

## Für ein neues Volkstheater

Von Christel Hoffmann

Das Theater mit Kindern und das Theater für Kinder erscheinen oft unter dem Überbegriff: Kindertheater. Zu Recht wehren sich die Berufskollegen, wenn angenommen wird, dass in ihren Theatern Kinder die Akteure sind. Und doch sind heute Kinder oft nicht nur Zuschauer in ihren Vorstellungen, sondern fester Bestandteil ihrer Arbeitskonzepte. Kinder werden im Umfeld der Inszenierungen nicht nur unterrichtet, sondern in unterschiedlichen, auch spielerischen Formen in die Arbeit einbezogen.

THEATER SEHEN und THEATER SPIELEN gehören wie ein Paar Schuhe zueinander. Es ist meine persönliche Überzeugung, dass ein Kinder- und Jugendtheater, das sich diesen Titel verdienen möchte, in diesen Schuhen seinen Weg finden wird. Die Suche nach der immer wieder neu zu definierenden gesellschaftlichen Funktion weist in diese Richtung.

Auch wenn beide Seiten unter dem gleichen Überbegriff erscheinen, muss man das Theater *mit* Kindern und das Theater *für* Kinder zunächst getrennt denken, um es zusammenzubringen. Dabei meine ich nicht die bekannten Unterschiede, die das Verhältnis Erwachsene und Kinder und Jugendliche kennzeichnen, sondern ganz speziell die unterschiedlichen Theaterästhetiken.

Es gilt herauszufinden, wie und wo sie sich unterscheiden, um Gemeinsamkeiten festzustellen, denn es handelt sich zunächst um drei verschiedene Formen mit jeweils eigenen Spielweisen. Schauspieler, Kinder, Jugendliche.

### **Kinder wollen nicht authentisch sein, sondern sich verkleiden.**

Kinder, die Theater spielen wollen, begründen dies sehr oft mit dem Wunsch sich zu verkleiden, eine Rolle zu übernehmen, selbstverständlich mit vorgegebenem Text. Gewöhnlich ist auch der Ehrgeiz dabei sich zu präsentieren. Viele Erwachsene vermuten dahinter, dass Kinder eine konservative Auffassung vom Theater übernommen haben, weil sie es nicht anders kennen. Aber auch Kinder, die noch nie ein Theater besuchten,

äußerten sich ähnlich. Der schnell gefundenen Antwort, dass inzwischen die Soap im Fernsehen die Theaterauffassung von Kindern prägen würde, will ich mich nicht anschließen, denn selbst Kinder, die begeistert unter theaterpädagogischer Anleitung improvisierten, erkundigen sich, wann denn nun richtiges Theater gemacht wird. Und dass ihre Kinderspiele etwas mit dem Theater zu tun haben könnten, kommt ihnen gleich gar nicht in den Sinn, obwohl auch im Spiel, neben anderen, der Wunsch sich zu verwandeln als ein ursprüngliches kreatives Bedürfnis befriedigt wird. Spielen gehört aber zum Alltag, zu ihrer gewohnten Lebenswirklichkeit. „Kinder eignen sich im Spiel sich selbst als soziale Personen an. Sie spielen ihre „originäre Taufe“, in der ihnen gesagt wurde: „Du bist der-und-der, auf ihre Weise nach, nämlich so, wie sie sich sehen, empfinden, körperlich verhalten. ... Das Kinderspiel ist in dieser Sichtweise eine Inbesitznahme einer sozial konstituierten, von der Gesellschaft gegebenen Person in einem äußeren mimetischen Prozess.“ (Gebauer/Wulf, 1998, S. 216)

### **Der Probenraum als Bühne.**

Die Theaterpädagogik findet hier ihren Ansatz, auf dem sie ihre Methodik aufbaut. In diesem Sinne ist die Aufführung nicht das Ziel, sondern Bestandteil des künstlerisch-pädagogischen Prozesses. Darauf beruht auch die künstlerische Ausstrahlungskraft dieser Aufführungen. Getragen von der Gruppe zeigt sich der Spieler selbst in der Rolle, d.h. wie im epischen Theater kommunizieren beide – der Spieler und der Zuschauer – *über* die Rolle miteinander. Das Kostüm, das Bühnenbild und andere Requisiten werden nicht unbedingt benötigt. Die Gruppe bewegt sich souverän auf der Ebene des Als-ob, die auch im Probenraum für sie eine Bühne ist. Natürlich ist eine Aufführung vor fremdem Publikum dennoch etwas Besonderes, obwohl auf dieses Ziel nicht unmittelbar hingearbeitet wird.

### **Kindertheater im Urteil der Erwachsenen**

Dass dieses Theater mit Kindern einen eigenen künstlerischen Wert besitzt, wird heute kaum noch bestritten. Dennoch werden Aufführungen von Kindern zumeist nicht nach ästhetischen, sondern nach pädagogischen Gesichtspunkten beurteilt. Gewöhnlich spielt dabei die jeweilige, auch gesellschaftlich geprägte Kindauffassung eine Rolle, die sogar dazu neigt,

kulturelle Unterschiede in diesen Auffassungen zu ignorieren, weil man von einem „Kind an sich“ ausgeht.

Maßstab für diese Kritik ist das natürliche Spielverhalten der Kinder, es soll auf der Bühne sichtbar bleiben – authentisch und identisch sein, um zwei gängige Begriffe in diesem Zusammenhang zu verwenden. Mangelnde Perfektion wird in Kauf genommen, während jede Inszenierung nach den bekannten Regeln der Theaterkunst in den Verdacht gerät, durch Exerzitien und Drill entstanden zu sein. Interessant ist, dass gerade diese Aufführungen den Kindern gefallen, womit sie vermutlich die Leistung honorieren. Es lohnt sich zu fragen, welche Qualitäten, auch unter sozialen Gesichtspunkten, eine solche Theaterarbeit hat, die die Zuschauer so begeistert feiern. Das kann doch nicht nur eine Frage des schlechten Geschmacks sein.

### **Kindertheater im Bezugsrahmen der Tradition.**

Auch wenn klassische Theaterformen, die bestimmten dramaturgischen Regeln folgen, in der Theaterarbeit mit Kindern übernommen, ja selbst wenn Lieder und Tänze aus der Folklore einstudiert werden, geht es nicht nur um Zucht und Ordnung, sondern auch um eine kollektive pädagogisch-künstlerische Arbeit, die möglicherweise der vorgegebene Rahmen diszipliniert. Ziel ist die Aufführung, für die sich alle, die daran beteiligt sind, voll einsetzen.

Aber auch hier steht an erster Stelle die intensive Auseinandersetzung mit dem Stück, dem Inhalt der Geschichte. Die Texte, die eine Figur spricht, müssen nicht nur gelernt, sondern auch verstanden werden. Eine Zeitlang sieht der Spieler die Welt mit diesen ihm fremden Augen, und die Erfahrungen, die er dabei gewinnt, gehen in seine Biografie ein. Das alles ist bekannt und nicht zuletzt durch ein Brecht-Wort unbestritten: „Das Stück „Leben des Konfuzius“ ist für ein Theater geschrieben, das Kinder als Schauspieler hat. Es kann scheinen, dass man dem hohen Gegenstand nicht gerecht werden kann, wenn man ihn der Darstellung von Kindern anvertraut. Jedoch kann dem entgegengehalten werden, dass für Kinder nur die höchsten Gegenstände hoch genug sind. Außerdem wird der Darstellung eines solchen Lebens auf dem Theater, auch wenn Schauspieler ihn unternehmen, immer eine gewisse Unvollkommenheit anhaften, und der

Stückeschreiber kann sehr wohl die Unvollkommenheit einer Darstellung durch Kinder der Unvollkommenheit einer Darstellung durch erwachsene Künstler vorziehen. Der Abstand vom Gegenstand wird bei Kindern größer erscheinen und gerade dies kann einem geringeren Abstand vorgezogen werden. Feine psychologische Interieurs vermögen Kinder nicht zu geben – ein starker Grund, ihnen die Darstellung einer großen öffentlichen Gestalt anzuvertrauen.“ (Material zum Leben der Konfuzius, Brechtarchiv, 191/35)

Ein Kind, das – nehmen wir das Beispiel – den Konfuzius darstellt, handelt nicht nach den sozialen Vorschriften, die historisch für Konfuzius Geltung hatten. Der Spieler wird sich, wie der Schauspieler auch, anders orientieren: Er nimmt gesehenes und vorgestelltes Handeln auf und gestaltet es auf seine Weise. Im Schutze des Kostüms kommuniziert er *in* der Rolle mit dem Publikum. Damit unterwirft er sich aber zugleich der Erwartung des Zuschauers, die dieser mit dieser Rolle verbindet. Hier lauert die Gefahr, dass der Ehrgeiz des Spielleiters dazu verleitet, den Abstand zwischen Rolle und Spieler durch perfekte Nachahmung des erwachsenen Vorbilds möglichst unkenntlich zu machen, so dass der Eindruck von Dressur entsteht, was es letztendlich dann auch ist.

### **Theateraufführungen als rituelles Volksfest.**

Aufführungen von Kindern unterscheiden sich von einer Premiere im Opern- oder Schauspielhaus nicht nur dadurch, dass die Akteure Kinder sind, sondern vor allem auch durch das Publikum. Alte und Junge, Verwandte, Bekannte und Fremde und zumeist auch viele Kinder versammeln sich zu einem besonderen Ereignis. Abgehoben vom Alltag geben sie ihm ein festliches, volkstümliches Gepräge. Oft ist der Anlass ein traditionelles jährlich wiederkehrendes kirchliches oder profanes Fest, das von einer Gemeinschaft oder einem Verein und anderen Organisationen veranstaltet wird. Orte, die normalerweise ganz anderen Zwecken dienen, z.B. eine Kirche, ein Schulhaus usw. werden für die Theatervorstellung umgebaut. Es entsteht eine der seltenen Gelegenheiten der Begegnung zwischen Menschen aller Altersgruppen in einem öffentlichen Raum, die gemeinsam etwas erleben. Das Rituelle, das diesen Veranstaltungen zumeist zugrunde liegt, verbindet obendrein die Menschen für diesen einmaligen auch emotionalen Kontakt.

Eine Aufführung in der Schule beispielsweise ist gewöhnlich ein solches Fest, auch weil sie den Schulalltag aufhebt. Aus Schülern werden Spieler, für die nun andere Regeln gelten. Die geschlossenen Türen öffnen sich für ein gemischtes Publikum. Nicht von ungefähr sind solche Traditionen Höhepunkte in einem Schülerleben, an die man sich bis ins Alter erinnert.

### **Zeichen verbinden**

Das Bedürfnis nach Erlebnissen in einer Gemeinschaft ist dem Menschen eigen. Diese Ereignisse markieren nicht nur seinen Lebensweg, indem sie besondere Aufenthalte im Alltagstrott bieten, sie vermitteln auch Selbstsicherheit im Austausch mit anderen. Bestes Beispiel dafür waren die Fanmeilen während der Fußball-WM. Interessant dabei sind die theatralen Elemente, die zu rituellen Handlungen werden. Die Maske, das Kostüm, die Tröte oder andere Requisiten dienen als Zeichen dafür, dass man sich zu einer bestimmten Mannschaft bekennt. Auffällig sind auch hier der inszenatorische Charakter der Veranstaltung, seine Körperbezogenheit und die damit verbundenen performativen Prozesse.

Dieser karnevalistische Zug des Menschen, wie ich ihn nennen möchte, d.h. sich durch bestimmte Zeichen selbst darzustellen, um die Zugehörigkeit zu einer Gruppe zur Schau zu stellen, wird oft genug missbraucht, um bestimmte Ideologien oder Waren unter die Leute zu bringen. Das Theater hingegen kann eine Orientierungshilfe sein, im gemeinschaftlichen sozialen Handeln, denn die dem Zeichen unterlegte Bedeutung ist ein elementares Merkmal der Kunst. Diese Zeichen zu entschlüsseln, ist für alle Menschen, auch für Kinder, ein immer fortwährendes Vergnügen. Es gehört zur Funktionsweise des Theaters in allen seinen Formen. Und mit dem Theaterwissenschaftler Hans Thies Lehmann sehe ich im Medienzeitalter eine Chance für das Theater, „wenn es seine einzigartige Kommunikationsform der Theaterpräsenz vertieft. Der Betrachter erlebt es in einem quasi-kultischen Ritus, es vermittelt sich in seiner szenischen Begegnung.“ (1999, S. 21) Bereits Walter Benjamin spricht in seinem berühmten Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ von der Aura, die durch den Ereignischarakter des originalen Kunstwerkes entsteht. (Benjamin 1984, S. 407) Das Theater rückt auf der Ebene des Spiels ein unwiederholbares Lebensmoment ins

Zentrum der Erfahrung. Vor diesem eigentümlichen Ereignis, das mit gemeinsamer Anstrengung, mit Mühe und Freude, zustande kommt, haben Kinder Respekt, denn sie bewegen sich hier auf einer anderen Ebene als bei den Spielen, wenn sie unter sich sind. Die Verwandlung macht Spaß, Gefühle werden gemimt, d.h. dem Publikum gezeigt. Kinder spielen Theater immer für das Publikum, ihre Gesten beziehen sich auf die Zuschauer. Auf die sie eine andere Wirkung haben als erwachsene Spieler, auch der Jugendliche, der nicht ausgebildet ist, wirkt auf der Bühne anders als ein Schauspielstudent.

Ein Beispiel: In der Aufführung „Abenteuer auf Burg Falkenstein“, das Stück haben die Kinder selbst erdacht, findet der Weltenwechsel schon in der Geschichte statt: Eine Ferienreise in die Gespensterburg wo alles möglich ist. Selbst in einer Kirche, wo das Ganze stattfand. Die Erzählerin der Geschichte, ca. neun Jahre alt, agiert auf der Kanzel, teilt ihren Text wie einen Bericht mit. Am Schluss hebt sie als Achtungszeichen für ihre Mitspieler die Stimme und setzt quasi einen Doppelpunkt. Damit hat sie ihren Part erfüllt, sie beugt sich über die Brüstung der Kanzel und verfolgt als Zuschauerin mit beteiligter Anteilnahme am Spiel, die Handlung kennt sie ja, das Geschehen bis zum nächsten Stichwort.

Der Widerspruch und der Abstand zwischen der kindlichen Spielerin und dem mit Assoziationen besetzten Ort erzählten eine eigene Geschichte. Ein Schauspieler auf der Kanzel hätte eine ganz andere Wirkung gehabt. Vermutlich wäre die Verwandtschaft zum sonntäglichen Darsteller an diesem Ort in den Sinn gekommen.

Ein Theater sollte den besonderen Ort behaupten, die Aura eines Kunstraums schaffen, Respekt erzeugen, nicht durch Einschüchterung, sondern durch Regeln und Rituale, die zunächst hier gelten, aber vielleicht als so angenehm empfunden werden, dass sie als Verhaltensweisen angenommen werden, auch anderswo.

### **Das Spiel mit der Fiktion**

Diese Rituale sind nicht in den Gepflogenheiten des Stadttheaters, sondern im Volkstheater zu suchen, das es nicht nur wieder zu entdecken, sondern im Zuge der Zeit auch neu zu erfinden gilt. Unschwer werden sich dabei verwandtschaftliche Beziehungen zum Theaterspiel der Kinder offenbaren.

Hierzu gehören vor allem die narrativen Formen des Theaters, die ohne die vierte Wand direkt oder über die Figur indirekt mit dem Publikum kommunizieren. Diese Dramaturgie erlaubt dem Schauspieler die Freiheit zwischen den verschiedenen Ebenen - den Beziehungen der Rolle zum Mitspieler, der Verwandlung von einer Figur zur anderen, der Haltung des Erzählers und des Kommentars - hin und her zu wechseln. Der Zuschauer ist nicht gezwungen sich der Illusion der Bühne hinzugeben, er ist am Spiel und dem Wechsel der Perspektive assoziativ beteiligt. Voraussetzung dafür ist allerdings das inzwischen von so manchem Theatermacher und -theoretiker gescholtene „Als-ob“. Für das Kinder- und Jugendtheater ist es elementar, es ermöglicht dem erwachsenen Schauspieler dem jungen Zuschauer auf gleicher Augenhöhe zu begegnen und die oft beschworene Partnerschaft herzustellen. Theatralität wird, wie von Rudolf Münz definiert, „hier nicht vom Kunstcharakter, sondern vom Phänomen der thea (Schau) im Zusammenhang mit Fest und Spiel“ hergeleitet. (Münz 1998, S. 99) Und da ein junges Publikum ohnehin nicht zum intimen Kreis der Kunstkenner gehört, und kaum Gelegenheit hat, sich öffentlich zu versammeln, kann das Theater ein solcher Ort sein.

„Mit der Zunahme des Ungleichgewichts zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre haben die Menschen an Ausdruckskraft verloren. Wenn sie alles Gewicht auf die psychologische Authentizität legen, werden sie im Alltagsleben „unkünstlerisch“, weil sie nicht mehr von der für Schauspieler fundamentalen Kreativität zu zehren vermögen, der Fähigkeit, mit externen Selbstbildern zu spielen und sie mit Gefühlen zu besetzen. So gelangen wir zu der Hypothese, dass *Theatralität* in einem spezifischen, und zwar feindlichen Verhältnis zur Intimität steht und in einem nicht minder spezifischen, aber freundschaftlichen Verhältnis zu einem entfaltetem öffentlichen Leben.“ (Kästner, 1981. S.74)

## **Literatur**

Gunter Gebauer/Christoph Wulf: Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt. Reinbek 1998

Hans-Thies Lehmann: Die Gegenwart des Theaters. In: Erika Fischer-Lichte

u.a.(Hg):Transformationen. Theater der neunziger Jahre: Theater der Zeit 1999 Recherche

Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit  
(2.Fassung). In: Allegorien kultureller Erfahrungen. Leipzig 1984

Rudolf Münz: Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Berlin  
1998

Hannes Kästner: Harfe und Schwert. Der höfische Spielmann bei Gottfried von Straßburg,  
Tübingen 1981