

WESTWIND/ Next Generation Forum 2014

Sammlung der Reflektionstexte der Teilnehmer_innen

INHALT

Über Gefühle in der Heldenbar

- mit Emotionen geschrieben -

von Ludmilla Ebert und Milena Wichert..... S. 2

Die Pyramide der Meinungshoheit - An der Spitze sind noch Zimmer frei

von Julian Gerhard..... S. 4

Das Theater der Däumlinge

Gedanken zum Kinder- und Jugendtheater im Zeitalter der Digital Natives, inspiriert durch den Besuch des Westwind-Festivals, Kinder- und Jugendtheatertreffen NRW 2014

von Benedikt Grubel..... S. 6

Was können wir Kindern im Theater zutrauen?

Ein Email-Dialog

von Kristin Grün und Meera Theunert..... S. 10

"Wir und die Anderen"

Gedankenflüge zum Thema postmigrantisches Theater in Institutionen und Theaterpädagogik. Angestoßen durch das Westwind-Festival 2014 in einem Emailaustausch - meistens nachts.

von Sarah Kramer und Wera Mahne..... S. 13

– Professionell vs. Partizipativ –

Eine nicht-wissenschaftliche Betrachtung zu Strömungen im Kinder- und Jugendtheater

von Anne Schaper-Jesussek..... S. 16

Das Theatertreffen, das ein Festival sein wollte

Eine Reflektion

von Amelie Vogel..... S. 18

Über Gefühle in der Heldenbar

- mit Emotionen geschrieben -

von Ludmilla Ebert und Milena Wichert

Der Ort: ganz oben. Heldenbar.

Vor uns: Kerzen und Salzstangen.

Hinter uns: An die Wand projizierte Goldfische schwimmen Bahnen.

Wir: Drei YOUNG EXPERTS und zwei next generation Teilnehmerinnen an einem Tisch.

An diesem Abend steht die Frage nach dem Umgang mit Emotionen im Mittelpunkt: Wie entstehen Emotionen? Was gibt es für Wirkungsstrategien? Wann fühle ich mich angesprochen? Wann fühle ich mich gemeint? Wann provoziert? Wann berührt? Ist die emotionale Berührung in den unterschiedlichen Altersklassen anders? Und wieviel Emotionen können wir Kindern und Jugendlichen überhaupt zumuten?

Wir sind 5 Festivalbesucherinnen, die auf der Suche sind nach Emotionen im Kinder- und Jugendtheater.

Wir beleuchten dazu vor allem die beiden auf dem WESTWIND-Festival eingeladenen Theaterstücke *Papas Arme sind ein Boot* und *Zigeuner-Boxer*.

In beiden Theaterstücken geht es um Verlust, um etwas was mal war aber nicht mehr da ist. Interessant dabei ist, wie unterschiedlich die Inszenierungen mit diesem Thema umgehen.

Die Bühne und das Spiel in *Papas Arme sind ein Boot* von Hannah Biedermann öffnen ein Entdeckungsraum für die Zuschauer_innen. Hier entstehen Klänge, Erinnerungen, Dialoge. Es gibt Platz, Abstand zu nehmen und Raum für eigene Projektionen zuzulassen. Es geht um die Auseinandersetzung von Vater und Sohn mit dem Verlust der Mutter.

In dem Stück *Zigeuner-Boxer* geht es um einen *IST-Zustand*, um Traurigkeit und zwar jetzt in diesem Moment. Das Publikum soll mitfühlen, soll sich nicht entziehen können. Der Monolog geht lautstark auf das Publikum los und baut mit nur wenigen Stühlen immer neue Bühnenräume. Rike Reinigers Monolog basiert auf der Biografie des sinto-deutschen Boxers Johann „Rukeli“ Trollmann, der 1933 die Deutsche Meisterschaft im Halbschwergewicht gewann, ihm jedoch einige Tage später der Titel vom Deutschen Boxsportverband wegen „armseligen Verhaltens“ – aufgrund seiner Freudentränen – wieder aberkannt wurde.

Im Gespräch erfahren wir, dass zwei der YOUNG EXPERTS von *Zigeuner-Boxer* emotional sehr berührt sind.

„Was hat Euch emotional berührt?“ wollen wir wissen und erfahren, dass es zum großen Teil um die schauspielerische Leistung des Darstellers geht:

„Wir haben ihm geglaubt. Alles. Wir konnten richtig mit ihm mitfühlen.“

„Interessant“ denken wir. Uns geht es nämlich genau umgekehrt. Wir fühlen uns bedrängt, verschließen uns und nehmen das psychologische Spiel als sehr zuständig wahr.

Demgegenüber liegt in der nicht-psychologischen Einfühlung der beiden Performer in *Papas Arme sind ein Boot* für uns eine große Kraft. Durch abrupte Rollenwechsel können wir uns von den beiden Figuren distanzieren, haben dadurch die Möglichkeit selbst zu entscheiden, wann wir emotional berührt sind und bekommen Raum für eigene Assoziationen.

Vielleicht ist auch die Frage der Bühnensituation nicht unbedeutend: Die YOUNG EXPERTS beschreiben, dass sie beim *Zigeuner-Boxer* die Nähe zum Publikum begeistert hat. Sie fühlten sich mitten im Geschehen, da die Zuschauer_innen zum Teil auf der Bühne in einem Halbkreis saßen. Bei *Papas Arme sind ein Boot* handelt es sich um eine "Zeltsituation", in der das Publikum Platz nimmt und sich von den drei Rängen gegenseitig beobachten kann. Durch diesen engen Raum - der leicht überdacht ist - entsteht ein kleiner Kosmos, in den man eintaucht und der zum gemeinschaftlichen Miterleben einlädt. Dadurch ist es uns möglich, das Publikum und deren Emotionen wahrzunehmen und sie an uns heran zu lassen.

Der Ort: ganz oben. Heldenbar.

Vor uns: Kerzen und Salzstangen.

Uhrzeit: 00.00h. Ende des Gesprächs

Hinter uns: An die Wand projizierte Goldfische schwimmen immernoch Bahnen.

Wir haben die Zeit vergessen, die Heldenbar schließt in jedem Moment.

Das Gespräch hat uns gezeigt, dass es keine eindeutigen Merkmale oder Wirkungsstrategien gibt, um Emotionalität herzustellen, sondern dass es vielleicht viel mehr an den unterschiedlichen Sehgewohnheiten der Zuschauer_innen liegt. Zudem – so stellen wir im Gespräch fest – sind emotionale Betroffenheit oder gar Tränen, kein Kriterium für eine gute Inszenierung.

Ludmilla Ebert

studierte Theaterpädagogik an der Universität der Künste Berlin und ist freie Theaterpädagogin am Consol Theater Gelsenkirchen.

Milena Wichert

studiert Regie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main und ist seit 2011 Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes.

Die Pyramide der Meinungshoheit - An der Spitze sind noch Zimmer frei

von Julian Gerhard

Der mir erst seit wenigen Tagen bekannte Kurzfilm „The Scare is scared“, von Bianca Giaever bringt das ästhetisch auf den Punkt, was ich beim diesjährigen Westwind so sehr zu formulieren gesucht habe. Hier wird eine Sechsjährige gefragt, was in ihrem Wunschfilm passieren sollte, der noch nicht existiert. Man hört vor allem die Stimme des Kindes, hin und wieder gibt es Zwischenfragen von Giaever, und man sieht wie die Handlungen von Schauspielern auf den von der jungen Erzählerin sprunghaft entschiedenen Schauplätzen, umgesetzt werden. Eine schräge, schöne und gar nicht eindimensionale Story entsteht – natürlich führt das zu einer gewissen Komik, aber diese fußt nicht auf einem Unvermögen des einen oder anderen, sondern auf der ganz eigenen Dynamik, die dieses Regietandem mit sich bringt. Der Film ist künstlerisch so stark, weil die Ideen und Impulse des Mädchens ernst genommen wurden und die beiden mit ihren Qualitäten eine wirkliche Gemeinschaft eingegangen sind.

Diese Gemeinschaft ist etwas, was vielleicht stärker im Jungen Theater Einzug erhalten sollte. Irgendwie schien es auch beim Westwind, dem großen Treffen der Kinder- und Jugendtheater aus NRW, alles sehr separiert – hier die Theatermacher_innen und dort die sogenannte Zielgruppe.

Die Young Experts zum Beispiel sind eine Gruppe von Kindern, die alle Inszenierungen besuchen, am Ende einen mit 2000,00 € dotierten Preis vergeben und die dieses Jahr in Essen ein kleines Lager auf einer Grünfläche neben dem Grillo-Theater aufschlagen konnten, in dem man sich zwischen den Stücken austauschen und toben konnte. Auch tauchten hier vereinzelt die Künstler_innen auf und sprachen mit ihnen über ihre Theaterstücke. Eigentlich eine tolle Sache, aber dieses neben dem Theater gastieren, ließ sich scheinbar auch auf die Strukturen des Festivals übertragen – mittendrin ist etwas anderes. Am Ende unterteilten sie das Preisgeld und vergaben es an die beiden mit Abstand härtesten Produktionen, zum einen an das Kriegsdrama „Der Zigeuner-Boxer“ vom Westfälischen Landestheater Castrop-Rauxel und zum anderem an den Autopsie-Krimi „Die Durstigen“ vom Theater Bielefeld. Beide Arbeiten fanden bei der mit 10.000 € dotierten Preisvergabe der Fachjury keine Erwähnung – hermetisch voneinander getrennt bestimmt jeder für sich, was nun gutes Junges Theater sein soll.

Natürlich gibt es viele Anstrengungen Kinder und Jugendliche dabei zu haben und selbstverständlich ist es ein großer Act, Kindergärten und Schulen als wirklich engagierte Kooperationspartner zu gewinnen. Allein, dass die Young Experts die ganze Zeit vor Ort sein konnten, ist eine große Leistung und verdient alle Achtung. Jedoch möchte ich hier für den Schritt vorwärts, hinweg über den kleinen Heckenzaun des Rahmenprogramms, plädieren.

Es ist schon ein sehr spezielles Unterfangen: Da wird eine Produktion nach der anderen für Kinder und Jugendliche in den Fachrunden besprochen und bei all den Diskussionen über die präsentierten Arbeiten, ist die Zielgruppe nicht dabei. Das von der zuständigen Theaterpädagogin in Rekordzeit vorgetragene Feedback der jeweiligen Patenklasse, muss reichen – diese Zusammenfassung bleibt unkommentiert, sie beendet das jeweilige Inszenierungsgespräch.

Und in den einzelnen Diskussionsrunden habe ich häufiger gewisse Gesprächsdynamiken bemerkt: Ansichten, wie die, dass der eine oder andere Moment im Stück XY möglicherweise eine größere Herausforderung für Kinder gewesen sein könnte, werden im Allgemeinen nicht gerne gehört. Der

Verweis auf unhaltbare Mutmaßungen über Kinder und das Totschlagargument, man würde sie unterschätzen, folgt allzu schnell. Und es wird immer wieder erwähnt, dass ein Kinderstück nur dann gut ist, wenn es auch für Erwachsene funktioniert. Ist das wirklich so? Ich weiß nur, dass man das immer über die großen Zeichentrickfilme von Disney gesagt hat, die zu Weihnachten in die Kinos kamen – die verfolgten aber andere Interessen. Ich saß schon in einigen Theaterarbeiten für die Allerkleinsten und musste mir eingestehen, dass ich zwar für Dada, A. Artaud oder die Filme von M. Barney zu begeistern bin, mir das hier Dargebotene jedoch einfach zu abgefahren ist – der Großteil der anwesenden Zielgruppe feiert das Ganze aber (manche weinten auch, aber sie hatten auf jeden Fall einen Zugang, der mir verwehrt blieb).

Ist es nicht irgendwie weird, wenn eine alte Generation die Meinungshoheit über eine junge Generation haben soll, wenn es eigentlich um letztere geht?

Ich glaube die Lebensrealitäten der jeweiligen Altersgruppen und Generationen lassen sich durch derart pauschale Statements, wie dass es einfach für alle interessant anzusehen sein soll, nicht greifen. Kinder und Jugendliche müssen verstärkt reflexiv und künstlerisch einbezogen werden, nicht als repräsentative Darsteller_innen, sondern auch im Dramaturgie- und Regiewesen. Auch weil die Zeit sich immer ändern wird: Was weiß ich schon, was es heute wirklich bedeutet ein_e Grundschüler_in zu sein.

Künstlerische Intuition ist nicht nur das, was in den verschiedenen Akademien ausgebildet werden soll, sie ist bei Kindern und Jugendlichen bereits vorhanden – sie fließt, folgt eigenen Gesetzmäßigkeiten und verändert sich oder versickert irgendwann. Ja, es gibt Jugendclubs... aber führen diese nicht häufig ein Schattendasein und werden sie nicht oftmals als eine Art Trainingscamp für das „richtige“ Theater verstanden? Lässt das Theater sich wirklich von den unvoreingenommenen Ideen junger Menschen herausfordern und überraschen?

Kindern und Jugendlichen müssen die großen Türen geöffnet werden, wenn ihre Zeit und ihr Leben künstlerischen Ausdruck in den Theatern finden soll.

Julian Gerhard

ist Theaterpädagoge B.A. und aktuell M.A.-Student für Szenische Forschung an der Ruhr-Universität Bochum. Neben seiner künstlerischen und kuratorischen Praxis ist er als freier Autor tätig.

Das Theater der Däumlinge

Gedanken zum Kinder- und Jugendtheater im Zeitalter der Digital Natives, inspiriert durch den Besuch des Westwind-Festivals, Kinder- und Jugendtheatertreffen NRW 2014

von **Benedikt Grubel**

Michel Serres ist 84 Jahre alt und Philosophieprofessor an der *Sorbonne* in Paris. Jüngst hat er ein Essay verfasst, das im Deutschen den Titel „Erfindet euch neu! Eine Liebeserklärung an die vernetzte Generation“ trägt. Die vernetzte Generation, das sind die so genannten *Digital Natives*, die kleinen Däumlinge, wie Serres sie gleichsam liebevoll wie augenzwinkernd nennt. Däumlinge, weil sie mit so flinken Daumen ihre Smartphones und Tablets bedienen. Ein neuer Mensch sei geboren worden, schreibt Serres in seinem Essay. „Er oder sie hat nicht mehr den gleichen Körper und nicht mehr dieselbe Lebenserwartung, kommuniziert nicht mehr auf die gleiche Weise, nimmt nicht mehr dieselbe Welt wahr, lebt nicht mehr in derselben Natur, nicht mehr im selben Raum.“¹

Wenn wir heute für Kinder- und Jugendliche Theater machen, dann machen wir Theater für jene Däumlinge, für die neue Generation der digitalen Eingeborenen, der *Digital Natives* – und zwangsläufig müssen wir Theatermacher_innen uns fragen, was dieser Umstand für unsere Arbeit bedeutet: Inwieweit kann, soll und muss der Paradigmenwechsel vom analogen ins digitale Zeitalter unsere Theaterarbeit beeinflussen? Diese Fragestellung hat mich das *Westwind*-Festival 2014 über begleitet. Als Teilnehmer des *Next Generation* Forums genoss ich es hier, jede Menge Theater zu schauen und sich über das Gesehene in einem wunderbar entspannten Rahmen auszutauschen.

In unserer „Feedbackrunde“ in der *Heldenbar* am vorletzten Festivalabend ging es in der Gesprächsrunde von Julian [Gerhard, Anm.] und mir dann auch genau um dieses Thema. Schnell stellten wir jedoch fest, dass sich die eingeladenen Theatermacher_innen bisher nur wenig explizite Gedanken über das digitale Zeitalter und seine Auswirkungen auf das Theater und sein Publikum gemacht haben. Man einigte man sich mehr oder weniger auf den Tenor: „Oh je! Wenn wir anfangen, uns mit dem Internet zu befassen, dann wird's sicher peinlich, denn wir kennen uns ja selbst kaum aus...“. Doch was heißt es überhaupt, sich mit dem Internet im Kinder- und Jugendtheater zu befassen? Vermehrte Dialoge in Chatsprache? Jim Knopf im Kindermärchen mit Smartphone? Die kleine Hexe mit Googlebrille? Jugendliche, die in partizipativen Projekten den moralischen Zeigefinger heben und über die Fragwürdigkeit einer Facebook-Freundschaft sinnieren? Kostüme aus Alufolie, kalte Elektro-Sounds, der inflationäre Einsatz von Beamer-Projektionen und alles ganz schnell und ganz laut? Nein, sicherlich geht hier um etwas Grundsätzlicheres.

Michel Serres schreibt in seinem Essay viel über die Lehre an der Universität und darüber, dass Stillsitzen und Zuhören durch und durch nicht mehr zeitgemäß sei. Die Studierenden würden nicht umsonst kaum noch zuhören und schwatzen: Sie schwatzen, „weil alle Welt das Wissen, das da verbreitet wird, bereits hat. Zur Gänze. Zur freien Verfügung“². Wissen in unserem digitalen Zeitalter werde immer freier im Netz zugänglich und ist für Serres daher nicht mehr zwingend an Personen, beispielsweise an die Universitätsprofessor_in, gebunden. Vielmehr werde der Akt der spielerischen Erfindung immer wichtiger, den Serres als einen aktiven, authentischen und enthierarchisierten Vorgang – eine neue Art der Vernunft und somit auch als eine riesige Chance für die vernetzte Generation beschreibt:³ Die produktive Unordnung der neuen digitalen Gesellschaft lasse frische

1 Serres, Michel: *Erfindet euch neu! Eine Liebeserklärung an die vernetzte Generation*. Berlin (Suhrkamp) 2013. S. 15.

2 Serres, Michel: A.a.O.. S. 35.

3 vgl. Serres, Michel: A.a.O.. S. 42 f..

Luft herein „wie eine Maschine, die Spiel hat. Das Spiel macht erfinderisch.“⁴ Interessanterweise gebraucht Serres in seinen Ausführungen dabei immer wieder den Vergleich mit dem Theater. So fragt er nach dem „Ende des Schauspielereitalters“⁵ und mutmaßt, dass es in Zukunft keine Zuschauer_innen mehr geben werde. Stattdessen sei der Theaterraum „von beweglichen Akteuren bevölkert“⁶. Serres hinterfragt im Zuge seiner Ausführungen also die strikte und in seinen Augen hierarchisch-unterweisende Trennung von Agierenden und Zuschauenden in der Gesellschaft – ob nun an der Universität, vor Gericht oder eben im Theater.

Im Folgenden möchte ich nun, inspiriert von Serres gleichermaßen radikalen wie verspielten Gedanken anhand vier kurzer Beispiele aus dem Festivalprogramm darüber nachdenken, was es mit einem Theater auf sich haben könnte, das erfinderisch spielt und erfinderisch macht. Ein Theater also, das die Grenze zwischen Darsteller_innen und Zuschauer_innen neu auslotet bzw. aushebelt und sich somit im Sinne Serres der Lebensrealität der Däumlinge, der *Digital Natives*, stellt.

Ich beginne mit der Inszenierung „Die Durstigen“ des *Theater Bielefeld*. Hier wird das gesamte Publikum vor dem Einlass in den Theaterraum mit Kittel, Mundschutz und Haube eingekleidet. Auch der Schauspieler auf der Bühne trägt die blaue OP-Kleidung und schafft es in seiner performativen Spielhaltung, einen direkten Kontakt mit dem Publikum herzustellen. In einigen Momenten fühle ich mich als Zuschauer persönlich angesprochen und als Teil einer skurrilen Obduktionsvorlesung an der Uni. Die Inszenierung verliert allerdings, meiner Auffassung nach, in genau jenen Momenten, in denen die Kraft der Situation zu Gunsten eines emotional zuständlichen, psychologisch geführten Spiels vernachlässigt wird und die Kostümierung aller Zuschauer_innen somit zur bloßen Staffage wird.

Als zweites Beispiel ziehe ich die Inszenierung der „Bremer Stadtmusikanten“ des *Theater Marabu* heran, die durchweg mit inszenierten performativen Mitteln arbeitet. Im letzten Drittel des Stückes gelangen die ausrangierten Haus- bzw. Nutztiere Esel, Hund, Katze und Hahn zum Räuberhaus. Die *Marabu*-Schauspieler_innen unterbrechen hier den Erzählfluss und stellen in einer kurzen Episode die verschiedensten Räuber-Typen vor. In kurzen, extrem humorvollen Szenen geben sich unter anderem der Märchenräuber Hotzenplotz, die Panzerknacker und der barmherzige Robin Hood ein Stelldichein. Geschickt dockt die Inszenierung durch ihre Intertextualität an das Räuberwissen ihres jungen Publikums an, konstruiert und dekonstruiert zu dessen Freude idealtypische Vorstellungen aus der Welt des Märchens und des Comics und führt einen neuen Räubertypus mit Sonnenbrille ein, der im Verlauf des Stückes eine Art personifizierten Kapitalismus darstellt. Die Performer_innen eröffnen mit ihrem episodenhaften Räuber-Stück im Stück, meiner Beobachtung nach, eine gemeinschaftliche Situation, indem sie mit dem kulturellen Gedächtnis ihrer jungen Zuschauer_innen spielen.

Nun zum dritten kurzen Beispiel: Das Theaterkollektiv *Subbotnik* aus Düsseldorf spült fast ohne Worte, dafür aber mit starken Bildern und atmosphärischen Klangflächen das einsame Inselleben des gestrandeten Robinson Crusoe auf die Bühne. Dabei passiert auf der Bühne erstaunlich wenig. Ab und zu ein Lichtwechsel, sich im Wind bewegende Pflanzen, die ihre Schatten auf die weiße Opera-Folie im Hintergrund werfen, ein kurzer Zeitlupen-Tanz der Performer, einige Bretter die vom Robinson Crusoe-Darsteller aneinander gelehnt werden und vier bis fünf Sätze, die über ein Mikrofon am Bühnenrand eingelesen werden. Mehr nicht. Und gerade durch diese poetische Ruhe gelingt es der Inszenierung, eigene Denkräume zu öffnen, Zeit in einem geradezu traumhaften Zustand zu erfahren und selber viele Details auf der Bühne und in der live hergestellten Klangkulisse zu entdecken. Eine Inszenierung, die eine solche Entschleunigung wagt und inhaltlich um eine Figur kreist, die über weite Teile mutterseeenallein auf einer fremden Insel festsetzt, setzt

4 Ebenda.

5 Serres, Michel: A.a.O.. S. 38.

6 Ebenda.

sich zwangsläufig auch thematisch mit unserer vernetzten und schnelllebigen digitalen Gesellschaft auseinander.

Den drei bisher genannten Inszenierungen ist es meiner Meinung nach auf sehr verschiedene Arten und Weisen gelungen, sein junges Publikum nicht als „passiven Passagier“⁷, sondern als aktive Beobachter_in zu denken und herauszufordern. In diesem Sinne beginnt die von Serres angeführte Grenze zwischen Zuschauenden und Agierenden tatsächlich zu verschwimmen: Bei den „Durstigen“ wird das Publikum durch die Kostümierung mitunter zu einem Teil des Bühnengeschehens, bei den „Bremer Stadtmusikanten“ knüpft das Ensemble lustvoll an das kulturelle Räuber-Gedächtnis seines jungen Publikums an und in „Robinson Crusoe“ wird der Zuschauende durch eine poetische Entschleunigung auf seine eigene Gedankenwelt und Wahrnehmung zurückgeworfen.

Alle drei Inszenierungen finden in einem klassischen Zuschauersetting statt: vorne die Bühne, davor in Reihen sitzend das Publikum. Hannah Biedermann schafft im Gegensatz hierzu für ihre Inszenierung des Bilderbuchs „Papas Arme sind ein Boot“ eine gänzlich andere Situation: Auf der Hinterbühne des *Grillo Theaters* wurde eine eigens gebaute Papier- und Holzbühne errichtet, in der das Publikum sich wie in einem winzigen Zirkuszelt in einem Kreisrund dicht gedrängt gegenüber sitzt. Das Stück ist mehr Situation als Handlung, gibt den Zuschauer_innen viel Raum zum Selbsterkunden und -entdecken und verhandelt dabei schwer und leise, leicht und heiter zugleich Themen wie Tod, Trauer, Einschlafen und Weitermachen. Dabei werden fliegende Taschentücher zu einem Schneesturm und der Blick in den schwarzen Theaterschnürboden zu einem Blick in einen Himmel voller Sterne. Durch die spezielle Publikumssituation, in der sich das Publikum stets auch gegenseitig beim Zuschauen beobachten kann, entsteht eine ganz besondere Form der Gemeinschaft und der gemeinsamen Anteilnahme an der Performance.

Ich versuche nun abschließend einige Gedanken zu bündeln: Kinder- und Jugendtheater, das sich der Lebenswelt seines jungen, vernetzten Publikums stellt, ist in diesem Sinne ein Theater, das Raum lässt, die Dinge selber zu entdecken – ja zu erfinden. Es „berieselt“ seine Zuschauer_innen nicht, sondern ermöglicht es ihnen, am kreativen Prozess der Aufführung selbst teilzuhaben. „Nachfrage, nicht fertiges Angebot“⁸, fasst es Michel Serres treffend zusammen. Ein solches Theater der „Nachfrage“, das sich als Medium stets mitdenken und mitreflektieren muss, eröffnet den *Digital Natives* eigene Denkräume und schult spielerisch ihre Wahrnehmung und ihren eigenen Erfindergeist. Gewissermaßen werden sie also als zuschauende Mitspieler_innen in einem ständigen und zwangsläufigen Austausch mit dem Bühnengeschehen direkt gefordert. Das Theater muss sich hierfür an aller erster Stelle als ein gemeinschaftlicher Ort begreifen und die Grenze zwischen Zuschauenden und Agierenden in seinen Inszenierungen immerfort untersuchen, thematisieren und mitunter versuchen zu überwinden. Es muss darum gehen, das analoge Live- und Erlebnis-Moment des Theaters, seine ureigenste Kraft, zu stärken. Sicher können dabei auch neue Technologien ungeahnte Chancen eröffnen. Ulf Schmidt schreibt in einem Artikel auf *nachtkritik.de*, man habe es am Theater ja bereits mit allen möglichen technischen Abteilungen zu tun. Es gäbe Tontechniker_innen, Lichttechniker_innen und Videomenschen, nun werde es auch Zeit, am Theater Internet-Expert_innen und App-Kreative zu beschäftigen, um neue Ästhetiken und Formate zu erforschen – ja zu erfinden.⁹

Das Theater bietet uns also gerade im digitalen Zeitalter ungeheure Chancen. Als ein Ort der analogen Zusammenkunft ermöglicht es ein gemeinsames ästhetisches Nachdenken über die zunehmend digital vernetzte Gesellschaft, in der wir leben. Dies kann im Besonderen natürlich auch

7 Serres, Michel: A.a.O.. S. 39.

8 Ebenda.

9 vgl. Schmidt, Ulf: *Auf dem Weg zum agilen Theater*. Veröffentlicht auf *Nachtkritik.de* [eingesehen am 10. Juni 2014]: http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=9072%3Adebatte-um-die-zukunft-des-stadttheaters-viii-ulf-schmidts-vortrag-zum-agilen-theater-&option=com_content&Itemid=84

im Rahmen von partizipativen Theaterprojekten gelingen, bei denen junge Menschen von Probenbeginn an in den Prozess des Theatermachens eingebunden werden.

Wir werden in jedem Fall nicht umhin kommen, dem Ruf von Monsieur Serres zu folgen und uns und das Theater immer wieder neu zu erfinden und unser Publikum zum Erfinden zu ermutigen. Wie das *Westwind*-Festival gezeigt hat, ist das Kinder- und Jugendtheater auf dem Weg: Es erforscht, wie ich in den vier kurzen Beispielen versucht habe aufzuzeigen, auf verschiedenen Wegen Formate der Teilhabe, die die Grenze zwischen Zuschauer_innen und Darsteller_innen neu zu definieren suchen. Und dieses Erfinden wurde mit der Prämierung von „Papas Arme sind ein Boot“ in der großartigen Jurybegründung von Johann de Smet treffend gewürdigt: „a performance, which not is floating from the head to the heart, but flows from discovering, through surprise, through looking and seeing, through experiencing, towards the heart.“¹⁰

Benedikt Grubel

studierte am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen und ist Projektassistent und künstlerischer Mitarbeiter am Jungen Theater Freiburg.

QUELENNACHWEISE

Schmidt, Ulf: *Auf dem Weg zum agilen Theater*. Veröffentlicht auf [Nachtkritik.de](http://www.nachtkritik.de) [eingesehen am 10. Juni 2014]:

http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=9072%3Adebatte-um-die-zukunft-des-stadttheaters-viii-ulf-schmidts-vortrag-zum-agilen-theater-&option=com_content&Itemid=84.

Serres, Michel: *Erfindet euch neu! Eine Liebeserklärung an die vernetzte Generation*. Berlin (Suhrkamp) 2013.

de Smet, Johann: *Preisverleihung Westwind 2014. Plädoyer der Preisjury*. Veröffentlicht auf www.westwind-festival.de [eingesehen am 10. Juni 2014]: http://www.westwind-festival.de/fileadmin/user_upload/Preisverleihung_Westwind_Endfassung_ohne_Dialog.pdf.

¹⁰ de Smet, Johann: *Preisverleihung Westwind 2014. Plädoyer der Preisjury*. Veröffentlicht auf www.westwind-festival.de [eingesehen am 10. Juni 2014]: http://www.westwind-festival.de/fileadmin/user_upload/Preisverleihung_Westwind_Endfassung_ohne_Dialog.pdf.

Was können wir Kindern im Theater zutrauen?

Ein Email-Dialog

von Kristin Grün und Meera Theunert

Gesendet: Donnerstag, 22. Mai 2014 um 23:01 Uhr

Von: "Kristin Grün"

An: "Meera Theunert"

Betreff: Betreff: <http://www.youtube.com/watch?v=ZGYILZrknb4>

Liebe Meera,

Im Zug habe ich ein interessantes Zitat in der Jungen Bühne gelesen:

"Was wir am Kinder- und Jugendtheater mögen: Publikumsinteraktion, Klischeebrüche, Grenzüberschreitungen. Wir finden Theater kann Kindern mehr zutrauen." (Katharina Fiedler und Erik Veenstra in der Jungen Bühne #7, 2013/2014)

Das würde doch auch ganz gut als Überschrift für unsere Diskussion passen, oder?

Spannend fand ich auch, dass in dem Artikel hauptsächlich die Stücke gelobt wurden, die die Zuschauenden in grenzüberschreitende Situationen gebracht haben, indem sie mit vermeintlich „echten“ Gewalterlebnissen konfrontiert wurden (zum Beispiel als zwei Schauspieler auf einen Mann im Publikum einprügelten, dessen Zugehörigkeit zum Stück nicht von Anfang an klar war). Das würde ja der These widersprechen, dass Theater nicht die Realität abbilden, sondern neue Möglichkeitsräume öffnen sollte.

Wie siehst du das?

Liebe Grüße aus Berlin,

Kristin

Gesendet: Freitag, 23. Mai 2014 um 17:58 Uhr

Von: "Meera Theunert"

An: "Kristin Grün"

Betreff: Re: Betreff: <http://www.youtube.com/watch?v=ZGYILZrknb4>

Liebe Kristin,

"Was wir am Kinder- und Jugendtheater mögen: Publikumsinteraktion, Klischeebrüche, Grenzüberschreitungen." Dass in einem Theaterstück Grenzen, in welcher Form auch immer, überschritten werden, ist für mich ein grundsätzlicher Anspruch ans Theater. Es geht dabei gar nicht primär um unangenehme Grenzüberschreitungen, sondern vielleicht eher um Grenzerweiterungen. Im Theater können Dinge gesagt werden, die ich sonst nicht höre, es können Dinge gesehen werden, die ich in der Welt draußen, so nicht sehen kann. Aber auch eine realistische Gewaltdarstellung hat durch den geschützten Raum des Theaters eine andere Qualität als eine reale Gewalthandlung auf der Straße. Durch das Erleben von Gewalt in dem geschützten Raum des Theaters, ist es mir möglich, dieses Erlebnis ganz anders zu verarbeiten. Ich kann mit mehr Menschen darüber sprechen und bestenfalls mit den „Gewalttätigen“ und „Opfern“ selbst. Die Handlung steht in einem Kontext, den ich verstehen kann, wohingegen tatsächliche Gewalt oft unverständlich ist. Ich glaube, das gemeinsame Erleben von Situationen und Geschichten ist das, was das Theater besonders macht. Das Theater an sich ist für mich ein einziger „Möglichkeitsraum“. In der These „Wir finden, Theater kann Kindern mehr zutrauen.“ wird noch ein grundsätzliches Problem angesprochen, das wir im Kinder- und Jugendtheater haben (und vielleicht nicht nur da). Wir müssen unser Publikum kennen, um zu wissen, wo wir es abholen können, um es dann über eine (oder mehrere) Grenzen führen zu können. Wo liegen diese Grenzen? Wer ist „das Publikum“

oder „die Kinder“? Ich glaube, viele Theatermacher_innen fühlen diese Unkenntnis und bewegen sich deshalb in einem bewährten Rahmen aus für Kinder gut Bekanntem.

Ich freue mich auf deine Antwort!
liebe Grüße aus Nürnberg,
Meera

Gesendet: Freitag, 30. Mai 2014 um 13:29 Uhr
Von: "Kristin Grün"
An: "Meera Theunert"
Betreff: <http://www.youtube.com/watch?v=VlRbecB746c>

Liebe Meera,
da stecken wir natürlich in einer Grundsatzdiskussion über Theater /Kunst im Allgemeinen. - Wir wollen unser Publikum "abholen", es "über Grenzen führen" und ihm "neue Möglichkeitsräume öffnen", wissen aber gar nicht, wer dieses Publikum eigentlich ist und wo es steht. Und das nicht nur im Kindertheater. Aber gerade dort erweist es sich als doppelt schwierig, da die Zielgruppe ja nur über Umwege erreicht werden kann. Denn ob, mit welcher Regelmäßigkeit und besonders welche Stücke Kinder im Theater besuchen, ist ja meist Entscheidung der Eltern/Lehrer_innen/"Erziehungsberechtigten". Das heißt, was wir Kindern im Theater zutrauen wird nicht nur durch das Bild bestimmt, das die Theatermacher_innen von Kindern und ihren Grenzen haben, sondern in zweiter Instanz auch noch einmal von eben jenen Erziehungsbeauftragten. Doch auch ohne diese Komplikation bleibt die Frage: Wer sind "die Kinder"? Und woher sollen wir das wissen? - Denn Kindheit als gesellschaftliches Phänomen ist veränderbar und interpretierbar. Zusätzlich ist Kind natürlich nicht gleich Kind, jede zuschauende Person (egal welchen Alters) bringt eigene Erfahrungen, Assoziationen und Interpretationen in den Prozess einer Aufführung mit ein und so ist es nahezu unmöglich, "das Publikum" als Gesamtbild zu bestimmen. Dennoch arbeiten wir Theatermacher_innen natürlich mit Annahmen über unser Publikum, stützen uns dabei auf unsere persönlichen Erfahrungen und gesellschaftlichen Bilder. Und dabei sind wir uns im besten Falle bewusst, dass wir nicht jede_n Zuschauer_in dort abholen können, wo er/sie steht und ihn/sie in jeder Aufführung über eine persönliche Grenze führen können. Aber Möglichkeitsräume eröffnen, das können wir in jedem Fall und die Frage wäre doch, wie man diese so gestaltet, dass sich möglichst alle in ihnen zurecht- und wiederfinden, um ihren persönlichen Standort und ihre persönlichen Grenzen anzudocken und zu bespielen?

Ich freue mich auf deine Meinung und sende dir sonnige Grüße!
Kris

Gesendet: Freitag, 30. Mai 2014 um 16:47 Uhr
Von: "Meera Theunert"
An: "Kristin Grün"
Betreff: Re: <http://www.youtube.com/watch?v=VlRbecB746c>

Liebe Kristin,
du hast Recht, wenn du sagst, "dass wir nicht jede_n Zuschauer_in dort abholen können, wo er/sie steht". Wir können nur die bestmögliche Schnittmenge zwischen uns und dem Publikum suchen. Ich würde gerne noch etwas früher ansetzen. Nämlich an dem Punkt, überhaupt Kinder fürs Theater zu gewinnen. Dabei meine ich nicht nur, Kinder als Zuschauer_innen, sondern auch als Akteur_innen in Jugendclubs etc.. Dabei finde ich den Punkt: "Kindheit als gesellschaftliches Phänomen ist veränderbar und interpretierbar." interessant. Ich habe aus meinem Familien- und

Bekanntenkreis häufig von extremem Leistungsdruck in der Schule, oft schon in der Grundschule, gehört. Kindheit wird, so empfinde ich es, immer mehr als Lebensabschnitt definiert, in dem Menschen bereits mobilisiert und vorbereitet werden müssen auf die Arbeitswelt. Ich denke, wir als Theatermacher_innen im Kindertheater können und sollten den Kindheitsbegriff mitgestalten und uns für eine Kindheit als gleichberechtigte Lebensphase einsetzen. Und damit schließe ich den Bogen zu der Frage, was können wir Kindern zutrauen. Ich denke, um die größtmögliche Schnittmenge zwischen unserer Kunst und der Welt eines Kindes zu finden, ist es sinnvoll, sich mit Kindern zu unterhalten und an die eigene Kindheit zurückzudenken. Und was ich am wichtigsten dabei finde, ein Kind als gleichberechtigte_n Interaktionspartner_in zu verstehen.

liebe Grüße, es ist kalt hier,
Meera

Kristin Grün

studierte Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis in Hildesheim (Schwerpunkt Theater/Theaterpädagogik, Kulturvermittlung und Kulturmanagement) und arbeitet an verschiedenen Kindertheatern in Berlin und Hamburg.

Meera Theunert

Studiert an der Universität Erlangen-Nürnberg Psychologie und führt u.a. nach Jugendclub-Erfahrungen und Regieassistenzen am Staatstheater Nürnberg und dem Kindertheater „Theater Pfüte“ in Nürnberg selbst Regie.

"Wir und die Anderen"

Gedankenflüge zum Thema postmigrantisches Theater in Institutionen und Theaterpädagogik. Angestoßen durch das Westwind-Festival 2014 in einem Emailaustausch - meistens nachts.

von Sarah Kramer und Wera Mahne

Sonntag, 01.06.2014 um 12:44 schrieb Sarah Kramer:

Hallo Wera,
meine erste Idee war mich an der Festival Struktur abzuarbeiten und dabei in Frage zu stellen, in wie weit sich die Dualität - deutsch vs. nicht deutsch - dort reproduziert hat. Hierzu ein kurzer gedanklicher Eingriff in einen Ausschnitt aus dem Impulsvortrag von Dr. Azadeh Sharifi.

"**Wir und die Anderen**" - es gibt das vermeintlich Eigene, das mit der Etikette des Deutschen versehen wird und das Fremde, worunter alles „Migrantische“ steht. Die Verortung des Fremden vor der eigenen Tür - Kommt ins Theater! Wir sind schon hier! Verfestigt Dualität **deutsch vs. nicht** auch wenn keiner gern darüber spricht."

Ich frag mich halt, wie sich das Denken von "Wir und die Anderen" verändern kann?
Für mich hat es auf jeden Fall mit der thematischen Auseinandersetzung innerhalb des Festivals stattgefunden.

Montag, 02.06.2014 um 00:33 schrieb Wera Mahne:

Hallo Sarah,
Ich glaube deine Grundfrage erstreckt sich viel weiter als nur auf das Theater. Es geht nicht um das „Wir“ **im Theater**, sondern um ein Deutsches-Wir und ein „anderes-Fremdes-Migrantentum“, das aufgebrochen werden soll. Eigentlich ist aber die Frage eher, wie kann sich das Theater öffnen. Wie können theatrale Strukturen so verändert werden, dass das Inseldasein, gar nicht mehr möglich ist. Da ist ein Umdenken im Kopf gefragt und es ist gleichzeitig die gesellschaftliche Frage die momentan auch in Deutschland ganz allgemein verhandelt wird. Deswegen müssen die Strukturen innerhalb des Theaters auch verändert werden. Es darf nicht darum gehen, mehr Publikum zu generieren, sondern um ein Selbstverständnis, was will man mit der Kunst. Was will man erzählen und wo will man ansetzen. Dann regelt sich die Intersektionalität und die Diversität eigentlich von selber. Leider geht es aber meistens nicht darum, sondern um ein Überleben und um ein sicheres Theaterprodukt.

Montag, 02.06.2014 um 02:46 schrieb Sarah Kramer:

Ich finde ganz interessant, dass von "Öffnung" die Rede ist, für mich klingt das in eine Richtung gedacht. Vielleicht geht's auch gerade darum, nach draußen zu gehen und Theater außerhalb dieser Strukturen gemeinsam zu machen. Dann kann aus dieser Erfahrung vielleicht ein neues Selbstverständnis entstehen. Konzepte entwickelt werden, die von einer gemeinsamen Idee, von einem gemeinsamen Thema ausgehen und getragen werden. Wo der Austausch sich dann nicht mehr über das "Fremde" definiert. Oder sich die Frage nach "Heimat" stellt - vielleicht ist Heimat dann dort, wo etwas zusammen entsteht. Ist halt die Frage, ob man schon vorher wissen kann, welche Geschichten erzählt werden "müssen" oder ob die Auseinandersetzung im Prozess die "wahre" Geschichte ist. Das Produkt ist eine weitere Phase. Ich finde ein sicheres Produkt lässt

Auseinandersetzung zu und ist eine Abbildung des Prozesses.

Ich würde gerne wissen, was du mit dem sicheren Theaterprodukt meinst?

Montag, 02.06.2014 um 09:48 Uhr schrieb Wera Mahne:

Ich rede von Öffnung, nicht in Richtung einer bestimmten Gruppe. Sondern von der Öffnung der Theater an sich. Jedes Theater, jede Institution sollte daran arbeiten, dass sie nicht zu einem geschlossenen Mikrokosmos wird. So dass innerhalb davon immer dieselben Menschen etwas zu sagen haben, immer dieselben Menschen dort engagiert werden, neue Einflüsse schwer ihren Weg finden können. Ich glaube dafür wäre es sinnvoll, Formate zu finden. Seien es Open Mikes, oder eine Gastspielstruktur zu dem „normalen“ Betrieb. Deswegen rede ich von einer Öffnung, das bedeutet in alle Richtungen. Für junge Künstler_innen, für Laien, für Inklusion. Die Bewegung gezielt Künstler_innen of Color einzustellen ist ja nur aus dem Grund entstanden, dass da ein Defizit besteht und Theaterbetriebe hauptsächlich weiß sind. Da ist die Notwendigkeit aufzurütteln, über öffentlich wirksame Gremien zu gehen. Genauso ist es in der Politik, genauso in anderen Firmen. Solange es keine Selbstverständlichkeit ist, dass es ein diversitärer Raum ist, lohnt es sich dafür zu kämpfen und sich einzusetzen.

Dabei geht es eher darum, sich zu fragen was man erzählen will, oder aus welchem Themenkomplex man schöpfen will und da Theater ganz klar eigentlich immer politisch ist, die ganze Chose mit dem Spiegel vorhalten und so, ist es auch ein Statement, wenn es Hamlet spielt, statt sich mit der Flüchtlingsthematik auseinander zu setzen. Oder nur Weiße einstellt in einer Welt, die durch die Diversität von Biografien und Erfahrungen geformt ist.

Da finde ich, hat Westwind dieses Jahr schon einen großen Fokus drauf gelegt, die verschiedenen Richtungen zu vereinen. Sei es durch den Jugendclub, durch die internationalen Gäste oder auch durch die thematische Fokussierung. Da können sich viele Theatermacher_innen, die das Festival besucht und bespielt haben, inspirieren lassen und Ansätze und Gedanken mit in ihr Theater nehmen. Die Strukturen sind allerdings trotzdem noch sehr festgelegt und das ist nur ein erster Schritt.

Das sichere Theaterprodukt... was meine ich damit? Ich setze mich gerade viel damit auseinander, wie neue Themen generiert werden können, also was Theater auch vor allem für Kinder und Jugendliche sein kann. Wofür es stehen kann. Es geht für mich darum, Dinge auszuprobieren, die ein Wagnis bedeuten, Themen anstoßen, bei denen man dachte, man könnte sie nicht bearbeiten, vor allem nicht für junges Publikum.

Ich versuche immer irgendwohin zu kommen, bei dem ich denke, *wow da war ich noch nicht, ups das könnte schief gehen. wow das ist jetzt schwer.* Also immer ein Risiko einzugehen.

Im Gegensatz dazu steht dann das sichere Theaterprodukt. Das funktioniert, das machen wir wieder, da brauchen wir nicht viel, da stellen wir den ein, der hat schon was bei uns gemacht, da wissen wir, was wir bekommen... und und und. Und manchmal ist das dann auch gut. Das ist ja nicht per se schlechtes Theater. Aber auf einen kleinen Kosmos beschränkt. Wenn man keine Zeit hat, dann muss man wahrscheinlich solche pragmatischen Entscheidungen treffen. Oder andere Schwerpunkte setzen.

Montag, 02.06.2014 um 15:23 schrieb Sarah Kramer:

Ja, über Formate (Konzepte), die diese Öffnung bewirken, nachzudenken finde ich sehr sinnvoll! Das ist auf jeden Fall ein Punkt, den ich ganz persönlich aus dem Festival ziehen konnte. Das finde ich an der theaterpädagogischen Arbeit auch so spannend, weil unsere Arbeit genau da ansetzen

kann. Das geht aber nur, wenn dafür Zeit ist bzw. wenn Zeit ist für Konzeption und Evaluationsphasen und nicht schnell, schnell das nächste raus muss. Ich denke, dass Theater außerhalb dieser Strukturen eine größere Spannkraft hat. Ich finde deinen Arbeitsansatz sehr gut. Vor allem wenn es um die Frage geht, wie neue Themen generiert werden können. Und ich finde genau diese Arbeit schafft ganz praktisch eine Veränderung und Öffnung. Das Potential und die Methoden sind ja da und entwickeln sich stetig weiter. Es ist nur wichtig, dass diese Ressource genutzt wird. Und nicht dass sich Menschen kaputt schuften und einzelne Projekte wie Pilze aus dem Boden schießen aber nicht nachhaltig sind. Ähnliches haben auch die Theater im World Café beim Westwind beschrieben, dass die nachhaltigen Projekte eben schwer zu verwirklichen sind. Durch die vielen anderen Grundverpflichtungen ist zu wenig Zeit... Oft läuft es dann nebenher und wird entweder durch Überengagement getragen oder fällt wegen Überforderung unter den Tisch.

Dienstag, 03.06.2014 um 01:25 schrieb Wera Mahne:

Hallo Sarah,

Zum Thema Theaterpädagogik fällt mir noch ein ganz konkretes Beispiel ein. In einem Jugendclub, den ich mit leite, haben zwei Clubberinnen mal eine Szene entwickelt, in der die eine einen türkischen Akzent nachmacht um ihre Szene witziger zu machen. Es hatte aber inhaltlich überhaupt nichts damit zu tun.

Natürlich gehört es dazu, dass man gemeinsam Dinge ausprobiert und entwickelt und wir danach darüber gesprochen haben und die Szene wieder geändert wurde. Es hat aber so einige Überzeugungsarbeit gebraucht, bis ich erklärt hatte, dass ein hauptsächlich weißer Jugendclub bei einer Veranstaltung auftreten wird, die hauptsächlich weiß geprägt ist und dort auf keinen Fall Vorurteile reproduziert werden sollen, über eine Gruppe, die nicht vertreten ist und von der man sich damit abgrenzt. Das ist Verhalten aus einer Mehrheitsgesellschaft heraus. Gleichzeitig ist es ein Unterschied, ob man das in einer öffentlichen Veranstaltung macht oder im privaten Rahmen.

Diese Inhalte zu vermitteln oder eine Sensibilisierung für strukturellen Rassismus überhaupt anzustoßen, kann genauso eine Aufgabe der Theaterpädagogik sein. Denn es geht ja nicht um die Vermittlung von Theaterformen oder Sehgewohnheiten, sondern in Theaterpädagogik geht es um mehr, um die Personen, die dabei sind und wie die das, was sie sehen einordnen, oder wie sie sich selbst in der Welt wahrnehmen und sich selbst ausdrücken, formulieren und darstellen wollen. Wenn Theaterpädagogik Zugänge und Erfahrungsräume bieten kann, in denen Mensch sich begegnen, wäre das toll.

Und deswegen denke ich, auch in jedem kleinen Rahmen gehen diese Veränderungen los und es liegt immer an jedem/jeder Einzelnen wie er/sie sich bewusst verhalten möchte.

Sarah Kramer

studierte Theaterpädagogik (B.A.) an der Hochschule Osnabrück, ist u.a. als freie Theaterpädagogin tätig und realisiert mit dem von ihr und Jelka Likus gegründeten Theaterkollektiv "werkstatt der theatralen" inszenatorische Projekte.

Wera Mahne

absolvierte den Hildesheimer Studiengang *Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis*, war u.a. Regieassistentin am Schauspielhaus Düsseldorf und arbeitet nun als freie Regisseurin und Theaterpädagogin.

– Professionell vs. Partizipativ –

Eine nicht-wissenschaftliche Betrachtung zu Strömungen im Kinder- und Jugendtheater

von Anne Schaper-Jesussek

Welche Strömungen braucht das Theater für ein junges Publikum?

Die Young Experts des Schauspiel Essen hinterließen uns jungen Theatermacher_innen des „Next Generation Forums“ 10 Regeln für das Theatermachen.

Unter anderem waren folgende Regeln dabei:

- Keine Knutschereien auf der Bühne
- Keine unwitzigen Witze
- Keine Erwachsenen die Kinder spielen

Keine Erwachsenen die Kinder auf der Bühne spielen, was also tun, wenn es nun doch eindeutig um Kinder in den Stücken für ein junges Publikum geht?

Hierzu gab es beim Westwind 2014 eine Bandbreite an Möglichkeiten:

So wurden einige Stücke in der Rückblende erzählt, die Schauspieler_innen schlüpfen dabei immer wieder in die Rolle des Kindes und traten auch wieder heraus und wechselten in die Perspektive des Erwachsenen, der von seiner Kindheit erzählt.

Im Rahmenprogramm gab es dann noch mit „em pom pi“ eine Produktion des Theaterlabor am Schauspiel Essen zu sehen. Hier stehen zwei junge Mädchen gemeinsam mit einem erwachsenen Schauspieler auf der Bühne.

Diese Form des Theaters besticht, bekommt durch die partizipative Einbindung der jungen Menschen eine besondere Qualität, da man doch den Kindern die Darstellung eines Kindes am ehesten abnimmt.

Auch hier bedarf es natürlich einer besonderen Vorsicht, dass die Nutzung der partizipativen Theaterform nicht in die Ausstellung der Partizipierenden hinausläuft.

Hierzu schreibt der Theaterwissenschaftler Friedhelm Roth-Lange: *„Es sollte Kriterien geben, um ein partizipatives Programm, das dazu tendiert, seine Mitwirkenden zu missbrauchen und das Publikum zu manipulieren, von einer interaktiven künstlerischen Praxis zu unterscheiden, welche die Würde der Akteure zumindest respektiert, aber möglichst auch dazu beiträgt, ihr kreatives Potenzial zu erweitern. Solche Kriterien wären hilfreich, um den Reiz eines Theaters verteidigen zu können, das uns dazu einlädt, in absichtlich nicht perfekten Inszenierungen mit nicht professionellen Akteuren die Schönheit des Zerbrechlichen, des Unvollendeten, des Unvorhersehbaren und des Improvisierten zu entdecken, also das, was Leben auszumachen scheint.“* (Friedhelm Roth-Lange, „Wem gehört die Bühne?“ Copyright: Goethe-Institut e. V., Humboldt Redaktion, Dezember 2011, <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/de8622835.htm>)

Viel wurde in Essen auch im Rahmenprogramm über das postmigrantische Theater diskutiert, da in den meisten Theaterstrukturen doch der typisch deutsch/deutsche weiße Theatermacher vorherrscht. Ein Strukturwechsel wird gefordert.

Ein Strukturwechsel, wenn man auf die deutsche Bevölkerungszusammensetzung schaut, der durchaus nötig und wichtig ist, um Geschichten in deutschen Theatern weiterhin mit Authentizität erzählen zu können.

Auch hier sollte man zum Prinzip *participare* greifen. Postmigrantische Theaterschaffende und Künstler_innen müssen in die deutsche Theaterlandschaft dauerhaft eingebunden und verankert werden. Denn wie soll ein_e deutsch/deutsche_r Theatermacher_in glaubhaft eine Geschichte von Flucht, Migration oder auch alltäglicher Diskriminierung erzählen, wenn er/sie hiermit in der realen Welt nie Erfahrung gemacht hat. Natürlich kann er/sie recherchieren, Interviews führen und sich seiner Vorstellungskraft bedienen, dennoch wird diese Vorstellungskraft immer nur einen Bruchteil der Realität widerspiegeln können.

Nach der inspirierenden Woche in Essen komme ich für mich zu dem Schluss, dass gutes, bemerkenswertes Theater sowohl professionell wie auch partizipativ sein sollte, frei nach einem Zitat von Heiner Müller: „Biographie füllt Text“.

Zur Begrifflichkeit:

Professionell

- 1a) (eine) Tätigkeit als Beruf ausübend
- b) als Beruf betreibend
- 2) fachmännisch, von Fachleuten anerkannt, benutzbar, erstellt

Partizipativ

Unter Beteiligung der Betroffenen (stattfinden, ausgeführt)

Zu lateinisch – *participare* Teilnehmen lassen

Anne Schaper-Jesussek

Studierte Bühnenbild_Szenischer Raum (MA) an der TU Berlin und ist seit der Spielzeit 13/14

Ausstattungsassistentin am Vorarlberger Landestheater in Bregenz.

Das Theatertreffen, das ein Festival sein wollte

Eine Reflektion

von Amelie Vogel

Wo bin ich hier eigentlich? Im Vorwort des Intendanten steht, ich würde das „Festival Westwind NRW Theatertreffen für junges Publikum“ besuchen. Ein Theatertreffen und Festival in einem, wie kann so etwas aussehen? Unter einem gelungenen Festival verstehe ich einen temporären Ausnahmezustand, in dem eine Gemeinschaft beschworen wird und in dem Austauschprozesse in Gang gesetzt werden. Es gibt etwas Neues und das Risiko zum Scheitern muss auch drin sein. Es ist ein Ort, an dem ich mein Theaterverständnis mehr in Frage stelle als es zu bestätigen. Da es jedoch weder Regeln noch Standards für diesen nicht-geschützten Begriff gibt, lässt sich lang und breit darüber diskutieren, ob es sich beim Westwind um ein Festival handelt oder nicht. Das Programm klingt dann aber ziemlich nach Festival: zehn ausgewählte Inszenierungen aus der Region, internationale Gastspiele mit Schwerpunktsetzung, postmigrantische Selbstbefragung, tagsüber Diskussionen und Inszenierungsgespräche, abends dann ein unterhaltsames Rahmenprogramm. Aber sind das nicht zu viele Schuhe für einen Fuß? Verspricht das Westwind mehr, als es halten kann? Es beschwört keine Gemeinschaft, es bringt nur die Leute zusammen, die sowieso schon an der gleichen Sache arbeiten. Das Neue, der Anstoß von außen, kommt aus der Türkei, oder sollte er zumindest. Am Ende einer eindrucksvollen Woche, im Programm schlecht platziert, gibt es im Publikum große Löcher, fast mehr Löcher als Käse. Es wird sich viel darum bemüht, Westwind zu einem Event der Kinder- und Jugendtheaterszene zu machen, so mein Eindruck. Es gelingt nicht immer.

Ein Festival, so Veronica Kaup-Hasler, Intendantin des *steirischen herbst*, ist ein sozialer Raum, nach dem man sich vor und nach dem Festival sehnt. Ich erinnere mich zum Beispiel sehnsüchtig an den Austausch mit den anderen Nextis zurück. Andere freuen sich darauf, geschätzte Kolleg_innen wieder zu sehen und mit ihnen ein Bier in der Kantine zu trinken. Die Kritik leidet unter diesem Geklügel. In den Inszenierungsgesprächen sollte es deshalb die Möglichkeit geben, ehrlich zu sein, ohne dabei Nestbeschmutzung zu betreiben. Eine Hoffnung, die in die Next Generation gesteckt wurde, wie ich am Abreisetag erfuhr.

Meines Erachtens hängt der Erfolg der eigenen Teilnahme vor allem von der Bereitwilligkeit zur Selbstreflektion ab: ob man die (vorsichtige) Kritik seiner Kolleg_innen erkennt und daraus die notwendigen Schlüsse für die folgenden Aufführungen im eigenen Hause zieht.

Westwind bietet aber auch die Möglichkeit, über den eigenen Tellerrand hinauszuschauen. Die Neugier nach anderen Arbeitsweisen als der eigenen wurde da vor allem im Nachgespräch zu der Koproduktion von Theater an der Ruhr/FFT Düsseldorf mit dem Kollektiv Subbotnik von „Robison Crusoe“ deutlich. Die gern gestellte Frage „Wie wollen wir arbeiten?“, stellt sich also auch das Theater für ein junges Publikum.

Die Frage, wo ich eigentlich bin, lässt sich allerdings nicht einfacher beantworten als so: 51°27'17.4"N 7°00'40.0"E. Ob es mehr ist als das, hängt vom Engagement aller Beteiligten ab.

Weiterführende Literatur:

Elfert, Jennifer (2009): Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells. Bielefeld: Transcript.

Prof. Dr. Schneider, Wolfgang (2013): Eine kulturpolitische Expertise. Online verfügbar unter www.starkestuecke.net. zuletzt geprüft am 06.06.2014.

Florian Malzacher (2011): Anwalt der Nische. Kurator der performativen Künste: ein Job mit unklarem Profil, Ziel und Zukunft. In: *Theater heute Jahrbuch* (4).

Amelie Vogel

studiert „Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis“ mit Hauptfach Theater und Literatur im Beifach an der Universität Hildesheim um künftig als Dramaturgin im Kinder- und Jugendtheater zu arbeiten.