Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland

AUGEN BLICK MAL! DAS FESTIVAL DES THEATERS FÜR JUNGES PUBLIKUM

Achtung, Wartungsarbeiten! – Beobachtungen zu *Augenblick mal! 2019*

von Thilo Grawe

Das Design von *Augenblick mal! 2019* zierten verschiedene Kolben-, Getriebe- und Maschinenteile. Neben dem Zahnrad kann ich kaum eines davon wirklich benennen. Vereinzelt, aus dem Kontext gerissen liegen sie nebeneinander – quasi dysfunktional. Welchen Zweck sie wohl erfüllt haben? Was sie vereint ist, dass sie es gewohnt zu sein scheinen ineinander zu greifen, dass sie Impulse aufnehmen, verstärken und weitergeben können, wenn sie nur richtig zusammengesteckt oder bedient werden können.

Das *Augenblick mal!*-Festival wird als zentrales Forum angekündigt, dass die ästhetische Vielfalt und Qualität der Darstellenden Künste für junge Zuschauer*innen öffentlich sichtbar machen soll (vgl. *www.kjtz.info*). Das Kuratorium, bestehend aus Çığır Özyurt-Güneş, Eva-Maria Magel, Ina Karr, Bianca Sue Henne und Carsten Brandau, war damit beauftragt, aus den Vorschlägen der Theater zehn impulsgebende Inszenierungen für das Festival auszuwählen. Was genau nun ausgesucht wird, hängt sicherlich immer auch davon ab, wie die einzelnen Kuratoriumsmitglieder ihre Aufgabe verstehen und was ihnen dabei wichtig erscheint – im Programmheft lassen sich einige Spuren davon wiederfinden: Çığır Özyurt-Güneş gibt an, dass er auf der Suche war nach Inszenierungen, die Wagnisse eingehen und sich positionieren statt nur Fragen zu stellen. Eva-Maria Magel sucht Inszenierungen, die länger hängen bleiben – oder wie Carsten Brandau es ausdrückt: Theater, das ihn nicht mehr loslasse. Ina Karr wünscht sich Inszenierungen, die mit Sorgfalt und mit Leidenschaft den Dingen auf den Grund gehen, und Bianca Sue Henne hebt Vielfalt und hohe Qualität hervor. Gemeint seien damit Inszenierungen, die Kindern viel zutrauen und zumuten, und bei denen beispielsweise Partizipation kein Selbstzweck sei, sondern Bedingung zum Gelingen der Vorstellung. Inwiefern sich diese Grundsätze in der diesjährigen Auswahl wiederfinden lassen, darauf werde ich am Ende noch einmal zurückkommen.

Ob es sich nun um „wegweisende Inszenierungen" handelt, wie die Schirmherrin Dr. Franziska Giffey formuliert, oder um „impulsgebende", wie auf der Urkunde der Nominierten vermerkt ist. Die Nominierungen spiegeln sicherlich stetige Veränderungen der künstlerischen Praxis, so der künstlerische Leiter Gerd Taube, und zeichnen, so Brigitte Dethier (Vorsitzende der ASSITEJ Deutschland), ein Bild der deutschen Kinder- und Jugendtheater-Landschaft. Abzuleiten wäre

an dieser Stelle jedoch, wohin die Inszenierungen weisen, welche Impulse sie geben, welche Entwicklungen und Tendenzen sich an ihnen ablesen lassen.

Ich möchte nun versuchen, nach ebensolchen Gemeinsamkeiten und den Unterschieden der Produktionen zu schauen, Trends auszumachen und Impulse abzuleiten, die diese Auswahl anbietet. Ich werde nicht zu jeder Inszenierung eine eigene Analyse schreiben, sondern habe fünf Diskurse abgeleitet, die ich angesichts der Inszenierungen differenziere:

1) Reproduktion
2) Repräsentation
3) Kontextualisierung
4) Umgang mit Material
5) Experiment

Fragen und Dimensionen der REPRODUKTION

Der Diskurs um Reproduktion im Theater ist ein wiederkehrender und auch auf dem diesjährigen Festival ein fester Wegbegleiter. Pointiert geht es in etwa um die Frage: Was soll, kann und darf im Theater, quasi gegenwartsanalytisch, wiederholt und gezeigt werden, um auf Probleme, Missstände oder Konflikte hinzuweisen? Und dem gegenüber: Welche zukunftsweisenden, utopischen Strategien und Darstellungsweisen könnten darüber hinausweisen, indem sie eine Reproduktion umgehen? Wie kann mit Reproduktion auf der Bühne umgegangen werden?

Wer oder was wird hier von wem reproduziert? Ich möchte hier auf drei Inszenierungen eingehen, um das Feld weiter zu differenzieren:

Die Inszenierung ***Waisen*** (Moks Theater, Bremen, Regie: Konradin Kunze) eröffnet in diesem Diskurs gleich mehrere Fragestellungen, die erste auf inhaltlicher Ebene: „Ein ganz normaler Abend, ein Abendessen eines Paares, Helen und Danny. Plötzlich steht Helens Bruder Liam blutüberströmt im Zimmer. Er behauptet, einem Jungen zu Hilfe gekommen zu sein, der niedergestochen wurde." Was hier wie eine Erzählung über Zivilcourage anmutet, entwickelt sich in einem angespannten Kammerspiel zu einer perfiden Erzählung eines rassistisch-motivierten Überfalls, in der sich der weiße, männliche Täter versucht, als Opfer zu konstruieren. Die Stückvorlage von Dennis Kelly greift dafür auf perfide Erzählstrategien zurück, die sich jedoch schnell entlarven lassen. Die Erzählung selbst bleibt dabei unentwegt gewaltvoll und konstruiert ein vermeintlich-abweichendes „Die" gegenüber einem vermeintlich-einheitlichen „Wir/Uns". Natürlich könnte an dieser Stelle entgegnet werden, dass dieses „Die" nie namentlich benannt wird – jedoch ist das eigentlich irrelevant, da die Destinktionsmechanismen hier unabhängig von der gemeinten Zielgruppe weitestgehend gleichförmig sind und sich jeweils als Rassismen beschreiben lassen.

Zweitens werden hier, trotz Besetzung eines syrischen Schauspielers, konventionelle Machtstrukturen wiederholt. Das Kammerspiel entwickelt sich in beinaher Abwesenheit des syrischen Schauspielers, der währenddessen so tut, als gehöre er zum technischen Personal.

Der konzeptionelle Kniff – der Einbruch des Realen, oder wie er auch genannt werden soll – tritt erst gegen Ende der Inszenierung *ein* und damit der Schauspieler *auf*: „Der Muslim, ÜBER den die weiße Familie die ganze Zeit geredet hat, wird vom Objekt zum Subjekt", beschreibt Kurator Çığır Özyurt-Güneş. Der Schauspieler fordert seinen *weißen* Kollegen auf, die Beleidigungen und Diffamierungen zu wiederholen und dieses Mal in sein Gesicht zu sagen. Es kommt zu einer Unterbrechung der Aufführung, ein Schauspieler verlässt den Saal – er wolle so nicht weiter spielen. Die Inszenierung endet dort aber nicht. Der syrische Spieler steigt schlussendlich sogar in das Spiel ein – wenn der Text auch fortan vorgelesen wird: Schauspiel im Dienst der literarischen Vorlage. Die Sprechanteile verbleiben dabei bei einem Übergewicht für die weißen Spieler*innen. Welche Alternativen gibt es? Die Besetzungsfrage wird so oder so zu einem Dilemma – denn: welche andersgeartete Besetzung wäre an dieser Stelle nicht problematisch?

Das führt zum dritten Punkt: Das Stück selbst ist von einem weißen Autor geschrieben und einem weißen Regisseur inszeniert. Für welches Publikum ist das Stück dann eigentlich gemacht? Gerade im Hinblick auf Reproduktion scheinen die jugendlichen Zuschauer*innen hier eher mit der Gefahr einer Re-Traumatisierung konfrontiert, als mit lösungsorientierten Ansätzen. Es eröffnet die Frage, die sich jede Produktion stellen sollte: Was wird vor wem wie öffentlich wiederholt und ausgesprochen – und warum eigentlich?

Auch ***Mädchen wie die*** (Junges Schauspiel Hannover, Regie: Wera Mahne) besitzt einen gewaltvollen Sprachjargon. Die Aufführung beginnt, indem die vier Schauspieler*innen Beleidigungen gebärden und ans Publikum richten. Eine Pattsituation insofern, als (ohne die Übertitel im Festivalkontext) die hörenden Besucher*innen nicht verstehen, welche Beleidigungen an sie gerichtet werden, während die gebärdenden Menschen im Publikum sich plötzlich gemeint fühlen könnten. Gegen wen richtet sich diese Wut eigentlich?

Später tauschen auch die Figuren untereinander allerlei Beleidigungen aus – um Cybermobbing erfahrbar zu machen. Der Ton ist hart und schmerzvoll. Das Stück zeigt dabei einen Einblick in eine Lebenswelt, die mindestens einem Fünftel der Schüler*innen ohnehin bekannt ist. Welchen Zweck verfolgt ein Problemstück wie dieses, das die Vorfälle in den Mittelpunkt stellt und wiederholt? Was heißt es, diese Sprache öffentlich auf der Bühne zu benutzen und damit immer auch weiter zu verbreiten?

Bei ***GIRLS BOYS LOVE CASH*** (Citizen.KANE.Kollektiv und Junges Ensemble Stuttgart, Regie: Christian Müller) ist es eine binäre Zwangsmatrix, die reproduziert wird. Die Tribüne ist zweigeteilt und einander gegenübergestellt. Zwischen den Tribünenteilen befindet sich die Spielfläche. Beim Eintritt in den Aufführungsraum werden die Zuschauer*innen von den Akteur*innen abgefangen, eingeordnet und zugewiesen. Aufgrund äußerer Merkmale werden die Zuschauer*innen in „männlich" und „weiblich" eingeteilt – nicht ich entscheide über meine Geschlechtsidentität, sondern eine andere Person. Der ganze Aufbau arbeitet damit mit der Vorannahme, dass zwischen „Männern" und „Frauen" eine Anziehung, ein Begehren herrscht. Die Schau-Anordnung spielt allein auf Grundlage dieses binären Systems und schließt damit queere Perspektiven aus. Diese Art von Zuordnungen (immer mit der Möglichkeit eines sogenannten mis-reading) ist ein gewaltvoller Akt, der einem gendersensiblem Umgang

widerspricht. Die Abfrage zu „typisch männlichen“ bzw. auf der anderen Tribünenseite zu „typisch weiblichen“ Attributen verengt diese Matrix nur noch weiter. Hier findet eine Inszenierung von Sexualität und Begehren auf der Bühne statt, die heteronormative Setzungen vornimmt. Zu fragen wäre: Wie kommt wessen Sexualität durch wen zum Ausdruck? Wer wird von wem begehrt? Welche Spielräume für queere Identitäten gibt es?

Argumentationslinien in diesem Diskurs sind immer wieder, dass die Wut, die Enttäuschung und das Unverständnis, sprich eine gesteigerte Emotionalität, die die Aufführungen durch ihre Wiederholungen und Vorführungen produzieren, doch auch produktiv sein könnten, ja vielleicht sogar agitierend wirken könnten. Weiter ließe sich jedoch fragen: Wenn ja, unter welchen Umständen eigentlich? Und anders: Wie könnte ein Theater aussehen, das sich utopischen, progressiven, beispielsweise postkolonialen, queeren Entwürfen jenseits von gewaltvoller Reproduktion widmet?

Und anders gewendet: Mit welchem Gefühl sollen die jungen Zuschauer*innen aus dem Theater entlassen werden? Als was für ein Ort soll das Theater für die jungen Zuschauer*innen etabliert werden? Und welches Publikum wird von den Theatermacher*innen imaginiert?

REPRÄSENTATION als Herausforderung und Werkzeug

Ausgehend von ***Waisen*** ließe sich beschreiben, dass hier eine Möglichkeit der Selbst-Repräsentation eröffnet wurde. Der syrische Schauspieler tritt u.a. auch als Repräsentant einer muslimischen Community auf die Bühne. Ein wichtiger Schritt – wenn ich den Impuls jedoch weiterdenke, dann braucht es inhaltlich und ästhetisch gesehen ein ganz anderes Stück, um der Selbst-Repräsentation Rechnung zu tragen, um der Perspektive wirklich Platz einzuräumen und der Gegenstimme ihre Kraft zu verleihen.

GIRLS BOYS LOVE CASH arbeitet zu einem großen Teil mit Fremdmaterial, das im vorgelagerten Rechercheprozess gesammelt, sortiert, ausgewählt und aufbereitet wurde. Im Umgang mit dokumentarischem bzw. Interviewmaterial auf der Bühne werden hier verschiedenste Strategien der Re-Präsentation gewählt: Vom Bericht über den dokumentarischen Video-Clip bis zur Simultanübersetzung. Das Kollektiv auf der Bühne markiert hier immer wieder, dass es sich um fremdes Material handelt, das sie stellvertretend mitgebracht haben, von dem sie berichten und das sie in die Inszenierung einfließen lassen. Selbst-Reflexivität ist dabei die übergeordnete Strategie. Bei solchen Rechecherprojekten wäre entsprechend jeweils zu fragen: Mit welchen Strategien wird Fremdmaterial auf der Bühne *wie* präsentiert? Wie wird es als solches gekennzeichnet? Welche Haltung wird zu dem Material (wie) eingenommen?

Im Falle von ***Mädchen wie die*** lässt sich das Stichwort „Repräsentation“ auf Aspekte der „Inklusion“ übertragen. Diese „Inklusion“ ist als Begriff nicht unvoreingenommen und bedarf einer Differenzierung. Sie lässt sich aus verschiedenen Perspektiven beschreiben: Einerseits könnte von einer Inklusion eines männlichen Darstellers in die für weibliche* Darsteller*innen vorgesehene Stückvorlage und in die intradiegetische Mädchen-Gruppe die Rede sein. Das

eröffnet Fragen der Besetzungspolitik: Welche Strategien der Besetzung können im Theater mit welchen Sehgewohnheiten brechen? Andererseits muss aber auch darauf aufmerksam gemacht werden, dass die Sehgewohnheiten eines Publikums zu Irritationen führen können: „Warum werden diese Figuren mit nicht-hörenden Schauspieler*innen besetzt? Was hat das zu bedeuten? Welche Aussagen über nichthörende Menschen jenseits der Bühne werden damit getroffen? Oder: Was ist der künstlerische Mehrwert, genau diesen Stoff mit Gebärdensprache zu inszenieren?“

Allerdings führen diese Fragen ins Leere bzw. an dem Thema vorbei: Die Gebärdensprache ist hier die professionelle Fähigkeit und individuelles Ausdrucksmittel des künstlerischen Teams und der Schauspieler*innen – die mit ihrer Sprache nicht als Übersetzer*innen, sondern als selbstbewusste Künstler*innen auftreten und den Zugang für ein erweitertes Publikum ermöglichen. Der Perspektivwechsel zeigt: Die Inszenierung ermöglicht durch einzelne Passagen in Lautsprache die Inklusion eines nicht-gebärdenden Publikums – und nicht andersherum. Das eröffnet auch Fragen der Identifikation auf der Bühne. Gebärdensprache und Lautsprache werden wie selbstverständlich in einem *mixed-abled* Ensemble eingesetzt und gemischt.

Bei ***Helden*** (subbotnik in Koproduktion mit FFT Düsseldorf, Freies Werkstatt Theater Köln, Theater an der Ruhr, Regie: subbotnik (Kornelius Heidebrecht, Martin Kloepfer, Oleg Zhukov)) treffen sich professionelle Performer*innen, Musiker*innen und ein Chor aus Schüler*innen für eine gemeinsame Unternehmung auf der Bühne. Was dort passiert, nennt Carsten Brandau in seinem Votum einen Hybrid aus Bilder-, Erzähl- und Musiktheater – und ist damit ein Zeichen der Interdisziplinarität dieser künstlerischen Praxis. Erzählt wird aus der Jason-Saga. Die Chorarbeit mit den wesentlich jüngeren Spieler*innen des Chors ermöglicht phänomenologisch gesprochen absurde Verzerrungen von Familien- und Verwandtschaftsverhältnissen auf der Bühne. Aber so wie Jason seine Argonauten verliert, gerät auch der Chor im Verlauf der Aufführung in den Hintergrund. Zu Fragen wäre: Handelt es sich hier um einen instrumentalisierten Chor? In welchem Verhältnis steht er zu anderen Akteur*innen auf der Bühne? Wie verändert sich der Umgang mit dem Chor im Verlauf der Aufführung? Welchen Anteil an der Musik, an den Bildern und an der Erzählung hat der Chor?

Jetzt bestimme ich (barner 16 / Meine Damen und Herren in Kooperation mit Kampnagel, Regie: Charlotte Pfeifer, Martina Vermaaten), eine Adaption des Kinderbuchs von Juli Zeh, erhält Bianca Sue Henne zufolge durch die Besetzung eine Dimension der Repräsentation. Die Geschichte werde erst durch die Verkörperung dieser Schauspieler*innen real und relevant, und überwinde damit das Gedankenexperiment der Buchvorlage. Auf der Bühne stehen professionelle Darsteller*innen mit sogenannter geistiger Behinderung. Was durch ihre Selbst-Repräsentation auf der Bühne passiert, ist eine Erweiterung der Fragen nach Mitbestimmung aus dem Mikrokosmos der Keimzelle Familie in einen gesamtgesellschaftlichen Kontext: Wer darf eigentlich für wen auf der Bühne stehen? Wer bestimmt über wen?

Es scheint unwiderruflich, dass die Zusammensetzung des Produktionskollektivs immer auch Auswirkungen auf die Ästhetik der Inszenierung hat.

Ob nun der Chor aus Schüler*innen, der (in diesem Fall) syrische Schauspieler, die professionellen, gebärdenden Schauspieler*innen oder ebensolche mit sogenannter geistiger Behinderung – sie alle stellen konventionelle, an der Perfektion ausgerichtete und stark normierte Bewertungskriterien in Frage, ignorieren diese oder verstoßen lustvoll gegen sie (vgl. Roselt 2006). Aber nur wenn diesen Akteur*innen auf der Bühne und im Produktionsprozess Platz eingeräumt wird, können tradierte Darstellungskonventionen und ästhetische Maßstäbe wirklich ins Fließen geraten (vgl. Roselt 2018). Gleichzeitig könnten sie neue Darstellungsweisen und Ästhetiken eröffnen und ermöglichen. Teilhabe wird hier zur wesentlichen Strategie, um das Theater strukturell, ästhetisch und inhaltlich zu öffnen (vgl. Pinkert 2014).

Herauszuheben ist hier, dass die sogenannte Diversität abgebildet werden kann, ohne sie explizit zu erwähnen, wie Çığır Özyurt-Güneş in seinem Votum zu ***Mädchen wie die*** lobt. Selbst-Repräsentation kann so zum entscheidenden Werkzeug werden, um Reproduktionen und Problemfelder des erstgenannten Diskurses zu vermeiden.

Zu fragen wäre aber: Wie können die Spielräume für diese Akteur*innen so gestaltet werden, dass sie ihre jeweiligen Professionalitäten und Expertisen gleichberechtigt in die Kunstproduktion einbringen können? Welche Möglichkeit könnten heterogene Ensembles, die verschiedene Professionalitäten vereinen, eröffnen und wie müssen deren Arbeitsprozesse organisiert sein, um diese Transformationen zu ermöglichen?

KONTEXTUALISIERUNG von Produktion, Inszenierung und Aufführung

Der kleine Angsthase (Düsseldorfer Schauspielhaus, Regie: Martin Grünheit) sei eine Parabel, die gesellschaftliche Positionierung vornimmt, so Kurator Carsten Brandau – und ist damit vielleicht ein Zeichen der Politisierung der künstlerischen Praxis im Kinder- und Jugendtheater. Diese beinhalte Aspekte einer politischen Bildung, es könnte sogar von einer Inszenierung von politischer Haltung die Rede sein – laut künstlerischem Team eine direkte Reaktion auf das politische Umfeld am Produktionsstandort Düsseldorf, dem es etwas entgegensetzen wolle. Wie implizit/wie explizit wird diese Haltung aber tatsächlich sicht- bzw. hörbar? Inwiefern ist der konkrete politische Kontext der Arbeit – auch innerhalb der Aufführung – sichtbar bzw. transparent – oder wird sogar reflexiv?

Auch die Produktion ***GIRLS BOYS LOVE CASH*** hat sich letztlich in das lokale Umfeld des JES in Stuttgart bewegt bzw. ist aus der Beobachtung dessen entstanden. Gemeint ist hier die anfängliche Recherche des Jugendclubs zum Thema Sexarbeit in der direkten Umgebung des JES, die später in die Produktion gemündet ist. Durch eine Forschungsreise mit den beteiligten Jugendlichen nach Rumänien setzt sich die Recherche in einen internationalen Vergleich und deckt gleichzeitig Zusammenhänge auf.

Am Ende der Aufführung lädt die Inszenierung zu kleinen Gesprächskreisen im Bühnenbild ein. Bianca Sue Henne lobt das „ehrliches Gesprächsangebot“, da es die Möglichkeit biete, Fragen, Irritationen und Anmerkungen aufzufangen. All das, was die ausgiebige Recherche umfasst,

aber was nicht mehr ins sogenannte Stück gepasst hat, findet hier Platz für Erwähnungen. Das integrierte Nachgespräch wird zum der Inszenierung immanenten Werkzeug für eine Kontextualisierung der künstlerischen Arbeit.

Andernorts fehlt genau eine solche Anbindung: ***Besuchszeit vorbei*** (Theater der jungen Generation, Dresden, Regie: Ariel Doron), zu dem ich später noch einmal komme, verwehrt ein kontextualisierendes Nachgespräch. Das Publikum ist im Anschluss auf sich allein gestellt. Die bereits erwähnte Produktion ***Waisen*** stellt letztlich die Frage, ob es nicht immer ein Nachgespräch zu dieser Aufführung geben müsse, um die Rezeptionserfahrungen des Publikums abzugleichen und aufzufangen. Der Impuls, der sich an dieser Stelle ablesen lässt, wurzelt in den Fragen: Wann bzw. wo(mit) hört Theater eigentlich auf? Sowie vice versa: Wann und wo(mit) fängt Theater eigentlich an?

Bei ***Jetzt bestimme ich*** gibt es beispielsweise einen Parcours als Einstieg – quasi eine partizipative Einführung als Teil der Inszenierung. Die Zuschauer*innen beschäftigten sich durch einen Versuchsaufbau in kleinen Gruppen mit Fragen von Macht und Entscheidungen, hier zugespitzt auf die Wahl der Zubereitung von Käsestullen. Zu fragen wäre: Welche Kontexte werden in einer solchen Vorbereitung eröffnet? Wie kann dabei ein konstruktiver Austausch zwischen Kindern und Erwachsenen ermöglicht werden? Oder thematisch: Wie können Machtverhältnisse in einem solchen Versuchsaufbau zeitweise außer Kraft gesetzt werden?

Halten wir fest, dass das Theater immer auch in einem sozialen und politischen Umfeld kontextualisiert ist. Im besten Fall bewegt sich das Theater auf dieses lokale Umfeld zu, um eine ästhetische, strukturelle und inhaltliche Öffnung zu ermöglichen. Das heißt also, nicht nur Themen und Inhalte aus diesem Umfeld zu verarbeiten, sondern sie auch durch eine direkte Auseinandersetzung damit zu bearbeiten: sich einzumischen. Für einen Festival- oder Gastspielbetrieb bedeutet das aber auch, dass diese Inszenierungen einer speziellen Vermittlung bedürfen, sollten sie aus ihrem Kontext gelöst und woanders gezeigt werden. Und auch bei den Aufführungen im eigenen Haus ließe sich immer auch fragen, inwiefern eine zusätzliche Vermittlung in Form von besonderen Formaten vor- oder nach der Aufführung, nützlich ist.

Weiter ließe sich aber auch fragen: (Warum) Muss das Theater überhaupt vermittelt werden? Wie kann das Theater Vermittlung als immanenten Prozess der eigenen Aufführungen begreifen? Wie können beispielsweise Kontextualisierungen der konkreten Proben- und Inszenierungsarbeit einerseits und Räume zur eigenen Verhandlung oder zum gemeinsamen Austausch andererseits zum inhärenten Teil von Inszenierungskonzepten werden?

UMGANG MIT MATERIAL im zeitgenössischen Theater

Die Inszenierung ***Nachts*** (Theater Oberhausen, Regie: Franziska Henschel) beflügele, so Eva-Maria Magel, die Phantasie: es entstehe eine „eigene Theaterwelt, die sich nur sehr am Rande noch an den Bilderbüchern festhält." Auch die sogenannten Buchvorlagen *Der kleine Angsthase* (Elizabeth Shaw) und *Jetzt bestimme ich* (Juli Zeh, Dunja Schnabel) wurden für das Theater für

junges Publikum übersetzt. Es handelt sich im weitesten Sinne also um eine Übersetzungsarbeit im Theater, die versucht eine Art Medienwechsel vorzunehmen. Vom Bilderbuch zum Theaterstück? Welche Herausforderungen sind damit verbunden? Wie wird was ästhetisch übersetzt? Was wird weggelassen, was dazu genommen? Welche Potentiale hat die Vorlage durch ihr Format, den Text und die Illustrationen? Gehen diese bei der Übersetzung verloren oder lassen sich theatrale Entsprechungen finden? Welchen Mehrwert hat die Live-Inszenierung?

Helden widmet sich einer ganz anderen „Textvorlage". Hier handelt es sich um eine Inszenierung von mythologischen Geschichten für junges Publikum. Und damit letztendlich um eine *oral history*, deren unzählige Geschichten und Fragmente fest im kollektiven Gedächtnis verankert sind. Inwiefern wird die Geschichte für ein junges Publikum aufbereitet, vereinfacht oder verkürzt? Durch welche Strategien ist dieser Umgang mit Textmaterial auch in der Aufführung sichtbar? Inwiefern kann sich das Theater von der Vorlage – ob Klassiker oder Verkaufsschlager – emanzipieren?

In beiden Fällen geht es um den Umgang mit literarischem Material im weitesten Sinne, das jedoch nicht per se als dramatischer Text vorliegt. Für die Theatermacher*innen heißt das, dass sie nicht mehr nur über eine literarische Kompetenz der Interpretation, sondern auch eine kulturwissenschaftliche Kompetenz der Recherche verfügen müssen (vgl. Roselt 2011).

Im zeitgenössischen Theater für junges Publikum kann letztendlich alles zum Material und damit zum Ausgangspunkt der Produktion oder auch der Aufführung werden. Bei ***Klang-Stücke*** (Theater o.N., Berlin, von & mit Florian Bergmann (Klarinette), Benedikt Bindewald (Bratsche), Minouche Petrusch; Akiko Ahrendt / Stellan Veloce, Neo Hülcker, Günther Lindner) werden die Materialität von Klängen (***Klangquadrat***) und die Klänge von Material (***Schnürchen***) erprobt. Dabei wird die Prozessualität von Musik – Musik als Vorgang – exemplarisch vorgeführt: Ton bzw. Klang trifft auf Bewegung (***Klangquadrat***) und Klang trifft auf Material (***Schnürchen***).

Der Regisseur Ariel Doron ließ für ***Besuchszeit vorbei*** alle Puppen aus dem Fundus des Theaters der jungen Generation Dresden hervorholen und verwendete (oder: zweckentfremdete) diese in der Produktion. Das eröffnet ein Stück weit auch die Frage nach Nachhaltigkeit im Theater. Hier präsentiert sich vielleicht sogar eine subversive Strategie der Wiederverwertung von Material, die gängige Innovationsansprüche in Frage stellt.

Interessant wird es da, wo mit vor-gefundenem Material gearbeitet wird und sich im Verlauf der Aufführung eine Widerständigkeit zeigt. So zeigt ***Waisen*** mit der Unterbrechung und dem offenen Umgang mit dem Textbuch auf der Bühne eine Art Widerständigkeit gegen die Stückvorlage. Der Bruch kann als Strategie und Kommentar gelesen werden.

Frühlings Erwachen (Schauburg München, Regie: Jan Friedrich) ließe sich als ein äußerst beklemmendes Spiel mit Erwartungsdruck, Ängsten und verborgene Wünschen der Pubertät beschreiben. Ina Karr nennt das in ihrem Votum „puppenhaft verklemmt." Zu sehen ist jedoch kein Puppenspiel: Die Schauspieler*innen spielen Puppen – eigenartig zensiert und limitiert in ihrem Bewegungs- und Emotionsrepertoire. Nur *back-stage*, vor der Kamera und jenseits der

Maske finden ihre Bekenntnisse Platz. Als das lässt sich nicht nur als starke Rahmung für die Geschichte (also intradiegetisch), sondern auch als Meta-Kommentar zur Geschichte überhaupt (extradiegetisch) lesen.

Andere Inszenierungen müssen ihr Material überhaupt erst einmal generieren. ***Nachts*** bezeichnet sich als Ensemble- bzw. Kollektivarbeit und hinter der Inszenierung ***GIRLS BOYS LOVE CASH*** steht eine mehrjährige Recherchearbeit. Bei der Recherchearbeit im Theater ließe sich fragen, ob es über die bloße Reproduktion von recherchiertem Material hinaus geht? Wird die eigene Position befragt? Wie explizit wird sich vom Material distanziert? Wer tut das wie und mit welchen Strategien? Oder: Wie wird von wem welche Haltung eingenommen? Führt die Widerständigkeit zu einer Emanzipation vom Material?

Die Widerständigkeit gegen das Material auf der Bühne und die eigene Recherche sind wichtige Schritte zu einer Reflexivität der Aufführungen, die dadurch lernen kann, immer auch auf ihren Produktions- und Aufführungskontext, das Publikum, die Inhalte und die Aufführungssituation zu verweisen. Auch wenn es dem jungen Publikum zuzumuten ist selbst mitzudenken, Lücken zu schließen oder Widersätze auszuhalten und sich eine eigene Meinung zu bilden, so ist dem Theater und seinen Akteur*innen dennoch anzuraten seine bzw. ihre eigene Haltung deutlich zu machen. Das muss nicht heißen, gleich moralisch zu werden. Ein reflektierter Umgang mit dem Theater stellt das Theater selbst immer wieder neu auf den Prüfstand.

Zu fragen bleibt: Welches Material soll auf der Bühne Teil der Verhandlungen werden und welches ist von dieser Bühne ausgeschlossen? Wie kann die eigene Haltung ohne den sogenannten moralischen Zeigefinger sichtbar gemacht werden – und ohne einen gemeinsamen Diskurs damit zu verhindern?

EXPERIMENTE, um das Theater auf die Probe zu stellen

Damit komme ich zum letzten Diskurs – der folgerichtig dort anfängt, wo das Theater auf die Probe gestellt wird – dort, wo Risiken eingegangen oder Anordnungen mit offenem Ausgang gewagt werden. Das kann ein soziales Experiment während der Aufführung sein, wie es ***Besuchszeit vorbei*** eröffnet, bei dem auch das Publikum auf die Probe gestellt wird und sich dabei gegenseitig zusieht. Geprobt und inszeniert wird dafür eine Art Versuchsanordnung, in der Spielräume für Interaktionen mit bzw. gegen das Publikum in einem Regelsystem vereinbart werden. Der Verlauf der Aufführung wird so immer auch elementar vom jeweiligen Publikum mitbestimmt – die individuelle Aufführungserfahrung ist immer auch vom eigenen Verhalten geprägt – egal ob zuschauend oder eingreifend.

Gemeint sein kann auch ein ästhetisches Experiment, wie bei ***Mädchen wie die***, wo Laut- und Gebärdensprache gleichberechtigt genutzt und mit Strategien des visuellen *storytelling* kombiniert werden (Video: Declan Hurley), so dass es immer auch darum geht, Nicht-Verstehen erfahrbar zu machen. Ähnlich wie bei ***Helden*** ist das Experiment im Wesentlichen durch Interdisziplinarität gekennzeichnet, die es gilt weiter auszubauen.

Oder ein strukturelles Experiment, wie bei der regelmäßigen Beteiligung von Kindergruppen in der Stück-Entwicklung von ***Nachts*** oder durch die Arbeit mit dem Schüler*innen-Chor bei ***Helden***: Hier ließe sich immer auch fragen, welchen Anteil die Kinder an der Inszenierung haben. Im Falle von ***Nachts*** ist dabei ein neues Vermittlungsangebot entstanden: Seither dürfen Kindergruppen an ausgewählten Tagen im Bühnenbild übernachten. Welchen Anteil an der Inszenierung haben die Kinder? Im Sinne eines tribalisierten Theaters sind die Recherche der Themen und Bedürfnisse sowie die Rückkopplung der Resonanz der Inszenierungen Bestandteil des Produktionsprozesses (vgl. Pinkert 2011).

Herauszuheben ist bei ***Jetzt bestimme ich*** der in logischer Konsequenz der Beschäftigungen mit Entscheidungsstrukturen installierte sogenannte „Aufsichtsrat" neben der Regie-Instanz. Oder die ***Klang-Stücke***, die nicht nur aus einem Fachforum und Symposium heraus entstanden sind, sondern auch jeweils ohne Regie. Jeweils drei Künstler*innen trafen hier ohne Regie – als Labor – und im regelmäßigen Kontakt mit jungem Publikum aufeinander. Diese besondere Struktur ließe sich als Modell und Katalysator für neue Stücke für junges Publikum beschreiben.

Gezeigt wurde, dass die Aufführung als Experiment ermöglicht, konventionelle Asymmetrien zwischen Bühne und Publikum aufzuheben: der Experimental-Aufbau ist vorbereitet, doch der weitere Verlauf hängt im Wesentlichen vom Publikum und seinen individuellen Reaktionen ab. Die Aufführung hinterfragt damit konventionelle Wissens- und Machthierarchien von Theater. Eben diese Hierarchien können auch bereits im Produktionsprozess gelockert werden, indem das Theater beispielsweise die Zielgruppe bereits bei in die Proben mit einbezieht. Und auch Ästhetik und Darstellungsweise kann durch eine forschende Grundhaltung entsprechend transformiert werden. Wie kann beispielsweise eine Geschichte mit Laut- und Gebärdensprache erzählt werden? Wie lässt sich „Angst" im Theater für junges Publikum überhaupt herstellen? Aber auch strukturelle Experimente können das Theater transformieren und entsprechende Wissens- und Machthierarchien hinterfragen: der Aufsichtsrat als strukturelle Instanz oder die kollaborativ arbeitende Künstler*innengruppe jenseits einer Regie sind an dieser Stelle dringend als Impulse zu verstehen.

EIN PAAR TEILE FEHLEN NOCH

Augenblick mal! 2019 bot somit durchaus Inszenierungen, die Wagnisse eingegangen sind und die „mit Sorgfalt und Leidenschaft Dingen auf den Grund" gegangen sind. Für das Festival kuratiert werden könne aber nur das, was an den Orten, die die eigentliche künstlerische Arbeit für junges Publikum leisten, vorgefunden wird, erinnert Eva-Maria Magel bereits am Eröffnungsabend. Versucht wurde natürlich trotzdem, eine möglichst große Vielfalt an Arbeitsweisen und Ästhetiken abzubilden. Was Diversität in den eingereichten Inszenierungen angeht, gäbe es jedoch noch einige Mängel.

Der deutschen Kinder- und Jugendtheaterlandschaft bleibt somit nur zu wünschen, dass sich alle Teile zusammenfügen, dass sie ineinandergreifen mögen und sich gegenseitig ergänzen, damit sie diese Impulse verstärken und weitertragen können. Hoffentlich bleiben sie dabei sperrig, arbeiten sich an Widerständen ab, ohne diese gänzlich zu verlieren. Und dabei wird

auch klar: Ein paar Teile fehlen noch – und wenn ich genau hinschaue: da gibt es auch ein paar eingerostete, ehemals voll funktionsfähige, die langsam ausgetauscht oder überarbeitet werden müssten, die Platz machen müssten, um neue Möglichkeiten zu eröffnen. Vielleicht bedarf es also einiger Wartungsarbeiten, um einer Abnutzung der einzelnen Teile vorzubeugen.

Aber es ließe sich natürlich auch fragen: Warum soll das Theater eigentlich eine analoge Maschine sein – mit all diesen kapitalistischen Implikationen von Leistung, Normierung und Effizienz? Und was kommt am Ende der Maschine raus?

ÜBER DEN AUTOR

Thilo Grawe studiert „Inszenierung der Künste und der Medien (M.A.)“ an der Universität Hildesheim und hat bei *Augenblick mal! 2019* die Inszenierungsgespräche moderiert. Er ist Vorstandsmitglied vom Theaterhaus Hildesheim e.V. und ist Teil der Auswahl Jury von *Wildwechsel 2019* in Parchim und von *Hart am Wind 2020* in Braunschweig. In seiner Masterforschung beschäftigt er sich insbesondere mit der Programmatik und Ästhetik einer „Forschenden Theaterpädagogik“.

LITERATURVERZEICHNIS

https://www.kjtz.info/

Pinkert, Ute, 2011, Theater und Vermittlung. Potentiale und Spannungsfelder einer Beziehung, erschienen in: *Zeitschrift für Theaterpädagogik. Korrespondenzen.* Heft 59, Theaterpädagogik an Theatern. Bestandsaufnahme - Theorien - Diskussionen. Schibri-Verlag. Uckerland.

Pinkert, Ute, 2014, Vermittlungsgefüge I. Vermittlung im institutionalisierten Theater als immanente Dimension und als pädagogischer Auftrag, erschienen in: Pinkert, Ute (Hg.), *Theaterpädagogik am Theater Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung*, Schibri-Verlag, Berlin.

Roselt, Jens, 2006, Arbeit am Nicht-Perfekten, erschienen in: *Recherchen 33, Wege der Wahrnehmung, Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, Theater der Zeit, Berlin.

Roselt, Jens, 2013, *„Es geht, wie gesagt, um mich“. Jens Roselt über Freud und Leid beim Lesen von Projektanträgen der Freien Szene*: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8734:risiken-und-nebenwirkungen-des-freien-theaters-freud-und-leid-beim-lesen-von-projektantraegen&catid=101&Itemid=84

Roselt, Jens, 2018, Bürger als Experten auf der Bühne - De-/Professionalisierungen im zeitgenössischen Theater, erschienen in: Roselt, Jens/Krankenhagen, Stefan (Hg.), *De-/Professionalisierung in den Künsten und Medien Formen, Figuren und Verfahren einer Kultur des Selbermachens*, Kulturverlag Kadmos, Berlin.