



Mit dem Publikum spielen

Partizipation im Theater für junges Publikum in Deutschland

von Tabea Hörnlein

„In our present climate, it is more useful to look for participants rather than spectators. We live in a culture that encourages passive spectatorship, and there is certainly enough spectatorship to go around. The nightmare of our society right now is submissive consumption: people watching their lives go by, watching the government drift by with the assumption that a citizen's only job is to be a good audience. The theater can offer an alternative to passive spectatorship. It excels in qualities that make for real democracy.“ (Bogart 2007, S. 75)

Auch wenn die amerikanische Theatermacherin Anne Bogart im Anschluss an diese Überlegung Partizipation eher als Involviertsein definiert, beschreibt sie doch die mögliche Kraft der sich gerade vollziehenden partizipatorischen Wende in der deutschen Theaterlandschaft, die sich nicht nur auf das Kinder- und Jugendtheater bezieht.

Involviertsein

In den Stadt- und Staatstheatern entsteht eine Bürgerbewegung, die sich in der Gründung von „Bürgerbühnen“ (Staatsschauspiel Dresden, Nationaltheater Mannheim) und „Volkstheatern“ (Staatstheater Karlsruhe) manifestiert. Allen soll die Teilhabe am Theater ermöglicht werden. Und hierbei geht es vor allem um das Theaterspielen, statt „nur“ Theater zu sehen.

Unterschiedliche regionale Konzepte bilden sich aus und künstlerische Schwerpunkte werden definiert. Während am Dresdner Staatsschauspiel die Arbeit mit Autoren, die die spezifischen Dresdner Biografien in Theatertexte verwandeln, immer mehr in den Fokus rückt (vgl. Fischer-Fels und Kaluza 2012, S. 14) richtet sich das National-

theater Mannheim vor allem thematisch aus. Wenn das dortige Schnawwl seine Spielzeit mit dem Motto „Mitbestimmer“ übertitelt, ruft die ebenfalls zum Haus gehörende „(Junge) Bürgerbühne“ dementsprechend auf: „Werdet Mitbestimmer!“ Und dies beschreibt den Impetus der Bewegung: Bürger sollen aktiviert werden, sich am Theater – als einem Spiegel der Gesellschaft – zu beteiligen. Mit ihnen, den Experten des Alltagslebens, werden alltägliche Themen künstlerisch geformt und eine andere künstlerische Sprache – des Bürgers, des Nicht-Perfekten – wird weiter entwickelt. Mit den szenischen Experimenten werden wiederum die Diskurse um performative Darstellungsweisen vorangetrieben. Aber vor allem geht es darum, Theater (wieder) zu Kommunikationsräumen werden zu lassen, die Distanz zwischen Kunst und Leben zu verringern.

Und dies beschreibt, wo diese Bürgerbewegung ihren Ursprung nahm: In einer partizipatorischen Kunstpraxis, die in der Bildenden Kunst vor allem in den 1980er und 1990er Jahren unter dem Schlagwort „New Genre Public Art“ bekannt geworden ist. In diesen Arbeiten verschob sich der Fokus der künstlerischen Produktion von der Beschäftigung mit Objekten hin zur Beschäftigung mit Subjekten und der Entwicklung von Teilnahmemöglichkeiten an künstlerischen Prozessen. Damit verschoben sich auch die Grenzen zwischen Produzenten und Rezipienten, denn oft wurde das Publikum in die Konzeption des Produkts einbezogen oder trug in der Umsetzung zu großen Teilen zu dessen Realisierung bei (vgl. Kravagna 1998). Die bisher entstandenen Projekte der Bürgerbühnen involvieren jedoch ihre Teilnehmer mehr in vorgegebene künstlerische Prozesse, als dass sie sie selbst gestalten lassen.

Teilhabe

Fokussiert man unter diesem Gesichtspunkt die Kinder- und Jugendtheaterlandschaft fällt auf, dass es die beschriebene partizipatorische Wende hier nicht gab, weil diese Theaterform auf eine partizipatorische Tradition zurückgreifen kann. Die zum Repertoire gehörenden Produktionen von Jugendlichen für Jugendliche sind fester Bestandteile der künstlerischen Arbeit. Häuser wie das Moks in Bremen oder das **tjg. theater junge generation** in Dresden haben mit den „jungen akteuren“ und der „**tjg. theaterakademie**“ schon vor Jahren eigene Sparten für diese Arbeit gegründet. Andere, wie das freie Theater Marabu in Bonn, produzieren einmal im Jahr mit dem

„Jungen Ensemble“ ein Jugendstück, das bis zu 20-mal auf dem Spielplan steht. Was kennzeichnet diese partizipatorischen Formate?

Am **tjg.** theater junge generation werden von 18 Premieren im Jahr fünf durch die **tjg.** theaterakademie bestritten, dies entspricht der Premierenanzahl der hauseigenen Puppentheatersparte. Wiederum drei davon werden innerhalb der Reihen **tjg.** tak-ticker von Jugendlichen selbst thematisch bestimmt und inszeniert. In der vergangenen Spielzeit brachte die damals 16-jährige Lena Höhlich eine biografische Produktion zum Thema Scheidungskinder unter dem Titel „Bis einer geht“ auf die Bühne. Selbst Scheidungskind, versammelte sie ein Ensemble von gleichaltrigen Scheidungskindern um sich, die ihre Erfahrungen in klar umrissene Texte übersetzten. Formalästhetisch changierte die Inszenierung zwischen zeitgenössischen Verfahren des biografischen Theaters, sowie Elementen des Darstellenden Spiels, das sich performativer Körperbilder bedient, und spiegelte damit die Theatererfahrung und Reflexionsfähigkeit der jungen Theatermacherin wider. Der Mehrwert für die jungen Spieler ist klar:

„Während sich die jugendlichen AkteurInnen mit einer selbstbezüglichen Aufmerksamkeit dem Performanceprozess widmen, entwerfen sie immer und immer wieder unmittelbar und aktiv ihr ‚Selbst‘.“ (Lange 2002, S. 476)

Doch spannender ist die Untersuchung der Aufführungssituation und Konfrontation mit dem Publikum, das im Kinder- und Jugendtheater aus Gleichaltrigen, aber eben nicht Freunden und Familie, besteht, was häufiges Kennzeichen des Publikums der Bürgerbühnen ist. Die Erfahrung aus den Vorstellungen zeigt, dass sich das jugendliche Publikum auf andere Art ernst genommen fühlt, da Geschichten aus ihrem eigenen Erfahrungshorizont von Gleichaltrigen, mit den Ästhetiken der Gleichaltrigen erzählt werden. So wird das Kinder- und Jugendtheater zum Sprachrohr der Jugendlichen, ein Ort, den sie selbst mitbestimmen können, ein Ort an dem sie verhandeln können, was sie gerade bewegt. Und für die jungen Theatermacher ist es auch ein Ort, an dem sie eine reflexive Position zum eigenen Leben einnehmen kann und erfahrbar wird, dass sie selbst das Theater und damit einen Teil der gesellschaftlichen Öffentlichkeit mitgestalten können.

„Wenn Kunst als Kommunikationsform gedacht wird, dann muss sie sich nicht in der kommunikativen Beziehung zwischen Künstler und Publikum erschöpfen, sondern kann in bestehende soziale Räume und deren Beziehungen investiert werden.“
(Kravagna 1998, S. 9)

In diesem Sinne sind die bisher beschriebenen Projekte zwar ein aktives Spiel mit dem eigentlichen Theaterpublikum, aber streng genommen allenthalben auf Teilhabe orientiert. Wie sehen also partizipatorische Kunstpraxen im zeitgenössischen Kindertheater aus, die dem von Christian Kravagna formulierten Anspruch an ein partizipatorisches Modell entsprechen?

„Partizipation geht ... zunächst einmal von einer Differenzierung zwischen Produzierenden und Rezipierenden aus, ist an der Beteiligung letzterer interessiert und überantwortet ihnen einen wesentlichen Anteil entweder schon an der Konzeption oder am weiteren Verlauf der Arbeit.“ (Kravagna 1998, S. 2)

Partizipation

Das Projekt „Spukversicherung“ des Forschungstheaters am Fundustheater in Hamburg (www.fundus-theater.de/forschungstheater/projekte/spukversicherung/) verwirklicht Partizipation eben in diesem Sinne. Beispielhaft treffen in diesem Freiraum des Projektes Kinder, Künstler und Wissenschaftler zusammen, um sich dem gemeinsamen Vorhaben, der Geistersuche und gegebenenfalls -bekämpfung zu widmen. In der ersten Projektphase wird das Team der Geisterversicherung an die Schule gerufen, damit ihm ein Schadensfall durch Geistererscheinungen gemeldet werden kann. Gemeinsam wird mit den Schülern „die schulische Atmosphäre“ untersucht, Geister aufgespürt. In einer nächsten Phase werden die Schüler zu einer Séance ins Theater eingeladen, wo ihre Geister Gestalt annehmen und ihnen begegnen. Am Ende dürfen die Schülerinnen und Schüler dann entscheiden, welche Geister in die Schule zurückkehren sollen, um in Zukunft ganz offiziell am schulischen Leben teilzunehmen.

Damit besteht das Projekt neben Feldforschungs- und individueller Inszenierungsphase auch aus einer Rückführung in die Schule. Dieser Dreischritt ist nötig, um die gleichberechtigte Kommunikation – ohne Kinder keine Inszenierung und umgekehrt –

zu vervollständigen und den performativen Akt, der in dieser Form des Projektes vollzogen wird, abzuschließen. Denn mit Rückführung der (gezähmten) Geister an die Schule geht auch ein verändertes Verhalten der Schüler einher, bzw. kehren die veränderten, geläuterten Geister nur durch das veränderte Verhalten der Schüler an die Schule zurück.

Auch in diesem Projekt manifestiert sich der Anspruch partizipatorischer Kunstpraxis, dass die Kunst nah am Leben ist und dieses sogar zu ändern vermag. Doch hier werden soziale Interaktionsräume gezielt durch einen künstlerischen Prozess neu bewertet und verändert. Es wird eine künstlerische Form für und mit Kindern gesucht, um deren soziale Interaktionen zu gestalten, in diesem Sinne fast bildnerisch formend tätig zu werden.

Involviertsein – Teilhabe – Partizipation

Involviertsein, Teilhabe und Partizipation sind, wie beschrieben wurde, drei Ausformungen der partizipatorischen Wende, die unterschiedliche Intentionen der Projekt- und Theatermacher widerspiegeln. Zwei Tendenzen sind ihnen jedoch gemein.

Zum einen geht es um die Frage nach Darstellungsweisen im (Kinder- und Jugend)Theater. Die meisten professionellen Häuser und Gruppen arbeiten mit professionellen Schau- und Puppenspielern, die für eine sehr spezifische Theaterkonvention ausgebildet sind. Zeitgenössische Formen des Performativen, des Biografischen sind eingeschränkt möglich. Die Integration partizipativer Projekte kann das künstlerische Profil eines Theaters erweitern. Gerade im Jugendtheater erscheint das Potential immens: Wer schon einmal einen jugendlichen Darsteller gesehen hat, der sich aus einem zu klein gewordenen T-Shirt kämpft, steht, schaut und seinen pubertierenden Körper zeigt, der erfährt mehr über das Jungsein, als es ein Schauspieler je erzählen könnte.

Zum anderen geht es allen um den Anspruch, Theater als Raum der Kommunikation zu öffnen und durchlässig werden zu lassen, für diejenigen, für die es gemacht wird. Theater möchte Austragungsort und Mitgestalter gesellschaftlicher Prozesse sein und Ort, an dem man diese Möglichkeit zu allererst erfahren kann. Und in diesem

Sinne wird es bestenfalls zu einer Austauschplattform einer regional gebundenen Generation. Überall.

Tabea Hörnlein ist Theaterpädagogin und leitet die theaterakademie am tjg. theater junge generation in Dresden. Sie ist Vorstandsmitglied der ASSITEJ Deutschland.

Literaturverzeichnis

Bogart, Anne (2007): And Then, You Act: Making Art in an Unpredictable World. New York: Routledge.

Fischer-Fels, Stefan; Kaluza, Stefanie (2012): Erfahrungswelten, die Dramaturgien infrage stellen. Tabea Hörnlein, Theaterakademie des theater junge generation (tjg), und Miriam Tscholl, Bürgerbühne des Staatsschauspiel Dresden, im Gespräch mit Stefan Fischer Fels und Stefanie Kaluza. In: Wolfgang Schneider (Hg.): Piraten der Performance? Jugendliche entern die Bühne. Jahrbuch für Kinder- und Jugendtheater 2013. Berlin: Theater der Zeit (2013), S. 12–14.

Kravagna, Christian (1998): Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis. Online verfügbar unter www.republicart.net/disc/aap/kravagna01_de.htm, zuletzt geprüft am 14.12.2013.

Lange, Marie-Luise (2002): Grenzüberschreitungen. Wege zur Performance ; Körper - Handlung - Intermedialität im Kontext ästhetischer Bildung. Königstein/Taunus: Helmer (Facetten).

Wartemann, Geesche (2012): Zwischen Lektion und Labor. Hildesheimer Thesen VIII – Die Zukunft der Theatervermittlung. In: www.nachtkritk.de.



Der Text ist in englischer Sprache erschienen in IXYPSILON-ZETT Magazin für Kinder- und Jugendtheater, Heft 1, 2014. IXYPSILONZETT ist eine Veröffentlichung der ASSITEJ e.V. im Verlag Theater der Zeit.

© Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt am Main und Berlin