarbeiten für Stehtische und Tanzfläche.

Der Boden der Theaterhalle wurde komplett mit Teppichboden ausgelegt, die Seitenwände wurden mit schwarzen Stoffbahnen abgehängt und der Raum wurde abgedunkelt. Außerdem wurde eine große Bühne, ganz in schwarz, errichtet. Auf der linken Seite befanden sich die Nationalflaggen der teilnehmenden Länder, auf der rechten Seite war eine kleinere Bühne für die Musiker der Musikkapelle Altenberg aufgebaut. Ebenfalls rechts befand sich der Bereich der Technik mit einem großen Mischpult.

An der rechten Wand wurde das Logo des Festivals als Kunstwerk aus Naturmaterialien aufgehängt. Die Zuschauer saßen auf Kunststoffstühlen. Die Bühne der Theaterhalle war mit Abstand die technisch am besten ausgestattete Bühne. Eine große Beleuchterbrücke und zahlreiche Lautsprecher zeugten vom Aufwand der Errichtung dieser Theaterhalle. Mit einem Fassungsvermögen von ca. 450 Sitz- und mindestens 100 Stehplätzen¹⁷⁸ stellte die Theaterhalle den größten Theaterraum des Focus' 2006 dar.

Eine Tennishalle kann akustisch gesehen mit einem Theaterhaus natürlich nicht mithalten, deshalb wurden bei den Aufführungen Mikrofone eingesetzt.

Ein weiteres Manko der Theaterhalle war der Eingang. Die Türe des Eingangs musste oft auch während der Vorstellungen geöffnet werden – teils durch Mitarbeiter des Caterings, teils wegen der starken Hitze, die zu dieser Zeit herrschte. Durch das Öffnen der Türe drang immer wieder Licht in den Theaterraum ein und lenkte die Zuschauer der hinteren Reihen ab.

Die Errichtung der Theaterhalle, die ständigen Umbauarbeiten für die einzelnen

¹⁷⁸ Vgl. Interview mit Wolfgang Blöchl am 2.1.2007.

Vorstellungen und der enorme technische Aufwand waren eine große Herausforderung für die Mitarbeiter des Focus’.

„[...] da sind wir auch an unsere Grenzen gestoßen. Die schwierigste Aufgabe war das Handling der vier Bühnen. Also, zum Beispiel die Tennishalle, das war ein riesiger Aufwand, [...] dass wir da auch wirklich einen Theaterraum schaffen. Das war ja eine Grundvoraussetzung für das ganze Festival. Und auch die Theaterer (Mitwirkende anderer Amateurtheatergruppen, Anmk. d. Autorin) [...] haben gesagt, ‚das ist ein Wahnsinn‘, weil das so ein schöner Theaterraum war. Und das war halt auch sehr wichtig, also zumindest für mich, dass man die Tennishalle auch wirklich [...] als Theaterraum sieht.

Das war das denkbar Schwierigste, dass wir so viele Bühnen, mit so viel Technik, hatten. [...] Weil je mehr man hat, desto fehleranfälliger wird alles.“¹⁷⁹

7.1.2.7. Ablauf

Das „Theater-Fest am Berg“¹⁸⁰ war nicht nur eine Abfolge von verschiedenen Theateraufführungen. Zusätzlich zu den Theaterproduktionen wurde auch ein Rahmenprogramm erstellt, das dem Theater-Fest erst richtig Festival-Charakter verlieh. Vor allem musikalische Unterhaltung – unter anderem von der Gruppe Watzmänner, die aus einer Produktion der Theatergruppe Altenberg hervorging – und diverse Feste gehörten zu diesem Rahmenprogramm.

Aber nicht nur Musik und Feste, sondern auch professionelle Nachbesprechungen der Aufführungen, unter der Leitung von Alfred Meschnigg, ehemaliger Präsident der AITA/IATA und Bernhard Paumann, einem Experten auf dem Gebiet des Schultheaters, standen auf der Tagesordnung.¹⁸¹

Und auch die Einbindung der kirchlichen Aktivitäten, die in Altenberg bei Linz feste Traditionen haben, gehörte dazu. So wurde die alljährliche Fronleichnam-Prozession in das Programm mit eingebunden und am Sonntag eine eigene Theater-Messe in der Theaterhalle gefeiert.

¹⁷⁹ Interview mit Gerhard Koller am 29.12.2006.

¹⁸⁰ Amateurtheater Oberösterreich, focus, 2006, S. 1.

¹⁸¹ Vgl. Interview mit Wolfgang Blöchl am 2.1.2007.

7.1.3. Die Teilnehmergruppen und ihre Produktionen

Die teilnehmenden Theatergruppen waren ausschließlich Amateurtheatergruppen. Die Teilnehmer reisten auf eigene Kosten an und brachten ihre eigenen Requisiten und Kostüme mit. Als Dankeschön für ihre Teilnahme erhielt jede Gruppe ein Geschenk – eine Granit-Metall-Skulptur des Altenberger Schmiedekünstlers Maximilian Söllradl.

Zu jeder Aufführung gab es für die Zuschauer eine kurze schriftliche Zusammenfassung des Inhalts und Informationen zu der Theatergruppe bzw. zu den Mitwirkenden.

Es wird hier exemplarisch auf einige der interessantesten Produktionen eingegangen. Im Anhang finden sich kurze Beschreibungen der hier nicht angeführten Theaterproduktionen.

7.1.3.1. Teatrum Perpetuum Mobile – Stuhl-Gang

„Stuhl-Gang [...] Hinter diesem – zweifellos mehrdeutigen – Titel versteckt sich eine clowneske Szenenfolge, in der es um geklonte Rolltreppenfahrer, Eifersüchteleien beim Eierlegen, strickende Tratschtanten oder das perverse Verhalten von ungezähmten Handys geht, untermalt mit Musik und irrationalen Wortfetzen. Wenn Lachen wirklich gesund ist, dann sollten während ‚Stuhl-Gang‘ etliche Heilungen möglich sein. [...]

‚Teatrum Perpetuum Mobile‘ – das sich ständig bewegendes Theater – wurde 2003 aus der Taufe gehoben, eine kleine kompakte Gruppe, die dem Publikum mit Clownerie und Pantomime völlig neue Perspektiven eröffnen will.“¹⁸²

Die Gruppe Teatrum Perpetuum Mobile stammt aus Südtirol und befasst sich hauptsächlich mit Pantomime und Clownerie. *Stuhl-Gang* ist eine Zusammensetzung aus Clownerie, Slapstick, Pantomime und Kleinkunst. Es handelt sich dabei um eine Eigenproduktion.

Charakteristisch für die Produktion war das Aussehen der vier Darsteller. Alle vier trugen schwarze Anzüge, Brillen, rote Krawatten und Clownnasen. Ihre Vollglatzen unterstrichen noch weiter ihr uniformes Auftreten. Für die Dialoge verwendeten die Darsteller eine eigens kreierte Sprache. Das Publikum konnte

¹⁸² Amateurtheater Oberösterreich, focus, 2006, S. 4.

aber dem Gesagten durchaus folgen, die Informationen wurden durch Gestik, Mimik und Tonlage transportiert.

Die „clowneske Szenenfolge“¹⁸³ stellte verschiedenste Alltagssituationen auf überzeichnete, teilweise auch groteske Art und Weise dar. Die einzelnen Szenen wurden mit Titeln eingeleitet, die auf Holztafeln geschrieben waren, z.B. „Große Pause“, „Stuhl-Gang“ oder „Stuhl ging“. Die Produktion spielte mit den verschiedenen gesellschaftlichen Codes, die jedem vertraut sind – ein durch Überzeichnung humoristisches Spiegel-vorhalten.

Die formale Klammer von *Stuhl-Gang* waren hellblau lackierte Stühle, die zu Beginn, während und am Ende der Vorstellung auftauchten.

Die Bühnendekoration bestand aus ca. zwei Meter hohen Wänden, in rot und schwarz, die immer wieder variiert aufgestellt wurden. Der Bühnenraum gewann durch die Wände an Tiefe. Die Umbauarbeiten wurden während der Aufführung, in den Ablauf eingebunden, vollzogen.

Requisiten, wie etwa Kopftücher, Rucksäcke oder Handschuhe wurden nur sehr sparsam und zweckdienlich eingesetzt. Musik und verschiedene Geräusche wurden über Lautsprecher eingespielt.

Die Schauspielleistungen waren hervorragend: exakt ausgeführte Abfolgen und ein sehr guter dramaturgischer Ablauf. Der enge Kontakt zum Publikum konnte während der gesamten Aufführung aufrechterhalten werden; die Zuschauer wurden in die Handlung miteinbezogen.

Die qualitätsvolle Produktion beeindruckte vor allem durch die Kreativität, mit der die einzelnen Szenen gestaltet wurden und durch die Disziplin, die Genauigkeit und die Freude mit der die Schauspieler agierten. Der Zusammenhang der Produktion mit dem Motto des Festivals ließ sich allerdings nicht erkennen.

Die 500 Zuschauer¹⁸⁴ reagierten mit großer Begeisterung. Die Aufführung fand in der Theaterhalle (Tennishalle) statt.

7.1.3.2. The Wild Bunch – Der Kinoerzähler

„Ein Theaterstück für drei Schauspieler, ein Saxophon, ein Schlagzeug und neun Charaktere. Der Kinoerzähler lässt einen Großvater in der Erinnerung seines Enkels wieder lebendig werden. Der Enkel begleitet seinen

¹⁸³ Amateurtheater Oberösterreich, focus, 2006, S. 4.

¹⁸⁴ Vgl. Interview mit Wolfgang Blöchl am 2.1.2007.

Großvater, der sich wehrt, ein ‚Überflüssiger‘ zu sein, der immerzu erzählend in die Welt der großen Stummfilme eintaucht, während die eigene Existenz durch die Ankunft der Tonfilmzeit und die Achte Geißel der Menschheit, die Arbeitslosigkeit, täglich mehr bedroht wird. Es ist auch die Zeit, in der die Nazis sich mit Heilsversprechen anbieten...

„The Wild Bunch‘ – Der Wilde Haufen – eine Gruppe junger Theatermacher aus Berlin, hat im Laufe der Jahre eine eigene Arbeitsform entwickelt, die immer autobiografisch ist, und sich meist mehr auf Körpersprache und Musik als auf Sprache konzentriert.“¹⁸⁵

The Wild Bunch ist eine Gruppe aus Berlin, die derzeit aus ca. 25 jungen Menschen besteht. Ursprünglich war The Wild Bunch eine Schultheatergruppe und hat sich im Laufe der Zeit zu einer freien Truppe entwickelt. Hauptzielgruppe sind Jugendliche und junge Erwachsene.

Der Kinoerzähler basiert auf einem Roman von Gert Hofmann. Die Handlung dreht sich um einen Großvater – dem Kinoerzähler – und seinem Enkel, der immer wieder aus der Handlung heraustritt und als Erzähler durch die Geschichte führt.

Das Ende des Stummfilmzeitalters und der immer stärker werdende Nationalsozialismus sind die Rahmenbedingungen für die Handlung, die sich mit dem Überflüssigwerden in der Gesellschaft befasst.

Auf der Bühne waren drei Personen zu sehen, die insgesamt neun Charaktere darstellten, wobei eine Person sieben verschiedene Figuren spielte.

Besonders aufgefallen sind die immer wiederkehrenden Projektionen von Stummfilmteilen.

Als Bühnenbild fungierte eine große, weiße Leinwand, die mit surrealen Häuserteilen bemalt war. Diese Wand diente auch als Projektionsfläche.

Zusätzlich waren ein kleines Schlagzeug und ein Schrankkoffer, der auch zur Requisitenaufbewahrung genutzt wurde und auf verschiedenste Art und Weise zum Einsatz kam, zu sehen. Außerdem wurde eine kleinere, unbemalte Leinwand verwendet, wovon sich die Darsteller – ähnlich wie bei einem Schattenspiel – umzogen.

Die Szenen wurden sehr oft von den Darstellern selbst mit Saxophon oder Schlagzeug musikalisch begleitet.

¹⁸⁵ Amateurtheater Oberösterreich, focus, 2006, S. 5.

Die Kostüme waren zweckdienlich und dem historischen Umfeld grob angepasst. Requisiten wurden nur sehr sparsam eingesetzt und von den Darstellern aus dem Schrankkoffer herausgenommen bzw. wieder hineingegeben.

Das Stück wurde mit viel Aufwand, Einfühlungsvermögen und Engagement inszeniert.

Die Darsteller wirkten authentisch; man merkte, dass ihnen die Thematik der Produktion ein persönliches Anliegen war. Allerdings litt die Vorstellung etwas darunter, dass die Darsteller versuchten möglichst professionell zu erscheinen. Dadurch wirkte die Aufführung etwas verkrampft und steif.

Laut Ilka-Cordula Felcht, der Leiterin der Truppe, war der Bezug zum Motto gegeben: einerseits in einer Art Aufarbeitung der deutschen Vergangenheit und andererseits im Theater an sich, das für sie und die anderen Mitglieder der Truppe künstlerische Heimat bietet.¹⁸⁶

Die Aufführung fand in deutscher Sprache statt. Es wurde von den 130 im Hauptschulturnsaal anwesenden Zuschauern¹⁸⁷ positiv aufgenommen.

7.1.3.3. Malá Scéna – Pelikáni v pustíně

„3 tragikomische Szenen, in denen es um Träume geht, um die innere Einsamkeit und die Unmöglichkeit, einander zuzuhören.

1. Szene. Ein Ehepaar wacht am Morgen auf und stellt fest, dass zwischen ihnen eine Mauer steht, eine durchsichtige Mauer, durch die hindurch sie einander nicht hören können, und die unmöglich zu überwinden ist ...

2. Szene. Ein Ehepaar. Das Verhältnis der beiden zueinander. Ihre ganz persönlichen Träume und Sehnsüchte. Zwei Menschen – zwei Inseln ... unter einem Dach.

3. Szene. Die Bühne ist aufgeteilt in einzelne, von einander getrennte Welten, in denen die Menschen ein Leben leben, das von Einsamkeit gezeichnet ist. [...]

Die Gruppe ‚Malá Scéna‘ entstand 1969 in Zlín an der Gesamtschule mit künstlerischem Schwerpunkt. Mittlerweile ist daraus ein eigenständiger Verein mit 27 jungen Mitgliedern geworden, die jedes Jahr 4-5 Produktionen, zum Teil mit professioneller Regie, herausbringen.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Vgl. Interview mit Ilka-Cordula Felcht am 15.6.2006.

¹⁸⁷ Vgl. Interview mit Wolfgang Blöchl am 2.1.2007.

¹⁸⁸ Amateurtheater Oberösterreich, focus, 2006, S. 6.

Pelikáni v pustině, zu Deutsch *Pelikane in der Wüste*, von Valentin Krasnogorov, ist ein sozialkritisches Stück, das aus drei unabhängigen Akten besteht, die von Menschen erzählen, die buchstäblich oder im übertragenen Sinn einander nicht verstehen können.

Die Aufführung fand in tschechischer Sprache statt. Für ein besseres Verständnis wurden vorher kleine Folder, auf denen für jede Szene eine Inhaltszusammenfassung abgedruckt war, ausgeteilt. Mit Hilfe dieser Zusammenfassungen konnte man der Inszenierung gut folgen. Die acht jungen Schauspieler spielten mit viel Körpereinsatz und Enthusiasmus. Die einzelnen Akte wurden durch Intermezzi mit Tanz und Musik eingefasst.

Die kleine Bühne wirkte durch den Einsatz vieler Requisiten überladen. In der dritten Szene sollten Menschen, die isoliert voneinander leben, durch räumliche Trennung auf der Bühne gezeigt werden. Die Bühne war dafür aber zu klein. Ohne schriftliche Zusammenfassung hätte man den Sinn dieser Szene nicht verstanden.

Insgesamt gesehen war die Aufführung dieser Produktion zwar gut gemeint und bis zu einem gewissen Grad auch interessant, aber auf Grund der fremden Sprache war sie wenig ansprechend. Man konnte, wie schon erwähnt, dem Geschehen zwar folgen, aber mehr war nicht möglich. Auch die Bezeichnung der Inszenierung als „tragikomisch“ ist nicht nachvollziehbar, da für die Zuschauer zwar die Tragik, aber nicht die Komik erkennbar war. Schön war allerdings zu sehen, mit wie viel Einsatz und Enthusiasmus die Darsteller spielten.

Zusammenfassend war es keine gelungene Aufführung, wobei man hier dem Platzmangel und der Sprachbarriere die Schuld geben muss. Allerdings war durch die Aufführung in der Muttersprache der Darsteller ganz klar der Bezug zum Motto „Bring ein Stück Heimat mit!“ erkennbar.

Die 160 Zuschauer spendeten dennoch freundlichen, wohlwollenden Applaus.

7.1.3.4. Die Rabtaldirndln – Die Rabtaldirndln. Eine Gala

„Fünf Frauen im Dirndl blicken zurück auf 15 gemeinsame Jahre und zeigen, wie aus fünf Kellnerinnen ein frauensolidarisches, kämpferisches Kollektiv geworden ist. Weinen Sie mit uns, lachen Sie mit uns, schauen Sie uns beim Tanzen und Jodeln zu. Nicht ärgern, nur wundern. [...]

„Die Rabtaldirndln“ – gegründet 2003 – sind ein Theaterkombinat. Sie treten grundsätzlich als Formation auf. Diese ist einem Geschwader nicht

*unähnlich. Gemeinsam sucht es sich seine Themen und erzählt diese im Kollektiv.*¹⁸⁹

Für die Rabtaldirndln wurde der Zuschauerraum im Gasthaus Bauer extra vergrößert. Es drängten sich darin schließlich 300 Menschen¹⁹⁰ unterschiedlichen Alters. Teilweise saß das Publikum auf Fensterbänken oder wohnte dem Geschehen stehend bei.

Die Rabtaldirndln, nicht zu verwechseln mit dem volkstümlichen Ensemble Raabtal Dirndln, sind fünf junge Frauen, die sich mit viel Humor dem ländlichen Brauchtum nähern. Teilweise sehr provokant und dennoch charmant präsentierten sie ihre fiktive Jubiläums-Gala. *Die Rabtaldirndln. Eine Gala* ist eine Eigenproduktion, teils mit einstudierten, teils mit Improvisationselementen. Der Ablauf und die einzelnen Szenen folgten einem genauen Plan, die Texte hingegen wurden eher frei gesprochen. Es wurden viele Requisiten verwendet: Vom gemütlichen Sofa über Glitzerschals bis hin zu einem langen Holzbrett für die „Brettljause“.

Die fünf jungen Frauen spielten dem Publikum eine Gala vor, in der sie ihr 15-jähriges Bestehen als Gruppe feierten. Das Bestehen einer Gruppe von Frauen, die es sich zum Ziel gemacht hat Geschlechtsgenossinnen vor der Bedrohung „Mann“ zu retten, egal mit welchen Mitteln. Im Laufe der Handlung aber bemerkten die Frauen immer mehr, dass sie in dieser Hinsicht eigentlich immer versagt hatten.

Es wurde eine Mischung aus Kabarett, Show, Musical und Drama in Deutsch bzw. steirischem Dialekt mit autobiografischen Zügen dargeboten, die mit Hilfe von Ed Hauswirth, Mitbegründer des Grazer Theaters im Bahnhof und Berater für außerberufliches Theater im Landesjugendreferat Steiermark, realisiert wurde.

Die ganze Produktion – vom Inhalt, über die Kostüme, bis hin zum sprachlichen Ausdruck – strotzte nur so vor österreichischer Mentalität, die auf satirische Art und Weise vorgeführt wurde, und passte daher hervorragend zum Motto „Bring ein Stück Heimat mit!“. Man warf hier einen kritischen Blick auf das Volks- und Brauchtum.

Idee und Story der Produktion waren sehr gelungen und vor allem auch sehr außergewöhnlich. Die Inszenierung war unterhaltsam. Die Schauspielerinnen

¹⁸⁹ Amateurtheater Oberösterreich, focus, 2006, S.7.

¹⁹⁰ Vgl. Interview mit Wolfgang Blöchl am 2.1.2007.

waren sehr bemüht und man merkte genau, wie wichtig ihnen diese Aufführung ist und mit welcher Freude sie auf der Bühne stehen.

Die Raabtal Dirndl. Eine Gala war auf jeden Fall eine der mutigsten Vorstellungen des gesamten Festivals. Der teilweise provokante Inhalt aber auch die in Altenberg nicht gewohnte Art der Darbietung wurde einem Publikum präsentiert, von dem sich rund die Hälfte eigentlich die „echten“ Raabtal Dirndl erwartet hätten. Die Reaktionen waren dementsprechend unterschiedlich: von Unverständnis bis hin zu Begeisterung.

7.1.3.5. Theaterchuchi – Ich Romeo – Du Julia

„Die berühmteste Liebesgeschichte in der Schauspielkantine. Unter den Brettern, die die Welt bedeuten... Herr Meyer hat Geburtstag. Herr Widtmann gratuliert. Herr Widtmann ist Schauspieler. Herr Meyer ist Kantenwirt. Herr Widtmann ist chronisch unter seinem Wert besetzt – meint Herr Meyer. Herr Widtmann meint das auch! Und jetzt? [...]

Die ‚Theaterchuchi‘ aus der Schweiz ist laut Eigendefinition ‚eine Werkstatt für Leckerbissen in Sachen Theater‘. Ruedi Widtmann und Ruedi Meyer lassen das größte Liebesdrama aller Zeiten in einer völlig neuen Dimension aufleben. Lachen Sie mit uns!¹⁹¹

Der Kantenwirt eines Theaters, Herr Meyer, und der Kantenbesucher Herr Widtmann, ein Schauspieler, verbringen gemeinsam Zeit in der Kantine, während im Theater *Romeo und Julia* aufgeführt wird. Herr Meyer, ein großer Fan von Herrn Widtmann, wünscht sich nur eines zu seinem Geburtstag – gemeinsam mit ihm ein paar Szenen aus dem unvergesslichen Shakespeare-Klassiker nachzuspielen. Und so wird dem Publikum die Geschichte von Romeo und Julia auf ganz neue Weise dargeboten. Eineinhalb Stunden lang unterhalten die beiden Schweizer Schauspieler Ruedi Widtmann und Ruedi Meyer die Zuschauer auf und neben der Bühne sowie im Zuschauerraum. Die Schauspiel-Leistung dieser beiden Herren konnte am gesamten Festival nicht überboten werden – mit ihrem unglaublichen Körpereinsatz und absolut genau einstudierten Passagen. Besonders aufgefallen ist der schnelle Wechsel zwischen Schweizerdeutsch und den hochdeutschen Passagen aus *Romeo und Julia* und

¹⁹¹ Amateurtheater Oberösterreich, focus, 2006, S. 12.

das rasche Verkleidungsspiel der zwei Figuren, die aus ihren bereits getragenen Kostümen und den Requisiten auf der Bühne immer wieder neue, zu den Shakespeare-Figuren passende Verkleidungen bastelten.

Dadurch, dass die Produktion zur Hälfte aus schweizerdeutschen Passagen bestand, war die Herkunft des Ensembles immer gegenwärtig. Somit war auch der Auftrag „Bring ein Stück Heimat mit!“ erfüllt.

Das Besondere an dieser Aufführung war, dass die beiden Schauspieler auf einem sehr hohen Niveau spielten. Auch wenn sie die gesamte Aufführung nur zu zweit bestritten, ohne ein großartiges Bühnenbild oder reichlich Requisiten, vermochten sie dennoch die gesamte Theaterhalle zu füllen. Gleichzeitig war über die ganze Zeit hinweg die Freude am Spiel der beiden Darsteller deutlich zu spüren.

Die Stückvorlage für diese Produktion stammt von Wolfgang Bruns, Ulli Haussmann, Stephanie Kunz und natürlich William Shakespeare. Die Teile in Schweizerdeutsch wurden von Ruedi Meyer und Ruedi Widtmann selbst angepasst.

Bei dieser Aufführung waren 500 Zuschauer¹⁹² anwesend, die am Ende lang anhaltenden Applaus spendeten.

7.1.3.6. TheaterFABRIK Gera – Kasimir und Karoline

„Horvath in unserer Zeit, gesehen und gelebt von Jugendlichen aus Gera. Kann man einen lieben, der keine Arbeit hat? Das ist die Grundfrage, die sich das Ensemble aus der Stückvorlage herausgezogen hat. Kasimir sagt ‚Nein‘ und das solange, bis Karoline, die ihn liebt, ihn nicht mehr lieben will, was Kasimir verzweifeln lässt, denn er will doch von ihr geliebt werden, weil er sie doch liebt. Arbeitslosigkeit als [...] Unglück, eine ‚funktionierende‘ Liebesbeziehung als öffentlichen Beweis von Teilhabe an der Gesellschaft und ihren Regeln. Eine verkehrte Welt. Die ‚TheaterFABRIK Gera‘ gibt es seit 2000/01 und hat sich im Laufe der Jahre aus der Jugendtheaterarbeit am jetzigen Theater Altenburg Gera entwickelt.“¹⁹³

Kasimir und Karoline von Ödön von Horvath behandelt Stoffe, die für die

¹⁹² Vgl. Interview mit Wolfgang Blöchl am 2.1.2007.

¹⁹³ Amateurtheater Oberösterreich, focus, 2006, S. 14.

jugendlichen Darsteller aus Gera tägliche Aktualität besitzen: Arbeitslosigkeit und wie die Gesellschaft und der Einzelne damit umgeht. In einer Stadt in der ehemaligen DDR hat dieses Thema für Jugendliche, die nicht wissen was sie nach ihrem Schulabschluss erwartet große Bedeutung. Und auch die Probleme junger Liebesbeziehungen, die vor so einem Hintergrund leicht scheitern können, beschäftigen sie. Die junge Theatergruppe hat also das Motto des Festivals ernst genommen und diesen Teil aus ihrer Heimat mitgebracht.

Das Stück wurde in die heutige Realität der Jugendlichen, im Schatten der politischen Vergangenheit Ostdeutschlands, verlegt. Die Gruppe verwendete für diese Produktion auch Requisiten und Bühnenteile aus DDR-Zeiten, wie z. B. eine alte Schrankwand, wie sie früher oft in Plattenbauten zu sehen war, für das Bühnenbild. Vor, in und hinter dieser Schrankwand wurde gespielt. Außerdem wurde für diese Produktion ein Klettergerüst verwendet, wie sie im Osten Deutschlands oft noch zu sehen sind - verwahrlost, abgenützt und zweckentfremdet. Die Darsteller trugen normale Alltagskleidung auf der Bühne.

Bei dieser Aufführung konnte man ganz deutlich feststellen, dass die Thematik in dem Stück für die jugendlichen Darsteller eine persönliche Bedeutung hat. Dieser Aspekt machte die Inszenierung spannend und aufregend.

Kasimir und Karoline war eine sehr einfühlsame, mit viel Ideenreichtum und Engagement inszenierte Produktion, die vor einem 150 Personen starken Publikum¹⁹⁴ im Hauptschulturnsaal gespielt wurde.

7.1.3.7. Harlekin – Non-Linear Evolution

„Eine non-verbale Komposition aus Bewegung und Musik über das Theater und seine Magie. Präsentiert in einer mitreißenden Show. Wir erleben Theatergeschichte in neuer Gestalt, in Form von ‚Kriegen‘ und Konflikten, ausgehend von den Konflikten zwischen Mikroorganismen als das Leben entstand, bis hin zur Durchdringung des Theaters aus Ost und West im 20. und 21. Jahrhundert.

Das Studententheater ‚Harlekin‘ der technischen Universität Perm unter der Leitung von Lev Kataev wurde 1973 gegründet und versteht sich als Bewegungstheater.“¹⁹⁵

¹⁹⁴ Vgl. Interview mit Wolfgang Blöchl am 2.1.2007.

¹⁹⁵ Amateurtheater Oberösterreich, focus, 2006, S. 16.

Non-Linear Evolution war eine eigenproduzierte, performative Show aus Tanz und Pantomime, die mit viel Aufwand inszeniert wurde.

Die zahlreichen Darsteller führten durch die Geschichte des Theaters und machten bei wichtigen Stationen Halt: Sie zeigten beispielsweise Hamlets Totenkopf, der für das Theater von Shakespeare stehen sollte oder Tschechows Möwe – für das russische Theater, das Theater ihrer Heimat.

Besonderheiten waren die aufwendige Lichter-Show und die professionell wirkenden Kostüme. Die Kostüme hatten alle den gleichen Schnitt und waren alle schwarz-weiß, allerdings war jedes ein Unikat durch die unterschiedliche Musterung. Sämtliche Darsteller trugen eine Jacke, eine Hose und ein Käppchen. Stellenweise wurden auch große runde Scheiben, die auf dem Kopf getragen wurden, verwendet.

Auf der Bühne selbst war ein großes schachbrettartiges Tuch als Hintergrund aufgespannt. Einzelne „Schachbrettfelder“ dieses Tuches konnten von hinten geöffnet werden, um zum Beispiel Hände hervorblicken zu lassen.

Das Publikum bestand aus ca. 300 Menschen¹⁹⁶, die Theaterhalle war also leider nicht voll, was sehr schade war, da diese Produktion ein sehr hohes Niveau zu bieten hatte, hinsichtlich Kostüme, Bühnenbild und Dramaturgie. Bei den Darstellern war außerdem eine unglaubliche Freude und Begeisterung zu spüren, die auf die Zuschauer übergang und einen bleibenden überwältigenden Eindruck hinterließ.

7.1.4. Focus – Resümee

Ein Festival, wie das Focus-Festival, ist für eine kleine Marktgemeinde im Mühlviertel ein riesiges Spektakel. Und tatsächlich, das Theater-Fest versetzte eine ganze Gemeinde fünf Tage lang in absoluten Ausnahmezustand. Es war, wie sollte es in einer 4.500 Einwohner-Gemeinde auch anders sein, tagelang Gesprächsthema Nummer eins. Das Festival war also sehr willkommen in Altenberg.

Auch außerhalb der Marktgemeinde sprach sich das Ereignis herum. Viele der Besucher kamen von den umliegenden Gemeinden oder reisten aus weiterer Entfernung an. Das Theater-Fest wurde auch in den Medien durchwegs positiv erwähnt: in allen regionalen Zeitungen und im ORF-Fernsehen bzw. -Radio.

¹⁹⁶ Vgl. Interview mit Wolfgang Blöchl am 2.1.2007.

Die Besucherzahlen lagen etwa bei 2.800 Zuschauern bei den Aufführungen. Insgesamt, also inklusive der Rahmenveranstaltungen, waren es etwa doppelt so viele.

Vor allem sei hier nochmals erwähnt, mit wie viel Einsatz und Begeisterung die Mitarbeiter das alles möglich machten – nicht nur, weil es ehrbar ist, sich freiwillig und unentgeltlich für eine Sache zu engagieren und weil man dieses Engagement auch würdigen sollte; sondern auch, weil dieser leidenschaftliche Einsatz auch bei den Besuchern einen positiven Eindruck hinterließ – kurzum – die Qualität des Festivals steigerte. Dadurch wurde erkennbar, dass Amateurtheater nicht nur irgendeine Freizeitbeschäftigung oder ein Hobby ist, sondern viel mehr: etwas, das seinen Betreibern sehr wichtig ist, dass Leidenschaft und Begeisterung auslöst, etwas, wofür sich Menschen einsetzen.

Das Focus-Festival zeigte, wie facettenreich das Amateurtheater sein kann und mit welcher Freude es betrieben wird. Die gezeigten Produktionen lieferten einen Einblick in die Wege und Möglichkeiten des Amateurtheaters. Die Produktionen bedienten sich eines reichen Spektrums an Aufführungsmöglichkeiten: Sprache, Gesang, Tanz, Pantomime, Performance, Musik und vieles mehr.

In *Stuhl-Gang* beispielsweise ging es um das seltsame, ja oft bizarre Verhalten der Menschen in Alltagssituationen – dies wurde mit Hilfe von Clownerie, Slapstick und Pantomime dargestellt.

Der Kinoerzähler erzählte davon, wie es ist von der Gesellschaft nicht mehr gebraucht zu werden und wie gefährlich, besonders in solchen Zeiten, faschistische Ideen sind. Mit den Mitteln klassischen Sprechtheaters, Musik und Schattenspiel wurde diese Produktion umgesetzt.

Pelikáni v pustině war eine Sprechtheateraufführung, durch Tanz und Musik unterbrochen, die sich mit der Isolation von Menschen beschäftigte.

Die Rabtaldirndln hielten mit ihrer Gala der ländlichen Bevölkerung einen Spiegel vor – Volkstum wurde hier kritisch beleuchtet. Tanz, Musik, Gesang, Improvisationselemente und Interaktion mit dem Publikum waren hier zu sehen.

Die Schweizer Produktion *Ich Romeo – Du Julia* war Sprechtheater, das den Shakespear-Klassiker *Romeo und Julia* in humorvoller Weise zitierte; klassisches und sehr qualitätsvolles Unterhaltungstheater.

Kasimir und Karoline wurde von der TheaterFABRIK Gera nach der Vorlage Ödön von Horvaths auf die Bühne gebracht. Die Themen Arbeitslosigkeit, Existenzängste und Liebe wurden von den jugendlichen Schauspielern sehr

authentisch dargestellt.

Und mit Non-Linear Evolution wurde eine Show aus Tanz, Musik und Performance mit viel Aufwand dargeboten, die sich mit der Geschichte des Theaters, als Geschichte des Lebens, auseinandersetzte.

Die Aufführungen waren nicht nur in Thematik und Darstellungsweise ganz unterschiedlich – auch hinsichtlich der Qualität und des Anspruchs waren große Unterschiede zu bemerken. Aber erstaunlicherweise konnte man bei jeder einzelnen Vorstellung die besondere Ästhetik des Amateurtheaters erkennen: Authentizität. Bei jeder Aufführung war klar erkennbar, dass sämtliche Beteiligten gerne hier waren und gerne mitwirkten. Und bei jeder einzelnen Vorstellung waren die Schauspieler selbst oder Teile ihrer Persönlichkeit erkennbar. Sie waren „*aufregend bei sich selber*“¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Renk, Authentizität als Kunst, 1997, S. 55.

8. Ästhetik des Amateurtheaters

„Da stehen sie also, entweder in Alltagsklamotten oder schwarzen Gymnastikanzügen und sagen mit verzagten Stimmen ihre Texte auf. Dazu hilflose Gesten, ängstliche Bewegungen, steife Auf- und Abgänge. Irgendwie ist da auch ein Bühnenbild, und Licht geht auch aus und an. Die Stücke sind meist kritisch engagiert oder Klassiker, oder am besten beides. Und das Publikum (Freunde, Klassenkameraden oder Familie) tobt und ist begeistert. In diesem Rahmen findet ein Großteil des Amateurtheaters statt – mehr zum Schaden der Mitwirkenden und des Publikums. Auch die Tendenzen mit aufwendiger Ausstattung, riesigem Licht-, Effekt- und Tonangebot die eigentliche Leere zu übertünchen, zeugen leider nur von Hilflosigkeit und unqualifiziertem Bemühen. Wo, bitte schön, bleibt die Kunst!“¹⁹⁸

Mit diesen Worten eröffnet Rainer Kittel sein Pamphlet gegen das Amateurtheater. Ein Theater, das fernab der Kunst, mehr recht als schlecht dahinvegetiert, von dilettantischen Akteuren geschaffen, die das Handwerk einfach nicht gelernt haben. Er fordert daher eine Ausbildung der Amateurtheatermacher, *„und zwar nicht nur durch einen oder mehrere Workshops“¹⁹⁹* und schließt mit den Worten:

„[...] es geht mir nicht um die Übertragung abgehobener und elitärer Kunstvorstellungen auf das Amateurtheater. Oder um das Anlegen professioneller Maßstäbe für Schauspielkunst, Theatertechnik und Ausstattung. Mir geht es um Handwerk, Mut und Phantasie im komplexen Gesamtkunstwerk Theater. Damit sein volles Vermögen zur Wirkung kommt, nämlich alle Sinne tief zu bewegen, zu begeistern, zu unterhalten und neue Horizonte zu öffnen.“²⁰⁰

Dieses Pamphlet wird hier als Grundlage für eine Gegendarstellung, wenn man so will, für eine Verteidigungsschrift des Amateurtheaters, verwendet.

¹⁹⁸ Kittel, Für mehr Kunst, 1997, S. 96.

¹⁹⁹ Kittel, Für mehr Kunst, 1997, S. 96.

²⁰⁰ Kittel, Für mehr Kunst, 1997, S. 97.

Wie eingangs schon erwähnt, kann man das Amateurtheater nicht mit den Maßstäben des professionellen Theaters messen. Das Amateurtheater folgt eigenen Gesetzen. Wäre dies nicht so, würde das Theater nicht in zwei Begrifflichkeiten aufgetrennt sein – in die des außerberuflichen Theaters und in die des Berufstheaters. Und weiters würden die Begriffe Amateurtheater und professionelles Theater in ihrer Bezeichnung nicht gleich auch das ausdrücken, was von ihnen zu erwarten ist. Das Amateurtheater kann also gar nicht professionell sein und daher auch nicht den Ansprüchen eines solchen Theaters genügen.

Der Reiz, die Schönheit, die Ästhetik des Amateurtheaters liegt also nicht etwa im hochvollendeten Kunstgenuss, sondern eben darin, dass es genau diesem Anspruch nicht genügen kann. Der Laiendarsteller wird seine Darbietung niemals in vollendeter Form auf die Bühne bringen, er wird niemals völlig in einer Rolle aufgehen. Ihm wird immer etwas Persönliches anhaften – er wird auch immer sich selbst spielen. Im Bühnenbild einer Aufführung wird auch immer dessen Erbauer sichtbar sein und in den Kostümen immer die Hand des Fundusverantwortlichen. Und nicht zuletzt, in der Gesamtauführung wird immer die gesamte Theatergruppe erkennbar sein.

Die Ästhetik des Amateurtheaters liegt in seiner Authentizität.²⁰¹ Ganz automatisch, ohne besonderes Training, wird die Persönlichkeit des Akteurs immer in der zu spielenden Rolle erahnbar bleiben. Es mag sein, dass die dargestellte Person nur in Ansätzen oder in unvollendeter Weise dargeboten wird, den Darsteller selbst wird man in ihr aber immer erkennen. Herta-Elisabeth Renk geht sogar so weit, dass sie behauptet, ein wirklich guter Amateur-Darsteller lässt sich selbst ganz klar erkennen: „[...] wenn sie gut sind, sind sie aufregend bei sich selber.“²⁰² Und auch Albert Kern meint in seinem Aufsatz *Authentizität als Prozeß und Produkt*, dass das Besondere des Amateurtheaters in seiner Authentizität liegt.²⁰³ Ein Amateurtheaterspieler zeigt Freude, Spaß am Spiel, was bei einem Profi-Schauspieler nicht immer vorkommt.

Die Forderung Kittels, das Theater solle alle Sinne tief bewegen, begeistern, unterhalten und neue Horizonte eröffnen, sehe ich als erfüllt. Sie stehen in keinem Widerspruch zur Non-Professionalität des Amateurtheaters. Die

²⁰¹ Vgl. Renk, *Authentizität als Kunst*, 1997, S. 38-56.

²⁰² Renk, *Authentizität als Kunst*, 1997, S. 55.

²⁰³ Vgl. Kern, *Authentizität als Prozeß*, 1997, S. 174-191.

Ansprüche und die Wirkung sind zweifelsohne unterschiedlicher Natur, aber gerade das macht den Reiz aus. Eine Laientheateraufführung verspricht einen anderen Genuss als die Aufführung eines professionellen Ensembles. Die immerwährend verspürbare Authentizität – das ist die Ästhetik des Amateurtheaters.

Amateurtheater und Berufstheater sind zwei verschiedene Erscheinungsformen und sollten daher auch mit zweierlei Maß gemessen werden. Den Schulaufsatz eines Gymnasiasten würde man ja auch nicht mit einem Roman von Tolstoi vergleichen. Und dennoch hat beides seine Existenzberechtigung und seinen eigenen Reiz, seine eigene Ästhetik.

9. Resümee

Das Theaterspiel ist stark verankert in der Gesellschaft. Menschen wollen spielen und gesehen werden; Menschen wollen zuschauen. Das Amateurtheater blickt auf eine tiefe Verwurzelung in Geschichte und Tradition zurück und entwickelt sich immer weiter. Das Amateurtheater kennt seine eigenen Organisationsformen, seine eigenen Motivationsgründe Theater zu spielen und Theater zu machen.

Die immer wiederkehrenden Zuschauer beweisen, dass das Amateurtheater seine ganz eigene und faszinierende Ästhetik hat, nämlich Authentizität. Authentisch wirkende Darsteller, persönlicher Kontakt und Leidenschaft ist bei einer Amateurtheatertruppe immer anzutreffen. Auch wenn der Inszenierung noch so viel an Professionalität fehlt – seinen Reiz verliert das Amateurtheater dennoch nicht.

Durch Zusammenschlüsse in Verbänden und immer stärkerer Internationalisierung erweitert sich das Spektrum äußerst schnell. Weiterbildungsangebote, Vernetzung und Austausch ermöglichen qualitative Inszenierungen. Was vor zwanzig Jahren noch als unvorstellbar galt, ist heute bereits gang und gäbe. Theatergruppen trauen sich immer mehr zu und verbessern sich ständig. So sind auch Bereiche wie Performance, Improvisationstheater, Musiktheater, etc. möglich.

Amateurtheater ist Theater vor Ort. Es bringt das Theater bis in die hintersten Winkel des Landes. Irgendwo in der Nähe gibt es immer eine Theatergruppe, die zumindest einmal im Jahr eine Vorstellung gibt. Damit will die Gruppe ein Publikum daran teilhaben lassen, woran sie gemeinsam kreativ und hart gearbeitet hat und woran ihre Mitglieder selbst auch gewachsen sind. Sie wollen die Gemeinschaft bereichern und sie wollen selbst ein Teil des ganzen „Theaters“ sein.

Die Amateurtheatergruppen sind keine x-beliebigen Freizeitvereine; natürlich erfüllen sie auch wichtige soziale und kreative Funktionen, wie sie vielleicht in anderen Vereinen auch zu finden sind. Das Wichtigste jedoch ist, dass sie deshalb bestehen, weil die Beteiligten auch wirklich Theater machen wollen; und das machen sie nicht mit dem Anspruch an Professionalität. Wie schon das Focus-Festival gezeigt hat, ist es nicht von Bedeutung aus welchem Kulturkreis man kommt, oder welchen Zugang man zum Amateurtheater hat – die Freude

am Spiel ist immer allgegenwärtig und überträgt sich auf die Zuschauer.

Warum ist das wichtig? Zum Ersten: Kultur und Theater bildet, es erweitert den Horizont. Und wenn es nicht der *Faust* im Burgtheater ist, dann ist es eben *Der zerbrochne Krug* im nächsten Pfarrheim. Zum Zweiten: Amateurtheater ist sozial. Es bietet Unterhaltung und ermöglicht sozialen Kontakt, fernab von Fernsehgeräten und Internet. Die Vorstellung eines neu einstudierten Stückes bringt oftmals einen ganzen Ort zusammen und schweißt die Mitglieder der Gruppe zusammen. Zum Dritten: Amateurtheater ist Teil der Volkskultur und bedeutet Wahrung des Brauchtums. Zum Vierten: Amateurtheater ist Freizeitbeschäftigung für viele Menschen und liegt ebenso vielen Menschen am Herzen. Amateurtheater bringt Freude. Und zum Fünften: Amateurtheater hat seine eigene Ästhetik und somit auch seine eigene Existenzberechtigung. Wer authentische Menschen sehen will, die „um ihr Leben spielen“ wird sie hier finden.

Amateurtheater ist nicht nur für seine Mitwirkenden eine Bereicherung, es bereichert die ganze Gesellschaft und erfüllt auch wichtige gesellschaftliche Funktionen.

Das Amateurtheater braucht den Vergleich mit seinem großen Bruder, dem professionellen Theater, nicht zu scheuen, weil aus dem Vergleich zweier so unterschiedlicher Dinge nur falsche Schlüsse gezogen werden können. Theater ist nicht gleich Theater. Es muss mit zweierlei Maß gemessen werden.

10. Quellenverzeichnis

Literatur:

Amateurtheater Oberösterreich (Hrsg.): focus, „Bring ein Stück Heimat mit!“, Internationales Theater-Fest am Berg, 14.-18. Juni 2006 Altenberg bei Linz, Programmheft, 2006.

Amtmann, Paul / Kaiser, Hermann: Geleitwort, in: Paul Amtmann / Hermann Kaiser (Hrsg.), *Darstellendes Spiel*, Kassel, 1966.

André, Jean-Marie: *Griechische Feste, Römische Spiele. Die Freizeitkultur der Antike*, Leipzig, 2002.

Bauer, Lydia: *Ein italienischer Maskenball. Stendhals *Chartreuse de Parme* und die *commedia dell'arte**, Frankfurt, 1998.

Birbaumer, Ulf: *Theatergeschichte Renaissance, Barock II. Entwicklung der Commedia dell'arte*, Wien, 1988.

Bochow, Jörg: *Thingspiel*, in: Gerd Koch / Marianne Streisand (Hrsg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*, Uckerland, 2003.

Brauneck, Manfred / Schneilin, Gérard (Hrsg.): *Theaterlexikon 1*, Reinbek bei Hamburg, 2001.

Bund Deutscher Amateurtheater (Hrsg.): *Chronik 100 Jahre Bund Deutscher Amateurtheater*, Heidenheim, 1992.

Bund Deutscher Amateurtheater (Hrsg.): *Handbuch Amateurtheater*, Heidenheim, 1992.

Delbono, Francesco: *Das deutsche Fastnachtspiel, das „Karnevalsspiel“ bei Alione und das „Bauernspiel“ bei Ruzante. Versuch eines Vergleichs*, in: Max Siller (Hrsg.), *Fastnachtspiel – Commedia dell'arte. Gemeinsamkeiten – Gegensätze*, Innsbruck, 1992.

Diezel, Peter (Hrsg.): *Wenn wir zu spielen – scheinen. Studien und Dokumente zum Internationalen Revolutionären Theaterbund*, Bern, 1993.

Diezel, Peter: *Arbeiter-Theater-Bund Deutschlands (ATBD)*, in: Peter Diezel (Hrsg.), *Wenn wir zu spielen – scheinen. Studien und Dokumente zum Internationalen Revolutionären Theaterbund*, Bern, 1993.

Doll, Jürgen: Theater im Roten Wien. Vom sozialdemokratischen Agitprop zum dialektischen Theater Jura Soyfers, Wien, 1997.

Dudenredaktion (Hrsg.): Duden. Fremdwörterbuch, Bd. 5, Mannheim, 2001.

Esrig, David (Hrsg.): Commedia dell'arte. Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels, Nördlingen, 1985.

Fischer-Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters, Tübingen, 1999.

Gesing, Fritz: Theaterpraxis. Ein Leitfaden für Spielleiter und Theatergruppen, Bd. 10, Aachen, 1992.

Girshausen, Theo: Amateurtheater, in: C. Bernd Sucher (Hrsg.), Theaterlexikon, Bd. 2, München, 1996.

Girshausen, Theo: Antikes Theater, in: C. Bernd Sucher (Hrsg.), Theaterlexikon, Bd. 2, München, 1996.

Girshausen, Theo: Arbeitertheater, in: C. Bernd Sucher (Hrsg.), Theaterlexikon, Bd. 2, München, 1996.

Girshausen, Theo: Commedia dell'arte, in: C. Bernd Sucher (Hrsg.), Theaterlexikon, Bd. 2, München, 1996.

Girshausen, Theo: Elisabethanisches Theater, in: C. Bernd Sucher (Hrsg.), Theaterlexikon, Bd. 2, München, 1996.

Girshausen, Theo: Freilichtbühnen, in: C. Bernd Sucher (Hrsg.), Theaterlexikon, Bd. 2, München, 1996.

Girshausen, Theo: Geistliche Spiele, in: C. Bernd Sucher (Hrsg.), Theaterlexikon, Bd. 2, München, 1996.

Girshausen, Theo: Höfisches Theater, in: C. Bernd Sucher (Hrsg.), Theaterlexikon, Bd. 2, München, 1996.

Girshausen, Theo: Jesuitentheater, in: C. Bernd Sucher (Hrsg.), Theaterlexikon, Bd. 2, München, 1996.

Girshausen, Theo: Laienspiel, in: C. Bernd Sucher (Hrsg.), Theaterlexikon, Bd. 2, München, 1996.

Girshausen, Theo: Mittelalterliches Theater, in: C. Bernd Sucher (Hrsg.), Theaterlexikon, Bd. 2, München, 1996.

Girshausen, Theo: Osterspiele, in: C. Bernd Sucher (Hrsg.), Theaterlexikon, Bd. 2, München, 1996.

Girshausen, Theo: Passionsspiele, in: C. Bernd Sucher (Hrsg.), Theaterlexikon, Bd. 2, München, 1996.

Greisenegger, Wolfgang: Die Realität im religiösen Theater des Mittelalters, Wien, 1978.

Hagel, Ute: Liebhabertheater, in: Manfred Brauneck / Gérard Schneilin (Hrsg.), Theaterlexikon 1, Reinbeck bei Hamburg, 2001.

Hasch, Ulrike: Studien zu neuen Strömungen im Laienspiel und Lientheater. Mit einer empirischen Überprüfung anhand einer Analyse der Linzer Gegenwartssituation, Diss., Wien, 1982.

Hensel, Georg: Spielplan, Der Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 1, 2003.

Jürgens, Ekkehard: Am Anfang war das Laienspiel. Bürgertheater im alten Griechenland, in: Jürgen Belgrad (Hrsg.), Theater Spiel. Ästhetik des Schul- und Amateurtheaters, Hohengehren, 1997.

Kehr, Elke: Wanderbühne, in: Manfred Brauneck / Gérard Schneilin (Hrsg.), Theaterlexikon 1, Reinbeck bei Hamburg, 2001.

Kern, Albert: Authentizität als Prozeß und Produkt, in: Jürgen Belgrad (Hrsg.), Theater Spiel. Ästhetik des Schul- und Amateurtheaters, Hohengehren, 1997.

Kittel, Rainer: Für mehr Kunst und Professionalität im Amateurtheater – ein Pamphlet, in: Jürgen Belgrad (Hrsg.), Theater Spiel. Ästhetik des Schul- und Amateurtheaters, Hohengehren, 1997.

Kloss, Wolfgang: Die nationalsozialistischen Thingspiele. Die Massenbasis des Faschismus 1933-1935 in seinem trivialen Theater. Eine praktische Darstellung, Diss., Wien, 1981.

Koch, Gerd / Streisand, Marianne (Hrsg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik, Uckerland, 2003.

Kolb, Frank: Polis und Theater, in: Gustav Adolf Seeck (Hrsg.), Das griechische Drama, Darmstadt, 1979.

Landesverband für Schulspiel, Jugendspiel und Amateurtheater (Hrsg.): Das andere Theater. 25 Jahre Landesverband Niederösterreich, Waidhofen/Thaya, 1994.

Larrivaille, Paul: Commedia dell'Arte, in: Manfred Brauneck / Gérard Schneilin (Hrsg.), Theaterlexikon 1, Reinbeck bei Hamburg, 2001.

Lelarge, Henri / Heinen, Eugène: Internationales Amateurtheater, in: Paul Amtmann / Hermann Kaiser (Hrsg.), Darstellendes Spiel, Kassel, 1966.

Leutgeb, Karin / Wiesinger, Frieda / Hochrathner, Thomas: Leitbild – Imagefolder, 2004.

Liegl, Dietmar: Das Amateurtheater. Entwicklungen, Strukturen und die Relevanz in sozialen Gesellschaftssystemen, Dipl. Arb., Wien, 2001.

Mehnert, Henning: Commedia dell'arte. Struktur – Geschichte – Rezeption, Stuttgart, 2003.

Michael, Wolfgang F.: Fastnachtsspiele, in: Manfred Brauneck / Gérard Schneilin (Hrsg.), Theaterlexikon 1, Reinbeck bei Hamburg, 2001.

Mirbt, Rudolf: Von den Wegen und dem Werden des Laienspiels, in: Rudolf Mirbt, Laienspiel und Lientheater. Vorträge und Aufsätze aus den Jahren 1923 – 1959, Kassel, 1960.

Moureau, François: Höfisches Theater, in: Manfred Brauneck / Gérard Schneilin (Hrsg.), Theaterlexikon 1, Reinbeck bei Hamburg, 2001.

Mühe, Manfred: Öffentlichkeitsarbeit. Aus der Not eine Tugend machen, in: Bund Deutscher Amateurtheater (Hrsg.), Handbuch Amateurtheater, Heidenheim, 1992.

Münchow, Ursula: Zur Entstehung und Entwicklung des frühen deutschen Arbeitertheaters, in: Friedrich Knilli / Ursula Münchow, Frühes deutsches Arbeitertheater 1847-1918, München, 1970.

Newiger, Hans-Joachim: Drama und Theater, in: Gustav Adolf Seeck (Hrsg.), Das griechische Drama, Darmstadt, 1979.

Nickel, Hans-Wolfgang: AITA/IATA, in: Manfred Brauneck / Gérard Schneilin (Hrsg.), Theaterlexikon 1, Reinbeck bei Hamburg, 2001.

Nickel, Hans-Wolfgang: Amateurtheater, in: Manfred Brauneck / Gérard Schneilin (Hrsg.), Theaterlexikon 1, Reinbeck bei Hamburg, 2001.

Nickel, Hans-Wolfgang: Laienspiel, in: Manfred Brauneck / Gérard Schneilin (Hrsg.), Theaterlexikon 1, Reinbeck bei Hamburg, 2001.

Radermacher, Norbert / Weber, Hans-Albrecht: Amateurtheater, in: Gerd Koch / Marianne Streisand (Hrsg.), Wörterbuch der Theaterpädagogik, Uckerland, 2003.

Reichl, Johannes M.: Das Thingspiel. Über den Versuch eines nationalsozialistischen Lehrstück-Theaters, Frankfurt am Main, 1988.

Renk, Herta-Elisabeth: Authentizität als Kunst – zur Ästhetik des Amateurtheaters, in: Jürgen Belgrad (Hrsg.), Theater Spiel. Ästhetik des Schul- und Amateurtheaters, Hohengehren, 1997.

Roselt, Jens (Hrsg.): Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater, Berlin, 2005.

Schrader, Bärbel: Arbeitertheater, in: Gerd Koch / Marianne Streisand (Hrsg.), Wörterbuch der Theaterpädagogik, Uckerland, 2003.

Seeck, Gustav Adolf: Die Eigenart des griechischen Dramas als historisches und rezeptionstheoretisches Problem, in: Gustav Adolf Seeck (Hrsg.), Das griechische Drama, Darmstadt, 1979.

Seidensticker, Bernd: Antikes Theater. Das römische Theater, in: Manfred Brauneck / Gérard Schneilin (Hrsg.), Theaterlexikon 1, Reinbeck bei Hamburg, 2001.

Simhandl, Peter: Theatergeschichte in einem Band, Berlin, 2001.

Simhandl, Peter: Theatergeschichte in einem Band, Berlin, 2007.

Stampfl, Karin: Das Amateurtheater in Salzburg am Beispiel der Amateurtheatergruppe Faistenau und ihrer Mondseer Jedermann Aufführungen, Dipl. Arb., Wien, 1997.

Stommer, Rainer: Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die „Thing-Bewegung“ im Dritten Reich, Marburg, 1985.

Sucher, C. Bernd (Hrsg.): Theaterlexikon, Bd. 2, München, 1996.

Theatergruppe Altenberg: Chronik der Theatergruppe Altenberg.

Vogg, Martin: Das Amateurtheater in Wien am Beispiel der Amateurtheatergruppe ej80, Dipl. Arb., Wien, 1992.

Wolko, Peter M.: Öffentlichkeitsarbeit, in: Bund Deutscher Amateurtheater (Hrsg.), Handbuch Amateurtheater, Heidenheim, 1992.

Zarzer, Brigitte: Arbeitertheater in der österreichischen Sozialdemokratie, Dipl. Arb., Wien, 1993.

Interviews:

Interview mit Wolfgang Blöchl am 2.1.2007.

Interview mit Ilka-Cordula Felcht am 15.6.2006.

Interview mit Peter Geisler am 17.6.2007.

Interview mit Fritz Grömer am 15.6.2007.

Interview mit Gerhard Koller am 29.12.2006.

Internet:

<http://www.aitaiata.org/index.php?page=111&> (Zugriff: 29.8.2007)

<http://www.aitaiata.org/index.php?page=118> (Zugriff: 29.8.2007)

<http://www.amateurtheater-ooe.at/download/auffuehrungsrecht.pdf> (Zugriff: 28.9.2009)

<http://www.amateurtheater-ooe.at/modules.php?name=sb&id=163> (Zugriff: 28.9.2009)

<http://www.amateurtheater-ooe.at/modules.php?name=sb&id=169> (Zugriff: 28.9.2009)

<http://www.kultur.altenberg.at/akzent> (Zugriff: 14.3.2007)

<http://www.kultur.altenberg.at/theater/index.htm> (Zugriff: 21.8.2007)

<http://www.oebvtheater.at/modules.php?name=sb&id=221> (Zugriff: 29.8.2007)

Pöld, Kaja / Rhys-Jones, Aled: AITA / IATA – A Brief an Incomplete History of the First 50 Years, in: http://www.aitaiata.org/public/files/50_Anniversary_e.pdf, S. 3-9. (Zugriff: 29.8.2007)

Schweighofer, Jakob: Theater als Freizeitbeschäftigung. Eine Untersuchung der Struktur der Lebensstile und der Motive, Theater zu spielen der Teilnehmer am steirischen Amateurtheater, in: <http://www.jugendreferat.steiermark.at/cms/dokumente/10173204/3753c1f3/Theater%20als%20Freizeitbesch%20ftigung.pdf> (Zugriff: 19.5.2006)

Vereinsgesetz 2002, BGBl. I Nr. 66/2002 in:
http://www.bmi.gv.at/vereinswesen/gesetze_vereinsgesetz.asp (Zugriff:
31.8.2007)

Abbildungen:

Abbildung 1: Logo focus
http://www.kultur.altenberg.at/focus/img/focus06_1.JPG (Zugriff: 31.8.2007)

Abbildung 2: Logo Amateurtheater Oberösterreich
<http://www.ooe-theaterverband.com/images/logo.gif> (Zugriff: 31.8.2007)

Abbildung 3: Organigramm Amateurtheater
Marie-Luise Auer

11. Zusammenfassung

Das Amateurtheater ist eine Erscheinungsform des Lientheaters. Es ist ausschließlich in Vereinen und festen Gruppen organisiert. Seine Wurzeln liegen im antiken Griechenland: Die großen Theaterfestspiele im antiken Athen wurden von Laiendarstellern getragen.

Auch in der weiteren Entwicklung des Theaters spielten Laien eine zentrale Rolle. Erst im 16. und 17. Jahrhundert setzte eine Entwicklung hin zum Berufstheater ein. Professionelle Wanderbühnen zogen durch Europa und nach und nach etablierte sich der Beruf des Schauspielers, was schließlich auch zu dessen Professionalität führte.

Das Amateurtheater ist eine Theaterform, die sich erst ab dem 18. Jahrhundert zu entwickeln begann – eine seiner Vorformen ist das Dilettantentheater der Bürgerschicht. Im 19. Jahrhundert entstanden die ersten deutschsprachigen Theatervereine – erst ab diesem Zeitpunkt kann man von Amateurtheater sprechen. Mitte des 20. Jahrhunderts schlossen sich immer mehr dieser Amateurtheatervereine in regionale und überregionale Verbände zusammen.

Das Amateurtheater ist definiert durch seine Organisationsform: Vereine oder feste Gruppen, die durch fixe Aufgabenfelder und Strukturen gekennzeichnet sind. Beispielsweise die Theatergruppe Altenberg ist ein Amateurtheaterverein, der sich mithilfe von Statuten und fixen Strukturen organisiert. Es gibt bestimmte Aufgabenfelder bzw. Ämter, die von Personen wahrgenommen werden.

Die Motivationen der Menschen daran mitzuwirken sind unterschiedlich. Eine Befragung der Theatergruppe Altenberg und der Vergleich der Ergebnisse mit ähnlichen Befragungen zeigen allerdings, dass die Mitglieder von Theatervereinen vorrangig des Theaters wegen mitwirken. Ein Theaterverein ist keine beliebige Gemeinschaft, der man sich anschließt um sich irgendwie die Freizeit zu vertreiben. Zwar spielen soziale und gesellschaftliche Aspekte eine große Rolle, aber der Hauptmotivationsgrund ist die Freude an der Theaterarbeit. Die unterschiedlichen Ausprägungen des heutigen Amateurtheaters sind an Vielfalt kaum zu überbieten. Das zeigte sich auch am internationalen Amateurtheaterfestival Focus, das 2006 in Altenberg bei Linz stattfand. Eine dokumentarische Darstellung der Organisation und des Ablaufs des Festivals, zeigt wie sehr sich das Amateurtheater bisher entwickelt hat, welches Potential und

Ästhetik ihm inne wohnt.

Die besondere Ästhetik des Amateurtheaters liegt in seiner Authentizität. Es lässt sich nicht mit den Maßstäben des Berufstheaters messen – es ist eine eigenständige Form und sollte daher auch als solche betrachtet werden.

12. Anhang

12.1. Befragung der Theatergruppe Altenberg

12.1.1. Der Fragebogen

Der standardisierte Fragebogen umfasste zwölf Antwortmöglichkeiten zu der Frage: Warum machen Sie beim Amateurtheater mit?

- Aus Spaß an der Theaterarbeit
- Lust am Agieren vor anderen Leuten (Publikum)
- Selbstwahrnehmung der eigenen Persönlichkeit
- Weil ich andere Personen darstellen kann (Identitätswandel)
- Erfahrungswerte für mein alltägliches Leben
- Zugehörigkeit zu einer Gruppe
- Persönliche Weiterentwicklung
- Weil ich mich gerne kreativ betätige
- Ausgleich zum Arbeitsalltag
- Erfolge in einer Gemeinschaft erleben können
- Anerkennung/Prestige
- Sinnvolle Freizeitbeschäftigung

Die Befragten wurden aufgefordert, die Antwortmöglichkeiten mit „relevant“ oder „nicht relevant“ zu titulieren und hierbei sich jeweils für die Seite zu entscheiden, zu der sie am meisten tendieren. Darüber hinaus wurde ihnen ein Feld für sonstige Motivationsgründe zur Verfügung gestellt.

Außerdem wurde nach der Funktion in der Theatergruppe gefragt, hier waren Mehrfachnennungen und in den Bereichen „Puppentheater“, „Kindertheater“ und „Sonstiges“ Zusatzinformationen möglich.

- Darsteller
- Spielleiter/Regie
- Techniker
- Bühnenbau/Bühnen-Umbau
- Kostüme/Requisiten
- Maske/Schminken, Styling

- Souffleur/Souffleuse
- Allgemeine Organisation
- Puppentheater-Mitarbeit (in folgender Funktion)
- Kindertheater-Mitarbeit (in folgender Funktion)
- Sonstiges

Abschließend wurde nach Alter (gestaffelt), Geschlecht, höchste abgeschlossene Ausbildung und Wohnort gefragt.

Die Auswertung der 70 Fragebögen brachten folgende Ergebnisse:

Funktion in der Theatergruppe Altenberg:

- 36 Darsteller (51,4%)
- 7 Spielleiter/Regie (10,0%)
- 9 Techniker (12,8%)
- 19 Bühnenbau/Bühnen-Umbau (27,1%)
- 10 Kostüme/Requisiten (14,3%)
- 4 Maske/Schminken, Styling (5,7%)
- 2 Souffleur/Souffleuse (2,9%)
- 28 Allgemeine Organisation (40,0%)
- 11 Puppentheater-Mitarbeit (15,7%)

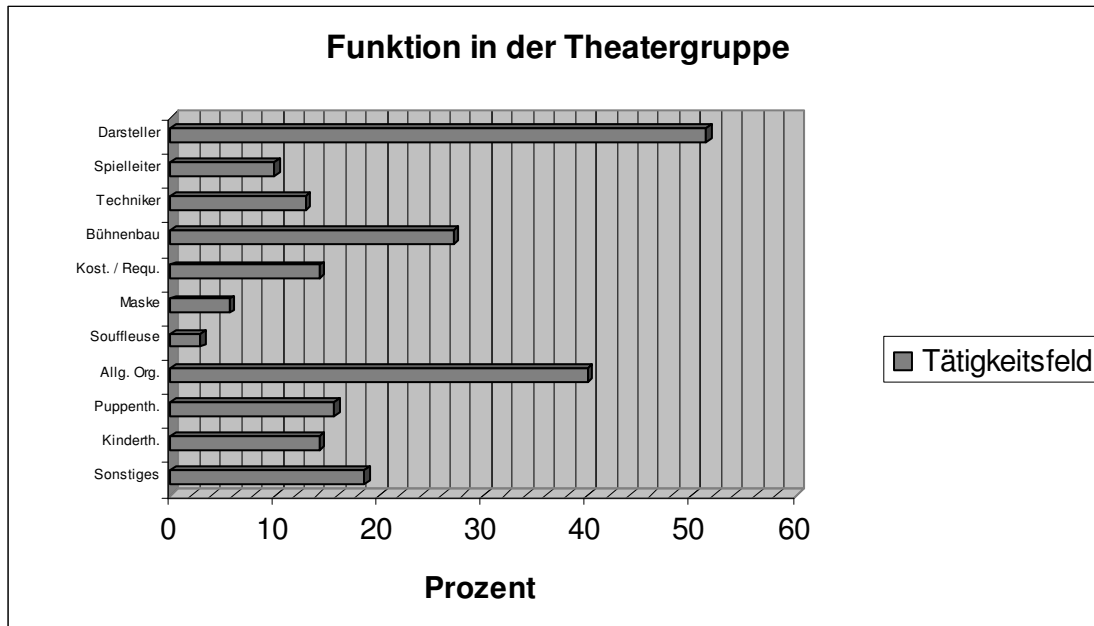
Als Aufgabenbereiche wurden genannt: Leitung, Produktion, Kostüme, Beratung, Puppenspiel, Technik, Bühnenbild, Bühnenbau, Geschichten schreiben, Souffleuse

- 10 Kindertheater-Mitarbeit (14,3%)

Hier wurden folgende Aufgabenbereiche genannt: Leitung, Produktion, Kostüme, Fahrer, Begleitperson, Maske, Geschichten schreiben, Gründung, Technik, Bühnenbild, Darsteller, Souffleuse

- 13 Sonstiges (18,6%):

Hier wurde genannt: Atem-, Stimm- und Sprechtraining, Ausschank, Dokumentation, Fotografie, Verpflegung, Werbung, Statist, Vorstandsmitglied, Musiker, Jugendtheater, Mitarbeit in allen Bereichen, wo jemand gebraucht wird



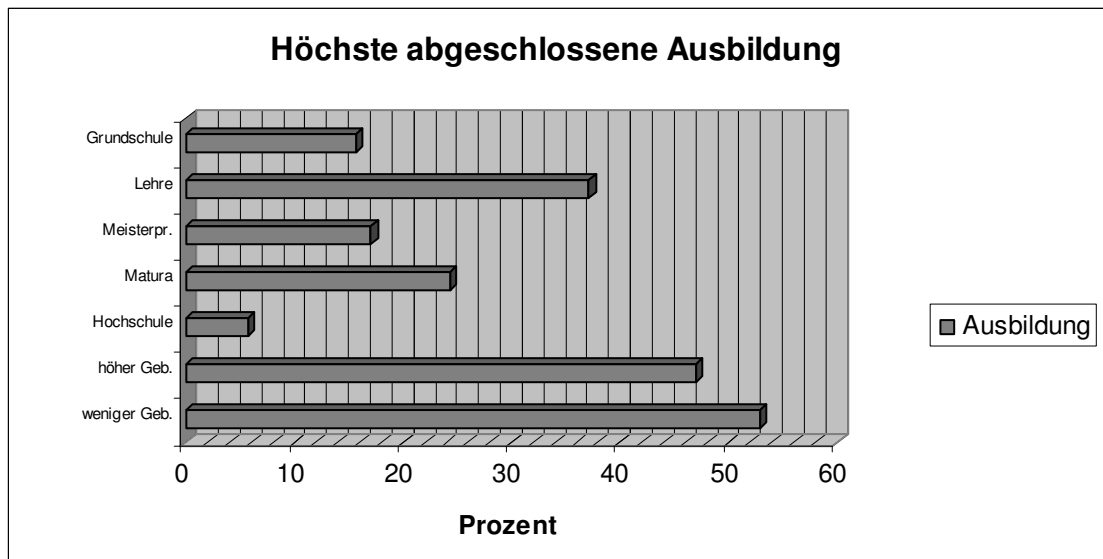
Altersverteilung der Befragten:

- 3 Personen zwischen 15 und 20 Jahren (4,3%)
- 9 Personen zwischen 21 und 30 Jahren (12,8%)
- 16 Personen zwischen 31 und 40 Jahren (22,9%)
- 18 Personen zwischen 41 und 50 Jahren (25,7%)
- 16 Personen zwischen 51 und 60 Jahren (22,9%)
- 7 Personen zwischen 61 und 70 Jahren (10,0%)
- 1 Person zwischen 71 und 99 Jahren (1,4%)

Die größte Altersgruppe ist also die der 41 bis 50-Jährigen, dicht gefolgt von den 31 bis 40-Jährigen und den 51 bis 60-Jährigen.

Höchste abgeschlossene Ausbildung:

- 11 Personen schlossen die Grundschule ab (15,7%)
- 26 Personen beendeten eine Lehre (37,1%)
- 12 Personen machten eine Meisterprüfung (17,1%)
- 17 Personen schlossen die Schule mit Matura ab (24,3%)
- 4 Personen haben einen Hochschulabschluss (Universität, FH, Akademie und Konservatorium inbegriffen) (5,7%)



Die weitaus größte Gruppe ist die der Personen mit abgeschlossener Lehre. Deutlich abgeschlagen ist die Gruppe der Hochschulabsolventen. Fasst man diese Gruppe mit der Matura-Gruppe zusammen, so erreicht man einen Wert von 30,0%. Schließt man dazu noch die Gruppe der Handwerksmeister mit ein, so kommt man auf den Wert 47,1%. Wenn man diesen Wert der „höher Gebildeten“ mit dem der „weniger Gebildeten“ (52,9% ergeben sich aus der Addition der Gruppe Grundschule und der Gruppe Lehre) vergleicht, so erhält man eine Differenz von 5,8%. Der Bildungsstatus der Theatergruppe Altenberg ist also relativ ausgeglichen, allerdings ist die Gruppe der „weniger Gebildeten“ größer.

Wohnort:

- 62 der Befragten gaben als Wohnort Altenberg bei Linz an (88,6%)
- 8 der Befragten leben woanders (11,4%)

Als Wohnorte wurden genannt: Linz, Alberndorf, Ottensheim, Leonding, Wartberg und Graz

Die Befragten stammen hauptsächlich aus Altenberg bei Linz.

12.1.2. Kategorien

12.1.2.1. Auf der Bühne

36 der 70 Fragebögen wurden in die Kategorie „Auf der Bühne“ eingereiht (51,4%) – demnach mehr als die Hälfte der Befragten. Ausschlaggebend hierfür

war die Nennung der Funktionen Darsteller oder Spielleiter/Regie. Die folgenden Prozentangaben beziehen sich nur auf diese Kategorie.

Folgende Funktionen in der Theatergruppe wurden angekreuzt:

- 36 Darsteller (100,0%)
- 7 Spielleiter/Regie (19,4%)
- 3 Techniker (8,3%)
- 4 Bühnenaufbau/Bühnen-Umbau (11,1%)
- 7 Kostüme/Requisiten (19,4%)
- 4 Maske/Schminken, Styling (11,1%)
- 1 Souffleur/Souffleuse (2,8%)
- 16 Allgemeine Organisation (44,4%)
- 7 Puppentheater-Mitarbeit (19,4%)
- 7 Kindertheater-Mitarbeit (19,4%)
- 2 Sonstiges (5,5%)

Alle Personen in der Kategorie „Auf der Bühne“ sind Darsteller. 19,4% davon sind auch Spielleiter. Ein großer Teil (44,4%) der Befragten dieser Kategorie ist auch in der Allgemeinen Organisation tätig.

Altersverteilung:

- 2 Personen zwischen 15 und 20 Jahren (5,5%)
- 5 Personen zwischen 21 und 30 Jahren (13,9%)
- 6 Personen zwischen 31 und 40 Jahren (16,7%)
- 11 Personen zwischen 41 und 50 Jahren (30,5%)
- 6 Personen zwischen 51 und 60 Jahren (16,7%)
- 5 Personen zwischen 61 und 70 Jahren (13,9%)
- 1 Person zwischen 71 und 99 Jahren (2,8%)

Die größte Altersgruppe ist also die der 41 bis 50-Jährigen. Der einzige Befragte in der Altersgruppe 71 bis 99 ist in diese Kategorie einzureihen.

Geschlechterverteilung:

- 19 männliche Befragte in dieser Kategorie (52,8%)
- 17 weibliche Befragte in dieser Kategorie (47,2%)

Die Männer-Frauen-Aufteilung in der Kategorie „Auf der Bühne“ ist der gesamten Aufteilung sehr ähnlich. Auch hier ist das Verhältnis sehr ausgewogen, wobei der Männeranteil etwas überwiegt.

Höchste abgeschlossene Ausbildung:

- 4 Personen schlossen die Grundschule ab (11,1%)
- 8 Personen beendeten eine Lehre (22,2%)
- 9 Personen machten eine Meisterprüfung (25,0%)
- 11 Personen schlossen die Schule mit Matura ab (30,5%)
- 4 Personen haben einen Hochschulabschluss (11,1%)

Die Gruppe der „höher Gebildeten“ ist im Gegensatz zum Gesamtergebnis mit 66,6% eindeutig größer als die der „weniger Gebildeten“ mit 33,4%. Mit 4 Hochschulabgängern, 11 Personen mit Matura und 9 Personen mit Meisterprüfung sind hier auch die meisten Personen der Gesamtgruppe „höher Gebildete“ vertreten.

Wohnort:

- 32 der Befragten gaben als Wohnort Altenberg bei Linz an (88,9%)
- 4 der Befragten leben woanders (11,1%)

12.1.2.2. Hinter der Bühne

19 Fragebögen wurden in die Kategorie „Hinter der Bühne“ eingeordnet (27,1%). Dazu mussten eines oder mehrere der Tätigkeitsfelder Technik, Bühnenbau/Bühnen-Umbau, Kostüme/Requisiten, Masken/Schminken, Styling, Souffleur/Souffleuse, Puppentheater-Mitarbeit und Kindertheater-Mitarbeit angekreuzt sein.

Folgende Funktionen wurden angekreuzt:

- 0 Darsteller
- 0 Spielleiter/Regie
- 6 Techniker (31,6%)
- 15 Bühnenbau/Bühnen-Umbau (78,9%)
- 3 Kostüme/Requisiten (15,8%)
- 0 Maske/Schminken, Styling
- 1 Souffleur/Souffleuse (5,3%)
- 3 Allgemeine Organisation (15,8%)
- 4 Puppentheater-Mitarbeit (21,05%)
- 3 Kindertheater-Mitarbeit (15,8%)
- 1 Sonstiges (5,3%)

Die meisten Personen in dieser Kategorie sind im Bereich Bühnenbau und Bühnen-Umbau tätig.

Altersverteilung:

- 1 Personen zwischen 15 und 20 Jahren (5,3%)
- 3 Personen zwischen 21 und 30 Jahren (15,8%)
- 4 Personen zwischen 31 und 40 Jahren (21,05%)
- 4 Personen zwischen 41 und 50 Jahren (21,05%)
- 5 Personen zwischen 51 und 60 Jahren (26,3%)
- 2 Personen zwischen 61 und 70 Jahren (10,5%)
- 0 Personen zwischen 71 und 99 Jahren

Die größte Altersgruppe ist die der 51 bis 60-Jährigen. Die Altersverteilung ist aber dennoch recht homogen.

Geschlechterverteilung:

- 15 männliche Befragte in dieser Kategorie (78,95%)
- 4 weibliche Befragte in dieser Kategorie (21,05%)

Der Männeranteil überwiegt eindeutig in der Kategorie „Hinter der Bühne“. Der gleich hohe Anteil an Personen die im Bühnenbau bzw. Bühnen-Umbau tätig sind lässt darauf schließen, dass diese Arbeit hauptsächlich von Männern gemacht wird.

Höchste abgeschlossene Ausbildung:

- 3 Personen schlossen die Grundschule ab (15,8%)
- 10 Personen beendeten eine Lehre (52,6%)
- 3 Personen machten eine Meisterprüfung (15,8%)
- 3 Personen schlossen die Schule mit Matura ab (15,8%)
- 0 Personen haben einen Hochschulabschluss

In dieser Kategorie ist die Gruppe der „weniger Gebildeten“ stärker vertreten als die der „höher Gebildeten“ (68,4% zu 31,6%).

Wohnort:

- 17 der Befragten gaben als Wohnort Altenberg bei Linz an (89,5%)
- 2 der Befragten gaben einen anderen Wohnort an (10,5%)

12.1.2.3. Vor der Bühne

15 Fragebögen wurden in die Kategorie „Vor der Bühne“ eingereicht (21,4%). Dazu mussten die Tätigkeitsfelder Allgemeine Organisation und/oder Sonstiges angekreuzt sein.

Folgende Funktionen wurden angekreuzt:

- 9 Allgemeine Organisation (60,0%)
- 10 Sonstiges (66,7%)
Unter Sonstiges wurde angegeben: Dokumentation, Fotografie, Verpflegung, Werbung, Vorstandsmitglied, Musiker, Mitarbeit

Altersverteilung:

- 0 Personen zwischen 15 und 20 Jahren
- 1 Personen zwischen 21 und 30 Jahren (6,7%)
- 6 Personen zwischen 31 und 40 Jahren (40,0%)
- 3 Personen zwischen 41 und 50 Jahren (20,0%)
- 5 Personen zwischen 51 und 60 Jahren (33,3%)
- 0 Personen zwischen 61 und 70 Jahren
- 0 Personen zwischen 71 und 99 Jahren

Die Altersgruppen 31 bis 40 Jahre und 51 bis 60 Jahre sind demnach die größten in dieser Kategorie.

Geschlechterverteilung:

- 3 männliche Befragte in dieser Kategorie (20,0%)
- 12 weibliche Befragte in dieser Kategorie (80,0%)

Der Frauenanteil überwiegt eindeutig in der Kategorie „Vor der Bühne“.

Höchste abgeschlossene Ausbildung:

- 4 Personen schlossen die Grundschule ab (26,7%)
- 8 Personen beendeten eine Lehre (53,3%)
- 0 Personen machten eine Meisterprüfung
- 3 Personen schlossen die Schule mit Matura ab (20,0%)
- 0 Personen haben einen Hochschulabschluss

In dieser Kategorie ist die Gruppe der „weniger Gebildeten“ überaus stark mit 80,0% vertreten.

Wohnort:

- 13 der Befragten gaben als Wohnort Altenberg bei Linz an (86,7%)
- 2 der Befragten gaben einen anderen Wohnort an (13,3%)

12.1.2.4. Männer

37 der 70 Fragebögen wurden in die Kategorie „Männer“ eingereiht (52,9%). Also mehr als die Hälfte der Befragten sind Männer.

Folgende Funktionen in der Theatergruppe wurden angekreuzt:

- 18 Darsteller (48,6%)
- 5 Spielleiter/Regie (13,5%)
- 9 Techniker (24,3%)
- 19 Bühnebau/Bühnen-Umbau (51,4%)
- 1 Kostüme/Requisiten (2,7%)
- 0 Maske/Schminken, Styling
- 0 Souffleur/Souffleuse
- 14 Allgemeine Organisation (37,8%)
- 5 Puppentheater-Mitarbeit (13,5%)
- 5 Kindertheater-Mitarbeit (13,5%)
- 4 Sonstiges (10,8%)

Die meisten Männer sind also im Bereich Bühnenbau bzw. Bühnen-Umbau und als Darsteller aktiv. Im Bereich Allgemeine Organisation sind 37,8% vertreten. In den Bereichen Maske/Schminken, Styling und als Souffleur arbeitet kein Mann.

Altersverteilung:

- 2 Männer zwischen 15 und 20 Jahren (5,4%)
- 3 Männer zwischen 21 und 30 Jahren (8,1%)
- 7 Männer zwischen 31 und 40 Jahren (18,9%)
- 9 Männer zwischen 41 und 50 Jahren (24,3%)
- 9 Männer zwischen 51 und 60 Jahren (24,3%)
- 6 Männer zwischen 61 und 70 Jahren (16,2%)
- 1 Mann zwischen 71 und 99 Jahren (2,7%)

Die größte Altersgruppe ist also die der 41 bis 50-Jährigen und die der 51 bis 60-Jährigen. Der einzige Befragte in der Altersgruppe 71 bis 99 Jahre ist ein Mann.

Höchste abgeschlossene Ausbildung:

- 5 Männer schlossen die Grundschule ab (13,5%)
- 14 Männer beendeten eine Lehre (37,8%)
- 9 Männer machten eine Meisterprüfung (24,3%)
- 7 Männer schlossen die Schule mit Matura ab (18,9%)
- 2 Männer haben einen Hochschulabschluss (5,4%)

Die Gruppe der Männer ist in Fragen der Ausbildung sehr ausgeglichen: 51,3% der „weniger Gebildeten“ zu 48,6% der „höher Gebildeten“.

Wohnort:

- 33 der Befragten gaben als Wohnort Altenberg bei Linz an (89,2%)
- 4 der Befragten leben woanders (10,8%)

12.1.2.5. Frauen

33 der 70 Fragebögen wurden in die Kategorie „Frauen“ eingereiht (47,1%). Der Frauenanteil der Theatergruppe Altenberg liegt laut dieser Befragung knapp unter der Hälfte.

Folgende Funktionen in der Theatergruppe wurden angekreuzt:

- 18 Darsteller (54,5%)
- 2 Spielleiter/Regie (6,1%)
- 0 Techniker
- 0 Bühnenaufbau/Bühnen-Umbau
- 9 Kostüme/Requisiten (27,3%)
- 4 Maske/Schminken, Styling (12,1%)
- 2 Souffleur/Souffleuse (6,1%)
- 14 Allgemeine Organisation (42,4%)
- 6 Puppentheater-Mitarbeit (18,2%)
- 5 Kindertheater-Mitarbeit (15,2%)
- 9 Sonstiges (27,3%)

In der Theatergruppe Altenberg sind die Frauen eindeutig am meisten als Darstellerinnen aktiv. Im Bereich Allgemeine Organisation sind 42,4% vertreten. In den Bereichen Bühnenaufbau bzw. Bühnen-Umbau und als Technikerin arbeitet keine Frau.

Altersverteilung:

- 1 Frau zwischen 15 und 20 Jahren (3,0%)
- 6 Frauen zwischen 21 und 30 Jahren (18,2%)
- 9 Frauen zwischen 31 und 40 Jahren (27,3%)
- 9 Frauen zwischen 41 und 50 Jahren (27,3%)
- 7 Frauen zwischen 51 und 60 Jahren (21,2%)
- 1 Frau zwischen 61 und 70 Jahren (3,0%)
- 0 Frauen zwischen 71 und 99 Jahren

Die größte Altersgruppen sind also die der 31 bis 40-Jährigen und die der 41 bis 50-Jährigen.

Höchste abgeschlossene Ausbildung:

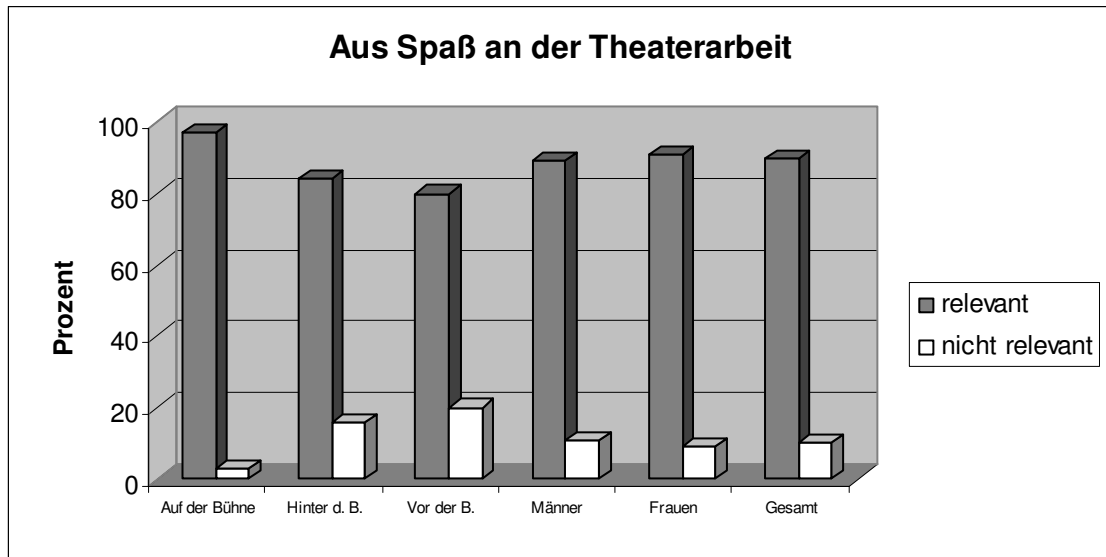
- 6 Frauen schlossen die Grundschule ab (18,2%)
- 12 Frauen beendeten eine Lehre (36,4%)
- 3 Frauen machten eine Meisterprüfung (9,1%)
- 10 Frauen schlossen die Schule mit Matura ab (30,3%)
- 2 Frauen haben einen Hochschulabschluss (6,1%)

Die Gruppe der Frauen besteht zu einem höheren Teil (54,6%) aus „weniger Gebildeten“ und einem geringeren Teil (45,5%) aus „höher Gebildeten“.

Wohnort:

- 29 der Befragten gaben als Wohnort Altenberg b. Linz an (87,9%)
- 4 der Befragten leben woanders (12,1%)

12.1.3. Motivationsgründe



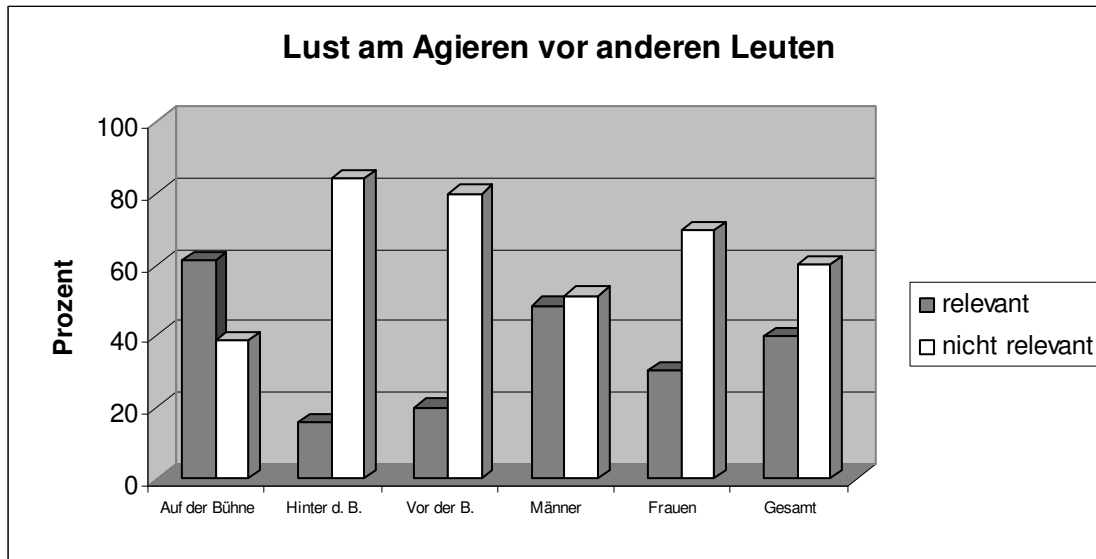
Motivationsgrund: Aus Spaß an der Theaterarbeit

relevant

- 35 Auf der Bühne (97,2%)
- 16 Hinter der Bühne (84,2%)
- 12 Vor der Bühne (80,0%)
- 33 Männer (89,2%)
- 30 Frauen (90,9%)
- 63 Gesamt (90,0%)

nicht relevant

- 1 Auf der Bühne (2,8%)
- 3 Hinter der Bühne (15,8%)
- 3 Vor der Bühne (20,0%)
- 4 Männer (10,8%)
- 3 Frauen (9,1%)
- 7 Gesamt (10,0%)



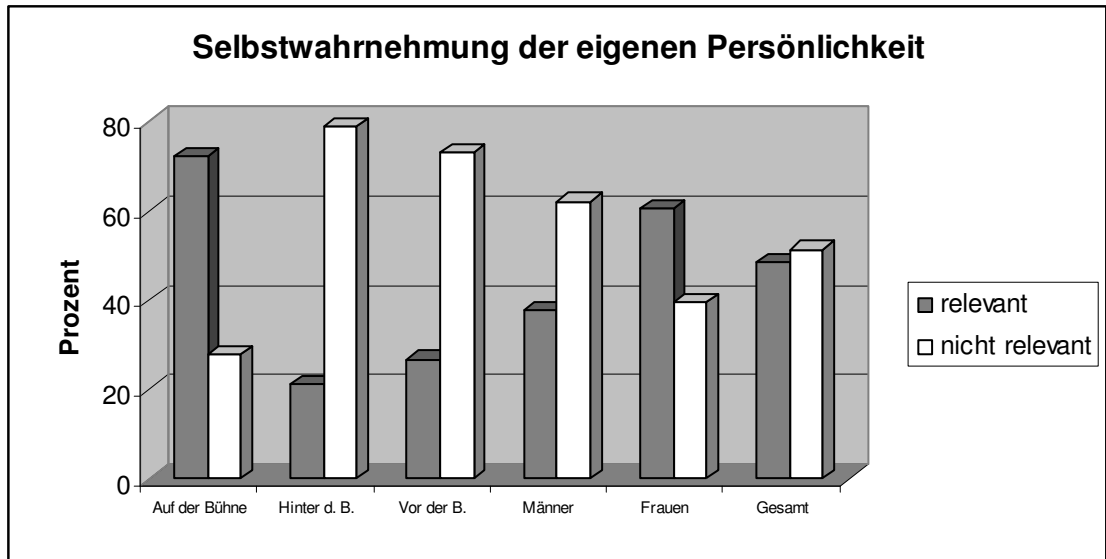
Motivationsgrund: Lust am Agieren vor anderen Leuten (Publikum)

relevant

- 22 Auf der Bühne (61,1%)
- 3 Hinter der Bühne (15,8%)
- 3 Vor der Bühne (20,0%)
- 18 Männer (48,6%)
- 10 Frauen (30,3%)
- 28 Gesamt (40,0%)

nicht relevant

- 14 Auf der Bühne (38,9%)
- 16 Hinter der Bühne (84,2%)
- 12 Vor der Bühne (80,0%)
- 19 Männer (51,4%)
- 23 Frauen (69,7%)
- 42 Gesamt (60,0%)



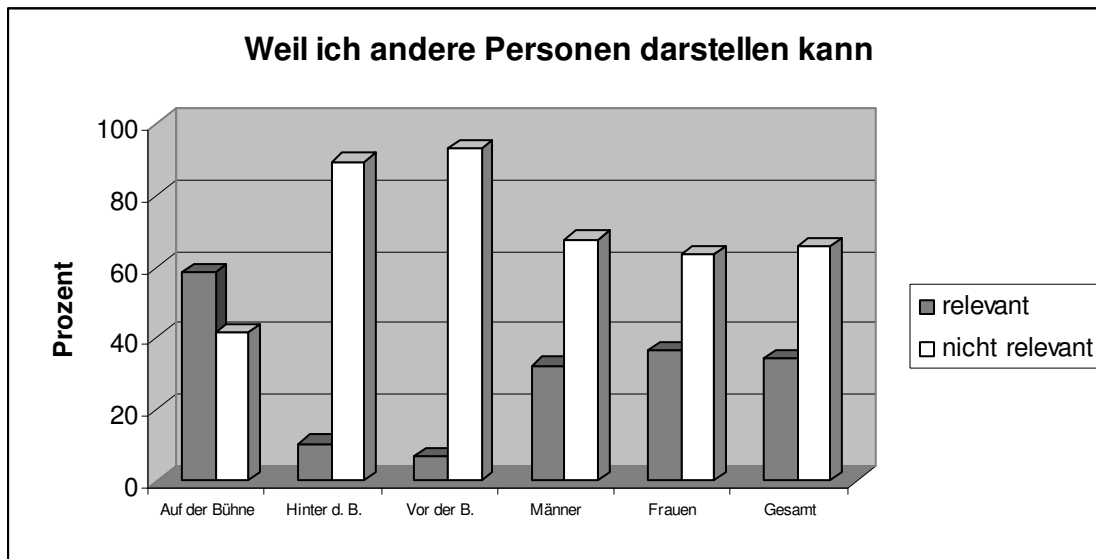
Motivationsgrund: Selbstwahrnehmung der eigenen Persönlichkeit

relevant

- 26 Auf der Bühne (72,2%)
- 4 Hinter der Bühne (21,05%)
- 4 Vor der Bühne (26,7%)
- 14 Männer (37,8%)
- 20 Frauen (60,6%)
- 34 Gesamt (48,6%)

nicht relevant

- 10 Auf der Bühne (27,8%)
- 15 Hinter der Bühne (78,9%)
- 11 Vor der Bühne (73,3%)
- 23 Männer (62,2%)
- 13 Frauen (39,4%)
- 36 Gesamt (51,4%)



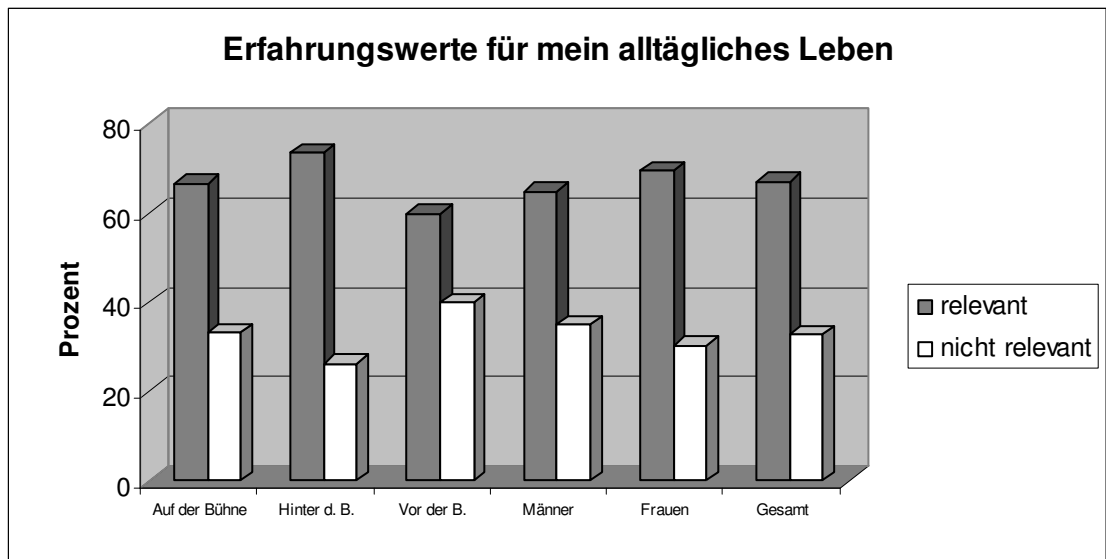
**Motivationsgrund: Weil ich andere Personen darstellen kann
(Identitätswandel)**

relevant

- 21 Auf der Bühne (58,3%)
- 2 Hinter der Bühne (10,5%)
- 1 Vor der Bühne (6,7%)
- 12 Männer (32,4%)
- 12 Frauen (36,4%)
- 24 Gesamt (34,3%)

nicht relevant

- 15 Auf der Bühne (41,7%)
- 17 Hinter der Bühne (89,5%)
- 14 Vor der Bühne (93,3%)
- 25 Männer (67,6%)
- 21 Frauen (63,6%)
- 46 Gesamt (65,7%)



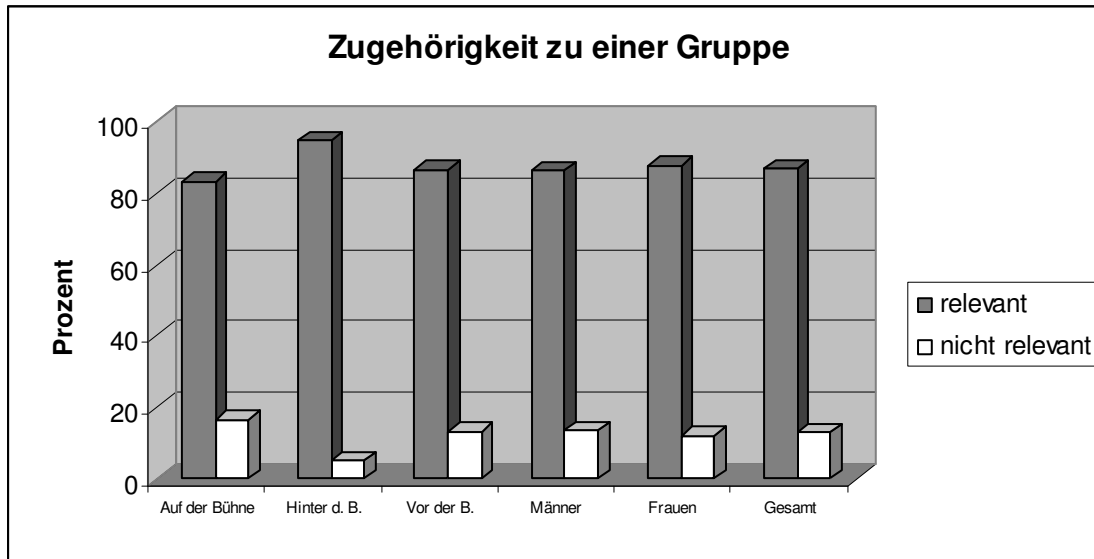
Motivationsgrund: Erfahrungswerte für mein alltägliches Leben

relevant

- 24 Auf der Bühne (66,7%)
- 14 Hinter der Bühne (73,3%)
- 9 Vor der Bühne (60,0%)
- 24 Männer (64,9%)
- 23 Frauen (69,7%)
- 47 Gesamt (67,1%)

nicht relevant

- 12 Auf der Bühne (33,3%)
- 5 Hinter der Bühne (26,3%)
- 6 Vor der Bühne (40,0%)
- 13 Männer (35,1%)
- 10 Frauen (30,3%)
- 23 Gesamt (32,9%)



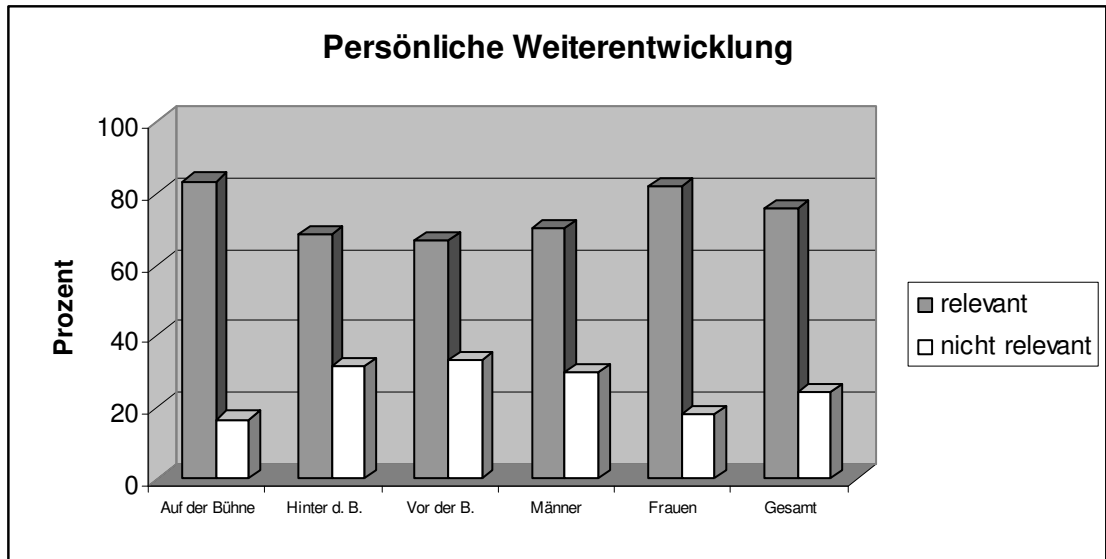
Motivationsgrund: Zugehörigkeit zu einer Gruppe

relevant

- 30 Auf der Bühne (83,3%)
- 18 Hinter der Bühne (94,7%)
- 13 Vor der Bühne (86,7%)
- 32 Männer (86,5%)
- 29 Frauen (87,9%)
- 61 Gesamt (87,1%)

nicht relevant

- 6 Auf der Bühne (16,7%)
- 1 Hinter der Bühne (5,3%)
- 2 Vor der Bühne (13,3%)
- 5 Männer (13,5%)
- 4 Frauen (12,1%)
- 9 Gesamt (12,9%)



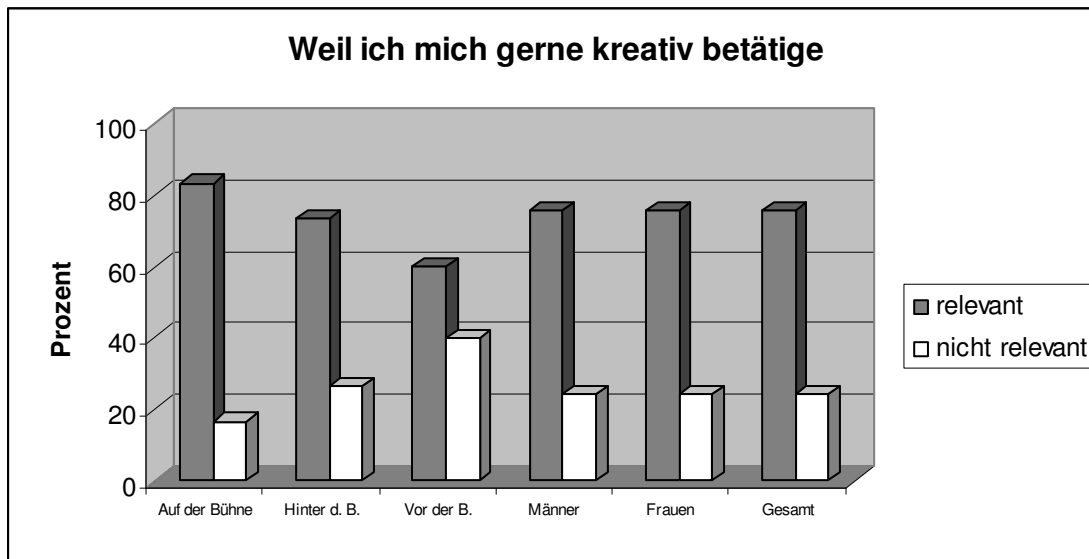
Motivationsgrund: Persönliche Weiterentwicklung

relevant

- 30 Auf der Bühne (83,3%)
- 13 Hinter der Bühne (68,4%)
- 10 Vor der Bühne (66,7%)
- 26 Männer (70,3%)
- 27 Frauen (81,8%)
- 53 Gesamt (75,7%)

nicht relevant

- 6 Auf der Bühne (16,7%)
- 6 Hinter der Bühne (31,6%)
- 5 Vor der Bühne (33,3%)
- 11 Männer (29,7%)
- 6 Frauen (18,2%)
- 17 Gesamt (24,3%)



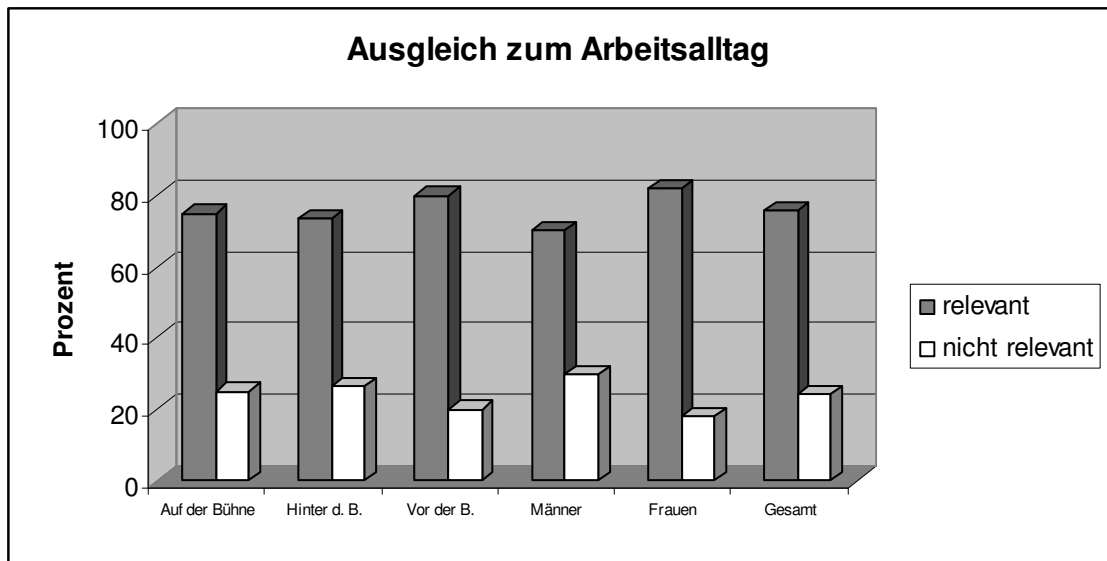
Motivationsgrund: Weil ich mich gerne kreativ betätige

relevant

- 30 Auf der Bühne (83,3%)
- 14 Hinter der Bühne (73,7%)
- 9 Vor der Bühne (60,0%)
- 28 Männer (75,7%)
- 25 Frauen (75,8%)
- 53 Gesamt (75,7%)

nicht relevant

- 6 Auf der Bühne (16,7%)
- 5 Hinter der Bühne (26,3%)
- 6 Vor der Bühne (40,0%)
- 9 Männer (24,3%)
- 8 Frauen (24,2%)
- 17 Gesamt (24,3%)



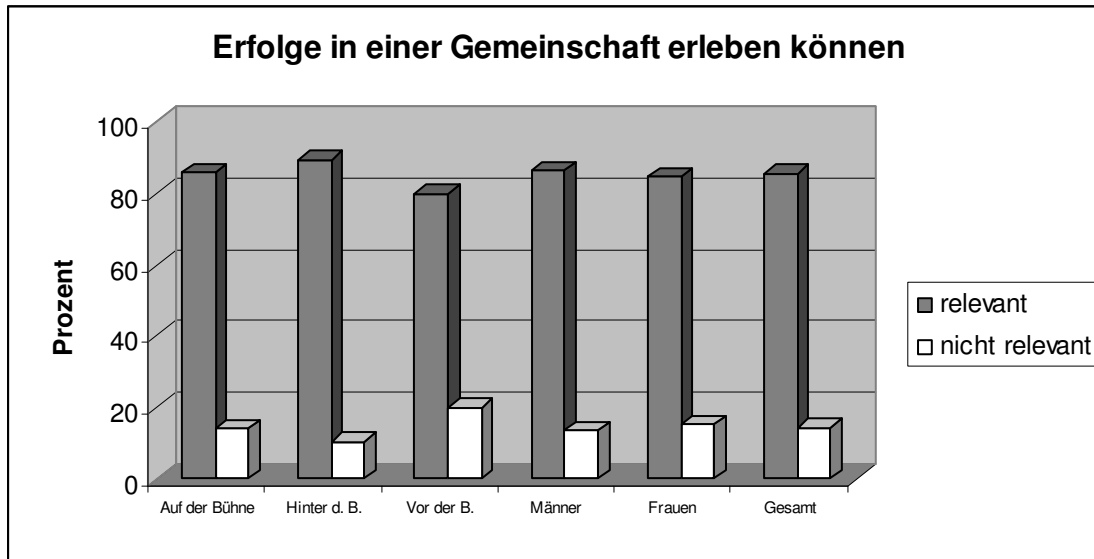
Motivationsgrund: Ausgleich zum Arbeitsalltag

relevant

- 27 Auf der Bühne (75,0%)
- 14 Hinter der Bühne (73,7%)
- 12 Vor der Bühne (80,0%)
- 26 Männer (70,3%)
- 27 Frauen (81,8%)
- 53 Gesamt (75,7%)

nicht relevant

- 9 Auf der Bühne (25,0%)
- 5 Hinter der Bühne (26,3%)
- 3 Vor der Bühne (20,0%)
- 11 Männer (29,7%)
- 6 Frauen (18,2%)
- 17 Gesamt (24,3%)



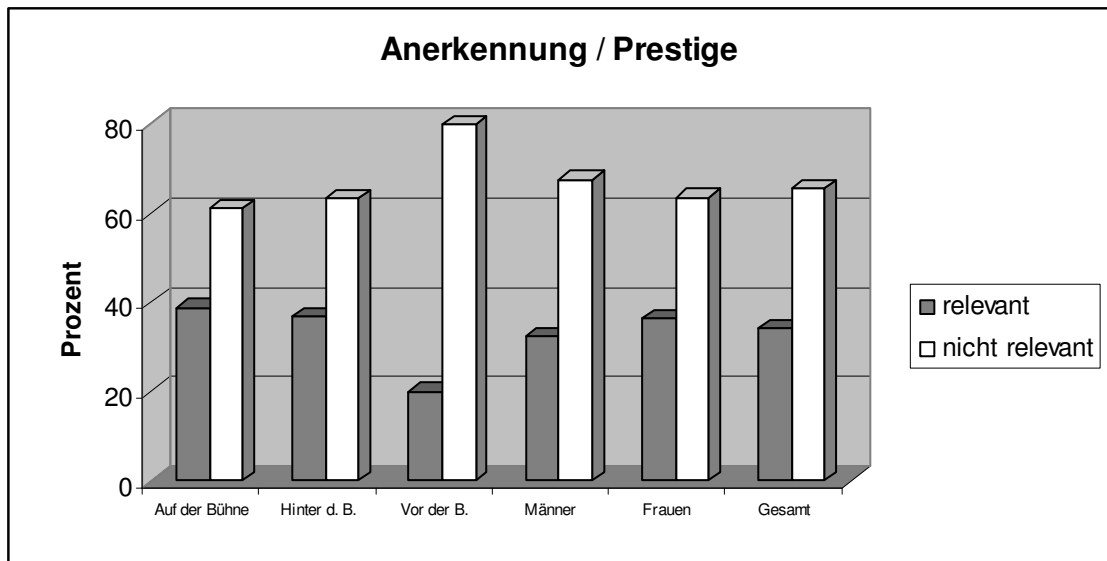
Motivationsgrund: Erfolge in einer Gemeinschaft erleben können

relevant

- 31 Auf der Bühne (86,1%)
- 17 Hinter der Bühne (89,5%)
- 12 Vor der Bühne (80,0%)
- 32 Männer (86,5%)
- 28 Frauen (84,8%)
- 60 Gesamt (85,7%)

nicht relevant

- 5 Auf der Bühne (13,9%)
- 2 Hinter der Bühne (10,5%)
- 3 Vor der Bühne (20,0%)
- 5 Männer (13,5%)
- 5 Frauen (15,2%)
- 10 Gesamt (14,3%)



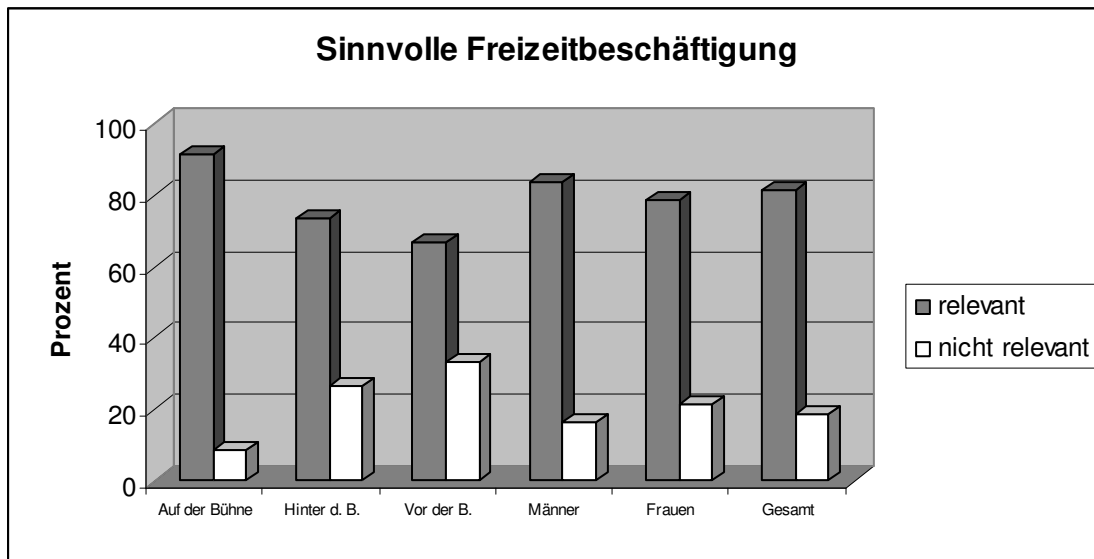
Motivationsgrund: Anerkennung/Prestige

relevant

- 14 Auf der Bühne (38,9%)
- 7 Hinter der Bühne (36,8%)
- 3 Vor der Bühne (20,0%)
- 12 Männer (32,4%)
- 12 Frauen (36,4%)
- 24 Gesamt (34,3%)

nicht relevant

- 22 Auf der Bühne (61,1%)
- 12 Hinter der Bühne (63,2%)
- 12 Vor der Bühne (80,0%)
- 25 Männer (67,6%)
- 21 Frauen (63,6%)
- 46 Gesamt (65,7%)



Motivationsgrund: Sinnvolle Freizeitbeschäftigung

relevant

- 33 Auf der Bühne (91,7%)
- 14 Hinter der Bühne (73,7%)
- 10 Vor der Bühne (66,7%)
- 31 Männer (83,8%)
- 26 Frauen (78,8%)
- 57 Gesamt (81,4%)

nicht relevant

- 3 Auf der Bühne (8,3%)
- 5 Hinter der Bühne (26,3%)
- 5 Vor der Bühne (33,3%)
- 6 Männer (16,2%)
- 7 Frauen (21,2%)
- 13 Gesamt (18,6%)

12.2. Focus 2006 – weitere Produktionen

12.2.1. theater mOment – Na guat, oder die Entführung einer Prinzessin

„Es ist Zeit!!! Ein Drache mit 120 Jahren am Buckel hat eine Prinzessin zu rauben!!! Aus! Schluss! Basta!!! Tja, was aber, wenn die Prinzessin so überhaupt nicht prinzessin-like ist? [...]

Das ‚theater mOment‘ besteht derzeit aus Ruth und Klaus Humer. Im Laufe der Ausbildung zur Spielleiterin entstand bei Frau Ruth Humer der Wunsch, eine eigenständige Theatergruppe zu gründen. Ruth Humer mixt in ihren Stücken Mime, Clowneske und verschiedene Figurentechniken.“

204

Na guat, oder die Entführung einer Prinzessin, eine Puppentheater-Eigenproduktion, wurde vor 130 Zuschauern²⁰⁵, hauptsächlich Kindern, im Pfarrsaal aufgeführt. Die zwei Darsteller aus Grieskirchen in Oberösterreich traten zunächst als reale Personen auf und verschwanden danach hinter einer Wand, wo sie ihre Handpuppen überzogen und so den Rest der Vorstellung bestritten.

Ein Drache, dargestellt von Ruth Humer, raubt eine Prinzessin, dargestellt von Klaus Humer. Dass Prinzessinnen heutzutage emanzipierte junge Frauen sind, die sich nicht den Mund verbieten lassen, damit hat der alte Drache nicht gerechnet. Mit seinen beachtlichen 120 Jahren kommt er damit auch nicht wirklich gut zurecht. Schließlich entpuppt sich der Raub der Prinzessin doch als Glücksfall, denn die Prinzessin kümmert sich um den Drachen und bringt wieder Ordnung in sein Leben.

Na guat, oder die Entführung einer Prinzessin war eine sehr amüsante Produktion in Mundart, mit vielen besonderen Details.

²⁰⁴ Amateurtheater Oberösterreich, focus, 2006, S. 8.

²⁰⁵ Vgl. Interview mit Wolfgang Blöchl am 2.1.2007.

12.2.2. Malta Drama Centre – The Story of the Village Idiot

„Eine Parodie, die Volksstück, absurde Sprache und Kabarett mischt, untermalt mit Musik. Der ‚Village Idiot‘ – der Dorftrottel – ist der Sohn der Fat Venus, der sich einem Riesen entgegenstellt, als dieser damit droht, die Kinder des Dorfes aufzuessen. [...]

Das ‚Malta Drama Centre‘ – 1979 als staatliche Einrichtung gegründet – bietet Kurse und Workshops in den Bereichen Tanz, Theater und Musik für Kinder, Jugendliche und Randgruppen.“²⁰⁶

The Story of the Village Idiot von Lino Farrugia wurde in englischer Sprache gespielt. Teile davon waren auch in einer absurden Sprache. Der Handlung konnte man leicht folgen, auch Zuschauer mit geringeren Englisch-Kenntnissen. Die Darsteller bemühten sich um eine sehr deutliche Aussprache und was die verbale Sprache nicht vermitteln konnte, wurde durch Gestik und Mimik mitgeteilt.

Die Geschichten rund um den Jungen Gahan haben auf Malta schon seit vielen Jahren Tradition, etwa vergleichbar mit den Geschichten von Till Eulenspiegel. Das Malta Drama Centre hat aus einer dieser Geschichten ein Theaterstück gemacht. Eine märchenhafte Inszenierung, mit farbenfrohen und kreativen Kostümen, die von dem zurückgebliebenen Gahan erzählt, der sich seinem Vater, einem Riesen, entgegenstellt und am Ende dafür sein Leben geben muss. Die Produktion stellte eine Mischung aus Komödie und Märchen, mit vielen musikalischen Einlagen, dar. Es waren etwa 160 Zuschauer²⁰⁷ anwesend, die die Aufführung als gelungen ansahen.

12.2.3. t.o.n. – MAD(e) IN OÖ

„Ein Amateurtheater Oberösterreich-Projekt. 6 Dramolette zeitgenössischer oberösterr. Autoren: Barbara Unger-Wiplinger, Reinhold Aumeier, Christian Schacherreiter, Walter Wippersberg, Tonja Grüner und Margit Schreiner [...]"²⁰⁸

²⁰⁶ Amateurtheater Oberösterreich, focus, 2006, S. 11.

²⁰⁷ Vgl. Interview mit Wolfgang Blöchl am 2.1.2007.

²⁰⁸ Amateurtheater Oberösterreich, focus, 2006, S. 12.

Tatsächlich wurden nur fünf anstatt der sechs angekündigten Dramolette als „Nightline“, also spät in der Nacht, aufgeführt. Walter Wippersbergs Beitrag *Wie man ein Festival plant* wurde bereits zur Eröffnung des Festivals gezeigt. Diese fünf Dramolette, kurze Einakter von oberösterreichischen Autoren, wurden von verschiedenen Darstellern aus ganz Oberösterreich dargeboten. Sie waren inhaltlich sehr unterschiedlich und bedienten sich auch verschiedener Genres. 150 Zuschauer²⁰⁹ waren bei der „Nightline“ im Pfarrheim anwesend.

12.2.4. Figurentheater Gerti Tröbinger – Rotkäppchen

„[...] nach dem Märchen der Gebrüder Grimm. [...] ‚Figurentheater Gerti Tröbinger‘ spielt mit Puppen, Pelz und Schuh das Märchen aus der Kiste auf den Tisch.“²¹⁰

Das Märchen *Rotkäppchen* der Gebrüder Grimm wurde als eine Mischung aus Figuren- bzw. Objekttheater und Personentheater von Gerti Tröbinger aus St. Georgen an der Gusen inszeniert. Es handelte sich dabei um eine Produktion für Kinder mit ca. 80 Zuschauern.²¹¹

12.2.5. TheaterNebel – Der Weltuntergang

„...gemma halt ein bisserl unter...“

Die Sonne und einige Planeten stellen fest, dass die Erde, die von einem Ungeziefer namens ‚Menschen‘ befallen ist, von demselben befreit werden muss und beschließen, einen Kometen auf die Erde aufprallen zu lassen. Professor Guck erkennt das, er könnte das Unheil abwenden, doch er findet kein Gehör...

Das Stück beschäftigt sich in Form von Momentaufnahmen mit dem absurden Verhalten der Menschen angesichts der drohenden Gefahr und ist gleichzeitig eine Persiflage auf die österreichische Seele mit beklemmender Aktualität.

Die Gruppe ‚TheaterNebel‘ aus Wien unter der Leitung von Stefan Libardi,

²⁰⁹ Vgl. Interview mit Wolfgang Blöchl am 2.1.2007.

²¹⁰ Amateurtheater Oberösterreich, focus, 2006, S. 13.

²¹¹ Vgl. Interview mit Wolfgang Blöchl am 2.1.2007.

*die aus verschiedenen Workshops und Kursen hervorgegangen ist, präsentiert sich als starkes Ensemble mit wechselnder Spielstätte, das jedes Jahre eine Produktion herausbringt.*²¹²

Der Weltuntergang war eine sehr humorvolle Inszenierung, die auf einer Stückvorlage von Jura Soyfer beruhte. Es wurden wenige Requisiten verwendet und die Rollen waren gut durchdacht verteilt. Außerdem wurden viele witzige Kostümideen eingebaut. Bei der Vorstellung waren 150 Zuschauer²¹³ anwesend.

²¹² Amateurtheater Oberösterreich, focus, 2006, S. 15.

²¹³ Vgl. Interview mit Wolfgang Blöchl am 2.1.2007.

12.3. Organigramm Amateurtheater

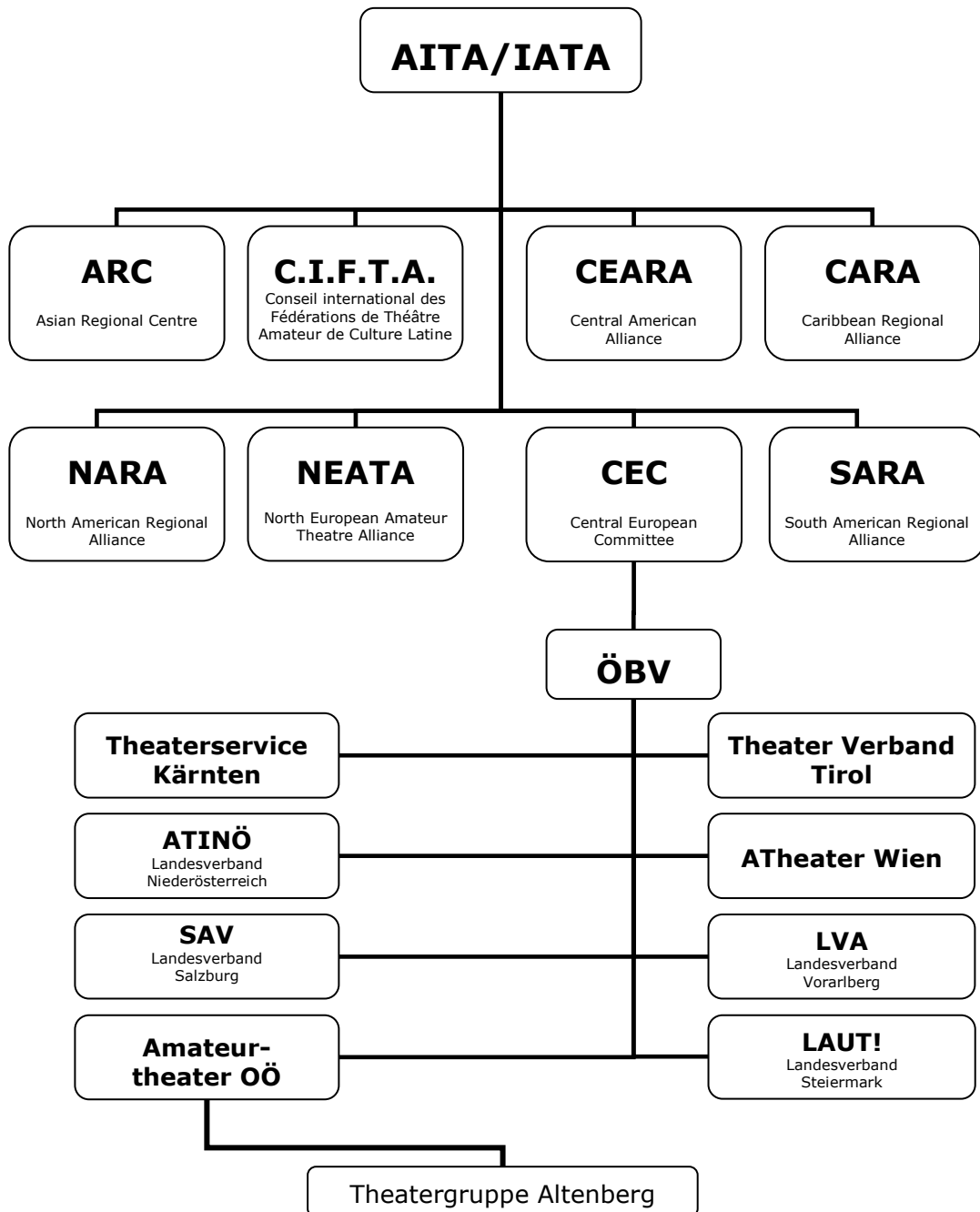


Abbildung 3²¹⁴

²¹⁴ Organigramm Amateurtheater: Marie-Luise Auer.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Marie-Luise Auer
geboren am 19. Jänner 1983 in Linz
Österreichische Staatsbürgerin
römisch-katholisch
ledig

Anschrift:

Einsiedlergasse 42/10
1050 Wien

Gallneukirchner Straße 5
4203 Altenberg bei Linz

Schulbildung:

September 1989 – Juli 1993: Volksschule Altenberg
September 1993 – Juli 1997: Hauptschule Altenberg
September 1997 – Juni 2001: Bundes-Oberstufenrealgymnasium Linz, Musik-
Zweig

Reifeprüfung im Juni 2001, am Bundes-Oberstufenrealgymnasium Linz mit
„ausgezeichnetem Erfolg“

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft und der Publizistik- und
Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien seit Oktober 2001

Beruflicher Werdegang:

Praktikum beim Amt für Presse und Information der Landeshauptstadt Linz im
August 2003
Redaktions-Praktikum bei der Oberösterreichischen Rundschau im Juli 2004
Fachreferentin der Katholischen Jugend Österreich von November 2007 bis
September 2009