

Ausschuss für
künstlerische Fragen
Referate
#4



Kinder- und Jugendtheater

im Wandel

Inhalt

Seite 3

Vorwort

Seite 7

Gerd Taube:

Kinder- und Jugendtheater heute –

Eine Einführung

Seite 15

Barbara Kantel:

Ein Laboratorium der sozialen Fantasie

Seite 23

Jürgen Zielinski:

Der Dialog ist eröffnet

Seite 31

Andrea Gronemeyer:

Junges Musiktheater in Deutschland –

Neueste Wellen einer alten Bewegung

Seite 39

Dorothea Hartmann:

Zukunftsmusik heute – Die junge

Sparte des zeitgenössischen

Musiktheaters für Kinder

und Jugendliche

Vorwort

Kinder- und Jugendtheater im Wandel

Spartengründungen an unterschiedlichen Theatern in Deutschland zeigen eindrucksvoll, welche wachsende Bedeutung das Kinder- und Jugendtheater in den letzten Jahren erhalten hat. Längst ist es Konsens, dass diese Sparte, erlöst aus ihrem Nischendasein, einen entscheidenden Anteil an der Zukunft des deutschen Theatersystems hat. Ob als integriertes Modell, als eigenständige Sparte oder als eigenes Theater: Immer wieder werden die Grenzen erweitert und wird der Versuch unternommen, auf einen gesellschaftlichen Wandel Bezug zu nehmen. In einem Theater, das nicht nur den Zuschauer von morgen im Blick hat, sondern auch nach eigenen Ausdrucksformen sucht.

Es geht dabei um ein Theater für Kinder und Jugendliche, und ein Theater, in dem Kinder und Jugendliche als Akteure in Inszenierungen, Performances und künstlerischen Forschungsprozessen beteiligt sind, wie es Bernd Taube, Vorsitzender des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in Frankfurt am Main, in seinem Beitrag beschreibt. Spannend sind auch die Entwicklungen im Jungen Theater Düsseldorf. Gab es bisher eine eigene Sparte, hat seit dieser Spielzeit ein Paradigmenwechsel stattgefunden. Sowohl Barbara Kantell, neue Leiterin des Jungen Theaters Düsseldorf, als auch Jürgen Zielinski, Leiter des Theaters der Jungen Welt Leipzig, beschreiben die Durchdringung scheinbar festgeschriebener Linien zwischen einem Theater für Erwachsene und dem für Kinder und Jugendliche.

Während im Schauspiel bereits seit Jahren neue Formen und Inhalte für diese Zielgruppe gesucht werden, steht das Musiktheater noch am Anfang. Wie kann ein Musiktheater für Kinder und Jugendliche aussehen, welche künstlerischen und strukturellen Voraussetzungen sind notwendig, um neue Vermittlungskonzepte zu entwickeln und eigene künstlerische Wege zu gehen? Welche Chancen bieten sich für Komponisten, Dramaturgen, Musiker und Sänger in einer jungen Sparte Musiktheater? Andrea Gronemeyer, Leiterin des Schnawwl in Mannheim, und Dorothea Hartmann, ab nächster Spielzeit Leiterin der Jungen Oper an der Deutschen Oper Berlin, beschreiben in ihren Vorträgen eindrucksvoll neue Wege für ein junges Musiktheater. Durch eine sich wandelnde Gesellschaft und neue Bildungskonzepte wird das Kinder- und Jugendtheater in den nächsten Jahren weiter neue Akzente setzen und die Diskussion über sich wandelnde Strukturen im Stadttheater vorantreiben.

Das vorliegende Heft ist die vierte Broschüre mit den Impulsreferaten zum Hauptthema einer Sitzung des Ausschusses für künstlerische Fragen.



*Holger Schultze,
Vorsitzender des Ausschusses für
künstlerische Fragen im
Deutschen Bühnenverein*



*Rolf Bolwin,
Geschäftsführender Direktor
des Deutschen Bühnenvereins*

Gerd Taube

Kinder- und Jugendtheater heute – Eine Einführung

Das Kinder- und Jugendtheater, das sich in der damaligen DDR seit den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts und in der alten BRD seit den Siebziger zu einer speziellen Theaterform für Kinder und Jugendliche mit eigenem Repertoire und eigener ästhetischer Formensprache entwickelte, wandelt sich seit Mitte der neunziger Jahre zu einem Theater für junges Publikum, das nicht mehr ausschließlich im Spezialtheater entsteht. Denn die Stadttheater, die bis dahin nur einmal im Jahr in der Vorweihnachtszeit für junges Publikum produzierten, verstärken seitdem ihre Angebote für junge Zuschauer mit Inszenierungen aus dem Abendspielplan und speziellen Produktionen für junge Zuschauer. Außerdem gibt es inzwischen an jedem Stadttheater einen Theaterpädagogen oder gar eine theaterpädagogische Abteilung.

Damit lässt sich zu Beginn des zweiten Jahrzehnts im 21. Jahrhundert konstatieren, dass aus dem Spezialtheater zunehmend der Normalfall wird: Die Theaterkunst für Kinder und Jugendliche hat sich als integraler Bestandteil der Theaterarbeit in Deutschland etabliert und das Theater für junge Zuschauer ist ein anerkannter Teil der Theaterkultur in Deutschland geworden. Und zwar weil sich sowohl das Kinder- und Jugendtheater als auch das Stadttheater verändern und sich das Kinder- und Jugendtheaters nicht mehr durch Abgrenzung, sondern durch Grenzüberschreitungen künstlerisch verortet.

Werner Mink und Anne Richter identifizierten in ihrem Reisebericht der zehn Kuratorinnen und Kuratoren für das 10. Deutsche Kinder- und Jugendtheater-Treffen »Augenblick mal! 2009« eine ganze Reihe derartiger Grenzüberschreitungen, die die ästhetische und strukturelle Vielfalt des gegenwärtigen

Theaters für junges Publikum kennzeichnen: Altersgrenzen und Spartengrenzen werden überwunden, die Grenzen zwischen Amateuren und professionellen Schauspielern fallen, die strukturellen und ästhetischen Abgrenzungen zwischen Kinder- und Jugendtheater und Erwachsenentheater werden durchlässiger. Mit einer enormen Spannweite an Stilen, Lesarten, Handschriften und ästhetischen Zugängen zu Stoffen und Themen ist das Theater für Kinder und Jugendliche künstlerisch und gesellschaftlich auf der Höhe der Zeit.

1. Strukturen und Ressourcen

Das Kinder- und Jugendtheater in Deutschland basiert strukturell auf dem dualen System von Stadttheater und Freiem Theater. Damit ist auch gesagt, dass es einen gemeinsamen ästhetischen Diskurs von Stadttheatermachern und Freien Theatermachern gibt, der die Entwicklung der Theaterkunst für Kinder und Jugendliche reflektiert und neue Impulse vermittelt.

Freies Theater

Freie Kinder- und Jugendtheater sind als Theaterkollektive oder als Familienbetriebe konstituiert. Obwohl es eine Tendenz zu festen Spielstätten bzw. eigenen Häusern gibt, ist die Mobilität des Freien Theaters prägend für seine Wirksamkeit, vor allem außerhalb der großen Städte, im kleinstädtischen und ländlichen Raum. Dort ist das Freie Theater oft einziger Anbieter von Kinder- und Jugendtheater. Die Finanzierung erfolgt teilweise über Infrastrukturförderung und hauptsächlich über Projektförderung.

Eigenständige Kinder- und Jugendtheater

Eigenständige Kinder- und Jugendtheater sind auf junges Publikum spezialisierte kleine bis mittelgroße Stadttheater mit ein bis zwei Sparten (Schauspiel und Puppentheater). Sie werden eigenständig als Regiebetrieb, Eigenbetrieb oder eingetragener Verein betrieben, verfügen über ein eigenes Budget und weitestgehende wirtschaftliche und organisatorische Selbständigkeit.

Vierte Sparte

Die verbreitetste Organisationsform des öffentlichen Kinder- und Jugendtheaters ist die sogenannte Vierte Sparte, durch die das traditionelle Drei-Sparten-

Stadttheater (Schauspiel, Oper, Ballett) um die Sparte Kinder- und Jugendtheater erweitert wird. Die Vierte Sparte kann integriert oder eigenständig sein.

Vierte Sparte als integriertes Modell: Im integrierten Modell gibt es kein besonderes Ensemble für Kinder- und Jugendtheater, vielmehr spielt das gesamte (Schauspiel-)Ensemble sowohl in Produktionen des Kinder- und Jugendtheaters als auch im Abendspielplan. Bei einem Drei-Spartenhaus ist das Kinder- und Jugendtheater also in der Regel nur in eine Sparte (Schauspiel) integriert. Die Spartenleitung bzw. künstlerische Verantwortung für die Sparte obliegt oftmals einem Dramaturgen oder einem Theaterpädagogen.

Wegen des asynchronen Proben- und Aufführungsrhythmus im Abendspielplan und in der jungen Sparte stellt dieses Modell hohe Anforderungen an die Organisation des Proben- und Spielbetriebs. Außerdem konkurrieren im integrierten Modell oftmals der Abendspielplan und die junge Sparte um die wichtigsten Ressourcen (Geld, Räume, Fachkräfte). Die Nachhaltigkeit des Modells ist wegen der Abhängigkeit vom jeweiligen Intendanten umstritten.

Eigenständige Vierte Sparte: Demgegenüber steht die eigenständige Vierte Sparte, wobei der Grad der Eigenständigkeit durch die Verfügungsgewalt über die Ressourcen definiert wird. Im Idealfall äußert sich die Eigenständigkeit des Kinder- und Jugendtheaters in der Gleichbehandlung mit den anderen Sparten: Die Vierte Sparte verfügt über ein eigenes Haus mit Aufführungs-, Proben- und Büroräumen, eigenes künstlerisches, technisches und Leitungspersonal und ein eigenes Budget, für das die Spartenleitung verantwortlich ist. Im Verhältnis zu den anderen drei Sparten ist die Vierte Sparte allerdings in der Regel deutlich kleiner, hat also im Verhältnis weniger Ressourcen zur Verfügung als die anderen Sparten.

Die künstlerische Kompetenz des Personals und seine Erfahrungen in der Theaterarbeit für Kinder und Jugendliche sind zentrale Ressourcen und wesentliche Voraussetzungen dafür, dass auch in den beiden anderen Sparten Musiktheater (Oper) und Tanztheater (Ballett) Produktionen für junge Zuschauer entstehen können, die den in der Kinder- und Jugendtheatersparte erarbeiteten künstlerischen und pädagogischen Standards entsprechen. Die Expertise der Kinder- und Jugendtheatermacher über das junge Publikum ist ein wertvolles Potential, das die Intendanten der Stadttheater noch intensiver nutzen sollten, um das Theater für junges Publikum an ihren Häusern spartenübergreifend entwickeln zu können.

2. Ausdrucksformen und Wirkungsweisen

Das Kinder- und Jugendtheater in Deutschland ist überwiegend Schauspieltheater und steht in der Tradition des Literaturtheaters. Der Theatertext, egal ob von Autoren geschrieben oder im Produktionsprozess von einem Ensemble erarbeitet (Regisseur und Darsteller als Autoren), ist grundlegend für die Aufführung. An der Entwicklung des ständig wachsenden literarischen Repertoires des Theaters für Kinder und Jugendliche sind allerdings vor allem die Theaterautorinnen und -autoren beteiligt, denn die Texte der Stückentwicklungen im Ensemble sind nur selten nachspielbar und oft nicht repertoirefähig. Obwohl sich im Repertoire des Kinder- und Jugendtheaters nur bisweilen Stücke in der reinen dramatischen Bauform der klassischen Dramaturgie finden, werden in der Regel Geschichten mit linearer Handlung erzählt. Dabei sind episch-dramatische Mischformen vorherrschend, bei denen monologische Elemente oftmals entscheidende narrative Funktion haben. Einen großen Anteil am Repertoire haben Bearbeitungen, Einrichtungen und Fassungen von Kinder- und Jugendromanen, seltener von Kinder- und Jugendfilmen. Neben Stücken aus dem speziellen Repertoire des Kinder- und Jugendtheaters werden, vor allem im Kontext der Dramenlektüre des Schulunterrichts, dramatische Texte der klassischen Theaterliteratur gespielt.

Die Theaterarbeit für Kindern und Jugendlichen öffnet diesem besonderen Publikum Zugänge zur Welt und vertritt dabei anwaltlich die Interessen und die Perspektiven der Kinder und Jugendlichen, indem Themen platziert, das gesellschaftliche Bild von Kindheit und Jugend reflektiert und utopische Entwürfe ermöglicht werden. Entscheidendes Kriterium für die Zeitgenossenschaft des Kinder- und Jugendtheaters ist seine gesellschaftliche und individuelle Relevanz. Und das betrifft nicht nur die Themenwahl, sondern auch die Wahl von Bauformen und Spielweisen. Dabei werden in interdisziplinären Kooperationen zunehmend Spartengrenzen überwunden. Dass die künstlerischen Ergebnisse dieser Arbeit nicht nur zur ästhetischen Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters beitragen, zeigt beispielsweise die Junge Oper, die in der Zusammenarbeit von Musiktheatersparte und Vierter Sparte neue künstlerische Ausdrucksformen des Theaters für Kinder und Jugendliche erkundet und damit einen praktischen Beitrag zum Diskurs über Funktionen und Formen eines zeitgenössischen Musiktheaters leisten kann. Künstlerinnen

und Künstler des Kinder- und Jugendtheaters, die interdisziplinär mit Elementen des Tanztheaters arbeiten, suchen und nutzen vor allem künstlerische Impulse aus der Freien Tanztheater-Szene und weniger aus der klassischen Tanztheatersparte des Stadttheaters.

Das Theater für junges Publikum, das sich seit zehn Jahren sukzessive Ausdrucksformen jenseits des klassischen Schauspieltheaters erschließt, braucht Künstlerinnen und Künstler, die offen sind für interdisziplinäres und genreübergreifendes künstlerisches Arbeiten sowie Neugier, Interesse und Risikobereitschaft mitbringen. Gerade der Tanz, der in der Rezeption an Körpererfahrungen der Zuschauer anknüpft, bietet ein hohes Identifikationspotential für junge Zuschauer und hat daher oftmals eine große Relevanz für sie. Doch noch vertrauen längst nicht alle schauspielgeschulten Kinder- und Jugendtheatermacher auf diese Potentiale des Tanzes und begreifen Theater (Wort und Diskurs) und Tanz (Körper und Bewegung) als nur schwer vereinbare Gegensätze. Da das Theater für Kinder von 0 bis 6 Jahren seinem Selbstverständnis nach nicht auf soziale Emanzipation und rationalen Diskurs, sondern auf Wahrnehmung und sinnliche Erfahrung zielt, können sich in dieser jüngsten Theaterform die Potentiale des Tanzes und des Performativen beispielhaft entfalten.

3. Begriffe und Konzepte

Die strukturelle und ästhetische Beschreibung des Phänomens Kinder- und Jugendtheater hat bis hierher die begriffliche Differenzierung außer Acht gelassen. Doch in der begrifflichen Dimension scheint der Wandel des konzeptionellen Selbstverständnisses in diesem künstlerischen Feld auf.

Mit den Begriffen Kindertheater und Jugendtheater werden seit Beginn des 20. Jahrhunderts die beiden Sphären des Theaters für Kinder und Jugendliche als eine Theaterform mit erwachsenen Schauspielern und des Theaters der Kinder und Jugendlichen als eine Theaterform mit Kindern und/oder Jugendlichen als Laiendarsteller begriffen. In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wurde dann der gekoppelte Begriff Kinder- und Jugendtheater gebräuchlich.

Begriffskonstruktionen wie Theater *mit* Kindern, Theaterarbeit *mit* Kindern oder Theaterspielen *mit* Kindern sind aus der Perspektive der Spielleiter for-

muliert. Sie betonen den pädagogischen Rahmen des Theaterspiels der Kinder, verweisen aber nicht auf das, was in diesen Prozessen entsteht: die Theaterkunst der Kinder bzw. das Theater der Kinder. In der künstlerischen Praxis der gegenwärtigen Theaterpädagogik wird der konzeptionelle Perspektivwechsel von der Betonung des pädagogisch gerahmten Gestaltungsprozesses in der Theaterarbeit mit Kindern hin zur Fokussierung auf das künstlerische Ereignis des Theaters der Kinder auch begrifflich vollzogen.

In den siebziger Jahren wurde mit der Entstehung eines speziellen Theaters für junge Zuschauer im Westen Deutschlands der Begriff des professionellen Kinder- und Jugendtheaters etabliert, um den besonderen künstlerischen Wert dieser Theaterkunst zu betonen und sie gleichzeitig vom Laientheater abzugrenzen. Letzteres vor allem, weil das Laientheater der sechziger Jahre fast ungebrochen an das Konzept des Laientheaters der zwanziger Jahre anknüpfte, das vor allem durch Kulturkritik und Antimodernismus geprägt war. Das in der alten Bundesrepublik neu entstehende Kinder- und Jugendtheater grenzte sich aber in der klaren Bezugnahme auf die Lebenswelt von Kindern und Jugendlichen mit einem emanzipatorischen Realismus auch vom damaligen Theater für Erwachsene ab.

Mitte der neunziger Jahre wird das Kinder- und Jugendtheater gelegentlich als »Junges Theater« bezeichnet, im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts wird aus dem sporadisch verwendeten Begriff ein Label, das bei Neugründungen und Umbenennungen von Kinder- und Jugendtheatern imagefördernd Verwendung findet. Das Junge Theater ist ein dialektischer Gegenentwurf zum Kinder- und Jugendtheater in emanzipatorischer Tradition. Im Rekurs auf die sprichwörtliche Widerständigkeit und Unangepasstheit der Jugend wird im Jungen Theater der programmatische Anspruch eines gesellschaftlich kritischen Theaters verwirklicht.

War das emanzipatorische Kinder- und Jugendtheater thematisch vor allem an Stoffen interessiert, mit denen Probleme und Defizite im Alltag von Kindheit und jugendlichem Aufwachsen dramatisch gestaltet und Lösungsvorschläge gemacht werden konnten, reagiert das Junge Theater im Blick auf die immer komplexer werdende Wirklichkeit mit der Erweiterung seiner künstlerischen Perspektive. Das Junge Theater ist in seinen Inszenierungen bestrebt, dem jungen Publikum auch die Welten jenseits des eigenen Lebenshorizonts zu zeigen.

Junges Theater ist aber nicht nur Theater *für* junges Publikum sondern, in seinem konzeptionellen Selbstverständnis an das traditionelle Verständnis des Kinder- und Jugendtheaters anknüpfend, auch ein Theater *des* jungen Publikums, in dem Kinder und Jugendliche als Akteure in Theaterinszenierungen, Performances und künstlerischen Forschungsprozessen beteiligt werden.

So gewinnt die moderne Theaterpädagogik entscheidenden konzeptionellen Einfluss auf das Profil eines Jungen Theaters, indem sie die Formen, Ausdrucks- und Wirkungsweisen des Theaters für soziale und künstlerische Bildungsprozesse nutzbar macht und den aktiven spielenden Mensch in den Mittelpunkt rückt. Neben den konventionellen Formaten wie Theaterspielclubs, mobilen Theaterprojekten oder der spielerischen Vor- und Nachbereitung in inszenierungsbegleitenden Theaterprojekten manifestiert sich gegenwärtig in der Konzeption der performativ geprägten Vermittlungskunst ein erweitertes Verständnis von Theaterpädagogik.

Die Vermittlungskunst macht das Theater zum experimentellen Raum künstlerischen Forschens. In der spielerischen Aneignung der eigenen Lebenswirklichkeit der Kinder und Jugendlichen mit den Mitteln der Kunst folgt sie zwei Grundprinzipien des ästhetischen Lernens im Theater: Partizipation und Spiel. Die Ausdrucksformen und Inhalte des Theaters der Jugendlichen werden vor allem dadurch bestimmt, was Jugendliche mit den Mitteln des Theaterspiels bzw. der Performance über sich und die Welt erzählen und zeigen wollen. Damit schafft das Junge Theater Räume für den Blickwinkel der jüngeren Generation und macht die Stimme der Jugendlichen wahrnehmbar.

Auf Seiten der Theaterkünstler und Theaterpädagogen fließen die Erfahrungen aus der künstlerischen Arbeit mit Kindern und Jugendlichen in die Theaterarbeit für Kinder und Jugendliche ein. Diese wechselseitigen Einflüsse lassen die Grenzen zwischen professioneller und theaterpädagogisch generierter künstlerischer Produktion verschwimmen. Die im Kinder- und Jugendtheater strukturelle Trennung der Prozesse von Kunstproduktion, Kunstrezeption und Kunstvermittlung wird tendenziell aufgehoben.

Aus diesen Entwicklungen lässt sich eine Reihe von Herausforderungen an das Theater für junges Publikum ableiten. Das konzeptionelle Selbstverständnis des in den achtziger und neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts etablierten professionellen Kinder- und Jugendtheaters wird durch die wechselseitige Durchdringung der Sphären von Produktion, Rezeption und Vermittlung

erschüttert. Die Behauptung von Professionalität als Kriterium für einen per se gegebenen Kunstanspruch und eine bestimmte »hohe« künstlerische Qualität führt zu der Befürchtung, die Professionalität sei durch das Theaterspiel der Kinder und Jugendlichen bedroht. Womit sich die weitergehende Sorge verbindet, die Legitimation und Existenz des professionellen Theaters könnte in Frage stehen und die professionelle Kunst der Theater-Experten durch das Theater der Experten des Alltags überflüssig werden. Aber auch der kultur- und bildungspolitische Hype um die Kulturelle Bildung weckt Besorgnisse, denn in den Theaterbetrieben konkurrieren theaterpädagogische und künstlerische Produktionsprozessen um die Ressourcen. Daraus erwächst eine wesentliche Herausforderung für die Strukturen dieser Betriebe und die zukünftige Ausgestaltung der Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen im System des Theaterbetriebs.

Mit diesen Herausforderungen verbinden sich die Fragen nach der Zukunftsfähigkeit des Theaters für junge Zuschauer und nach dem Anteil der Tradition an der Zukunft dieser Theaterform, denn 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.

Gerd Taube ist Vorsitzender des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland in Frankfurt am Main.

Barbara Kantel

Ein Laboratorium der sozialen Fantasie

Die Aufgabenstellung

Die Einladung, über den Paradigmenwechsel im Kinder- und Jugendtheater am Beispiel Düsseldorfs zu sprechen, hat mich gleichzeitig gefreut und verwirrt. Was ist mit Paradigmenwechsel gemeint? Allein die Tatsache, dass eine eigenständige Kinder- und Jugendtheatersparte ihr eigenes sechsköpfiges Ensemble aufgibt und erklärt, dass sie ab sofort mit dem Gesamtensemble des Hauses arbeiten wird, kann es ja nicht sein. Eigenständige Sparten mit eigenem Ensemble, freie Kinder- und Jugendtheater und Kinder- und Jugendtheater im sogenannten integrierten Modell bestehen schließlich bereits seit Jahrzehnten nebeneinander. In NRW sind sie seit 1985 gemeinsam im Arbeitskreis Kinder- und Jugendtheater aktiv und organisieren Tagungen, Fortbildungen und das jährliche Festival Westwind. Dennoch wird dieser Haltungswandel in Bezug auf die Ensemblepolitik immer wieder thematisiert und zum Bezugspunkt für die Wertschätzung der Kinder- und Jugendtheaterarbeit – auch in Düsseldorf.

Dabei stehen zwei Haltungen gegeneinander: Die eine erklärt, dass auf Kinder- und Jugendtheater spezialisierte Gruppen sich intensiver mit den Bedürfnissen und Erfordernissen des Kinder- und Jugendtheaters auseinandersetzen können. Ihre Eigenständigkeit sichere ihnen ein – wenn auch geringes – Maß an öffentlicher Aufmerksamkeit. Sie seien weniger abhängig von der übrigen Politik des »Tankers« Stadttheater. Auf der anderen Seite wird gefragt, warum überhaupt spezielles Theater für Kinder- und Jugendliche sein müsse? Zwar gebe es – zugestandenermaßen – altersabhängige thematische Priorität-

ten. Allerdings ließe sich ebenso anmerken, dass das sog. Erwachsenentheater auch nicht zwischen Theater für die Thirtysomethings und dem für die Generation 55+ unterscheide. (Der Grund dafür könnte m. E. leider auch der sein, dass sich in vielen Stadttheatern das Publikum sowieso nahezu ausschließlich aus der Generation 55+ speist.) Ginge es nicht v.a. darum, dem ästhetisch-formalen Anspruch gerecht zu werden? Nicht Zielgruppentheater, sondern Kunst zu machen? (Hier möchte ich ausdrücklich darauf hinweisen, dass auch im Zielgruppentheater Kunst passieren kann. Ebenso wie sie im übrigen Theater in Glücksfällen neben all dem guten und weniger guten Handwerk passiert.)

Die Entstehung der eigenständigen Kinder- und Jugendtheater war ein immens wichtiger Schritt in der Wahrnehmung der kindlichen Bedürfnisse und ihrer Emanzipation überhaupt. Das professionelle Kinder- und Jugendtheater entstand in den 1970er Jahren in bewusster Abgrenzung vom damaligen Laientheater (für Kinder) und vom Theater für Erwachsene. In die Zeiten lieblos zusammengeschusterter Weihnachtsmärchen will niemand zurück. Das emanzipatorische Kinder- und Jugendtheater mit seinem Fokus auf die Lebenswelten der Kinder- und Jugendlichen hat ein eigenes Repertoire und einen hohen künstlerischen Standard entwickelt. Dennoch zeigt sich in den letzten Jahren allein in der Häufung des Labels »Junges Theater« eine Entwicklung, die man als dialektischen Gegenentwurf zum emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheater begreifen kann.

Dieser Gegenentwurf wird von zwei Entwicklungen getragen. Zum einen hat sich in den letzten Jahren die Theaterpädagogik als Vermittlungskunst mit eigenen künstlerischen Formaten etabliert, die Theaterraum als experimentellen Forschungsraum begreift. Zum anderen hat in der Kultur- und Bildungspolitik eine starke Fokussierung auf kulturelle Bildungskonzepte stattgefunden. Das führt zu einer Neugewichtung im Verhältnis von Kunstproduktion – Kunstrezeption – Kunstvermittlung – und zwar sowohl in Hinblick auf künstlerische Produktionsprozesse als auch in Bezug auf die Strukturen innerhalb des Theaterbetriebs. Man kann diese Entwicklung als Konkurrenz und Bedrohung begreifen – oder als Aufforderung zur Fortentwicklung der künstlerischen Programme für das Kinder- und Jugendtheater bzw. für das Theater insgesamt.

Wie verortet sich das Junge Schauspielhaus Düsseldorf in diesem Spannungsfeld? Mit dem Schweden Staffan Valdemar Holm ist ein Generalinten-

dant an das Düsseldorfer Schauspielhaus gekommen, der aus einer Theatertradition kommt, in der die Grenze zwischen Kinder- und Jugendtheater auf der einen Seite und dem Erwachsenentheater auf der anderen – ähnlich wie in den Niederlanden und in Belgien – immer durchlässiger war als in Deutschland. Schauspieler und Regisseure arbeiten abwechselnd sowohl in dem einen als auch in dem anderen Bereich. Die hiesige strikte Trennung traf auf Unverständnis seinerseits und kam meiner Idee, Kinder- und Jugendtheater stärker in die »normale« Theaterarbeit zu integrieren, sehr entgegen.

Große Priorität hat in unseren Überlegungen die Definition des Theaters als Stadttheater. Für wen machen wir Theater? In unseren Städten sind gegenwärtig bis zu einem Drittel der Bewohner nichtdeutscher Herkunft, bei den Kindern, die eingeschult werden, sind es um die 50 Prozent, bei den Kindern unter sechs Jahren bilden Kinder mit Migrationshintergrund fast durchweg die Mehrheit – und das nicht nur in den Großstädten. Gleichzeitig sind wir mit einer immer größer werdenden Überalterung konfrontiert und mit der Situation, dass die Generationen so gut wie nicht mehr miteinander in Berührung kommen. Wir verstehen Theater als einen Ort, an dem sich Spielräume vergrößern lassen, Grenzen durchlässiger werden können. Der Versuch, das Große und das Junge Haus näher zusammenzuführen, ist auch diesen Überlegungen geschuldet.

Die schönen Ideen ...

Grundsätzlich versteht sich das Junge Schauspielhaus als Laboratorium der sozialen Fantasie, als Ort für Anregungen und Auseinandersetzungen, für den Diskurs über gesellschaftliche Prozesse, als Baustelle für Utopien – und zwar sowohl in seiner Arbeit für Kinder und Jugendliche als auch in der mit ihnen. Dabei begreifen wir die Kunst der Vermittlung als zentrale Aufgabe eines staatlich subventionierten Stadttheaters. Sie betrifft über Kinder und Jugendliche hinaus alle Bevölkerungsschichten und Altersgruppen der Stadt. Es geht dabei um das Recht einer aktiven Teilhabe an Kunst. Uns interessiert der Austausch mit Kunst und über Kunst – auch weil wir glauben, dass dieser Austausch für die Lebendigkeit der Theaterkunst essentiell ist. Wir wollen den Ansichten, Interessen und Erfahrungen junger Menschen einen großen Raum in unserer Arbeit geben und versprechen uns von einer starken Vernetzung

und Zusammenarbeit des Jungen Schauspielhauses mit dem Schauspielhaus verstörende und vitalisierende Impulse für die künstlerische Auseinandersetzung mit Wirklichkeit auf allen Bühnen – denn das Theater soll sich um die Welt drehen, nicht um sich selbst.

In einer verstärkten programm- und dramaturgischen Zusammenarbeit der Kinder- und Jugendtheatersparte mit dem großen Haus sehen wir die Chance, über das übliche Repertoire eines Kinder- und Jugendtheaters hinaus, jungen Menschen die Türen zur »Weltliteratur« und zu unterschiedlichen ästhetischen Zugriffen öffnen zu können. Wir erhoffen uns von einem Ensemble und von Regisseuren, die sowohl im Jungen Theater als auch im Erwachsenentheater arbeiten, eine große ästhetische Bandbreite und eine hohe Sensibilität in Hinblick auf den Einsatz ihrer ästhetischen Mittel.

Außerdem versprechen wir uns vitalisierende Impulse in der Entwicklung einer »Zuschaukunst« für den Spielplan sowohl des Großen als auch des Jungen Hauses. In diesem Zusammenhang wird auch die theaterpädagogische Arbeit verstärkt. Darüber hinaus bedeutet die Stärkung der Zusammenarbeit von Großem und Jungem Schauspielhaus die Sicherstellung und Förderung der gemeinsamen Theaterarbeit von Künstlern mit jungen Leuten, also der partizipativen Theaterarbeit.

Das Programm des Jungen Schauspielhauses ist daher auf zwei Bereiche ausgerichtet: Das professionelle Ensemble zeigt sowohl klassische Theaterliteratur in unterschiedlichen Bearbeitungen, Lesarten und szenischen Zugriffen als auch zeitgenössische Stücke und Projekte. Außerdem entstehen in der partizipativen Theaterarbeit des Jungen Schauspielhauses Stücke und Projekte mit jugendlichen Amateuren, die ebenfalls regulär auf dem Spielplan stehen.

... und ihre Umsetzung

Ensemble: Bereits bei der Zusammenstellung des Ensembles macht die Theaterleitung deutlich, dass es keinen Unterschied in der künstlerischen Wertschätzung von Kinder- und Jugendtheater und Erwachsenentheater geben sollte. Die Möglichkeit, seine künstlerischen Mittel vor verschiedenen Arten von Publikum zu überprüfen, möchte man von den Schauspielern als Chance und Bereicherung begriffen sehen. Alle Schauspieler würden sowohl im Großen, dem »Mutterhaus« als auch im Jungen Schauspielhaus spielen.

Theoretisch unterstützen alle Ensemblemitglieder diese Ideen, in der Praxis gibt es da durchaus Zwischentöne, die sich zusammensetzen aus

- Bedenken, dass man, wenn man zu viel im Jungen Schauspielhaus spielt, an Reputation verliert;
- Vorstellungen, dass die künstlerische Arbeit nicht so intensiv und tiefgehend sei wie im Erwachsenentheater;
- Angst vor dem jungen Publikum mit seiner spontanen und direkten Reaktion auf die Bühnengeschehnisse;
- Unmut über die faktisch schlechtere Versorgung des Jungen Hauses sowohl in der Probenarbeit als auch bei den Vorstellungen.

Es gibt aber auch nicht wenige Schauspieler, die die junge Theaterarbeit für sich entdeckt haben und deutlich ihr Interesse an weiteren Produktionen bekunden.

Regie: Die Regisseure und ihre künstlerischen Teams, die am Jungen Schauspielhaus arbeiten, sind auch im Erwachsenentheater unterwegs. Sie erklären alle, dass es für ihre künstlerischen Ansprüche keinen Unterschied gibt. Regisseure, die zum ersten Mal für das Junge Schauspielhaus inszenierten – ob mit professionellem Schauspielern oder Amateuren – sind erstaunt / fasziniert / erfreut über die direkten Reaktionen und äußern den Wunsch, dass es so etwas auch beim erwachsenen Publikum geben sollte.

In diesem Zusammenhang ist interessant, dass sowohl bei den Schauspielern als auch bei den Regisseuren die Überprüfung der eigenen künstlerischen Mittel in den Fokus rückt: Werde ich von meinem Publikum verstanden? Kann ich meinen künstlerischen Mitteln vertrauen? Muss ich sie ändern, damit ich verstanden werde? In Produktionen für das Erwachsenentheater scheinen diese Fragen bisher nicht so virulent gewesen zu sein. Zu hoffen ist, dass dieser Impuls insgesamt in der künstlerischen Arbeit ankommt.

Durch Inszenierungen der Hausregisseure inklusive des Generalintendanten am Jungen Haus wird das Augenmerk auf und Interesse an den »jungen Produktionen« intern stärker. Früher wurde die Arbeit des Jungen Hauses im »Mutterhaus« wenig zur Kenntnis genommen.

Dramaturgie: Es hat sich herausgestellt, dass es der Kompetenzen und der Aufmerksamkeit eines speziell für die Themen und das Repertoire des Kin-

der- und Jugendtheaters eingesetzten Dramaturgen bedarf, um überhaupt entsprechende Impulse in die Gesamtdramaturgie des Hauses zu geben und den Fokus auf diese Arbeit zu richten. Dadurch dass die Dramaturgen sowohl im Großen als auch im Jungen Haus arbeiten, werden Fragen der Spielplangestaltung, der Ensembleentwicklung und der Besetzung im Ganzen gesehen und sind mit einer Aufwertung der Belange des Jungen Hauses verbunden.

Das Publikum: Es fremdelt. Mit dem ehemaligen kleinen Ensemble des Jungen Hauses gab es einen hohen Identifikationsgrad. Die ehemaligen Schauspieler und Spielweisen werden vermisst. Ein Umstand, der sich – denke ich – bei jedem künstlerischen Wechsel einstellt und hoffentlich bald neuer Vertrautheit weicht.

Dazu müssen wir vor allem in der Kommunikation besser werden, denn auch in Düsseldorf nimmt – wie in allen anderen Theatern – der Anteil der Theaterbesuche von Schülern stetig ab. Hier konstatieren wir eine deutliche Diskrepanz zwischen den kultur- und schulpolitischen Stellungnahmen zur Bedeutung der kulturellen Bildung und den sich immer stärker einschränkenden Möglichkeiten der Schulen durch die Verdichtung der Lehrpläne. Wir müssen also sehr genau beschreiben lernen, warum z.B. eine »Medea« nach Grillparzer auch für Haupt- und Realschüler ein geeignetes Theaterstück sein kann.

Zum anderen wird das Junge Schauspielhaus den Anteil an Familien – und Abendvorstellungen ausbauen. Doch auch hierbei gibt es ein Kommunikationsproblem: Noch ist die Öffnung des Jungen Hauses hin zu nicht schulischem Publikum nicht in der Stadt angekommen. Den Abendspielplan müssen wir noch im Bewusstsein der (neuen) Besucher etablieren.

Repertoire und Disposition: In allen drei Häusern in Düsseldorf wird im Repertoire-System gespielt. Am Jungen Haus gibt es sowohl eine Vormittagsbespielung für Kindergärten und Schulen als auch eine Abendbespielung. Das führt zu Problemen bei Proben disposition und beim Ansetzen der Stücke, wenn das Gesamt-Ensemble zu klein und die Probenzeiten zu kurz sind. Noch experimentieren wir in diesem Bereich, überlegen, ob gelegentliche Blockbespielung die Situation entspannen könnte. Hilfreich ist hier das zweite Standbein des

Jungen Schauspielhauses: Die partizipativen Theaterproduktionen haben in ihrer Ansetzbarkeit zwar auch ihre Tücken, doch sind sie für uns eine gute Möglichkeit, Endprobenphasen im »Mutterhaus« zu überbrücken.

Das liebe Geld

Damit komme ich zum – wen wundert's – heikelsten Punkt unserer Unternehmung: Wenn man die Ankündigung »Wir machen keinen künstlerisch-qualitativen Unterschied zwischen dem Kinder- und Jugendtheater und dem Erwachsenentheater« ernst nimmt, wird Kinder- und Jugendtheater plötzlich teuer. So war man in Düsseldorf bisher gewohnt, dass im Jungen Schauspielhaus mit einem eigenen Ensemble und jungen Regisseuren unter schwierigen Arbeitsbedingungen und mit deutlich geringeren Gagen Theater gemacht wurde. Nun stellt sich die Situation neu dar: Durch das gemeinsame Ensemble gibt es kein Gagengefälle mehr. Ebenso verhält es sich mit den Gagen der künstlerischen Teams.

Das Junge Haus ist mit seinen 300 Plätzen das zweitgrößte Haus in Düsseldorf. In der derzeitigen Spielzeit entstehen dort 6 Produktionen mit dem Ensemble, 1 Cross-Over-Produktion, 1 große Jugendtheaterproduktion mit Amateuren sowie diverse Kinder- und Jugendclubproduktionen. Gab es vorher die Rangfolge Großes Haus, Kleines Haus, Junges Haus, soll es jetzt keine Unterschiede mehr zwischen den verschiedenen Produktionen geben – auch nicht in Hinblick auf die Anforderungen in den Werkstätten und bei der Technik. (Was damit zu tun hat, dass die eingeladenen Regisseure und ihre Teams keinen Unterschied machen.) Damit müssen Abläufe überdacht und neu strukturiert werden.

Mehr Manpower ist erforderlich, und die muss aus den bestehenden Ressourcen umgesiedelt werden. Das bedeutet in der Konsequenz, dass das Erwachsenentheater auf Produktionen verzichten muss und die bisher selbstverständliche Ausstattung seiner Produktionen mit Souffleuren, Maskenbildnern usw. genauso am Bedarf der einzelnen Produktionen ausrichtet wie das bisher – und bisher nur dort – im Jungen Schauspielhaus der Fall war. Hier ist noch viel Überzeugungsarbeit und Kommunikation im Theater selbst zu leisten, eingeschliffene Haltungen und alte Strukturen sind hartnäckig.

Fazit

Man kann den Versuch, den wir am Jungen Schauspielhaus und am Düsseldorfer Schauspielhaus unternehmen, vielleicht als Annäherung an eine besondere Form der Interdisziplinarität betrachten. So wie es mittlerweile selbstverständlich ist, Tanz, Musik, Film, Kunst, wissenschaftliche Recherche mit Theater zusammen zu denken, sollte es hoffentlich bald – im Sinne der kulturellen Teilhabe – möglich sein, dass Kinder- und Jugendtheater zum selbstverständlichen Bestand eines jeden Stadttheaters gehört.

Um entsprechende Einstellungs- und Haltungsänderungen zu erreichen, sind System- und Strukturänderungen unumgänglich. Ohne die Bereitschaft, grundsätzlich und langfristig sowohl personell als auch finanziell in das integrative Modell zu investieren bzw. umzuschichten, wird dieses auf Dauer keine Chance haben. Angesichts leerer Portemonnaies wird sich auch in Düsseldorf herausstellen, ob die Bereitschaft zum Paradigmenwechsel ein Lippenbekenntnis ist oder nicht. Oder wie ein befreundeter Regisseur sagte: Du bist am Ziel, wenn du dich selbst abgeschafft hast; wenn das Kinder- und Jugendtheater ganz selbstverständlich zum Kerngeschäft des Theaters gehört.

Barbara Kantel ist Leiterin des Jungen Schauspiels am Düsseldorfer Schauspielhaus

Jürgen Zielinski

Der Dialog ist eröffnet

Über die Wahrnehmung der Gesamtsituation und die aktuellen Entwicklungen des Kinder- und Jugendtheaters soll ich berichten und gleichzeitig über die meines Hauses. Was Letzteres betrifft, verweise ich gern auf den Artikel der Februarausgabe des Magazins »Deutsche Bühne«, in dem sehr anschaulich über das älteste Jugendtheater der Republik berichtet wird.

So widme ich mich zunächst und vornehmlich dem Thema der Tagung »Kinder- und Jugendtheater im Wandel«. Der Duktus ist zunächst kräftig, weil – so meine Erfahrung als Vertreter der Generation 50plus und langjähriger Jugendtheatermacher –... für die Belange von Kinder- und Jugendtheater und auch Jugendkultur einzutreten, verlangt häufig lauthalser und deutlicher aufzutreten. Daher beginne ich mit einem Zitat aus einer bisher unveröffentlichten Glosse, die ich für ein Theatermagazin schreiben sollte, jedoch nie beendet habe:

»Hurra! Wir die Kinder- und Jugendtheatermacher haben es nach jahrelanger, mühe- und (selbst-)aufopferungsvoller Theaterarbeit endlich geschafft: Die deutschen Stadttheater sind endlich jung. Noch nicht alle, aber in den letzten Jahren gab es einen regelrechten Boom von Gründungen von Sparten unter dem Label »Junges Theater«. Natürlich gibt es auch immer »anachronistische« Entwicklungen. Einige Neuintendanten schafften ihre erfolgreichen Sparten ab, meistens mit dem erdrückenden Umarmungsargument:

1. Mein Theater ist von Grund auf Jung und Neu noch dazu.
2. Jetzt dürft ihr auch bei den Großen mitspielen (oder gar: richtig spielen).

Neulich begegnete ich einem ehemaligen Opernintendanten und Dirigenten in Leipzig, nach kurzem Geplänkel wollte er mir scheinbar etwas Ermutigendes sagen: »Was Sie machen ist unheimlich wichtig«. Da war es wieder, und sicherlich gar nicht mal unernst gemeint, aber schlussendlich *das* Totschlagargument für einen engagierten Künstler des Kinder- und Jugendtheaters.

Aber und dennoch: Wir machen es! Wichtig! Die zunehmende Reputation des Kinder- und Jugendtheaters hat zumindest zur Erkenntnis geführt, das insbesondere Kindertheater ein *Muss* auf den meisten Spielplänen der deutschen Theater ist oder zumindest sein sollte.

Die geballte Schubkraft und Erfahrung der kontinuierlichen künstlerischen Entwicklung von Kinder- und Jugendtheater der letzten Jahrzehnte (!) wurde zunehmend genauer verfolgt und – wie wir sehen – ist es nun auch gewünscht, diese zu installieren. Nur die Analyse, wie und unter welchen Voraussetzungen eine solche angemessen sein sollte, steht – nicht nur für mich – auf dem Prüfstand.

Bereits 2008 liest sich in einem dpa-Artikel dieser Aspekt – dem ein Gespräch mit mir anlässlich der Ausrichtung der renommierten 16. Werkstatt-Tage der Kinder- und Jugendtheater vorausging – so:

Stadttheater entdecken zunehmend junges Publikum

»Leipzig. Die deutschen Stadttheater entdecken zunehmend Kinder und Jugendliche als Publikum. »Es ist ein deutlicher Trend, dass sie eine zusätzliche Sparte »Junges Theater« gründen – das jüngste Beispiel ist Göttingen«, sagte der Intendant des Theaters der Jungen Welt in Leipzig, Jürgen Zielinski. Seine Bühne ist noch bis Sonntag Gastgeber der 16. Werkstatt-Tage der deutschen Kinder- und Jugendtheater. »Zu hinterfragen gilt: Schielen die Stadttheater nur nach statistischer Masse oder bieten sie qualitativvolles Jugendtheater an?«, sagte Zielinski.

Dass durch den Trend den Kinder- und Jugendtheatern Zuschauer abhanden kommen, sei zur Zeit nicht absehbar. »Es besteht aber die Gefahr, dass die Politik solche Modelle als Generallösung begreift und somit aus Spargründen die autonomen Kinder- und Jugendtheater und damit die Innovationsschmieden abzuschaffen gedenkt.« Zudem sehe er eine leichte Gefahr für die freie Szene.

Grund für die Orientierung der Stadttheater auch auf junges Publikum sei vor allem der Zuschauerangel der Bühnen. »Wir werden genau beobachten, ob diese Theater finanziell genügend ausgestattet, sind um dem ästhetischen Standard gemäß zu produzieren; und ob sich die Intendanten über aktuelle Entwicklungen des Kinder- und

Jugendtheaters informieren«, sagte Zielinski. »Der falsche Weg ist, immer nur auf maximale Zuschauerzahlen zu setzen.« Die besonderen Projekte seien oft die kleinen, feinen. »Wenn ein Stück vor 500, 600 Kindern gespielt wird, geht es teilweise an ihnen vorbei.«

Die bundesweit rund 160 Kinder- und Jugendtheater müssten sich im Gegenzug die Frage stellen, welche besondere Aufgabe sie haben. »Unsere Mission lautet, Einfluss auf die Stadttheater zu nehmen und ihnen klar zu machen, wie man mit jungem Publikum umgeht«, sagte der Intendant. Die Kinder- und Jugendtheater setzen im Gegenzug vermehrt auch auf erwachsenes Publikum. »Ich will demnächst für unsere Bühne ein Abo für die Generation 30plus anbieten.« Das Erleben der unterschiedlichen Reaktionen von jungen und älteren Zuschauern schaffe verblüffende Situationen im Zuschauerraum, die es bei reinem Erwachsenen- oder Kinder-Theater nicht gebe.«

Sie sehen, kraftvoll und/oder vollmundig wird hier das Kinder- und Jugendtheater vertreten und sicherlich streitbar.

Zwei Jahre später, ebenfalls dpa-Artikel. Hier wird die Geschäftsführerin der ASSITEJ, Meike Fechner, zitiert:

»Schon seit jeher gehe es den Bühnen, die sich dem jungen Publikum widmen schlechter als den Stadttheatern. Diese sind finanziell besser gestellt und die Schauspieler verdienen dort mehr. Es ist eine Grundhaltung, dass Kunst für Kinder und Jugendliche nicht so teuer sein darf wie für Erwachsene«

Ich hoffe nicht, mit diesen Zitaten missverstanden zu werden im Sinne der häufig (und zu Recht) beklagten mangelnden Wahrnehmung des Kinder- und Jugendtheaters. Dennoch und trotz der dauerhaften Erfolge des Theaters der Jungen Welt, ob diese nun nachweislich wirtschaftlich oder künstlerisch sind, befindet sich doch ein Jugendtheater immer in einer besonderen kulturpolitischen Behauptungs- oder Rechtfertigungssituation.

Aktuelles Beispiel Leipzig mit einem Schauspielhaus und Familien-Stadttheater Theater der Jungen Welt: (27 Prozent der Vorstellungen für Familien):

Während das Centraltheater dort rund 13 Millionen Euro aus der Stadtkasse bekommt und sich damit rund 190 Beschäftigte leisten kann, erhält das Theater der Jungen Welt knapp 3 Millionen Euro und hat 51 Beschäftigte.

».....Während alle Jahre die Stadttheater in der Weihnachtszeit mit Märchen Kinder und Jugendliche anlocken und damit ihre Auslastung deutlich aufbessern, gibt es an den spezialisierten Theatern weit mehr als die Gebrüder Grimm.« (dpa). Auch dieses bitte nicht als Aspekt einer Neiddebatte zu verstehen.

Ich möchte mich der Situation der aktuellen Einspardiskussion widmen:

Leipzig, eine von nur vier Städten, die knapp zehn Prozent ihres Gesamthaushaltes für Kultur aufwendet (Nr.2 im Ranking), hat die Berater-Firma actori aus München beauftragt: Einsparziel (u. a. Tarifanhäufungen) 5,7 Millionen Euro. (Ausgangspunkt für das actori-Gutachten ist der Umstand, dass bei Beibehaltung des bisherigen Zuschusses für die vier Kulturinstitutionen Gewandhaus, Oper [mit Musikalischer Komödie mit eigener Spielstätte], Schauspielhaus (»Centraltheater«) und Theater der Jungen Welt bei unvermindertem Betrieb durch inflationsbedingte Kostensteigerung bis zur Spielzeit 2014/15 eine Deckungslücke von 5,7 Millionen Euro (Betrag vor dem Tarifabschluss) entsteht.

Leipzigs kulturpolitische Situation – ohnehin bereits zuvor von äußerster Unruhe durch die gekürzten Landes-Kulturraummittel in Höhe von 1,1 Millionen Euro geprägt und nicht nur diese, sondern auch von Intendanten- und Betriebsleiterwechseln, sowie einer gescheiterten Abwahl des Kulturdezernenten, dem eine Übernahme der Hoheit über die Eigenbetriebe Kultur des OBM folgte – liest sich in Zahlen wie folgt:

| <i>Institution</i> | <i>VWH 2011</i> |
|---------------------------|-----------------|
| Gewandhaus | 15.921.400 Euro |
| Oper Leipzig (inkl. MUKO) | 40.793.550 Euro |
| Centraltheater | 13.939.900 Euro |
| Theater der Jungen Welt | 3.114.200 Euro |

Leistungsdaten:

| <i>Institution</i> | <i>Zuschauerzahlen</i> | <i>eig. Veranstaltungen 2010</i> |
|---------------------------|------------------------|----------------------------------|
| Gewandhaus | 190.126 | 280 |
| Oper Leipzig (inkl. MUKO) | 174.306 | 280 |
| Centraltheater | 69.251 | 396 |
| Theater der Jungen Welt | 49.893 | 697 |

(Hinzu kommen für das Theater der Jungen Welt ca. 8000 Teilnehmer von Theaterpädagogischen Aktivitäten und Angeboten.)

Nun gibt es neben synergetischen Einspareinschätzungen von ca. 2 Mio. eine Lücke von 3,7 Mio. Was tun?

Es gibt die unterschiedlichsten Fusionsszenarien, z. B.

- Fusion Centraltheater und Oper
- Fusion Oper und Gewandhaus
- Herauslösung der Musikalischen Komödie aus der Oper und Angliederung an das Theater der Jungen Welt
- Teilung des Gewandhausorchesters in ein Konzert- und ein Opernorchester

Bei diesen Fusionsszenarien wurde bislang das Theater der Jungen Welt nicht einbezogen (mit Ausnahme eines Vorschlags der Gutachter, die deutlich reduzierte Musikalische Komödie an das TDJW anzugliedern, um ein Junges Musiktheater daraus zu entwickeln), im Gegenteil, der bisherige Erfolg scheint das Theater zu schützen. So zu lesen in einem aktuellen Anschreiben zu einem Antrag der Grünen unter dem Titel: *Zukunftsentwicklung für die Kulturbetriebe Leipzigs nach actori an den Stadtrat*.

»Vom Theater der Jungen Welt ist hier bewusst nicht die Rede, weil es ist nicht nur von den Besucherzahlen, sondern auch von seiner programmatischen Arbeit her, hervorragend aufgestellt ist.«

Auch der Oberbürgermeister Burkhard Jung stellte sich bislang vor das Theater und berücksichtigte es nicht bei den Kürzungen von Kulturraummitteln. Ein wesentliches Argument: »Wenn man die Gagen des Theaters der Jungen Welt kennt, muss man sich eigentlich schämen«.

Aber verschafft das wirklich dauerhaft Schutz? Die Diskussionen sind weiterhin im Gange, ein Intendantenwechsel im Centraltheater steht unmittelbar bzw. parallel an. Und: *»Der politische Wille ist manchmal unergründbar und unberechenbar«*, so ein langjähriger Beobachter der Leipziger Politik und Verwaltungsprozesse. Was hieße es, wenn dann eine Fusionsidee aufkäme, die Schauspielhäuser Centraltheater und TdJW zu fusionieren?

Und da haben wir Sie wieder: Die »Fünfte Rad am Wagen Diskussion« und diese hat Tradition und wirft auch Fragen auf im Hinblick auf die skizzierte Gefahr für eines der wenigen noch existierenden, eigenständigen und zudem erfolgreichen wie anerkannten Kinder- und JugendSTADTtheater

Deutschlands (und hier behalten wir die kruden kulturpolitischen Entwicklungen der Stadt Halle und dem dortigen Thalia-Theater bitte im Hinterkopf!).

Gleichfalls und natürlich auch grundsätzlich zu beleuchten ist in diesem Zusammenhang die eingangs schon erwähnte Fragestellung nach Sparten-neugründungen und deren Ausstattung und strukturellen Möglichkeiten. Vor allem aber der Frage nach der redlichen Verfestigung wie Verankerung und somit der Verstetigung des Bewusstseins über die Notwendigkeit eines möglichst breiten Angebots von Kinder- und Jugendtheater!

Hinsichtlich dieser Argumentation stehen die Kinder- und Jugendtheatermacher immer in gewissem argumentativen Zwiespalt:

Auf der einen Seite das kulturpolitische Argument »dass ein qualitatives Theaterangebot für Kinder und Jugendliche die Weichen stellt für den zukünftigen Kunst- und Kulturgenuß oder den Zuschauer von Morgen schafft« (und hoffentlich nicht erzieht oder didaktisch wird). Oder – lesen wir im Schlussbericht der Enquetekommission »Kultur in Deutschland« des 16. Deutschen Bundestages vom Dezember 07:

»Je früher Kinder mit Kunst und Kultur in Berührung kommen, desto positiver wirkt sich das auf ihre späteren Kulturinteressen aus.«

Auf der anderen Seite vertreten wir ebenso energisch und schlüssig: Junge Menschen sollten ein Recht und Anspruch auf »zweckfreie Kunst« haben, auch wenn wir von »der Schule des Sehens« oder in der Debatte der Kulturellen Bildung gern mit der Begrifflichkeit »Außerschulischer Lernort« umgehen.

All dies verlangt nicht nur angemessene Strukturen, sondern auch die Fortsetzung einer intensiven Qualitätsdiskussion und Standortbestimmung des Jugendtheaters. Geschehe dies durch Festivals, Autorenförderprogramme und -projekte, einen Verband wie der Assitej. Vor allem aber durch die Etablierung und Sicherung von größeren eigenständigen (autonomen) Kinder- und Jugendtheaterhäusern wie es sie in Berlin, Stuttgart, Dresden, Leipzig, München, Freiburg gibt. Häuser, die Pilotfunktion haben, und für ein anspruchsvolles qualitatives, gehaltvolles Theaterangebot für junge Menschen stehen und dieses beispielhaft zu befördern. (Scheitern inbegriffen, wenn auch nicht als Chance für Regisseure, die das Jugendtheater als Absprungbrett in »höhere« Theaterregionen begreifen und meiner Meinung nach auch hin und wieder missbraucht haben.)

Problem bei der Qualitätsdebatte ist jedoch – und das soll durchaus auch als kritische Anmerkung verstanden werden – die Tatsache, dass es auch eine Menge schlechtes Kinder- und Jugendtheaterangebot gibt. Noch mehr: Es scheint der Jugendtheaterszene leichter zu fallen, das sogenannte »Schlechte« zu definieren, als sich auf das so genannte »BEST OFF« zu einigen. Aber auch das befördert die Qualitätsdiskussion, wenn die auch hin und wieder zu schlechter Stimmung auf den Festivals führt.

Es ist in der Tat an der Zeit – und daher bin ich dankbar für diese Themenveranstaltung des Deutschen Bühnenvereins – sich die Stärken des Kinder- und Jugendtheaters zu vergegenwärtigen, vom künstlerischen Leistungsspektrum inklusive der vielen innovativen Ansätze und dem gegenwärtigen Hype von »Hochglanz«-Partizipations-projekten einmal ganz abgesehen.

Ich spreche gern von der *Doppelten Kompetenz* des Theaterschaffens für Kinder und Jugendliche:

- der Professionalität des Theaters im Allgemeinen
- und der Kompetenz der altersgerechten Vermittlung sorgsam ausgesuchter und inszenierter Stoffe und Stücke.

Zielstellung sollte daher sein, das oftmals schwächste Glied des Theaters als starkes Glied sowohl in der Kette kulturpolitischen Denkens als auch Handelns in der alltäglichen Theaterpraxis zu begreifen!

Dazu braucht es Intendanten und Betriebsdirektoren, die ihrerseits entsprechende Voraussetzungen schaffen. (So wie ich es persönlich bereits vor längerer Zeit erleben durfte beim Landestheater Tübingen unter Hans Tränkle und Bernd Leifeld. Dort wurde nicht nur mit wachsendem Erfolg die weitgehend selbstständige Sparte ausgebaut und die Bedingungen verbessert, sondern auch eine Art Schutzwall geschaffen.

Daher teile ich auch perspektivisch – einmal mutig – die Bemerkung von Sven Schlötcke in seinem Deutsche Bühne-Interview: »*Eigentlich müssten doch mindestens 30 Prozent des Gesamtbudgets aller Häuser in diesen Bereich fließen.*« Nun ja: 20 Prozent täten es wohl auch.

Bevor es jedoch soweit ist, eine Bitte: Die kleinen (und neu gegründeten) Sparten an Stadttheatern sollten auch Möglichkeiten bekommen, größere Produktionen aufzuführen und nicht nur – wie es nahezu gängige Praxis ge-

worden ist – 2 bis 4-Personenstücke und natürlich auch die entsprechenden dispositiven Voraussetzungen erhalten, sowie z. B. auch die Möglichkeit Schauspieler und Musiker-Gäste zu engagieren.

Für den hier nicht hinlänglich beleuchteten Bereich der Theaterpädagogik ebenfalls noch eine abschließende Wunschthese: Jedem Kind eine (Theater-) Hauptrolle! Und somit mein breiteres deutliches Plädoyer für noch mehr Angebote des Theaterspielens im Spektrum des Kinder- und Jugendtheaters.

Ob eine spezielle *Gruppe* Kinder- und Jugendtheater im Deutschen Bühnenverein sinnvoll ist, da bin ich gespalten. Auch, weil diese Veranstaltung des Bühnenvereins eindrucksvoll beweist: Ja, der Dialog wird gesucht und ist eröffnet!

Jürgen Zielinski ist Intendant des Theaters der Jungen Welt in Leipzig.

Andrea Gronemeyer

Junges Musiktheater in Deutschland – Neueste Wellen einer alten Bewegung

Die Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters seit den 70er Jahren als Vorbild

Im Deutschen Bühnenverein wurde schon in den 70er Jahren darüber diskutiert, wie man durch die Ausweitung des Theaterangebots für Kinder und Jugendliche nachhaltig neues Publikum erreichen kann. In den 60er und 70er Jahren war es zunächst die freie Szene, die das Kinder- und Jugendtheater als Medium zur politischen Bildung für junges Publikum entdeckt hatte und mit neuen frechen Stücken auf sich aufmerksam machte. Die Gründung von Kinder- und Jugendtheatersparten an den Stadt- und Landestheatern brachte neben einem quantitativen Fortschritt in den 80er Jahren vor allem einen qualitativen künstlerischen Fortschritt für das Zielgruppentheater. Denn hier sollte es nicht länger darum gehen, mit einem niedrighwelligen und kostengünstigen Kindertheaterangebot zur Weihnachtszeit die Besucherstatistik sowie die Kasseneinnahmen aufzumöbeln oder politisches Gebrauchstheater zu machen. Es entstand ein anspruchsvolles, neues dramatisches Repertoire für junges Publikum, das sich in großer Ernsthaftigkeit mit seinem besonderen jeweiligen Zielpublikum auseinandersetzte und sich ihm zuwandte. Autoren und Theatermacher engagierten sich für ein neues Verständnis vom Kind als kompetenten Kunstrezipienten und luden mit einem breiten Spektrum an The-

men zu ganzjährigem Theaterbesuch ein. Sie überschritten die Grenzen dessen, was man bisher für kindgerecht gehalten hatte, sowohl inhaltlich als auch im Experiment mit neuen Erzählweisen und Formaten. Die altersgerechte Spezifizierung der Angebote wurde dabei mit großer Sorgfalt, aber stets auch mit Neugier betrieben: Was interessiert und bewegt Kinder in einem bestimmten Alter und können wir diesem so offenen und begeisterungsfähigen Publikum nicht oft viel mehr Kunst und Komplexität zumuten als wir bisher dachten? Ab welchem Alter kann man auch die Aller kleinsten ins Theater einladen und welche Ansprache wird ihren Bedürfnissen und Fähigkeiten wirklich gerecht? Das Kinder- und Jugendtheater hat Forschungsarbeit betrieben, hat sich analog zur Theaterkunst für Erwachsene in seinen Ausdruckformen erweitert und analog zum gesamtgesellschaftlichen Wandel sein Bild von Kindheit und seinen Auftrag stets neu reflektiert.

Kunst oder Pädagogik – ein scheinbarer Gegensatz

Eine zentrale Fragestellung in der Identifikation der Aufgaben und Methoden des Kinder- und Jugendtheaters war lange Zeit die Abgrenzung des eigenen Kunstanspruches von rein pädagogischen Aufgaben, die an das Kinder- und Jugendtheater von Schule und Kulturpolitik herangetragen wurde. Doch ist das überhaupt trennbar? Pädagogik bedeutet dem Wortsinn nach nicht mehr und nicht weniger als »dem Kinde zugewandt«. Wer eine Zielgruppe anvisiert, muss sich dieser zwangsläufig zuwenden. Aber wie kann sich der Erwachsene, mit seinem unbestritten größeren Erfahrungs- und Bildungshorizont authentisch künstlerisch ausdrücken und sich zugleich dem Kinde zuwenden? In diesen Überlegungen spiegelt sich die Befürchtung, dass Kunst für Kinder immer Reduktion von Ausdruck, Komplexität, Inhalt sein muss, dass sich dem Kinde zuwenden vor allem »Erziehen«, Didaktik und Belehrung bedeutet, also eine Form der Zuwendung zum Kind, die sich von einer Idee von Kunst, die Freiräume für die Ko-Autorenschaft des Rezipienten eröffnet, grundlegend unterscheidet. Kann sich also Kunst überhaupt einem Zielpublikum zuwenden, ohne dabei seinen Kunstcharakter zu verlieren? Fordert die geringe Bildung des Kinderverstandes und der Kinderseele nicht immer einen Rückschritt hinter den Ausdrucksdrang und die Ausdrucksfähigkeiten des Künstlers, der diesem Publikum gerecht werden will?

Doch entspricht andererseits nicht gerade die künstlerische Äußerung in wunderbarer Weise einer zentralen Forderung fortschrittlicher Pädagogik? Wenn Pestalozzi sagt, ein Kind könne man nicht belehren, es kann nur selber lernen, so empfiehlt er als didaktische Methodik eine Kommunikationsform, die die kreative Mitwirkung des Lernenden voraussetzt. Wäre nicht in diesem Sinne die ästhetische Kommunikation die beste pädagogische Methode? Der Künstler kann das Kind als kreativen Partner von ästhetischer Kommunikation durchaus ernst nehmen. Denn zu dieser sind die jungen Weltentschlusskünstler genauso fähig wie Erwachsene. Unterschiedlich sind allein die Erfahrungshorizonte, auf die man in seiner Kunst referieren kann.

Vielleicht ist dies auch einer der zentralen Gründe, warum sich die Oper, die sich doch als Königsdisziplin der darstellenden Künste versteht, diesem Publikum bisher, wenn überhaupt, dann nur im üblichen vorweihnachtlichen Brauchtums-Business zugewandt hat. Wenn jetzt endlich auch die Musiktheater spezifische Angebote machen, von pädagogischen Musikvermittlungsprojekten bis hin zur Gründung von eigenen Musiktheatersparten für junges Publikum, so ist dies vor allem eine Reaktion auf den wachsenden Altersdurchschnitt im Zuschauerraum und die offensichtliche Notwendigkeit, ein Publikum für die Zukunft des Musiktheaters zu entwickeln. Zugleich gibt es aber auch in der Szene der Kindertheatermacher, die bisher vor allem Sprechtheater für junges Publikum angeboten haben, ein Interesse daran, der Zielgruppe die gesamte Bandbreite der darstellenden Künste zu öffnen, Tanztheater und auch Musiktheater anzubieten. Während es den Kindertheatermachern an Ressourcen, Sängern, Musikern, Mitteln für die Produktion von Musiktheater mangelt, fehlt es im Opernbetrieb in der Regel an Erfahrungen mit dem jungen Publikum.

Neue Wege für ein Musiktheater für junges Publikum

In Mannheim haben wir in Kooperation mit dem Kinder- und Jugendtheaterzentrum und der ASSITEJ Opernmacher und Kinder- und Jugendtheatermacher dazu eingeladen, voneinander zu lernen. Ziel unseres 1. Symposiums für zeitgenössisches Musiktheater für junges Publikum war es, Komponisten, Librettisten, Regisseure, Dramaturgen, (Musik-)Theaterpädagogen, Theaterleiter und Wissenschaftler zur Diskussion folgender Fragenkomplexe zusammenzubringen:

1. Warum wollen wir überhaupt Musiktheater für Kinder machen? Braucht das Theater die Kinder oder brauchen Kinder Theater? Welche Kinder braucht das Musiktheater und welches Musiktheater brauchen Kinder?

2. Welche methodischen Wege können die Schöpfer von Musiktheater für Kinder gehen, um künstlerisch wie pädagogisch Wertvolles zustande zu bringen? Was bedeutet das für die Zusammenarbeit der verschiedenen am Werk beteiligten Künstler (Komponisten, Librettisten, Regisseure, Dramaturgen, Ausstatter, Musiker, Sängerdarsteller)? Geht es vor allem darum, die seit der Spätromantik durchgesetzte Form des Musiktheaters beim Kind durchzusetzen oder bedeutet Junges Musiktheater auch eine Überprüfung und Weiterentwicklung der Gattung?

3. Welche Rolle kommt der Musiktheaterpädagogik im Prozess der Produktion, aber auch im Hinblick auf die Entwicklung und Bildung des Publikums zu? Wie definiert sich die Musiktheaterpädagogik in Abgrenzung zur klassischen Theaterpädagogik aber auch zur Konzertpädagogik und zu Musikvermittlungsprojekten?

4. Welche theaterinternen Strukturen begünstigen die Entstehung von zeitgenössischem Musiktheater für Kinder, welche stehen ihnen entgegen?

Die Ergebnisse der Diskussion wurden von den Veranstaltern als Thesen eines »Mannheimer Manifest« formuliert, die sich folgendermaßen zusammenfassen lassen:

Kinder brauchen ein Theater, das sie nicht nur als zu Belehrende sondern als für ihren Erfahrungshorizont kompetente Mitmenschen wahrnimmt. Sie brauchen daher neue zeitgenössische Werke, die auf ihre Fragen und Erfahrungen eingehen und Freiräume für kreative Rezeption, für das Einbringen eigener Erfahrungen und Gedanken einräumt. Es mangelt an solchen Werken und Inszenierungen und ebenso an Erfahrung in der Produktion solcher Werke. Zeitgenössisches Kindermusiktheater kann von den Erfahrungen des Kindertheaters profitieren. Für die Entwicklung neuer Werke brauchen Musiktheater und Kindertheater Ressourcen und Produktionsbedingungen, die eine enge Zusammenarbeit der beteiligten Künstler und Pädagogen auf Augenhöhe befördern und eine Neudefinition der Aufgaben der Musiker ermöglichen.

Eine Fortsetzung fand die Diskussion in einer neuen Arbeitsgruppe Musiktheater der ASSITEJ, die seit der Gründung 2010 zwei Mal im Jahr tagt. Hier

treffen sich Dramaturgen, Pädagogen, Verlagsvertreter und Wissenschaftler. Diskutiert wird über Inhalte, Formate, Strukturen und intensiv auch über Inszenierungen und neue Werke, die beim jeweiligen Gastgeber angeschaut werden. Die Arbeitsgruppe informiert sich über die Arbeitsmethodik der Künstler, kritisiert die Aufführungen sehr konstruktiv, um aus Scheitern oder Gelingen des Gesehenen heraus die eigenen Ansätze und Methoden zu überprüfen und weiterzuentwickeln.

Ästhetische Fragestellungen

Folgende Fragen wurden unter anderem diskutiert:

Wir beobachten, dass Kinder im Musiktheater zunächst auf die Bühnenshandlung fokussieren und dass die Musik in den Hintergrund der Wahrnehmung tritt. Findet nur Musik statt, wirkt das auf die Zuschauer wie eine Pausentaste, die Gelegenheit dazu gibt, über die Handlung lautstark zu diskutieren. Das mag damit zusammenhängen, dass Kinder im Alltag und in anderen medialen Zusammenhängen zunächst darauf konditioniert werden, Musik als Hintergrundrauschen wahrzunehmen oder gar auszublenden. Welchen Raum also braucht komplexe Musik im Zusammenhang des theatralen Erlebens, wie kann sie eigenständig agieren und in Interaktion treten mit den anderen theatralen Sprachen? Welche neuen Rollen können Musiker, Sänger, Schauspieler im Musiktheater übernehmen. Wie machen wir Musik und Musizieren sichtbar? Wie geben Libretti oder Bühnenvorgänge Anlässe für Musik? In welcher Form können Bilder, Darstellung, Handlung, Text und Musik interagieren?

Wie wichtig ist Textverständlichkeit? Wie gehen wir mit der größeren Empfindlichkeit von Kindern mit Lautstärke und hochfrequenten Tönen um und wie damit, dass Kinder naturgemäß immer einen bestimmten Lautstärkepegel erzeugen?

Kunst bezieht sich auf Erfahrungswelten des Kulturkreises, in dem sie gehört wird, auf gemeinsam erfahrene Gegenwart wie auf kulturelle Traditionen. Aus dem Spiel zwischen Bestätigung und Bruch mit der Hörerwartung gewinnt sie das eigene Profil. Was bedeutet das in Bezug auf ein Kinderpublikum, für das fast alles, was es im Musiktheater hört, neu ist und das heute sehr unterschiedlich kulturell geprägte Hörerfahrungen mitbringt?

Strukturmodelle

Die Arbeitsgruppe hat sich zuletzt sehr intensiv mit den strukturellen Rahmenbedingungen des jungen Musiktheaters an den Stadttheatern und Opernhäusern auseinandergesetzt und festgestellt: es fehlt zwar nicht am Willen, aber beinahe überall an Ressourcen. Da in der Regel keine zusätzlichen Fördermittel für die Produktion von Kindermusiktheater zur Verfügung stehen, schneiden sich die Theater diese Produktionen aus dem Fleisch, was vielerorts bedeutet, dass hier auf Sparflamme gekocht werden muss. Künstler und Abteilungen empfinden das Kindermusiktheater als zusätzliche Belastung und wo es nicht generell an Motivation mangelt, da fehlt es an Ausstattungsetats und Regiegagen, Proberäumen, Diensten, Dispositionsspielräumen, Grundversorgung durch Orchesterwarte, Werkstätten und Korrepetitoren. An die dispositionellen und finanziellen Ressourcen, die man zur Entwicklung von Uraufführungen und neuen Formaten bräuchte, ist hier nicht im Entferntesten zu denken.

Musiktheater für junges Publikum entsteht dabei in den unterschiedlichsten Strukturmodellen.

An der Komischen Oper Berlin wurde entschlossen eine ganze Spielplanposition mit einer Kinderoper besetzt. Der Intendant inszeniert selbst, alle Solisten, Chor und Orchester sind hier für junges Publikum im Einsatz, neue Werke werden in Auftrag gegeben. In Stuttgart (und jüngst auch in Hannover) ist gar eine ganze Sparte mit eigenem ordentlichen Budget, Personal und Spielraum entstanden: hier kommen pro Spielzeit jeweils sogar mehrere Uraufführungen heraus. Eine eigenständige künstlerische Leitung kann sich mit ihrem Team aus Dramaturgie und Theaterpädagogik auf den Aufbau eines altersgruppenspezifischen Repertoires konzentrieren und in stetem Austausch mit dem Publikum ihre Arbeit überprüfen und weiterentwickeln. Hannover verfügt dabei sogar über ein eigenes kleines Sängersenemble, während in Stuttgart immer wieder auch jugendliche Laienorchester oder -chöre in den Produktionen mitwirken. Die Forderung nach Teilhabe wird hier also auch in der künstlerischen Praxis selbst umgesetzt.

36 In den neu gegründeten Sparten in Mannheim und Nürnberg stehen geringere Ressourcen zur Verfügung, hier profitieren die Projekte von der Ko-

operation verschiedener Sparten und Partner. In Mannheim haben sich die Opernsparte und die Kinder- und Jugendtheatersparte zur Gründung der Jungen Oper vereint, um ein zeitgenössisches Kindermusiktheater auf den Weg zu bringen. Außer einem Musiktheaterpädagogen verfügt die Junge Oper über kein Personal, Kompetenzen und Ressourcen fließen aus beiden Sparten ein. Ein Sponsor ermöglicht die bis zu drei Premieren (meist Auftragswerke) pro Spielzeit und einen regelmäßigen Spielbetrieb über die ganze Saison. Gearbeitet wird hier freilich überwiegend mit Gästen, weil sich die Produktionen kaum in den Spiel- und Probenbetrieb des Hauses integrieren lassen.

In Nürnberg ist die spannende Kooperation zwischen einer renommierten freien Kindertheatergruppe (Die Pfütze), zwei Orchestern (das Ensemble Kontraste und die Fürther Philharmoniker) sowie dem ensemblelosen Stadttheater Fürth entstanden. Ein Sponsor fördert die unterschiedlichen Projekte der Kooperationspartner unter dem gemeinsamen Label »jungeMet«. Die unterschiedlichen Kompetenzen und das starke gemeinsame Interesse am jungen Publikum sind eine gute Basis für die Produktion sehr neuartiger Werke und Inszenierungen, die auf großes Interesse beim jungen Publikum stoßen, das entgegen aller Vorurteile sehr offen auf Neue Musik reagiert.

An den mehrspartigen Staatstheatern Oldenburg und Karlsruhe entstehen alle Angebote für das junge Publikum im integrierten Modell. Jede Sparte steuert Produktionen für die Zielgruppe bei, zum Teil beraten oder gesteuert von einem Spezialistenteam für Kindertheater, das mit allen Sparten zusammenarbeitet.

Andrea Gronemeyer ist Leiterin des schawwl Mannheim (des Kinder- und Jugendtheaters am Nationaltheater) sowie Co-Leiterin der jungen oper.

Dorothea Hartmann

Zukunftsmusik heute – Die junge Sparte des zeitgenössischen Musiktheaters für Kinder und Jugendliche

Obwohl das Musiktheater für Kinder und Jugendliche in den letzten zehn Jahren eine dynamische Entwicklung erfahren hat, ist vielerorts noch elementare Aufbau- und Überzeugungsarbeit nötig. Das bedeutet nicht selten die ganz grundsätzliche Rechtfertigung eines eigenen Repertoires mit neuen, zeitgenössischen Werken. Denn leider immer noch weit verbreitet ist jene Haltung einer Mutter, die mit ihrer Tochter eine experimentelle, kammermusikalisch besetzte Musiktheater-Produktion besuchte und nach der Vorstellung das begeisterte Kind belehrte: »Aber richtige Oper war das nicht.«

Abgesehen davon, dass dieser Satz ein für das Kind beglückendes Theatererlebnis unnötigerweise zerstörte, repräsentiert er eine nach wie vor häufig anzutreffende Meinung von Eltern, Lehrern, aber auch Theaterschaffenden, Sängern und Musikern: Kinder und Jugendliche müssen an die »richtige« Oper »herangeführt« werden. Sie sollen Oper – den gängigen Kanon – als bildungsbürgerliches Kulturgut kennen und schätzen lernen.

Selbstverständlich steht außer Frage, dass die Vermittlung von Werken – für Erwachsene wie für das junge Publikum – eine wichtige Aufgabe von Dramaturgen und Theaterpädagogen ist. Doch eine damit verbundene Disziplinierung und Anpassung wird verhängnisvoll, wo sie nicht Mittel zur geistigen Entfaltung, sondern letztes Ziel bedeutet, dort also, wo es um Verfestigung und Tabuisierung geht, um »richtig« und um »falsch«.

Die verschiedenen Möglichkeiten von derlei »Heranführungen« sind gut bekannt, etwa die Moderation einer gekürzten *La Cenerentola*, ein kammermusikalisch besetzter *Fliegender Holländer* oder eine eingedampfte *Zauberflöte*. Das ist Oper light, in Häppchen dargereicht für den defizitären Zuschauer von heute, der sich so zu einem hoffentlich gebildeten und zahlungskräftigen Zuschauer von morgen entwickelt. Wirklich ernst genommen wird das Publikum damit jedoch nicht. Doch genau das wäre der Anspruch, dem sich das Musiktheater für Kinder und Jugendliche stellen müsste, ähnlich wie dies seit über 30 Jahren im Jungen Schauspiel geschieht: lustvoll und ernsthaft Neues für die Zielgruppe zu produzieren.

In diesem Sinne könnte die junge Sparte Kinder- und Jugendmusiktheater nicht nur als Pflichtübung, sondern als große Chance begriffen werden: als Chance für Komponisten, Dramaturgen, Musiker und Sänger, neue Formen von Musiktheater auszuprobieren. Diese Chance erwächst aus einer gewissen Not heraus: Nach wie vor gibt es zu wenig (gute) Stücke. Nach wie vor ist es eine der Hauptaufgaben für Theaterschaffende, neue Werke in Auftrag zu geben. Bestenfalls schon in der Produktionsweise sollte dies aus dem Geist der Zielgruppe heraus geschehen: mit der Neugierde und Verspieltheit eines Kindes oder mit den kritischen Fragen eines Jugendlichen. So könnte das zeitgenössische Musiktheater für Kinder und Jugendliche zum Laboratorium für das Musiktheater des 21. Jahrhunderts werden: mit einem erweiterten Musiktheaterbegriff, der stil- und spartenübergreifend ist und kein »richtig« und »falsch« kennt.

Neue Impulse für das Musiktheater – Zwei Beispiele aus der Praxis

Ausgehend von dem Bilderbuch *Wir können noch viel zusammen machen* von F. K. Waechter schrieb der österreichische Komponist Peter Androsch im Auftrag der Staatsoper Hannover ein Musiktheater für alle ab 5 Jahren mit dem Titel

Freunde! erzählt von einem ungleichen Trio – Fisch, Vogel und Schwein –, das beim gemeinsamen Spielen erlebt, dass die eigenen Grenzen mit Hilfe von Fantasie überwindbar sind und dass die Welt der Kreativität unbegrenzt ist. Dieser Gedanke fand auch Eingang in die Komposition und in die musikalische Struktur. Denn ähnlich wie Waechters Buch mit einem Bastelbogen endet – einer Einladung, die Geschichte mit ausgeschnittenen Figuren und Requisiten weiter zu spinnen –, komponierte Peter Androsch für den Schluss einen musikalischen Bastelbogen: Patterns, die frei kombinierbar sind. Das Finale ist somit offen gehalten im Sinne von Waechters »Wir können noch viel zusammen machen« und bietet Improvisationsmöglichkeiten auf allen Ebenen: Zum Schluss verlassen die Musiker und das Publikum ihre Plätze und mischen sich unter die Sänger. Und nicht nur die fest gefügte Struktur Zuschauerraum – Bühne löst sich auf. Alle Parameter werden durcheinander gewirbelt: Der Schlagzeuger spielt auf dem Bühnenboden, Requisiten werden als Musikinstrumente benutzt und umgekehrt. Waechters Kinderbuch erzählt von einem kreativen Chaos, das Androsch in seine Partitur übertragen hat und eine im Musiktheater selten genutzte Freiheit im szenischen wie musikalischen Spiel erlaubt.

Ein zweites Beispiel: An vielen Opernhäusern werden inzwischen partizipative Projekte mit Jugendlichen entwickelt. Viele gute Argumente finden sich für solche Experimente, die immer auch eine soziale Komponente haben und Fähigkeiten fördern, die sich im normalen Schul- und Berufsalltag weniger entfalten können: Erfassung und Interpretation von Musik durch körperlichen Ausdruck, Stärkung des Selbstbewusstseins und der eigenen Persönlichkeit, Entwicklung von Teamgeist durch gemeinsame Interpretation von Musik, Förderung der Kreativität, Steigerung der Konzentrationsfähigkeit und natürlich Einblicke in die Entstehung eines Musiktheaters.

Eine solche Produktion streut naturgemäß Sand ins Getriebe eines Opernhauses und fordert Offenheit und größtmögliche Flexibilität von allen Beteiligten. Genau hier liegt wiederum eine große Chance für die »richtige« Oper: Die Energie der Jugendlichen, ihr unverstellter Blick von außen, ihre kritischen Fragen und natürlich ihre eigene Ausdrucksweise geben frische Impulse in den Betrieb und verweisen auf Möglichkeiten jenseits eines im Werkekanon erstarrten Opernbegriffs.

Was braucht das Musiktheater für Kinder und Jugendliche morgen?

Ein 10 Punkte-Plan

1. *Repertoire-Aufbau*: Das Musiktheater für Kinder und Jugendliche braucht vor allem neue, gute Stücke.

2. *Neue Stoffe für Kinder*: Musiktheaterwerke für Kinder beziehen ihre Stoffe häufig aus dem Bereich des Märchenhaften, Wunderbaren, Exotischen oder aus Tiergeschichten. In der Spielzeit 2011/12 finden sich an deutschen Opernhäusern etwa Titel wie *Schaf*, *Die Schneekönigin*, *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren*, *Frau Meier, die Amsel*, *Wüstenwind*, *Das Kind der Seehundfrau*, *Schneewittchen*, *Die Nachtigall*, *Der gestiefelte Kater*, *Die Prinzessin auf der Erbse*, *Dino und die Arche* oder die Insektenoper *Mikropolis*. Es scheint (noch) der Mut zu fehlen, näher an die Lebenswelt der Kinder heranzurücken und jenseits einer märchenhaften oder tierischen Ummantelung von archetypischen Konstellationen realistische Stoffe mit Musik zu erzählen.

3. *Neue Werke für Kinderchöre*: Eine große Marktlücke: Kinderchöre bergen ein enormes Potential, das oft nur rein vokal oder als kurze szenische Einlage genutzt wird, etwa in *Hänsel und Gretel* oder *Carmen*. Doch besteht vielerorts der Wunsch nach eigenen kleinen Produktionen. Es gibt jedoch kaum Werke, die diese Kinder inhaltlich und musikalisch herausfordern und ernst nehmen.

4. *Dialoge mit Komponisten*: *Wie schreibt man für Kinder?* Bei der Stückentwicklung stößt man in der Zusammenarbeit mit Komponisten regelmäßig auf ähnliche Fragen: Was bedeutet es, für Kinder zu komponieren? Verstehen sie jede zeitgenössische Musiksprache? Inwieweit lasse ich mich als Komponist auf die Musikwelt der Kinder, auf einfache Formen, Lieder oder Reime ein? Kurz: Muss es musikalisch einen Unterschied geben zwischen einer zeitgenössischen Oper für Kinder und für Erwachsene, jenseits der Stoffwahl und des begrenzten zeitlichen Rahmens? Ähnliche Diskussionen und Reflexionen sollten auch an Hochschulen und Universitäten, in Kompositionsseminaren, Dramaturgie- und Theaterwissenschaftsstudiengängen angeboten werden. Ein solcher Diskurs würde den Horizont junger Theaterschaffender auch für diese Gattung weiten und für die Möglichkeiten sensibilisieren, die die Be-

schäftigung mit dem Musiktheater für junges Publikum auch den Komponisten künstlerisch bieten würde.

5. Neue Stücke für Jugendliche Auch das ist noch eine Marktlücke. Und hier kann die Oper vom Schauspiel lernen. Denn es gibt kaum Musiktheater-Werke, die sich mit echten Jugendthemen auseinandersetzen, vergleichbar etwa mit Stücken über Krankheit und Tod (Anthony McCartens *Superhero*), Grenzerfahrungen oder Rauschzustände (Kristo Sagors *Gonzo*) oder mit Stoffen über Transsexualität und sexuelle Gewalt unter Jugendlichen wie in *Boys don't cry*.

Das sind schwierige Themen für das Musiktheater, vielleicht schwieriger als für das Junge Schauspiel. Denn die Musik verstärkt natürlich die ohnehin große Emotionalität dieser Themen noch. Außerdem stellt sich die Frage der Form und einer geeigneten musikalischen Sprache für diese heiklen und mit Sensibilität zu behandelnden Stoffe.

6. Neue Medien und neue Technologien: Nachzudenken wäre über die Entwicklung von Stücken für ein junges Publikum, in denen neuere Technologien die Grundlage einer multimedialen Performance bilden, etwa mit Video, elektronischer Musik und Verfahren des »Sampling«. Neue musiktheatrale Formen könnten so kreiert werden, dass sie die virtuellen Welten zum Ausgangspunkt nehmen, innerhalb derer das junge Publikum täglich in Form von Computernetzwerken, Internet und Handy kommuniziert. Impulse könnten hinsichtlich der Verwendung von Medien und Technologien auch von neuen Studiengängen wie »sound studies« kommen, die sich mit den Wechselwirkungen zwischen Klängen und visuellen Reizen beschäftigen und experimentelle Formen auditiver und audiovisueller Kunst entwickeln. Auch in diesem Sinne birgt das Nachdenken über neue Formate für junges Publikum eine Chance für das zeitgenössische Musiktheater generell.

7. Erweiterte Ausbildung der Sänger: Kinder sind ein gleichermaßen emotionales wie strenges Publikum, das seismographisch reagiert auf Authentizität in der Darstellung. Zudem sind zahlreiche Musiktheaterproduktionen häufig mit gesprochenen Dialogen durchsetzt. Beides erfordert ein hohes Maß an Flexibilität, Durchlässigkeit sowohl in der Sprachbehandlung als auch generell im szenischen Spiel. Sich hinter einer großen Stimme oder purer Virtuosität zu ver-

stecken, ist im Musiktheater für junges Publikum kaum möglich. Opernsänger, die sich schon in der Ausbildung immer wieder mit den Werken für junge Zuschauer auseinandersetzen, würden von diesem gleichermaßen leidenschaftlichen wie strengen Publikum auch für die eigene Entwicklung profitieren.

8. *Erweiterte Ausbildung der Musiker:* Ähnliches gilt für die Ausbildung der Orchestermusiker: Im Musiktheater für Kinder sind die Instrumentalisten häufig in die Handlung integriert, sitzen auf der Bühne und nicht im Orchestergraben und haben auch szenische Aufgaben. Eine Musikersausbildung, die sich nicht nur auf das reine Instrumentalspiel konzentrierte, sondern Kurse anböte in Rhythmik und szenischem Spiel, gäbe den Musikern das Rüstzeug für derlei Aufgaben an die Hand.

9. *Vernetzung:* Eine so junge Gattung wie das Musiktheater für Kinder und Jugendliche entwickelt sich weiter vor allem durch Austausch, Reflexion und Vernetzung von Theaterschaffenden. Innerhalb der ASSITEJ hat sich in diesem Sinne eine »AG Musiktheater« gegründet, die mit Inszenierungsbesuchen, Vorträgen, Diskussionen und Symposien eine solche Plattform bietet.

Wichtig wären darüber hinaus auch die Vernetzung und der Austausch von Stücken im Sinne einer Katalogisierung der Werke in einer laufend aktualisierten Datenbank.

Eine weitere wichtige Vernetzung könnte auf Werkschauen und Festivals zum zeitgenössischen Kinder- und Jugendmusiktheater stattfinden, wo auf konzentriertem Raum Stücke, Regisseure und neue Entwicklungen vorgestellt werden. Das Berliner Festival für Kinder- und Jugendtheater »Augenblick mal!« öffnet sich in diesem Sinne im Jahr 2013 zum ersten Mal ausdrücklich auch für das Musiktheater.

10. *Öffentliche Wahrnehmung:* Immer wieder sollte regional und überregional über die Medien ins öffentliche Bewusstsein gelangen, dass hier eine junge Sparte eine dynamische Entwicklung erfährt. Unterstützen würden diese Präsenz natürlich auch Würdigungen in Formen von Auszeichnungen und Preisen; so wurden in der Kategorie 'Kinder- und Jugendmusiktheater' beim Deutschen Theaterpreis DER FAUST erstmals 2011 auch Werke aus dem Musiktheater berücksichtigt – und schließlich auch ausgezeichnet.

Wichtig wären im Sinne einer öffentlichen Wahrnehmung auch Wettbewerbe und Preise für Neukompositionen und neue Stücke sowie die Aufnahme dieser Sparte als eigene Rubrik in die einschlägigen Fachzeitschriften und Opern-magazine.

Fazit

Eine gleichermaßen ernsthafte wie spielerische Auseinandersetzung mit dem Thema Musiktheater für junges Publikum ist keine Aufgabe nur für Theater-pädagogen oder Dramaturgen, sondern für alle, die mit der Gattung Oper zu tun haben: für Intendanten, Regisseure, Komponisten, Lehrer, Eltern und Jour-nalisten. Denn sie birgt die große Chance, Neues zu entwickeln und damit Zukunftsmusik zu sein – heute.

Dorothea Hartmann ist Leiterin der Jugendsparte an der Niedersächsischen Staatsoper Hannover und wechselt in derselben Funktion zur Spielzeit 2012/2013 an die Deutsche Oper Berlin.

Mitglieder des Ausschusses für künstlerische Fragen im Deutschen Bühnenverein:

Hans Heinrich Bethge, Hamburg
Hajo Cornel, Potsdam
Gabriel Engert, Ingolstadt
Michael Heicks, Bielefeld
Prof. Claus Helmer, Frankfurt am Main
Gerhard Hess, Wilhelmshaven
Horst Johanning, Bonn
Prof. Ulrich Khuon, Berlin
Ulrich von Kirchbach, Freiburg
Sewan Latchinian, Senftenberg
Stephan Märki, Weimar
Nicola May, Baden-Baden
Jürgen Schitthelm, Berlin
Holger Schultze, Heidelberg
Dr. Merula Steinhardt-Unseld, Paderborn
Peter Theiler, Nürnberg
Tobias Wellemeyer, Potsdam
Kay Wuschek, Berlin
Meinhard Zanger, Münster

Impressum

Herausgeber:

*Deutscher Bühnenverein
Bundesverband der Theater
und Orchester
St.-Apern-Straße 17–21 · 50667 Köln
Postfach 100763 · 50447 Köln
Telefon: (02 21) 2 08 12-0
Telefax: (02 21) 2 08 12-28
debue@buehnenverein.de
www.buehnenverein.de*

Redaktion:

*Ausschuss für künstlerische Fragen
im Deutschen Bühnenverein,
Dr. Detlev Baur, Rolf Bolwin,
Holger Schultze, Vera Scory*

Gestaltung:

MWK Zimmermann & Hähnel GmbH

Druck:

Häuser KG, Köln

Köln, im Mai 2012

Deutscher Bühnenverein
Bundesverband der Theater und Orchester

St.-Apern-Straße 17–21 · 50667 Köln
Postfach 10 07 63 · 50447 Köln

Telefon: (02 21) 2 08 12-0
Telefax: (02 21) 2 08 12-28

debue@buehnenverein.de
www.buehnenverein.de
www.facebook.com/DeutscherBuehnenverein

