

**Maike Gunsilius: Wie kommen wir zusammen? Transgenerati-
onale Aushandlungen im internationalen Kinder- und Jugend-
theater.**

In: Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz. Eine Bestandsaufnahme.

Hg. v. Andreas Härter, Beate Hochholdinger-Reiterer.

Berlin: Alexander 2023 (itw : im dialog 6), S. 20–35.

Wie kommen wir zusammen?

Transgenerationale Aushandlungen im internationalen Kinder- und Jugendtheater

Das zeitgenössische Kinder- und Jugendtheater ist vielfältig! Es bringt eine große inhaltliche Bandbreite auf die Bühne und bearbeitet sie in den unterschiedlichsten Formen des Theaters und der performativen Künste. Während es lange hauptsächlich Sprechtheater war, ist es heute transdisziplinär und agiert in den Grenzbereichen zu anderen Kunstformen sowie kulturellen und alltäglichen Praxen: im Grenzbereich zwischen Sprech-, Musik- und Tanztheater, zwischen Performance und Protest, zwischen medialer Installation, Online-Game, künstlerischer Forschung, transgenerationaler Versammlung und interaktivem Gesellschaftsspiel. Und zwar im analogen und zunehmend auch im digitalen Raum. Es umfasst heute sowohl Theateraufführungen *für* ein junges Publikum als auch Theaterformen *mit* Kindern und Jugendlichen als Darsteller:innen. Damit wird auch die Grenze zwischen Kinder- und Jugendtheater und Theaterpädagogik durchlässiger. Tendenzen dieses künstlerisch breit ausdifferenzierten Feldes herausstellen zu wollen, kann daher nur ausschnitthaft bleiben. Zu Beginn der 2020er-Jahre lässt sich jedoch festhalten, dass das Kinder- und Jugendtheater dank seines wachsenden Selbstbewusstseins bisherige (legitimatorische) Abgrenzungen auflöst und sich selbst als künstlerische Praxis kritisch befragt.

Das Kinder- und Jugendtheater ist ein gesellschaftlich zugewiesener Raum, in dem Kinder und Jugendliche sich in den unterschiedlichen Formen der performativen Künste mit der Welt auseinandersetzen, sich selbst im Verhältnis zu dieser Welt, zu ihren Fragen und Widersprüchen ästhetisch erfahren und dabei als Expert:innen ihrer Lebenswelt gesehen und gehört werden. Das macht es zu einem wertvollen

Freiraum für Kinder- und Jugendliche, der zugleich eine besondere Chance für die transgenerationale Begegnung bietet. Hier kommen Kinder und Jugendliche – und zwar aller gesellschaftlicher Gruppen und Schichten einer diversen Gesellschaft – zusammen. Und hier können sie Erwachsenen in anderen Verhältnissen als den gesellschaftlich etablierten begegnen: Wie können und wie wollen Kinder und Erwachsene zusammenkommen? Diese Frage rückt angesichts generationaler Konfliktlinien zunehmend ins Zentrum gesellschaftlicher Debatten und auch der künstlerischen Auseinandersetzung im Theater. Mithilfe künstlerischer Rahmungen können hier gesellschaftliche Verhältnisse zwischen Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen künstlerisch befragt und temporär neu entworfen und durchgespielt werden.

Ich möchte drei Tendenzen des Kinder- und Jugendtheaters im deutschsprachigen Raum und in Europa herausstellen, die zusammenhängen in der Grundfrage, die sie bearbeiten: Wie kommen wir zusammen? 1. Das Kinder- und Jugendtheater ist selbstreflexiv. 2. Das Kinder- und Jugendtheater ist machtkritisch. 3. Das Kinder- und Jugendtheater ist partizipativ. Diese thesenhaft formulierten Tendenzen möchte ich anhand von Praxisbeispielen aus dem deutschen Kinder- und Jugendtheater sowie einigen europäischen und internationalen Koproduktionen erläutern.

Das Kinder- und Jugendtheater ist selbstreflexiv

Das Gegenwartstheater insgesamt nimmt seine Grundsituation heute verstärkt in den Blick und spielt mit ihr. Seit dem *performative turn* des Theaters (vgl. Fischer-Lichte 2004) befragt das Theater sich selbst als Versammlung in selbstreflexiver Weise und erfindet insbesondere seine Verabredungen zwischen Bühne und Zuschauer:innenraum stets aufs Neue, wie die Theaterwissenschaftlerin Annemarie Matzke herausarbeitet (vgl. Matzke 2015). Das Kinder- und Jugendtheater hat seine adressierten Zuschauer:innen grundsätzlich in besonderer Weise im Blick; es versteht sich nach Geesche Wartemann per se als

»Interaktionsraum« (Wartemann 2005): Die Interaktion zwischen Theatermacher:innen und ihrem Publikum ist geprägt durch eine »institutionalisierte Asymmetrie« (Pfister 1988: 65). Die Konstellation – erwachsene Theatermacher:innen hinter und auf der Bühne erzählen für zuschauende Kinder und Jugendliche – verschärft laut Wartemann diese Asymmetrie einerseits – da sie gesellschaftliche Hierarchien reproduziert. Andererseits wirkt eine sehr direkte kindliche Kommunikation ihr entgegen (vgl. Wartemann: 91). Wenn das Kinder- und Jugendtheater die Theatersituation und sein Selbstverständnis als Interaktionsraum selbstreflexiv in den Blick nimmt, fokussiert es damit Fragen der Repräsentation, der Interaktion und Partizipation im machtvollen Verhältnis zwischen Kindern beziehungsweise Jugendlichen und Erwachsenen.

Theatermacher:innen stellen sich stets die Frage, welche und wessen Geschichten sie warum und wie im Kinder- und Jugendtheater erzählen und ob das tatsächlich die Narrationen und Erzählformen sind, die Kinder und Jugendliche hören und sehen wollen, zu denen sie Zugang finden und die ihnen neue ästhetische Erfahrungen eröffnen. Umgekehrt fragen sich Kinder und Jugendliche oft genug, warum ihre Eltern oder ihre Lehrer:innen sie ins Theater mitnehmen und was ihnen erwachsene Theatermacher:innen hier wie und warum erzählen – oder erzählen wollen. Unabhängig davon, ob die einzelne Inszenierung das Verhältnis zwischen Kindern und Erwachsenen vordergründig oder überhaupt thematisiert, sind den Prozessen der Produktion und der Rezeption im Kinder- und Jugendtheater stets Bilder von Kindheit und Erwachsensein eingeschrieben, und im Prozess der theatralen Kommunikation wird das intergenerationelle Verhältnis stets ein Stück weit performt. Genau dies wird heute zunehmend mithilfe »relational-dramaturgischer Entscheidungen« (Günsilius 2021: 226) fokussiert. Theatrale Settings werden so eingerichtet, dass sie die Trennung von Bühnen- und Zuschauer:innenraum als machtvolles Ordnungsinstrument der Theatersituation aufs Spiel setzen: beispielsweise, indem sie die Blickrichtungen entlang dieser Trennlinie irritieren, umdrehen oder ganz auflösen. Wenn Kinder und Jugendliche als Darsteller:innen einen erwachsenen zuschauenden Blick als zuschreibenden gesellschaftlichen Blick auf sie als (defizitär konstruierte)

Kinder spiegeln, wenn Erwartungshaltungen bezogen auf das Zeigen und Performen auf der Bühne unterlaufen werden, wenn die Trennung von Zuschauen und Darstellen ganz aufgelöst wird und die Theatersituation eine gemeinsame Handlungs- und Spielsituation wird, dann kann das Theater im Spiel mit den Ordnungen der Theatersituation Settings kreieren, die Verhältnisse zwischen Kindern und Erwachsenen zeigen oder neu erproben (vgl. ebd.).

Die Stückentwicklungen des niederländischen Regisseurs Jetse Batelaans, zugleich Leiter des Theater Artemis, etwa stellen Kinder und Erwachsene vor die Frage, was das Theater eigentlich erzählen will und welche Möglichkeiten es dafür hat. »Hut ab, wenn ihr uns hinterher sagen könnt, worum es geht! Wir haben den roten Faden längst verloren, aber vielleicht findet ihr ihn wieder?« so wird beispielsweise seine Stückentwicklung *Die Geschichte von der Geschichte* für alle ab acht Jahren angekündigt, die 2020 (bzw. pandemiebedingt 2021) mit dem Preis des Internationalen Theaterinstituts beim Festival Theater der Welt ausgezeichnet wurde. Anja Dirks beschreibt in ihrer Laudatio, wie die vielen unterschiedlichen Erwartungen von Kindern, Eltern und Pädagog:innen an das Kinder- und Jugendtheater sowie seine weiterhin besonderen Produktionsbedingungen für Batelaan Ansporn seien, »sich selbst interessante Aufgaben« (Dirks 2021: 1) zu stellen. So gehe Batelaan in der Planung einer neuen Stückentwicklung oft von der Frage aus, was die jeweilige Altersgruppe seines Zielpublikums »wahrscheinlich am schrecklichsten findet im Theater« (ebd.) und inszeniere dann genau das.

Zu Beginn von (...) *Ein Stück, dem es scheißegal ist, dass sein Titel vage ist* ist die Bühne leer, es folgt ein kurzer Auftritt dreier Darsteller:innen – dann Licht aus, Bühne schwarz. Ich höre drei Stimmen, die sich darüber unterhalten, was sie beim Theaterbesuch mit der Schulklasse auf der Bühne gesehen haben, ob sie überhaupt etwas gesehen haben und welche komischen Sachen die drei komisch aussehenden Leute auf der Bühne getragen und gemacht haben. Das Licht wird hochgezogen, und ich kann den drei Stimmen drei Figuren auf der Bühne zuordnen. Je länger sie sich darüber wundern, ob und, wenn ja, was sie gesehen



(...) Ein Stück, dem es scheißegal ist, dass sein Titel vage ist, 2019

(Foto: Kurt Van der Elst)

haben, desto mehr dämmert mir, dass sie nichts anderes beschreiben als das, was ich als Zuschauerin gerade sehe. Rhythmisiert durch schnelle Blacks erscheinen überraschend Objekte, Bilder, Sounds und verschwinden wieder. Die Nebelmaschine spuckt Fontänen aus dem Nichts, Absätze von Plateauschuhen wachsen und schrumpfen in Sekundenbruchteilen, ein Trainingsanzug wechselt die Farbe, Stimmen werden getauscht, krachendes Kauen von Waffeln, die gar nicht gegessen werden ... oder doch? All das lässt mich rätseln, was hier tatsächlich und was nur in meiner Fantasie stattfindet in diesem ... Theater.

(...) *Ein Stück, dem es scheißegal ist, dass sein Titel vage ist* spiegelt den beschriebenen asymmetrischen und von gegenseitigen Zuschreibungen geprägten Vorgang, der das Verhältnis von Jugendlichen und Erwachsenen in frontalen Erzählformen des Kinder- und Jugendtheaters allzu oft prägt. Es nimmt sein junges Publikum und dessen Fragen an den Theaterbesuch ernst und bringt sie auf die Bühne:

Wer erzählt mir hier was, wie und warum? Durch die Spiegelung der Theatersituation gelingt es der Aufführung ihre grundlegende Frage zu stellen: Was sehe ich im Theater? Und was hat das mit mir zu tun? Bate-laans Inszenierungen befragen die Vorgänge und Situation des Theaters und damit auch das Verhältnis zwischen Kindern beziehungsweise Jugendlichen und Erwachsenen, das durch Hierarchien und Machtungleichheit geprägt ist – in der Gesellschaft und eben paradoxerweise auch im Theater: auf, vor und hinter der Bühne. Seine künstlerische Bearbeitung beinhaltet daher stets ein machtkritisches Potenzial.

Das Kinder- und Jugendtheater ist machtkritisch

Das Kinder- und Jugendtheater hat traditionell einen kritischen Blick auf das machtvolle Verhältnis zwischen Kindern und Erwachsenen in der Gesellschaft. Die Stücke des emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheaters im bundesrepublikanischen Teil Deutschlands der 1970er-Jahre haben Geschichten von Kindern als gesellschaftlich Unterdrückten erzählt, die sich in einer von Erwachsenen dominierten Welt behaupten (müssen). Darüber hinaus hat es in seinen unterschiedlichen Varianten des »Mitmachtheaters« das Verhältnis der Generationen auch in der Theatersituation selbst neu ausgelotet (vgl. Bauer 1980). Das zeitgenössische Kinder- und Jugendtheater knüpft an diese Tradition an. Fragen der Macht- und Diskriminierungskritik beschäftigen Gesellschaft und Theater umfassend auf inhaltlicher, struktureller und ästhetischer Ebene und aus intersektionaler Perspektive. Gerade über seine enge Zusammenarbeit mit Schulen erreicht das Kinder- und Jugendtheater ein weitaus diverseres Publikum, als es das Theater für Erwachsene vermag, was es dazu verpflichtet, die gesellschaftliche Diversität bezogen auf Herkunft und Zugehörigkeit, Geschlechter- und Körperbilder, sexuelle Orientierung, Klassenzugehörigkeit und Generationalität in seinen Geschichten und Inszenierungen personell zu repräsentieren und mit seinen künstlerischen Mitteln zu erzählen. Das Kinder- und Jugendtheater stellt dabei das generationelle Machtverhältnis in den Fokus und muss sich damit auseinandersetzen, dass in seinen Geschichten, Theaterformen und

Produktionsweisen eine emanzipatorische Tradition und ein Selbstverständnis, das der anwaltlichen Vertretung der Interessen von Kindern und Jugendlichen verpflichtet ist, in paradoxer Weise zusammenfallen mit einem tief verwurzelten Adultismus als »gesellschaftliche[r] Macht- und Diskriminierungsstruktur, die durch Traditionen, Gesetze und soziale Institutionen untermauert wird« (Ritz: 2008: 2). Adultistische Machtordnungen sind verschränkt mit anderen Diskriminierungsformen wie Rassismus, Sexismus, Ableismus und Klassismus – in der Gesellschaft und im Theater.

Das preisgekrönte Theaterstück *Wutschweiger* von Jan Sobrie und Raven Ruëll (Sobrie/Ruëll 2018) für Kinder ab acht Jahren erzählt die Geschichte der beiden Kinder Ebeneser und Sammy, die von Armut betroffen und dadurch von vielen Bereichen des Lebens ausgeschlossen sind, beispielsweise von der Klassenfahrt. Als sie aus Protest gemeinsam beschließen zu schweigen, werden sie zum ersten Mal gehört. Das Stück erzählt, wie sich klassistische Ausgrenzung mit der machtlosen gesellschaftlichen Position von Kindern verschränkt. Ein Problem, das die Kinder weder in der Gesellschaft noch im Stück selbst lösen können, dem sie hier jedoch solidarische Freundschaft entgegensetzen.

Die Inszenierung *Jetzt bestimme ich* des inklusiven Hamburger Theaterensembles Meine Damen und Herren (MDUH) in Zusammenarbeit mit dem Kollektiv Traummaschine Inc. erzählt Juli Zehs Bilderbuch-Geschichte von Anki, die beschließt, dass sie jetzt groß ist und mitbestimmen will. Die Inszenierung verhandelt Fragen von Zusammenleben, Mitbestimmung und Demokratie, Fragen von Macht und Ohnmacht für Kinder ab sechs Jahren bezogen auf den Rahmen der Familie und von hier aus auch auf die Gesellschaft insgesamt. In der Zusammenarbeit eines inklusiven mit einem nicht inklusiven Kollektiv werden diese Fragen – weitgehend implizit – auch bezogen auf Mitbestimmungsmöglichkeiten von Kindern und von Erwachsenen mit Behinderung in Gesellschaft und Theater gestellt.

Playing up, entwickelt vom FUNDUS THEATER/Forschungstheater in Zusammenarbeit mit der Live Art Development Agency London und der Tate Modern/Families & Early Years, ist ein Performancespiel:



Playing up! 2016 (Foto: Margaux Weiß)

Auf 36 Spielkarten werden ausgewählte Meilensteine der Performancekunst vorgestellt und Kinder und Erwachsene mit einer performativen Handlungsanweisung zum Re-Enacten und NeuPerformen eingeladen. In der gemeinsamen Aktion werden etablierte Verhältnisse zwischen Kindern und Erwachsenen auf den Kopf gestellt. Die Spielanleitung enthält einen Teil »für Erwachsene« in dem *Playing up* als »spielerische Einführung in die Performancekunst« und als »kulturelle Bildung« gelabelt wird. Im folgenden Absatz »für Kinder« wird dies als Trick entlarvt:

Wenn Ihr den vorigen Absatz gelesen habt, wisst Ihr ja, dass wir den Erwachsenen erzählt haben, PLAYING UP sei kulturelle Bildung und fördere Kreativität. Das ist natürlich ein Trick. Tatsächlich ist PLAYING UP dazu gedacht, Erwachsene die unglaublichsten und merkwürdigsten Dinge tun zu lassen. Ihr werdet sehen – Erwachsene sind fast zu allem bereit, wenn es um Eure kulturelle Bildung geht. (Peters 2016: 3)

Geschichte und Gegenwart der Performancekunst zeugen von einer feministischen Traditionslinie, sie war und ist marginalisierten Positionen verpflichtet. Wenn Kinder und Erwachsene dieses Spiel zuhause, in einem Museum, in einem Kinder- und Jugendtheater oder in der Schule spielen, kann diese Situation selbst als eine Performance verstanden werden, die die Hierarchien zwischen Kindern und Erwachsenen temporär aufs Spiel setzt. In der *Playing up – Gender Edition* (2021) wird auf weiteren zwölf Karten nach dem gleichen Prinzip ein Spiel für Kinder und Erwachsene mit unterschiedlichen Geschlechterbildern und -rollen erprobt. Mit Verweis auf historische Vorbilder liegt hier ein Fokus auf zeitgenössischen Performances, die unterschiedliche Aspekte der Performance von Gender aktualisieren.

Die genannten Beispiele verdeutlichen, wie das Kinder- und Jugendtheater Fragen von Diversität und Machtkritik miteinander ver-schränkt stellt und künstlerisch verhandelt – sowohl inhaltlich und in seinen Erzählformen als auch in handlungsorientierteren Performances und interaktiven oder partizipativen Settings – womit ich zur dritten Tendenz komme:

Das Kinder- und Jugendtheater ist partizipativ

Partizipation ist im Theater zu einem Containerbegriff geworden, mit dem ganz unterschiedliche Dimensionen beschrieben werden. Daher möchte ich im Folgenden vier unterschiedliche Modi der Partizipation im Kinder- und Jugendtheater unterscheiden:

Zum einen meint Partizipation Teilhabe und Zugänge (1) von Kindern und Jugendlichen zu den Angeboten und künstlerischen Erfahrungen von Kunst und Kultur, in diesem Falle von Theater. Zum zweiten geht es in Theaterformen *für* Kinder und Jugendliche als Publikum um aktive Formen des Mitmachens (2) im Spiel zwischen Bühne und Zuschauer:innenraum. In interaktiven Inszenierungssettings können Kinder, Jugendliche und Erwachsene einen klar abgesteckten Rahmen erhalten, sich zu bestimmten Fragen zu positionieren, eigene Vorschläge einzubringen, zwischen unterschiedlichen Optionen

abzustimmen, Vorgänge auszutesten oder in anderer Form handelnd einzugreifen. In Theaterprojekten *mit* Kindern und Jugendlichen als Projektbeteiligten bezieht sich Partizipation auf die Verhältnisse, in denen Kinder, Jugendliche und Erwachsene in einem künstlerischen Prozess gemeinsam Material entwickeln, auswählen und performen. Es geht um Zusammenarbeitsformen (3) auf Augenhöhe, zunächst unabhängig davon, wer wie alt ist, wer wie viel Erfahrung einbringt und wie unterschiedlich sich Rollen und Verantwortlichkeiten im Prozess verteilen. Seit den 2000er-Jahren haben sich auch partizipative Ansätze des Forschens im Theater entwickelt, die experimentelle Settings entwerfen, in denen Kinder, Jugendliche und Erwachsene gemeinsam mit den Mitteln des Theaters gesellschaftliche Fragen untersuchen (Hinz et al. 2018; Peters 2018; Gunsilius/Kowalski 2021).

In der Arbeit *Unterscheidet Euch* des Kollektivs Turbo Pascal am Berliner Theater an der Parkaue verbinden sich interaktive und partizipative Modi mit einem forschenden Ansatz (vgl. Gunsilius 2022). Mit dem Imperativ *Unterscheidet Euch!* werden mehrere Schulklassen zu einem interaktiven Spiel mit gesellschaftlichen Ordnungen in das Theater eingeladen: Die Schüler:innen sitzen zunächst als Zuschauer:innen in einer leicht verwinkelten Arena-Situation. Performer:innen treten auf, schauen sich ihr Publikum an und testen Zuschreibungen aus. Sie tragen LED-Tafeln mit wechselnden Begriffen gesellschaftlicher Unterscheidungsmerkmale (»Ost/West«, »Deutschtürken/Russland-deutsche/Biodeutsche« oder »Grundschule/Gymnasium/Privatschule« und auch unterschiedliche soziale Zuschreibungen wie »cool/verrückt/beliebt« etc.). Je nachdem, wo sich die Performer:innen damit im Raum positionieren, signalisieren Schüler:innen, ob sie mit der Zuordnung einverstanden sind oder nicht (»Oh, nee, bloß nicht!, weitergehen!« oder »Ja, das sind wir! ... Hier rüber, zu uns«). Im nächsten Schritt werden sie aufgefordert, sich selbst unterschiedlichen Vorlieben wie Fußball, Zocken, Tanzen und unterschiedlichen Sprachen und Stadtteilen im Raum zuzuordnen (»Alle Pferdemädchen kommen hier nach links«, »Alle Hip-Hop-Fans mal hier in die Mitte« etc.) Dieses Spiel wird durch die erwachsenen Performer:innen in dem Moment abgebrochen, da es um die Unterscheidungsmerkmale »arm« und



Unterscheidet Euch! 2019 (Foto: Daniela del Pomar)

»reich« geht, denn »über Geld spricht man nicht« – bei Turbo Pascal jedenfalls nicht in Form von autobiografischen Offenbarungen in der Theateröffentlichkeit, die stigmatisierende Unterschiede nur manifestieren würden. Doch wie spricht und spielt man neben den individuellen und bereichernden Unterschieden auch über beziehungsweise mit Tabus wie der sozialen Schere in einer Stadt?

Die dramaturgische Lösung ist hier das Los. Jedes Kind zieht aus einer Lostrommel eine Aussage über Besitz, Wohnform oder Alltagsgestaltung, wie z.B. »Du wohnst in einer Mietwohnung und teilst ein Zimmer mit deiner Schwester«, »Du kaufst Dir immer das neueste Smartphone« oder »Im Sommer fährt Deine Familie zwei Wochen gemeinsam in den Urlaub«. Das sprichwörtliche Los, das Menschen mit ihrer Geburt ziehen und über das sich ihr Aufwachsen, ihre soziale Anerkennung und oft auch ihre Lebenswege unterscheiden, wird über das in der Theatersituation gezogene Los verhandelbar, indem sich die Schüler:innen den Kategorien »arm«, »reich« und »Mittelschicht« im Raum selbst zuordnen. Unabhängig von Übereinstimmungen

mit ihrer realen Lebenssituation werden sie so zu Vertreter:innen einer sozialen Gruppe. Als solche diskutieren sie, moderiert durch die vier erwachsenen Performer:innen, ökonomische Unterschiede, soziale Gräben und gesellschaftliche Ungerechtigkeiten, die unser Zusammenleben prägen. *Unterscheidet Euch!* Ist eine partizipative Performance auf der Schnittstelle zwischen künstlerischer (Sozial-) Forschung, interaktivem Gesellschaftsspiel und Theater. Material zu gesellschaftlichen Unterschieden wurde sowohl aus sozialwissenschaftlicher Forschung als auch durch Interviews mit Kindern und Jugendlichen aus vier Berliner Schulen und Stadtteilen generiert und dramaturgisch so in das Performance-Setting eingeschrieben, dass es in der Aufführung interaktiv untersucht und verhandelt werden kann.

In einem vierten Verständnis von Partizipation geht es im Kinder- und Jugendtheater darum, welche Entscheidungen erwachsene Theatermacher:innen mit Kindern und Jugendlichen zu teilen oder an sie abzugeben bereit sind. Die ASSITEJ International stellt in ihrem 2020 veröffentlichten Manifest einen breiten Forderungskatalog, basierend auf der UN-Konvention über die Rechte des Kindes, für unterschiedliche gesellschaftliche Akteur:innen auf, Kinder und Jugendliche »als Berater:innen und Partner:innen« einzubeziehen und »ihre Meinungen und Ansichten auf allen Ebenen« (ASSITEJ 2020: 2) zu berücksichtigen. Von Theatern fordert das Manifest unter 8. 4., »sicherzustellen, dass Kinder und Jugendliche auf allen Ebenen an Entscheidungen beteiligt werden« (ebd.: 6). Hier wird Partizipation als Mitentscheiden (4) verstanden. Dies beginnt bei Fragen der Programmierung und Kuration und kann künstlerische Prozesse sowie Jury-Entscheidungen umfassen. Seit den 2010er-Jahren gibt es insbesondere in Festivalkontexten zahlreiche Kinder-Jurys, Junge Jurys, generationsübergreifende Jurys oder Kinderkritiker:innen oder Kinder-Theaterräte. Wegweisend war in diesem Kontext die mehrjährige Arbeit der kanadischen Performancegruppe Mammalian Diving Reflex und ihres Regisseurs Darren O'Donnell gemeinsam mit der Dramaturgin Cathrin Rose und der Regisseurin Jana Eiting von 2012 bis 2017 im Rahmen der Programmreihe *No Education* des Festivals Ruhrtriennale:



The Children's Choice Awards, *Kyoto Experiment*, 2017
(Foto: Yoshikazu Inoue)

Bei den *Children's Choice Awards* sitzt eine Gruppe von Kindern in der ersten Reihe jeder Aufführung, nachdem sie in der Limousine vorgefahren sind und über einen roten Teppich das Theater betreten haben. VIPs. Darüber hinaus hat die im Rahmen von *No Education* gemeinsam mit Kindern und Jugendlichen gegründete Gruppe *Mit ohne Alles* 2016/2017 mit *Teentalitarismus* ein »Teenager-Machtgebiet« ausgerufen, in dem Jugendliche Erwachsene zu Mutproben und Nachtwanderungen einladen.

Mammalian Diving Reflex erarbeitet weltweit gemeinsam mit Jugendlichen Performances zu Fragen von Macht und Ohnmacht, Fairness, Ausgrenzung und zur Auflösung eines binären Verhältnisses zwischen Kindern und Erwachsenen (vgl. Ruhrtriennale 2014; O'Donnell 2018). Als konsequente Fortsetzung dieser Arbeit haben Rose und Eiting mit der Eröffnung der Spielstätte Theaterrevier am Jungen Schauspielhaus Bochum 2020/2021 die *Drama Control* installiert: 15 Kinder und Jugendliche zwischen fünf und 21 Jahren bilden einen Aufsichtsrat, der ihre Beteiligung an konzeptionellen und programmatischen Entscheidungen im Theaterbetrieb etablieren soll



Drama Control, 2020 (Foto: Martin Steffen)

(Junges Schauspielhaus Bochum 2022): Gemeinsam mit Rose und Eiting bespricht, verhandelt und entscheidet die *Drama Control* Fragen der Programmierung, Formen der Beratung im einzelnen Produktionsprozess, die Mitgestaltung von Festivals und Räumen etc. und kuratiert eigenständig *Whatever the fuck you want*, ein Format der offenen Bühne. Hier und in weiteren Ansätzen (Abildtrup/Birke 2016) wird Kindern *agency* bei der Gestaltung des Kulturprogramms zugestanden, das sich an sie wendet.

Die vorgestellten Tendenzen machen deutlich, wie das Kinder- und Jugendtheater mit unterschiedlichen künstlerischen Ansätzen seine Arbeitsprozesse, seine Erzählungen, seine Formen und Verhältnisse des Erzählens und des Begegnens (selbst)kritisch befragt, umarbeitet und damit zugleich die gesellschaftlichen Verhältnisse zwischen Kindern und Erwachsenen temporär neu erprobt.

Literatur

- Abildtrup, Gitte/Birke, Naja (2016): »KulturCrew. Students behind the Scene«, <https://kulturcrew.dk/english/> (letzter Zugriff: 13. 6. 2022).
- ASSITEJ international (2020) (Hg.): *Manifest*, auf: https://www.assitej.de/fileadmin/assitej/_neue-webseite/PDF/Allgemein/Assitej_Manifesto_D.pdf (letzter Zugriff: 16. 12. 2021).
- Bauer, Karl W. (1980): *Emanzipatorisches Kindertheater: Entstehungszusammenhänge, Zielsetzungen, dramaturgische Modelle*, München: Fink.
- Dirks, Anja (2021): »Würdigung und Unterstützung der internationalen Arbeit jüngerer Künstler:innen. Laudatio für Jetse Batelaan«, ITI-Theaterpreis 2021, auf: https://www.iti-germany.de/fileadmin/PDF/LAUDATIO_FUER_JETSE_BATELAAN_.pdf (letzter Zugriff: 7. 6. 2022).
- Gunsilius, Maïke (2022): »Kinder- und Jugendtheater. Ästhetik einer interdisziplinären Kunst«, in: *Spielweisen für junges Publikum. Einblicke in das Kinder- und Jugendtheater*, kjl&m, 2/2022, S. 12–19.
- Gunsilius, Maïke (2021): »Dramaturgien postmigrantischer Performance. Citizenship in kultureller Bildung und künstlerischer Forschung«, in: Gunsilius, Maïke/Kowalski, Hannah (Hg.): *Handeln. Entscheiden. Performen. Künstlerische Forschung mit Kindern und Jugendlichen*, Bielefeld: Athena/wbv, S. 169–309.
- Hinz, Melanie/Kranixfeld, Michael/Köhler, Norma/Scheurle, Christoph (Hg.) (2018): *Forschendes Theater in Sozialen Feldern*, München: Kopaed.
- Junges Schauspielhaus Bochum (2022): »Drama Control«. <https://theaterrevier.de/drama-control/>, (letzter Zugriff: 13. 6. 2022).
- O'Donnell, Darren (2018): *Haircuts by Children and Other Evidence for a New Social Contract*, Toronto: Coach House Book.
- Peters, Sybille (2018): »Performing Research. Szenische Forschungsprojekte mit Schulkindern, in: *Zwischen Kunst und Bildung. Theorie, Vermittlung, Forschung in der zeitgenössischen Theater-, Tanz- und Performancekunst*, Oberhausen: Athena, S. 145–168.
- Peters, Sibylle (2017): »Spielanleitung«, in: *Playing up. Performancekunst für Kinder*, Hamburg: FUNDUS THEATER.
- Pfister, Manfred (1988): *Das Drama*. München: Fink.
- Matzke, Annemarie (2015): »Das Theater auf die Probe stellen. Kollektivität und Selbstreflexivität in den Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters«, in: Beate Hochholdinger-Reiterer/Mathias Bremgartner/Christina Kleiser/Géraldine Boesch (Hg.): *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater*, Berlin: Alexander, S. 15–33.

- Ritz, Manuela (2008): *Kindsein ist kein Kinderspiel Adultismus – (un)bekanntes Phänomen*, auf: https://amyna.de/amyna-medien/dokumente/prog/Kindsein_ist_kein_Kinderspiel.pdf (letzter Zugriff: 12. 2. 2022).
- Sobrie, Jan/Ruëll, Raven (2018): *Wutschweiger*. München: Theaterstückverlag.
- Ruhrtriennale (2014) (Hg.): *No Education Infomappe*, auf: <https://archiv.ruhrtriennale.de/www.2014.ruhrtriennale.de/downloads/2-18-10272/No%20Education%20Infomappe.pdf> (letzter Zugriff: 12. 2. 2022).
- Wartemann, Gesche (2005): »Interaktionsraum Kindertheater«, in: Roesner, David/Wartemann, Gesche/Wortmann, Volker (Hg.): *Szenische Orte – Mediale Räume*. Hildesheim, S. 89–107.

Inszenierungen

- Batelaan, Jetse (2018–2020): (...) *Ein Stück, dem es scheißegal ist, dass sein Titel vage ist*, Theater Artemis, Künstlerhaus Mousonturm/Ruhrtriennale.
- Mammalian Diving Refelex (2012): *The Children's Choice Awards*, Ruhrtriennale.
- O'Donnel, Darren (2016/2017): *Teentalitarismus*, Mit ohne Alles/Mammalian Diving Reflex/Ruhrtriennale.
- Pascal, Turbo (2019): *Unterscheidet Euch!*, Theater an der Parkaue.
- Peters, Sibylle (2016): *Playing up*, FUNDUS THEATER/Forschungstheater.
- Peters, Sibylle (2021): *Playing up Gender*, FUNDUS THEATER/Forschungstheater.
- Pfeiffer, Charlotte/Vermaaten, Martina (2018): *Jetzt bestimme ich* nach Juli Zeh und Dunja Schnabel, barner 16/Meine Damen und Herren in Kooperation mit Kampnagel und Traummaschine Inc.

Redaktion und Druck wurden unterstützt durch die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur und das Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze umane e sociali
Academia svizra da ciencias umanas e sociais
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Société suisse du théâtre
Società Svizzera di Studi Teatrali
Societad svizra per cultura da teater



© by Alexander Verlag Berlin 2023
Alexander Wewerka, Postfach 19 18 24, 14008 Berlin
info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com
Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung,
auch der auszugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publishing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen, Version 4.0 (CC BY-SA 4.0). Der Lizenztext ist einsehbar unter: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-592-8
ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-601-7
DOI: 10.36950/itwid.2023.2