

KINDER THEATER

AUF AUGENHÖHE MIT DEM PUBLIKUM

*Innere und äußere Haltung für TheaterpädagogInnen
bei der Begleitung von Inszenierungsprozessen
am professionellen Theater für ein junges Publikum*

Fachtheoretische Abschlussarbeit
im Rahmen der Vollzeitausbildung Theaterpädagogik BuT®

Vorgelegt von Claudia von Grünigen
Eingereicht am 30. Juli 2018 an Wolfgang G. Schmidt (Ausbildungsleitung)

**} theaterwerkstatt heidelberg
theaterpädagogische akademie**

Theaterpädagogische Akademie der Theaterwerkstatt Heidelberg
Jahrgang 2017

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Aspekte zum Kindertheater heute	4
2.1. Begrifflichkeit	4
2.2. Kurzer geschichtlicher Einblick	5
2.3. Bestandsaufnahme: Kindertheater in Deutschland	6
a. Finanzierung, Umsatz, Förderung	7
b. Mobile Produktionen	8
c. Produktion und Rezeption	8
d. Theaterpädagogik und Vernetzung	10
e. Was das Kindertheater aktuell bewegt	10
2.4. Das Zielpublikum: Aspekte zur Kindheit	11
a. Das heutige Kindheitsbild	12
b. Das Kinderleben – die kindliche Sicht der Welt	13
c. Bedeutung von Kindheitsbild und Kinderleben für das Kindertheater	14
2.5. Herausforderungen im heutigen Kindertheater	16
3. Theaterpädagogik in der Produktion am Kindertheater	19
3.1. Warum TheaterpädagogInnen in Inszenierungsprozesse eingebunden werden	19
3.2. Spannungsfeld Kunst und Pädagogik im Kindertheater	21
3.3. Zusammenarbeit innerhalb des Produktionsteams	23
3.4. Die Perspektive des jungen Publikums	25
a. Wissen über das Publikum generieren	25
b. Das Verhältnis zwischen Theaterschaffenden und ihrem Publikum	26
c. Raum für das Publikum schaffen	27
3.5. Inhalte und Formen des Kindertheaters	28

4. Beispiele von Theaterproduktionen für junges Publikum	31
4.1. Begegnung auf Augenhöhe mit dem Publikum am Beispiel Theater Sgaramusch	31
4.2. Forschendes Theater am Beispiel Fundus Theater Hamburg	32
4.3. Politisches Theater am Beispiel Grips Theater Berlin	33
a. Überlegungen zum politischen Theater für Kinder	34
4.4. Erzähltheater am Beispiel Freies Theaterhaus Frankfurt	34
5. Fazit	36
6. Literaturverzeichnis	38
8. Anhang	42
7. Eidesstattliche Erklärung	46

1. Einleitung

Ein Schauspieler in schillerndem Pferdekostüm hüpfte wild fuchtelnd über die Bühne, fällt zu Boden, rappelt sich breit grinsend wieder auf. Seine Gesten sind übertrieben, sein Gesicht schneidet Grimassen. Die Kinder vor mir kichern – mir scheint zwar etwas verwirrt und ermüdet vom ewig rennenden Pferd – und rufen laut ihre Kommentare in den Saal. Fetziges Popmusik übertönt das Geraschel der Chips-Packungen. Neben mir tauschen zwei Frauen Urlaubserinnerungen übers Handy aus, hinter mir schnarcht ein Mann. Ein Baby schreit.

So ungefähr sieht mein Bild einer misslungenen Kindertheatervorstellung aus. Zugegeben, das Szenario ist klischiert und etwas überzeichnet, es beruht jedoch auf Erfahrungen, die ich erlebt habe. Was salopp ausgedrückt „schlechtes Kindertheater“ ist, scheint mir einfach zu beschreiben. Doch was macht im Gegenteil „gutes“ Kindertheater aus? Wie spannend, verworren, vielschichtig darf oder muss eine Handlung sein? Gibt es eine spezifische Art der schauspielerischen Darstellung im Kindertheater? Wie viel Kunst verträgt ein Kind? Was ist kindgerecht – und was bedeutet das überhaupt, „kindgerecht“? Diese Fragen beschäftigen mich bereits seit einigen Jahren. Als freie Theaterschaffende produziere und spiele ich selber Kindertheater und suche nach Antworten und Wegen, wertiges Kindertheater zu machen. Ein wichtiger Qualitätsfaktor besteht meines Erachtens darin, wie ernst genommen die Kinder werden, ob eine Begegnung auf Augenhöhe mit dem Publikum stattfindet. Wie gewährleistet man diese?

Der Eintritt in den Beruf der Theaterpädagogin hat mir eine breite Palette an Arbeitsfeldern gezeigt, in denen Kindern Theater näher gebracht wird. Partizipative Formate eröffnen der kulturellen Teilhabe völlig neue Perspektiven, Theater mit Kindern zu spielen, zu erforschen, zu erfahren, zu schaffen. Doch wie verhält sich Theater für Kinder, welches von erwachsenen Theaterschaffenden produziert wird, dazu? Wo liegt seine Relevanz neben der Theaterarbeit mit Kindern? Ist es Bereicherung oder Konkurrenz? Oder wird es gar überflüssig? Ich stehe einer klaren Trennung der beiden Berufsfelder kritisch gegenüber und bin überzeugt, dass Zusammenarbeit fruchtbarer ist als Konkurrenzdenken. Mich als Theaterpädagogin und Theaterschaffende, die sich quasi beiden Arten des Kindertheaters zugehörig fühlt, interessiert es herauszufinden, wo die Schnittstelle liegt. Wie kann sich die Theaterpädagogik in das professionelle Kindertheater einfügen? Ein Arbeitsfeld, in welchem dies konkret bereits geschieht, ist die Begleitung von Inszenierungsprozessen, die mehrheitlich an Theaterhäusern stattfindet.

Die vorliegende Arbeit untersucht dieses Arbeitsfeld und will herausfinden, wie sich die Theaterpädagogik in professionelle Produktionen einbringen kann und ob und wie sie das Kindertheater für junges Publikum bereichert. Der erste Teil widmet sich dem heutigen

Kindertheater und soll eine Übersicht über das Berufsfeld des professionellen Kindertheaters liefern, über seine Strukturen und welche Herausforderungen es momentan zu meistern hat. Dabei gehe ich auch auf die Zielgruppe des Kindertheaters ein, indem ich verschiedene Aspekte der Kindheit beleuchte. Der zweite Teil untersucht die Tätigkeit der Theaterpädagogik am Kindertheater und soll aufzeigen, wie Arbeitsprozesse bei Inszenierungen funktionieren, welche Aufgaben die Theaterpädagogik erfüllen kann, wo allenfalls verwandte Tätigkeitsfelder in der Vermittlung liegen und welche Chancen und Risiken die Zusammenarbeit in Inszenierungsprozessen birgt. Zudem ist es mir ein Anliegen zu ergründen, welche Inhalte und Formen für Kinder inszeniert werden können, was bei jungem Publikum berücksichtigt werden muss, was zumutbar oder eben „kindgerecht“ ist und was nicht. Der letzte Teil bietet Einblicke in Inszenierungsformate aus der Praxis.

Die vorliegende Arbeit soll Theaterpädagogen und Theaterpädagoginnen die Welt des professionellen Kindertheaters eröffnen, fachtheoretisches Wissen über Kindertheater und die daran angebotenen theaterpädagogischen Tätigkeiten liefern, die Stellung der Theaterpädagogik am Kindertheater klären und einen praktischen Zugang zur Mitarbeit an Inszenierungsprozessen eröffnen. Dabei liegt das Augenmerk auf der Frage, wie im Kindertheater eine Begegnung auf Augenhöhe mit dem Publikum erzeugt werden kann.

2. Aspekte zum Kindertheater heute

2.1. Begrifflichkeit

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts werden mit dem Begriff „Kindertheater“ zweierlei Formen bezeichnet: Einerseits das Theater, welches von erwachsenen Schauspielern für Kinder gespielt wird, andererseits das Theater, bei welchem Kinder als Laiendarsteller auf der Bühne stehen.¹ Ich widme mich in dieser Arbeit der ersten Form, dem Theater für ein junges Publikum, produziert von erwachsenen Theaterschaffenden. Genauer fokussiere ich mich dabei auf das Theater für Kinder (bis ungefähr 11 Jahre²) und versuche dieses vom Jugendtheater abzugrenzen, obwohl die beiden Sparten in der Literatur oft zusammen auftreten und der Übergang von der einen zur anderen naturgegeben fließend ist.

¹ Vgl. Taube, G. (2012), *Kinder- und Jugendtheater heute in Kinder- und Jugendtheater im Wandel*, S. 11

² Laut der Shell Jugendstudie (empirische Studie, welche Einstellungen, Sozialverhalten, Werte, Gewohnheiten und Erwartungen von Jugendlichen in Deutschland untersucht) beginnt die Jugend ab dem 12. Lebensjahr. Quelle: 17. Shell Jugendstudie, *Jugend 2015*, Fischer Taschenbuch Verlag (2015)

2.2. Kurzer geschichtlicher Einblick

Um zu begreifen, wo das deutsche Kindertheater gegenwärtig steht, erscheint es mir sinnvoll, sich mit dessen Historie auseinanderzusetzen. Folgend ein geschichtlicher Einblick in die Entwicklung des Kindertheaters ab Ende des zweiten Weltkriegs bis heute. Die Zeit davor erachte ich für diese Arbeit als wenig relevant.

In der DDR wurden Kinder als strategisch bedeutend für die sozialistische Bildung der Gesellschaft betrachtet. Dementsprechend vielfältig war auch die Kindertheaterlandschaft (u.a. Theater der jungen Welt in Leipzig, Theater der jungen Generation in Dresden, Theater der Freundschaft in Berlin). Dabei knüpfte das Kindertheater in der DDR nicht an die Fortschrittlichkeit der Weimarer Republik an, sondern orientierte sich am klassischen Erbe und zeigte vor allem Märchen. Im Westen hingegen standen Stücke aus der Weltliteratur, Märchen- und Literaturbearbeitungen auf den Spielplänen und bedienten sich, beeinflusst durch die Theatertradition Brechts, eines klaren, ausstellenden, nicht psychologischen Spiels, direkter Publikumsansprache und eingängigen Liedern.³

Eine prägende Zeit für das deutsche Kindertheater brach in den 70ern mit dem Grips Theater und seinem emanzipatorischen Kindertheater an. Diese Art von Theater nahm klar Bezug auf die Lebenswelt des jungen Publikums, orientierte sich an den in der damaligen Pädagogik aufkommenden psychologischen Sichtweisen und erklärte das Kind weg vom erziehungsstrategischen Objekt hin zum Subjekt gesellschaftlichen Wandels. Ein radikal neues Kindheitsbild wurde gezeigt: das schlaue, gewitzte, findige Kind, welches sich von den Erwachsenen emanzipiert und ihnen immer eine Nasenlänge voraus ist. Das Kindertheater wandte sich ab von illusionierenden, verniedlichenden Traumwelten und wollte sich auf den Boden der Realität begeben. Hier finden sich tatsächlich Parallelen zum heutigen Theater, welches, auf der Suche nach dem wirklichen Leben, reale Spielorte aufsucht und Laien als sogenannte Experten des Alltags⁴ auf der Bühne auftreten lässt⁵.

Ab den 80er-Jahren gewann die Ästhetik zunehmend an Bedeutung. Dies äußerte sich in Phantasie- und Traumwelten in einem Theater der Bilder, der Bewegung und der Poesie. Der Fokus für das jungen Publikums sollte sich vom Verstehen zum Erleben verlagern, die Interpretation sollte assoziativ geschehen. Diese Entwicklung führte in den 90ern zur

³ Vgl. Hentschel, I. (2016), *Theater zwischen Ich und Welt*, S. 215/65/66

⁴ Der Begriff „Experten des Alltags“ wurde vor allem durch die Theatergruppe Rimini Protokoll geprägt, welche in ihren dokumentarischen Stücken Theater-Laien als Experten aus der wirklichen Welt auftreten lassen. Siehe auch *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Miriam Dreysse / Florian Malzacher (Hg.), Berlin, Alexander Verlag, 2007

⁵ Vgl. Hentschel, I. (2016), *Theater zwischen Ich und Welt*, S. 63/66

Entstehung eines Theaters, welches sich sowohl an Kinder wie auch an Erwachsene richtete⁶.

Auch heute werden Kinderstücke oft von einem theatralen Ansatz her inszeniert – darüber sind sich Theater- und Kulturwissenschaftlerin Ingrid Hentschel und Theaterwissenschaftler Gerd Taube einig. Kindertheater möchte heute in erster Linie einfach Theater sein, seinem Publikum durch künstlerische Perspektiven eine Erweiterung des eigenen Lebenshorizonts ermöglichen. Im Widerspruch dazu stehe ein Effizienzdenken von Kultur- und Bildungspolitik, welche das Kindertheater nach seinem Bildungswert evaluiert und kulturellen Angeboten für Kinder vor allem dann zuspricht, wenn ihre Zielsetzungen die Optimierung von Kompetenzen versprechen.⁷ Das heutige Kindertheater bewegt sich also – genauso wie im übrigen Theaterpädagogik auch – im Spannungsfeld zwischen Kunst und Pädagogik.

2.3. Bestandsaufnahme: Kindertheater in Deutschland

Folgend ein Überblick über die Strukturen des deutschen Kindertheaters. Ich beziehe mich hierbei in erster Linie auf die Studie über die deutsche Landschaft der Darstellenden Künste für ein junges Publikum, welche Thomas Renz 2017 im Auftrag von Assitej⁸ verfasste. In die Erkenntnisse der Studie fließen die Antworten von 238 Theater über die Spielzeit 2015/2016 ein. Somit liefern die Daten Erkenntnisse über mehr als 3500 MitarbeiterInnen, 24000 Theateraufführungen und fast 3,5 Millionen ZuschauerInnen. Es ist die erste umfassende Studie zur Lage der Darstellenden Künste für ein junges Publikum in Deutschland.⁹

Die Studie unterscheidet fünf Typen von Institutionen:

- Kinder- und Jugendtheater als Teil eines Stadt- oder Staatstheaters
- Große selbst produzierende Kinder- und Jugendtheater *mit* eigener Spielstätte
- Mittlere und kleinere selbst produzierende Kinder- und Jugendtheater *mit* eigener Spielstätte
- Selbst produzierende Kinder- und Jugendtheater *ohne* eigene Spielstätte
- Veranstalter für Kinder- und Jugendtheater, Orte für Gastspiele

⁶ Vgl. Ebd., S. 217/219

⁷ Vgl. Ebd., S. 72/74, Vgl. Taube, G. (2012), *Kinder- und Jugendtheater heute in Kinder- und Jugendtheater im Wandel*, S. 12

⁸ Assitej e.V., Deutsche Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche, www.assitej.de

⁹ Vgl. Renz, T. (2017), *Kinder- und Jugendtheater in Deutschland*, S. 3/5

In kleinen und mittleren Städten, also überwiegend in ländlichen Regionen, tritt professionelles Kindertheater vor allem in Form von Gastspielen auf. Ebenfalls vertreten sind in diesen Regionen selbstproduzierende Theater ohne eigene Spielstätte. In größeren Städten verfügen selbstproduzierende Theater öfter über eine eigene Spielstätte. Hier sind auch die Stadt- und Staatstheater angesiedelt.¹⁰ Gerd Taube beschreibt diesen Typ auch als die vierte Sparte an Drei-Sparten-Häusern. Dabei unterscheidet er zwischen dem integrierten Modell (Teil der Sparte Schauspiel, daher oftmals um die Ressourcen konkurrierend, meist unter der Leitung der Dramaturgie oder der Theaterpädagogik) und dem eigenständigen Modell (eigenständige Sparte, verfügt über separate Räumlichkeiten, eigenes Personal/Leitung und Budget, jedoch verhältnismäßig weniger Ressourcen als die übrigen Sparten).¹¹

Die Assitej-Studie kommt hier zum Schluss, dass für Kinder in Großstädten die Chance um ein Mehrfaches höher liegt, altersgemäßes Theater zu erleben als für Kinder aus dem ländlichen Raum.¹²

a. Finanzierung, Umsatz, Förderung

Interessant ist, dass nicht Stadt- und Staatstheater, sondern große Theater mit eigener Spielstätte die höchsten Umsätze erzielen (alle Einnahmen inkl. Fördermittel, Eintritte, etc.). Somit stellt diese Sparte die größten Häuser der Kindertheater-Landschaft in Deutschland. Die geringsten Umsätze erzielen hingegen Institutionen, welche lediglich als Veranstalter fungieren. Die Umsätze von selbstproduzierenden Theatern ohne eigene Spielstätte sind ebenfalls gering. Beteiligte Mitglieder in dieser Sparte erhalten allein durch ihre Anstellung an diesen Theatern selten ein individuelles existenzsicherndes Einkommen und gehen häufig Mehrfachbeschäftigungen nach.¹³

Stadt- oder Staatstheater und selbst produzierenden Theater mit eigener Spielstätte erhalten verhältnismäßig die meisten Zuschüsse in Form institutioneller, dauerhafter Förderung. Veranstalter/Gastspielorte finanzieren sich weitgehend über Eigenmittel (z.B. Honorare oder Einnahmen durch Eintritte). Dies macht sie einerseits zwar unabhängiger von Förderern, andererseits können sie sich weniger künstlerisch innovative Experimente leisten und setzen bei der Wahl von Stücken oder der Gestaltung von Inszenierungen eher auf sichere Werte. Dies gilt teilweise auch für selbstproduzierende Theater ohne eigene Spielstätte, wobei 90% dieses Typs sich durch Projektförderung finanzieren.

¹⁰ Vgl. Ebd., S. 7

¹¹ Vgl. Taube, G. (2012), *Kinder- und Jugendtheater heute in Kinder- und Jugendtheater im Wandel*, S. 9

¹² Vgl. Renz, T. (2017), *Kinder- und Jugendtheater in Deutschland*, S. 9

¹³ Vgl. Ebd., S. 12

Bemerkenswert ist jedoch, dass ca. 75% aller Kindertheater Projektförderung erhalten. Somit wird klar, dass nicht vorwiegend freie Gruppen diese Art der Finanzierung beanspruchen, sondern dass auch institutionalisierte Betriebe nicht ohne Projektförderung arbeiten können. Der Formulierung in der Studie entnehme ich, dass dies eine eher neue Entwicklung ist. Eine mögliche Konsequenz davon ist ein erhöhter Verwaltungsaufwand, da projektbezogene Förderungen für jede Produktion neu eingereicht werden müssen. Zudem sind die Auflagen der Förderer zu beachten, welche von der Theater- und Kulturpolitik auferlegt werden. Inhaltlich beziehen sich diese vor allem auf die Ansprache von bestimmten Zielgruppen zur Förderung kultureller Teilhabe.¹⁴

b. Mobile Produktionen

Erwartungsgemäß sind selbst produzierende Theater ohne eigene Spielstätte beinahe ausschließlich mobil unterwegs und treten an unterschiedlichen Gastspielorten (z.B. an Schulen, Kindergärten, Kulturzentren). Sie sind ebenfalls am stärksten an Festivals vertreten. Erstaunt hat mich, dass immerhin 19% der Stadt- und Staatstheater ebenfalls an unterschiedlichen Gastspielorten spielen.¹⁵ Als Mitglied eines sehr kleinen selbstproduzierenden Theaters ohne eigene Spielstätte frage ich mich, warum größere Häuser, welche doch über eigene, etablierte Spielstätten verfügen, in solche, von kleinen Theatern ohnehin bereits stark umkämpfte Spielorte vordringen.¹⁶

Auch 36% der mittleren und kleineren selbst produzierenden Theater mit eigener Spielstätte treten an unterschiedlichen Gastspielorten auf. Bemerkenswert dabei ist der Austausch untereinander: Die Theater dieser Sparte besuchen sich gegenseitig und machen sich somit gemeinsame Synergien zu Nutze.

c. Produktion und Rezeption

Weniger überraschend ist, dass Theater ohne eigene Spielstätte im Vergleich am wenigsten Stücke je Spielzeit produzieren. Ihre Ensembles bestehen meist aus zwei bis fünf Mitgliedern. Auch handelt es sich bei über der Hälfte der laufenden Stücke von Theatern ohne eigene Spielstätte um Wiederaufnahmen. Selbstproduzierende Theater mit eigener Spielstätte beschäftigen die größten Ensembles, gefolgt von den Stadt- und

¹⁴ Vgl. Ebd., S. 14/15

¹⁵ Vgl. Ebd., S. 18

¹⁶ Eine mögliche Antwort darauf könnten Förderauflagen liefern, wie ich sie am Beispiel des Theaters St. Gallen in der Schweiz erlebt habe: Da der Kindertheaterbereich des Theaters St. Gallen nicht nur von der Stadt sondern auch vom Kanton getragen wird, werden die Förderbeiträge an die Bedingung geknüpft, auch die ländlichen Regionen zu bespielen. Dies bedeutet für den Theaterbetrieb einen erheblichen Aufwand und stellt gleichzeitig eine große Konkurrenz für die freie Szene dar – eine rundum nicht zufriedenstellende Situation. Ob in Deutschland ähnliche Umstände herrschen, bleibt zu prüfen, übersteigt jedoch den Rahmen dieser Arbeit.

Staatstheatern. Bei letzterem Typus ist ein Missverhältnis zur Ensemblegröße des Erwachsenentheaters festzustellen, welche in der Regel erheblich grösser ist. Da die Arbeit in den Kindertheater-Abteilungen größerer Häuser lediglich auf einige wenige Mitarbeiter verteilt wird, kann dies zu erhöhter Arbeitsbelastung der KünstlerInnen führen.¹⁷

Auf allen Bühnen stehen überwiegend professionelle Akteure, wobei vor allem in großen selbst produzierenden Theatern mit eigener Spielstätte und in Stadt- und Staatstheatern vermehrt auch mit gemischten Ensembles gearbeitet wird. Hier entstehen Produktionen, in denen Profis mit Kindern, Jugendlichen und auch generationsübergreifend Stücke erarbeiten. Solche Produktionen werden in der Regel jedoch weniger häufig aufgeführt.¹⁸ Dies rührt daher, dass Texte aus Stückentwicklungen im Ensemble, also mit den gegenwärtigen Spielern, entstehen und daher nur selten für ein anderes Ensemble nachspielbar, resp. repertoirefähig sind.¹⁹

Die größte Genrevielfalt bieten Stadt- und Staatstheater sowie große selbst produzierende Theater mit eigener Spielstätte. Das eindeutigste Profil weisen Veranstalter/Gastspielorte auf und bedienen vor allem die Genres Sprech-, Puppen und Musiktheater.²⁰

Die häufigste Zielgruppe stellen in allen Typen Kinder von 5 bis 12 Jahren dar. Deutlich weniger Stücke werden für die Aller kleinsten (bis 4 Jahre) produziert. Überdies untersucht die Studie die Zielgruppen bezogen auf den politischen Anspruch einer sozial ausgeglichenen kulturellen Teilhabe. Auffällig ist hier, dass vor allem Stadt- und Staatstheater (67%) und selbst produzierende Theater mit eigener Spielstätte (60%) besondere Zielgruppen ansprechen wollen. Bei den selbst produzierenden Theatern ohne eigene Spielstätte und den Veranstaltern/Gastspielorten ist der entsprechende Anteil deutlich geringer (30%).

Am häufigsten wollen die Kindertheater Menschen mit Migrations- oder Fluchthintergrund ansprechen. Im Gegensatz zum Erwachsenentheater in großen Stadt- und Staatstheatern, welche in der Regel vor allem ihre Abonnenten pflegen – sozial homogen und meines Erachtens eher elitär – sind die Theater für junges Publikum bemüht, ein möglichst diverses Publikum und gesellschaftlich marginalisierte Gruppen anzusprechen. Sie leisten somit einen spürbaren Beitrag zur Inklusion und zur Teilhabe von Kindern und Jugendlichen an gesellschaftlichen und kulturellen Diskursen.²¹

¹⁷ Vgl. Renz, T. (2017), *Kinder- und Jugendtheater in Deutschland*, S. 19

¹⁸ Vgl. Ebd., S. 21

¹⁹ Vgl. Taube, G. (2012), *Kinder- und Jugendtheater heute in Kinder- und Jugendtheater im Wandel*, S. 10

²⁰ Vgl. Renz, T. (2017), *Kinder- und Jugendtheater in Deutschland*, S. 19/20

²¹ Vgl. Ebd., S. 24

Gespielt werden überwiegend Geschichten mit linearer Handlung, beispielsweise Bearbeitungen von Kinderromanen. Dabei werden auch Spartengrenzen überwunden und neue künstlerische Ausdrucksformen für Kindertheater erforscht.²²

d. Theaterpädagogik und Vernetzung

Erfreulich zu lesen ist, dass Theaterpädagogen und -pädagoginnen in Stadt- und Staatstheatern sowie an großen selbstproduzierenden Häusern mit eigener Spielstätte offenbar selbstverständlich zum Standard gehören. Sie beziehen junges Publikum in unterschiedlichen Formaten ein (z.B. Spielclubs, Vor- und Nachbereitung von Stücken, Premierenklassen). Des Weiteren begleiten sie die Produktionsprozesse (Gestaltung des Spielplans, Konzeption, Beratung). Bei den anderen Typen von Kindertheatern zeigt sich: Je kleiner das Haus, desto weniger ist die Theaterpädagogik vertreten. An Gastspielorten ist sie so gut wie gar nicht vorhanden.²³ Hier hat unser Berufsstand dementsprechend noch einen Ausgleich zu bewirken.

Kindertheater sind allgemein stark mit unterschiedlichen Kooperationspartnern vernetzt. Am häufigsten wird mit Kindergärten und Schulen, aber auch mit sozialen Einrichtungen wie z.B. Jugendzentren und soziale Einrichtungen mit Kulturbezug wie z.B. Musikschulen zusammengearbeitet. Diese Vernetzung ermöglicht den Austausch mit anderen Akteuren aus kulturellen und sozialen Institutionen, woraus Ideen für neue Themen und Formate geschöpft werden können. Konkrete Kooperationsverträge mit solchen Partnern sind jedoch vor allem bei selbst produzierenden Theatern mit eigener Spielstätte und bei Stadt- und Staatstheatern üblich.²⁴

e. Was das Kindertheater aktuell bewegt

Abschließend vermittelt die Studie ein Bild darüber, welche Herausforderungen und Zukunftswünsche die deutsche Landschaft der Darstellenden Künste für ein junges Publikum aktuell bewegen. Hier kristallisieren sich drei Themenbereiche heraus, welche spannend zu wissen sind für die theaterpädagogische Begleitung von Produktionen:

- Inhaltliche Themen: Neben politischen Anliegen, welche die kulturelle Teilhabe betreffen, gibt es bestimmte inhaltliche Themen, welche vermutlich nie an Aktualität und Beliebtheit verlieren werden. So z.B. Pubertät, Identitätsfindung, Sexualität, Gewalterfahrung oder Suchtverhalten.

²² Vgl. Taube, G. (2012), *Kinder- und Jugendtheater heute in Kinder- und Jugendtheater im Wandel*, S. 10

²³ Vgl. Renz, T. (2017), *Kinder- und Jugendtheater in Deutschland*, S. 23/24

²⁴ Vgl. Ebd. S. 24

- Das Verhältnis von Theater und Schule: Obwohl die Kooperation mit Schulen sehr weitverbreitet ist, scheint die Zusammenarbeit konfliktbehaftet. Es äußert sich der Wunsch nach gegenseitiger Sensibilisierung für die Belange beider Partner.
- Sicherung, Stärkung und Reform der Finanzierung: Hier wird das Bedürfnis nach besserer Bezahlung von KünstlerInnen deutlich (insbesondere in Anbetracht der Ungleichheit zwischen Kinder- und Erwachsenentheater) aber auch nach einem Ausbau der Gastspielförderung (besonders in ländlichen Räumen) und der mittel- und langfristigen Konzeptionsförderung. Auch ist eine stärkere Förderung der Diversifizierung bezüglich von Stoffen, Publikumsansprache etc. ein Anliegen.²⁵

2.4. Das Zielpublikum: Aspekte zur Kindheit

Als Kindheit bezeichnet man in der Entwicklungspsychologie den Zeitraum von der Geburt bis zur geschlechtlichen Entwicklung (Pubertät), wobei Kindheit mehr ein kultureller, sozialer Begriff als ein biologischer ist. Im engeren Sinne folgt die Kindheit auf das Kleinkindalter (2. und 3. Lebensjahr) und gliedert sich in frühe Kindheit, [...] vom beginnenden 4. bis zum vollendeten 6. Lebensjahr, mittlere Kindheit, [...] vom beginnenden 7. bis zum vollendeten 10. Lebensjahr, späte Kindheit, [...] vom beginnenden 11. bis zum vollendeten 14. Lebensjahr.²⁶

Die entwicklungspsychologische Definition der Kindheit erscheint erstmal klar. Ich möchte hier aber tiefer gehen. Wir Theaterschaffende, die Stücke für Kinder produzieren wollen, die Kinder wirklich ansprechen und erreichen wollen, müssen unser Publikum kennen. Doch können Erwachsene die Bedeutung von Kind sein überhaupt wahrhaftig begreifen? Wir waren alle einmal Kind und die Versuchung ist groß, die Antwort in unseren Erinnerungen zu suchen. Zudem können wir uns mit Kindern umgeben, um deren Welt verstehen zu lernen und uns ein Bild von Kindheit zu machen. Aber Vorsicht: Kindheitsforscher setzen dem entgegen, dass das, was Erwachsene in dieser Mischung von Erinnerungen und Erfahrungen zu erkennen glauben, nur einem historisch geformten Bild entspricht.²⁷ Um ein ganzheitliches Bild von Kindheit zu erlangen müssen wir unterscheiden zwischen Kindheitsbildern und Kindererleben:

*„Kinderleben“ meint die gesellschaftliche Wirklichkeit von Kindern, ihr Leben und Treiben in einer bestimmten Epoche und an einem bestimmten Ort;
„Kindheitsbild“ meint die Entwürfe und Vorstellungen, die sich eine Epoche, eine soziale Gruppe oder auch ein Einzelner von Kindern macht (und die individuell*

²⁵ Vgl. Ebd., S. 25

²⁶ Stangl, W. (2018): *Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik*, Stichwort: „Kindheit“

²⁷ Vgl. Hentschel, I. (2016), *Theater zwischen Ich und Welt*, S. 59

und gesellschaftlich außerordentlich wirksam sein und das Verhalten gegenüber „wirklichen“ Kindern durchaus beeinflussen können).²⁸

Kindheitsbilder sind also stark von der erwachsenen Sicht auf die Welt geprägt, wie Erwachsene die Welt, in der sie sich gerade befinden, erleben. Somit ist Kindertheater auch historisch gesehen immer Indikator für die jeweiligen Kindheitsbilder einer Epoche.²⁹

a. Das heutige Kindheitsbild

Was prägt also unsere aktuelle Epoche und wie sieht demzufolge das heutige Kindheitsbild aus? Denke ich an die Zeit, in der ich gerade lebe, assoziiere ich sofort Wörter wie Effizienzsteigerung, Optimierung, Beschleunigung, elektronische Medien. Mein Kindheitsbild ist geprägt von Begriffen wie Frühförderung, Leistungsdruck, Reizüberflutung durch digitale Medien und Helicoptering. Auch Ingrid Hentschel konstatiert: Die Konsumgesellschaft hat längst die Allerkleinsten erreicht, Effizienzdenken beginnt bereits im Vorschulalter, die Grenzen von Kindern zu Erwachsenen verschwimmen, die Pubertät setzt früher ein und verkürzt die Phase der Kindheit noch weiter.³⁰ Hinzu kommt, dass die Bevölkerung immer älter wird. Während die Lebenserwartung steigt, hat Deutschland eine der niedrigsten Geburtenrate weltweit.³¹ Niemals zuvor gab es weniger Kinder wie heute im Verhältnis zu Erwachsenen. Kinder befinden sich immer weniger in unserem Blickfeld, das Interesse der Gesellschaft an ihnen beschränkt sich vermehrt auf jene Menschen, die beruflich mit Kindern zu tun haben oder selbst Kinder haben. So etwas wie Kinderbanden, die um die Häuser ziehen, gibt es kaum noch, jedenfalls nicht im städtischen Raum, wo Kinder kaum ohne erwachsene Begleitung zu sehen sind.³² Überhaupt zeichne sich heute das Bild einer überbehüteten und kontrollierten Kindheit ab, meint Ingrid Hentschel weiter. Kinder scheinen ständiger Gefährdung ausgesetzt – diese Wahrnehmung spiegle die Optimierungssucht und den Leistungsdruck einer ökonomisierenden Gesellschaft und somit die aktuellen Lebensängste von uns Erwachsenen.³³

Auch der Erziehungswissenschaftler Carsten Rohlf stellt fest, dass sich die Lebenswelten von Kindern in den vergangenen Jahren stark verändert haben, denke man an vielfältige Familienmodelle, individuelle Freizeitgestaltung und die digitalen Medien. Er setzt dem aber

²⁸ Richter D. (1987), *Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters*, S. 19

²⁹ Vgl. Hentschel, I. (2016), *Theater zwischen Ich und Welt*, S. 60/61

³⁰ Vgl. Ebd., S. 71–74

³¹ Laut einer Studie der Wirtschaftsprüfungsgesellschaft BDO und des Hamburgischen Weltwirtschaftsinstituts (HWWI), welche 2015 veröffentlicht wurde, werden in Deutschland weltweit die wenigsten Kinder geboren.

³² Vgl. Hentschel, I. (2016), *Theater zwischen Ich und Welt*, S. 42/209

³³ Vgl. Ebd., S. 75

entgegen, dass sich bei den Kindern an sich trotzdem nicht so vieles geändert hat, wie wir das vielleicht auf den ersten Blick glauben wollen.³⁴

Viele Kinder spielen immer noch gerne draußen, sie suchen sich immer noch Freunde in der Nachbarschaft und bauen Staudämme, sie lesen auch weiter Bücher. Gewiss gibt es hier regionale und milieuspezifische Differenzen. Aber wenn man Kinder befragt, was ihnen am wichtigsten ist, antworten sie mehrheitlich nicht Spielkonsole, Smartphone oder Ballerspiele, sondern Freunde. Und diese Freunde treffen sie oft und gerne offline, auch wenn sie dann in ihrer Peer-Group natürlich auch intensiv über digitale Medien miteinander kommunizieren.³⁵

Das sogenannte Helicoptering³⁶ bezeichnet er als einen relativ jungen Begriff, der vor allem durch enorme Medienpräsenz an Bedeutung erlangte. Es sei ein existierendes Phänomen, bei Befragungen von Lehrkräften beschränke sich dieses aber meist auf zwei, drei Elternpaare. Zudem gäbe es demgegenüber Eltern, welche Kinder ihre Kinder vernachlässigen. Dies seien zwei Extreme, die nicht der Norm entsprächen.³⁷

Mir scheint es wichtig, das erste, intuitive Bild, welches wir uns von Kindheit heute machen, wenigstens zu hinterfragen. Sicherlich haben sich viele Umstände in welchen Kinder aufwachsen, in den letzten Jahren geändert. Doch daraus lässt sich nicht unbedingt der Umkehrschluss ziehen, dass sich Kinder in ihrem Wesen und ihren Interessen geändert haben. Für uns Erwachsene, welche über die Perspektive der Vergangenheit verfügen, mögen beispielsweise die rasant fortschreitenden Neuerungen der digitalen Medien befremdlich wirken. Kinder kennen diese Perspektive der Vergangenheit aber nicht. Das Kind hat seine eigene Sicht der Welt.

b. Das Kinderleben – die kindliche Sicht der Welt

Kinder haben eine ganz eigene Wahrnehmung der Welt. Dabei ist weniger das Was gemeint sondern das Wie: Die Art und Weise, wie Kinder die Welt erleben, wie sie sich mit ihr auseinandersetzen. Beim Kind sind die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt, also zwischen der inneren und der äußeren Wahrnehmung noch verschwommen. Es kann das Ich und die Welt noch nicht klar unterscheiden.³⁸ Sigmund Freud beschrieb in seiner Triebtheorie zwei Arten der Anpassung: die Veränderung des Objekts, also der Außenwelt (alloplastisches Handeln, Veränderung der Umweltbedingungen) oder die Veränderung des

³⁴ Vgl. Rohlf, C. (2016): *Kindheit 2.0 – Wo und wie Kinder heute lernen*

³⁵ Rohlf, C. (2016): *Kindheit 2.0 – Wo und wie Kinder heute lernen*

³⁶ Oder auch Helikoptereltern, Eltern, die ihre Kinder aus übertriebener Sorge ständig überwachen (Definition laut Duden, Bibliographisches Institut, Dudenverlag Berlin [<https://www.duden.de/rechtschreibung/Helikoptereltern> (2018-07-21)])

³⁷ Vgl. Rohlf, C. (2016): *Kindheit 2.0 – Wo und wie Kinder heute lernen*

³⁸ Vgl. Hentschel, I. (2016), *Theater zwischen Ich und Welt*, S. 27

Subjekts, des Ichs (autoplastisches Handeln, beispielsweise Befriedigung eines Bedürfnisses durch Phantasie).³⁹ Der Mensch lernt im Verlaufe seiner Entwicklung, beide Arten der Realitätsberührung zu verschränken. Die Fähigkeit zur objektiven Wahrnehmung entwickelt sich in der menschlichen Psyche später, das Kind nimmt die Welt nur durch seine Vorstellungskraft und seine Aktivität wahr. Dies geschieht im Spiel: Das Kind stellt den Anspruch, dass die Welt nach seinen eigenen Wünschen und Fähigkeiten funktioniert. Mittels Fantasie und spielerischer Aktivität erfährt es, dass Dinge und Personen eine eigene Gesetzmäßigkeit haben, welche von seinen Wünschen unabhängig ist. So lernt es die Grenzen seiner Möglichkeiten kennen und abwägen, füllt die Lücke zwischen Wollen und Können.⁴⁰ Das Spiel gehört also ganz natürlich zur Entwicklung des Menschen dazu – es ist nicht nur zweckfreier Zeitvertreib, sondern erschließt uns die Welt, macht sie uns praktisch begreifbar, zeigt uns unsere Fähigkeiten und die Grenzen der Wirklichkeit auf. Laut dem niederländischen Kulturhistoriker Johan Huizinga liegt gar der Ursprung der menschlichen Kultur im Spiel, wenn er den Menschen neben dem wissenden homo sapiens und dem schaffenden homo faber auch als spielenden homo ludens definiert.⁴¹ Er bezieht sich unter anderen auch auf Friedrich Schiller, welcher schrieb „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“⁴²

Es gibt also eine ganz eigene, kindliche Sicht der Welt. Diese betrifft weniger was wahrgenommen wird, sondern die Art und Weise, wie die Realität erfahren wird. Ein spielendes Kind verwandelt sich mühelos in ein jemand anderen – ein Astronaut, eine Katze, ein Roboter, ein Auto. Es schlüpft assoziativ von Rolle zu Rolle, verfremdet dabei auch wie selbstverständlich die Funktionen von Gegenständen. Der Tisch wird zum Unterseeboot, zum Käfig, zum Berg, zum Haus.⁴³ Hier erschließen sich mir umgehend Parallelen zu den Prozessen, welche im Theater auf der Bühne entstehen.

c. Bedeutung von Kindheitsbild und Kinderleben für das Kindertheater

Welche Schlüsse lassen sich für das Kindertheater aus der Erkenntnis über das Zielpublikum ziehen? Einerseits beeinflusst unsere subjektive Wahrnehmung der Welt, das Bild das wir uns von Kindheit machen. Aus diesem Bild schöpfen wir die Themen, welche wir für unsere Stücke wählen. Laut Theaterpädagogin und Publizistin Gerd Koch reicht es nicht aus, sich nur allgemeine Informationen über die Kindheit und deren Altersstufen

³⁹ Vgl. Stangl, W. (2018), *Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik*

⁴⁰ Vgl. Hentschel, I. (2016), *Theater zwischen Ich und Welt*, S. 18

⁴¹ Vgl. Huizinga J. (1938), *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*

⁴² Schiller, F. (1795), *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*

⁴³ Vgl. Hentschel, I. (2016), *Theater zwischen Ich und Welt*, S. 36

anzueignen. Es sei unerlässlich „die wirklich lebenden Kinder von heute ernstzunehmen“ und ihre „ästhetische, soziale, ökonomische, zeitliche Sozialisation“ genau zu kennen⁴⁴. In die Praxis übersetzt dies Stefan Fischer-Fels, Künstlerischer Leiter des Grips Theaters, folgendermaßen:

Was wir auch weiter vertiefen wollen, ist das Wissen um die Lebenswelten unseres Publikums, sowie unsere Kenntnisnahme über entwicklungspsychologische Grundlagen und aktuelle Wahrnehmungsfragen. Die Frage ist, wie sehen Zuschauer_innen eigentlich Theater durch die Brille der 100'000 medialen Bilder, die sie jeden Tag konsumieren, bevor sie für eine einzige Stunde im Monat – oder sogar im Jahr – Theater erleben?⁴⁵

Ingrid Hentschel erwähnt zudem einen weiteren Aspekt, den es zu beachten gilt: Das junge Publikum eröffnet uns thematisch die Dimension der Zukunft. Wir Erwachsene – dies widerspiegelt sich auch im Erwachsenentheater – beschäftigen uns oft und gerne mit der Vergangenheit. Kinder kennen aber (noch) keine Vergangenheit, oder sie stellt altersbedingt noch keine große Relevanz für sie dar.⁴⁶

Und schließlich: Theater bedient sich in vielerlei Hinsicht der Formen der kindlichen Sicht und des kindlichen Spiels, wie uns Ingrid Hentschel erinnert. Theater spielt mit Wünschen und Ängsten, in dem es subjektive Realitäten erforscht. Das Objekt zeigt sich immer in Zusammenhang mit einer subjektiven Wahrnehmung, die inneren und die äußeren Realitäten gehen problemlos nebeneinander her oder werden untereinander getauscht. Auf der Bühne findet, wie im kindlichen Spiel, Verwandlung statt – Verwandlung durch Spiel, Spiel durch Fantasie. Und die Imagination des Zuschauers verleiht diesem Vorgang Bedeutung.⁴⁷ Theater an sich besitzt einen kindlichen Charakter und ist in seiner Natur bereits sehr nahe am Kind. Dies ist doch ein ermutigender Gedanke, den wir uns vor Augen führen dürfen. Auch Regisseurin Grete Pagan und Zukunftsforscher Hendrik Adler schreiben:

Zwei Dinge sollten wir Theaterschaffende uns immer wieder klarmachen: Erstens: Unsere Weltsicht muss nicht mit dem Bild übereinstimmen, das sich Kinder oder Jugendliche von der Welt machen. Im Gegenteil. Für Kinder ist doch diese Welt das Gegebene. Die Fragen, die wir stellen, interessieren sie vielleicht gar nicht. [...] Zweitens: Wir teilen mit den Kindern eine gemeinsame Welt. Das ist eine gute Nachricht! Denn es kann spannend sein, aus der Differenz der beiden Sichtweisen theatralische Funken zu schlagen.⁴⁸

⁴⁴ Koch, G. (1991), *Theater mit Kindern: Erfahrungen, Methoden, Konzepte*, S. 203

⁴⁵ Fischer-Fels, S. (2012), Interviewt von Pinkert U. in *Theaterpädagogik am Theater*, S. 309

⁴⁶ Vgl. Hentschel, I. (2016), *Theater zwischen Ich und Welt*, S. 51

⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 37

⁴⁸ Pagan G. / Adler H. (2017): *Theater für junges Publikum zwischen Zukunft und Zeitgenossenschaft*

2.5. Herausforderungen im heutigen Kindertheater

Betrachte ich die vorhergehenden Untersuchung des Kindertheaters und seines Zielpublikums, aber auch meine eigenen Erfahrungen im Kindertheater, sehe drei Hauptproblematiken, welchen wir Theaterschaffende für junges Publikum uns stellen müssen:

- Es herrscht ein Überfluss an Angeboten für Kinder, unter anderem auch von dem durch elektronische Medien vereinfachten Zugang zu jeglicher Art von Wissen oder Unterhaltung. Hier stellt sich die Frage: Wie kann sich Kindertheater abgrenzen, wo liegt seine Einzigartigkeit?
- Sich als Erwachsener in die Welt der Kinder einzufühlen ist mit Aufwand verbunden. Dass die Gagen im Kindertheater allgemein niedriger sind als im Erwachsenentheater, motiviert nicht unbedingt, sich diesem Aufwand anzunehmen. Ich persönlich erfahre zudem ein Defizit im Ansehen von Kindertheater (oft höre ich, wie dieses mit dem Adverb „nur“ versehen wird).
- Mit der Ökonomisierung von Bildung und Erziehung werden auch Kunst und Kultur nach wirtschaftlichen Parametern und Berechenbarkeit gewertet und die Förderungswürdigkeit von Kindertheater am Bildungswert gemessen.⁴⁹ Dies bedeutet einerseits einen erhöhten Verwaltungsaufwand⁵⁰, andererseits können rigide Förderrichtlinien die Kunst behindern. Ingrid Hentschel stellt zudem fest, dass das Kindertheater, ermüdet von den moralischen und politischen Zielsetzungen seiner Anfänge und der Beschränkung, welche die heutigen Forderungen von Politik und die Erwartungshaltung der Pädagogik an das Kindertheater mit sich bringen, sich immer weiter von pädagogischen Ansprüchen abwendet. Theaterschaffende, auch jene für junges Publikum, möchten in erster Linie Theaterkunst machen und nicht weiter dem Zwang zur Begründung von künstlerischem Tun Folge leisten⁵¹.
- Partizipation als Konkurrenzformat: In dem sich die Theaterpädagogik die Ausdrucks- und Wirkungsweisen des Theaters mittels partizipativer Formate zu Nutze macht⁵², rückt das Spiel und das Kind als Akteur auf der Bühne immer weiter in den Vordergrund. Bei allen positiven Auswirkungen, die solche Formate erzielen können,⁵³ zeichnet sich jedoch eine konkurrierende Haltung gegenüber der professionellen Theaterkunst für Kinder ab. Gerd Taube macht darauf aufmerksam,

⁴⁹ Vgl. Hentschel, I. (2016), *Theater zwischen Ich und Welt*, S. 74

⁵⁰ Siehe auch Kapitel 2.3 Bestandsaufnahme: Kindertheater (Deutschland), a. Finanzierung, Umsatz, Förderung

⁵¹ Vgl. Hentschel, I. (2016), *Theater zwischen Ich und Welt*, S. 187/42/43

⁵² Vgl. Taube, G. (2012), *Kinder- und Jugendtheater heute in Kinder- und Jugendtheater im Wandel*, S. 13

⁵³ Beispielsweise Förderung der künstlerischen, sozialen und personalen Kompetenzen. Detailliert die diversen positiven Wirkungen des Theaterspielens einzugehen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

dass deren Existenzberechtigung vermehrt in Frage gestellt wird und beide Bereiche an Theaterbetrieben in Konkurrenz um die vorhandenen Ressourcen stehen⁵⁴. In Schulen und Freizeiteinrichtungen, also ebenfalls Berufsfelder der Theaterpädagogik, werden Besuche von professionellem Kunsttheater kaum oder gar nicht in die Angebote eingebunden, stellt Ingrid Hentschel fest. „Im Boom der ästhetischen und kulturellen Bildung haben es professionelle Inszenierungen paradoxerweise schwer, sich zu behaupten.“⁵⁵ Die Schweizer Theatermacher Nora von der Mühl und Stefan Colombo untermalen diese Tendenz letzters in einem Interview mit dem Radio SRF und stellten fest, dass die ohnehin schrumpfenden Fördermittel weg vom traditionellen Kindertheater vermehrt in partizipative Formate fließen.⁵⁶ Es zeigt sich, dass auch in der Schweiz eine Konkurrenzhaltung zwischen Theater mit und Theater für Kinder entsteht – wobei die Problematik nicht in der Frage nach der gegenseitigen Existenzberichtigung liegt, sondern in der Umverteilung (statt Aufstockung) der finanziellen Fördermittel.

- Umgekehrt sehnt sich das Kunsttheater nach dem wirklichen Leben, will seine privilegierten Räume verlassen und lässt immer häufiger Laien als sogenannte Experten des Alltags auf seinen Bühnen auftreten.⁵⁷

Im Angesicht dieser Punkte stellt sich die Frage: Braucht es das Kindertheater als Spezialtheater überhaupt? Ist es sinnvoll, dass professionelle erwachsene Theaterkünstler weiterhin Stücke für ein junges Publikum produzieren? Sollten sie Platz und Ressourcen nicht besser den neuen partizipativen Formaten überlassen? Oder geht im Gegenteil, wie Ingrid Hentschel andeutet, gar etwas verloren, wenn sich Theater zu Interaktion und Aktion hin öffnet und die Besonderheit des Aufführungsgeschehens im Medium Theater, also nicht das selber Spielen, sondern das Sehen und Erleben, vernachlässigt werden?⁵⁸

Diese Fragen schweben im Spannungsfeld von Kunst und Pädagogik und bringen mich in die schwierige Position zwischen den Fronten der Berufsstände der professionellen Theaterkünstler und jener der Theaterpädagogik, welchen ich beiden zugehörig bin. Ich suche jedoch nach Synergien zwischen den beiden Berufen, nicht nach dem Entweder-Oder. Ich bin überzeugt, dass ästhetische Bildung beide Bereiche beinhaltet und auch benötigt.

⁵⁴ Vgl. Taube, G. (2012), *Kinder- und Jugendtheater heute in Kinder- und Jugendtheater im Wandel*, S. 14

⁵⁵ Hentschel, I. (2016), *Theater zwischen Ich und Welt*, S. 183

⁵⁶ Vgl. Radio-Beitrag, *Kontext, Junges Theater: Nehmt uns ernst, wir sind die Zukunft!*, SRF, 2017

⁵⁷ Vgl. Hentschel, I. (2016), *Theater zwischen Ich und Welt*, S. 191

⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 192

Und genau hier sehe ich den Punkt, wo die Theaterpädagogik im professionellen Theater für Kinder angesiedelt ist: Nicht als eine Art Gegenspieler, sondern als Begleiter, als Brücke zur Gesellschaft, zu sozialen Räumen, zum vom Theater ersehnten, wirklichen Leben. Dies bewirkt sie, in dem sie einerseits die Theaterkunst mit vielfältigen Projekten begleitet, andererseits aber auch Menschen zum Theater hinführt. Oder wie Ingrid Hentschel es ausdrückt „Theater spielen ohne Theater zu sehen ist ein Widersinn!“⁵⁹

Theaterwissenschaftlerin und Theaterpädagogin Christel Hoffmann spricht dem Sehen und Beobachten ebenfalls Wichtigkeit zu, wenn sie schreibt, dass die äußere Wahrnehmung – „sehen, beobachten, fühlen, erblicken, erkennen“ – die inneren Vorstellungsbilder erzeugen, welche elementar sind für die Fähigkeit zum eigenen Ausdruck mittels Handlungen und Gesten. Die Beobachtung führt zu Entdeckungen und dient dazu, im Vergleich Varianten zu finden. Sie kann somit als schöpferischer Akt bezeichnet werden.⁶⁰ Christel Hofmann bezieht sich hier auch auf Brechts *Rede an dänische Arbeitsspieler über die Kunst der Beobachtung*:

Um zu beobachten / Muss man vergleichen lernen. Um zu vergleichen / Muss man schon beobachtet haben. Durch / Beobachtung / Wird ein Wissen erzeugt, doch ist Wissen nötig / Zur Beobachtung.⁶¹

Schließlich relativiert Ingrid Hentschel ihre eigene kritische Aussage gegenüber den partizipativen Formaten, in dem sie konstatiert, dass der Kunst als „riesiges Laboratorium der Menschheit, dessen grundlegender Wert derzeit nicht genügend berücksichtigt wird“⁶² beide Bereiche innewohnen: Die Rezeption (Theater Sehen) sowie aber auch die Produktion (Theater Spielen). Die Kombination von eigener künstlerischer Aktivität und Theaterbesuch machen ästhetische Zeichensysteme begreifbar und ermöglichen somit die vollumfängliche Teilhabe an der Theaterkunst⁶³. Auch Pädagoge Klaus Mollenhauer stimmte dem zu, als er schrieb, dass Produktion und Rezeption gleichermaßen die Voraussetzung bilden für die Aneignung des Bildungsguts Theater und eine ästhetische Alphabetisierung der Gesellschaft⁶⁴.

Im Detail können beim Theaterbesuch und die Reflexion über das Gesehene verschiedene Aspekte von Theaterwissen vermittelt werden, wie „Theater als symbolische Handlung, Theater als Interaktion und Kommunikation, Theater als Spiel, Theater als System von

⁵⁹ Ebd., S. 197

⁶⁰ Vgl. Hoffmann, C. (2009), *Sehen Staunen Beobachten, Wege im Theater mit Kindern*

⁶¹ Brecht, B. (1934), *Messingkauf, Rede an dänische Arbeitsschauspieler über die Kunst der Beobachtung*

⁶² Hentschel, I. (2016), *Theater zwischen Ich und Welt*, S. 198

⁶³ Vgl. Ebd., S. 198/220

⁶⁴ Vgl. Mollenhauer, K. (1996), *Grundfragen ästhetischer Bildung*, S. 227

Zeichen, Theater als Aufführung.“ So kann beispielsweise semiotisches Wissen vermittelt werden und somit also die Fähigkeit, das Zeichensystem des Theaters zu entschlüsseln und zu verstehen.⁶⁵

Kinder- und Jugendtheater – auch die Privaten, die meist mit kleinem Budget ausgestattet sind – leisten viel für die Kulturelle Bildung, meint Rolf Bolwin, Geschäftsführender Direktor des Deutschen Bühnenvereins. Seit 2006 wird daher beim Deutschen Theaterpreis *Der Faust* für die beste Regie im Kinder- und Jugendtheater verliehen.⁶⁶

Das Kindertheater in der Form von erwachsenen Künstlern, welche Theater für ein junges Publikum produzieren, erfüllt also eine wichtige Funktion in der ästhetischen Bildung und hat somit Existenzberechtigung.

3. Theaterpädagogik in der Produktion am Kindertheater

3.1. Warum TheaterpädagogInnen in Inszenierungsprozesse eingebunden werden

Zu den verschiedenen Arbeitsfeldern des/der TheaterpädagogIn gehört auch die Theaterpädagogische Begleitung von Inszenierungsprozessen von Theaterstücken. Dies habe ich in meiner persönlichen Praxis erfahren (beispielsweise in meinem Praktikum am Theater St.Gallen oder von Kolleginnen am Jungen Nationaltheater Mannheim). Persönlich beschäftigen mich einige Fragen, welche sich diesbezüglich aus meiner Erfahrung als Theaterschaffende und als Theaterpädagogin in Ausbildung ergeben:

Wo liegt meine Zuständigkeit bei der Begleitung von Inszenierungsprozessen? Ich als Theaterpädagogin bin nicht Regisseurin, nicht Dramaturgin und nicht Schauspielerin. Welche Rolle spiele ich also im Inszenierungsprozess? Was sind meine Kompetenzen, über welche die anderen Beteiligten nicht oder weniger verfügen? Wie lasse ich meine Kompetenzen in der Arbeitspraxis einfließen? Werde ich in meinem Beitrag, als „nicht KünstlerIn“ so zusagen, ernst genommen? Liegt mein Fokus vor allem auf der Rezeption, fungiere ich also als Stellvertretung des jungen Zielpublikums? Wenn ja, was bedeutet das für meine Tätigkeit, welche Handlungsbereiche sind daran gekoppelt? Oder grundsätzlich: Warum und wozu braucht es mich als Theaterpädagogin beim Inszenierungsprozess von professionellen Produktionen?

⁶⁵ Pinkert, U. / Hentschel, U. (2017), *Theaterpädagogisches Wissen und gesellschaftliches Handeln*

⁶⁶ Vgl. Bolwin, R. (2013/2012), *Theater als Ort Kultureller Bildung*

Karola Marsch, Theaterpädagogin und Dramaturgin am Theater an der Parkaue Berlin liefert eine Antwort darauf in Form der Gegenfrage, woher denn die Kompetenz zur künstlerischen Befähigung sonst her kommen solle. „Das können wir, weil wir hier wissen, über welche Kunstform wir reden.“⁶⁷ Die Aussage macht Mut, jedoch klärt sie noch nicht, weshalb die Arbeit nicht den Dramaturgen und dem künstlerischen Team alleine überlassen werden sollte.

Allgemein gefasst kann ich mich hierzu auf Gerd Koch beziehen, wenn er schreibt, dass die Theaterpädagogik ihre Legitimation heute in den Verhaltens- und Gesellschaftswissenschaften findet und sich zusätzlich zur Kunst in den Bereichen Politik und Pädagogik bewegt, die Kunst also mit den Erfahrungen dieses Spannungsfeldes bereichern kann:

*Die Begriffe Politik, Pädagogik, Kunst: Manchmal möchte ich zwischen ihnen ein Pluszeichen setzen, dann wieder ein Minuszeichen, dann ein Gleichheitszeichen, dann Zeichen, die den Widerspruch zwischen den Begriffen aufzeigen sollen.*⁶⁸

Aufgabe der Theaterpädagogik am Theater sei es, Fehldeutungen und Missstände zu diskutieren und Fragen zu klären. Zu diesem Schluss kommt das Symposium, welches der Arbeitskreis Theaterpädagogik der Berliner Bühnen gemeinsam mit dem Institut für Theaterpädagogik der Universität der Künste Berlin organisierte, um das Berufsfeld der Theaterpädagogik am Theater auszuleuchten.⁶⁹ In den Worten von Theaterpädagogin Ann-Marleen Barth klingt das folgendermaßen:

*Ich begreife Theaterpädagogik als eine Vermittlung mit den Mitteln des Theaters. Ich finde es wichtig, dass auch eine Alphabetisierung des Theaters vermittelt wird, es geht gar nicht ohne, eben auch weil zu uns so viele Theatererstgänger kommen.*⁷⁰

Anders gesagt, ich bin als Theaterpädagogin das Bindeglied nach außen, fungiere als Stellvertreterin des Zielpublikums und als Schnittstelle zur Politik (und deren Erwartungen und Richtlinien) und Öffentlichkeit, pflege Partnerschaften zu anderen Institutionen aus Bildung und Kultur. Welche Funktion trage ich aber nach innen, an den künstlerischen Schaffungsprozess des Theaters?

Für Ulrich Khuon, Intendant am Deutschen Theater Berlin, ist nicht die Frage Theater oder Theaterpädagogik relevant, sondern die Frage, ob und wie ein Ziel innerhalb eines

⁶⁷ Marsch, K. (2012), Interviewt von Pinkert U. in *Theaterpädagogik am Theater*, S. 328

⁶⁸ Koch G. (1991), *Theater mit Kindern: Erfahrungen, Methoden, Konzepte*, S.217/214

⁶⁹ Vgl. Köhler M. (2011), „Was Geht“ in *Zeitschrift für Theaterpädagogik, Theaterpädagogik an Theatern*, S. 5

⁷⁰ Barth A.-M.(2012), Theater Strahl Berlin, Interviewt von Pinkert U. in *Theaterpädagogik am Theater*, S. 312

künstlerischen Ansatzes erreicht wird.⁷¹ Ingrid Hentschel bedenkt, man könne nicht einfach Theater produzieren, sobald es sich beim Zielpublikum um Kinder handelt. Es scheine, dass Kunst für Kinder immer der Anwesenheit von Experten in Kindheitsfragen bedürfe, zudem müssten die Vorgaben kulturpolitischer Fördermaßnahmen berücksichtigt werden.⁷²

Um der Gefahr der Instrumentalisierung des Theaters für Bildungszwecke vorzubeugen, scheint mir die Theaterpädagogik die geeignete Instanz zu sein, da sich diese gewohnt ist, in diesem Spannungsfeld zwischen Kunst und Pädagogik zu arbeiten und die beiden Pole zu verknüpfen weiß.

3.2. Spannungsfeld Kunst und Pädagogik im Kindertheater

Die Verknüpfung von Theater und Pädagogik habe ihn schon immer interessiert, verrät Stefan Fischer-Fels. „Wie kann ich mit den Mitteln der Kunst Menschen begeistern, verführen und gleichzeitig beeinflussen und zu einem klugen Gedanken bringen?“⁷³ Die Worte „verführen“ und „beeinflussen“ wiederstreben mir in diesem Zusammenhang. Klar, hinter einer Theaterinszenierung, und gerade bei einer für die jüngsten Zuschauer, schwebt immer eine Intention, eine Botschaft der TheatermacherInnen (selbst wenn diese eine nicht-intentionale Herangehensweise haben, bleibt immer eine Interpretation seitens des Publikums⁷⁴). Dennoch hat Fischer-Fels' Aussage für mein persönliches Empfinden den fahlen Beigeschmack von Instrumentalisierung oder gar Doktrin.

Rolf Bolwin stellt fest, dass in der Bildungsdebatte in Deutschland das Erzeugen von Wissen im Vordergrund steht, welches als unmittelbar verwertbar gilt. Bildungsprozesse in den künstlerischen Bereichen (Literatur, Theater, Musik, Bildende Kunst) scheinen nebensächlich und ein „Luxus, wünschenswert, aber nicht unbedingt notwendig zur Sicherung der Zukunftsfähigkeit des Standortes Deutschland.“ Dabei lägen in der ästhetischen Bildung die „wesentliche Ursprünge von Kreativität und Einfallsreichtum, von freiem und zukunftsweisendem Denken. Zukunft wird auch – und in den kühlen Regionen des Elitediskurses erst recht – durch Wahrnehmen, Verstehen und Begreifen geprägt. Eigenschaften, in denen sich das Intellektuelle mit dem Sinnlichen zu Fähigkeiten verbindet, auf die keine Gesellschaft verzichten kann und deren Bedeutung für die Zukunft unseres Bildungssystems kaum überschätzt werden kann.“⁷⁵

⁷¹ Vgl. Khuon U. (2012), Interviewt von Pinkert U. in *Theaterpädagogik am Theater*, S. 263

⁷² Vgl. Hentschel, I. (2016), *Theater zwischen Ich und Welt*, S. 42

⁷³ Fischer-Fels, S. (2012), Interviewt von Pinkert U. in *Theaterpädagogik am Theater*, S. 307

⁷⁴ Siehe auch Kapitel 3.5 Inhalte und Formen des Kindertheaters

⁷⁵ Bolwin, R. (2013/2012), *Theater als Ort Kultureller Bildung*

Hier lenkt Ingrid Hentschel ein, dass aber genau dieses Argument der Leistungsoptimierung die künstlerische Praxis einschränke. Kunst brauche auch Platz für Widersinn, um die gesellschaftliche Entwicklung zu hinterfragen oder ihr zu widersprechen. Erst die Freiheit der Kunst mache dieselbe fruchtbar für Bildungsprozesse.⁷⁶

Hinzu kommt, dass junge Menschen laut einer Studie⁷⁷ die kulturellen Angebote sehr stark mit Schule und Bildung verknüpfen. So könnten die vermehrten Kulturangebote, welche durch die Schule ermöglicht werden, auch einen negativen Einschlag haben, in dem SchülerInnen Kultur als Lernstoff und nicht davon abgekoppelt, als ein bereicherndes Freizeitangebote wahrnehmen.⁷⁸

Hier sei ein Umdenken seitens der PädagogInnen gefordert, bekräftigt Ingrid Hentschel, Theater als autonomes Mittel zu verstehen, dessen Existenzberechtigung nicht rein durch Wirkungsästhetik begründet wird, sondern gleichermaßen durch Darstellungs- und Wahrnehmungsästhetik. Und zu verstehen, dass die Begegnung mit Theaterkunst Zeit benötigt, um ihre Wirkung zu entfalten – denn ästhetische Erfahrungen brauchen Zeit.⁷⁹

Dem kann ich persönlich beipflichten. Die Schule ist ein wertvoller Kanal für die Gewährleistung von kultureller Teilhabe und ein wichtiger Partner für das Theater für junges Publikum. Gleichwohl – oder gerade deshalb – ist es wichtig, dass die Kunst von der Bildung nicht instrumentalisiert wird, dass sie zuweilen auch für sich alleine stehen kann, intensionslos und frei.

Theater kann als außerschulischer Lernort der schulischen Bildung zuarbeiten. Aber nur wenn es die Freiheit hat, quasi Zweckfrei zu operieren, wenn theaterale Veranstaltungen nicht im Hinblick auf ihre Verwertbarkeit in Lernprozessen geplant und überprüft werden müssen.⁸⁰

In dieser Aussage von Ingrid Hentschel zeigt sich auch, dass der verwertungsarme Raum nicht nur in der theaterpädagogischen Arbeit als Spielleiter/in notwendig ist, sondern ebenfalls eine Grundlage für die Entstehung von professioneller Theaterkunst für Kinder bildet.

Gerd Taube stellt hierbei fest, dass TheaterpädagogInnen das Wissen und die Expertise über die junge Zielgruppe aus ihrer Erfahrung in der künstlerischen Arbeit mit Kindern schöpfen und dieses Wissen, vermengt mit jenem der Theaterkünstler über ihr Publikum,

⁷⁶ Vgl. Hentschel, I. (2016), *Theater zwischen Ich und Welt*, S. 199

⁷⁷ *Das 2. Jugend-KulturBarometer*, Studie verfasst 2012 von Keuchel, S. / Larue, D.

⁷⁸ Vgl. Keuchel, S. (2014), *Kulturelle Interessen der 14- bis 24-Jährigen: Quo Vadis nachhaltige Kulturvermittlung*

⁷⁹ Vgl. Hentschel, I. (2016), *Theater zwischen Ich und Welt*, S. 51/203

⁸⁰ Ebd., S. 226

in den Produktionsprozess einfließen lassen. Dieser Prozess stellt im Idealfall eine wechselseitige Zusammenarbeit von professioneller Kunst und Theaterpädagogik dar⁸¹.

Oder in den Worten von Wolfgang Schneider, Direktor des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim (u.a. Vorsitzender der Assitej Deutschland und Gründungsdirektor des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland – er kennt die Problematik also ebenfalls bestens):

Theaterkunst und Theaterpädagogik werden eins, nicht additiv, sondern integrativ; kulturelle Bildung kommt nicht nach den Darstellenden Künsten, sie ist Kern der Auseinandersetzung, mit den Inhalten, mit der Ästhetik, vor allem mit den Menschen.⁸²

3.3. Zusammenarbeit innerhalb des Produktionsteams

Es sei wichtig, die Arbeitsteilung genau zu trennen – TheaterpädagogInnen sollen nicht Regie führen und umgekehrt sollen Künstler nicht als Pädagogen fungieren, konstatiert Myrta Köhler.⁸³ Ute Pinkert, Professorin für Theaterpädagogik an der Universität der Künste Berlin, stellt fest, dass der Prozess der Inszenierung klassischerweise zur ureigenen Aufgabe des künstlerischen Personals gehört. Hier werden, vereinfacht ausgedrückt, die ästhetischen Zeichen produziert, welche dann in der Aufführung an das Publikum vermittelt werden.⁸⁴ Der Soziologe Dirk Baecker formuliert diese Zweiteilung folgendermaßen:

Kunst kümmert sich um ihre Aufgaben, ihre Probleme. Und Kunst kann gar nicht autonom, und l'art pour l'art genug sein [...]. Kunst attraktiv zu machen ist eine Aufgabe für Pädagogen, Kulturarbeiter [...] aber nicht für Regisseure.⁸⁵

Mit der ersten Hälfte dieses Zitats kann ich mich identifizieren, spricht es doch genau davon, dass Kunst, um Kunst zu sein, die Freiheit haben muss, für sich allein stehen zu können. Die zweite Hälfte, diese klare Teilung des Personals, stelle ich jedoch in Frage. Wird da nicht etwas verschenkt, wenn nicht beides – die Kunst aber auch eben das Begreifbarmachen davon – aus dem Zusammenspiel dieser verschiedenen Kompetenzen entsteht? Dies kann der Qualität des Endprodukts, welche sich schließlich ebenfalls aus beidem zusammensetzt (der Produktion und der Rezeption), doch nur dienlich sein! Hierzu möchte ich noch einmal Gerd Taube zitieren:

⁸¹ Vgl. Taube, G. (2012), *Kinder- und Jugendtheater heute in Kinder- und Jugendtheater im Wandel*, S. 9

⁸² Schneider, W. (2017), *Theater für sozialen Wandel*

⁸³ Vgl. Köhler, M. (2011), „Was Geht“ in *Zeitschrift für Theaterpädagogik, Theaterpädagogik an Theatern*, S. 5

⁸⁴ Vgl. Pinkert, U. (2016), *Theater und Vermittlung. Potentiale und Spannungsfelder einer Beziehung*

⁸⁵ Baecker, D. (2005), *Die Kunst der Gesellschaft in Zukunft durch ästhetische Bildung*, S. 24

Das künstlerisch und gesellschaftlich Zukunftsfähige entsteht in kritischer Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, der aktuellen Theaterkunst und der eigenen Tradition des Kinder- und Jugendtheaters. Diesen Fragen müssen sich nicht nur die Künstlerinnen und Künstler des Theaters für junges Publikum stellen, sondern alle, die an der künstlerischen Entwicklung und der Stärkung der Theaterkunst für junges Publikum als integraler Bestandteil der Theaterkultur in Deutschland interessiert sind.⁸⁶

Ute Pinkert beobachtet, dass die Anerkennung der Theatervermittlung, respektive der Theaterpädagogik, in Folge der allgemeinen Aufwertung der kulturellen Bildung gestiegen ist. Dennoch stellt sie die These auf, dass vielerorts im Theaterbetrieb, geprägt von hierarchischen Strukturen, immer noch eine klassische Trennung der Bereiche vorherrscht, wie sie Dirk Baecker benennt. Dies führe zu einer Isolierung der theaterpädagogischen Abteilungen.⁸⁷ Dass die Theaterpädagogik abgekoppelt vom restlichen Betrieb agiert, ist mir persönlich in meinem Praktikum am Theater St. Gallen aufgefallen. Sie steht dort zwar in enger Zusammenarbeit mit der Dramaturgie und anderen Bereichen, dennoch scheint sie nirgends wirklich integriert zu sein. Dies bringt zwar den Vorteil von Autonomie – wenn der Raum gelassen wird, können sich unabhängig von den möglicherweise rigiden Strukturen eines Theaterbetriebs innovative Projekte entwickeln.⁸⁸ Andererseits sind die Isolation der Theaterpädagogik und die klare Trennung von künstlerischem Betrieb und vermittelndem Auftrag nicht förderlich für das Verständnis für die Theaterpädagogik in anderen Abteilungen.

Im Theater an der Parkaue wurden Theaterpädagogik und Dramaturgie zusammengelegt. Intendant Kay Wuschek ist überzeugt, dass das Verständnis von Theaterpädagogik „Menschen mit Kenntnissen in Bezug auf Theater und soziale Prozesse“ braucht. „Deswegen habe ich entschieden, dass Dramaturgie und Theaterpädagogik – Erfinden und Vermitteln – zusammen gehört und Hand in Hand gehen muss.“⁸⁹ Die Zusammenlegung der Abteilungen verleihe der theaterpädagogischen Arbeit eine andere Stellung am Haus. Beim Theater Strahl in Berlin gibt es diese klare Trennung ebenfalls nicht. Im Gegenteil, so Theaterleiter Wolfgang Stüßel, habe die Theaterpädagogik die Aufgabe, das künstlerische Konzept mitzugestalten und zwar in Zusammenarbeit mit der Leitung und dem künstlerischen Team von Dramaturgie und Regie.⁹⁰ Auch Jens Groß, Chefdramaturg am Maxim Gorki Theater, unterstreicht, dass die TheaterpädagogInnen dadurch, dass sie in

⁸⁶ Taube, G. (2012), *Kinder- und Jugendtheater heute in Kinder- und Jugendtheater im Wandel*, S. 14

⁸⁷ Vgl. Pinkert, U. (2016), *Theater und Vermittlung. Potentiale und Spannungsfelder einer Beziehung*

⁸⁸ Vgl., Ebd.

⁸⁹ Wuschek K. (2012), Interviewt von Pinkert U. in *Theaterpädagogik am Theater*, S. 330/331

⁹⁰ Vgl. Stüßel, W. (2012), Interviewt von Pinkert U. in *Theaterpädagogik am Theater*, S. 319

ihrer Arbeit mehr direktes Feedback der ZuschauerInnen erhalten, inhaltlich und konzeptionell eine große Unterstützung für das Produktionsteam darstellen⁹¹.

Drei Beispiele also aus renommierten Institutionen, welche auf enge Zusammenarbeit oder gar Zusammenlegung der Abteilungen und die Überschneidung der Kompetenzen setzen und somit aufzeigen, wie die von Wolfgang Schneider zuvor zitierte Verschmelzung von Theaterkunst und Theaterpädagogik in die Praxis umgesetzt werden kann.

Im Idealfall werden die ästhetischen Bedürfnisse und Interessen der Zielgruppe umfangreich recherchiert, im gemeinsamen Austausch zwischen Zielgruppe und den verschiedenen Produktionsbeteiligten analysiert und diskutiert, und die gewonnen Erkenntnisse fließen auch während des Inszenierungsprozesses immer wieder unmittelbar in die Arbeit ein, beschreibt Ute Pinkert.⁹² Ein Beispiel dafür ist das Grips Theater in Berlin. Die meist politischen Stücke für Kinder und Jugendliche werden im Team von DramaturgIn, AutorIn und TheaterpädagogIn entwickelt, wobei die theaterpädagogische Arbeit der Recherche bereits lange vor dem effektiven Inszenierungsprozess startet. Beim unmittelbaren Inszenierungsprozess ist der/die TheaterpädagogIn ebenfalls von Anfang an Teil des Teams.⁹³ So seien TheaterpädagogInnen in solchen Betrieben viel stärker in künstlerische Schaffensprozesse und deren Abteilungen eingebunden, was auch eine selbstbewusstere Positionierung der Theaterpädagogik am Haus ermögliche, so Ute Pinkert.⁹⁴

3.4. Die Perspektive des jungen Publikums

Im zweiten Kapitel dieser Arbeit habe ich bereits verschiedene Aspekte der Kindheit beleuchtet, wie die kindliche Sicht auf die Welt und das Bild, welches sich Erwachsene von Kindern machen. Nun möchte ich genauer darauf eingehen, was diese Erkenntnisse für die theaterpädagogische Praxis bedeuten.

a. Wissen über das Publikum generieren

Ich habe immer ein Problem, wenn von "den" Kindern gesprochen wird. Ich sehe recht verschiedene, ich weiß manchmal nicht genau, wer sie sind. Ich habe Schwierigkeiten, sie nur nach dem Alter zu klassifizieren.⁹⁵

⁹¹ Groß, J. (2012), Interviewt von Pinkert U. in *Theaterpädagogik am Theater*, S. 275

⁹² Vgl. Pinkert, U. (2016), *Theater und Vermittlung. Potentiale und Spannungsfelder einer Beziehung*

⁹³ Vgl. Fischer-Fels, S. (2012), Interviewt von Pinkert U. in *Theaterpädagogik am Theater*, S. 301/302/308

⁹⁴ Vgl. Pinkert, U. (2016), *Theater und Vermittlung. Potentiale und Spannungsfelder einer Beziehung*

⁹⁵ Koch G. (1991), *Theater mit Kindern: Erfahrungen, Methoden, Konzepte*, S.210

Wir können „das Kind“ also nicht verallgemeinern, so wie sich „der Mensch“ nicht verallgemeinern lässt. Wovon gehen wir aus, wenn wir versuchen, uns in unser Publikum zu versetzen? Wie bereits erwähnt⁹⁶ birgt die reine Annahme über das Kinderleben Gefahr, ein Bild zu generieren, welches nicht der Wirklichkeit entspricht. Wo und wie können wir also Erkenntnis über die jungen ZuschauerInnen erlangen?

Beispielsweise in dem wir Modelle kreieren, welche Kinder als Akteure in unterschiedlichen Bereiche des Theaters einbinden, schreiben Wolfgang Schneider und Anna Eitzeroth. So ließen sich die Fragen des Lebens gemeinsam diskutieren und erforschen.⁹⁷

Ein Beispiel aus der Praxis liefert das Theater Strahl in Berlin, wo die Jugendwerkstätten oft parallel zu den professionellen SchauspielerInnen zum gleichen Thema arbeiten. Während Probenbesuchen diskutieren KünstlerInnen und Jugendliche dann über das Gesehene und kommen in einen Austausch über Thematik und Inszenierungsaspekte.⁹⁸ Ein anderes Beispiel stellen die *Theaterscouts*⁹⁹ dar, ein Programm der Assitej im Rahmen von *Kultur macht stark. Bündnisse für Bildung*,¹⁰⁰ bei welchem Kinder ihre Ideen und Vorschläge als Spielplanberater einbringen, als Juroren an Festivals fungieren und als Wegbereiter anderen den Weg ins Theater zeigen.

b. Das Verhältnis zwischen Theaterschaffenden und ihrem Publikum

„Ich betrachte junge Besucher nicht als Besucher der Zukunft, was ja ein völlig irrwitziger Begriff ist, sondern als Besucher der Gegenwart, als Partner und Teil der Wirklichkeit.“¹⁰¹ In dieser Aussage von Ulrich Khuon steckt für mich der Kern, die vielleicht allerwichtigste Frage, über die wir uns erwachsene Theaterschaffende im Umgang mit dem Publikum im Klaren sein müssen: Was sehen wir in den jungen Zuschauern? Zukünftig verkaufte Theaterabonnements? Mittel zum Zweck, um die zahlende Kundschaft – die Eltern – zufrieden zu stellen? Eine gute Grundlage, um Fördermittel zu erhalten? Es wäre gelogen, würde ich behaupten, dass mir solche Gedanken in der Praxis nie durch den Kopf gegangen wären. Vermutlich geht es anderen Theaterschaffenden ebenso (obschon meine Recherchen nichts dergleichen ergeben haben – es wäre auch bedenklich so etwas öffentlich zu schreiben). Dennoch, die Antwort muss lauten: Wir nehmen unser Publikum

⁹⁶ Siehe auch Kapitel 2.4 Das Zielpublikum: Aspekte zur Kindheit, b. Das heutige Kindheitsbild

⁹⁷ Vgl., Schneider, W. / Eitzeroth, A. (2017), *Theater für sozialen Wandel*

⁹⁸ Vgl. Stüßel, W. (2012), Interviewt von Pinkert U. in *Theaterpädagogik am Theater*, S. 318

⁹⁹ www.wegeinstheater.de

¹⁰⁰ www.buendnisse-fuer-bildung.de

¹⁰¹ Khuon U. (2012), Interviewt von Pinkert U. in *Theaterpädagogik am Theater*, S. 261

ernst, wir nehmen den Zuschauer und die Zuschauerin als vollwertige Menschen wahr und begegnen ihnen nach unserem besten Wissen und Gewissen auf Augenhöhe.

Ingrid Hentschel meint, dass die ethische Qualität einer Inszenierung in erster Linie davon abhängt, wie der Schauspieler auf das Publikum eingeht. Das sei der Punkt, an dem sich zeige, wie die Kinder im Theater angesprochen werden, wie viel Achtung, Einfühlung und Anerkennung sie von den Theaterschaffenden erhalten, „oder ob sie als Objekte einer Unterhaltungsmaschinerie nur durch Applausquoten wahrgenommen werden“.¹⁰² Und weiter geht sie spezifisch auf die Position des Schauspielers ein, dessen Altersunterschied zum Publikum, die größte Differenz zum Erwachsenentheater ausmacht.¹⁰³ Gerade bei der Verkörperung von Kinderfiguren, welche im Kindertheater häufig auftauchen, stellt sich die Frage, wie ein Erwachsener ein Kind spielen soll. Stefan Colombo spricht aus seiner eigenen Spielpraxis im Schweizer Theater Sgaramusch und konstatiert, dass dies immer wieder Thema ist, worauf er ein Augenmerk legt. Schließlich wolle er nicht persiflieren, nicht kitschig wirken und das Kind als Figur ernst nehmen.¹⁰⁴

c. Raum für das Publikum schaffen

Theater lässt sich als soziale Kunst verstehen. Es geschieht immer eine Interaktion zwischen Schauspieler und Zuschauer: Selbst wenn letztere nur stumm da sitzen, erleben, erfahren, fühlen sie etwas, was sie auch wieder in den Raum, auf die Bühne und ins restliche Publikum zurückstrahlen. Zudem setzt Theater immer eine Art öffentliche Zusammenkunft voraus.¹⁰⁵ In diesem Sinne geht Begegnung auf Augenhöhe über den Bühnenrand hinaus.

So hat auch die Art und Weise wie der Raum gestaltet ist, in welchem die Vorstellung stattfindet, wie und wo das Publikum platziert sind, Einfluss auf das Befinden der Besucher. Die starren Stuhlreihen eines Stadttheaters schaffen da sicherlich nicht die ideale Atmosphäre; die Sessel sind zu groß für Kinder, sie sitzen zu weit weg vom Geschehen und zu weit voneinander entfernt. Auf großflächigen Sitzgelegenheiten, beispielsweise ein Teppich, Matten oder auch auf Kinderbänken, sitzen die ZuschauerInnen nahe beieinander versammelt, was das gemeinsame Erlebnis fördert und bessere Konzentration schafft.¹⁰⁶

Die Überlegungen zur Schaffung eines geeigneten Klimas sollten aber noch weitergehen. In England haben Untersuchungen ergeben, dass neue Zuschauergruppen vor allem dann

¹⁰² Hentschel, I. (2016), *Theater zwischen Ich und Welt*, S. 221

¹⁰³ Vgl. Ebd., S. 53

¹⁰⁴ Vgl. Radio-Beitrag, *Kontext, Junges Theater: Nehmt uns ernst, wir sind die Zukunft!*, SRF, 2017

¹⁰⁵ Vgl. Hentschel, I. (2016), *Theater zwischen Ich und Welt*, S. 197

¹⁰⁶ Vgl. Koch, G. (1991), *Theater mit Kindern: Erfahrungen, Methoden, Konzepte*, S. 215

nachhaltig erreicht werden können, wenn das Theaterhaus bereit ist, sich in seinem Grundsatz zu verändern.¹⁰⁷ Dies lässt sich auch auf das Theater für junges Publikum übertragen: Ob die jungen ZuschauerInnen gerne ins Theater gehen, hängt nicht nur von der Theatervorstellung und der dort herrschenden Atmosphäre ab, sondern davon, wie sie den Raum Theater wahrnehmen, wie willkommen sie sich dabei fühlen, ob das Theaterhaus auch zu ihrem Haus werden kann.

Dies ist für mich ein höchst interessanter Punkt, über den ich immer wieder stolpere. Beispielsweise bei Theaterfestivals für junges Publikum: Bei allen Bemühungen, ein spannendes und facettenreiches Programm zu gestalten – immer wieder stelle ich mir die Frage, für wen diese Festivals eigentlich organisiert werden. Ist das junge Publikum effektiv die Zielgruppe (wie die Namen der Festivals oftmals suggerieren) oder sind es die erwachsenen Besucher, die interessierten Theaterschaffenden und die Funktionäre der Theaterlandschaft? Ich tendiere eher zu Letzteren, da genügt eigentlich jeweils schon ein Blick ins Foyer, welches zwar immer freundlich aber ganz klar für Erwachsene eingerichtet ist und mehrheitlich von Erwachsenen bevölkert wird. Dies mag in der Natur eines Theaterfestivals liegen. Dennoch tut es uns Theaterschaffenden sicherlich gut, uns immer wieder zu fragen, für wen wir denn das alles machen. Und wenn die Antwort darauf „das Kinderpublikum“ lautet, müssen wir uns fragen, ob unser Schaffen auf der Bühne endet, oder wie und wo wir Wege finden, das Theater als öffentlichen Raum, das Haus an sich, kinderfreundlich zu gestalten.

Ingrid Hentschel fordert die Theater auf, wirklich Orte für Kinder zu werden, Orte wo Kinder Bereicherung, Anerkennung und Zugehörigkeit finden, wo sie sich gerne aufhalten, wo es angesagt ist, hinzugehen. Die Theaterhäuser sollen sich wahrhaftig öffnen.¹⁰⁸ Dies geschieht im Trend der kulturellen Teilhabe bereits vielerorts. Theater bieten ein facettenreiches Programm, welches von Poetry Slams, Kinoabenden, Partys, Musikevents, Performances, Vorträgen, Publikumsgesprächen bis hin zu Interventionen im öffentlichen Raum reicht.¹⁰⁹ Auch im Kindertheater ist diesbezüglich vieles möglich. Hier sehe ich den Punkt, an dem die Theaterpädagogik mit ihren Kompetenzen anknüpfen kann und soll.

3.5. Inhalte und Formen des Kindertheaters

Ingrid Hentschel behauptet, es gäbe keinen Stoff, der Kindern nicht nahe gebracht werden kann und somit existierten keine kindergerechten und auch keine kinderungerechten

¹⁰⁷ Vgl. Mandel, B. (2013), *Interkulturelles Audience Development*, S. 13.

¹⁰⁸ Vgl. Hentschel, I. (2016), *Theater zwischen Ich und Welt*, S. 197

¹⁰⁹ Vgl. Seitz, H. (2015/2014), *Modi der Partizipation im Theater*

Themen. Kinder stellen, genau wie Erwachsene auch, vielerlei Fragen an die Welt, an ihre Umstände, nach dem Sinn des Daseins.¹¹⁰ Ob ein Stoff zugänglich werde für ein Kind, hänge von der Art und Weise ab, wie er auf der Bühne dargestellt wird, welche künstlerischen Formen, Darstellungstechniken und welche Sprache dabei verwendet würden. „Wenn das Theater nicht vor der Mehrdeutigkeit von Kunst zurückschreckt, brauchen wir kein explizit psychologisches Kindertheater, kein soziologisches und kein politisches.“¹¹¹

Im Grundsatz stimme ich ihr zu, frage mich aber, ob es nicht doch Grenzen gibt. Sicherlich ließen sich beispielsweise Wege finden, wie Heiner Müllers *Hamletmaschine* für Kinder funktioniert. Ich kann mir aber nicht vorstellen, dass es möglich ist, kindergerecht und gleichzeitig nahe an der Vorlage zu bleiben. Und ganz abgesehen von der Frage, warum jemand die *Hamletmaschine für Kinder* inszenieren wollte – wäre es dann überhaupt noch die *Hamletmaschine*? Dies mag ein extremes Beispiel sein, aber bei Form und Inhalt von Inszenierungen für Kinder existieren Richtwerte an denen wir uns orientieren können: Die Handlung sollte überschaubar sein, das Buch kurze Dialoge und eine vereinfachte Sprache bedienen. Und inhaltlich sollte die Dimension der Zukunft beachtet werden, auch wenn das nicht immer der Natur von uns Erwachsenen entspricht.¹¹²

Und wie steht es mit dem Unterhaltungs-Faktor? Beim Wort „Unterhaltung“ empfinde ich tatsächlich einen innerlichen Widerstand. Ich stimme Ingrid Hentschel zwar voll und ganz zu, wenn sie mahnt, dass bei aller Seriosität der Kunst, nicht vergessen werden darf, dass Kindertheater auch Spaß machen und einen erhöhten Unterhaltungswert haben darf oder gar soll.¹¹³ Zu ernsthaftes Kindertheater, elitär wirkende Inszenierungen oder Künstler, welche sich selber zu ernst nehmen, finde ich absolut nicht kindergerecht. Für mich – und ich nehme an für andere Kulturschaffende auch – ist das Wort „Unterhaltung“ jedoch negativ behaftet. Sofort assoziiere ich platte Witze, Eindimensionalität und oberflächliche Kindermusicals in überfüllten Mehrzweckhallen. Vielleicht wird es Zeit, den Begriff „Unterhaltung“ wieder aufzuwerten und ihm eine neue Qualität anzuhaften.

Gerd Koch nimmt noch einen weiteren Aspekt auf, welcher im Theater allgemein, aber eben auch für das Kindertheater wichtig zu bedenken ist: „Der Realität gerecht zu werden, heißt, über sie hinauszugehen.“¹¹⁴

Im Zeitalter der elektronischen Medien – ohne diese verteufeln zu wollen – sind Kinder mehr denn je auf den der visuellen Sinn fixiert. Bildnerische Strategien und die Wahrnehmung

¹¹⁰ Vgl. Hentschel, I. (2016), *Theater zwischen Ich und Welt*, S. 35

¹¹¹ Ebd., S. 22

¹¹² Vgl. Ebd., S. 49/51/227

¹¹³ Vgl. Ebd., S. 52

¹¹⁴ Koch, G. (1991), *Theater mit Kindern: Erfahrungen, Methoden, Konzepte*, S. 206

durch andere Sinne, sollten eine größere Relevanz bekommen. So knüpft Tanz- und Körpertheater an die körperliche Wahrnehmung der ZuschauerInnen an und bietet laut Gerd Koch gerade für junge ZuschauerInnen ein hohes Identifikationspotenzial. Auch für Inszenierungen für die Aller kleinsten, für Kinder bis 4 Jahre, welche vor allem auf sinnliche Wahrnehmung abzielen, bergen tänzerische oder performative Formate großes Potenzial.¹¹⁵ Ingrid Hentschel bekräftigt die Wichtigkeit von performativen Formaten, wo sinnliches Erleben möglich wird – das wortwörtliche Erfahren mit allen menschlichen Sinnen. Kunst verlange Vieldeutigkeit, die Vereinfachung von Figuren, Stoffen und Spielweisen mittels Reduktion sei nicht kindgerecht. Auch im Kindertheater dürfe etwas unverstanden bleiben.¹¹⁶ „Kunst entzieht sich eindeutiger Überprüfbarkeit. Sie beinhaltet zu allen Zeiten stets Unwägbarkeiten und Risiken. Denen sollte sich auch das Kindertheater aussetzen.“¹¹⁷ Wir dürfen dem jungen Publikum also durchaus mehr zumuten.

Schließlich müssen wir uns auch immer vor Augen führen, dass wir uns noch so viele Gedanken über die Rezeption der ZuschauerInnen machen, das Konstrukt der Botschaft noch so lang und breit durchdenken können – was das Publikum dann effektiv sieht, empfindet, wahrnimmt, liegt nicht immer in unserer Macht. Das Publikum wird sich die Freiheit nehmen, das zu interpretieren, was seinen persönlichen Wünschen und Vorstellungen entspricht.¹¹⁸

Jedenfalls brauche das Kindertheater neugierige, interessierte und risikobereite KünstlerInnen, die offen sind für interdisziplinäre Formate. So findet Gerd Taube meiner Ansicht nach zu Recht.¹¹⁹ Denn:

Das neue Kindertheater hat nichts Schwereres zu tun, als das Kunststück zu vollbringen, weder das Kind noch die Welt zu verklären, nicht Kindheitsutopietheater zu machen und dennoch den Kindern nicht allzu schnell die Tür zur Zukunft zuzuschlagen. Als Künstler wahrhaftig bleiben und dennoch eine Zukunft offenlassen oder gar ermöglichen.¹²⁰

Diese Aussage von Ingrid Hentschel fasst die Herausforderungen des heutigen Kindertheaters meines Erachtens treffend zusammen.

¹¹⁵ Vgl. Taube, G. (2012), *Kinder- und Jugendtheater heute* in *Kinder- und Jugendtheater im Wandel*, S. 11

¹¹⁶ Vgl. Hentschel, I. (2016), *Theater zwischen Ich und Welt*, S. 224/39

¹¹⁷ Ebd., S. 39

¹¹⁸ Vgl. Ebd., S. 21

¹¹⁹ Vgl. Taube, G. (2012), *Kinder- und Jugendtheater heute* in *Kinder- und Jugendtheater im Wandel*, S. 11

¹²⁰ Hentschel, I. (2016), *Theater zwischen Ich und Welt*, S. 55

4. Beispiele von Theaterproduktionen für junges Publikum

Im Folgenden möchte ich anhand von Produktions-Beispielen tiefer auf einige Formen eingehen, die Kindertheater annehmen kann. Die Beispiele stehen nicht stellvertretend für das gesamte Spektrum an Möglichkeiten, sollen aber zur Inspiration dienen und Lust am Kindertheater erwecken.

4.1. Begegnung auf Augenhöhe mit dem Publikum am Beispiel Theater Sgaramusch

Knapp e Familie

Ein Theaterstück für Menschen ab 7 Jahren, Uraufführung 2017

Künstlerische Leitung, Konzeption und Spiel: Nora von der Mühl, Stefan Colombo

Theater Sgaramusch Schaffhausen in Koproduktion mit dem Schlachthaus Theater Bern und dem Fabriktheater Rote Fabrik Zürich

Ein junges Paar stellt sich vor, wie es wäre ein Kind zu haben. Dabei nehmen sie die ZuschauerInnen mit auf ihre Imaginationsreise. Während das fiktive Kind innerhalb von einer knappen Stunde vom Baby zum Teenager heranwächst, mal ein Mädchen, mal ein Junge ist, durchleben die Eltern alles erdenkliche, was Eltern eben durchleben können. Mal bringt das Kind Freude, mal Ärger, mal Geborgenheit, mal Überforderung, mal Spaß, mal Frust. Die beiden Schauspieler beleuchten das Thema Elternschaft aus der Perspektive der Erwachsenen, immer mit einem Augenzwinkern und im nahen Austausch mit ihrem Publikum. Sie lüften das Geheimnis, wie Erwachsene eigentlich über ihr Kind reden, wenn es nicht dabei ist. Dabei nehmen sie kein Blatt vor den Mund und scheuen nicht davor zurück, die sehr jungen ZuschauerInnen auch mal zu provozieren. Beispielsweise mit der Behauptung, dass alle Eltern die Tagebücher ihrer Kinder lesen würden, was mit empörtem Protest seitens des Kinderpublikums kommentiert wird – und manche Erwachsene scharf die Luft einsaugen lässt. Das Spiel mit der Imagination zieht sich durch das ganze Stück und spiegelt sich auch im Bühnenbild: Unscheinbare Haushaltsgegenstände dienen als Kulisse und Requisite und werden laufend in ihrer Funktion verfremdet.

Nora von der Mühl und Stefan Colombo machen als Theater Sgaramusch seit über 30 Jahren Theater für Kinder. Intelligent, humorvoll und immer auf Augenhöhe mit dem Publikum. Dabei wollen sie keine Pädagogik und keine Konfliktbearbeitung auf der Bühne. Die beiden Theaterschaffenden wollen in erster Linie gute Geschichten erzählen und trauen ihrem Publikum dabei viel zu. Das Duo besucht für seine Recherche Kindergärten und Primarklassen und befragt SchülerInnen danach, was sie an einem bestimmten Thema interessiert.¹²¹

¹²¹ Vgl. Radio-Beitrag, *Kontext, Junges Theater*, SRF, 2017, siehe auch www.theater-sgaramusch.ch

4.2. Forschendes Theater am Beispiel Fundus Theater Hamburg

Da Gefahr!

Interaktive Performance für Menschen ab 3 Jahren, Uraufführung 2015

Entwicklung, Bühne, Performance: Hanno Krieg und Sibylle Peters

Fundus Theater Hamburg in Koproduktion mit dem Unicorn Theatre London

In der interaktiven Performance wird das Publikum spielerisch an die naturkundliche Forschung herangeführt. Während der Vorstellung werden die jungen ZuschauerInnen dazu animiert, Gegenstände, Flüssigkeiten und vor allem Gefahren zu erforschen. Inspiriert durch das Buch *50 dangerous things (you should let your children do)* fordert die Performance die Kinder auf, an einer Batterie zu lecken, mit dem Feuerlöscher zu hantieren, Gummitiere platzen zu lassen, im Zeichen einer „gefährlichen Freundschaft“ ihre Finger mit Superkleber zusammen zu kleben – alles, was Spaß macht, gefährlich klingt und zu Hause nicht ausprobiert werden darf. *Da Gefahr!* ist ein Aktions- und Proberaum des Lebens, der Kinder und Erwachsene dazu einlädt, gemeinsam Gefahr zu erforschen. Es wurde zum Impulse Theaterfestival 2017 eingeladen.

Seit 1980 entführt das Fundus Theater sein Publikum in ein Paradies der Zeichen, dorthin, wo Bild und Sprache, Geste und Material, Tanzfigur und Geräusch gleichberechtigt nebeneinander stehen. 2003 ist aus dieser Tradition das Forschungstheater als szenisches Labor entstanden, das ganz der Forschung zwischen Kindheit, Kunst und Wissenschaft gewidmet ist. Formate und Verfahren der Performancekunst ermöglichen den Mitforschenden hier ihren jeweils eigenen Zugang. So wird das Theater zu einem Forum für das Forschen aller, in dem wir mit neuen Formen von Wissen und Öffentlichkeit experimentieren können – vom Kindergarten bis zum angegliederten Graduiertenkolleg *Performing Citizenship* werden Fragen des städtischen Zusammenlebens erforscht und Grenzen zwischen Generationen, Kulturen und Disziplinen überschritten.¹²²

¹²² www.fundus-theater.de

4.3. Politisches Theater am Beispiel Grips Theater Berlin

Prima Klima

Ein Theaterstück für Menschen ab 10, Uraufführung 2007

Autor: Fabian Scheidler, Regie: Thomas Ahrens

*Grips Theater am Hansaplatz*¹²³

Rina, Kevin und Paul erkunden aus Langeweile den verwilderten Garten von Professor Abendrot, der als verrückt und gemein gefährlich gilt. Die Bekanntschaft mit dem alten verbitterten Klimaforscher bringt den Kindern die Thematik des Klimawandels näher.

Wie macht man ein Stück über ein derart komplexes Thema wie Klimawandel? Beispielsweise die Tatsache, dass jene Menschen, die ihn verursachen, oft meilenweit von denjenigen entfernt leben, die ihn am stärksten zu spüren bekommen, ist sehr abstrakt und für Kinder möglicherweise schwer begreifbar. Auch äußert sich der Einwand, ein solches Thema mit seinen Katastrophenszenarien würde den Kindern Angst einflößen. Das Team vom Grips Theater lässt sich davon nicht abschrecken – Kinder bekommen durch die Medien die unterschiedlichsten Bedrohungen mit und diese sind umso erschreckender, je weniger verständlich sie sind. Der Klimawandel betrifft die Kinder von heute sehr, da sie diejenigen sind, die später mit seinen Folgen werden leben müssen. Das Grips Theater ist bekannt dafür, schwierige Themen nicht zu umgehen, wenn sie die Realität ihres jungen Publikums betreffen.

Ziel war es, den Zuschauern einen möglichen Weg aufzuzeichnen, wie im Realen und im Kleinen gehandelt werden kann, und dem allgemeinen Gefühl der Ohnmacht angesichts dieser globalen Krise etwas entgegenzusetzen. Dabei sollte das Stück trotz der Schwere des Themas mit Leichtigkeit und verspielt daher kommen. Zum Stück wurde umfangreich in der Literatur recherchiert, es wurden Gespräche mit dem Potsdamer Institut für Klimaforschung geführt, um ein fundiertes Hintergrundwissen zu generieren. *Prima Klima* wurde von der UNESCO mit dem Beitrag zur „UN-Dekade Bildung für Nachhaltige Entwicklung“ ausgezeichnet.¹²⁴

Nebst Materialmappen, welche das GRIPS zur Verfügung stellte, wurde das Stück nach dem Theaterbesuch in Form eines Workshops nachbereitet, in welchem die Kinder selbst Szenen zum Thema entwickelten. Als Folgeprojekt beschäftigte sich der Jugendspielclub des Grips Theaters mit dem Thema Klima und brachte unter der Leitung eines Theaterpädagogen und mit der Unterstützung einer Autorin die Stückentwicklung *Letzter*

¹²³ www.grips-theater.de

¹²⁴ Vgl. Scheidler (2010), *Theater in Bewegung, Globale Gerechtigkeit spielend voran bringen*, gesamte Angaben zum Stück „Prima Klima“ sind den S. 23–28 entnommen.

Aufruf Paradise auf die Bühne. Das Theaterstück wurde später zum Drehbuch umgeschrieben und verfilmt, wobei die Jugendlichen auch in die technische Umsetzung eingebunden wurden.¹²⁵

a. Überlegungen zum politischen Theater für Kinder

Das Grips Theater in Berlin gilt als Vorreiter des politischen Theaters für Kinder. Seine emanzipatorischen Theaterstücke der 70er Jahre waren wegweisend für die Entwicklung des Kindertheaters¹²⁶. Daher an dieser Stelle noch ein paar Tipps des Experten so zu sagen:

Da die Versuchung groß ist, Figuren zu erfinden, welche eine illustrierende und erklärende Funktion haben, muss bei politischen Themenstücken besonders Acht gegeben werden, dass die Langeweile nicht Einzug hält. Für ein lebendiges Stück braucht es eine packende Geschichte, mehrdimensionale und eigendynamische Figuren. Denn interessant ist, was die Figuren bewegt, nicht die Absicht der TheatermacherInnen dahinter. Zudem ist es wichtig, sich im Klaren zu sein, dass ein Theaterstück nicht die Welt verändern kann. Theater kann aber durchaus unsere Wahrnehmung von der Welt verändern und somit auch Einfluss auf unser Handeln nehmen. Zu beachten ist dabei, dass das Theater und soziale Bewegungen sehr verschiedenen Strukturen und Rhythmen unterliegen. Soziale Bewegungen müssen unter Umständen schnell auf Aktualitäten reagieren – die Planung und Umsetzung eines Stücks benötigt jedoch Monate oder sogar Jahre und machen das Theater langsamer als das Tagesgeschäft der Politik.¹²⁷

4.4. Erzähltheater am Beispiel des Freien Theaterhaus Frankfurt

ErzählZeit

Ein Sprachförderprogramm für Grundschulen, seit 2012

Freies Theaterhaus Frankfurt¹²⁸, nach dem Modell von Kristin Wardetzky

Das Freie Theaterhaus hat ein Modellprojekt entwickelt, welches die kulturelle Bildung in den Grundschulen von Stadtteilen mit besonders hohem Ausländeranteil fördert. Das Kernstück des Projekts bildet die *ErzählZeit*, welche wöchentlich integriert in den regulären Unterricht stattfindet. Das Modell folgt dabei dem Berliner Format des FabulaDrama e.V., welches von Kristin Wardetzky an der Hochschule der Künste entwickelt wurde¹²⁹.

¹²⁵ Vgl. Kaluza (2010), *Theater in Bewegung, Globale Gerechtigkeit spielend voran bringen*, S. 46–55

¹²⁶ Siehe auch Kapitel 2.2 Kurzer geschichtlicher Einblick

¹²⁷ Vgl. Scheidler (2010), *Theater in Bewegung, Globale Gerechtigkeit spielend voran bringen*, S. 29

¹²⁸ www.theaterhaus-frankfurt.de

¹²⁹ Berliner Modell: www.erzaehlzeit.de

In der *Erzählzeit* wird ein Märchen von einem/einer professionellen ErzählerIn im Klassenzimmer vorgetragen, dabei wird die poetische Originalsprache beibehalten. Im Raum wird mit einfachen Mitteln eine Theateratmosphäre geschaffen, das Publikum sitzt im Halbkreis. Teilweise wird das Märchen mit Requisiten oder Gesang ausgestaltet. Danach wird das Märchen im Unterricht nicht nachbereitet. Eine Woche später besucht der/die ErzählerIn wiederum die Klasse und die Kinder erhalten die Möglichkeit, das Märchen aus ihrer Erinnerung nach zu erzählen. Anfangs geschieht dies oft in einem gemeinsamen Prozess mit der ganzen Klasse, in dem jedes Kind einen Teil dazu beitragen kann. Im Anschluss erzählt der/die ErzählerIn ein neues Märchen.

So wird das Nacherzählen in der Klasse Woche für Woche etabliert. Die Kinder machen die Erfahrung, angstfrei sprechen zu können, ohne dabei korrigiert zu werden. Sprachliche Fehler werden durch den/die ErzählerIn höchstens durch die zustimmende Wiederholung des Satzes berichtigt.

Erzählen und Vorlesen findet in den Familien heutzutage kaum oder höchstens noch gelegentlich statt. Dadurch entstehen Defizite in der sprachlichen Entwicklung von Kindern – dies ganz unabhängig von deren Herkunft. Erzählen wird vom gesprochenen Wort beflügelt, es lebt von der Mimik und Gestik des/der Erzählenden und baut auf die Imaginationskraft der Zuhörer. Die Kunstform ist mehrere hundert Jahre alt und in verschiedenen Weltkulturen verankert.

Märchen verfügen über eine poetische Sprache, einen besonderen Rhythmus und Klang. Durch das Hören wird das Erlernen der deutschen Sprache auf lustvolle Weise ermöglicht. Erzählt werden Märchen aus aller Welt. Somit wird auch die unterschiedliche Herkunft der SchülerInnen berücksichtigt und wertgeschätzt. Es wird gezeigt, dass alle Teil einer großen Kulturfamilie sind, da die Muster des Märchens in den verschiedensten Kulturkreisen zu finden sind. Zu Ende des Jahres besuchen die SchülerInnen ein benachbartes Alters- und Pflegeheim, wo sie nun selber in die Rolle des/der ErzählerIn schlüpfen.¹³⁰

¹³⁰ Vajen, G: (2017): *Märchenerzählen und Gesellschaft verändern*

5. Fazit

Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass die Mitarbeit des/der TheaterpädagogIn an Inszenierungsprozessen eine vielschichtige Tätigkeit ist und durchaus eine Bereicherung für die Produktion darstellt. Dabei liegt die Kompetenz der Theaterpädagogik vor allem in der Expertise über das Zielpublikum, mit welchem sie durch ihre sonstigen Tätigkeiten in einen besonders regen Austausch kommt. Des Weiteren kann die Theaterpädagogik durch Vermittlung und partizipative Formate den direkten Austausch zwischen Publikum, Produktions- und Künstlerteam noch weiter fördern. Auch kann sie ihr Augenmerk darauf legen, welche Möglichkeiten sonst noch bestehen, um eine Institution allumfassend kinderfreundlich zu gestalten. Denn ein ehrlicher und respektvoller Umgang mit dem Kinderpublikum, geht über den Bühnenrand hinaus und betrifft das Theaterhaus als öffentlicher Ort insgesamt. Mit ihren besonderen Kenntnissen über die Zielgruppe und deren Bedürfnisse, Interessen und Weltansicht, kann die Theaterpädagogik einen bedeutenden Teil dazu leisten, die Begegnung auf Augenhöhe mit dem Publikum zu gewährleisten.

Die Problematiken für die Mitarbeit in Inszenierungsprozessen liegen einerseits in den Strukturen der Häuser, welche die Abteilungen und entsprechenden Kompetenzen der Kunst und der Theaterpädagogik zuweilen noch immer voneinander trennen. Durch die Zusammenlegung der beiden Bereiche können Synergien genutzt werden und die Expertise der Theaterpädagogik mittels Austausch zwischen künstlerischem Personal, Theaterpädagogik und Zielpublikum unmittelbar in die Arbeit einfließen. Diese strukturelle Thematik der Teilung illustriert eine grundsätzliche Problematik: das Spannungsfeld zwischen Kunst und Pädagogik. Dieses wird vor allem von kunst- und bildungspolitischen Forderung geprägt und vom Unmut der Kunst, für pädagogische Zwecke instrumentalisiert zu werden. TheaterpädagogInnen müssen und können hier, so zu sagen als Experte dieses Konflikts, den Balanceakt vollbringen, beides zu vereinen. Dabei fungieren sie als Bindeglied zu den verschiedenen Partnern des Kindertheaters. Hierbei handelt es sich mehrheitlich um Schulen und soziale Einrichtungen.

Betreffend der Formen und Inhalte des Kindertheaters hat sich gezeigt, dass weniger der Inhalt eines Stoffs, sondern in erster Linie die Art und Weise, wie der Stoff inszeniert und vermittelt wird, ausschlaggebend darüber ist, ob eine Inszenierung kindgerecht ist oder nicht. Theaterschaffende dürfen keine Angst davor haben, dass etwas unverstanden bleibt – um der Realität gerecht zu werden, müssen wir uns im Theater schließlich manchmal von ihr entfernen. Kindertheaterproduktionen sollen zwar auch einen Unterhaltungswert haben, jedoch müssen oder dürfen sie keineswegs eindimensional daher kommen. Auch

performative Formate bieten durch ihre Nähe an der kindlichen Sicht der Welt viel Potenzial. Wir können dem jungen Publikum durchaus einiges zutrauen.

Auf Seiten des professionellen Kindertheaters konnte ich erfreulicherweise feststellen, dass dieses tatsächlich einen wertvollen Beitrag zur kulturellen Teilhabe leistet, in dem es das „Sehen“ von professionellen Produktionen für Kinder ermöglicht, was die unerlässliche Ergänzung zum „selber Spielen“ darstellt. Somit hat das professionelle Kindertheater eine klare Existenzberechtigung. Wünschenswert wäre jedoch mehr Verständnis seitens der Kultur- und Bildungspolitik, aber auch seitens der Theaterpädagogik, dass Theater begreifen beides beinhalten muss: Theater spielen und Theater sehen.

Bekräftigt in meiner Überzeugung dass die Zusammenarbeit beider Berufsfelder lohnenswert ist, werde ich die erlangten Erkenntnisse sicherlich für meine zukünftige Arbeit als Theaterpädagogin und als Theaterschaffende nutzen. Und ich bin zuversichtlich, dass die Involvierung der Theaterpädagogik in inszenatorische Prozesse im Kindertheater zunehmend an Wichtigkeit erlangen wird.

6. Literaturverzeichnis

Monografien

Hentschel, Ingrid:

Theater zwischen Ich und Welt. Beiträge zur Ästhetik des Kinder- und Jugendtheaters, Bielefeld, transcript Verlag, 2016

Richter, Dieter:

Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag GmbH, 1987

Huizinga, Johan:

Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel., Reinbeck bei Hamburg, Rohwolt, 1938

Schiller, Friedrich:

Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Tübingen, J. G. Cotta, 1795

Koch, Gerd:

Theater mit Kindern: Erfahrungen, Methoden, Konzepte, Weinheim, München, Juventa-Verlag, 1991

Hoffmann, Christel:

spiel.raum.theater., Sehen, Beobachten, Staunen, Frankfurt am Main, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2006,
bezogen über Theaterwerkstatt Heidelberg [<https://www.theaterwerkstatt-heidelberg.de/startseite/akademie/materialien-intern/> (2018-07-06)], Pdf-Nr. 046

Brecht, Bertold:

Messingkauf, Rede an dänische Arbeiterschauspieler über die Kunst der Beobachtung (1934), Zum Theater Bd. V, Berlin und Weimar, 1964

Mollenhauer, Klaus:

Grundfragen ästhetischer Bildung. Theoretische und empirische Befunde zur ästhetischen Erfahrung von Kindern, Weinheim, Juventa-Verlag, 1996

Mandel, Birgit:

Interkulturelles Audience Development, Bielefeld 2013, transcript Verlag, 2013

Scheidler, Fabian:

Theater in Bewegung, Globale Gerechtigkeit spielend voran bringen, Berlin, Grips Werke e.V. (Hrg.), 2010

Kaluza, Stefanie:

Theater in Bewegung, Globale Gerechtigkeit spielend voran bringen, Berlin, Grips Werke e.V. (Hrg.), 2010

Aufsätze, Artikel in Zeitschriften**Taube, Gerd:**

Kinder- und Jugendtheater heute – Eine Einführung in Kinder- und Jugendtheater im Wandel, Köln, Deutscher Bühnenverein und Bundesverband der Theater und Orchester (Hrg.), 2012

Rohlf, Carsten:

Kindheit 2.0 – Wo und wie Kinder heute lernen, in *MERTON Online-Magazin des Stifterverbandes für die Deutsche Wissenschaft*, Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft e.V. (Hrg.), Essen, 2016, [<https://merton-magazin.de/kindheit-20-wo-und-wie-kinder-heute-lernen> (2018-07-21)]

Fischer-Fels, Stefan:

Interviewt 2012 von Ute Pinkert (Hrg.) in *Theaterpädagogik am Theater, Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung*, Uckerland, Schibri-Verlag, 2014

Pagan, Grete / Adler, Henrik:

Theater für junges Publikum zwischen Zukunft und Zeitgenossenschaft in *IXYPSILONZETT, Heft 1/2017*, Assitej e.V., Berlin (Hrg.), Verlag Theater der Zeit, 2017, bezogen über jugendtheater.net [<https://www.jugendtheater.net/themen-xyz/themen-xyz-2017.html> (2018-05-23)]

Pinkert, Ute / Hentschel, Ulrike:

Theaterpädagogisches Wissen und gesellschaftliches Handeln – Überlegung zu einer reflexiven Theaterpädagogik in *Kulturelle Bildung Online*, Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel e.V. (Hrg.), 2017 [<https://www.kubi-online.de/artikel/theaterpaedagogisches-wissen-gesellschaftliches-handeln-ueberlegung-einer-reflexiven> (2018-07-25)]

Bolwin, Rolf:

Theater als Ort Kultureller Bildung in *Kulturelle Bildung Online*, Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel e.V. (Hrg.), 2013/2012 [<https://www.kubi-online.de/artikel/theater-vermittlung-potentiale-spannungsfelder-einer-beziehung> (2018-07-25)]

Marsch, Karola:

Interviewt 2012 von Ute Pinkert (Hrg.) in *Theaterpädagogik am Theater, Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung*, Uckerland, Schibri-Verlag, 2014

Köhler, Myrta:

„Was Geht“ – Versuch einer Bestandsaufnahme der Theaterpädagogik an Theatern in Deutschland in *Zeitschrift für Theaterpädagogik, Heft 59*, Uckerland, Schibri-Verlag, 2011

Barth, Ann-Marleen:

Interviewt 2012 von Ute Pinkert (Hrg.) in *Theaterpädagogik am Theater, Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung*, Uckerland, Schibri-Verlag, 2014

Khuon, Ulrich:

Interviewt 2012 von Ute Pinkert (Hrg.) in *Theaterpädagogik am Theater, Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung*, Uckerland, Schibri-Verlag, 2014

Keuchel, Susanne:

Kulturelle Interessen der 14- bis 24-Jährigen: Quo Vadis nachhaltige Kulturvermittlung, Aktuelle Ergebnisse aus der Reihe „Jugend-KulturBarometer“ in *Kulturelle Bildung Online*, Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel e.V. (Hrg.), 2014
[<https://www.kubi-online.de/artikel/kulturelle-interessen-14-bis-24-jaehrigen-quo-vadis-nachhaltige-kulturvermittlung-aktuelle> (2018-07-25)]

Schneider, Wolfgang / Eitzeroth, Anna:

Theater für sozialen Wandel in *IXYPSILONZETT, Heft 1/2017*, Assitej e.V., Berlin (Hrg.), Verlag Theater der Zeit, 2017, bezogen über jugendtheater.net
[<https://www.jugendtheater.net/themen-xyz/themen-xyz-2017.html> (2018-05-23)]

Pinkert, Ute:

Theater und Vermittlung. Potentiale und Spannungsfelder einer Beziehung in *Kulturelle Bildung Online*, Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel e.V. (Hrg.), 2016
[<https://www.kubi-online.de/artikel/theater-vermittlung-potentiale-spannungsfelder-einer-beziehung> (2018-07-25)]

Baecker, Dirk:

Die Kunst der Gesellschaft in Zukunft durch ästhetische Bildung, Deutscher Bühnenverband Köln und Kulturwissenschaftliches Institut Essen (Hrg.), 2005

Wuschek Kay:

Interviewt 2012 von Ute Pinkert (Hrg.) in *Theaterpädagogik am Theater, Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung*, Uckerland, Schibri-Verlag, 2014

Stüßel, Wolfgang:

Interviewt 2012 von Ute Pinkert (Hrg.) in *Theaterpädagogik am Theater, Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung*, Uckerland, Schibri-Verlag, 2014

Groß, Jens:

Interviewt 2012 von Ute Pinkert (Hrg.) in *Theaterpädagogik am Theater, Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung*, Uckerland, Schibri-Verlag, 2014

Seitz, Hanne:

Modi der Partizipation im Theater in *Kulturelle Bildung Online*, Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel e.V. (Hrg.), 2014/2015
[<https://www.kubi-online.de/artikel/modi-partizipation-theater-zuschauer-bleiben-publikum-werden-performer-sein> (2018-07-24)]

Vajen, Gordon:

Märchenerzählen und Gesellschaft verändern in *IXYPSILONZETT, Heft 1/2017*, Assitej e.V. (Hrg.), Berlin, Verlag Theater der Zeit, 2017, bezogen über jugendtheater.net
[<https://www.jugendtheater.net/themen-xyz/themen-xyz-2017.html> (2018-05-23)]

Berichte, Lexika und Studien

17. Shell Jugendstudie: *Jugend 2015*, Fischer Taschenbuch Verlag (2015)

Renz, Thomas:

Kinder- und Jugendtheater in Deutschland. Erkenntnisse und Herausforderungen, Frankfurt am Main, Assitej e.V.(Hrg.), 2017

Stangl, Werner:

Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik

Stichwort: „Kindheit“ [<http://lexikon.stangl.eu/11307/kindheit/> (2018-07-15)]

Stichwort: „Alloplastisches Handeln“ [<http://lexikon.stangl.eu/21680/alloplastisches-handeln/> (2018-07-16)]

Stichwort: „Autoplastisches Handeln“ [<http://lexikon.stangl.eu/21682/autoplastisches-handeln/> (2018-07-16)]

Studie der Wirtschaftsprüfungsgesellschaft BDO und des Hamburgischen Weltwirtschaftsinstituts (HWWI),

BDO Compass 2015: Update und Themenfokus Arbeitsmarktperformance 2015,

[<http://update.hwwi.org/einzelseiten-ausgabe-05-15/bdo-ibc-2015.html> (2018-07-16)]

Keuchel, Susanne / Larue, Dominic:

Das 2. Jugend-KulturBarometer. Zwischen Xavier Naidoo und Stefan Raab..., Köln, ARCult Media, 2012

Sonstige**Nora von der Mühl / Stefan Colombo:**

Radio-Beitrag, *Kontext, Junges Theater: Nehmt uns ernst, wir sind die Zukunft!*, Interviewt von Brigitte Häring, SRF, 2017

7. Anhang

Junges Theater: Nehmt uns ernst, wir sind die Zukunft!

Radiobeitrag, SRF Kontext, Brigitte Häring, Mittwoch, 25. Oktober 2017

In den 90er Jahren war das Kinder- und Jugendtheater der Schweiz stilbildend. Im Vergleich zu diesen blühenden Zeiten, darbt die Szene heute eher dahin. Es fehlt ihr der Nachwuchs. Dabei zeigen gerade die ältesten Gruppen, was es braucht, um im Kinder- und Jugendtheater jung zu bleiben.

Das Publikum ändert sich nirgends so schnell wie im Kindertheater. Doch sind die Kinder von früher in Sachen Theater wirklich so anders als heute? Das «Theater Sgaramusch» aus Schaffhausen und das «Vorstadttheater Basel» sind Pioniere in der Szene. Wie spielt man vor und für Kindern, die mit Handis und Computergames aufwachsen?

Die kniffligsten Fragen stellen neugierige Kinder. Und die besten Antworten gibt man sich selbst. Unter diesem Motto machen Nora von der Mühl und Stefan Colombo Theater für Kinder. Intelligent, humorvoll und immer auf Augenhöhe mit dem Publikum. In ihrem neusten Stück geht es ums Thema Familie.

Die heute 49-jährige Schauspielerin und der 54-jährige Autor und Schauspieler haben in einer Zeit angefangen, als die Schweizer Kindertheaterszene am Blühen war. Zum Beispiel am Vorstadttheater Basel. Dort setzten Ruth Oswald und Gerd Imsweiler für ästhetisch und qualitativ hochstehendes Kindertheater. In Luzern und im Aargau wuchs die Zahl freier Gruppen, die sich explizit und mit grossem Pioniergeist um das junge Theaterpublikum verdient machten. Wie haben Nora von der Mühl und Stefan Colombo diese Zeit erlebt? Wie haben sie ihre Anfänge in Erinnerung?

Nora von der Mühl (N.v.M.): Mir kommt in den Sinn, dass es ein grosses Thema war, was kann man den Kindern zumuten. Es gab sehr viele Podiumsdiskussionen und es war eine sehr angeregte Stimmung.

Nora von der Mühl wollte damals unbedingt theaterspielen, dass sie im Kindertheater landete, war ein Zufall. Stefan Colombo war Jugendarbeiter und kannte das Arbeiten mit Kinder bereits aus Kursen.

Stefan Colombo (S.C.): Die Frage war auch immer sehr kontrovers: wie viel muss Kinder- und Jugendtheater pädagogisch sein, welchen Zweck soll es erfüllen? Und wir waren da am Anfang auch total unsicher. Wir haben gedacht, ja wir machen jetzt ein Thema, Sexueller Missbrauch, ja das ist sicher gut, das interessiert sicher viele und da haben wir uns ziemlich in die Nesseln gesetzt, weil wir sind nicht Pädagogen sondern, wir machen gerne Theater. Das mussten wir zuerst herausfinden.

Keine Pädagogik und keine Konfliktbearbeitung im Theater. Das ist bis heute ihr Leitmotiv. Was die beiden antreibt, ist die Suche nach immer wieder neuen Erzählformen. Mit einfachen Mitteln und mit wenigen Requisiten wollten sie gute Geschichten erzählen. Dabei trauen sie ihrem Publikum nicht nur viel sondern alles zu – und haben immer auch die

Erwachsenen im Blick. Die sind es, die mit den Kindern ins Theater gehen und auch sie sollen angesprochen und unterhalten werden. Auch in ihrer neusten Produktion „Knapp e Familie“ ist das der Fall.

Eine Frau und ein Mann kommen schwer bepackt auf die leere Bühne. Hanteln und Regenschirme, Giesskannen und eine Kühltruhe. Mit diesem fantastischen Mobiliar beginnen sie, ihre erste gemeinsame Wohnung einzurichten. Ein neuer Lebensabschnitt beginnt. Was fehlt, ist ein Kind. Da aber welche im Publikum sitzen, liegt es auf der Hand, dass das Paar sich dort nach dem geeigneten Kind umsieht.

In ihrem neuen Stück spielen Nora von der Mühl und Stefan Colombo ein junges Paar, das sich vorstellt, ein Kind zu haben. Über das Fantasieren wie so ein Kind aussähe, wie ein Kind ihr Leben verändern würde, geraten die beiden in reale Situationen. Mal ist der Deckel der Kühltruhe das Baby, mal leiht ihm Stefan Colombo seine Stimme. Innert einer knappen Stunde wächst der fiktive Säugling zum Jugendlichen heran. Am Schluss des Stücks ist er erwachsen. Das fiktive Kind ist mal Junge, mal Mädchen, mal erlebt es Ferien in Finnland, mal märchenhafte Begegnungen mit einer Hexe im Wald. Wann immer die Eltern nicht mehr weiter wissen, bitten sie die Kinder im Publikum um Hilfe. Zum Beispiel, wenn sie im Zimmer der pubertierenden Tochter herumgeschnüffelt und ein Durcheinander veranstaltet haben.

„Knapp e Familie“ für Kinder ab sieben Jahren nimmt das Thema Elternschaft sowohl aus Sicht Erwachsener wie aus Kindersicht aufs Korn. Wie reden Erwachsene eigentlich über ihr Kind, wenn es nicht dabei ist? Entspricht das Kind ihren Erwartungen? Wie streng muss man sein und was hält eigentlich das Kind von all dem? Den schwierigen Fragen, mit denen Eltern tagtäglich konfrontiert sind, begegnet das Theater Sgaramusch leichtfüßig und mit viel Humor. Inszeniert von Carole Blanc kommt „Knapp e Familie“ in rhythmischer Sprache, mit tänzerischen Einlagen und mit zweckentfremdeten Requisiten auf die Bühne. Auch das zeichnet die Ästhetik der freien Gruppe aus Schaffhausen aus. Dass sie sich immer wieder neu herausfordern. In dem Fall heisst das, kein Bühnenbild und mit Gegenständen spielen, die nicht als das eingesetzt werden, was sie sind.

Nora von der Mühl und Stefan Colombo sind Experten in Sachen Erzähltheater. Immer geht es ihnen darum, eine Geschichte so auf die Bühne zu bringen, dass Erzählung und Spiel auf Überraschende Weise ineinander übergehen.

S.C.: Was wir halt sehr gern machen, ist die Bilder in den Köpfen der Zuschauer zu provozieren. Wir stellen ja keine Bilder hin. Man sieht nicht das, was zu sehen sein sollte. Man muss das selber machen. Und das mochten die Kinder schon immer und mögen es immer noch. Und vielleicht sogar noch ein bisschen mehr, weil die Bilderflut sonst ja auch zunimmt. Nicht nur im Fernsehen und auf den Plakaten – man hat auch noch das Handy, überall wird man zugeschüttet mit fertigen Bildern, an denen ist nichts mehr zu rütteln und bei uns kann man das noch.

Beim Theater Sgaramusch wird das Vorstellungsvermögen herausgefordert. Weil Nora von der Mühl und Stefan Colombo überzeugt sind, dass es eine Fähigkeit ist, die jedem Mensch zur Verfügung steht.

S.C.: Dass man sich selber Bilder machen kann, dass muss man irgendwo lernen und Spass daran haben. Und nicht verlernen.

N.v.M.: Für das sind wir ja vielleicht auch eben gerade da, dass sie unser Theater schauen kommen, dass sie da das wieder – auch wenn sie das sehr selten sonst machen – sie haben das in sich. Oder jeder Mensch hat das in sich, dass man fähig ist, sich eigene Bilder zu machen. Und deswegen ja, kann man das dann bei uns wieder aktivieren (lacht).

Das gilt ebenso für die erwachsenen Zuschauerinnen und Zuschauer. Es macht grossen Spass, sich von den beiden auf der Bühne verführen zu lassen. Ist man als Mutter anfangs noch darum bemüht, das Kind neben sich nicht aus den Augen zu lassen und sicherzustellen, dass es sich gut unterhält, so findet man sich selbst plötzlich mitten in der Geschichte wieder. Und freut sich an den Behauptungen, die auf der Bühne gestellt werden, und das eigene Kopfkino in Gang setzen. Am Ende des Stücks stellt sich heraus, dass die ganze Geschichte an einem einzigen Tag stattgefunden hat: Am Tag des Einzugs in die neue Wohnung. Nun wird das Publikum zur Einweihungsparty eingeladen – und das funktioniert. Gross und Klein gehen zusammen auf die Bühne, man lernt sich kennen, schüttelt Hände, fragt nach Namen. Spätestens jetzt ist Mitmachen auch für die Erwachsenen auch etwas ganz Selbstverständliches.

Nora von der Mühl und Stefan Colombo haben ihre eigene Erzählweise über die vielen Jahre ausgebaut und weiterentwickelt. In den frühen Nullerjahren haben sie etwa Märchen adaptiert. Entstanden sind irrsinnig komische Klassikerkonzentrate, gespielt in rasendem Tempo. Dabei hat Sgaramusch auch nachgewiesen, dass Kinder sehr wohl in der Lage sind, mit hohem Erzähltempo und schnellen Rollenwechsel klarzukommen. In einer späteren Phase hat Sgaramusch neue Impulse direkt bei den Kindern geholt. Die Theaterschaffenden haben Kindergärten und Primarklassen besucht und die Schülerinnen und Schüler beauftragt, Geschichten für das Theater zu schreiben. Oder zu erklären, was sie an einem bestimmten Thema interessiert. Daraus sind Stücke entstanden über so zeitlose und existenzielle Themen wie Angst und Freundschaft. Stellt sich die Frage, wie die Theaterschaffenden die heutigen Kinder erleben.

N.v.M.: Ich höre so, dass man so sagt, Kinder können nicht mehr ruhig sitzen oder Kinder können nicht mehr zeichnen, sie können nicht mehr klettern, sie können keine Spiele mehr machen und alles das hör ich. Aber so wie ich die Kinder im Theater erlebe, hat sich, glaube ich, bei den Kindern jetzt nicht so viel verändert. Wir verändern uns halt, wir werden natürlich älter.

Erfahrener zwar, aber eben, älter. Für Nora von der Mühl ist das zunehmend ein Thema. Weil sie noch nicht genug hat vom Kindertheater und weitermachen möchte. Sie macht auch Gedanken darüber, wie es weitergehen könnte.

N.v.M.: Dass ich dann so bei mir überlege, also ich möchte jetzt eigentlich kein Kind mehr spielen, weil ich mir das selber auch nicht mehr abnehme, oder auf jeden Fall nicht so durchgehend, ein ganzes Stück lang.

Wie man auf der Bühne ein Kind spielt; diese Frage ist für Stefan Colombo nicht abhängig vom Alter.

S.C.: Für mich war das schon immer ein Thema: wie spielt man ein Kind? Dass es nicht so persifliert ist, nicht kitschig und dass man das Kind trotzdem ernst nimmt. Und ich denke, das geht auch mit grauen Haaren. Im Erzähltheater, wenn man halt so schnell wechselt, ist das ja ganz kurz, da muss man ja nur mal einen Satz sagen, wenn ein Kind spricht. Und das kann man auch mit tiefer Stimme.

In den 35 Jahren seit Sgaramusch durch das In- und Ausland touren, hat sich die Kindertheaterlandschaft stark verändert. Auch andere freie Gruppen wie das Lucky You oder das Theater Katerland sind älter geworden. Die Szene hat sich ausgedünnt auf einige wenige Gruppen, die kontinuierlich für das junge Publikum produzieren. Am Vorstadttheater Basel ist ein jüngerer Team in die Fusstapfen von Ruth Osswald und Gerd Imsweiler getreten und konnte dort seine eigene Vision von Kindertheater etablieren. Anders in Zürich: Ein Kindertheaterhaus gibt es trotz vieler Anstrengungen noch immer nicht. Woran liegt es, dass die Kindertheaterszene nicht mehr an die Blütezeit der Neunzigerjahre anknüpfen kann? Und wo bleibt der Nachwuchs?

N.v.M.: Ich habe das Gefühl, es liegt auch so ein bisschen daran, dass wir nicht so viele Vorbilder auch haben. Anstatt wir uns so fest auf den Nachwuchs fokussieren, sollten wir uns auch gescheiter mal auch ein bisschen auf uns fokussieren und wieder stärkere Sachen bringen, dass eben der Nachwuchs jetzt mega Lust hat – damit man so angesteckt wird. Das fehlt mir manchmal ein bisschen: Die Vorbilder. Also das wären ja wir eigentlich.

Diese Selbstkritik hängt direkt mit einem schwierigen kulturpolitischen Umfeld zusammen.

N.v.M.: Also mich frustriert schon, dass ich das Gefühl habe, es wird einen nichts geschenkt. Eben, alle reden vom fehlenden Nachwuchs, also sollte man sich nicht gegenseitig ausspielen.

S.C.: Vor allem geht es nicht nur um die fehlenden Vorbilder, sondern auch der Markt nimmt ab. Man hat gar keine gute Perspektive im Kinder und Jugendtheater. Das Amt für Schule und Kultur hat den Budgetdeckel zugemacht, Luzern hat sowieso im Kanton alles abgeschafft. Also es gibt weniger Gelder, die Schulen selber haben weniger Gelder und wenn, schon gar nicht für Kultur. Wir verlieren überall Auftrittsmöglichkeiten, es gibt viele Häuser, die gar nicht mehr Kinder- und Jugendtheater einladen.

N.v.M.: Ja und dieses Partizipative – das ist natürlich – alle geben dem Partizipativen Geld und deswegen machen das jetzt alle. Also partizipativ finde ich auch mega gut, es ist einfach – mir scheint, im Moment ist niemand von uns, die halt noch dieses traditionelle Kindertheater machen, die irgendwie, weiss nicht, für unsere Sache kämpfen.

Kommt dazu, dass es eines, der etablierten Kindertheaterfestivals, das Spot, nicht mehr gibt. Das Zürcher Festival Blickfelder findet wiederum nur noch alle zwei Jahre statt. Ein Lichtblick ist das Jungspund: Ein neues Kindertheaterfestival, das nächstes Jahr zum ersten Mal in St. Gallen stattfindet. Denn gerade Festivals sind wichtige Plattformen für die Szene.

S.C.: Da wo wir noch an vielen Festivals gespielt haben, da konnten wir auch viele neue Sachen sehen. An den Festivals haben wir so viele tolle Menschen kennengelernt, die was ganz anderes ausprobieren, haben auch Koproduktionen gemacht mit ausländischen

Gruppen. So und jetzt sind wir aber nicht mehr an den Festivals und wenn du da mal raus bist, dann kommst du schwer wieder rein, weil es in der Schweiz jetzt ein paar Jahre kein Festival gab. Und kein Festival-Impresario kommt an eine Premiere nach Schaffhausen.

Was also tun, um sich nicht entmutigen zu lassen und produktiv zu bleiben? Für die 49-jährige Nora von der Mühl, ist es wichtig, sich immer wieder zu regenerieren und neue Impulse zu suchen.

N.v.M.: Also wieder neue Dinge sehen, wieder mehr ins Ausland schauen, ein bisschen sich weiterbilden und vielleicht auch durch andere Arbeiten als immer nur proben, proben, aus dem eigenen schöpfen.

Austausch und neue Inspiration. Oder wie der 54-jährige Stefan Colombo formuliert: Der eigenen Kreativität vertrauen.

S.C.: Und ich hoffe, dass es weiterhin so weitergeht, dass wir sagen können, du das wollten wir mal machen. Ja, komm das machen wir.

8. Eidesstattliche Erklärung

Eigenständigkeitserklärung

Ich erkläre hiermit, die vorliegende Arbeit selbständig und ohne unzulässige fremde Hilfe angefertigt zu haben. Die verwendeten Hilfsmittel und Quellen sind im Literaturverzeichnis vollständig aufgeführt. Ich versichere, dass alle unveränderten oder mit Abänderungen aus anderen Arbeiten übernommenen Textstellen mit einem Quellenverweis versehen sind.



Claudia von Grünigen,
Heidelberg den 29. Juli 2018