

Dr. Özlem Canyürek

Diversifizierungs- prozesse in der Kinder- und Jugendtheater- festivalszene

darstellende künste ASSITEU
& junges publikum

Dr. Özlem Canyürek

Diversifizierungsprozesse in der Kinder- und Jugendtheaterfestivalszene

Forschungsergebnisse aus dem Archiv des Kinder- und Jugendtheaterzentrums
in der Bundesrepublik Deutschland (KJTZ)

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	4
2 Anmerkungen zum methodischen Vorgehen	6
3 AUGENBLICK MAL!	10
3.1 1990er Jahre: Schwerpunkt auf europäischen/westlichen Narrativen	10
3.2 Anfang der 2000er Jahre: Genregrenzen überwinden und junge Perspektiven einbeziehen	11
3.3 Ab 2010: Auseinandersetzung mit gesellschaftspolitischen Themen und mehr Zugänglichkeit.....	14
3.4 2021: Intersektionalität und Antidiskriminierung	17
4 SPURENSUCHE	19
4.1 Die 1990er Jahre: Vielfalt der künstlerischen Formate	19
4.2 Die 2000er Jahre: Migration und migrationsbezogene Themen.....	20
4.3 2022: Anerkennung verschiedener Ausschlüsse und ausgeschlossener Positionen.....	22
5 Schöne Aussicht	24
5.1 Das erste Jahrzehnt 2000: Vielfalt der künstlerischen Formate	24
5.2 Von 2010 bis 2020: Koproduktionen im Mittelpunkt	25
5.3 Ausblick ins Jahr 2022: Themenvielfalt und Jugendperspektiven	28
6 panoptikum	31
7 Hart am Wind	34
7.1 2008 bis 2019: Diversität ist weder ein Thema noch ein Anliegen	34
7.2 Ab 2019: Narrative zu Vielfalt und Partizipation.....	37
8 WESTWIND	40
8.1 1990er Jahre: Europäische Klassiker, Fabeln und mythologische Geschichten	40
8.2 Bis 2010: Keine explizite Auseinandersetzung mit Fragen der Diversität	41
8.3 Ab 2011: Migration steht im Mittelpunkt.....	43
8.4 Ab 2021: Mehr Diskussionen über fehlende Positionen und Perspektiven.....	46

9 WILDWECHSEL**49**

9.1	Soziale und politische Realitäten der Kommunen und jugendliche Perspektiven.....	49
9.2	Theater in kleinen Städten und ländlichen Räumen.....	52

10 KUSS**56**

10.1	Von den 1990er Jahren bis Anfang 2000: Vielfalt der Theaterformate.....	56
10.2	Das erste Jahrzehnt der 2000er Jahre: Eine Verschiebung der Narrative.....	56
10.3	Die 2010er Jahre: Zeitgenössischer Tanz, Migration und (ländliche) junge Perspektiven.....	57
10.4	Von 2019 an: Diskrepanz zwischen Rhetorik und Aktion.....	60

11 Apropos Diversität: Was genau bedeutet Diversifizierung?**63**

11.1	Zusammenfassung der Analyse	63
11.1.1	Vielfalt der Genres und westliche Narrative	64
11.1.2	Themen und künstlerische Positionen	66
11.1.3	Junge Perspektiven	68
11.1.4	Ländliche Räume als Dimension der Diversität und Zugänglichkeit	70
11.1.5	Maßnahmen zur Verbesserung der Zugänglichkeit und zur Bekämpfung von Diskriminierung	72
11.2	Diversifizierung als Diversität von Wissen und Expertise	73
11.3	Trittsteine für den Aufbau von diskriminierungskritischem Wissen	76

Anhang**85**

I	Literatur und Quellen	85
II	Gesprächspartner*innen (in alphabetischer Reihenfolge)	87
	Özlem Canyürek	89
	Danksagung	89

1 – Einleitung

Wie in allen Kultursparten ist auch im Bereich des Freien Kinder- und Jugendtheaters die (Be-)Förderung von Diversität zu einem der wichtigsten Ziele geworden. Dieses von der ASSITEJ e.V. im Rahmen von PERSPEKTIV:WECHSEL¹ in Auftrag gegebene Forschungsprojekt analysiert Diversifizierungsprozesse im Kinder- und Jugendtheater anhand des Archivs des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland (KJTZ). Durch eine historische Untersuchung, beginnend in den frühen 1990er Jahren bis 2022, soll zunächst ermittelt werden, was der Diversitätsdiskurs beinhaltet, um Diversifizierungsprozesse zu identifizieren. Es gilt dabei herauszufinden, wie die Materialisierung dieses Diskurses über die diversitätsbezogenen Betrachtungsebenen hinaus mit dem Mangel an spezifischem Wissen, Expertise und künstlerischen Positionen verbunden ist.

Um einen breiten Überblick über Diversifizierungsprozesse im Kinder- und Jugendtheater zu geben, werden regionale Theaterfestivals – mit regionaler und internationaler Ausrichtung – sowie Festivals untersucht, die kulturpolitische Impulse geben und die Berücksichtigung vielfältiger Perspektiven in der Kinder- und Jugendtheaterszene ermöglichen. Darüber hinaus richten sich einige der untersuchten Festivals sowohl an Theatermacher*innen als auch an ein junges Publikum, während sich andere hauptsächlich an ein professionelles Publikum wenden. Ein weiterer Aspekt ist, dass einige Festivals in derselben Stadt und/oder von demselben Theater organisiert werden, während andere an verschiedenen Orten und in verschiedenen Theatern stattfinden. Unterschiedliche Ansätze gibt es auch bei der Frage, ob das Festival in kleineren oder größeren Städten angeboten wird. Außerdem wurden einige Festivals in den 1990er Jahren gegründet, andere erst in den 2000er Jahren. Schließlich gibt es kleine und große Festivals mit unterschiedlichen Finanzierungsstrukturen. Es gibt also eine Reihe von Unterschieden, die berücksichtigt werden sollten, wenn man sich dem Entwicklungsprozess der Diversität im Festivalbereich nähert. Vor dem Hintergrund all dieser unterschiedlichen Strukturen sind die untersuchten Theaterfestivals:²

- AUGENBLICK MAL! Das Festival des Theaters für junges Publikum, Berlin
- *Hart am Wind* – Norddeutsches Theaterfestival für junges Publikum
- Hessische Kinder- und Jugendtheaterwoche KUSS – *Theater sehen! Theater spielen!*, Marburg
- *panoptikum* – Europäisch-Bayerisches Kindertheaterfestival, Nürnberg

1 PERSPEKTIV:WECHSEL wird ermöglicht von der Beauftragten für Kultur und Medien über das Programm »Verbindungen fördern« des Bundesverbands Freie Darstellende Künste e.V. Das Projekt ist ein Zusammenschluss von Künstler*innen, freien Theatern und der ASSITEJ. Gemeinsam sollen Veränderungsprozesse initiiert werden, damit die gesellschaftliche Vielfalt im Kinder- und Jugendtheater zukünftig stärker abgebildet wird.

2 Das Festival SÜDWIND – Bayerisches Theatertreffen für junges Publikum ist nicht Teil der Untersuchung, da das Festival erst 2022 startete. Eine einzige Ausgabe entspricht nicht dem Ziel der Analyse von Diversitätsentwicklungsprozessen. Das Internationale Theaterfestival für junges Publikum Rhein-Main Starke Stücke wird ebenfalls nicht in die Analyse einbezogen, da die Programmhefte der Festivals wenig Aufschluss über regionale Diversifizierungsprozesse geben.

- *Schöne Aussicht* – Internationales und Baden-Württembergisches Theaterfestival, Stuttgart
- *SPURENSUCHE* – Das Arbeitsfestival der Freien Kinder- und Jugendtheater
- *WESTWIND Festival* – Theatertreffen für junges Publikum NRW
- *WILDWECHSEL* – Kinder- und Jugendtheaterfestival im Osten Deutschlands

Die Analyse dieser Festivals soll einerseits aufzeigen, wessen Wissen und Expertise unsichtbar und unberücksichtigt bleibt oder unterschätzt wird und inwieweit das Fehlen bestimmter künstlerischer Positionen und Kompetenzen mit strukturellen Barrieren zusammenhängt. Andererseits soll dargelegt werden, welche Dimensionen von Diversität bei den untersuchten Kinder- und Jugendtheaterfestivals übersehen werden oder weniger Raum finden. Auf der Grundlage der Ergebnisse werden einige Empfehlungen formuliert, um Zugangsbarrieren abzubauen, sich überschneidende Formen von struktureller Diskriminierung und Rassismus zu bekämpfen und eine stärkere Auseinandersetzung mit unterrepräsentierten Aspekten von Diversitätsprozessen zu befördern.

2 – Anmerkungen zum methodischen Vorgehen

Die Forschung bedient sich der Kritischen Diskursanalyse, um zu beleuchten, was den Diversitätsdiskurs in der Kinder- und Jugendtheaterfestivalszene ausmacht. Ziel ist es, verborgene strukturelle Barrieren, Machtdynamiken und soziale Normen, die in den Diversitätsdiskurs eingebettet sind, sowie die soziopolitischen, historischen und kulturellen Kontexte, die die Bedeutung und Wirkung des Diversitätsdiskurses beeinflussen, aufzudecken.³ Der kritische Ansatz zielt auch darauf ab, Formen von Ungleichheit und Ungerechtigkeit in der Kinder- und Jugendtheaterfestivalszene aufzudecken.

Die Untersuchung umfasst eine Textanalyse der Programme und der Themen, der damit verbundenen Begriffe, der Konzepte, der eingeladenen Theater/Stücke, der Rahmenprogramme, der Auswahlkommissionen und Jurys, der Festivalteams und der Maßnahmen zur Verbesserung der Zugänglichkeit und zur Bekämpfung von Diskriminierung. Es sei darauf hingewiesen, dass die Forschung keine Bewertung der bei den untersuchten Festivals gezeigten Stücke hinsichtlich ihres künstlerischen Inhalts vornimmt, sondern lediglich einzelne Stücke in verschiedenen Fällen als beispielhaft für bestimmte Themen, die Teil der Diversifizierungsdebatte sind, anführt. Stattdessen wird eine Inhaltsanalyse der Kinder- und Jugendfestivals im Kontext der ausgewählten Fälle durchgeführt, im Wissen darüber, dass die Arbeit mit Archivmaterial Grenzen hat, die es zu berücksichtigen gilt. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Archivforschung nicht geeignet ist, um Entwicklungsprozesse der Diversität in großem Maßstab aufzuzeigen. Im Gegenteil, das Archiv des KJTZ ist sehr reichhaltig und die Auswahl der Materialien wird von der Perspektive und den Zielen der Forschenden bestimmt. Die vorliegende Untersuchung verfolgt eine bestimmte Richtung: einen chronologischen Überblick über Kinder- und Jugendtheaterfestivals zu geben, um Diversifizierungsprozesse in verschiedenen Regionen zu veranschaulichen und, soweit möglich, die Wahrnehmungen und Positionen verschiedener ASSITEJ Arbeitskreise⁴ zum Thema Diversität zu beleuchten. Es geht also nicht darum, mit dem Finger auf die Festivals, die Festivalveranstalter*innen oder die an den Festivalprogrammen Beteiligten zu zeigen. Vielmehr sollen die Forschungsergebnisse als Lernmöglichkeit präsentiert werden. In Anerkennung der Tatsache, dass Diversifizierung ein kontinuierlicher und langer Prozess

3 Vgl. Fairclough, Norman (2003): *Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research*. London.
Vgl. Van Dijk, Teun A. (2015): »Critical Discourse Analysis.« In: Tannen, Deborah/Hamilton, Heidi E./Schiffrin, Deborah (Eds.): *The Handbook of Discourse Analysis*. Oxford. 466–485.
Vgl. Wodak, Ruth (2012): »Critical Discourse Analysis: Overview, Challenges, and Perspectives.« In: Gisle Andersen/Aijmer, Karin (Eds.): *Pragmatics of Society*. Berlin/Boston. 627–650.

4 Vgl. Gee, James Paul (2014): *An Introduction to Discourse Analysis. Theory and Method*. New York.
Die ASSITEJ ist ein Verein mit Mitgliedern in ganz Deutschland. Diese arbeiten in sechs regionalen Arbeitskreisen zusammen. Alle Arbeitskreise haben Sprecher*innen, die wichtige Kontaktpersonen für die Mitglieder, den Vorstand, die Politik und die Öffentlichkeit sind. Die Festivals in den Regionen sind zentrale Treffpunkte für den regionalen Austausch und laden immer wieder zu Preisverleihungen und internationalem Austausch ein. Weitere Informationen unter <https://www.jungespublikum.de/events-series/assitej-aks-6/>.

ist, ist es das Ziel dieser Untersuchung, eine engagierte Diskussion und Maßnahmen für zukünftige Schritte zu erleichtern.

Dieser Abschlussbericht ist das Ergebnis eines intensiven einjährigen Archivprojekts, das Anfang Dezember 2022 begann. Die vorliegende Forschung umfasst die inhaltliche Analyse von Tausenden von Seiten an Festivalprogrammen von den frühen 1990er Jahren bis zum Jahr 2022. Darüber hinaus umfasst die Untersuchung Interviews mit Theatermacher*innen, die verschiedene Ausgaben der Festivals veranstaltet haben, mit Vertreter*innen der ASSITEJ-Arbeitskreise (AKs), die ihre Ansichten zu den Herausforderungen der Festivals und ihren Plänen für die Zukunft darlegen, sowie mit Theaterschaffenden, die ihre Auffassungen zu verschiedenen Formen von Diskriminierung und Rassismus sowie zu weniger fokussierten Dimensionen von Diversität im Theater reflektieren.⁵

Die Inhaltsanalyse, die mit Hilfe der diskurskritischen Methode durchgeführt wurde, umfasst die Beschreibung, chronologische Einordnung und Interpretation des Archivmaterials. Diese Interpretation basiert auf der Art und Weise, wie die eingeladenen Stücke und die Begleitprogramme in den Festivalbroschüren beschrieben wurden. Mit anderen Worten, die Forschungsergebnisse spiegeln auch wider, wer die Macht hat, nicht nur ein Festival zu organisieren, sondern auch darüber zu entscheiden, wie (und mit welchen Worten) die Ergebnisse des Festivals durch die Festivalbroschüren an die Öffentlichkeit weitergegeben werden. In diesem Zusammenhang zeigen die Forschungsergebnisse auch, wessen Wissen vorhanden ist und wessen nicht.

Die Untersuchung geht der Frage nach, was Diversität für die ausgewählten Festivals bedeutet bzw. mit welchen Dimensionen und Aspekten von Diversität sie sich auseinander gesetzt haben. Der Begriff der Diversität hat seit jeher mehrere Bedeutungen und umfasst ein breites Spektrum an Kontexten. Diese haben sich in der deutschen Theaterlandschaft von den 1990er bis in die 2020er Jahre deutlich weiterentwickelt und folgen politischen Entwicklungen, kulturpolitischen Perspektiven und Maßnahmen zur (Be-)Förderung von Diversität. Verfolgt man diese Entwicklungen, so wird deutlich, dass Diversität – damals noch als »Vielfalt« bezeichnet – eng mit Migration und Flucht assoziiert ist. Von den 1990er Jahren bis fast in die 2010er Jahre hinein wurde Diversität beispielsweise als »kulturelle Vielfalt«⁶ benannt und der Fokus auf migrationsbedingte Vielfalt mit kultureller Integration und kultureller Bildung von Menschen mit *Migrationshintergrund*⁶ [sic] in der Gesellschaft durch künstlerische Medien, zu denen auch das Theater gehört,

5 Siehe Anhang für die Liste der Interviewpartner*innen.

6 Der diskriminierende Begriff »Menschen mit *Migrationshintergrund*« wird in den Fällen verwendet, in denen migrantisierte Menschen bei kulturpolitischen Akteur*innen, in den analysierten Festivaldokumenten, oder bei den Interviewpartner*innen als Menschen mit *Migrationshintergrund* bezeichnet werden und wird daher kursiv geschrieben.

verbunden.⁷ Zu diesem Zweck wurden in den integrationsorientierten kulturpolitischen Perspektiven dieser Zeit einige Diversitätskonzepte eingeführt. Das erste war der Multikulturalismus als Bestandteil einer stark einseitig ausgerichteten Integrationspolitik, die von der Existenz grundsätzlich unterschiedlicher und stabiler Kulturen ausging.⁸ Die multikulturelle Sichtweise führte zu einer Segregation der ethnischen Gruppen, die Migrant*innen wurden für das Scheitern der Integration verantwortlich gemacht und der Selbstsegregation bezichtigt, insbesondere die muslimischen Migrant*innen.⁹ Mit dem Scheitern des multikulturellen Ansatzes ab den 2000er Jahren hat in deutschen kulturpolitischen Kreisen eine deutliche Verschiebung vom multikulturellen zum interkulturellen Ansatz stattgefunden.¹⁰ Es besteht eine starke Korrelation zwischen der Ablehnung von Multikulturalität und der Akzeptanz von Interkulturalität in politischen und kulturpolitischen Kreisen. Interkulturalität wird als ein versöhnliches Konzept behandelt, da seine Interpretation auf dem Dialog zwischen verschiedenen Kulturen beruht. Der Begriff wird daher als Plädoyer für Respekt und Wertschätzung aller Kulturen verstanden¹¹, ohne ungleiche Machtverteilung, Diskriminierung und Rassismus zu thematisieren. Seit den 2015er Jahren haben sich die Bedeutung und die Dimensionen von Diversität allmählich erweitert, ebenso wie sich der Begriff von »Vielfalt« zu »Diversität« gewandelt hat.¹² Man begann, über Diversität in Bezug auf die Zusammensetzung des Publikums, der Programme und des Personals im gesamten Kulturbereich zu sprechen. Gegen Ende der 2010er Jahre fing dieses Verständnis von Diversität, das sich auf race und ethnische Herkunft konzentrierte, langsam an, auch ableistische Strukturen im Theater auf der Diskursebene zu berücksichtigen.

Die vorliegende Forschung verfolgt einen intersektionalen Ansatz, der anerkennt, dass Formen von Unterdrückung, Diskriminierung und Rassismus oft entlang sich überschneidender Differenzmerkmale funktionieren.¹³ Dabei ist zu bedenken, dass das Erlernen des Umgangs mit Unterschiedlichkeit und Ambiguität nichts an den bestehenden strukturellen Ungleichheiten ändert.¹⁴ Dennoch ist Intersektionalität

7 Vgl. Canyürek, Özlem (2023): »Kulturpolitik, Migration und Flucht.« In: Crückeberg, Johannes et al. (Hg.): *Handbuch Kulturpolitik*. Wiesbaden. 1–12.

Vgl. Sharifi, Azadeh (2011): *Theater für Alle?: Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*. Frankfurt am Main.

Vgl. Sharifi, Azadeh (2016): »Theater und Migration. Dokumentation, Einflüsse und Perspektiven im europäischen Theater.« In: Brauneck, Manfred/das ITI Zentrum Deutschland (Hg.): *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik*. Bielefeld. 335–439.

Vgl. Terkessidis, Mark (2010): *Interkultur*. Berlin.

8 Vgl. Canyürek (2022a): *Cultural Diversity in Motion: Rethinking Cultural Policy and Performing Arts in an Intercultural Society*. Bielefeld.

9 Wasmer, Martina (2013): »Public debates and public opinion on multiculturalism in Germany.« In: Taras, Raymond (Ed.): *Challenging multiculturalism: European models of diversity*. Edinburgh University Press. S. 172.

10 Canyürek 2022a. 80 f.

11 Canyürek 2022a. 86.

12 Canyürek 2023.

13 Vgl. Crenshaw, Kimberlé (1989): *Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics*. *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1), 139–167.

14 Nising Prabha, Lena/Mörsch, Carmen (2018): »Statt ›Transkulturalität‹ und ›Diversität‹: Diskriminierungskritik und Bekämpfung von strukturellem Rassismus.« In: Institut für Kulturpolitik der KuPoGe (Hg.): *Jahrbuch für Kulturpolitik 2017/18, Band 16*. Bielefeld. 142.

ein hilfreiches Konzept für die Theaterpraxis, um die Komplexität diskriminierender Strukturen zu verstehen.

Um eine Multiperspektivität zu erreichen, werden neben ausgeschlossenen Akteur*innen und unterrepräsentierten Positionen auch Theater in Kleinstädten und ländlichen Regionen als wesentliche Faktoren von Diversifizierungsprozessen einbezogen. Diese Entscheidung wurde durch die Tatsache beeinflusst, dass in Deutschland 70% der Bevölkerung außerhalb der Großstädte lebt.¹⁵ Auch wenn die Studie die Diskussion um die Vielfalt von Theatergenres als Diversitätsthema aufgreift, ist es wichtig zu betonen, dass sie sich nicht primär auf die Repräsentanz verschiedener Genres im Kinder- und Jugendtheater konzentriert.

15 Schneider, Wolfgang/Schröck, Katharina M./Stolz, Silvia (Hg.) (2019): *Theater in der Provinz: Künstlerische Vielfalt und kulturelle Teilhabe*. Berlin.

3 – AUGENBLICK MAL!

Im Laufe seiner Geschichte hat das Festival AUGENBLICK MAL! thematische Veränderungen erfahren, die seinen sich entwickelnden Ansatz widerspiegeln, ein junges Publikum anzusprechen und soziale und politische Themen zu behandeln. Diese Themen sind wichtig, um zu verstehen, wie sich das Festival im Laufe der Zeit entwickelt hat und mit welchen Herausforderungen und Chancen es konfrontiert war, wenn es darum ging, Pluralität zu befördern und auf die komplexen Realitäten seines jungen Publikums einzugehen.

3.1 1990er Jahre: Schwerpunkt auf europäischen/westlichen Narrativen

In den 1990er Jahren zeigte das Festival vor allem klassische westliche und europäische Produktionen, darunter Verfilmungen, Märchen und Geschichten zur deutschen Wiedervereinigung. Weitere Themen waren Geflüchtete und generationsübergreifende Geschichten. Besonders hervorzuheben ist eine außergewöhnliche Produktion des Theaterspielplatzes Braunschweig, die sich 1995 mit dem Thema geistige Behinderung auseinandersetzte: *Die Jungens nebenan*.

Zu Beginn der 90er Jahre haben sich die Auswahlkriterien für Produktionen, die sich an ein junges Publikum richten, deutlich verändert. Inhalt, Ästhetik und die Beziehung zwischen den Produktionen und ihren jungen Zuschauer*innen rückten zunehmend in den Vordergrund. Es stellte sich die Frage, welche Rolle diese Stücke bei der Vorbereitung des jungen Publikums auf das Erwachsenwerden und bei der Bewältigung der Herausforderungen spielen, mit denen junge Menschen in den ersten Lebensjahren als Erwachsene konfrontiert werden. In diesem Zusammenhang spielte die Suche nach neuen Erzählformen eine zentrale Rolle. Es ist jedoch darauf hinzuweisen, dass die meisten dieser beim Festival gespielten Autor*innen der europäischen und westlichen Tradition angehören. Bis 1995 entwickelte sich die Auswahl der Stücke weiter, wobei der Schwerpunkt noch stärker auf zeitgenössische europäische und westliche Autor*innen gelegt wurde. Eines der Kriterien war die Verbesserung der Vermittlung zwischen den Inszenierungen und dem Publikum, wobei die Verbindung zwischen Bühne und jungem Publikum im Vordergrund stand.

Wie bei vielen anderen Kinder- und Jugendtheaterfestivals spielte die Vielfalt der Theaterformen eine entscheidende Rolle. Dazu gehörten Objekttheater, Figurentheater, Musiktheater und Schauspiel, die das junge Publikum wirkungsvoll ansprachen.

Auch Ende der 1990er Jahre standen inhaltliche und ästhetische Kriterien bei der Auswahl im Vordergrund, wobei die subjektiven Entscheidungen eines überwiegend

weißen¹⁶ Kuratoriums Vorrang vor kulturpolitischen Erwägungen hatten.¹⁷ Obwohl verschiedene Theaterformen und -genres einbezogen wurden, wurden Genreüberschreitungen und die Vermischung verschiedener Formen in Produktionen für ein junges Publikum relativ wenig untersucht. Dies zeigte einen möglichen Weg für zukünftige Untersuchungen auf.¹⁸

Zwei weitere Aspekte prägten das Festival AUGENBLICK MAL! in den 1990er Jahren maßgeblich: die Bevorzugung internationaler Stücke aus westeuropäischen Ländern und ein auffälliger Mangel an weiblich gelesenen Hauptfiguren in vielen Stücken.

3.2 Anfang der 2000er Jahre: Genregrenzen überwinden und junge Perspektiven einbeziehen

Anfang der 2000er Jahre konzentrierte sich das Festival AUGENBLICK MAL! auf die Überwindung von Genregrenzen, die Erforschung neuer Medien und Ästhetiken und die Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters als Berufsfeld. Das Festival suchte nach neuen Methoden, Formen und Stilen und stellte die etablierten Grenzen der Theatergenres in Frage. Gleichzeitig sollte es die Zusammenarbeit zwischen subventionierten und Freien Theatern stärken.

Zu den bemerkenswerten Entwicklungen dieser Epoche gehören die Entstehung eines Studierendenforums und die Einrichtung einer externen Auswahlkommission, die später durch die Einbeziehung unabhängiger Kurator*innen ergänzt wurde. In diesem Umfeld vollzog das Festival einen bedeutenden Wandel: Es wandte sich zeitgenössischen und experimentellen Produktionen zu und löste sich von den Beschränkungen des klassischen Dramas. In dieser Zeit begann man auch, das Potential der Neuen Medien im Theaterkontext zu erkennen. Es sollte jedoch angemerkt werden, dass die Diskussionen in den Rahmenprogrammen zwar sehr relevant, aber oft von einer erwachsenenzentrierten und paternalistischen Perspektive geprägt waren. Bedauerlicherweise war die aktive Beteiligung junger Theatermacher*innen an diesen Dialogen nicht durchgängig zu beobachten und die Entscheidungen wurden häufig von weißen, mittelalten und nichtbehinderten¹⁹ Expert*innen getroffen. Dieser Widerspruch hat ungewollt ein Festival geformt, das vor allem auf die Befindlichkeiten eines bürgerlichen, gebildeten und überwiegend weißen Fachpublikums zugeschnitten blieb.

Die thematischen Erkundungen des Festivals AUGENBLICK MAL! deckten ein breites Spektrum ab, das von intimen Gefühlen wie Liebe, Angst, Schmerz und

16 In der vorliegenden Forschung wird weiß als soziopolitische Norm und Machtposition anerkannt und daher klein und kursiv geschrieben.

17 Krug, Hartmut (1999): *5. Deutsches Kinder- und Jugendtheater-Treffen in Berlin*, Programmheft. 15.

18 Ebd.

19 In der vorliegenden Forschung wird der Begriff »behinderte Menschen« anstelle von »Menschen mit Behinderungen« verwendet. Der Grund dafür ist, dass diese Menschen durch die normativen sozialen Strukturen der Gesellschaft behindert werden. In einigen Fällen wird jedoch der Begriff »Menschen mit Behinderungen« verwendet, wenn dies der Begriff ist, der in den Festivalprogrammen und von den Interviewpartner*innen verwendet wird.

Verrat bis hin zu schwerwiegenderen gesellschaftlichen Themen wie Faschismus, Migration, Fluchtgeschichten aus kriegszerstörten Ländern, der Shoah und den tiefgreifenden Auswirkungen der Nachkriegszeit reichte. Die Erzählungen, die sich mit diesen Themen befassten, wurden jedoch zumeist durch die künstlerische Linse weißer, nichtbehinderter Perspektiven vermittelt, was die Notwendigkeit umfassenderer und vielfältigerer Darstellungen und Narrative unterstreicht.

In dieser Zeit wurde ein Bedarf an dramatischer Literatur für Jugendliche im Alter von 11 bis 14 Jahren beobachtet. Um diesem Mangel abzuhelpfen, wurde das Projekt *European Schoolyard Stories* von der Europäischen Union finanziell unterstützt. Ziel dieser Initiative war es, in sieben europäischen Ländern (Deutschland, England, Frankreich, Niederlande, Portugal, Schweiz und Russland) Produktionen für ein junges Publikum zu schaffen. Die Absichten des Projekts wurden jedoch durch ein bemerkenswertes Versäumnis untergraben: es berücksichtigte die unterschiedlichen Migrationserfahrungen in Europa nicht angemessen. Darüber hinaus wurden die wertvollen literarischen Traditionen der Emigrationsländer und der migrierten bzw. migrantisierten²⁰ Autor*innen im Kinder- und Jugendtheater oft nicht beachtet.

Das Festival wagte sich in dieser Zeit auch über die europäischen Grenzen hinaus und nahm Stücke aus Russland und dem Iran in sein Repertoire auf. 2007 übernahm das Jugendprojekt *Playing with Theatre* des Theaters an der Parkaue und des Hebbel am Ufer im Rahmenprogramm des Festivals die Aufgabe, junge Perspektiven einzubinden. Mit Hilfe von Handyfotografie und partizipativen Workshops wurden Jugendliche angeregt, die Produktionen des Festivals zu reflektieren. Diese Diskussionen wurden sorgfältig dokumentiert und im Anschluss an die jeweiligen Aufführungen geteilt. Die akustischen und visuellen Eindrücke wurden online verbreitet und in einer multimedialen Ausstellung zusammengefasst. Diese Projekte wurden von Fachleuten aus verschiedenen Disziplinen geleitet und durch die aktive Beteiligung von Studierenden ergänzt. Besonders hervorzuheben ist das Engagement des Projekts für Inklusion, das sich an sehbehinderte und blinde Teilnehmende richtete.

Wie Gerd Taube und Kay Wuscheck darlegen, wurde das Kinder- und Jugendtheater stark von den künstlerischen Beiträgen der europäischen Nachbarn beeinflusst. Die Produktionen aus Europa zeichneten sich durch eine ausgeprägte Konzentration auf eine facettenreiche Mischung von Elementen wie Tanz, Bewegung, Gesang, Materialien, Objekten, Geräuschen, Musik und dem Körper selbst aus. In einer seltenen Abweichung von den Konventionen präsentierte die Ausgabe 2007 das Stück *A Benguer (Somewhere else)*, eine Koproduktion zwischen Frankreich und Nigeria. Laut Programmheft befasste sich diese Produktion mit der komplexen Thematik von Emigration und Immigration und nutzte das Ausdruckspotenzial von Rap, Hip-Hop, traditioneller afrikanischer Musik und Erzähltradition -als gäbe es nur die eine afrikanische Musik- und Erzählform. Das Stück wurde als Beispiel für einen praktischen Impuls für den Prozess des interkulturellen Mainstreamings

20 Migrantisiert (zweite und dritte Generation, die keine Migrant*innen mehr sind) bezieht sich auf die Kategorisierung von diskriminierten Personen und Gruppen im deutschen Kontext.

gezeigt und sollte einen neuen und inklusiven Diskurs über Migration in Deutschland initiiieren.²¹ Mit diesem Vorschlag wurde der Begriff »interkulturell« in das Vokabular des Festivals eingeführt und zwar zu einem Zeitpunkt, als man das Konzept der Interkulturalität in kulturpolitischen Kreisen als Mittel zur Vermittlung von sozialem Zusammenhalt zu diskutieren begann.²² Interkulturalität wurde jedoch weder in dieser noch in den folgenden Ausgaben als ergänzendes, partizipatives Konzept in den Rahmenprogrammen diskutiert.

Im Jahr 2009 unternahm das Festival einen weiteren entscheidenden Schritt, indem es ein Gremium von zehn Kurator*innen zusammenstellte, denen gemeinsam war, dass sie alle weiße, nichtbehinderte Theaterschaffende waren. Unter dem übergreifenden Motto »Open Borders, Open Doors« unternahmen die Kurator*innen gemeinsam eine umfassende Untersuchung von Grenzen in mehreren Dimensionen. Ihre Bemühungen konzentrierten sich insbesondere auf den Abbau von Barrieren in Bezug auf Alter, Theaterformen (die eine Vielzahl von Stilen, Drehbüchern, Ästhetiken, Materialien und Themen umfassen) und die üblichen Unterscheidungen zwischen Amateur- und professionellen Künstler*innen.²³ Diese Ausgabe markiert einen Wendepunkt in der Theaterlandschaft, da die Grenzen zwischen dem Kinder- und Jugendtheater und dem Theater für Erwachsene allmählich verschwinden. In dieser Zeit des Wandels ist auch eine deutliche Zunahme von Koproduktionen zu verzeichnen.²⁴

Ein neues Format, *Berlin^x*, das vom Hebbel am Ufer (HAU) über den *Houseclub* – einen Raum für künstlerische Diskussionen und Experimente von, mit und für junge Menschen – präsentiert wurde, bot ein Residenzprogramm, bei dem Künstler*innen, die in erster Linie für Erwachsene produzieren, die Möglichkeit hatten, mit jungen Menschen zu arbeiten. Diese Begegnung hatte keinen direkten Einfluss auf die individuellen Projekte der Künstler*innen, führte aber zu kreativen Workshops mit Schulklassen. Diese Workshops dienten als Vorstudien für zukünftige künstlerische Projekte und boten eine Plattform für die Entwicklung von Projekten mit jungen Teilnehmenden. Die Ergebnisse dieser Workshops wurden am Ende des Arbeitsmonats präsentiert, wobei die Künstler*innen die im *Houseclub* gewonnenen Erkenntnisse in ihre Probenprozesse einfließen ließen und so die Interaktion zwischen den Perspektiven von Erwachsenen und Jugendlichen weiter vertieften.²⁵

Gegen Ende des ersten Jahrzehnts der 2000er Jahre zeichnete sich eine deutliche thematische Verschiebung ab, die durch eine stärkere Fokussierung auf Narrative gekennzeichnet war, die eng mit der komplexen Dynamik von Migration und kultureller Identität verbunden sind. *Hell on Earth*, eine Produktion von Constanza Macras in Zusammenarbeit mit DorkyPark und Hebbel am Ufer, befasste sich mit

21 Taube, Gerd/ Wuschek, Kay (2007): *AUGENBLICK MAL!* Programmheft. 109.

22 Damals wurde Interkulturalität in der Kulturpolitik als ein Konzept für den Dialog zwischen verschiedenen Kulturen behandelt. In diesem statischen Kulturverständnis wurde Interkulturalität als Integrationskonzept verstanden und nicht als ein Konzept für die Bereitstellung von Ressourcen und Maßnahmen, um die Expertise und das Wissen von migrantisierten Künstler*innen und Kulturschaffenden im Kultursektor sichtbar zu machen. Vgl. Canyürek, Özlem (2023): 5 ff.

23 *AUGENBLICK MAL!* (2007): *Programmheft*. 23 f.

24 Ebd. 24 f.

25 Ebd. 126.

dem Leben von Menschen, die in einem von mehreren Kulturen geprägten Umfeld aufwachsen, das mit den Herausforderungen von Gender und Identität verwoben ist. Die Produktion wurde mit einer vielfältigen Besetzung in mehreren Sprachen aufgeführt, darunter Spanisch, Arabisch, Englisch und Deutsch.

Darüber hinaus nahmen Themen wie Rassismus, Sexualität und Geschlechterrollen einen zentralen Platz im thematischen Repertoire des Festivals ein. Das Stück *Lilith. paradise loft*, das vom Jungen Ensemble Stuttgart (JES) aufgeführt wurde, stellte beispielsweise traditionelle Geschlechterrollen in Frage. Diese thematische Auseinandersetzung hinterfragt zwar einige etablierte Normen, bleibt aber innerhalb eines cisgeschlechtlichen Rahmens. Schattenkinder, unter der Regie von Omid Niaz vom Nanoaroosak Theater Isfahan erzählt die Geschichte von Straßenkindern, die gezwungen werden, unter der Aufsicht eines Erwachsenen Koranverse und Kaugummi zu verkaufen. Im Gegenzug erhalten sie etwas zu essen und einen Platz zum Ausruhen. Das Stück ist eine der wenigen Produktionen über den Islam, die in der Geschichte des Festivals gezeigt wurden.

3.3 Ab 2010: Auseinandersetzung mit gesellschaftspolitischen Themen und mehr Zugänglichkeit

Das Festival AUGENBLICK MAL! zeigte auch im Jahr 2010 die Auseinandersetzung mit privaten Themen. Geschichten rund um Themen wie Liebe, der Weg zum Erwachsenwerden, Identitätsbildung, Beziehungen, Familie und Freundschaft dominieren weiterhin die Ausgaben des Festivals. Das thematische Terrain des Festivals blieb jedoch in eine überwiegend weißen, nichtbehinderten Perspektive eingebettet, wodurch alternative Narrative und Stimmen unbewusst, aber systematisch an den Rand gedrängt wurden.

Die Auseinandersetzung mit gesellschaftspolitischen Themen der Festivals blieb ein relatives Randphänomen, denn bei jeder Ausgabe waren nur wenige Stücke vertreten, die sich mit diesen komplexen Themen auseinandersetzten. Ein kritischer Punkt wurde bei der 11. Ausgabe des Festivals im Jahr 2011 erreicht, als Tristan Berger im Namen der Kurator*innen auf das auffällige Fehlen politischer und sozialer Themen hinwies.²⁶

Trotz dieser allgemeinen Tendenz gab es beim Festival 2011 eine Reihe von Stücken, die sich aus verschiedenen Blickwinkeln mit sozialen und politischen Themen auseinandersetzte.

In dieser Ausgabe präsentierte das Festival Produktionen, mit denen es neue Territorien betrat, darunter *Frühlings Erwachen!* von Nuran David Calis in der Regie von Dominik Günther und *Trollmanns Kampf – Mer Zikrales*, eine Produktion von Björn Bicker und Marc Prätsch. *Trollmanns Kampf – Mer Zikrales*, inszeniert in Zusammenarbeit mit Sinti*zze-Darsteller*innen, erzählte die Geschichte eines Sinti-Boxers, der von den Nationalsozialisten ermordet wurde.

26 Berger, Tristan (2011): AUGENBLICK MAL! Programmheft. 29.

Eine weitere wichtige Produktion war *Verrücktes Blut*, ein Drehbuch von Nurkan Erpulat und Jens Hillje, unter der Regie von Nurkan Erpulat, das sich mit den weit verbreiteten Stereotypen und Vorurteilen gegenüber Menschen mit so genanntem *Migrationshintergrund* auseinandersetzte. Zeitgenössische Tanzperformances wie *Logobi 01* von Gintersdorfer/Klaßen in Zusammenarbeit mit dem Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr und Frascati Producties aus Amsterdam boten darüber hinaus eine postkoloniale Kritik, die das thematische Spektrum des Festivals zusätzlich bereicherte.

Ein weiterer bemerkenswerter Beitrag war das Stück *SOS für Menschenrechte* des GRIPS Theaters, das Teil des Formats *Berlin^x* war. In dieser Inszenierung ging es um drängende Fragen wie die Schließung der europäischen Grenzen, die Menschenrechte, die Allgegenwärtigkeit von Rassismus in der Gesellschaft und das unnachgiebige Streben junger Menschen nach Selbstbestimmung. Hier zeigte das Festival ein anerkennenswertes Engagement für die Auseinandersetzung mit Themen, die über die individuelle Erfahrung hinausgehen und sich mit den dringenden globalen Fragen auseinandersetzen, die unsere heutige Realität prägen.

Die Dokumentation des Festivals zeugt auch von einer kritischen Beobachtung, die von den Festivalkurator*innen gemacht wurde. Sie stellten insbesondere das Fehlen von Tanz- und Musikaufführungen für Kinder und Jugendliche fest, wodurch die reichen Tanztraditionen und -formen in den Migrant*innen-Communities praktisch ignoriert wurden.

Die Opernhäuser in Dresden und Hannover, insbesondere das Opernhaus Neukölln mit seiner Oper *City of Dogs*, wurden von den Kurator*innen als gute Beispiele dafür angeführt, dass es möglich ist, Aufführungen explizit für junge Menschen zu kreieren,²⁷ und so alternative Formate in einer zeitgemäßen und ansprechenden Form an jüngere Generationen zu vermitteln.

Bis 2017 war es von entscheidender Bedeutung, dass die Kurator*innen, die für die Auswahl der nationalen Produktionen im Rahmen des Festivals verantwortlich waren, hauptsächlich weiße, nichtbehinderte und cisgeschlechtliche Theaterschaffende waren. Ab 2017 gab es jedoch eine kleine Veränderung, als ein*e Kurator*in of Color in das Auswahlkomitee aufgenommen wurde. Diese leichte Diversifizierung läutete einen Wandel in der thematischen Ausrichtung des Festivals ein, der sich vor allem in der Auseinandersetzung mit Themen wie Krieg, Heimatverlust und der Hinterfragung von sozialen Normen und Machtdynamiken in einer »postmigrantischen Gesellschaft«²⁸ zeigte.

Zu den bemerkenswerten Produktionen dieser Ausgabe gehörte *Konferenz der wesentlichen Dinge* von *pulk fiktion*, in Zusammenarbeit mit dem LOT-Theater Braunschweig, dem FFT Düsseldorf und dem COMEDIA Theater Köln. Diese

27 Ebd. 30.

28 Die postmigrantische Gesellschaft bezieht sich auf eine Gesellschaft, in der Migration keine Ausnahme mehr, sondern eine Normalität darstellt, die alle Bewohner*innen betrifft und in Prozesse der Begegnung, des Konflikts, des Austauschs und der Aushandlung von Normen des Zusammenlebens einbezieht.

interaktive und generationenübergreifende Performance zielte darauf ab, gesellschaftliche Normen und Grenzen zu dekonstruieren und die vielfältigen Erfahrungen und Kompetenzen von Kindern und Jugendlichen als Mittel zur Neugewichtung von Machtverhältnissen anzuerkennen. In ähnlicher Weise bot *Die Paten* von Turbo Pascal in Zusammenarbeit mit dem Heimathafen Neukölln eine zum Nachdenken anregende Erkundung der postmigrantischen Gesellschaft, die die Fesseln von Klischees und Stereotypen sprengte. *Sorry* von Monster Truck und The Footprints boten eine seltene postkoloniale Perspektive auf die koloniale Verantwortung Europas und brachte eine bislang unterrepräsentierte Facette der komplexen Geschichte des Kontinents ans Licht.

Das internationale Gastspielprogramm des Festivals widmete sich in erster Linie der Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters, wobei der geographische Schwerpunkt vor allem auf Westeuropa lag. Zwar fanden vereinzelte Beispiele aus Osteuropa, darunter Länder wie Russland, Ungarn, Polen und Weißrussland, ihren Weg ins Programm des Festivals, doch änderte dieser Versuch nichts an der übergreifenden westeuropäischen Ausrichtung.

Das Rahmenprogramm mit dem Titel »We Need to Talk!« konzentrierte sich auf die Diskussion kritischer Themen, zu denen auch das Problem des Rassismus gehörte. Rassismus wird jedoch eher als ‚Thema‘, denn als strukturelles Problem behandelt, das im Theater allgegenwärtig ist und in jeder Ausgabe aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet werden sollte.

2019 waren mehrere Theaterproduktionen zu sehen, die sich an Themen wagten, die im Kinder- und Jugendtheater selten behandelt werden. Ein Beispiel ist *Jetzt Bestimme Ich*, eine Adaption des Buches von Juli Zeh und Dunja Schnabel, produziert von Meine Damen und Herren (MDUH) in Zusammenarbeit mit Kampnagel. Diese Produktion, die sich durch ihre Inklusivität auszeichnet, zeigt eine vielfältige Besetzung von Darsteller*innen mit und ohne Behinderung und hinterfragt die komplexe und hierarchische Dynamik der Entscheidungsfindung von Erwachsenen in Familienstrukturen. *Girls Boys Love Cash* von Citizen.Kane.Kollektiv und JES beschäftigte sich mit der Wechselwirkung zwischen Körper und Konsum sowie mit der komplizierten Machtdynamik zwischen Konsumenten und Anbietern, insbesondere im Kontext der Prostitution. CKK und JES haben für diese Produktion zwei Jahre lang verschiedene Formen der Sexarbeit unter die Lupe genommen und aktiv mit Sexarbeiter*innen, Bordellbetreiber*innen und Sozialarbeiter*innen zusammengearbeitet. *Mädchen Wie Die* war eine Produktion des Jungen Schauspiel Hannover, die sowohl in Laut- als auch in Gebärdensprache aufgeführt wurde und sowohl für hörende als auch für Taube Zuschauer*innen geeignet war. Das Stück themisierte ein aktuelles gesellschaftliches Problem, nämlich Cybermobbing, und konzentrierte sich auf Machtverhältnisse und Gewaltdynamiken.

Bei dieser Ausgabe des Festivals wurde besonderer Wert darauf gelegt, die Veranstaltung für ein breites Publikum zugänglich zu machen. Dazu gehörten Kinder und Jugendliche mit ihren Eltern, Fachleute, Menschen mit unterschiedlichen sprachlichen Hintergründen sowie Menschen mit motorischen und sensorischen Behinderungen. Die meisten Programminhalte des Festivals wurden ins Englische übersetzt oder mit Übertiteln versehen, um die Zugänglichkeit für ein breiteres

Publikum zu gewährleisten. Ausgewählte Veranstaltungen wurden auch in Gebärdensprache verdolmetscht.

3.4 2021: Intersektionalität und Antidiskriminierung

Die digitale Ausgabe des Festivals 2021 war aufgrund der Corona-Pandemie ein Meilenstein in der Geschichte des Festivals. Der Schwerpunkt dieser Ausgabe lag auf dem Thema Diversität. Mit einer intersektionalen Perspektive wurde versucht, den Zugang zum Festival zu erweitern und gleichzeitig übergreifende Zugangsbarrieren abzubauen. Neben der Vorführung ausgewählter Produktionen und der Veranstaltung von Gesprächen mit Gebärdensprachdolmetscher*innen bemühte sich das Festival, viele Produktionen und einen Großteil der Gespräche ins Englische zu übersetzen. Darüber hinaus verfolgte das Festival bei der Auswahl der Moderator*innen von Nach- und Inszenierungsgesprächen einen intersektionalen Ansatz, indem es eine Gruppe von Personen mit unterschiedlichen Hintergründen, Fachkenntnissen und Positionen zusammenstellte.

Das Organisationsteam hat sich um Transparenz und Selbstreflexion bemüht. Es erkannte, dass es eine große Herausforderung sein würde, alle Barrieren sofort zu beseitigen, betrachteten dies jedoch als einen ersten Schritt auf dem Weg zu einem Festival, dass sich diskriminierungssensibel aufstellen möchte. Die Identifizierung, Artikulation und transparente Kommunikation dieser Barrieren an ein breiteres Publikum waren dabei von zentraler Bedeutung. Diese Perspektive markierte einen deutlichen Wandel hin zu einem gewissenhafteren und sozial verantwortlicheren Festivalteam. Eine bedeutende Neuerung, die bei dieser Ausgabe zum ersten Mal eingeführt wurde, waren die Triggerwarnungen, die die Aufführungen begleiteten. Darüber hinaus wurde ein Sensibilisierungsteam eingesetzt, das dem Publikum Unterstützung und Hilfe bei der Bewältigung verschiedener Formen von Diskriminierung bot. Dieser vielschichtige Ansatz unterstreicht das Engagement des Festivals, eine klare politische Haltung zu Fragen der Marginalisierung, der Diskriminierung, des Rassismus und des übergreifenden Strebens nach Gleichheit und Gerechtigkeit einzunehmen.

Das Festival hat sich auch selbstkritisch mit dem Mangel an Vielfalt in seinem Organisationsteam auseinandergesetzt. In einer bewussten und gewissenhaften Reaktion darauf verpflichtete sich das Festival, aktiv auf die Stimmen von marginalisierten Menschen zu hören, um deren besonderen Herausforderungen, Erfahrungen und Fachwissen stärker sichtbar zu machen. Diese Haltung war weder zufällig noch willkürlich, denn sie wurde insbesondere durch die Anwesenheit der politischen Aktivistin und Theatermacherin Mirrianne Mahn geprägt, die während des Festivals 2021 als Referentin für Diversitätsentwicklung in den Darstellenden Künsten für junges Publikum beim KJTZ tätig war.

Festzustellen ist, dass die Auseinandersetzung mit dem Thema Klassismus seit den Anfängen des Festivals bis heute oft am Rande des thematischen Schwerpunkts geblieben ist. Vor diesem Hintergrund beschäftigte sich die Produktion *Unterscheidet Euch!* von Turbo Pascal mit dem komplexen sozialen Milieu der Klassenzugehörigkeit. Die Inszenierung, die sich durch eine reflektierte Auseinandersetzung

mit Themen wie Armut, Reichtum, soziale Ungerechtigkeit, Privilegien und Ausgrenzung auszeichnete, nutzte ein interaktives Spielformat und lud das Publikum ein, sich mit diesen vielschichtigen Themen auseinanderzusetzen.

BIPOC²⁹-Perspektiven waren im Festivalprogramm vor allem durch Tanzproduktionen wie im Fall der Tanzperformance *Boys Don't Dance* von E-Motion und Takao Baba zu sehen, die darauf abzielt, verschiedene Perspektiven, Körperbilder und gesellschaftliche Rollenerwartungen zu konfrontieren und ein breites Spektrum an Tanzformen, einschließlich viralen und urbanen Streetstyle-Moves, zu integrieren. Mit Ausnahme bestimmter Genres und Themen, wie z.B. Tanzperformance und migrationsbezogene Themen, ist die BIPOC-Perspektiven kein integraler Bestandteil der Begleitprogramme. Gleichermaßen gilt für das Fehlen der Perspektiven auf Behinderung und Sexualität. Auch die Diskussion über die kulturelle Teilhabe von Kindern und Jugendlichen sollte in jeder Diskussion über Kinder- und Jugendtheater präsent sein, denn sie sind schließlich die »Zielgruppe«, wie Lena Riemer von der Jugendredaktion »Hingucker*innen«³⁰ in einem Interview feststellt.³¹

Nichtsdestotrotz hat sich in den letzten Ausgaben von AUGENBLICK MAL! das Bewusstsein für den Zusammenhang zwischen der Diversitätsentwicklung und den verschiedenen Formen von Diskriminierung stetig entwickelt. Die nächsten Schritte werden zeigen, ob dieser Bewusstseinsbildung weitere Maßnahmen zur Pluralisierung folgen werden, um vor allem dem Mangel an vielfältigem Wissen und Know-How entgegenzuwirken.

29 Der Begriff »BIPOC« ist eine Abkürzung der politischen Selbstbezeichnung *Black, Indigenous, and People of Color* (Deutsch: Schwarze, Indigene und People of Color) von Menschen, die Rassismuserfahrungen machen.

30 Die Jugendredaktion »Hingucker*innen« ist später in die »Vertretung für junge Perspektiven« übergegangen.

31 Schwarz, Hanna (2023): »Ganz viel Empowerment – Interview mit der Vertretung für junge Perspektiven des Festivals AUGENBLICK MAL!« In: *Junge Bühne* vom 01.05.2023.

4 – SPURENSUCHE

Anders als die übrigen untersuchten Festivals bietet SPURENSUCHE einen Ort für fachlichen Austausch, kollegiales Feedback, künstlerische Workshops, Weiterbildung und kulturpolitische Diskussionen rund um das Freie Theater für junges Publikum. Seit 1992 wird es als Arbeitstreffen der Freien Kinder- und Jugendtheater von dem ASSITEJ e.V. in Kooperation mit einem freien Theater veranstaltet.

Im Folgenden wird die Entwicklung des Diversitätsdiskurses beim Festival SPURENSUCHE auf einer Zeitachse analysiert.

4.1 Die 1990er Jahre: Vielfalt der künstlerischen Formate

Zu Beginn der 1990er Jahre konzentrierte sich SPURENSUCHE verstärkt auf die Legitimation und Relevanz des Kinder- und Jugendtheaters als eigenständiges Genre. Diskutiert wurden daher vor allem die künstlerische Qualität, die Auseinandersetzung mit neuen avantgardistischen künstlerischen Formen, Strukturen, Methoden und Themen sowie die Entwicklung von Kriterien für neue Wege des Theatermachens. In diesem Zusammenhang wurden Fragen der Diversität mit Stil, künstlerischer Leitung, Bühnenbild, Musik und textbegleitender Technik in Verbindung gebracht.

In den gezeigten Produktionen der 1990er Jahre werden vor allem bürgerliche Theaterideen, Werte, Gewohnheiten und ästhetische Konventionen sowie die Narrative und Lebensrealitäten weißer, nichtbehinderter, cisgeschlechtlicher und Menschen mit höheren Bildungsabschlüssen präsentiert. Das erste Jahrzehnt der SPURENSUCHE war auch geprägt von dem Bemühen, das Kinder- und Jugendtheater kulturpolitisch zu positionieren und SPURENSUCHE als ernstzunehmendes Festival in der Festivallandschaft zu etablieren. Bereits seit der dritten Festivalausgabe 1996 ist ein intensives Bemühen erkennbar, kulturpolitische Debatten zu einem integralen Bestandteil des Festivals zu machen. In diesem Zusammenhang wurde SPURENSUCHE als kulturpolitisches Instrument benannt, um freien Gruppen Sichtbarkeit zu verschaffen und andere künstlerische Entwicklungsmöglichkeiten in der freien Szene aufzuzeigen.³² Dieter Kümmel, der damalige Geschäftsführer der ASSITEJ, betonte, dass die Auswahl der Spielorte auch eine kulturpolitische Entscheidung war, um die freien Gruppen in diesen Städten bekannt zu machen und die weiteren künstlerischen Entwicklungsmöglichkeiten der freien Szene aufzuzeigen.³³

Auffällig ist auch, dass bis Ende der 1990er Jahre weder Migration noch Ost(-West-)Sozialisation in den Theaterstücken thematisiert wurden. Hier deutet die starke Einbindung kulturpolitischer Akteur*innen darauf hin, dass es zwischen den gastgebenden Theatern und der ASSITEJ Unterschiede in der

32 Kümmel, Dieter (1996): *SPURENSUCHE 3 Programmheft*. 32.

33 Ebd.

Schwerpunktsetzung gab. In den kulturpolitischen Runden wurde die Darstellung der regionalen Vielfalt nach der deutschen Wiedervereinigung als neues Ziel der SPURENSUCHE formuliert. In diesem Zusammenhang wurde erkannt, dass die Perspektiven und Akteur*innen von Theatern in Ostdeutschland und aus den neuen Bundesländern im freien Kinder- und Jugendtheater fehlten.³⁴ Die nach den 1960er Jahren im Zuge der (Gast-)Arbeitsmigration entstandenen Theater wurden jedoch nicht als Teil der regionalen Vielfalt der freien Kinder- und Jugendtheaterszene betrachtet.

1998 war der erste Meilenstein in der Geschichte der SPURENSUCHE in Bezug auf die Anerkennung der Rolle der Kulturpolitik im Umgang mit Rassismus in Deutschland. In seiner Eröffnungsrede zur vierten SPURENSUCHE, die in der Theaterwerkstatt Hannover stattfand, erörterte Ralph Förg die Rolle der Kulturpolitik bei der Prävention von Rassismus und Fremdenfeindlichkeit sowie bei der Gewährleistung der kulturellen Teilhabe aller Bevölkerungsgruppen im Theater. Diese erstmalige explizite Benennung von Rassismus – ohne die Opfer von Rassismus zu thematisieren – fand jedoch keinen Niederschlag im Programm. Es fällt auf, dass die Begriffe *Migration* und *Migrationshintergrund* noch nicht verwendet werden. Stattdessen wird in der integrationsorientierten kulturpolitischen Diskussion häufig von »Bevölkerungsgruppen« gesprochen. Implizit wird mit kultureller Vielfalt und kultureller Teilhabe die Idee verbunden, Theater als Medium zur Integration unterschiedlicher Bevölkerungsgruppen und -kreise zu begreifen: um deren Ausgrenzung und Marginalisierung zu verhindern und diese unterschiedlichen Lebenswelten für das Publikum zu thematisieren, um »Toleranz« gegenüber marginalisierten Menschen zu kultivieren. Es ging hierbei allerdings nicht so weit, Anerkennung, Akzeptanz und »Empathie« für diese unterschiedlichen Lebensrealitäten und Lebensweisen zu vermitteln.³⁵

Gegen Ende der 1990er Jahre stand für die ASSITEJ die Institutionalisierung der freien Kinder- und Jugendtheaterfestivalszene im Vordergrund, und das Ziel, eine Struktur für SPURENSUCHE zu entwickeln, wurde Anfang der 2000er Jahre verwirklicht.

4.2 Die 2000er Jahre: Migration und migrationsbezogene Themen

Die zweite Schlüsselveranstaltung zum Thema Diversität fand bei der siebten SPURENSUCHE 2004 in Freiburg statt. In ihrem Impulsbeitrag hinterfragte Annett Israel die Inhalte der Stücke und kritisierte, dass sie die Vielfalt der Lebensrealitäten in Deutschland nicht berücksichtigten. Darüber hinaus forderte Israel eine Emanzipation des freien Kinder- und Jugendtheaters vom überkommenen bürgerlichen Theaterbetrieb und seinen Programmen für bürgerliche Kinder.³⁶ Abgesehen von ihrer Rede konzentrierte sich das Festivalprogramm jedoch weiterhin auf

34 Ebd.

35 Vgl. Sharifi, Azadeh (2011): *Theater für Alle?: Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*. Frankfurt am Main.

Vgl. Terkessidis, Mark (2010): *Interkultur*. Berlin.

36 Israel, Annett (2004): *SPURENSUCHE Programmheft*. 9.

die Bedeutung des unabhängigen Theaters, die (normative) dramaturgische Vielfalt und die Suche nach neuen Wegen, um durch das Experimentieren mit neuen Genres und Stilen eine bessere Verbindung zum Publikum herzustellen. Wie schon 1998 blieben die Versuche, das Kinder- und Jugendtheater mit den verschiedenen sozialen und kulturellen Realitäten der Gesellschaft und den damit verbundenen Narrativen in Verbindung zu bringen, individuelle Bemühungen und nicht integraler Bestandteil des Festivalprogramms.

Enttäuschenderweise wurde in den Theaterstücken, kulturpolitischen Diskussionen und anderen Veranstaltungen bis 2016 keine Dimension von Diversität thematisiert. Erstaunlich ist, dass selbst politisch hochrelevante Themen wie die Fluchtbewegungen der 2010er Jahre und die Ankunft von Menschen aus kriegsgebeutelten Ländern in Deutschland nicht thematisiert wurden, ganz zu schweigen von Narrativen zu Behinderung, sexueller Orientierung, Klassismus etc. Auch Diversitätskonzepte wie Interkulturalität, die zu diesem Zeitpunkt zu den am häufigsten verwendeten Begriffen in der freien deutschen Erwachsenentheaterszene und in der kulturpolitischen Diskussion gehörten, waren nicht Teil der SPURENSUCHE-Programme.³⁷ Diese langfristige Distanzierung von der Auseinandersetzung mit verschiedenen Diversitätsdimensionen kann als eine Rückkehr des Freien Kinder- und Jugendtheaters zu seinem »business as usual« mit Lebensrealitäten und normativen Anliegen gelesen werden.

2016 widmete sich das Festival im COMEDIA Theater Köln unter dem Motto »Grenzenlos« dem Thema »Freies Theater in der Migrationsgesellschaft«. In diesem Jahr gab es einige wichtige Neuigkeiten: (1) mit der Anerkennung Deutschlands als Migrationsgesellschaft wurde die Migrationsgesellschaft erstmals zum zentralen Thema des Festivalprogramms, (2) in den untersuchten Theatern wurde der Begriff »Diversität« in dieser Ausgabe der SPURENSUCHE zum ersten Mal verwendet, und (3) die ersten Überlegungen, ein vielfältiges Publikum zu erreichen, wurden angestellt. Es ist erwähnenswert, dass das Ensemble des COMEDIA Theaters damals trotz des starken Fokus auf Migration ausschließlich aus weißen Menschen bestand. Heute räumt die damalige und heutige Leitung Jutta M. Staerk ein, dass das »[...] falsch [war] auf Dauer, was wir damals nicht besser wussten, was es damals nicht besser gab.«³⁸

Im gleichen Jahr formulierte Simone Dede Ayivi in ihrem Impulsvortrag die Notwendigkeit von Strategien gegen Rassismus in der Theaterarbeit in Deutschland. Sie forderte die Dekolonisierung der Theaterlandschaft. Diese Forderung nach Dekolonisierung wird nicht nur bei SPURENSUCHE, sondern bei allen untersuchten Kinder- und Jugendtheaterfestivals noch nicht als integraler Bestandteil der Diversitätsdebatte wahrgenommen.

37 Siehe Canyürek (2022a): *Cultural Diversity in Motion: Rethinking Cultural Policy and Performing Arts in an Intercultural Society*. Bielefeld.

Sharifi, Azadeh (2011): *Theater für Alle?: Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*. Frankfurt am Main.

Schneider, Wolfgang (Hg.) (2011): *Theater und Migration: Herausforderungen für Kulturpolitik*. Bielefeld.

Terkessidis, Mark (2010): *Interkultur*. Berlin.

38 Persönliches Interview mit Jutta M. Staerk, Leitung COMEDIA Theater seit 2008, am 28.09.2023.

Im Anschluss an Ayivi stellte Jutta M. Staerk die folgenden zentralen Fragen:

- Ist die Bühne herablassend?
- Welche kolonialistischen Muster finden sich im Theater?
- Reicht es aus, sich nur mit den Themen der Migrationsgesellschaft zu beschäftigen?
- Welche Rolle spielt die akzentfreie Sprache im Theater?

Diese Fragen stehen in direktem Zusammenhang mit der systematischen Ausgrenzung der Wissensdimension. Eurozentrisches Wissen als eine Form hegemonialer Macht trägt zur Reproduktion verschiedener Formen kolonialistischer und paternalistischer Ansätze in der Freien Kinder- und Jugendtheaterszene und in anderen Teilen der Theaterlandschaft in Deutschland bei. Die Einladung von Theatermacher*innen aus Schweden zu einem Aufenthalt im Rahmen eines europäischen Kooperationsprojektes, um deren künstlerische Methoden gegen Ausgrenzung kennenzulernen, bietet ein sehr anschauliches Beispiel für diese hegemonialen westlich-europäischen künstlerischen Wissensformen und -bestände. Obwohl der thematische Schwerpunkt auf Freiem Theater in der Migrationsgesellschaft lag, wurden Theaterschaffende und Theatergruppen, die von Ausgrenzung und Diskriminierung betroffen sind, nicht eingeladen, ihr Wissen und ihre Expertise zu diesem Thema zu teilen.

Die Grenzenlosigkeit im Theater wurde mit einem Perspektivwechsel verbunden, der sich auf Prozessorientierung und Partizipation konzentrierte. Es wurden neue Menschen und Ideen in die Theaterszene einbezogen und über die Sprache als Dimension von Diversität reflektiert. Trotz alldem fand das Wissen der abwesenden Akteur*innen nur begrenzt Raum und wurde nur punktuell repräsentiert, wie in dem von Bassam Ghazi moderierten Workshop, in dem postmigrantische und postkoloniale Perspektiven in den Blick genommen wurden. In den Theaterproduktionen wurde nichtsdestotrotz weiterhin das *Weißsein* der Theaterszene beleuchtet.

4.3 2022: Anerkennung verschiedener Ausschlüsse und ausgeschlossener Positionen

32 Jahre hat es gedauert, bis SPURENSUCHE den Mangel an Diversität in Bezug auf Identität, künstlerische Positionen, Ästhetik und Publikum sowie verschiedene strukturelle Barrieren, die die Darstellung von Pluralität im Kinder- und Jugendtheater verhindern, erkannt hat. Mit dem Bündnis PERSPEKTIV:WECHSEL im Jahr 2022 hat SPURENSUCHE jedoch einen entscheidenden Veränderungsprozess eingeleitet, um mehr Diversität zu repräsentieren, Zugangsbarrieren für ausgeschlossene Theatermacher*innen abzubauen und ästhetische Perspektiven zu verändern.

Zum ersten Mal in der Geschichte des Festivals wurden die Themen Ableismus³⁹ und Adultismus⁴⁰ als Schwerpunktthemen in den Mittelpunkt gestellt. Im Sinne eines inklusiven Theaters wurden alle Programmpunkte des Festivals simultan in die deutsche Gebärdensprache gedolmetscht und die Taube Schauspielerin und Tänzerin Kassandra Wedel ins Team aufgenommen. Mit dem Theater X aus Berlin war erstmals ein Community Theater, das sich kritisch mit der gesellschaftlichen Realität von Migration auseinandersetzt, zum Festival eingeladen.

2022 ist das Jahr, in dem ausgrenzende Strukturen im freien Kinder- und Jugendtheater erkannt wurden. Als fehlende Positionen wurden insbesondere Menschen mit Behinderungen, BIPOC, trans*Personen und Arbeiter*innenkinder genannt. Außerdem wurde in einem der Workshops mit den Performer*innen der Venus Boys erstmals das binäre Geschlechtersystem thematisiert.

Ein Awareness-Team gegen Sexismus, Rassismus, Behindertenfeindlichkeit und andere Formen der Diskriminierung wurde eingerichtet. In verschiedenen Panels wurde die Safer-Space-Politik für Veranstaltungen und Organisationen überprüft. In anderen Panels wurde die Diversität des Festivalteams und des Programms in Frage gestellt, die normative Struktur des Freien Kinder- und Jugendtheaters wurde diskutiert und festgestellt, dass Kinder, BIPOC und nichtbehinderte Akteur*innen auf der Bühne sehen sollten, um ihre Sehgewohnheiten zu ändern. In einem weiteren Workshop, moderiert von Thilo Grawe, wurde das Machtgefälle zwischen der älteren und der jüngeren Generation im Hinblick auf Adultismus als Form von Diskriminierung diskutiert. In diesem Zusammenhang wurde auch über die rezeptions- und produktionsästhetische Gestaltung von Theaterstücken nachgedacht. In der Diskussion sprachen die Referent*innen zentrale Themen wie Zugangsbarrieren und die Schaffung von Ausbildungsmöglichkeiten aus kulturpolitischer und fördertechnischer Sicht an.

Auch wenn die letzte Ausgabe im Jahr 2023 den Rahmen dieser Untersuchung sprengen würde, ist es wichtig zu betonen, dass die kuratorische Leitung des Festivals durch Céline Bartholomaeus und der Inhalt des Festivalprogramms mit dem Fokus auf Rassismuskritik und Empowerment ein Hinweis darauf sind, wie ein Festival aussehen könnte, das sich der intersektionalen Diskriminierung bewusst ist und einen hoffnungsfrohen Ausblick auf zukünftige Ausgaben der SPURENSUCHE eröffnet.

39 Die Welt, in der wir leben, ist strukturell ableistisch, d.h. sie stellt die Bedürfnisse nichtbehinderter Menschen in den Vordergrund. In einer ableistischen Gesellschaft wird es als »normal« angesehen, als nichtbehinderter Mensch zu leben. In diesem Zusammenhang bezieht sich der Begriff Ableismus auf Diskriminierung und gesellschaftliche Vorurteile gegenüber behinderten Menschen.

40 Adultismus beschreibt das Machtungleichgewicht zwischen Kindern und Erwachsenen und damit die Diskriminierung jüngerer Menschen allein aufgrund ihres Alters.

5 — Schöne Aussicht

Schöne Aussicht, ein seit 1998 alle zwei Jahre vom Jungen Ensemble Stuttgart (JES) veranstaltetes internationales und regionales Theaterfestival für junges Publikum, war immer mit den Kinder- und Jugendtheatertagen Baden-Württemberg verbunden. Zu beachten ist, dass sich das ausgewertete Archivmaterial aus den 1990er Jahren auf die Arbeitstreffen der Baden-Württembergischen Kinder- und Jugendtheatertage bis zu deren Umbenennung in *Schöne Aussicht* bezieht.

Anfang der 1990er Jahre orientierte sich das Festival an Beispielen aus Italien, Schweden, Dänemark, den Niederlanden und Belgien, um die Ästhetik und die Formen des Kinder- und Jugendtheaters weiterzuentwickeln. Die meisten Stücke basierten auf Klassikern, nur wenige behandelten Themen aus nicht-weißen, normprivilegierten Perspektiven. Diese wurden jedoch oft als gewöhnliche voyeuristische Fluchtgeschichten dargestellt, etwa von Menschen, die vor dem Bürgerkrieg im ehemaligen Jugoslawien oder der politischen Unterdrückung im Iran fliehen, um in Deutschland ein neues Leben zu beginnen. Es fanden Diskussionen zum Thema »Jugendkultur« statt, an denen ausschließlich weiße Männer (als Mann gelesene Personen) teilnahmen, ohne dass Jugendliche beteiligt wurden. Die Einheitlichkeit des Themas und die Vernachlässigung der Heterogenität innerhalb dieser Kulturen deutet darauf hin, dass pluralistisches Denken und die Berücksichtigung der vielfältigen Realitäten auf der Welt beim Festival noch nicht angekommen waren, was das kulturelle und politische Klima der damaligen Zeit widerspiegelt. Weitere Themen in den Stücken waren Tod, Liebe, Freundschaft, Hass, Gewalt und Identitätskrisen. Diese Themen wurden jedoch überwiegend auf der Grundlage europäischer/westlicher Klassiker und Adaptionen aus weißer Sicht dargestellt. Da die Stücke in den ersten Jahren des Festivals allein von der künstlerischen Leiter*in und später von der Chefdramaturg*in und einem der dienstältesten Dramaturg*innen ausgewählt wurden, spiegelte das Festival einen persönlicheren kuratorischen Ansatz wider, und die Einladungen erfolgten über persönliche Netzwerke, zusätzlich zu den Gastspielen aus anderen Kontinenten, die über das internationale ASSITEJ-Netzwerk eingeladen wurden.⁴¹

5.1 Das erste Jahrzehnt 2000: Vielfalt der künstlerischen Formate

Im ersten Jahrzehnt der 2000er Jahre nimmt die Zahl der von Frauen (als Frau gelesen) geschriebenen Stücke zwar zu und auch die Anzahl der Protagonist*innen steigt. Allerdings waren es fast nur weiße und nichtbehinderte Protagonist*innen. In den Begleitprogrammen des Festivals wurde den strukturellen Entwicklungen des Kinder- und Jugendtheaters große Aufmerksamkeit gewidmet. Ein starker Fokus lag auf der Vielfalt der Theaterformen und -stile sowie auf Diskussionen über die Legitimität und Notwendigkeit von Kinder- und Jugendtheater. Inspirationskämen jedoch vor allem aus Ländern wie Dänemark, Belgien und der Schweiz. Gleichzeitig wurde über die Zukunft des Theaters nachgedacht, und es wurden

⁴¹ Persönliches Interview mit Grete Pagan, Intendantin des JES seit 2022/2023, am 05.09.2023.

Beispiele aus verschiedenen europäischen Ländern untersucht. Die Teilnehmenden waren an diesen Diskussionen und Workshops fast ausnahmslos weiß positioniert.

Nach und nach wurde das Festival immer internationaler. Neben Produktionen westeuropäischer Theater wurden auch Theater aus Ländern wie Südkorea und Kasachstan eingeladen. Damit wurden auch die osteuropäischen Länder einbezogen, und der Vergleich der dortigen Theaterstrukturen mit denen in Deutschland rückte in den Mittelpunkt. Grete Pagan, die langjährige organisatorische Leiterin des Festivals und heutige künstlerische Leiterin des JES, erklärt in diesem Zusammenhang, dass das internationale Programm immer versucht habe, eine möglichst große Bandbreite an Ästhetiken zu zeigen, ohne dass es Auswahlkriterien gegeben habe.⁴²

Selten sind in dieser Zeit Theaterstücke zu sehen, die dem Publikum in internationalen und nationalen Produktionen Narrative zu weniger sichtbaren sozialen und politischen Themen sowie unkonventionelle Themen nahebringen. So erzählte im Jahr 2000 das Stück *Ronald Akkerman* die Geschichte eines an AIDS erkrankten Mannes. Im selben Jahr thematisierte das Theaterhaus Stuttgart in seinem Stück *Dirty Dishes* die illegale Einwanderung anhand einer Restaurantgeschichte über illegale Migrantin*innen aus dem Kosovo, der Türkei, Russland und Armenien. In der Inszenierung verkörperten Künstler*innen of Color ethnische Rollen, auch wenn sie manchmal durch Klischees wie das Spielen von Männern mit Schnurrbärtchen und muslimischen Frauen mit Kopftüchern verstärkt wurden.

In den verschiedenen Ausgaben der folgenden Jahre sehen wir nur eine Handvoll Produktionen, die sich in weniger erforschte Bereiche des Storytellings vorwagen. So wurde 2006 mit dem Kinderstück *Elsas Schöpfung* zum ersten Mal in der Geschichte des Festivals das Thema Obdachlosigkeit aufgegriffen. *Agent im Spiel – Danny, King of the Basement* setzte sich mit dem Thema Kinderarmut auseinander. *Fucking Åmål* präsentierte 2008 die Liebesgeschichte eines Mädchens, das seine Sexualität erforscht, und markierte damit einen ersten Schritt in der Erforschung verschiedener Narrative über sexuelle Orientierung. Außerdem fand während dieser Ausgabe des Festivals eine wichtige Diskussion statt, die die sich verändernde soziale Dynamik der Zeit widerspiegelte. Die weißen Theaterschaffenden untersuchten, wie das Kinder- und Jugendtheater auf die sich verändernden sozialen Strukturen, den demographischen Wandel und die sich wandelnden Werte in einer Migrationsgesellschaft reagiert.

5.2 Von 2010 bis 2020: Koproduktionen im Mittelpunkt

Auch nach 2010 verzichtete Schöne Aussicht auf thematische Schwerpunkte. Stattdessen wurden die künstlerische Leitung des Festivals sowie die Auswahl der Stücke und die Inhalte der Rahmenprogramme weiterhin maßgeblich von der künstlerischen Leitung des JES geprägt, wobei weitere Mitarbeiter*innen in die Gestaltung der Programme einbezogen wurden. Infolgedessen fanden in diesem

42 Ebd.

Zeitraum nur vereinzelt Diskussionen und Produktionen zu Themen der Diversität statt. Angesichts des Mangels an Produktionen, die die sozialen und politischen Realitäten der Gegenwart angemessen widerspiegeln, stellt das Jahr 2012 eine bemerkenswerte Ausnahme dar, das sich durch eine vielfältigere Auswahl an Themen sowohl in den internationalen als auch in den nationalen Produktionen auszeichnet. So führte das Magnet Theatre aus Südafrika 2012 das Stück *Every year, every day, I am walking* auf. Diese Produktion erzählte die Geschichte einer Familie, die aufgrund der Fluchtbewegung in Südafrika ihr Haus verliert, und griff damit ein drängendes gesellschaftliches Problem auf. Nach zehnjähriger Pause nahm das Festival 2012 wieder Stücke auf, die sich mit Flucht- und Heimat- suchgeschichten auseinandersetzen. Das Akademietheater Ulm präsentierte das Stück *Stuttgart. Teheran*, geschrieben von Reihaneh Youzbashi Dizaji. Das Stück thematisiert die Identitätssuche eines persischen Mädchens, dessen Familie den Iran verlassen hat und nach Stuttgart umgesiedelt ist, aus der Perspektive eines weißen, männlich gelesenen Regisseurs. Eine weitere Produktion, *Der Junge mit dem Koffer*, wurde vom Kinder- und Jugendtheater des Nationaltheaters Mannheim (Schnawwl) präsentiert. Dieses Kooperationsprojekt mit dem Theatre Ranga Shankara aus Bangalore, das vom Fonds Wanderlust als Beispiel für interkulturellen Dialog gefördert wurde, thematisierte die Fluchtgeschichte eines Jungen, der versucht, nach London zu fliehen. Wie in der Einleitung bereits erwähnt, wurde Interkulturalität damals in der Kulturpolitik als ein auf Dialog basierendes Diversitätskonzept zwischen grundlegend verschiedenen, festen und insularen Kulturen verstanden. Obwohl unklar ist, wie der interkulturelle Dialog in dieser Aufführung konzipiert wurde, ist dies das einzige Stück in der Geschichte des Festivals, das einen Bezug zum interkulturellen Dialog aufweist.

Eines der wenigen Stücke, nicht nur in der Festivalgeschichte von *Schöne Aussicht*, sondern in der Geschichte aller in dieser Forschung untersuchten Festivals ist *Elses Geschichte* des Jungen Theaters Heidelberg, das sich mit der nationalsozialistischen Verfolgung von Sinti*zze und Rom*nja beschäftigte. Das Stück ist eine Adaption des Buches *Wo sind sie hingekommen? Die unterschlagene Völkermord an den Sinti und Roma* von Michael Krausnick. Die Regisseurin Nada Kokotović entwickelte die Bühnenfassung gemeinsam mit dem Autor und dem Schauspieler Nedjo Osman, der selbst ein Rom ist.

Im Rahmenprogramm 2012 wurde das Tanztheater als Genre besonders berücksichtigt. Während das Tanztheater vor allem in den internationalen Programmen und Gastspielen vertreten war, war es in hiesigen Produktionen vergleichsweise wenig präsent. Die Diskussionen drehten sich um die Frage, was deutsche Theatermacher*innen von ihren Kolleg*innen in den Nachbarländern lernen können und welche Unterschiede in der Dramaturgie zwischen Tanztheater und klassischem Theater bestehen. Wie bei anderen Theaterfestivals wurde auch hier das Beispiel Belgien untersucht, um die künstlerische Inspiration, die Entwicklung der Ästhetik und die Themen zu verstehen.

Eine strukturelle Veränderung trat 2012 ein, als die freie Theaterszene eingeladen wurde, sich an der thematischen, ästhetischen und strukturellen Zusammenarbeit zu beteiligen. Diese Veränderung hatte Konsequenzen für das Festival *Schöne Aussicht*, da ab 2014 nicht mehr jedes Arbeitskreismitglied automatisch an den

Arbeitstreffen teilnahm. Es wurde eine unabhängige Jury eingeführt, die Produktionen aus dem Kreis der Mitglieder auswählte. Aber auch diese Jury hatte keine Kriterien und kaum eine Auswahl zu treffen, sie konnte aus 15 oder 16 Produktionen sieben bis neun einladen: »Es war eher eine Abwahl als eine Auswahl«.⁴³

Im Jahr 2016 haben die Kurator*innen des Festivals eine leichte Veränderung vorgenommen und sieben internationale Produktionen aus Europa und zwei aus Afrika ausgewählt. Hier waren nicht nur die künstlerische Qualität ausschlaggebend, sondern auch die politische Arbeit und Haltung der Theatergruppen. Viele dieser Produktionen erzählten eher implizit Geschichten von Armut, Krieg oder Migration. Zusätzlich wählten die externen (weißen) Kurator*innen Jutta M. Staerk (COMEDIA Theater Köln) und Frederik Zeugke (Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart) acht Produktionen von regionalen Theatern aus. *Flugo*, eine weitere sprachfreie Produktion des Theaters Miracle Nuts aus Spanien, zeigt eine Truppe von drei Clowns, die in ein Flüchtlingslager in Jordanien kommen, um die Abgeschiedenheit und die Sehnsucht nach Freiheit zu untersuchen. In der Koproduktion *Emigrants* von JES und NIE Theatre aus Norwegen ging es um junge Menschen, die aufgrund von Armut, Krieg und politischer Instabilität aus ihrer Heimat fliehen. Das Backa Theatre aus Schweden hinterfragte das Konzept des Guten aus politischer, ethischer, religiöser, ästhetischer und existenzieller Sicht anhand eines Interviewprojekts mit jungen Menschen aus europäischen Ländern, die Europa als einen von Egoismus, Gier, Rassismus und Brutalität geprägten Kontinent beschrieben.

Trotz der thematischen Vielfalt dieser Ausgabe wurden alle Vorträge und Diskussionen im Rahmenprogramm von weißen und nichtbehinderten Theaterschaffenden moderiert. Diese thematische Vielfalt ist jedoch kritisch zu betrachten, weil sie sich aus wissensbasierten kolonialen Kontinuitäten bedient: die Produktionen aus dem Globalen Süden beschränken sich auf die Themen Armut, Migration und Flucht. Ein überraschender Aspekt des Programmheftes 2016 war die Aufnahme von Begriffen in deutscher, englischer und arabischer Sprache; eine Abweichung von der üblichen Praxis bei Kinder- und Jugendtheaterfestivals, die einen barrierefriedenierenden Ansatz der Kommunikation und Verständigung demonstriert.

2018 hat die vierköpfige Kuratoriumsgruppe elf internationale Ensembles ausgewählt, um dem hiesigen Publikum aktuelle Entwicklungen im internationalen Kinder- und Jugendtheater vorzustellen. Ziel war es, regionale Theaterschaffende zu inspirieren und an neue künstlerische Ansätze internationaler Künstler*innen heranzuführen. Eine externe Jury kuratierte das regionale Programm. Grete Pagan betonte, dass die Schöne Aussicht bei der Programmgestaltung verschiedene Aspekte in Bezug auf das Publikum berücksichtigte, darunter Stücke, die für alle Altersgruppen geeignet sind, verschiedene ästhetische Ansätze, Erzählformen, Theatertechniken und die Vertretung verschiedener Genres und Kontinente.⁴⁴ Es ist anzumerken, dass diese Bestrebungen jedoch nicht zu einer Diversifizierung des weißen Personals von JES, des Festivalteams und der Kurator*innen führten.

43 Persönliches Interview mit Grete Pagan am 05.09.2023.

44 Ebd.

In dieser Ausgabe des Festivals wurde das Publikum mit einem breiteren Spektrum gesellschaftlicher Realitäten konfrontiert. Eine bemerkenswerte Aufführung, entweder *und* unter der Regie von Hannah Biedermann, ist eine der wenigen Produktionen, die konventionelle Geschlechterrollen in Frage stellt. Dieses Stück wurde 2017 mit dem Deutschen Theaterpreis DER FAUST ausgezeichnet. Aus dem internationalen Programm präsentierte *Mbuzeni / Frag die Götter* der Theaterpraktikerin und Autorin Koleka Putuma aus Südafrika, die sich in ihren Werken mit Themen wie Homofeindlichkeit, Weiblichkeit und *race* auseinandersetzt, eine musikalische Performance über vier junge Schwarze Mädchen, die ihr eigenes Schicksal bestimmen. *Peer Gynt aus dem Kosovo*, geschrieben von Jeton Neziraj von Qendra Multimedia, bot einen kritischen Einblick in die harte Realität der europäischen Migration. Das Gemeinschaftsprojekt *R.E.S.P.E.C.T.*, das von der künstlerischen Leiterin Brigitte Dethier und dem belgischen Choreographen Ives Thuwis-De Leeuw geleitet wurde, beschäftigte sich mit den Herausforderungen eines respektvollen Zusammenlebens trotz aller Unterschiede in einer vielfältigen Gesellschaft. Die Besetzung war vielfältig, mit jungen Schauspieler*innen kenianischer, simbabwischer, deutscher und irakischer Herkunft. Leider ist Diversität unter den Künstler*innen fast die Ausnahme, wenn es um Migration als Narrative geht.

Auch in dieser Ausgabe spiegelte das Programmheft die sprachliche Vielfalt der eingeladenen Theatergruppen wider, indem es ein Wörterbuch in verschiedenen Sprachen enthielt, darunter Deutsch, Englisch, Französisch, Niederländisch, Dänisch, Norwegisch, Serbokroatisch, Albanisch, Berndeutsch und Hebräisch. Im Sinne eines barrierearmen Angebots wurden einige Stücke in Gebärdensprache mit Übertiteln angeboten.

5.3 Ausblick ins Jahr 2022: Themenvielfalt und Jugendperspektiven

2022 legte das Festival erstmals Wert auf Barrierefreiheit, indem es Kontaktinformationen für Anfragen in deutscher Gebärdensprache und Übertitel für Menschen mit Hörbehinderungen anbot. Das Festival richtete ein Sensibilisierungs-team ein und stellte einen QR-Code zur Verfügung, um Begriffe wie Privilegien, Behindertenfeindlichkeit, Rassismus und Intersektionalität weiter zu erforschen.

In diesem Jahr zeigte das Festival eine Auswahl von Produktionen, die sich mit Themen wie Geschlechterrollen, Migration und Flucht auseinandersetzten. Zu den bemerkenswerten Aufführungen gehörte *Met Zonder Ballen* aus den Niederlanden, in dem die Geschichte eines transsexuellen Sohnes und seiner Mutter erzählt wurde. *Rising Sun* aus Botswana erkundete die Reise eines Jungen, der zu einem jungen cis Mann heranwächst, und setzte sich mit den gesellschaftlichen Erwartungen in Bezug auf Geschlechterrollen und -idealen auseinander. *Invisible Lands* aus Finnland nutzte das Objekttheater, um das Schicksal von Geflüchteten und Vertriebenen darzustellen. *Hotel Europa*, ein metaphorisches Stück von JES und NIE Theatre, beschäftigte sich mit dem Konzept des alten Europas und seiner Transformation und stellte Fragen zu den gesellschaftlichen Werten und der Zukunft Europas.

Um die Partizipation und die Perspektiven von Kindern und Jugendlichen beim Festival *Schöne Aussicht* zu stärken, wurden auch 2022 verschiedene Konzepte umgesetzt. Dazu gehören die in der letzten Ausgabe ins Leben gerufenen Festival-Philosoph*innen, eine Gruppe theaterbegeisterter Kinder und Jugendlicher im Alter von 10 bis 16 Jahren, die internationale Gastspiele besucht, darüber diskutiert und ihre Gedanken und Eindrücke in kurzen Einspielungen künstlerisch umsetzt. Laut Grete Pagan hat die Gruppe begonnen, Ideen für Förderprogramme zu entwickeln, die sie gerne umsetzen würden, um anderen Kindern und Jugendlichen den Zugang zum Theater zu erleichtern.⁴⁵ Darüber hinaus umfasst das Programm *Next Generation*, das von seinen Mitgliedern in *New Generation* umbenannt wurde, junge Menschen im Alter von 19 bis 23 Jahren. Sie arbeiten im Rahmen des Festivals mit dem Ziel, den Diskurs zu verschieben, indem sie unterschiedliche Perspektiven einbringen und möglichst viele Gespräche zwischen erfahrenen und jungen Theaterschaffenden anregen.⁴⁶ Ein weiterer Ansatz zur Förderung der aktiven Beteiligung junger Menschen, der *Bright Campus*, ermöglichte eine Studierendenbegegnung zwischen verschiedenen Universitäten, der den Austausch von Ideen über wichtige Perspektiven und Themen im Zusammenhang mit den darstellenden Künsten anregte. Insgesamt lässt sich allerdings aus dem Festivalprogramm nicht ableiten, wie unterschiedlich diese Studierendengruppen in Bezug auf Klasse, ethnische Herkunft, Geschlecht usw. waren.

Erste Hinweise von Grete Pagan deuten darauf hin, dass sich die nächste Ausgabe von *Schöne Aussicht* 2024 auf weitere Dimensionen der Diversität konzentrieren wird, u.a. auf:⁴⁷

1. Die Einführung eines thematischen Schwerpunkts während des Arbeitstreffens, wobei der Schwerpunkt auf interdisziplinären Konzepten liegt.
2. Förderung der Vielfalt in Bezug auf künstlerische Ansätze, Teams, Altersgruppen und die Raumnutzung, geleitet von noch zu entwickelnden externen Kriterien.
3. Eine Erkundung des inklusiven Theaters im Rahmen des internationalen Programms mit dem Ziel, Anregungen für die Erweiterung des Horizonts zu geben, um verschiedene Communities von Menschen mit Behinderungen zu erreichen,
4. Zusammenarbeit mit jungen Menschen, indem diese in den Auswahlprozess einbezogen werden und die Möglichkeit erhalten, wichtige Produktionen zu begutachten, bevor Einladungen ausgesprochen werden.

Obwohl *Schöne Aussicht* vor allem in den letzten Ausgaben heterogenere Narrative präsentiert und Theatergruppen und Künstler*innen aus außereuropäischen Ländern eingeladen hat, geht die Diversifizierung nicht Hand in Hand mit der Aufhebung des Mangels an Perspektiven und Positionen von Künstler*innen, deren Wissen und Expertise weiterhin marginal bleiben. Im Vergleich zu vielen anderen Festivals, die in dieser Forschung untersucht werden, genießt das Festival *Schöne Aussicht* große Vorteile, wenn es darum geht, einen Rahmen für den Abbau

45 Ebd.

46 Ebd.

47 Ebd.

diskriminierender Ausgrenzung zu schaffen, da es federführend von einem Theater, dem JES, organisiert wird. Die Einbeziehung externer Kurator*innen in das Festival, wie es bei einigen früheren Ausgaben der Fall war, trägt nicht zu einer strukturellen Veränderung von *Schöne Aussicht* bei, wie die chronologische Analyse zeigt. Das kulturelle Umfeld (z.B. Ideen, Gewohnheiten, ästhetische Wahrnehmungen, Netzwerke etc.) der künstlerischen Leitung und des Teams von JES hat nach wie vor einen sehr starken Einfluss auf die Gestaltung der Festivalprogramme. Die Fokussierung auf bestimmte Aspekte und Narrative von Diversität ist jedoch kein Alleinstellungsmerkmal von *Schöne Aussicht*. Bei fast allen untersuchten Theaterfestivals fehlt eine bewusste und feste strukturelle Verankerung, die darauf abzielt, Diskriminierungen und Zugangsbarrieren abzubauen und heterogene Perspektiven einzubringen, die Aufschluss darüber geben, wie ein Kinder- und Jugendtheaterfestival organisiert werden kann, das nicht als überwiegend weißer und nichtbehinderter Raum funktioniert.

6 — *panoptikum*

Das *panoptikum* in Nürnberg ist ein europäisches Festival, das seit 2000 alle zwei Jahre vom freien Theater Mummpitz veranstaltet wird. Im Gegensatz zu den anderen untersuchten Festivals ist das *panoptikum* ein relativ kleines Festival, was Budget und Personal betrifft, das Produktionen aus Europa, Bayern und Deutschland zeigt. Leider beginnt das Archivmaterial erst Anfang der 2010er Jahre. Daher ist die Analyse unvollständig und wird den Diversifizierungsprozessen des Festivals möglicherweise nicht ganz gerecht.

Andrea Erl, die Intendantin des Theaters Mummpitz, ist von Anfang an die künstlerische Leiterin des Festivals *panoptikum* und ist eine der Vertreter*innen des ASSITEJ-Arbeitskreises Bayern. Andrea Erl erklärt, dass es von Anfang an das Ziel des Festivals war, Produktionen zu präsentieren, die »professionell« gemacht sind und die die Bedeutung von *panoptikum*, also einer Sammlung von Sehenswürdigkeiten, widerspiegeln.⁴⁸ In diesem Sinne lud das Festival gleich bereits für die erste Ausgabe eine Produktion aus Frankreich mit behinderten Künstler*innen ein. Diese Entscheidung wurde nicht getroffen, weil das Festival Diversität als etwas Besonderes betrachtet, sondern weil sie zum Theater gehört: »Wenn es gut ist, gehört es dazu«, so die Festivalleiterin des *panoptikum*.⁴⁹ Aber die Frage ist, wer entscheidet, was gut ist und deshalb ins Theater gehört? Im Fall von *panoptikum* ist es eindeutig die weiße, nichtbehinderte Normativität.

panoptikum hat kein Festivalmotto. Stattdessen konzentriert es sich auf die Präsentation eines breiten Spektrums an Genres, darunter klassisches Schauspiel, Tanz, Figurentheater, Objekttheater und Theaterinstallationen. Laut Andrea Erl ist die Vielfalt der künstlerischen Formen, Narrative und Inhalte für das Festival entscheidend, ebenso wie die Einbeziehung des Publikums.⁵⁰ Was den Publikumsaspekt betrifft, so arbeitet *panoptikum* mit Grundschulen zusammen, um verschiedene Bevölkerungsgruppen zu erreichen.⁵¹ Das Festivalteam arbeitet auch mit Schulen an verschiedenen Projekten im Rahmen des Kulturrucksack-Programms und kooperiert mit Schulen und Spielplätzen, in denen Kinder mit unterschiedlichen Hintergründen und Kompetenzen anwesend sind.⁵²

Darüber hinaus legt das Festival Wert auf die Einbeziehung der Perspektive junger Menschen, auch wenn keines der Auswahlteams selbst jung ist. *panoptikum* hält Kontakt zu Ausbildungseinrichtungen und Schauspielschulen in München, Regensburg und Tübingen. Am Theater Mummpitz gibt es einen Jugendtheaterclub sowie einen Kindertheaterclub, die sich aktiv am Festival beteiligen, indem sie Kritiken schreiben, an der Vorbereitung mitwirken und das Rahmenprogramm mitgestalten.⁵³

48 Persönliches Interview mit Andrea Erl, Intendantin Theater Mummpitz, am 07.09.2023.

49 Ebd.

50 Ebd.

51 Ebd.

52 Ebd.

53 Ebd.

Im Gegensatz zu vielen anderen Kinder- und Jugendtheaterfestivals zeigt *panoptikum* häufig Stücke ohne Worte und bietet damit eine inklusive Option, die Sprach- und HörbARRIEREN abbaut. Hervorzuheben ist, dass Stücke aus Ländern wie Belgien, Dänemark, Frankreich, der Schweiz und Italien stark im Festivalprogramm vertreten sind. Obwohl das Auswahlkriterium in erster Linie auf Produktionen aus Europa ausgerichtet ist, wie es von der Stadt Nürnberg, dem Land Bayern und den Förderorganisationen gefordert wird, berücksichtigt das Festivalteam auch herausragende Produktionen aus anderen Regionen.⁵⁴ Im Laufe der Jahre hat *panoptikum* seine internationale Reichweite jedoch über Europa hinaus erweitert, wobei Produktionen aus Russland und Israel bemerkenswerte Ausnahmen bilden. Trotz der guten Vernetzung mit verschiedenen europäischen Festivals, hat *panoptikum* bisher keine Theater einbezogen, die sich mit Narrativen und Ästhetiken der post-migrantischen europäischen Gesellschaften außerhalb des europäischen Kanons auseinandersetzen.⁵⁵

Zu Beginn der 2010er Jahre drehten sich die Geschichten vor allem um Themen aus Märchen, Fabeln und Klassikern. Ab 2016 setzte das Festival jedoch einen stärkeren Schwerpunkt auf gesellschaftspolitische Themen wie Heimatverlust, Ausgrenzung, Integration und die Auswirkungen von Krieg und Armut wurden in der Festivalauswahl inhaltlich aufgegriffen.

Zwei wichtige Schwerpunkte im Rahmenprogramm des Festivals waren 2018 die Nachhaltigkeit und die Öffnung des Theaters über die Metropolen hinaus in die unversorgte Peripherie. Nachhaltigkeit bleibt ein zentraler Aspekt in den Zukunftsplänen von *panoptikum*. Die Planungen erfolgen in enger Abstimmung mit dem Theater Mummpitz.⁵⁶ Eine der angedachten Strategien ist die Einbindung von Gebärdensprachdolmetscher*innen in ausgewählte Produktionen, die mittlerweile fest im Programm des Festivals verankert ist. Darüber hinaus gibt es Kooperationen mit anderen Festivals, um Übertitel und vereinfachte Sprache für eine bessere Zugänglichkeit anzubieten.

Die 11. Ausgabe des Festivals im Jahr 2020 ging der Frage nach, wie die verschiedenen Generationen zusammenleben wollen. Viele der zum Festival eingeladenen Produktionen beschäftigten sich mit der Dynamik zwischen Kindern und Erwachsenen und der Rolle der Kinder in der Gesellschaft. Das Begleitprogramm beleuchtete dieses Thema aus der Perspektive der Kinder, indem ein Audiokünstler ein Hörspiel auf der Grundlage der Beschreibungen von Kindern über ihre glücklichen Orte erstellte. Das Festival untersuchte auch Fragen rund um die Darstellung von Kindheit, Geschlechterrollen und Familiendynamik aus der Sicht der Kinder selbst. Aus dem Archivmaterial geht jedoch nicht hervor, um welche Art von vielfältiger Kindheit (z.B. Kindheit in der Arbeiterklasse und Kinder mit unterschiedlicher ethnischer Herkunft und Muttersprache) es sich bei dieser Befragung handelte.

54 Ebd.

55 Ebd.

56 Ebd.

Auch 2022 konzentrierte sich das Festival darauf, Kinder zu ermutigen, über tief-ergehende existenzielle Fragen nachzudenken. Diese Fragen umfassten Themen wie Leben, Liebe, Einsamkeit, Isolation und Tod und schufen eine Umgebung, in der Kinder sich mit diesen komplexen Themen auseinandersetzen konnten.

Eine auffällige Lücke im Programm des Festivals war zudem die begrenzte Auseinandersetzung mit zentralen gesellschaftlichen Diskursen in Europa zu Migration und Flucht, Rassismus und Kolonialismus. Diese wichtigen Themen wurden bisher nur vereinzelt in einzelnen Stücken aufgegriffen. Auch die Auseinandersetzung mit nicht-normativen Perspektiven findet kaum statt; Diskurse und Diskussionen über Ableismus, Sexismus und Rassismus sind so gut wie nicht vorhanden.

Eine Ausweitung des thematischen und sozialen Engagements des Festivals hätte dazu beigetragen, seinen kulturellen und ästhetischen Horizont zu erweitern und die vielfältigen Realitäten und Anliegen von Kindern in einer zunehmend vernetzten und sich demografisch verändernden Welt besser widerzuspiegeln. Es lässt sich schlussfolgern, dass das Fehlen heterogener Narrative und marginalisierter künstlerischer Perspektiven stark mit dem geschlossenen Betriebssystem des Festivals zusammenhängt, in dem weiße, nichtbehinderte und cisgeschlechtliche privilegierte Theaterschaffende allein darüber entscheiden, welche Stücke von wem und durch welche ästhetische Linse präsentiert werden sollen.

7 – Hart am Wind

Hart am Wind ist ein norddeutsches Kinder- und Jugendtheaterfestival, das alle zwei Jahre in einer anderen Stadt im Norden Deutschlands stattfindet und an dem Freie Gruppen, Stadt- und Staatstheater aus Bremen, Hamburg, Mecklenburg-Vorpommern, Niedersachsen und Schleswig-Holstein teilnehmen. Im Vergleich zu vielen anderen Festivals, die in dieser Forschung untersucht wurden, hatte *Hart am Wind* 2008 einen späten Start. Zu Beginn hat *Hart am Wind* erste Schritte unternommen, um sich einen eigenen Platz in der Festivallandschaft zu erobern, indem es sich stärker mit verschiedenen künstlerischen Formen und Erzählweisen auseinandersetzte, statt sich an bestehenden Entwicklungen zu orientieren und von Festivals in anderen Regionen zu lernen, um ein vielfältiges Programm anzubieten und ein vielfältiges Publikum zu erreichen.

7.1 2008 bis 2019: Diversität ist weder ein Thema noch ein Anliegen

Seit seinem Start im Jahr 2008 bis in die 2010er Jahre hinein zeichnete sich das Festival *Hart am Wind* durch eine narrative Vielfalt aus, der eine klare Struktur fehlte. Trotz des Fehlens expliziter Auswahlkriterien oder einer Offenlegung durch das Komitee wurden bei jeder Ausgabe immer wieder Stücke gezeigt, die sich mit politisch und gesellschaftlich relevanten Themen auseinandersetzten. Dies deutet darauf hin, dass persönliche Interessen und Wahrnehmungen der Jurymitglieder die Auswahl der Stücke beeinflussten und die künstlerischen Formen und Narrative für das Publikum prägten. Die mangelnde Auseinandersetzung des Festivals mit Fragen der Repräsentation erstreckte sich bis 2019 auch auf die Rahmenprogramme, was darauf hindeutet, dass die Förderung von Pluralität in Narrationen, Ästhetiken und marginalisierten Perspektiven vernachlässigt wurde. Im Einklang mit dieser Beobachtung, agiert – vom Casting über die Jurys bis hin zu den eingeladenen Referent*innen – das Festival als kulturelles Umfeld eines weißen, nichtbehinderten und cisgeschlechtlichen Raums.

Dennoch gab es in diesem Jahrzehnt einige interessante Theaterstücke, die sich mit dem Thema Diversität auseinandersetzten. So beschäftigte sich 2008 die Adaption *Nathan* von Rinus Knobel des Theaters Hof/19 Oldenburg mit Themen wie Toleranz, friedlichem Zusammenleben und dem explosiven Potenzial von religiösem Fundamentalismus, wirtschaftlicher und sozialer Ungleichheit und unterschiedlichen kulturellen Wertesystemen. *Nachtblind* vom Jungen Theater Wilhelmshaven drehte sich um die Geschichte der farbenblinden Moe, ihrer Freundin Leyla und Leylas Bruder Rico. Interessanterweise erhielten alle drei Figuren in dem Stück Namen nichtdeutscher Herkunft. In dem Stück *Warum das Kind in der Polenta kocht* vom Jungen Staatstheater Braunschweig – nach dem Roman von Aglaja Veteranyi – wurde das Leben einer rumänischen Zirkusfamilie dargestellt.

Im Jahr 2010 präsentierte das gastgebende Junge Schauspiel Hannover das Stück *Boys Don't Cry*, das eine wahre Geschichte aus den USA zum Thema Geschlechteridentität aufgreift. Im Rahmenprogramm fanden verschiedene Diskussionen statt, wie z.B. »Kritik im Kinder- und Jugendtheater«, in der weiße, nichtbehinderte und

cisgeschlechtliche Theatermacher*innen die Relevanz, Qualität, Ästhetik und den Inhalt des Kinder- und Jugendtheaters beleuchteten. In der Diskussion »In Zukunft – Aufbruch oder Auftrag« wurde der Zusammenhang zwischen Theater und kultureller Bildung erörtert und die erzieherische Rolle des Theaters und sein Potenzial zur Selbstfindung durch Bildung betont.

Bei der dritten Ausgabe von *Hart am Wind* 2012 in Göttingen behandelten die ausgewählten Stücke ein breites Spektrum an Themen wie Identitätsbildung, Familienprobleme, Erwachsenwerden, Arbeitslosigkeit, Homosexualität, Migration, Gewalt etc. Sie wurden von weißen Theaterschaffenden präsentiert und aufgeführt.

Das Kinderstück *Alles ich von katze und krieg* in Zusammenarbeit mit theatrale subversion war eine partizipative Performance über Identität. Das Stück *Über die Grenze ist es nur ein Schritt* vom Jungen Schauspielhaus Hamburg drehte sich um den 18-jährigen Dede, der illegal vom afrikanischen Kontinent nach Deutschland gekommen ist. Das Thema der illegalen Einwanderung und die persönliche Geschichte von Dede, die von einem männlich gelesenen weißen Regisseur dargestellt wurde, entsprachen dem gängigen Klischee des Einwanderers, der von einem besseren Leben träumt und sich in Deutschland seine Wünsche erfüllt, wie es im Programmheft heißt. Das Stück *Krieg* des Theaters Lüneburg schilderte die Herausforderungen im Umgang mit männlichen Rollenbildern und der Erfüllung gesellschaftlicher Erwartungen. Das Stück *Wut* des Jungen Schauspielhauses Hamburg thematisierte die Konfliktodynamik zwischen einem »Opfer« und einem »Täter«, basierend auf dem mehrfach preisgekrönten Fernsehfilm von 2006.⁵⁷ Im Programmheft wurde Felix als Opfer des »Machos« Can türkischer Herkunft beschrieben.⁵⁸ Mit diesem Stoff sollte eine grundsätzliche Wertedebatte mit dem generationenübergreifenden Publikum angeregt werden, wobei schwer zu beurteilen ist, ob dies gelungen ist oder vielmehr zur Reproduktion bestehender Vorurteile gegenüber den als »kulturfremd« empfundenen Menschen beigetragen hat. Erkennbar ist jedoch der gemeinsame Wunsch der weißen Theatermacher*innen, vermeintlich grundlegend andere Wertesysteme durch den weißen eurozentrischen Blick zu beleuchten. *Soldaten*, vom Deutschen Theater in Göttingen in Zusammenarbeit mit der werkgruppe2, basierte auf Interviews mit dienenden und ehemaligen Soldat*innen der Bundeswehr und war ein musikalisches Kaleidoskop, das sich auf die Berichte, Eindrücke und Erfahrungen der im Ausland stationierten Soldaten konzentrierte und eine oft schockierende Offenheit der Soldaten offenbarte, die von ihren Einsätzen im Kosovo und Bosnien, in Somalia, Afghanistan und im Irak berichteten. Das Stück *Deportation Cast*, das Björn Bicker für das Junge Schauspiel Hannover geschrieben hat, ist eine der ganz wenigen Geschichten über Roma-Gemeinschaften. In der vielschichtigen Liebesgeschichte zwischen einem Roma-Mädchen und einem deutschen Jungen geht es um Abschiebung, Verantwortung und Schuld.

Die Diskussionen im Rahmenprogramm drehten sich auch in dieser Ausgabe um das Thema Theater und Schule, die Rolle der kulturellen Bildung und die Bedeutung

57 Hart am Wind (2012): *Programmheft*. 31.

58 Ebd. 31.

der regionalen Festivals. Die *weißen* Theaterschaffenden überlegten, ob sie einen Überblick über die Vielfalt der Theaterlandschaft in jeder Region geben oder innovative Produktionen aus jeder Region auswählen sollten. Die Fachleute diskutierten über die Notwendigkeit, Experimente im Theater weiterzuentwickeln, um die Sehgewohnheiten des Publikums in Frage zu stellen.⁵⁹ Aber wie kann ein *weißer*, nichtbehinderter und cisgeschlechtlicher Theaterraum, der immer noch suggeriert, die Deutungshoheit über einen vermeintlichen Kanon zu haben, neue Sehgewohnheiten hervorbringen, bzw. sie durch Experimente verändern?

Die vierte Ausgabe von *Hart am Wind* wurde 2014 vom Theater Bremen ausgerichtet.⁶⁰ Während die Jury mehrheitlich *weiß* war, gab es erstmals eine Kinder- und Jugendjury, die sich aus 21 Kindern und Jugendlichen aus Bremen und Bremerhaven zusammensetzte und vom ASSITEJ-Programm *Wege ins Theater* gefördert wurde. Das Gesamtprogramm deutet darauf hin, dass das Festival verschiedene Erzählungen darstellen wollte, die bisher nicht sehr präsent waren. So beschäftigten sich beispielsweise zwei Stücke mit Sexualität und Geschlechtsidentität. Das Stück *Ein Bodybild* von cobratheater.cobra und Theater Marabu war eine Solo-Performance, die sich mit der Komplexität des eigenen Körpers und der eigenen Sexualität auseinandersetzte. Das zweite Stück, *Korallenfische** sind *andersrum*, geschrieben von Kian Pourian und Suse Wessel vom Theater zwischen den Dörfern, hinterfragte die Geschlechterrollen und -identitäten anhand von Aussagen von Menschen im Alter zwischen 12 und 89 Jahren, die auf dokumentarischem Material beruhten. Ein weiteres Stück, das sich auf unbekanntes Terrain begibt, ist *Kinder/SOLDATEN* von Junge Akteure und Theater Bremen, das sich mit der Geschichte von Kindersoldaten in Ländern wie Kongo, Uganda und Burma beschäftigt. Wie ein solches Gewaltthema auf die Bühne gebracht werden kann, ohne bestehende Opferzuschreibungen zu perpetuieren, lässt sich allein aus der Beschreibung im Programmheft nur schwer ableiten. Generell lässt sich jedoch feststellen, dass bei Geschichten aus afrikanischen Ländern ein immanenter unbewusster kolonialer Blick dazu neigt, vor allem zwei Arten von Erzählungen auf die Bühne zu bringen, die entweder mit Gewalt oder mit unterschiedlichen Tanztraditionen verwoben sind.

Zum ersten Mal in dieser Ausgabe wurde im Rahmenprogramm die Beteiligung junger Perspektiven in die Festivalplanung diskutiert, wobei der Schwerpunkt auf der Erforschung neuer Aufführungsstrategien, Erzählweisen und Präsentationsformate lag, um die Transparenz und Kommunikation zu verbessern und eine Vielfalt möglicher Perspektiven zu erreichen.⁶¹ Die fünfte Ausgabe 2016 in Hamburg konzentrierte sich stark auf Geschichten rund um Identitätssuche, Zugehörigkeit und Anderssein, die hauptsächlich von *weißen* und nichtbehinderten Theatermacher*innen inszeniert wurden. So ging das Stück *Räuberhände* nach dem Roman von Finn-Ole Heinrich vom Thalia Theater der Frage nach, wie unsere ethnische Herkunft unser Sein bestimmt. Das Stück *Kleinstadtnovelle* nach dem Roman von

59 Ebd. 33.

60 Das Interview mit Rebecca Hohmann, der künstlerischen Leiterin des Jungen Theaters Bremen, das zweimal, 2014 und 2022, an der Organisation des Festivals *Hart am Wind* beteiligt war, wurde von ihr nicht zur Verwendung in diesem Bericht freigegeben.

61 *Hart am Wind* (2014): *Programmheft*. 36.

Ronald M. Schernikau von der Theaterakademie Hamburg schildert die Stigmatisierung eines Jungen aufgrund seiner sexuellen Orientierung. *Tigermilch* nach dem Roman von Stefanie Velasco vom Jungen Schauspiel Hannover thematisiert den Wunsch eines Jungen mit irakischem Pass, Deutscher zu werden. Eine weitere Adaption, *Funny Girl* von Anthony McCarten, inszeniert vom Jungen Schauspielhaus Hamburg, schildert die Geschichte eines jungen Londoner Mädchens aus einer kurdischen Familie, das zwischen Ost und West, Islam und Säkularismus hin- und hergerissen ist. Mit dem Stück *arbeiten gehen*, einem Kooperationsprojekt von Traummaschine Inc. und Meine Damen und Herren, wurde zum ersten Mal in der Geschichte des Festivals ein Stück sowohl von nichtbehinderten als auch von behinderten Künstler*innen inszeniert. In dem Stück *Ich rufe meine Brüder* nach dem Roman von Jonas Hassen Khemiri des Moks am Theater Bremen geht es um die Erfahrung, aufgrund von ethnischer Herkunft, Glauben oder Hautfarbe als »der Andere« gesehen zu werden. Das Stück reflektiert die politische Debatte und mediale Darstellung, die zu einer Stigmatisierung von Menschen führen, die als Feindbild konstruiert und verinnerlicht werden. Auffallend ist jedoch, dass, wie BIPoC-Künstler*innen in ethnischen Rollen nur dann sehen, wenn es um ein »Anderssein« geht wie in dem Stück, *Ich rufe meine Brüder*. BIPoC-Künstler*innen ausschließlich in ethnisch zugewiesene Rollen zu drängen, ist problematisch, da es Stereotype und eine eingeschränkte Wahrnehmung ihrer Fähigkeiten und Erfahrungen verstärken kann. Dieser Ansatz suggeriert, dass ihr Potenzial als Schauspieler*innen ausschließlich von ihrer ethnischen Herkunft abhängt und nicht von ihrer Fähigkeit, verschiedene Charaktere darzustellen. Dies kann auch zu Tokenismus⁶² führen, indem BIPoC-Künstler*innen in erster Linie aufgrund ihrer ethnischen Herkunft und nicht aufgrund ihres Talents und ihrer schauspielerischen Bandbreite bewertet werden. Es bestärkt auch die Vorstellung, dass ihre Identität festgelegt ist und die Rollen, die sie spielen, vorgibt, anstatt ihnen die gleichen Möglichkeiten wie ihren weißen Kolleg*innen zu geben, eine Vielzahl von Charakteren zu spielen.

Mehrsprachigkeit als eine Dimension der Darstellung von Diversität, die in der Kinder- und Jugendtheaterszene kaum präsent ist, wurde auch in dieser Festivalsusgabe von boat people projekt, Hajusom und Platypus Theater in den Fokus gerückt. Diese drei Freien Theater griffen Mehrsprachigkeit in ihren Produktionen auf und lenkten so die Aufmerksamkeit auf einen Aspekt des Theaters in Deutschland, der bisher zu wenig beachtet wurde: die Existenz von Zuschauer*innen mit anderen Muttersprachen und die Methoden, die notwendig sind, um sie zu erreichen.

7.2 Ab 2019: Narrative zu Vielfalt und Partizipation

Hart am Wind 2019, veranstaltet vom Jungen Theater im Werftpark Kiel, stand unter dem Motto »Vielfalt (er)leben« und konzentrierte sich auf Narrative von Migration und Flucht, Geschlechterrollen und Behinderung. Erstmals fragte das

⁶² Tokenismus bezieht sich auf eine Alibi-Aktion, bei der eine kleine Anzahl von Personen aus marginalisierten Gruppen (z.B. BIPoC und behinderte Künstler*innen) als symbolische Anstrengung für die Gleichstellung rekrutiert werden. Diese marginalisierten Personen werden jedoch lediglich als Repräsentant*innen »ihrer« vermeintlichen Gruppe instrumentalisiert und so auf ihre vermeintlichen Identitätskategorien reduziert.

Festival nicht nur nach der Vielfalt der Menschen und Körper auf der Bühne, sondern auch nach der Vielfalt der künstlerischen Formen und Inhalte. Es ging der Frage nach, wie sich gesellschaftliche Vielfalt auf der Bühne widerspiegelt, wie marginalisierte Gruppen dargestellt werden und welche Vielfalt an Geschichten und ästhetischen Formen es gibt und in Zukunft geben soll.⁶³ Die Auswahl der Stücke zeigte eine Auseinandersetzung mit weniger sichtbaren Narrativen und künstlerischen Formen.

Wie viele Theaterfestivals konzentrierte sich auch *Hart am Wind* auf die Darstellung unterschiedlicher künstlerischer Positionen auf der Bühne, die fast ausschließlich von weißen Theaterschaffenden geschrieben und inszeniert wurden. Diese Tatsache, die in der Diskussion um Kinder- und Jugendtheaterfestivals oft übersehen wird, wurde in dieser Ausgabe gewürdigt. Insbesondere wurde mit Céline Bartholomaeus erstmals eine Künstlerin of Color in die Jury berufen.

Das Stück mit seinem ableistischen Titel *Mongos* des Theaters Osnabrück war eines der wenigen Stücke, in denen zwei behinderte Figuren im Mittelpunkt standen, von denen eine paraplegisch ist und die andere eine fortschreitenden Nervenkrankheit hat.⁶⁴ Das Stück *Rotterdam* des Jungen Theaters im Werftpark erzählt eine Geschichte über sexuelle Identität und den Umgang mit gesellschaftlichen und individuellen Erwartungen. Ein anderes Stück, *Im Dorf*, von werkgruppe2, spielt in einem dörflichen Gästehaus und erzählt die Geschichte eines jungen Paares, das sich in einem Wohnheim für Minderjährige kennengelernt hat, sich verliebt, heiratet und ins Dorf zieht. In dem Stück ging es um die Reaktion einer Dorfgemeinschaft auf die Heirat eines Paares, bei dem ein Ehepartner nicht deutscher Herkunft ist. Wie bei anderen untersuchten Theaterfestivals stammten auch bei *Hart am Wind* die meisten Adaptionen von westlichen Autor*innen. Das Stück *Ellbogen* des Jungen Schauspielhauses Hamburg war eine der wenigen Adaptionen, die auf einem Roman einer migrantisierten Autorin, Fatma Aydemir, basieren.

Im Rahmenprogramm widmeten sich verschiedene Diskussionen dem Thema Diversität im Theater, wobei fast alle Referent*innen weiß und nichtbehindert waren. Doch auch wenn Diversität thematisch im Mittelpunkt stand, wurde das Konzept nicht in einem strukturellen Sinne verstanden, der darauf abzielt, Räume für Menschen mit unterschiedlichen Kenntnissen und Fähigkeiten zu schaffen, um das Theater für heterogene Narrative, Ästhetiken und Inhalte zu öffnen. Trotz des Festivalmottos »Vielfalt« stand die Diskussion darüber, wie bestehende ausgrenzende und diskriminierende Barrieren abgebaut werden können, nicht im Vordergrund.

2022 wurde *Hart am Wind* gemeinsam von den Theatern Bremen, Oldenburg und Wilhelmshaven mit dem Themenschwerpunkt »Demokratie er*leben« ausgerichtet. Zum ersten Mal gab es eine generationenübergreifende Jury, bestehend aus

63 *Hart am Wind* (2019): *Programmheft*. 5.

64 Das Stück von Sergej Gößner wurde 2022 in *Irreparabel* umbenannt. Weitere Informationen zur Titeländerung unter <https://www.pressreader.com/germany/thuringer-allgemeine-arnstadt/20220221/281809992334009>.

Céline Bartholomaeus, Thilo Grawe und Thomas Lang, und zum ersten Mal gab es eine Begründung für die Auswahl der Jury. Zum ersten Mal in der Geschichte des Festivals wurde ein BIPOC-Safer Space vom Kollektiv Amo – Braunschweig Postkolonial e.V. geschaffen. Der Umgang mit anderen Zugangsbarrieren, wie Gebärdensprachdolmetschung oder Audiodeskription, wurde jedoch noch nicht als Teil des thematischen Schwerpunkts des pluralistischen Demokratieverständnisses betrachtet.

Aufgrund der COVID-19-Pandemie wurde das Rahmenprogramm in einem digitalen Format durchgeführt. In den Workshops wurde die Bedeutung demokratischer und aktiver Partizipation im Hinblick auf die Machtverhältnisse zwischen Theatermacher*innen und Publikum erörtert sowie die Frage gestellt, wie Partizipation aus der Perspektive von Jugendlichen (politisch und sozial aktiv) funktioniert. Wiederum wurde Partizipation aus einem engen Blickwinkel diskutiert, indem zwei Ebenen in den Mittelpunkt gestellt wurden: die Perspektive des Publikums und die Perspektive der Jugendlichen. Wie so oft wurde auch bei dieser Ausgabe des Festivals weder eine Verbindung zwischen Teilhabe und Zugang zu struktureller Diskriminierung hergestellt, noch wurden diese Themen aus den verschiedenen Perspektiven von BIPOC, LGBTQIA+⁶⁵ und behinderten Menschen betrachtet.

Über die acht Ausgaben von *Hart am Wind* hinweg fällt die Heterogenität der in den Stücken behandelten Themen auf. Die Untersuchung zeigt, dass Diversität häufig eher als Thema denn als Diskurs wahrgenommen wird, der sich mit strukturellen Ungleichheiten, unausgewogenen Machtdynamiken und normativen Wahrnehmungen auseinandersetzt. Die Rahmenbedingungen der Festivalausgaben scheinen weitgehend von Theatermacher*innen gestaltet zu werden, die sich an die normativen Standards der Szene halten und sich auf ihre Vorstellung davon verlassen, was Diversität bedeutet und wie diese dem Publikum präsentiert werden sollte.

65 LGBTQIA+ bezeichnet Gruppen, die sich als nicht-heterosexuell oder nicht-cisgeschlechtlich identifizieren.

8 – WESTWIND

Beim Festival *WESTWIND* beobachten wir je nach Interesse und Engagement des gastgebenden Theaters unterschiedliche Ansätze und thematische Schwerpunkte, da das Festival bei jeder Ausgabe an einem anderen Ort stattfindet. Insofern ist ein gewisses Engagement für Partizipation, Inklusion und Diversität nur bei einzelnen Ausgaben erkennbar. Das bedeutet nicht, dass es von Jahr zu Jahr Rückschritte gegeben hätte. Vielmehr bedeutet es, dass es erhebliche Unterschiede zwischen den Ansätzen der gastgebenden Theater gab und es daher nicht möglich ist, Diversitätsprozesse in einer chronologischen Reihenfolge zu identifizieren. Aus diesem Grund konzentriert sich die folgende Analyse auf bestimmte Jahre, in denen verschiedene Dimensionen der Diversität im Vordergrund standen, und nicht auf eine umfassende Darstellung der einzelnen Epochen in der Geschichte des Festivals.

Auch ist anzumerken, dass das Theatertreffen für junges Publikum NRW bis Mitte der 1990er Jahre zunächst ein Festival der Kinder- und Jugendsparten der Stadttheater war, bevor ab 1996 auch Freie Theater teilnahmen und das Festival sich mit der Einführung eines internationalen Teils im Jahr 2010 weiter öffnete.⁶⁶

8.1 1990er Jahre: Europäische Klassiker, Fabeln und mythologische Geschichten

In den frühen 1990er Jahren basierten die meisten Produktionen auf westlichen/europäischen Fabeln, mythologischen Überlieferungen, Geschichten und Themen aus (west-)europäischen Ländern. Nur wenige Stücke enthielten verschiedene Narrative von diskriminierten Positionen wie BIPOC und Behindertenperspektiven. Viele Stücke von weißen, nichtbehinderten und cisgeschlechtlichen Theaterschaffenden scheinen Vorurteile und Stereotypen in der Gesellschaft zu thematisieren. Die Art und Weise, wie diese in den Programmen beschrieben werden, weisen jedoch häufig wiederkehrende stigmatisierende Muster und Elemente von Opferwerdung, Kriminalisierung, Hilflosigkeit und Entfremdung auf.

Am Westfälischen Landestheater Castrop-Rauxel wurden 1995 für das Kinder- und Jugendtheater tabuisierte Themen wie »Neonazismus« im Zusammenhang mit Gewalt gegen jüdische Menschen auf die Bühne gebracht. Themen wie Pubertät und Erwachsenwerden wurden aufgegriffen, allerdings mehrheitlich aus der Perspektive und der Lebenswirklichkeit weißer und nichtbehinderter Menschen, obwohl die Auswahlkriterien vorsahen, dass die Stücke Alltag und Lebenswelten der Jugendlichen widerspiegeln sollten. Auch über die Rolle von (cis-)Frauen im Theater wurde intensiv diskutiert, da es bei dieser Ausgabe nur wenige Stücke mit als Frauen gelesenen Schauspieler*innen gab, diese oft in klischehaften Rollen. Kritisiert wurden die bestehenden Kriterien für die Auswahl der Stücke und die mangelnde Beteiligung von (cis-)Frauen am Auswahlprozess.

⁶⁶ Persönliches Interview mit Jutta M. Staerk am 28.09.2023.

Die zweite Hälfte der 1990er Jahre war geprägt von der Fortsetzung der Adaption europäischer Klassiker für ein junges Publikum und von zeitgenössischen Interpretationen westlicher Fabeln, Märchen und mythologischer Stoffe. Darüber hinaus wurden, wie auch bei anderen Theaterfestivals, Qualität und Ästhetik des Kinder- und Jugendtheaters innerhalb des westlichen Kanons diskutiert.

8.2 Bis 2010: Keine explizite Auseinandersetzung mit Fragen der Diversität

Die 13. Ausgabe des Festivals, die 2001 in Münster stattfand, stand unter dem Motto »Sehen und gesehen werden« und behandelte ein breites Themenspektrum von Gewalt, Familienbeziehungen und Liebe bis hin zur Infragestellung von Männlichkeit und Körperlichkeit. Diese Themen wurden nicht nur aus einer weißen, normativen Perspektive behandelt, die davon ausging, dass es sich um vermeintlich typische Teenagerprobleme handelte, sondern es wurde auch übersehen, dass es auch in der weißen und ableistischen Mehrheitsgesellschaft sehr unterschiedliche Jugendkulturen gibt. Andererseits wurden strukturelle Themen wie Fremdenfeindlichkeit, Nationalismus und obdachlose Kinder durch die Inszenierung von Adoptionsgeschichten aus dem Ausland, wie im Fall von *Familiengeschichten Belgrad* und *Rote Schuhe*, so dargestellt, als ob solche Leben anderswo stattfänden, anstatt Diskriminierung und Rassismus in der eigenen Gesellschaft durch die Geschichten von hierzulande marginalisierten Regisseur*innen und Dramaturg*innen zu thematisieren.

Die 18. Ausgabe des Festivals fand 2002 in Bonn in der Brotfabrik und im Theater Marabu unter dem Titel »Zeit Läufe« statt. Erneut wurde die Welt der Jugendlichen ausschließlich aus westlicher Perspektive dargestellt. Erstmals wurde ein außereuropäisches Gastspiel aus Bolivien zum Festival eingeladen, das sich mit Armut und Diskriminierung auseinandersetzte.

Die Kulturpolitik ist seit jeher ein wichtiger Bestandteil des Festivalprogramms. Im Jahr 2002 lag der kulturpolitische Schwerpunkt auf der Forderung nach einem Fördermodell, das nicht zu einem Wettbewerb zwischen verschiedenen Organisationsmodellen und Arbeitsbedingungen führt. Diskutiert wurde auch, dass die Förderkriterien von einer unabhängigen Jury nach künstlerischer Qualität, Inhalt und Innovation festgelegt werden könnten.

Beim 19. Festival am Rheinischen Landestheater Neuss im Jahr 2003 war der Nationalsozialismus ein wichtiges Thema, das weiterhin auf die Bühne gebracht wurde. In diesem Zusammenhang erzählte das Stück *Engel mit einem Flügel* die Geschichte einer jüdischen Kindheit in Nazi-Deutschland. Darüber hinaus wurden dem Publikum sensible Themen wie Tod, Selbstmord und Identitätssuche nähergebracht, allerdings aus der sehr eingeschränkten Dimension weißer und nichtbehinderter Perspektiven und binärer Positionen. Es stellt sich die Frage, woher die Autor*innen in einer postmigrantischen Gesellschaft ihre Inspiration nehmen (siehe Abschnitt 11.1.1 für eine Reflexion über diesen gemeinsamen eurozentrischen Fokus). Nach wie vor gab es kaum BIPOC-Künstler*innen auf der Bühne, geschweige denn Dramaturg*innen und Regisseur*innen.

2009 griff Adrienne Goehler am Westfälischen Landestheater in Castrop-Rauxel das Thema der gesamtgesellschaftlichen Reflexion in Theaterproduktionen auf. Das Theater müsse neue Modelle erfinden, die Verbindungen und Kooperationen in den noch immer voneinander getrennten gesellschaftlichen Bereichen suchen und Mischformen schaffen, die sich aus unterschiedlichen Denk- und Lebensweisen ergeben.⁶⁷ Diese Erkenntnis spiegelte sich jedoch nicht im Programm des Festivals wider.

In diesem Jahr wird das erste Next Generation-Forum ins Leben gerufen. Jedes Jahr wird ein Stipendium an junge Theaterkünstler*innen aus den Bereichen Dramaturgie, Regie, Schauspiel, Design und Theaterpädagogik vergeben. Das Next Generation-Forum hat sich in den folgenden Jahren zu einem wichtigen Bestandteil des Festivals entwickelt. Die Grundidee des Forums ist es, jungen Theaterschaffenden den Weg in die professionelle Kinder- und Jugendtheaterszene zu erleichtern, ihnen erste Hilfestellungen für den praktischen Berufseinstieg zu geben und sie gleichzeitig in einen kollegialen Dialog einzubinden, damit neue Impulse in die Theaterszene einfließen können. Ob das Forum auch als Ort der Unterstützung für junger Theatermacher*innen fungierte, die mit Diskriminierung und Rassismus konfrontiert waren, oder ob es eine *affirmative action*⁶⁸ gab, um diesen marginalisierten und rassifizierten⁶⁹ jungen Künstler*innen den Einstieg in die Theaterszene zu erleichtern, lässt sich anhand der Analyse der Programmhefte nur schwer beurteilen.

2010 war ein wichtiges Jahr in der Geschichte des Festivals, denn das Ruhrgebiet war eine der Kulturhauptstädte Europas und das Festival trug den Namen *WESTWIND*. Vor diesem Hintergrund nahmen kulturpolitische Diskussionen einen größeren Raum ein. In einer Reihe von kulturpolitischen Gesprächen und Vorträgen wurden die unterschiedlichen Formen von Jugendkulturen und ihre differenzierten Interessen und Anliegen erstmals vertieft und die Ästhetik und Narration von Themen im Jugendtheater in Bezug auf subkulturelle Diversität in den Blick genommen.⁷⁰ Offen bleibt, ob der Begriff »subkulturelle Diversität« auch die Narrative unterschiedlicher Erwartungen an verschiedene Subkulturen von Jugendlichen mit eigener oder familiärer Migrationserfahrung umfasst. Eine Reflexion dieser angesprochenen subkulturellen Diversität fand in den ausgewählten Stücken kaum statt. Auch im Zusammenhang mit jugendsubkulturellen Kulturen ist zu beobachten, dass ältere Theaterfachleute und kulturpolitische Entscheidungsträger*innen die Debatten dominieren, anstatt dass Jugendliche ihre eigenen Anliegen in die kulturpolitischen Diskussionen einbringen.

67 Goehler, Adrienne (2009): *WESTWIND Programmheft*.

68 *Affirmative action* zielt darauf ab, historische Trends der Diskriminierung von Personen mit bestimmten Identitäten umzukehren. Es handelt sich dabei um eine Reihe von Maßnahmen und Praktiken innerhalb einer Organisation, die darauf abzielen, Ungleichheiten bei Beschäftigung und Entlohnung zu verringern, den Zugang zu Bildung zu verbessern und dadurch Chancengleichheit für unterrepräsentierte BIPOC und Behinderte zu schaffen.

69 Der Begriff »Rassifizierung« bezieht sich auf die wirtschaftliche, politische und soziale Macht weißer Menschen, wenn in sozialen Strukturen eine Hierarchie auf der Grundlage von *race* besteht. Die sichtbaren Auswirkungen von Rassifizierungsprozessen sind rassistische Ungleichheiten, die in sozialen Strukturen und Systemen verankert sind.

70 Moor, Steffen (2010): *WESTWIND Programmheft*. 12.

Vom Organisationsteam über die teilnehmenden Theater bis hin zu den Jurys (Auswahl- und Preisjurys) spiegelten sich weiße Perspektiven in einem Bundesland wieder, in dem im Jahr 2021 rund 5,56 Millionen Menschen mit eigener oder familiärer Migrationserfahrung leben: Das entspricht fast einem Drittel der Gesamtbevölkerung des Landes.⁷¹ Vor dem Hintergrund der Migrationsgeschichte des Ruhrgebiets stellt sich gerade im Jahr der Kulturhauptstadt Europas die kritische Frage, warum es nicht gelungen ist, die unterschiedlichen Lebenserfahrungen der verschiedenen Communities in die theatralen Erzählweisen einzubeziehen.

8.3 Ab 2011: Migration steht im Mittelpunkt

Ohne große Veränderungen in den Personalstrukturen der gastgebenden Theaterteams war Migration ab 2011 einer der dominierenden thematischen Schwerpunkte des Festivals *WESTWIND*. Insbesondere bei der Ausgabe 2014 am Schauspiel Essen sollte das Rahmenprogramm für eine »diverse Stadtgesellschaft« die Türen zur »Migrationsgesellschaft« personell und erzählerisch öffnen.⁷² Darüber hinaus beauftragte das Schauspiel Essen die Theaterwissenschaftlerin Dr. Azadeh Sharifi, das postmigrantische Theater für junges Publikum in NRW mittels eines Fragebogens zu untersuchen. Die Untersuchung kam zu dem Ergebnis, dass es einen Bedarf an der Repräsentation von Künstler*innen of Color in den deutschen Theatern gibt. Sharifi beschrieb fünf Projekttypen, die für die in dieser Erhebung untersuchten Kinder- und Jugendtheaterfestivals immer noch am relevantesten sind. Diese fünf Projekttypen sind:⁷³

1. Theaterprojekte zum Thema Migration, die sich mit Identität und der Suche nach Heimat auseinandersetzen, wobei eine Trennlinie zwischen Menschen mit und ohne *Migrationshintergrund* gezogen wird und Erfahrungen in einer Art Dichotomie gedacht werden, die sich voneinander abgrenzen lassen, kurz: das Konstrukt von Eigenem und Fremdem.
2. Theaterprojekte, die in Zusammenarbeit mit Künstler*innen of Color entstanden sind und auf den Perspektiven und Positionen von BIPOC beruhen, die auf der Bühne zu sehen waren, wobei Migration nicht unbedingt als einseitige Erfahrung dargestellt wird, sondern als soziales Phänomen, das alle betrifft.
3. Interkulturelle Theaterprojekte als Zusammenarbeit von Theaterschaffenden aus unterschiedlichen geographischen und nationalen Kontexten, die gleichermaßen in den ästhetischen Prozess eingebunden sind.
4. Theaterprojekte für sog. »bildungsferne« Kinder und Jugendliche of Color an Haupt- und Förderschulen.
5. Soziokulturelle Theaterprojekte sprechen generationsübergreifend alle Bewohner*innen der jeweiligen Städte an; im Zentrum steht nicht nur das künstlerische Produkt, sondern auch der Entwicklungsprozess und die Einbeziehung »theaterferner« Menschen.

71 Vgl. Statistisches Bundesamt (2022a): *Bevölkerung und Erwerbstätigkeit, Ergebnisse des Mikrozensus 2021 (Erste Ergebnisse)*. 43.

72 Staerk, Jutta M./Kloke, Gabriele (2014): *WESTWIND Programmheft*. 15.

73 Sharifi, Azadeh (2014): *WESTWIND Programmheft*. 82.

Während in den vergangenen Jahren die internationalen Gruppen aus den Nachbarländern oder aus Westeuropa kamen, wurden in diesem Jahr zum ersten Mal zwei Theatergruppen aus der Türkei eingeladen, was als sehr späte Maßnahme angesehen werden kann. Im Rahmen des Begleitprogramms fand ein internationales Forum zur Türkei statt, in dem Strukturen, Arbeitsbedingungen und aktuelle kulturpolitische Entwicklungen in der Türkei diskutiert wurden.

Bei dieser Ausgabe wurden junge Theaterschaffende stärker in das Festivalprogramm einbezogen. Jugendliche, die bereits im Theaterbereich tätig sind, wurden in die Festivalorganisation und in die Publikumsjury einbezogen.

Der Fokus auf Migration und junge Perspektiven war auch 2015 das dominierende Thema. So kritisierte das Stück *Leider Deutsch* vom Theater Kohlenpott den Integrationsdiskurs und zeigte, dass »gut gemeinte« Inklusion oft auch auf dem Boden kultureller Überheblichkeit stattfindet. Die Podiumsdiskussion *Stop Teaching* thematisierte den paternalistischen Ansatz im Kinder- und Jugendtheater und betonte, dass Jugendliche nicht nur Zielgruppe sind, sondern zunehmend als Expert*innen ihres Alltags in künstlerische Prozesse eingebunden werden.

2016, bei der 32. Ausgabe des Festivals in Gelsenkirchen und Herne, wurde die Internationalisierung in den Vordergrund gestellt. Allerdings kamen die internationalen Gasttheater vor allem aus Belgien, Spanien und den Niederlanden. Internationalisierung wurde weiterhin als künstlerischer Austausch mit europäischen Theatergruppen verstanden. Die Auswahljury bestand wieder aus drei weißen und nichtbehinderten Personen. Das Festival griff auch weiterhin die Debatten über Integration und Migration auf und führte den Begriff »interkulturell« in sein Vokabular ein. In einer Podiumsdiskussion wurde das Thema »Interkultur und Leitkultur« im Zusammenhang mit dem zunehmenden Druck auf die Theater erörtert, sich auf die Integration und die Vermittlung von Bildungswerten durch Stücke zu konzentrieren, die die Nuancen der Interkulturalität aus einer hegemonialen Perspektive vermitteln. Dieser Ansatz versprach gegenseitigen Respekt und den Dialog zwischen verschiedenen Kulturen, übersah aber oft die unterschiedlichen Machtverhältnisse, die diese Dialoge begleiteten. Insbesondere die Frage nach der Normativität von Nichtbehinderten wurde im Festivalprogramm kaum thematisiert. Lediglich in dem Stück *Wach* des FFT Düsseldorf wurden Gebärdensprache und gesprochenes Wort mit Choreographie und Bildsprache kombiniert.

2017 fand das Festival im Schlosstheater Moers statt und die Themen konzentrierten sich weiterhin auf Märchen und griechische Mythologie. Dennoch gab es einige Produktionen, die sich mit weniger erforschten Themen auseinandersetzen. Ein solches Stück war *Alles über Nichts* von pulk fiktion, das die sozialen Machtstrukturen einer kapitalistisch geprägten Gesellschaft hinterfragte und die Erfahrungen von Kindern und Jugendlichen in Armut beleuchtete. *Das Schutzenengelhaus* von Theater mini-art beschäftigte sich mit der Geschichte der Kinder-euthanasie im Nationalsozialismus. Diese historische Untersuchung kombinierte Dokumente und Fiktion, um die Geschichte von körperlich und geistig behinderten Kindern zu erzählen, die als »lebensunwert« angesehen und zwischen 1941 und 1943 auf verbrecherische Weise getötet wurden.

Im COMEDIA Theater Köln standen 2018 erneut Migration und Integrationskritik im Mittelpunkt des Festivals und waren das übergreifende Thema für alle Veranstaltungen des Rahmenprogramms. Zum ersten Mal in der Geschichte des Festivals fiel im Programmheft das Wort »Rassismus« im Zusammenhang mit Theater. Das Rahmenprogramm drehte sich um die Frage »Wem gehört die Welt?«. Das Festival ging diesen Fragen in verschiedenen Formaten nach, wie Stadtrundgängen zur Kölner Migrationsgeschichte, Vorträgen zu Integration und politischen Vorstellungen von Jugendlichen im Poetry Slam. Bei einem Stadtspaziergang und Vortrag des Forschungskollektivs Metropolenzeichen durch die Kölner Südstadt wurden Hinweise auf visuelle Mehrsprachigkeit im öffentlichen Raum erkundet. Prof. Dr. Aladin El-Mafaalani war eingeladen, einen Impulsvortrag zum Thema Integration zu halten.

Auf dem Festival kamen mehr junge Stimmen zu Wort und es wurden auch internationale Gäste aus nicht-westlichen Ländern eingeladen. Jutta M. Staerk merkt an, dass Migration ein wichtiges Thema für sie wurde, nachdem sie 2010 die Konferenz »Theater und Migration« im COMEDIA Theater organisiert hatte. Allerdings räumt sie ein, dass bei der Ausrichtung des Festivals 2011 im COMEDIA Theater sowohl die Auswahl- als auch die Preisjury noch aus reinen weißen und nichtbehinderten Perspektiven bestand.⁷⁴ Manuel Moser bringt in diesem Zusammenhang auf den Punkt: »Das Festival WESTWIND ist wie ein Schaufenster der Szene, und es zeigt insofern im ersten Schritt erst einmal die Diversität, die in der Szene vorhanden ist.«⁷⁵ Diese Beobachtung unterstreicht die Dominanz weißer, nichtbehinderter und cisgeschlechtlicher Normativität bei Kinder- und Jugendtheaterfestivals auch Ende der 2010er Jahre. Laut Manuel Moser, Vertreter des AK NRW und künstlerischer Co-Leiter des COMEDIA Theaters, ist man sich im Arbeitskreis mittlerweile bewusst, dass die Diversität der Positionen, des Wissens und der Expertisen beim WESTWIND gering ist und das Festival noch weit von der angestrebten Diversität entfernt ist, aber die Bemühungen im Gange sind und konkrete Maßnahmen ergriffen werden müssen:

»[...] wir müssen die Prozesse und die Entscheidungen öffnen, ob uns das gefällt oder nicht. Das ist nicht leicht. Auch das ist auch immer noch eine große Diskussion für das Festival. [...] da muss ich sagen, es gibt auch unterschiedliche Haltungen. Wir sind im Arbeitskreis ungefähr 80 Mitglieder, momentan 80 Theater aus ganz NRW. Es gibt eine sehr lebhafte Diskussion über genau dieses Thema [Diversität]. Ich bin zum Beispiel jemand, der die Haltung vertritt, dass [...] wir klarere Vorgaben für jedes Festival brauchen.«⁷⁶

Auch in den Folgejahren wurden unterschiedliche Ansätze verfolgt. So wurde das 35. WESTWIND-Festival 2019 vom Theater Oberhausen ausgerichtet. Das Stück *Täwle – Am Kopf des Tisches*, inszeniert von Julia-Huda Nahas am Rheinischen Landestheater Neuss, stach als eines der wenigen Beispiele hervor, in denen Migrations- und Fluchtgeschichten nicht von weißen Theaterschaffenden inszeniert

74 Persönliches Interview mit Jutta M. Staerk am 28.09.2023.

75 Persönliches Interview mit Manuel Moser am 28.09.2023.

76 Ebd.

wurden. Das Rahmenprogramm des *WESTWIND* Festivals stand unter dem Motto »Offene Gesellschaft«. Simone Dede Ayivi war zusammen mit anderen Gästen eingeladen, um über den Rechtsruck im europäischen politischen Diskurs zu diskutieren.

8.4 Ab 2021: Mehr Diskussionen über fehlende Positionen und Perspektiven

Auch 2021 war das COMEDIA Theater das gastgebende Theater. In diesem Jahr lag der Fokus auf mehr Partizipation, mehr Inklusion, mehr Kooperation, mehr stilistischer Vielfalt und einer stärkeren internationalen Präsenz. Die Frage »Wer spricht für wen?« wurde im Rahmenprogramm aufgegriffen. Ziel war es, Themen zu erkunden wie Repräsentation, Selbstermächtigung, Partizipation, Bewusstsein und die Fähigkeit des Theaters, feministische Positionen zu vertreten, strukturellen Rassismus zu thematisieren und Antisemitismus zu bekämpfen.

Prof. Dr. Aladin El-Mafaalani war erneut eingeladen, um über Meinungsfreiheit, Konfliktkultur, Populismus und das Konzept der offenen Gesellschaft zu diskutieren, während sich Lena Gorelik mit Fragen von Sexismus und künstlerischer Freiheit auseinandersetzte. Passend zu diesen kritischen Perspektiven auf Migration und Integration wurde ein postkolonialer Stadtrundgang in der Kölner Südstadt organisiert, der sich mit Geschichten des Kolonialismus, persönlichen Bildern, Ideen und Familienbeziehungen auseinandersetzt.

Das Festival beschäftigte sich auch mit dem Mangel an vielfältigen Perspektiven und Positionen im Kinder- und Jugendtheater. Nishna Mehta vom International Inclusive Arts Network (IIAN) sprach über Repräsentation im inklusiven Theater für junges Publikum (TYA), Jana Zöll diskutierte über die Ästhetik des Zugangs zu (Un-)Fähigkeiten. Das Stück *Das Gesetz der Schwerkraft* von Olivier Sylvestre, inszeniert an der Burghofbühne Dinslaken – Landestheater im Kreis Wesel, thematisierte erstmals Transgender und Homosexualität.

Das Festival fand 2022 im Schauspielhaus Bochum statt und präsentierte eine Vielfalt von Themen, darunter auch Geschichten, die oft unsichtbar bleiben, sowohl in den Wettbewerbsstücken als auch in den Stücken außerhalb des Wettbewerbs. So wurden beispielsweise in dem mythologischen Stück *IKAR – zu Wasser, zu Lande, in der Luft*, eine Koproduktion des echtzeit-theaters aus Münster und des COMEDIA Theaters, die Geschlechterrollen aufgehoben, und Ikar wurde als Kind dargestellt. Auch *33 Frauen*, eine Produktion des Freien Werkstatt Theaters Köln in Zusammenarbeit mit dem COMEDIA Theater, zeigte die Biografien unsichtbar bleibender starker Frauen, wie sie von Sibel Polat vorgestellt wurden.

In einem Gastspiel mit dem Titel *Me Two / We, the Clique* der litauischen urbanen Tanztheatergruppe Low Air setzten sich die Performer*innen mit verschiedenen wichtigen, aber oft übersehenden Themen auseinander, darunter Machtdynamiken zwischen Erwachsenen und Jugendlichen, LGBTQIA+, sexualisiertes Verhalten und Missbrauch bei Jugendlichen, Geschlechterrollen, die Beziehung zum eigenen Körper und Verletzlichkeit.

Das Rahmenprogramm umfasste Podiumsdiskussionen, in denen Expert*innen über den Umgang des Theaters mit behinderten Menschen diskutierten – ein Aspekt der Diversität, der in der Kinder- und Jugendtheaterszene oft vernachlässigt wird. Darüber hinaus wurden Sensibilisierungsworkshops angeboten, darunter ein Anti-Rassismus-Workshop unter der Leitung von Shavu Nsenga, in dem es um das Verständnis von Rassismus und seine Auswirkungen auf die Theaterarbeit mit Gruppen ging. Ein weiterer Workshop konzentrierte sich auf die Sensibilisierung der Teilnehmenden für die LGBTQIA+ Perspektive.

Zum ersten Mal wurde im Programmheft ausdrücklich darauf hingewiesen, dass Diskriminierung beim Festival nicht geduldet wird, auch wenn es kein spezielles Awareness-Team gab, das sich um solche Vorfälle kümmerte. Im Gegensatz zu früheren Ausgaben war die Jury des Preises aus Theaterschaffenden mit unterschiedlichen Hintergründen und Positionen.

Als Antwort auf diese unsystematischen Versuche weist Jutta M. Staerk darauf hin, dass der Arbeitskreis NRW über ein Grundlagendokument verfügt, das die wichtigsten Aspekte der Festivalstruktur beschreibt, darunter das Bewerbungsverfahren, das Vorhandensein einer dreiköpfigen Auswahljury, die Einbeziehung einer Preisjury und die Bestimmungen für die Nachbesprechungen. Dieses Dokument wird ständig aktualisiert, um den Erfahrungen und Veränderungen der letzten *WESTWIND* Festivals Rechnung zu tragen, mit neuen Elementen wie der Einführung eines Awareness-Teams und einer vielfältigeren Zusammensetzung der Jury.⁷⁷ Manuel Moser ergänzt, dass auch grundlegende Aspekte wie Gendering angesprochen werden sollten, die, obwohl scheinbar trivial, von einigen Theatern in NRW immer noch vernachlässigt werden.⁷⁸

In dieser Ausgabe war der geschützte Raum für Kinder und Jugendliche »Theaterrevier« ein Teil des Festivalzentrums, initiiert von Drama Control. Drama Control, ein Projekt des Schauspielhauses Bochum seit 2019, arbeitet daran, Strukturen und Methoden zu etablieren, die sicherstellen, dass die Stimmen, Ideen und Kritiken junger Menschen einbezogen und wertgeschätzt werden.

Im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit Adultismus betont Manuel Moser die Bedeutung der Einbindung von Kindern und Jugendlichen in Theaterprozesse, wobei er sich auf die Frage konzentriert, wie Kinder und Jugendliche qualifiziert und einbezogen werden können und ihnen eine gleichberechtigte Mitwirkung in Entscheidungsprozessen eingeräumt werden kann.⁷⁹ Der kontinuierliche Prozess der Ermöglichung aktiver Partizipation ist besonders in kleineren Städten wichtig, daher ist es entscheidend, diese Diskussionen und Fortschritte über die Großstädte hinaus auf Theater in kleineren Städten, Schulaulen, Werkstätten und Gemeindezentren auszuweiten.⁸⁰

77 Persönliches Interview mit Jutta M. Staerk am 28.09.2023.

78 Ebd.

79 Ebd.

80 Ebd.

Abschließend ist Jutta M. Staerk der Meinung, dass das Festival für zukünftige Ausgaben von *WESTWIND* ein eigenes Budget für die Verbesserung der Barrierefreiheit braucht, und zwar z.B. für den Einsatz von Gebärdensprache, Audio-deskriptionen, Übersetzer*innen in Leichte Sprache für Ansagen und Übertitel, um die Aufführungen verständlicher zu machen, da ein Großteil des deutschen Theaters sprachbasiert ist und sprachlich sehr hochschwellig sein kann.⁸¹ Die Vereinheitlichung solcher Maßnahmen ist grundlegend für die Öffnung des Theaters für unterrepräsentierte Perspektiven und Positionen. Ob und inwieweit diese Vorschläge von Jutta M. Staerk und Manuel Moser in Zukunft umgesetzt werden, bleibt abzuwarten.

An dieser Stelle kommen wir auf die erste Frage dieser Untersuchung zurück: Haben alle gastgebenden Theater ein gemeinsames Verständnis von Diversifizierungsprozessen im Kinder- und Jugendtheater? Für viele Festivals, so auch für *WESTWIND*, ist die Antwort ein klares Nein, obwohl der Wunsch nach Veränderung stark ausgeprägt ist. Diese Beobachtung hängt nicht nur damit zusammen, dass jedes gastgebende Theater sein eigenes Verständnis von Diversität hat, sondern auch damit, dass unabhängig vom Engagement des gastgebenden Theaters die Bedeutung von Diversifizierungsprozessen oft nicht klar ist. Julia-Huda Nahas, freie Regisseurin, Autorin und Kulturpädagogin und eine der Sprecher*innen des NRW-Arbeitskreises, bringt diese Verwirrung über Diversifizierung in Verbindung mit einer mangelnden Bereitschaft zu verstehen, was Veränderung bedeutet:

»[...] viele verstehen durchaus, dass sich was verändern muss, aber sie sind nicht wirklich bereit, dafür etwas anders zu machen. Oder sie verstehen nicht, dass wenn man etwas verändern will, man wirklich etwas anders machen muss. [...] wir müssen jetzt irgendwie ein diverseres Programm haben, dann lädt man mal ein paar Sachen ein, die sich dann aber auch bitte um die Themen drehen müssen. Und damit haben wir doch jetzt unser Soll erfüllt. [...] aber es soll sich bitte im Kern nichts verändern. [...] Ich glaube einfach, dass an vielen Stellen es durchaus ehrliche Versuche gibt, was zu verändern. Aber in dem Moment, wo es dann wirklich daran geht, dass es anders wird, gibt es ganz große Hemmungen. Denn dann wird es ja auf einmal ungewohnt und vielleicht auch anstrengend. Und eventuell muss man dann auch mal mit Leuten zusammenarbeiten, die neu sind, die vielleicht anders arbeiten. Und es hat ja auch was damit zu tun, wie wir auf Kunst blicken. Wie wir Kunst bewerten und wie wir gelernt haben, was gute Kunst ist. Auch so ein *weißer* Blick, auch so ein *white gaze* hat da auch in der Kunst natürlich viel mit zu tun.«⁸²

WESTWIND ist nicht das einzige Beispiel, bei dem die Diversifizierung nicht mit strukturellen Veränderungen einherging. Jene bleiben die etablierten *weißen* normativen Strukturen. Die Forschung wird im letzten Abschnitt noch detaillierter darauf eingehen.

81 Ebd.

82 Persönliches Interview mit Julia-Huda Nahas am 10.10.2023.

9 – WILDWECHSEL

Von den acht untersuchten Theaterfestivals ist *WILDWECHSEL* das jüngste. Das Festival findet seit 2014 jährlich in verschiedenen Städten in Ostdeutschland statt und repräsentiert den Arbeitskreis Ost, der sich aus Mitgliedern aus Berlin, Brandenburg, Sachsen-Anhalt, Sachsen und Thüringen zusammensetzt. *WILDWECHSEL* hat von Anfang an einen starken Fokus auf gesellschaftspolitische Themen gelegt, was sich nicht nur in den ausgewählten Stücken, sondern auch im Rahmenprogramm widerspiegelt. Eine weitere Besonderheit des Festivals ist, dass es auch in ländlichen Räumen und Kleinstädten stattfindet.

In Anbetracht der Tatsache, dass die meisten der untersuchten Festivals in Ballungsräumen stattfinden, sticht *WILDWECHSEL* als eines der wenigen Festivals hervor, das versucht, die lokale Bevölkerung in ländlichen Räumen aktiv in die Theaterangebote einzubeziehen.

9.1 Soziale und politische Realitäten der Kommunen und jugendliche Perspektiven

Einige Ausgaben von *WILDWECHSEL* zeichnen sich besonders durch die thematische Vielfalt der ausgewählten Stücke und die präzise Auseinandersetzung mit der Verbindung von Stadt, Region, Theater, kleinen Orten und Kommunen aus. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die erste Ausgabe im Jahr 2014, die vom Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen in Thüringen ausgerichtet wurde. Es wurden Geschichten über Rechtsextremismus und Gewalt gezeigt; angesichts der Tatsache, dass dies ein relevantes Thema ist und Rechtsextremismus vor allem in Ostdeutschland zunimmt, ist dieser Fokus relevant und wertvoll. *Deine Helden, meine Träume* vom Deutschen Nationaltheater Weimar war eines der Stücke, das sich mit neonazistischen Themen befasste, ebenso *Roses – einsam.gemeinsam*, eine Koproduktion von Theater Strahl Berlin, DE DANSERS aus den Niederlanden und SZENE BUNTE WÄHNE aus Österreich, das als Tanzproduktion von den Tagebüchern und Briefen der Widerstandsgruppe Weiße Rose inspiriert war.

In dieser Ausgabe bestand die Fachjury aus drei jungen Theatermacher*innen, was angesichts des paternalistischen Ansatzes bei der Juryauswahl eine Neuausrichtung war. Allerdings waren alle Theatermacher*innen weiß positioniert. Die Jugendjury bestand aus sieben jungen Menschen. Das Konzept für diese Ausgabe wurde ebenfalls gemeinsam von staatlichen und kommunalen Theatern und Gruppen aus der freien Theaterszene entwickelt.

Das künstlerische Stadtforschungsprogramm *STADT.LAND.FLUCHT.* wurde ins Leben gerufen, um den demografischen Wandel und den Bevölkerungsverlust durch Abwanderung in den 1990er Jahren, der in Ostdeutschland Realität ist, zu thematisieren und Kinder und Jugendliche nicht nur in künstlerische Prozesse einzubeziehen, sondern sie auch durch Kunst mit dem Ort zu verbinden. Im Vorfeld

des Festivals erkundeten Kinder und Jugendliche im Alter von 8 bis 27 Jahren gemeinsam mit Künstler*innen verschiedener Sparten die Stadt Nordhausen und betrachteten und hinterfragten in drei Kunstproduktionen ihre alltäglichen Wege und Lieblingsorte, die Reize und Mängel ihrer Erkundungen. Drei Projekte wurden im Rahmen von *STADT.LAND.FLUCHT.* präsentiert, um einen Dialog zwischen dem Raum und seinen jugendlichen Bewohner*innen zu schaffen, aber auch um nach Möglichkeiten der strukturellen Regionalentwicklung zu suchen, indem ländliche Räume durch die Kunst für junge Menschen attraktiver gemacht werden.⁸³

Im Rahmen dieser ersten Ausgabe wurde auch ein Nordhäuser Bürgeressen organisiert, das ein Festival für die Öffentlichkeit und die Theaterszene war. Zugleich bot es einen Raum für die Präsentation von Theaterkunst und für die Diskussion gesellschaftlicher Themen, die in den jeweiligen Gastgeberstädten verankert sind, unter Einbeziehung lokaler Institutionen, Netzwerke, Jugendeinrichtungen und Schulen. Dieses Bürgeressen führte zur Formulierung eines Denkzettels, der daran erinnerte, dass Kinder- und Jugendtheater in Ostdeutschland trotz aller Unterschiede die Realitäten seines Publikums (z.B. Schichten, Generationen, Kulturen) aufgreifen und lokale und globale politische Diskurse, die auch das Leben von Kindern und Jugendlichen berühren, auf die Bühne bringen sollten.⁸⁴

Bei der dritten Ausgabe, die 2017 vom *tjg. theater junge generation* in Dresden ausgerichtet wurde, standen erneut Nachbarschaften und eine vielfältige (Stadt-)Gesellschaft, soziale Konflikte und Neonazismus im Mittelpunkt des Festivals. Das Stück *Beate Uwe Uwe Selfie Klick* vom Theater Chemnitz, das als bestes Stück ausgezeichnet wurde, thematisierte den besorgniserregend wachsenden Zuspruch für die AfD und Fremdenfeindlichkeit. Das Adoptionsstück *Der Junge mit dem Koffer* des gastgebenden Theaters *tjg. theater junge generation* drehte sich um die Geschichte der Flucht eines kleinen Jungen nach London, die das Kinder- und Jugendtheater des Nationaltheaters Mannheim Schnawwl 2012 bereits bei *Schönen Aussicht* präsentierte. Der Unterschied zwischen den Inszenierungsbeschreibungen in den Programmheften besteht darin, dass letztere vom Organisationsteam und erstere von einer 19-jährigen Bloggerin verfasst wurde.

In dieser Ausgabe wurde den Stimmen junger Theatermacher*innen besondere Aufmerksamkeit geschenkt. *WILDWECHSEL* hatte einen Festivalblog als Teil des Programmheftes, der zwischen 13 und 47 Seiten umfasste, was bedeutet, dass der größte Teil des Heftes den Meinungen junger Menschen gewidmet war und die Texte zu den Stücken alle von jungen Blogger*innen geschrieben wurden. Neben dem Blog waren einige Seiten für die Perspektiven der Next Generation reserviert. So forderte der Text *Die Revolutionär*innen – Partei Für Revolution Und Universalfeminismus* von Sina Flubacher und Jana Schwennesen ein Umdenken und eine Kritik an der Weitergabe von Denkmustern an nachfolgende Generationen. Darüber hinaus forderten sie ein Konzept des Universalfeminismus, das sich auf eine

83 *WILDWECHSEL* (2014): Programmheft. *STADT.LAND.FLUCHT.* 44 f.

84 Arbeitskreis Ost der Kinder- und Jugendtheater (2014): *7 Schlag Lichter. Über ein erfolgreiches neues Theaterfestival.*

allgemeine Emanzipation für alle bezieht, beginnend mit der Leitungsebene der Theater, um Chancengleichheit auf allen künstlerischen Ebenen zu erreichen.⁸⁵

Ein weiteres Anliegen war die Frage, wie Kinder in ländlichen Gebieten angesprochen werden können. Der Text von Katharina Cromme erinnerte noch einmal mehr an die Verantwortung, Kinder außerhalb der Großstädte durch Engagement, Finanzierung, Inhalte, künstlerische Formen und Lobbyarbeit zu erreichen.⁸⁶ Im Rahmenprogramm wurde vor allem die Frage diskutiert, wie mit künstlerischen Mitteln auf den demografischen Wandel in der Gesellschaft reagiert und dieser aktiv beeinflusst werden kann. In diesem Zusammenhang wurde in einem von Franziska-Theresa Schütz und Christoph Macha moderierten Workshop mit Theaterschaffenden das Themenfeld »Nachbarschaftlich.Divers.Gemeinsam« erkundet und acht Thesen für die Zukunft entwickelt. Einige dieser Thesen stehen in direktem Zusammenhang mit verinnerlichten Ausschlussmechanismen und struktureller Diskriminierung und sind die einzige explizite Auseinandersetzung mit diesen Themen unter den analysierten acht Theaterfestivals. Diese waren:⁸⁷

- die Auseinandersetzung mit dem binären Geschlechtersystem auf und hinter der Bühne, durch Hinterfragen von Geschlechterstereotypen während des Produktionsprozesses und eine klare Haltung dazu.
- Diversität als Norm und nicht nur als Diskussionsthema begreifen durch kontinuierliches künstlerisches Engagement und dessen Vermittlung.
- Stärkung der Schulen als Kulturräume und Entsendung von Kulturschaffenden in ländliche Räume.
- die Frage zu stellen, warum sich Diversität nicht in der Besetzung von Theatern widerspiegelt, und zu diskutieren, welche Maßnahmen notwendig sind, um BIPOC-Perspektiven im Theater zu repräsentieren.

Es ist jedoch nicht zu erkennen, dass diese wichtigen Fragen im Gesamtprogramm der nachfolgenden Ausgaben konsequent berücksichtigt werden. Das liegt zum Teil an den Unterschieden im Theatermachen zwischen großen und kleinen Städten. Deshalb ist es besonders wichtig, die ästhetische, programmatische und inhaltliche Vielfalt in kleineren Städten zu zeigen, wie Karola Marsch hervorhebt:

»[...] wenn es eigenständige Kinder- und Jugendtheater sind, wie in Berlin oder in Dresden oder in Leipzig, dann verfügen diese Theater über andere Ressourcen und einen anderen Blick auf das, was sie im Kinder- und Jugendtheater machen und erzählen wollen als in kleineren und mittleren Städten. Deshalb sind inhaltliche, künstlerische Impulse genauso wichtig wie die Frage, wer eigentlich auf der Bühne steht.«⁸⁸

Die Geheime Dramaturgische Gesellschaft war in diesem Jahr eingeladen, einen Raum für Begegnungen und Diskussionen zu schaffen. Obwohl sich alle

85 WILDWECHSEL (2017): *Programmheft. Nächste Generation.* 52.

86 Ebd. 51.

87 Ebd. ASSITEJ-Werkstatt. 54.

88 Persönliches Interview mit Karola Marsch, Künstlerische Leiterin des Festivals WILDWECHSEL seit 2021, am 10.10.2023.

Diskussionen um sehr wichtige Themen des Kinder- und Jugendtheaters drehten, wurde der Kanon ausschließlich von weißen Theatermacher*innen dominiert.

9.2 Theater in kleinen Städten und ländlichen Räumen

Die vierte Ausgabe des Festivals wurde 2019 vom Jungen Staatstheater Parchim des Mecklenburgischen Staatstheaters ausgerichtet. In dieser Ausgabe legte *WILDWECHSEL* einen besonderen Fokus auf kleine Bühnen und mobile Produktionen, die an die Tradition des ehemaligen Staatstheaters in Parchim anknüpfen und den ländlichen Raum zum Ausgangspunkt des Festivals machen. Da, wie die drei Jurymitglieder Inda Buschmann, Thilo Grawe und Bianca Sue Henne erläuterten, in Parchim nur kleine bis sehr kleine Spielstätten für die zu präsentierenden Produktionen zur Verfügung stehen, hat die Arbeitsgruppe Ost neben den Produktionen für diese Orte in Parchim auch verstärkt mobile Produktionen eingeladen.⁸⁹ Das Programm des Festivals *WILDWECHSEL* entsteht aus den Bewerbungen der Theater des Arbeitskreises Ost mit ausgewählten Produktionen verschiedener lokaler Theater und gleichzeitig ist der AK Ost die Jury für externe Bewerbungen.⁹⁰ Mit anderen Worten: Die Bewerbungen der Theater gaben den Rahmen vor, innerhalb dessen die Jury ihre Auswahl traf. Der Einfluss Berlins ist in dieser Ausgabe besonders stark, da sieben von zehn Produktionen von Berliner Theatern kamen.

Wie auch die Jurymitglieder feststellten, ist die Anzahl der Stücke, die sich mit Sexualität, sexueller Identität, Rollenbildern und Geschlechterfragen befassen, auffallend und spiegelt die Entscheidungen der Theater wider. So basiert das Stück *Das Ende von Eddy* vom Theater an der Parkaue auf einem autobiografischen Roman von Édouard Louis, der die Kämpfe eines homosexuellen Jungen aus finanziell benachteiligten Verhältnissen schildert. Das Stück *Love me Harder* von CHICKS* freies performancekollektiv thematisiert anhand der Geschichte einer jüdisch-queeren Protagonist*in vertraute Bilder von Männlichkeit*.

Das Stück *Regarding the Bird* vom Theater der Jungen Welt Leipzig ist das zweite Stück in der gesamten Zeitachse der analysierten Theaterfestivals in 32 Jahren, das Autismus durch die Geschichte eines jungen Mädchens mit Asperger-Syndrom thematisiert. *Draufgängerinnen. All Adventurous Women Do* von Junges dt, Deutsches Theater Berlin basiert auf der medial skandalisierten Schwangerschaft von sieben dreizehnjährigen Mädchen in Bosnien und Herzegowina im Jahr 2014, die die Regisseurin Tanja Šljivar in sieben Szenen zu Protagonist*innen gemacht hat, die über Religionslehrer und Instagram, Schwangerschaftstests und Symptome, Chauvinismus und Großmütter, Piercings und soziale Utopien, Pornografie, kritische Theorie, Abtreibung und Klassenfahrten reden. Von der Regie über die Dramaturgie bis zum Casting sehen wir ein heterogenes Team, das die Normativität herausfordert.

⁸⁹ *WILDWECHSEL* (2019): *Programmheft. WILDWECHSEL-Jury-Pfade.* 14.

⁹⁰ Ebd.

In dem interaktiven Stück *Das wird man doch mal sagen dürfen* von Theater Strahl Berlin ging es um Meinungsbildung und Diskriminierung, um Sprechverbote und politische Korrektheit, um das Hinterfragen von Handlungsmustern und Argumenten. *Zuhause* von ZIRKUSMARIA Berlin thematisierte das Leben von marginalisierten Menschen, wie Geflüchteten und Obdachlosen ohne Unterkunft. Das Stück *Aufstand der Dinge* vom Theater Chemnitz handelt von den biografischen Brüchen der Wende- und Nachwendezeit, die bis heute in die aktuellen Debatten um Demokratie, Heimat und Integration hineinwirken.

Die fünfte Ausgabe des Festivals am Theater Bernburg 2021 widmete sich dem Themenschwerpunkt »Garten der Demokratie« und präsentierte vier Inszenierungen für Kinder, vier für Jugendliche und Erwachsene sowie mehrere Mitmachprojekte mit Bernburger Kindern und Jugendlichen. Laut Programmheft ist *WILDWECHSEL* ein Plädoyer für Verständigung, für den Austausch von Ideen und für ein demokratisches Miteinander. Dieser Perspektive folgend wurde in Bernburg erstmals ein neues Format im öffentlichen Raum mit dem Ziel einer stärkeren Beteiligung von Kindern und Jugendlichen, die Künstlerische Agora, eingeführt. Karola Marsch beschreibt dieses Format als künstlerische Repräsentation der AK-Mitgliedstheater im Festival und in der Stadt.⁹¹

Auch in diesem Jahr widmete sich das Festivalprogramm weniger bekannten Geschichten. Das Kinderstück *Sans Papiers* von Gbr für unerhörte Dinge, einem Objekttheater aus Berlin, handelte von der Flucht vor Krieg und Verfolgung, von Solidarität gegen Ungerechtigkeit. Ein weiteres Kinderstück, *Wutschweiger* vom Theater der Jungen Welt Leipzig handelte von Kinderarmut. Das Stück *You Don't Own Me* von CHICKS* freies performancekollektiv Berlin thematisierte eingeschriebene Geschlechterrollen und begab sich auf die Suche nach Frauen* und Männern*, nach lesbischen und LGBTQIA+ Tanzpaaren, nach neuen Rollenbildern. Das Stück *Als die Mauer fiel* vom Theater an der Parkaue handelte von einer Gruppe junger Künstler*innen, die die DDR nie erlebt haben und sich auf die Suche nach persönlichen Geschichten und Erzählungen von Zeitzeug*innen machen.

In diesem Zusammenhang ist ein Aspekt zu erwähnen, der für *WILDWECHSEL* ziemlich einzigartig ist. Obwohl die Arbeitsgruppe Ost aus Mitgliedern aus fünf Bundesländern besteht, gibt es, wie oben gezeigt, eine deutliche Dominanz Berlins bei der Auswahl der Stücke, wenngleich noch nie ein Berliner Theater Gastgeber des Festivals war. Karola Marsch, die organisatorische Leiterin von *WILDWECHSEL*, bestätigt diese Beobachtung:

»[...] wir sind in diesem Widerspruch, zu sagen, wir haben eine künstlerische und auch eine Beteiligungs-Dominanz von Berlin im AK, obwohl da auf dem Papier steht, dass da circa 40 Mitglieds-Theater im Arbeitskreis sind. Das entspricht nicht der praktizierten Realität. Wir haben auch vier Bundesländer, die sagen, wir kommen in der programmativen Auswahl so gut wie nicht vor.«⁹²

91 Persönliches Interview mit Karola Marsch am 10.10.2023.

92 Ebd.

Sie gibt auch Aufschluss darüber, warum *WILDWECHSEL* trotz der starken Programmdominanz nie in Berlin stattgefunden hat:

»[...] Berlin möchte kein Festival wie *WILDWECHSEL* dort haben, weil Berlin sagt, wir haben so viele Festivals, wir brauchen das nicht. Ostdeutsche Bundesländer gehen uns nichts an, [...]«.⁹³

Laut Karola Marsch wurde dieses Thema im Arbeitskreis Ost zwar diskutiert, aber noch nicht angegangen; stattdessen ging es bei der Festivalauswahl darum, die Dominanz Berlins zu begrenzen, was keine leichte Aufgabe ist, da die meisten Bewerbungen von dort kommen und Berlin die höchste Dichte an Kinder- und Jugendtheatern sowie viel Innovation, Diskursfestigkeit und Perspektivenvielfalt hat.⁹⁴ Die deutlichen Unterschiede zwischen Berlin und den ostdeutschen Kleinstädten in Bezug auf die Perspektiven auf Diversität lassen sich im Lichte der Aussagen von Marsch beobachten. Während sich der Diversitätsdiskurs in Berlin im Laufe der Jahre weiterentwickelt hat und der Fokus auf die Repräsentation von Diversität um marginalisierte Perspektiven erweitert wurde, kollidiert dieser Fokus mit den abweichenden Realitäten insbesondere in kleinen und mittelgroßen Städten. In dieser Hinsicht ist die folgende Aussage von Karola Marsch sehr aufschlussreich, um den Unterschied zwischen den Berliner Ansätzen und denen der anderen Mitglieder des AK Ost in Bezug auf Diversität zu verstehen:

»[...] wenn wir nicht jetzt nicht das Wort Diversität, sondern Vielfalt sagen, dann geht es darum, auch wirklich eine Repräsentanz der Bundesländer im Festivalprogramm zu schaffen und gleichzeitig eine Repräsentanz der künstlerischen Vielfalten. Wir sind auch der Arbeitskreis, wo institutionell die meisten Genres auch im Kinder- und Jugendtheater vertreten sind unter diesem Dach. Wenn wir auch das Figuren- und Objekttheater, das kommt aus der alten Ost-Tradition und die Häuser gibt es eben noch, das Puppentheater Chemnitz, das Puppentheater Magdeburg, Puppentheater Zwickau. Wir haben das Puppentheater im tjj Dresden mit integriert als Sparte. [...] seit Parchim [...] haben wir festgestellt, dass es gut ist, in diese kleinen und mittleren ostdeutschen Städte zu gehen. Weil hier *WILDWECHSEL* etwas ganz anderes impulsmäßig anstupsen kann bzw. etwas unter das Brennglas kommt. Nämlich genau diese ästhetische und programmatiche und inhaltliche Vielfalt zu zeigen, was Kinder- und Jugendtheater alles erzählen kann, wie es das erzählt, mit welchen Ästhetiken, mit welchen Genres und mit welchen Inhalten, was die Bühnen, die Häuser selbst nicht machen würden.«⁹⁵

Diese Unterschiede zwischen Groß- und Kleinstädten sowie ländlichen Räumen, die sich aus unterschiedlichen Theatertraditionen, soziokulturellen Strukturen und politischen Realitäten ergeben, stellen sicherlich auch ein hohes Konfliktpotenzial dar, wenn es um die Vermittlung von Inhalten, Narrativen, Ästhetiken und nicht-normativen künstlerischen Positionen zwischen Berlin und Kleinstädten

93 Ebd.

94 Ebd.

95 Persönliches Interview mit Karola Marsch am 10.10.2023.

geht. Dies deutet darauf hin, dass es Vorbehalte gegenüber der starken Neigung zu rechtsextremen Einstellungen in Kleinstädten und ländlichen Räumen, insbesondere in Ostdeutschland, geben könnte, was auch bei der letzten Ausgabe von *WILDWECHSEL* 2023 in Zwickau deutlich wurde, auf die im letzten Teil dieses Berichts eingegangen wird.

10 – KUSS

Das Festival, *KUSS – Theater sehen! Theater spielen!*, früher bekannt als *Kuck! Schau! Spiel! Hessische Kinder- und Jugendtheaterwoche* wurde 1996 in Marburg gegründet und repräsentiert den Arbeitskreis Südwest mit Mitgliedern aus Rheinland-Pfalz, Hessen und dem Saarland. Im Laufe der Jahre hat sich das Festival in seiner thematischen und künstlerischen Ausrichtung stark verändert, was nicht nur für dieses Festival gilt, sondern die allgemeine Entwicklung in der Festivallandschaft widerspiegelt.

10.1 Von den 1990er Jahren bis Anfang 2000: Vielfalt der Theaterformate

In den 1990er Jahren fokussierte sich das Festival auf eine Vielzahl von Theaterformaten, die von Objekttheater über Figurentheater, Musicals und Tanz bis hin zu Schauspiel reichten. In dieser Zeit fehlten jedoch häufig Schwarze und behinderte Protagonist*innen in den präsentierten Geschichten. Künstler*innen of Color fanden sich vor allem in der Rolle von Migrant*innen wieder, was eine Narration verstärkte, die sich auf eine überwiegend weiße Erfahrung konzentrierte. Die gezeigten Stücke waren überwiegend in westlichen und europäischen Traditionen verwurzelt, mit Adaptionen von Märchen und Klassikern, die häufig Themen im Zusammenhang mit den Konflikten im ehemaligen Jugoslawien behandelten, darunter Heimatverlust, Flucht und Fluchterfahrungen.

Mit dem Übergang in die frühen 2000er Jahre erweiterte sich der Schwerpunkt des Festivals auf eine umfassendere Erforschung von Theatergenres und Strategien, um ein breiteres und jüngeres Publikum anzusprechen. Dennoch konzentrierte sich das Programm des Festivals weiterhin auf westliche und europäische Märchen und klassische Werke.

10.2 Das erste Jahrzehnt der 2000er Jahre: Eine Verschiebung der Narrative

Die Entwicklung des Festivals nahm im ersten Jahrzehnt der 2000er Jahre eine Wendung, die durch eine deutliche Hinwendung zu politischen und sozialen Erzählungen gekennzeichnet war, welche sich mit den drängenden Fragen der Zeit auseinandersetzten. Zu diesen Themen gehörten Auseinandersetzungen mit dem Nationalsozialismus, der deutschen Wiedervereinigung, mit Religion und Xenophobie. Mit Blick auf die anderen untersuchten Festivals lässt sich festhalten, dass KUSS in der ersten Hälfte der 2000er Jahre in fast allen Ausgaben einen stärkeren Fokus auf politische Themen gelegt hat.

Ein prominentes Beispiel für diese thematische Verschiebung ist das Stück *Ehrensache* der Theaterperipherie Frankfurt aus dem Jahr 2009. Diese Inszenierung befasste sich mit dem Thema Ehrenmord, das in patriarchalischen Kulturen tief verwurzelt ist. Das Stück beleuchtete die Gewalt gegen Frauen in patriarchalischen Systemen, in denen die Ehre eine zentrale Rolle spielt und oftmals der

Untermauerung patriarchaler Unterdrückungsmechanismen dient. Dies war ein besonders relevantes Thema zu einer Zeit, in der sowohl im politischen als auch im kulturellen Bereich Debatten über die Integration muslimischer Gemeinschaften geführt wurden. Ein kritischer Aspekt dieser Diskussion ist die Rolle von Stereotypen über muslimische Männlichkeit bei der Darstellung von Ehrenmorden. Es ist wichtig festzustellen, dass das im Programmheft des Festivals beschriebene Theaterstück von Lutz Hübners diese Klischees möglicherweise kritisch in Frage gestellt hat. Es sollte jedoch darauf hingewiesen werden, dass Stereotype, die muslimische Männlichkeit mit unmodernen und antidemokratischen Attributen in Verbindung bringen, weit verbreitet sind und somit undifferenzierte, vorurteilsbelastete Wahrnehmungen verstärken. Darüber hinaus sollte man sich die Auswahl der Schauspieler*innen in solchen Produktionen vor Augen führen. So werden z.B. häufig migrantisierte Männer in Rollen wie Ehrenmörder, Terroristen und Kriminelle besetzt. Diese Praxis wirft die Frage auf, wie bestehende Stereotype und Vorurteile kritisch reflektiert werden können, ohne sie zu reproduzieren.

In einem breiteren Kontext bot das Festival während dieser Zeit auch verschiedene Begleitveranstaltungen an, darunter Aufführungen, Workshops und Diskussionen, die sich auf die Förderung engerer Beziehungen zu Schulen und Bildungseinrichtungen konzentrierten, um die kulturelle Beteiligung von Kindern und Jugendlichen zu erhöhen.

Zu Beginn der 2010er Jahre war der Iran eines der wenigen Beispiele dafür, dass ein Land außerhalb Europas zum Festival eingeladen wurde. Eine bemerkenswerte Aufführung aus der Ausgabe 2011, *Sultan und Kotzbrocken*, eine Koproduktion der KiTZ Theaterkumpanei Ludwigshafen und Taatr Mani aus Teheran, entwickelte in diesem Zusammenhang eine zweisprachige Aufführung für Deutschland und den Iran mit sechs Versionen, die jeweils auf den Aufführungsort zugeschnitten waren und unterschiedlich starke deutsche und persische Sprachanteile enthielten. Gleichwohl beleuchtete das Stück nach dem Kinderbuch von Claudia Schreiber das Aufwachsen, die Erziehung und die Abgrenzung von Klischees als Produkte des weißen Blicks.

10.3 Die 2010er Jahre: Zeitgenössischer Tanz, Migration und (ländliche) junge Perspektiven

Die 16. Ausgabe im Jahr 2011 markierte einen Wendepunkt, als sich der thematische Schwerpunkt auf die Migration als zentrales Thema verlagerte. Insbesondere das Stück *Die Treppe zum Garten*, das sich an ein Kinderpublikum richtete, behandelte das etwas klischeehafte, aber dennoch ergreifende Thema des Verlassens der Heimat auf der Suche nach einem neuen Leben in einem fremden Land.

In einem eher erwachsenenorientierten Kontext brachte die Adaption von Shakespeare's *Der Kaufmann von Venedig* eine Diskussion über die Konzepte von Integration und Assimilation in den Vordergrund. Es ist erwähnenswert, dass diese Inszenierung eine ungewöhnliche Mischung von Protagonist*innen aufwies, darunter Rapper*innen, Breakdancer*innen und Hip-Hop-Performer*innen. Eine weitere Hip-Hop-Tanzproduktion, *Irgendwo vom Hiphop Theater Renegade in*

Zusammenarbeit mit dem Schauspielhaus Bochum, wurde ebenfalls in dieser Ausgabe auf die Bühne gebracht. Im Bereich des Tanzes entpuppte sich die Performance *Logobi 01* – ebenfalls 2011 beim AUGENBLICK MAL! präsentiert – von Gintersdorfer/Klaßen in Zusammenarbeit mit dem FFT Düsseldorf, Kampnagel Hamburg und den Sophiensälen Berlin als postkoloniale Kritik. Diese Produktion hinterfragte das Wesen des zeitgenössischen Tanzes, der sich durch ein undefiniertes und Rätsel aufwerfendes System kennzeichnet. Der Tänzer und Choreograf Gotta Depri beobachtete treffend, dass der zeitgenössische Tanz gewissermaßen als postkoloniale Fassade fungiert, die afrikanische Künstler*innen aufsetzen, um sich begehrte Plätze auf internationalen Festivals und Zugang zu Fördermitteln zu sichern.⁹⁶

Die Einbeziehung von BIPOC-Performer*innen wird besonders bedeutsam, wenn sich die Produktion mit verschiedenen Facetten der Popkultur wie Rap, Hip-Hop und Breakdance überschneidet. In diesen Fällen wird die Bühne zur Leinwand für die Präsentation der »Realitäten und Kulturen der Straße«, die durch die Linse einer kolonialen weißen Perspektive betrachtet werden, wie Gotta Depri es ausdrückt. In Übereinstimmung mit Depris Perspektive unterstreicht die Einbeziehung von Hip-Hop, Rap und Breakdance als integrale Bestandteile ausgewählter Produktionen den begrenzten Rahmen, in dem BIPOC-Künstler*innen oft anerkannt werden und Zugang und Sichtbarkeit finden. Diese Anerkennung erfolgt innerhalb eines Rahmens, der von überwiegend weißen Auswahlkommissionen und Festivalteams festgelegt wird, die die Entscheidungsmacht ausüben. Ihr Einfluss prägt die Bedingungen, unter denen Ästhetiken außerhalb des europäischen/westlichen Kanons als gültig und relevant angesehen werden, wie im Fall des zeitgenössischen Tanzes.

Geschichten und Diskussionen über migrationsbedingte Diversität standen auch in diesem Jahr im Mittelpunkt des Festivals. Das Rahmenprogramm widmete sich insbesondere dem Thema Theater und Migration. In diesem Teil des Festivals ging es darum, die komplexe Beziehung zwischen Theater und dem Phänomen der Migration zu erforschen und die Entwicklung interkultureller theatrale Ausdrucksformen sowohl im Bereich der Aufführung als auch in der Theaterpädagogik zu untersuchen. Diese Untersuchung umfasste Diskussionen, Workshops und Fachgespräche, an denen renommierte weiße Expert*innen teilnahmen, nicht aber die BIPOC-Autor*innen des 2011 erschienenen gleichnamigen Buches *Theater und Migration*, die treffend auf das Fehlen von BIPOC-Perspektiven im Theater in Deutschland hinwiesen.

Das Jahr 2012 brachte keine besonders markanten Entwicklungen innerhalb des Festivals. Im Rahmen des Rahmenprogramms entfaltete sich jedoch ein Diskurs über die Rolle des Kinder- und Jugendtheaters, insbesondere darüber, inwieweit das Theater als »Spiegel der Gesellschaft« fungieren sollte.⁹⁷ Dabei ging es um die Frage, welche Werte das Theater sowohl inhaltlich als auch in seiner ästhetischen Umsetzung verkörpert und ob diese Werte durch dieses Medium vermittelt

96 KUSS (2011): *Programmheft. Logobi 01*. 17.

97 KUSS (2012): *Programmheft. Das Theater – Moraleische Anstalt oder Blödmaschine?* 46.

werden können oder sollen.⁹⁸ Diese Konzentration, die in dem Wunsch wurzelt, mit dem Publikum auf einer intimeren und individuelleren Ebene in Kontakt zu treten, warf Fragen nach der pädagogischen Dimension des Theaters auf, insbesondere nach der Bewertung solcher Erfahrungen. Diese Überlegungen gipfelten in einer öffentlichen Podiumsdiskussion und einem entsprechenden Workshop von weißen und nichtbehinderten Theaterschaffenden, die, wie üblich, die Struktur der Diskussionen nicht ganzheitlich gestalteten, sondern Theatermacher*innen mit unterschiedlichen Positionen einluden. Die Gespräche konnten dabei erweitert werden, um diese aufgeworfenen Fragen insbesondere im Hinblick auf Klasse, Kolonialismus und verschiedene Dimensionen der Diskriminierung zu erörtern.

Im folgenden Jahr 2013 war eine bemerkenswerte Produktion das Stück *Anne Frank*, in dem die Hauptrolle von der Schwarzen Schauspielerin Sabrina Ceesay gespielt wurde. Die Besetzung von Ceesay war ein seltener Fall, in dem marginalisierte Künstler*innen Rollen übernahmen, die nicht durch ethnisierende oder ras-sifizierende Merkmale definiert waren.

Im Jahr 2014 drehte sich *Weißbrotmusik* vom Theater Strahl Berlin in Zusammenarbeit mit der Universität der Künste Berlin (UdK) um drei junge Männer türkischer Herkunft, die in Deutschland aufgewachsen sind, sich hier aber nicht zu Hause fühlen und um Orientierung und Perspektive ringen. Laut Programmheft wurde das Stück von einem realen Vorfall aus dem Jahr 2007 inspiriert, als Personen mit so genanntem *Migrationshintergrund* an einem Angriff auf einen deutschen Rentner in der Münchner U-Bahn beteiligt waren. Ob es dem Stück gelungen ist, über die stereotypsierenden Zuschreibungen hinauszugehen, lässt sich nicht sagen, aber die Darstellung im Programmheft selbst reproduziert das sowohl im Theater als auch in den Medien, in der Politik und in kulturpolitischen Kreisen weit verbreitete Narrativ der »Problemmigrant*innen«.

Das 20-jährige Jubiläum des Festivals im Jahr 2015 markierte einen Wendepunkt in der Entwicklung des Festivals, da mehrere Produktionen kritische und zum Nachdenken anregende Themen aufgriffen. Das Kinderstück *Elephant Boy* des Hessischen Landestheaters Marburg setzte sich mit normativen Vorstellungen von körperlichen Realitäten auseinander. Die Inszenierung stellte tiefgreifende Fragen nach der Bedeutung von Abweichungen von etablierten Normen, nach der Definition von Normalität und nach den Personen und Institutionen, die die Macht haben, diese Normen zu setzen. Im Mittelpunkt der Inszenierung stand die oft harte Realität, mit der Kinder konfrontiert sind, die Feindseligkeiten ausgesetzt sind. Und die gezwungen werden, sich, Fähigkeiten anzueignen, damit sie sich in einer Welt zurechtfinden, die sie ausgrenzt.

In den folgenden Jahren zeigte das Festival eine Vielzahl von Produktionen, die sich mit kritischen und nachdenklich stimmenden Themen wie Identitätssuche, Migration, Nationalität und Herkunft und Fluchtgeschichten auf der Suche nach Freiheit von Menschen aus politisch unterdrückten und kriegsbelasteten Ländern in Deutschland, religiöse Radikalisierung und Extremismus, Weitergabe der Shoah

98 Ebd.

über Generationen hinweg sowie friedliche Koexistenz verschiedener Religionen befassten.

Erstmals in der Geschichte des Festivals widmete sich das Rahmenprogramm 2017 der Bedeutung des Theaters im ländlichen Raum sowie Strategien zur Einbindung ländlicher Jugendkulturen, insbesondere Fragen der Partizipation und Neuorientierung auf regionaler Ebene sowie internationalen Ansätzen und Modellen ländlicher Kulturentwicklung.

10.4 Von 2019 an: Diskrepanz zwischen Rhetorik und Aktion

Mit der Ernennung von Eva Lange und Carola Unser-Leichtweiß als künstlerische Leiterinnen des Festivals wurde 2019 ein neues Kapitel aufgeschlagen. Als neue Doppelspitze brachten sie einige relevante Fragen für das weitere Vorgehen des Festivals ein:⁹⁹

- Wie kann KUSS strategisch besser positioniert werden, nicht nur als künstlerische Plattform, sondern auch als Knotenpunkt zur Vernetzung von Theaterschaffenden aus Hessen und dem Arbeitskreis Südwest der ASSITEJ?
- Wie kann sich KUSS zu einer zentralen Drehscheibe für Aus- und Weiterbildung entwickeln, die den Bedürfnissen des Theaternachwuchses gerecht wird?
- Welche Maßnahmen sind vor allem notwendig, um KUSS als Plattform für qualitativ hochwertiges Kinder- und Jugendtheater zu erhalten, nationale und internationale Stücke zu zeigen und seine Position in der Kinder- und Jugendtheaterlandschaft zu festigen?

Die konsequente Fokussierung auf die Profilierung von KUSS in der Kinder- und Jugendtheaterszene zeigt sich in der Auseinandersetzung mit Themen wie Flucht, gesellschaftlicher Abgrenzung, kulturelle Identität und der Verschränkung von Theater und sozialen Fragen. Der Abbau diskriminierender Strukturen wurde in den Fragestellungen jedoch nicht explizit thematisiert.

Als Antwort auf diese Fragen wurden im Rahmenprogramm Werke und Projekte von Teilnehmenden des Next Generation-Programms des Internationalen Festivals Rhein-Main Starke Stücke 2018 präsentiert. Auch die Stipendiat*innen des KUSS-Programms stellten ihre Arbeiten vor und traten in den Dialog mit den Mitgliedern des Arbeitskreises. Themen wie Finanzierung, Ästhetik, Struktur und Vernetzung wurden erörtert und unterstrichen die Bedeutung von Zusammenarbeit und Kooperation innerhalb der Theaterlandschaft.

Die Zugänglichkeit wurde verbessert, indem ausgewählte Stücke mit Audiodeskription versehen wurden.

Die Ausgabe 2020, die das 25-jährige Bestehen des Festivals feierte, präsentierte ein vielfältiges Angebot an Gastproduktionen aus Belgien, Frankreich und

⁹⁹ KUSS (2019): *Programmheft*. Vorwort. 4.

Österreich. Bemerkenswert ist jedoch, dass die Auswahl der Produktionen des Festivals einem externen Komitee aus drei weißen Theatermacher*innen anvertraut wurde.

Das Festivalthema dieser Ausgabe lautete »Unvertraute Realitäten« und zielte auf die Erkundung unbekannter Territorien und ungewohnter Narrative ab. Innerhalb dieses thematischen Schwerpunkts wurden Ressentiments, Angst und Hass gegenüber Menschen, die als Fremde wahrgenommen werden, nationaler Sozialismus, Radikalisierung, verschiedene Lebenssituationen, darunter Armut, Obdachlosigkeit und Geflüchtete, erkundet. Obwohl sich das Festival *KUSS* intensiv und kontinuierlich mit zentralen gesellschaftlichen Themen auseinandersetzt und sich wie kein anderes der untersuchten Festivals kritisch mit sozialen Ungleichheiten auseinandersetzt, zeigt sich, angefangen bei der Besetzung über die künstlerische Ausrichtung bis zur Aufführung, eine Dominanz von überwiegend weißen, nichtbehinderten und cisgeschlechtlichen Theatermacher*innen.

Drei Produktionen stechen im Jahr 2020 besonders hervor. Das Stück *Für Vier* von Moks – Junges Theater Bremen, ein Tanzquartett, bestehend aus vier älteren und vier jüngeren Schauspieler*innen, erzählt von unterschiedlichen Lebensläufen durch eine generationenübergreifende Linse, die alle mit Narrativen von Migration und unterschiedlichen Familien- und Geschlechterkonfigurationen verwoben sind. Ein weiteres Stück, *Patricks Trick*, ist ein seltes Beispiel für Geschichten über verschiedene Formen von Behinderung. In der Inszenierung von Lejla Divanovic vom überzwing-Theater am Kästnerplatz geht es um Patrick, einen elfjährigen Jungen, der bald einen jüngeren Bruder bekommt, der möglicherweise nicht sprechen kann, und der nach Möglichkeiten sucht, seinen Bruder zu unterstützen. Die Tanzperformance *Linea Alba* des COMEDIA Theaters befasste sich mit dem vielschichtigen Thema der Männlichkeit. Die Aufführung stellt etablierte Normen und vorgefasste Vorstellungen von Männlichkeit in Frage. Sie erkundet, was es bedeutet, in der heutigen Gesellschaft ein Mann* zu sein, stellt konventionelle Stereotypen in Frage und regt zum Nachdenken über die verschiedenen Ausdrucksformen von Männlichkeit an.

Laut Eva Lange, Ko-Direktorin des Festivals *KUSS*, hat diese thematische Vielfalt viel mit der Sensibilisierung der Festival- und Theaterteams für Diversität zu tun, vor allem in Bezug auf die Programmgestaltung und das Publikum:

»[...] wir haben eine Sensibilisierung in dem Team geschafft und wir haben eben die Sensibilisierung durch die Auswahl geschafft. Ich finde, es ist aber immer noch viel Luft nach oben. Auch sind erste Schritte gemacht, dass das ganze Programm diverser wird und damit vielleicht auch noch mal ein anderes Publikum eingeladen werden könnte, da ja auch eine große Zahl von Schulklassen die Aufführung besuchen und das sozusagen über den Landkreis hinaus.«¹⁰⁰

100 Persönliches Interview mit Eva Lange am 01.09.2023.

Dennoch ist die soziale Vielfalt in den Grundschulen, die das Festival besuchen, de facto vorhanden, auch wenn das Festival *KUSS* keine besonderen Maßnahmen ergreift, um diese Vielfalt zu erreichen.¹⁰¹

Was die Diversität in den Festival- und Theaterteams betrifft, so sind Carola Unser-Leichtweiß und Eva Lange die einzigen Interviewpartner*innen von Festivalveranstalter*innen, die den Zusammenhang zwischen Rassismus und Diversität unter den Mitarbeiter*innen betonen. Eva Lange unterstreicht das Vorhandensein von Alters- und nicht-normativer Geschlechtervielfalt in ihren Teams; sie räumt jedoch das Fehlen von ethnischer Diversität ein und charakterisiert die Teams als überwiegend weiß.¹⁰² Carola Unser-Leichtweiß, die Ko-Direktorin des *KUSS*, bringt das Fehlen von BIPOC-Perspektiven mit dem traditionellen Bildungs- und Ausbildungssystem in Verbindung, das diese Perspektiven von vornherein ausschließt.¹⁰³ Sie erklärt weiter, dass ihr Ziel darin besteht, mehr Diversität in allen Positionen (nicht nur in den Jurys und bei Kurator*innen, sondern auch in Schlüsselpositionen wie technischen Leiter*innen, ständigen Ensemblemitgliedern und Dramaturg*innen) im Hinblick auf BIPOC-Perspektiven zu erreichen, aber ihr ist bewusst: »Wir müssen auch ein rassismuskritischer Raum sein, damit sich die Menschen hier wohlfühlen.«¹⁰⁴

Trotz dieses artikulierten Bewusstseins für strukturelle Diskriminierung und Rassismus zeigt eine kritische Betrachtung der letzten Ausgabe des Festivals eine Diskrepanz zwischen Rhetorik und Aktion. Insbesondere konkrete Maßnahmen gegen Diskriminierung und Rassismus, wie z.B. die Bildung eines Awareness-Teams und Safer Spaces für BIPOC- Künstler*innen, waren nicht zu erkennen. Darüber hinaus hat es das Festival versäumt, spezifische Initiativen zur Verbesserung der Zugänglichkeit zu ergreifen, einschließlich der Bereitstellung von Gebärdensprache und anderen Formen der Zugänglichkeit, um Barrieren abzubauen. Das Fehlen von Narrativen und Positionen zu den verschiedenen Dimensionen von Behinderung verschärft dieses Defizit noch.

Zudem ist die Sichtbarkeit junger Perspektiven im Rahmen des Festivals auch bei der letzten Ausgabe begrenzt geblieben. Eva Lange räumt ein, dass Ableismus und Adultismus zwei Bereiche sind, mit denen sich das Festival nicht angemessen auseinandergesetzt hat, und dass einige der vorgeschlagenen Maßnahmen nicht umgesetzt wurden, obwohl sie jedes Jahr von den beiden Leiterinnen angesprochen wurden.¹⁰⁵ Diese Enthüllung deutet auf ein unterschiedliches Maß an Auseinandersetzung mit struktureller Diskriminierung und Rassismus hin, was auf die Notwendigkeit einer umfassenderen Anstrengung innerhalb des Arbeitskreises Südwest und einer Neubewertung der komplexen Machtstrukturen, die die Entscheidungsprozesse beeinflussen, hinweist. Der kritische Blick auf Organisations- und Entscheidungsabläufe ist der erste Schritt zur Schaffung eines pluralistischeren Theaterraums.

101 Ebd.

102 Ebd.

103 Persönliches Interview mit Carola Unser-Leichtweiß am 01.09.2023.

104 Ebd.

105 Persönliches Interview mit Eva Lange am 01.09.2023.

11 – Apropos Diversität: Was genau bedeutet Diversifizierung?

11.1 Zusammenfassung der Analyse

Auf der Grundlage der Untersuchung von acht ausgewählten Kinder- und Jugendtheaterfestivals werden in diesem letzten Abschnitt einige Schlussfolgerungen gezogen, die zum Teil Ähnlichkeiten und Unterschiede in den Ansätzen widerspiegeln, zum Teil auf übersehene Aspekte und unterrepräsentierte Theaterschaffende von Diversifizierungsprozessen hinweisen. Wie bereits im einleitenden Abschnitt dargelegt, erkennt die Forschung an, dass Diversifizierung sich auf den Abbau intersektionaler diskriminierender und rassistischer Strukturen bezieht, so dass dem Publikum eine Vielzahl von Narrativen durch heterogene Perspektiven, Positionen, künstlerische Formen, ästhetische Ansätze und Sprachen (verbal und nonverbal) vermittelt werden kann.

In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, dass trotz aller Diversifizierungsbemühungen im oben beschriebenen Sinne über den untersuchten Zeitraum von 32 Jahren Diversifizierung nicht durchgängig als strukturelle Veränderung in der Arbeitsweise dieser Theaterfestivals verstanden wird. Die Ergebnisse dieser Untersuchung decken sich mit dem, was Céline Bartholomaeus, Theaterpädagogin, Mitbegründerin von Amo-Braunschweig Postkolonial, Mitglied des AB _____ (Aktionsbündnis _____) und Kuratorin der SPURENSUCHE 2023, treffend feststellt: Begriffe wie Diversität werden oft als Trend und nicht als Mittel zur Veränderung von Theaterstrukturen gesehen.

»[...] Theater gucken sich an, was gerade trendy und was wichtig ist und setzen sich da drauf. Und wenn man sich das aber ernsthaft anschaut, [...] und ich habe jetzt eben nur diese zehn Jahre Spanne, die ich selbst aktiv miterlebt habe, dann sind die Häuser, mit denen ich gearbeitet habe, ob freiberuflich oder Festangestellte, immer noch sehr ähnlich aufgestellt. Auch in den Leitungspositionen sind weiterhin enorm privilegierte Menschen, auch mehrheitlich weiß positioniert, cis-geschlechtlich nicht behindert, nicht queer. Auch so an der Stelle, wo man das lesen kann bzw. wo es ausgesprochen wird oder offengelegt wird. Das heißt, von der Machtverteilung hat sich wenig verteilt.« ¹⁰⁶

Im Einklang mit dieser unausgewogenen Machtdynamik gibt es keinen ganzheitlichen Ansatz, keine Erklärung oder Reflexion über die Manifestation von Diversität, die das *Weißsein* und andere normative Vorgaben des Kinder- und Jugendtheaters offen anerkennt und versucht, die verschiedenen Achsen der Diskriminierung durch kontinuierliche und konkrete Maßnahmen abzubauen. Was wir stattdessen häufig

106 Persönliches Interview mit Céline Bartholomaeus am 04.09.2023.

sehen, ist die Einführung von Geschichten und Lebensrealitäten, die nicht dem vermeintlichen Mainstream entsprechen, die aus weißer Perspektive geschrieben und inszeniert und von marginalisierten Künstler*innen wie BIPOC, LGBTQIA+ und behinderten Künstler*innen auf der Bühne präsentiert werden, sowie die Einbeziehung von nur einem Jurymitglied oder einer Kurator*in aus nicht-normativen Perspektiven in einigen Ausgaben der Festivals. Da es sich hierbei nicht um strukturelle Maßnahmen handelt, entsprechen solche Versuche der Art und Weise, wie Diversität von meist normativen Positionen durch ihre Ideen, Werte, Gewohnheiten, Normen, Ästhetik usw. wahrgenommen und umgesetzt wird, und nicht der Diversifizierung der Kinder- und Jugendtheaterfestivalszene in Bezug auf Personal, Narrative, Ästhetik, Perspektiven, Positionen und Sprachen (verbal und nonverbal).

Im Folgenden werden einige Gemeinsamkeiten in den Ansätzen der untersuchten Theaterfestivals aufgezeigt, gefolgt von einer Zusammenfassung der fehlenden Dimensionen von Diversifizierungsprozessen.

11.1.1 Vielfalt der Genres und westliche Narrative

Die 1990er Jahre waren geprägt von der Auseinandersetzung um die Legitimation und Relevanz des Kinder- und Jugendtheaters als eigenständiges Genre. Die Diskussionen betrafen daher vor allem die künstlerische Qualität, die Suche nach neuen künstlerischen Formen, Methoden und Themen sowie die Entwicklung von Kriterien für neue Wege des Theatermachens. Im Hinblick auf Diversität ging es vor allem um den Stil, die künstlerische Leitung, das Bühnenbild, die Musik und die Technik, die die Texte begleiten.

In diesem Zeitraum standen ausnahmslos bei allen untersuchten Theatern die Vielfalt der Theatergenres und die Überwindung von Genregrenzen und Formaten im Vordergrund. Adaptionen von europäischen Klassikern, abendländischen Fabeln, Märchen und mythologischen Geschichten sowie Bearbeitungen klassischer und zeitgenössischer europäischer/westlicher Autor*innen dominieren die Kinder- und Jugendfestivalszene von den frühen 1990er Jahren bis heute. Innerhalb des Untersuchungszeitraums von 32 Jahren gibt es nur eine Handvoll Adaptionen außerhalb des europäischen Kanons. Dieses Ergebnis zeigt, woher die Theater, Regisseur*innen und Dramaturg*innen ihre Inspirationen beziehen. Diese Feststellung ist sehr aufschlussreich, wenn man bedenkt, dass Deutschland eine postmigrantische Gesellschaft ist und dass es eine reiche zeitgenössische und klassische Literatur aus Emigrationsländern und von migrantisierten Autor*innen gibt. Ali Napoé, Schauspieler, Dramaturg, Musiker und künstlerischer Mitarbeiter am Staatstheater Darmstadt, reflektiert über die mangelnde Diversität des Publikums. Er betont den wesentlichen Zusammenhang zwischen der Diversifizierung des Publikums und der Notwendigkeit, Geschichten und Künstler*innen jenseits des traditionellen europäischen Kanons zu präsentieren:

»Wir wollen ja eben ein diverses Publikum. Aber was bieten wir denn diesem diversen Publikum an? [...] Welche Künstler*innen, Komponist*innen, Geschichten gibt es aus diverser und aller Welt, die wir irgendwie auf unseren Bühnen

aufführen können und einladen können? Und das ist tatsächlich eben eine Arbeit, die total in den Hintergrund gerät, [...].«¹⁰⁷

Um andere Geschichten außerhalb des europäischen Kanons darzustellen und zu verbreiten, und um ein potenzielles Publikum zu erreichen, dessen Geschichten unsichtbar sind, schlägt Julia-Huda Nahas eine enge Zusammenarbeit mit Schulen vor:

»Lasst uns mit den Schulen anfangen. Das ist ein Prozess und der wird nicht von heute auf morgen gehen. [...] Auch viele Lehrer*innen wollen ihre *Pippi Langstrumpf*, weil die das selbst so toll fanden und so. Das stimmt. Aber dann lass uns doch mal anfangen, unsere Werkzeuge zu nutzen, das zu verändern, denn das sind ja genau die Stellen, wo wir so viele Kinder erreichen. Wir erreichen nicht alle, aber wir erreichen viele. Die meisten Kids, die am System teilnehmen, am Schulsystem, haben den ersten Berührungs punkt mit Theater im Weihnachtsmärchen. Und seien wir doch mal ehrlich, für viele ist das auch genau der letzte, weil es nämlich einfach mies ist, was da gezeigt wird. Ganz viele Weihnachtsmärchen sind wirklich, wirklich schlimm. Und gerade die Zielgruppen, die ja alle auch gerne haben möchten, nämlich hier von marginalisierten Gruppen. Ich gehe doch nicht ins Theater, wenn ich schon als Kind gelernt habe, ich komme da nicht vor. Und zwar nicht nur optisch, sondern auch meine Geschichten kommen nicht vor. Und da finde ich, müssen wir im Theater als Theatermacher*innen für junges Publikum aufhören zu jammern, dass die Schulen das ja nicht wollen. Lass uns doch anfangen, da Überzeugungsarbeit zu machen. Wir haben das Know-How dafür.«¹⁰⁸

Nicht nur bei den Geschichten, sondern auch bei den eingeladenen Theatern stammen die Produktionen während des gesamten Untersuchungszeitraums hauptsächlich aus westeuropäischen Ländern, insbesondere aus Belgien, den Niederlanden, Dänemark und Frankreich. Außerhalb Europas kommen die eingeladenen Theatergruppen vor allem aus Russland und dem Iran. Daraus könnte man schließen, dass diese begrenzte Neugier auf andere Theateransätze außerhalb des westeuropäischen Kanons zum Teil mit den Netzwerken von Festivals, Theatermacher*innen und ASSITEJ zusammenhängt, sowie mit einem besonderen Interesse an den Theatertraditionen, Theaterformaten und Ästhetiken dieser Länder. Darüber hinaus ist der Tanz das einzige Genre, das die Theaterensembles aus verschiedenen afrikanischen Ländern eingeladen hat. Diese voyeuristische Sichtweise legt nahe, dass der Tanz als »exotischer« Bereich des Theaters angesehen wird, in dem das Wissen und die Erfahrungen von Theatergruppen des afrikanischen Kontinents einem überwiegend weißen Publikum präsentiert werden können. Leyla Ercan, freischaffende Kultur- und Diversitätsberaterin, weist treffend auf die koloniale Logik hin, die unmittelbar mit phänotypischen und wissensbezogenen Ungleichheiten verbunden ist:

107 Persönliches Interview mit Ali Napoé am 07.09.2021.

108 Persönliches Interview mit Julia-Huda Nahas am 10.10.2023.

»Die Tatsache, dass Schwarze Tänzer*innen eher Zugang finden, erscheint auf den ersten Blick ja total positiv. Aber das hat viel damit zu tun, dass Tanz oftmals als eine rein körperliche – und keine intellektuell-kognitive – Kunstform betrachtet wird. Hier reproduzieren sich oftmals auf subtile Weise rassistische Vorstellungen. Da passiert leider viel Exotisierung, Sexualisierung, Fetischisierung auf der Bühne. Schwarze Menschen werden in der Kunst ja oft stereotyp reduziert, also auf ihren Körper, auf Körperlichkeit oder auf phänotypische Merkmale reduziert wahrgenommen und dargestellt. Und gerade das Ausstellen und Betrachten des Schwarzen Körpers hat eine lange Tradition in Europa, wie wir an den ethnologischen Völkerschauen im 19. Jahrhundert sehen. Das folgt einer kolonialen Logik und diente lange Zeit dem Begehrten eines *white gaze*.«¹⁰⁹

11.1.2 Themen und künstlerische Positionen

Was die Themen betrifft, die Teil der Diversifizierungsprozesse sind, so gehören von den 1990er bis zu den frühen 2000er Jahren Erzählungen über den Nationalsozialismus im Zusammenhang mit der Shoah und der deutschen Wiedervereinigung zu den am stärksten fokussierten Themen. Zu Beginn der 2000er Jahre schwindet das Interesse an Themen rund um den Nationalsozialismus allmählich. Von den acht untersuchten Festivals bringen nur das *KUSS*- und das *WILDWECHSEL*-Festival im ersten und zweiten Jahrzehnt der 2000er Jahre weiterhin Geschichten mit Bezug zum Nationalsozialismus und der Shoah auf die Festivalbühnen. Auf dem Weg in die 2020er Jahre gibt es – mit Ausnahme von *WILDWECHSEL* – fast keine Produktionen, die sich mit Geschichten über Neonazismus beschäftigen, als sei Rechtsextremismus kein relevantes Thema mehr, nicht nur in Bezug auf Antisemitismus und Antiziganismus, sondern auch in Bezug auf Anti-Islam, Anti-LGBTQIA+ und rassistische Gewalt gegen BIPOC.

Auch die Kapitalismus- und Klassenkritik durch Armut, Arbeits- und Obdachlosigkeit wurde nur in sehr wenigen Ausgaben der acht untersuchten Theaterfestivals auf die Bühne gebracht. Dennoch wurden die Realitäten der Arbeiterschicht und klassenbezogene Themen wie Bildung und Migration nicht als sich überschneidende Formen der Diskriminierung wahrgenommen und waren weder Teil der Diversitätsdiskussionen im Kinder- und Jugendtheater, noch wurden klassenbezogene diskriminierende Strukturen im Theater in einem der Rahmenprogramme der analysierten Festivals thematisiert.

In den 1990er Jahren waren Migration und Flucht wichtige Themen, die vor allem durch die Kriegsgeschichten aus dem ehemaligen Jugoslawien und die Emanzipationsgeschichten von Menschen aufgegriffen wurden, die aus kriegsgeschüttelten und politisch unterdrückten Ländern nach Deutschland auswanderten, Migration wurde in diesem Zeitraum zum ersten Mal als gesellschaftliches Thema behandelt, vorwiegend von weißen Theaterregisseur*innen und weißen Ensembles, durch Geschichten, die sich um *race*, ethnische Herkunft und Religion als Markierungen und

109 Persönliches Interview mit Leyla Ercan am 07.05.2021.

Darstellungen unterschiedlicher Realitäten drehen. Seit den 2010er Jahren dominieren Geschichten über Migration und Flucht fast alle untersuchten Kinder- und Jugendtheaterfestivals. Doch selbst die gut gemeinten Ansätze kreisen um »Opernarrative«, die mit Hilflosigkeit, Illegalität, Gewalt und Kriminalität, Opferrolle und Fremdheit korrespondieren. Mit Ausnahme einer sehr begrenzten Anzahl von Stücken waren BIPOC-Künstler*innen entweder nicht existent oder spielten die Rollen von Opfern und Stereotypen. Von den frühen 1990er Jahren bis 2022 gibt es nur eine Handvoll Produktionen von Künstler*innen of Color. Besonders auffällig ist das Fehlen von Künstler*innen asiatischer Herkunft unter den Darsteller*innen und Referent*innen der Rahmenprogramme. Ebenso gibt es nur sehr wenige Geschichten über Sinti*zze und Rom*nja, und die Protagonisten waren nur dann präsent, wenn die Geschichten von Sinti*zze und Rom*nja handelten.

Insbesondere das Festival *WESTWIND* setzt sich nicht nur in den ausgewählten Produktionen, sondern auch in den Begleitprogrammen kontinuierlich mit vermeintlich migrationsspezifischen Themen auseinander. In verschiedenen Ausgaben (siehe Kapitel 8) ist Kritik am Integrationsdiskurs oder die Diskussion von mit Migration assoziierten Begriffen wie »Interkultur« und »Leitkultur«-Debatten Teil der begleitenden Festivalprogramme. Davon abgesehen finden sich in den Rahmenprogrammen der anderen Festivals kaum Auseinandersetzungen mit migrationsbedingter Diversität.

Obwohl Migration ein wesentlicher Bestandteil des Diversitätsdiskurses ist, wurde sie erst Ende der 2020er Jahre allgemein mit Diskriminierung, Rassismus und Kolonialismus in Verbindung gebracht. Zwar fiel das Wort »Rassismus« erstmals 1998 bei der vierten *SPURENSUCHE* in der Theaterwerkstatt Hannover, es wurde dabei allerdings nur die Rolle der Kulturpolitik bei der Verhinderung von Rassismus und Fremdenfeindlichkeit diskutiert, nicht aber die Existenz von Rassismus im Kinder- und Jugendtheater. Erst in den letzten Jahren haben einige wenige Festivals, nämlich *AUGENBLICK MAL!*, *SPURENSUCHE* und *WESTWIND*, die strukturelle Diskriminierung insbesondere von BIPOC-Theaterschaffenden anerkannt. Ein bemerkenswerter Aspekt in diesem Zusammenhang ist die Trennung von migrationsbedingter Diskriminierung und der Positionierung von Künstler*innen der zweiten und dritten Generation, die in Migrant*innenfamilien geboren wurden. Zu diesem Zweck wird die strukturelle Diskriminierung in Bezug auf race und ethnische Herkunft betrachtet, ein Diskurs, der in gewissem Maße auch von den Künstler*innen selbst erzeugt wird, um sich von dem stigmatisierenden Label *Migrationshintergrund* zu distanzieren und die Aufmerksamkeit auf die Individualität der Künstler*innen lenkt. Es sollte jedoch bedacht werden, dass die miteinander verwobenen Aspekte von Diskriminierung und Rassismus, die tief in der Migrationserfahrung (aus erster Hand oder in der Familiengeschichte) verwurzelt sind – wie Nationalität, Bildung, Sprache und Klasse – möglicherweise unverständlich werden, wenn die Wahrnehmung künstlerischen Wirkens deutlich vom Migrationskontext getrennt wird.

Es ist wichtig festzustellen, dass das Problem nicht darin besteht, ob es Geschichten über Migration und kulturelle Identität gibt. Es mangelt vielmehr an Perspektivenvielfalt und der Repräsentation von Narrativen, die weniger sichtbar sind und von Künstler*innen geschrieben, inszeniert und auf die Bühne gebracht werden,

die unterschiedliche künstlerische Positionen zu diesen Themen haben – unabhängig davon, ob es sich dabei um soziale, politische oder individuelle Themen handelt. Angesichts zunehmender Diskriminierung, von Rassismus und der besorgniserregenden Erstarkung des Rechtsextremismus in der Mitte der Gesellschaft, brauchen die Theater diese unterrepräsentierten Perspektiven mehr denn je, um neue Fragen zu stellen, der Kinder- und Jugendtheaterszene neue Richtungen zu geben und Diversität nicht nur zu einem Thema, sondern zu einer gelebten Realität zu machen.

Über den gesamten Untersuchungszeitraum der ausgewählten Festivals dominiert die Darstellung von Normativität, angefangen von Fähigkeiten über race und ethnische Herkunft, Geschlecht, sexuelle Orientierung, Familienkonstruktionen (klassische Mutter-Vater-Kind-Konstellation) und Sprache (ohne Akzent). Auch in den Diskussionen und Workshops der Rahmenprogramme waren nur wenige BIPOC-, LGBTQIA+ und Behindertenperspektiven sichtbar.

Im Vergleich zu den anderen oben genannten Themen sind Narrative über Sexualität und sexuelle Orientierung relativ wenig präsent. Die Produktionen, die sich mit Sexualität beschäftigen, basieren hauptsächlich auf dem binären Geschlechtersystem. Mit Ausnahme von *WILDWECHSEL* begannen die Produktionen und Diskussionen über das binäre Geschlechtersystem erst in den 2020er Jahren. *WILDWECHSEL* ist das einzige Festival, das seit 2017 kontinuierlich das binäre Geschlechtersystem in den ausgewählten Stücken hinterfragt. Allerdings wurde das Stück *LECKEN* von CHICKS* freies performancekollektiv aus Berlin für die diesjährige Ausgabe aufgrund des kurzfristigen Ausfalls einer in Aussicht gestellten Förderung abgesagt – und es war nicht ihre erste Produktion, die bei *WILDWECHSEL* gezeigt wurde, sie wurden auch für 2019 und 2021 eingeladen.¹¹⁰ Laut Website des Festivals führte die Absage »zu einem kulturpolitischen Eklat und zahlreichen Diskussionen, da sowohl die Produktion als auch das Ensemble im Vorfeld Hetzattacken und Anfeindungen aus den rechten Szenen ausgesetzt war und die Absage als politisches Einknicken gelesen wurde.«¹¹¹

11.1.3 Junge Perspektiven

In den 1990er Jahren konzentrierte man sich vor allem auf die Suche nach Möglichkeiten, mehr junge Menschen als Publikum zu erreichen, wobei man sich jedoch eher an Erwachsene wandte und meist eine paternalistische Perspektive einnahm. In den 1990er Jahren hat sich *panoptikum* mehr als jedes andere Festival um ein vielfältiges Publikum bemüht, indem es mit Grundschulen zusammenarbeitete und an Förderprogrammen für Kinder und Jugendliche teilnahm. Dieses Engagement beschränkt sich jedoch auf die Förderung der kulturellen Teilhabe von Kindern und Jugendlichen mit unterschiedlichen sozialen Herkünften.

¹¹⁰ Siehe die Erklärung der Ost-Arbeitsgruppe zu <https://www.wildwechsel-festival.de/> und die aktuelle Situation bei *WILDWECHSEL* auf <https://www.jungespublikum.de/wildwechsel-das-festival-der-ostdeutschen-theater-fuer-junges-publikum-die-longlist-ist-da/#:~:text=CHICKS%20freies%20Leistungskollektiv%20sind%20eine,Diskriminierung%20und%20Empowerment%20im%20deutschsprachigen%20Raum>.

¹¹¹ *WILDWECHSEL* (o.D.): *Das war WILDWECHSEL 2023*.

In den frühen 2000er Jahren wurde die Teilnahme junger Menschen an den Festivals in den Rahmenprogrammen vieler Festivals vor allem von weißen, mittelalten und nichtbehinderten Theaterfachleuten diskutiert, ohne dass Jugendliche und junge Theatermacher*innen selbst anwesend waren. Diese passive Beteiligung von Kindern und Jugendlichen begann sich Anfang der 2010er Jahre mit der Einrichtung von Next Generation-Foren bei vielen Theaterfestivals zu ändern. Durch Stipendienprogramme in den Bereichen Dramaturgie, Regie, Schauspiel, Gestaltung und Theaterpädagogik soll jungen Theaterschaffenden der Weg in die professionelle Kinder- und Jugendtheaterszene erleichtert werden, um ihnen erste Hilfestellungen für den praktischen Berufseinstieg zu geben und sie gleichzeitig in den kollegialen Dialog einzubinden, damit neue Impulse in die Theaterszene hineinwirken können. Darüber hinaus wurden Jugendbeiräte und Jugendclubs gegründet, neue Konzepte entwickelt, um mehr junge Perspektiven in die Festivallandschaft einzubringen, sowie Kinder- und Jugendjurys eingerichtet. Bei aller Wertschätzung für die Arbeit, die geleistet wird, um junge Perspektiven aktiv in die Festivallandschaft einzubeziehen, ist auch die Vielfalt in diesen Kreisen wichtig, um unterschiedliche Ideen und Sichtweisen zu erhalten. Noah Thalia Schoeller, Regisseur*in, Dramaturg*in, stellt in diesem Zusammenhang fest, dass die Menschen in diesen Jugendräten und Jugendclubs einen ähnlichen Bildungshintergrund haben.¹¹² Noah Thalia Schoeller weist darauf hin, dass es einen großen Unterschied macht, auf wen die Theater zugehen; deshalb müssen die Festivals in anderen Stadtteilen werben und ganz andere Netzwerke nutzen, als sie es derzeit tun.¹¹³ Dies erfordert auch ein großes Verständnis für die unterschiedlichen Jugendsubkulturen und ihre differenzierten Bedürfnisse und Erwartungen.

Trotz aller Bemühungen, vor allem in den letzten Jahren, Kinder und Jugendliche in die Programmgestaltung einzubeziehen, ist ihre Mitbestimmung noch immer begrenzt. Diskussionen über Adultismus sind kaum Teil der Festivalprogramme. Auch bei der Auswahl der Produktionen sind junge Kurator*innen in der Regel nicht beteiligt. Erst in den letzten Jahren finden sich einige jüngere Kurator*innen unter den Jurymitgliedern. Noah Thalia Schoeller stellt fest, woran es bei der Mitbestimmung besonders mangelt:

»[...] was total fehlt, sind künstlerische Stimmen von Kindern und Jugendlichen. [...] Es gibt keine Produktion mit Kindern und Jugendlichen in Regiepositionen. [...] Es gibt keine kleineren Möglichkeiten künstlerische Werke von Kindern und Jugendlichen zu zeigen, zum Beispiel durch Ausstellungen oder andere Formen von Präsentationen von Kurzfilmen von Kindern und Jugendlichen oder so, sondern es sind wirklich nur Erwachsene, die für Kinder und Jugendliche produzieren, ab und zu mit Kindern und Jugendlichen produzieren.«¹¹⁴

Neben dem offensichtlichen Mangel an generationenübergreifender Programmgestaltung macht Ali Napoé auf einen Aspekt aufmerksam, der übersehen wird: die Unterschiede zwischen der Sprache der Jugendlichen und der Art und Weise, wie

¹¹² Persönliches Interview mit Noah Thalia Schoeller am 23.04.2023.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd.

erwachsene Theaterschaffende kommunizieren.¹¹⁵ Die genauere Betrachtung von Satzbau und Wortlaut der Gesamtprogramme der untersuchten Theaterfestivals bestätigt Napoés Beobachtung, dass die Festivalhefte bis auf wenige Ausnahmen für ein erwachsenes und professionelles Publikum und nicht für Kinder und Jugendliche erstellt wurden.¹¹⁶

Nach 2020 wird es mit der Aufnahme von Gruppen zur Vertretung für junge Perspektiven bei AUGENBLICK MAL! und Drama Control bei WESTWIND, neuen Konzepten wie Festival-Philosoph*innen bei *Schöne Aussicht* einige Veränderungen im Diskurs der Kinder- und Jugendtheaterfestivals sowie bei den kinder- und jugendgerechten Publikumsdiskursen und Inhalten geben.

11.1.4 Ländliche Räume als Dimension der Diversität und Zugänglichkeit

Die Forschungsergebnisse deuten darauf hin, dass das Theater in kleineren Städten und ländlichen Räumen eine kaum erforschte und wenig diskutierte Dimension von Diversifizierungsprozessen ist. Mit Ausnahme von *WILDWECHSEL* finden alle untersuchten Theaterfestivals in Großstädten statt. Auch in der Begleitung dieser Festivals wurde kaum über das Theater in ländlichen Räumen diskutiert. Dieses Ergebnis deutet nicht nur auf ein mangelndes Interesse außerhalb der Ballungsräume hin, sondern zeigt auch, wer als »Hauptpublikum« dieser Festivals wahrgenommen wird. Zwar spielen die unzureichende kulturelle Infrastruktur und die unausgewogenen Finanzierungsstrukturen eine wichtige Rolle dabei, dass die Festivals nicht in ländlichen Räumen stattfinden – das Fehlen einer Diskussion darüber, wie diese Herausforderungen überwunden werden können, zeigt jedoch auch ein deutliches Desinteresse und in erheblichem Maße auch den Zusammenhang zwischen Ausgrenzung, Klasse und Bildung.

Es ist zu bedenken, dass wir, wenn wir über ländliche Räume sprechen, auf viele verschiedene Realitäten in verschiedenen Regionen verweisen. Micha Kranixfeld, Künstler und Kulturwissenschaftler, der sich auf die Darstellenden Künste in ländlichen Räumen konzentriert, weist auf die Vielfalt dieser Orte in Bezug auf räumliche, sozioökonomische und kulturelle Bedingungen hin:

»[...], dass ländliche Räume an sich auch wirklich räumlich divers sind. Auch kann man über ganz, ganz viele unterschiedliche Räume reden. Ob das so Verdichtungsräume rund um Metropolen wie Frankfurt [am Main] sind oder Mecklenburg-Vorpommern, wo man bis zum nächsten Dorf immer lange fahren muss, oder so hochentwickelte Technologiestandorte auf der Schwäbischen Alb. [...] Und wir haben natürlich auch ganz viel sozioökonomische Diversität in diesen Räumen. Und woran ich natürlich auch denke, ist die Zusammensetzung der Bevölkerung, die sich auch unterscheidet, und soweit ich weiß, sagt man eigentlich, dass es diese Unterschiede zwischen Stadt und Land, die es soziologisch

115 Persönliches Interview mit Ali Napoé am 07.09.2021.

116 SPURENSUCHE ist ein Auszug aus dieser Beobachtung, da sie für den künstlerischen Austausch zwischen Theaterschaffenden organisiert wird.

gesehen früher mal gab, so nicht mehr gibt. Dass es nicht mehr so leicht zuzuordnen ist.«¹¹⁷

Diese multifaktorielle Vielfalt in ländlichen Räumen unterstreicht die Notwendigkeit, unterschiedliche und spezifische Strategien und Wege der Auseinandersetzung mit dem Theater jenseits der Ballungsräume zu entwickeln. Micha Kranixfeld weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass es zunächst eines Diskurses über die Theaterarbeit in ländlichen Räumen bedarf, der über die Diskussion von Infrastrukturfragen hinausgeht und diesen Diskurs mit anderen urbanen Diskursen verbindet, um eine Trennung von ländlichem und urbanem Theater zu vermeiden und den ländlichen Diskurs und seine Akteur*innen sichtbarer zu machen.¹¹⁸

Aus einem anderen Blickwinkel betrachtet geht es nicht nur darum, die kulturelle Teilhabe von Kindern und Jugendlichen in ländlichen Räumen zu erhöhen, sondern auch darum, das Theater mit den vielfältigen Realitäten der Orte außerhalb der Metropolen zu verbinden. Angesichts der Tatsache, dass ein großer Teil der Gesamtbevölkerung in Deutschland außerhalb der Großstädte lebt, braucht das Theater selbst diese Verbindung, um relevant zu bleiben. Micha Kranixfeld weist treffend auf diese Tatsache hin:

»[...], wie kann sich die Kunst eigentlich durch die Erfahrung, in ländlichen Räumen zu arbeiten, verändern? Wohin muss sie gehen? Ich glaube, das Theater profitiert davon, seine Arbeit in Gesellschaft zu machen. Es verändert sich und wird toller. Man muss sehen: Ländliche Räume brauchen unser Theater gar nicht so sehr, denn die haben ja auch noch Amateurtheater und alles mögliche und machen ganz viele andere 1000 Sachen. Aber für die Kunst an sich ist es ein Wert außerhalb unserer etablierten Bühnen zu sein und nicht nur Sachen wohin zu bringen, als so ein Art Education-Gestus, sondern sich auszuliefern, auch der Vielfalt von Gesellschaft, und dann sich zu verändern.«¹¹⁹

Darüber hinaus bedeutet Theaterarbeit in ländlichen Räumen, aber auch in einigen Großstädten, vor allem in Ostdeutschland, die Arbeit in einem politischen Kontext, in dem Rechtsextremismus, Fremdenfeindlichkeit und Rassismus bereits alarmierend zunehmen. Die queerfeindlichen Hasskommentare auf Facebook und die Drohungen rechtsextremer Gruppen gegen die Produktion *LECKEN* von CHICKS* freies performancekollektiv bei *WILDWECHSEL* 2023 zeigen, dass es nicht ausreicht, Theater einzuladen, sondern dass Theaterfestivals auch Verantwortung für die komplexen gesellschaftspolitischen Realitäten an den Festivalorten übernehmen sollten, insbesondere in Kleinstädten und ländlichen Räumen, in denen rechte Gewalt stark präsent ist. In diesem Zusammenhang stellt Karola Marsch fest:

»Da müssen wir im Arbeitskreis, glaube ich, gründlicher werden. Diese Herausforderungen für das Festivalprogramm in den kleineren Orten mit Anschluss an die ländlichen Regionen brauchen eine andere Aufstellung. Das heißt, wir

117 Persönliches Interview mit Micha Kranixfeld am 03.10.2023.

118 Ebd.

119 Ebd.

müssen vom Arbeitskreis eine größere Arbeitsgruppe auch sein, die dort mitwirkt.«¹²⁰

Marsch erklärt weiter, dass der Dialog mit den lokalen zivilgesellschaftlichen Organisationen notwendig ist, um einen Vorfall wie in Zwickau im Jahr 2023 zu verhindern:

»[...] in Zwickau gibt es eine sehr wache Zivilgesellschaft, gibt es sehr wache Communities, die wieder Widerstand leisten. Das ist so absurd, dass man Widerstand leistet in einem demokratischen Rechtsstaat, die nicht wollen, dass die Stadt, ihre Stadt besetzt wird durch die Rechten, und die sich wehren und die ein eigenständiges Programm machen, die dort selbstbewusst agieren und laut sind. [...] Und deswegen sage ich, wenn wir mit diesen Menschen vor einem Jahr ins Gespräch gegangen wären —oder vielleicht nicht vor einem Jahr, aber vor einem halben Jahr, als wir wussten, was für ein Programm kommt — und nicht nur über eine organisatorische Abwicklung gesprochen hätten, über »Können wir euren Raum haben?«, sondern wirklich miteinander gesprochen hätten: »Was bedeutet das jetzt? Bitte unterstützt uns. Ihr seid die Expert*innen.« [...] Dieser Dialog, der hätte viel früher beginnen müssen und das ist etwas, was wir uns ganz doll auf die Fahnen schreiben müssen für die nächste Ausgabe.«¹²¹

Außerdem sollten Maßnahmen zur Unterstützung und zum Schutz der eingeladenen Künstler*innen nicht nur vor rassistischer und queerfeindlicher Gewalt, sondern auch vor finanziellen Verlusten in Betracht gezogen werden – und die Sicherheit sollte in einem breiteren Kontext als Teil des Diversifizierungsprozesses und der Verantwortung von Theaterfestivals anerkannt werden. Leyla Ercan betont: »Es braucht Awareness-Konzepte und Teams, die sowohl körperliche als auch psychologische Sicherheit gewährleisten.«¹²²

11.1.5 Maßnahmen zur Verbesserung der Zugänglichkeit und zur Bekämpfung von Diskriminierung

Die auffälligste Entwicklung, vor allem ab 2020, die eng mit den Bemühungen und Forderungen der Gruppe der Tauben und hörenden Künstler*innen zusammenhängt, ist die Zunahme der Anzahl von Stücken und Veranstaltungen mit Gebärdensprache, Übertiteln, Audiodeskriptionen und Aufführungen ohne Sprache, die von den Festivals angeboten werden. Dennoch bleibt die Behinderung eine der am wenigsten anerkannten Dimensionen der Diversität. Narrative über verschiedene Formen von Behinderung sind im untersuchten Zeitraum kaum vorhanden, ganz zu schweigen von Produktionen mit einer vielfältigen Besetzung, in denen behinderte Künstler*innen mitwirken. Jan Kress vom FELD Theater für junges Publikum in

120 Persönliches Interview mit Karola Marsch am 10.10.2023.

121 Ebd.

122 Persönliches Interview mit Leyla Ercan am 07.05.2021.

Berlin erklärt, dass ohne strukturelle Veränderungen, die sich mit Audismus¹²³ befassen, das Angebot von Gebärdensprache, die oft von Hörenden gesprochen wird, nicht automatisch dazu führt, dass Taube Zuschauer*innen ins Theater kommen. Denn Taube Menschen sind mit einem Trauma aufgewachsen und haben einen Großteil ihres Lebens in einer sehr phonetischen Welt und in einer nicht inklusiven Gesellschaft verbracht.¹²⁴ Eine einzige Veranstaltung in Gebärdensprache reicht nicht aus, um diesen traumatischen Erfahrungen entgegenzuwirken.

Zudem wird Behinderung oft im Sinne von körperlichen Behinderungen verstanden; Neurodiversität ist noch kein großer Teil des Inklusions- oder Diversitätsdiskurses. In diesem Zusammenhang weist Sarah Fartuun Heinze, multidisziplinäre Künstler*in und Kulturelle Bildner*in, darauf hin, dass das Theater als verantwortungsvoller Gestaltungsraum fungiert, in dem intersektionale Solidarität praktiziert werden kann:

»Neurodivergenz als ein Aspekt von Arten und Weisen, der die Lebensweisen von Personen unterschiedlich macht, weil wir alle unterschiedliche Körper haben, wir haben unterschiedliche Zugänge. Wir sind unterschiedlich privilegiert und marginalisiert und diese Gleichzeitigkeiten, [...]. Intersektionalität ist ja nicht [...] *Jenga*, so, man stapelt es aufeinander, sondern es ist eigentlich wie *Tetris*. Sachen kommen zusammen, da steht etwas komplett Neues. [...] Es braucht einfach aufrichtige Räume, die radikal übend versuchen, Räume zu schaffen, in denen sich so viele, ... in denen es einfach möglich ist, [dass sich] über verschiedene Personen verschiedene Körper aufzuhalten. Also: *Disability justice no body or mind can be left behind*.«¹²⁵

Ähnlich wie bei behinderten Künstler*innen sind die Perspektiven von BIPOC in der Kinder- und Jugendtheaterfestivalszene immer noch sehr begrenzt, trotz der jüngsten Versuche, die Jurys zu diversifizieren und BIPOC-Referent*innen zu den Rahmenprogrammen einzuladen. Wir sehen auch einen großen Perspektivwechsel, wenn BIPOC-Künstler*innen an der Programmgestaltung beteiligt sind, z.B. durch die Einführung neuer Maßnahmen wie Awareness-Teams, Trigger-Warnungen und BIPOC Safer Spaces.

11.2 Diversifizierung als Diversität von Wissen und Expertise

Obwohl die oben beschriebenen jüngsten Maßnahmen zur Bekämpfung von Diskriminierung und zur Verbesserung der Zugänglichkeit wichtige Schritte in der Szene der Kinder- und Jugendtheaterfestivals darstellen, können wir noch keinen Prozess des kanonischen Wandels beobachten, der darauf abzielt, wissensbasierte Ausschlüsse und Diskriminierung in der künstlerischen Produktion sowie Hierarchien zwischen verschiedenen Wissensformen und deren Verbreitung an das

123 Audismus ist eine Form der Diskriminierung, die suggeriert, dass Taube oder Hörgeschädigte weniger wert sind als Nicht-Taube oder Nicht-Hörgeschädigte.

124 Persönliches Interview mit Jan Kress am 23.04.2023.

125 Persönliches Interview mit Sarah Fartuun Heinze am 15.09.2023.

Publikum und der breiten Öffentlichkeit anzugehen. Die Analyse zeigt, dass es einen starken Wunsch nach mehr Repräsentation von Diversität gibt, ohne jedoch die verfestigten Machtstrukturen zu erkennen, die mit dem erworbenen künstlerischen Wissen und der Expertise im Theater verbunden sind, die durch die Koexistenz von Kapitalismus, Rassismus, Paternalismus und Kolonialismus¹²⁶ geprägt sind und die den Diskurs über Diversität und Prozesse der Pluralisierung stark beeinflussen.

Die Gesamtprogramme der untersuchten Theaterfestivals zeigen, dass eurozentrisches Wissen als universelle Norm angesehen wird. Alles, von künstlerischen Formen über Positionen, Wissen und Ästhetik bis hin zu Sprachen, die nicht zum europäischen Kanon gehören, wird als zweitrangig, bestenfalls ergänzend, als etwas, das man »vorzeigen« kann, und nicht als ebenso relevante und geschätzte Wissensformen angesehen. Die Hierarchie zwischen den Wissensformen ist nicht nur im Hinblick auf die Abwesenheit von BIPOC- Künstler*innen relevant, sondern umfasst alle Formen marginalisierten Wissens, von behinderten bis hin zu LGBTQIA+ Perspektiven und Ästhetiken. Eine ähnliche Haltung besteht in Bezug auf Ästhetik und Sprachen. So wird Behinderung als Diskurs eher unter sozialen als unter künstlerischen Aspekt wahrgenommen. Die Abwesenheit von behinderten Künstler*innen auf der Bühne, hinter der Bühne und in der Jury impliziert die Assoziation von Professionalität, künstlerischer Qualität, Ästhetik und Kommunikation mit nicht behinderten Körpern. Ebenso ist die Sprache, ob verbal oder nonverbal, ein integraler Bestandteil von Wissenssystemen. Obwohl eines der Hauptziele der Theaterfestivals darin besteht, ein vielfältiges Publikum anzusprechen, steht der sprachliche Fokus auf Deutsch und Englisch und das Fehlen anderer Sprachen in den vorgestellten Stücken und in Form von Übertiteln in großem Widerspruch zu diesem Ziel. Gerade vor dem Hintergrund, dass jeder vierte Person in Deutschland entweder persönliche oder familiäre Migrationserfahrungen hat¹²⁷, ist der hierarchische Stellenwert von Sprachen angesichts des Anteils an Menschen mit unterschiedlichen Muttersprachen im Lande auffällig.

Maßnahmen zur Verbesserung der Zugänglichkeit und zur Bekämpfung von Diskriminierung erfordern daher einen ganzheitlichen Ansatz, dessen Hauptziel die »Diversifizierung der Wissensproduktion« ist. Ausgehend von der These des Soziologen Oliver Marchart zeigt diese Untersuchung, dass Diversifizierungsbemühungen mit der Schaffung eines Diversitätsdiskurses beginnen sollten, der gegenhegemonialen Verschiebungen und Brüche ermöglicht.¹²⁸ Zu diesen Verschiebungen und Brüchen gehört die Diversifizierung der Wissensproduktion durch gegenhegemoniale Narrative und künstlerische Interventionen, die die westlich-zentrierte Vorstellung von Wissensproduktion erweitern. In dieser Hinsicht ist der Abbau von Zugangsbarrieren untrennbar mit der Einführung von Diskussionen, Plänen und

126 Der Begriff »Kolonialismus« wird hier nicht im Sinne des historischen und territorialen Kolonialismus verwendet, sondern epistemisch, im Sinne der anhaltenden Vorherrschaft eurozentrischen Wissens.

127 Statistisches Bundesamt (2022b): *Gut jede vierte Person in Deutschland hatte 2021 einen Migrationshintergrund*. [Pressemitteilung Nr. 162 vom 12. April 2022].

128 Vgl. Marchart, Oliver (2022): *Hegemony Machines: documenta X to fifteen and the Politics of Biennalization*. Berlin.

Strategien verbunden, um »pluriversale Perspektiven« einzubringen, die die Koexistenz verschiedener Wissensformen anerkennen.¹²⁹

Die Forschung kommt zu dem Schluss, dass die zweite zusammenhängende Dimension abwesender Formen des Wissens und der Expertise in der Tatsache liegt, dass die Normen von weißen, heterosexuellen und nichtbehinderten Menschen gesetzt werden. Die Denkweisen, Gewohnheiten, erlernten Vorlieben, kulturellen Werte und Geschmacksvorstellungen darüber, was »gutes« Theater und »gültiges« künstlerisches Wissen ist, werden von diesen normativen Positionen dominiert, die Pierre Bourdieu als »Habitus« bezeichnet.¹³⁰ Das Habitus-Konzept erweist sich als ein sehr nützlicher Ansatz, um eine der zentralen Dimensionen der strukturellen Ausgrenzung, Diskriminierung und ungleichen Machtverteilung im Theater zu verstehen. Der Habitus bezieht sich auf ein kulturelles Umfeld, in dem eine kollektive Einheit durch ihre gemeinsame Bildung, Klasse, Kultur usw. die *rules of the game* bestimmt.¹³¹ Im Fall des Kinder- und Jugendtheaters ist die weiße, cis-/heterosexuelle, nichtbehinderte Theaterszene diese kollektive Einheit, die durch ein System verinnerlichter Strukturen, Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Handlungsmuster Herrschaftsverhältnisse produziert und die Macht hat zu bestimmen, welches Wissen, welche Bildung, welche Ästhetik, welche Expertise »wertvoll« sind und welche nicht. In diesem ungleichen soziokulturellen Umfeld werden Theaterschaffende, die nicht in diese verinnerlichte Struktur passen, de facto von der Theaterszene ausgeschlossen.¹³² Insbesondere für Behinderte und BIPOC Künstler*innen beginnt die Ausgrenzung bereits in der Kunstschule, da die Kunstausbildung als weißes, nichtbehindertes System konzipiert ist. Diese Tatsache schafft von Anfang an eine enorme Ungleichheit in Bezug darauf, wer berechtigt ist, einen Kunstabschluss zu erwerben und Teil des bestehenden Theatersystems zu werden. Diese Ungleichheit wird als »objektiv« oder natürlich konstruiert, mit der Begründung, dass diese marginalisierten Positionen von vornherein nicht die »richtigen« Qualifikationen haben.

Die Forschungsergebnisse zeigen also, dass es bei Diversifizierungsprozessen in erster Linie darum geht, die oben genannten Kernaspekte ausgrenzender und diskriminierender Strukturen zu erkennen und schrittweise und kontinuierlich Maßnahmen einzuführen, die direkt auf die Veränderung der *rules of the game* abzielen und nicht auf die Integration neuer Positionen und Perspektiven in das bestehende System beschränkt sind. Auf diese Weise kann die Generierung von »diskriminierungskritischem Wissen« zur Darstellung und Verbreitung pluriversaler Perspektiven und dekolonialer Zukünfte ermöglicht werden.

129 Vgl. De Sousa Santos, Boaventura/Martins, Bruno Sena (2021): *The Pluriverse of Human Rights: The Diversity of Struggles for Dignity*. London.

Vgl. Maldonado-Torres, Nelson (2017): »The Decolonial Turn.« In: Juan Poblete (Ed.): *New Approaches to Latin American Studies: Culture and Power*. London. 111–127.

Vgl. Mignolo, Walter D. (2007): »Delinking: The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of Decoloniality.« In: *Cultural Studies*, 21 (2–3), 449–514.

130 Vgl. Bourdieu, Pierre (1993a): *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge.

131 Vgl. Bourdieu, Pierre (1993b): *Sociology in Question*. London.

132 Vgl. Canyürek, Özlem (2022b): »Diversität als Chancengleichheit. Ein responsiver kulturpolitischer Rahmen für einen heterogenen Bereich der Darstellenden Künste.« In: Schneider, Wolfgang/Fonds Darstellende Künste e.V. (Hg.): *Transformationen der Theaterlandschaft. Zur Fördersituation der Freien Darstellenden Künste in Deutschland*, 2., erweiterte Ausgabe der Gesamtstudie. Bielefeld. 243–312.

11.3 Trittsteine für den Aufbau von diskriminierungskritischem Wissen

In den letzten Jahren wurden Diskriminierung und Rassismus teilweise als Dimensionen von Diversitätsentwicklungsprozessen anerkannt, was vor allem der aktivistischen Arbeit und den Bemühungen von Künstler*innen zu verdanken ist, deren Positionen in der Festivallandschaft nach wie vor marginal sind. Dennoch haben die untersuchten Theaterfestivals keine explizite Antidiskriminierungs- und Antirassismushaltung, die sich in ihren Gesamtprogrammen widerspiegelt. Die Beziehung zwischen Theaterarbeit und Diskriminierung und Rassismus wird oft als eine Phase und nicht als eine kontinuierliche Arbeit verstanden, die Teil von nachhaltigen strukturellen Diversifizierungsprozessen ist.

Der kritische Diskurs über Rassismus und Diskriminierung, der von marginalisierten Theaterschaffenden und Aktivist*innen geführt wird, war bis vor kurzem nur teilweise sichtbar. In jüngster Zeit wurde jedoch ein Versuch unternommen, diesen Diskurs in der Kinder- und Jugendtheaterszene zu verbreiten, und zwar durch die Veröffentlichung von *Diskriminierungskritische Perspektiven: Eine Handreichung für Theatermacher*innen / Vol. 1: Rassismuskritische Theaterpraxis*, die vom Aktionsbündnis _____ (AB _____) verfasst und vom KJTZ herausgegeben wurde. Die Handreichung ist inhaltlich sehr umfangreich, beinhaltet neben der Diskussion der Bedeutung der Rassismuskritik viele praktische Methoden und Empfehlungen bzgl. der Organisationsstruktur von Theater im Hinblick auf Programmgestaltung, Ästhetik, Publikum, Vermittlung, Jury, künstlerische Leitung, Öffentlichkeitsarbeit usw. Die Publikation ist als Handbuch für die Auseinandersetzung mit diskriminierenden und rassistischen Strukturen in der Kinder- und Jugendtheaterszene zu verstehen.¹³³

Anstatt die Aspekte und Themen zu wiederholen, die bereits in der Handreichung des Aktionsbündnisses _____ hervorgehoben wurden, werden in diesem letzten Teil einige Empfehlungen für die Schaffung von diskriminierungskritischem Wissen gegeben, die sich hauptsächlich auf die Perspektiven der Interviews mit marginalisierten Theaterschaffenden stützen.

Wie oben beschrieben, ist Diskriminierung in Wissensstrukturen eingeschrieben, die in kapitalistischen, paternalistischen und kolonialen Denk- und Verhaltensmustern verankert sind. Was dringend benötigt wird, ist eine Kritik an Macht und Privilegien, ohne bestehende diskriminierende Denkmuster zu reproduzieren. Wie Ali Napoé betont, beginnt dies mit der Akzeptanz auf individueller Ebene:

»Und weil es [Rassismus und Diskriminierung] eine Bereitschaft von allen Seiten braucht, sich damit auseinanderzusetzen. Es braucht eben. Menschen, die sich der Wahrheit stellen: Okay, unsere Gesellschaft ist von Rassismus, von Diskriminierung, von Sexismus, von Adultismus, von allen möglichen -ismen befallen. Und ich bin nicht ausgenommen. Das bedeutet eben, ich sollte mich damit auseinandersetzen und mich hinterfragen. Denn es braucht ja erst mal eine

¹³³ Aktionsbündnis _____ (AB _____) und KJTZ (Hrsg.) (2023): *Diskriminierungskritische Perspektiven: Eine Handreichung für Theatermacher*innen / Vol.1: Rassismuskritische Theaterpraxis hinterfragen*.

Bewusstmachung, dass wir diese Sachen in der Gesellschaft haben und dann halt auch aktiv mich damit auseinanderzusetzen.«¹³⁴

In einem nächsten Schritt sollte dieses individuelle Bewusstsein Wege finden, sich in der Organisationskultur der Theater widerzuspiegeln. Diese Reflexion bedeutet ein echtes und kontinuierliches Engagement für den Abbau struktureller Barrieren, indem die Normen darüber, wie Theater in erster Linie von und für weiße, nichtbehinderte und nicht-LGBTQIA+ Menschen produziert wird, schrittweise geändert werden. Behinderte Künstler*innen sind überproportional von diesen normativen Strukturen betroffen. Wie Jan Kress feststellt, ist der Mangel an Bildungs- und Ausbildungsmöglichkeiten der Hauptgrund dafür, dass es nicht viele Taube Künstler*innen im Theater gibt:

»Wir Taube Künstler*innen sind so wenige, fast keiner von uns hat eigentlich wirklich einen Abschluss oder ein Zertifikat, eine Schauspielausbildung oder eine Tanzausbildung oder ein Studium als Regisseur*innen oder Theaterpädagog*innen, weil es für uns diese Angebote einfach nicht gibt. Und dieser Mangel an Angeboten für so eine Ausbildung, das bedeutet, man muss auf seine eigenen Kompetenzen vertrauen und sich durchkämpfen. Und dadurch schaffen es aber auch nur so wenige. Denn viele Taube Menschen haben vielleicht Talent, aber einfach nicht den Mut, sondern sind unsicher, die Sicherheit nicht zu haben, dass sie ihren Weg gehen können, weil immer diese Ungleichheit eben besteht.«¹³⁵

Bei Tauben Künstler*innen beispielsweise sind die Ungleichheiten so groß, dass hörende Gebärdensprachdolmetscher*innen in einer privilegierten Position sind. Selbst wenn das Ziel eines Theaters darin besteht, mit Tauben Künstler*innen zu arbeiten, ist der Erbringer dieser Dienstleistung häufig eine hörende Person, wie Jan Kress feststellt:

»Auch für [Taube] Schauspieler*innen ist es so, dass es natürlich gut wäre, wenn es so wäre wie ein Netzwerk, eine Agentur oder so was gäbe, [...] Also es gibt ja bei Agenturen ganz typisch verschiedene Schauspieler*innen und dann gibt es Filter, nach denen man suchen kann, nach Größe, Körpergröße, Haarfarbe und so weiter, Sprache, Hobbys und so weiter. Und die sind aber audistisch, diese Filter, weil sie halt nur für hörende Schauspieler*innen sind. [...] Diese Filter zum Beispiel müssten verändert werden, damit in so einer Agentur dann auch das anders läuft. [...] Es gibt nicht wirklich Rechte für Taube Menschen, dass sie selbst die Jobs bekommen, auch dass man Recht darauf hat, gleichberechtigt Jobs zu bekommen. Und es ist ja ganz häufig so, dass von einer Agentur beispielsweise über einen Filter dann gesucht wird: okay, wer kann Gebärdensprache? Ah ja, wir finden da welche. Und dann sind das alles hörende Leute. Klar, ich bin jetzt zum Beispiel auch auf so einer Agenturseite, aber das sieht man ja nicht, ob ich jetzt Taub bin oder nicht. [...] Man sieht es sofort, wenn hörende Menschen versuchen, Taub zu spielen, allein wegen ihrer DGS. Und das ist so

134 Persönliches Interview mit Ali Napoé am 07.09.2021.

135 Persönliches Interview mit Jan Kress am 23.04.2023.

wichtig, dass Taube Menschen solche Rollen spielen und nicht etwa für Dreharbeiten dann einfach hörende Menschen genommen werden, weil die Kommunikation dann halt in der Situation einfacher ist und man keine Dolmetschkosten hat noch sich darum bemühen muss oder so, sondern es werden halt wieder Privilegien genutzt. Das ist ein Paradebeispiel für kulturelle Aneignung.«¹³⁶

Anstatt Alibiaktionen durchzuführen, sollten die Theater die Hauptprobleme angehen, mit denen viele marginalisierte Künstler*innen konfrontiert sind, darunter die Schaffung von Ausbildungsmöglichkeiten durch die Theater. Dazu muss man verstehen, dass die Wahrnehmung von »Fähigkeiten« von eurozentrischem Wissen geprägt ist. Wie Jan Kress bemerkte, ist es sehr wichtig zu erkennen, dass alle Formen des Wissens miteinander verbunden sind und sich gegenseitig ergänzen:

»Also es gibt ganz viele Fähigkeiten von Tauben Künstler*innen, die Hörende überhaupt nicht haben oder gar nicht kennen oder über sie verfügen, diese künstlerischen Stilmittel und Fähigkeiten. Andere Fähigkeiten haben Taube Künstler*innen nicht, keine Frage. Aber es sind einfach unterschiedliche Fähigkeiten auf beiden Seiten und diese Fähigkeiten zusammenzubringen und eine Brücke zu bauen, voneinander zu erfahren, mitzunehmen, was man kann, und das zu zeigen und es auf die Bühne zu bringen, das würde Sichtbarkeit schaffen.«¹³⁷

Gila Christina Schahabi, Theaterpädagogin am Theater Bremen, betont, dass diese Normen miteinander verknüpft und tief im Theatersystem verankert sind. Deshalb ist es wichtig, inklusive Ausbildungsmöglichkeiten zu schaffen, die bestehende Ausschlussmechanismen nicht reproduzieren:

»Ich denke, das ist so ein grundsätzliches Ding von Theatern oder von Ästhetik, dass es so bestimmte Normsprachen gibt. Bilder, die geschaffen werden von privilegierten und weiß normierten, gesunden Körpern. Und das betrifft nicht nur Ableismus, sondern Geschichten, Spielweisen, Inszenierungsarten usw. Genauso wie Sprache und Denkmuster, müssen wir, wenn wir uns öffnen wollen, wenn wir alle inkludieren wollen, bestimmte Sehgewohnheiten und Ansprüche an ein Richtig und Falsch VER-LERNEN. Die Frage ist für mich noch, welche Ausbildungen müssen geschaffen werden, bzw. wie sehen Ausbildungsgänge aus, für Menschen mit Behinderung. Wer unterrichtet sie? Und wie muss sich der Unterricht verändern, damit er inklusiver wird?«¹³⁸

In ähnlicher Weise ist die Frage des Zugangs zum Theatersystem nicht nur für marginalisierte und rassifizierte Künstler*innen relevant, sondern auch für die Präsentation verschiedener Ästhetiken und Arten des Kunstverständnisses, wie Julia-Huda Nahas es ausdrückt:

136 Ebd.

137 Ebd.

138 Persönliches Interview mit Gila Christina Schahabi am 06.11.2023.

»[...] Viele Entscheider*innen reflektieren eben nicht, dass sie eben mit einem *white gaze* auf die Sache gucken und dass es halt mehr als eine Art gibt, Theater zu machen und dass es halt auch was mit Körpern auf der Bühne zu tun hat, damit wie man sich bewegt. Und dass es halt auch Raum braucht, andere Ästhetiken, andere Spielweisen, andere Sprechweisen zu erproben. Wir brauchen einen Weg weg von dieser Obsession mit akzentfreier Sprache.«¹³⁹

Eine weitere Dimension dieses eurozentrischen Wissens besteht darin, dass es tief in kapitalistischen und paternalistischen Denkmustern verwurzelt ist, die keinen Raum für prozessorientiertes Experimentieren, Entwickeln und Entstehen lassen geben, sondern sofortigen Erfolg verlangen, wobei die Kriterien von weißen, cis-/heteronormativen und nichtbehinderten Menschen bestimmt werden. Julia-Huda Nahas beleuchtet diesen Aspekt eindringlich:

»[...] Wir brauchen aber geschützte Räume mit Ressourcen, wo diese Versucher*innen auch Raum haben. Denn das Problem ist ja, diese Ästhetiken und so weiter, andere Ästhetiken hatten ja in der Vergangenheit gar keinen Raum, sich zu entfalten. Und jetzt, wenn man dann mal die Chance kriegt, muss es direkt perfekt sein. Wir brauchen aber Raum, damit sich überhaupt andere Ästhetiken auch entwickeln können. Und solange, selbst wenn mir ein Theater die Chance gibt, das zu machen, wenn das dann wieder bewertet wird von weißen Theatermacher*innen, die ihren eigenen *white gaze* nicht hinterfragen, heißt es hinterher, ich mache schlechtes Theater. [...] wir als Künstler*innen, die jetzt nicht nur in diesem normativen Spektrum arbeiten, brauchen auch Raum, damit auch mal zu scheitern mit dem Versuch. Das westlich europäisch geprägte Theater hat Jahrzehnte gehabt, sich weiterzuentwickeln. Und jetzt wird erwartet, dass jeder Versuch direkt irgendwie gelingt, also es muss ja einen gewissen Maßstab und so weiter. [...] Dabei müsste man eigentlich mal so Denkräume aufmachen, indem man mal alles auf den Prüfstand stellt. Das heißt nicht, dass man alles wegschmeißen muss, aber mal komplett die Sachen groß neu denken, sonst doktern wir immer nur rum und packen Pflaster irgendwo drauf, aber die Wunden heilen nicht.«¹⁴⁰

Die Wertschätzung aller Formen von Wissen und Expertise und die Verinnerlichung einer diskriminierungskritischen Wissensproduktion sind untrennbar mit der Verteilung von Macht verbunden. Auch wenn die Machtverteilung nicht auf breiter Ebene stattgefunden hat, erinnert uns Céline Bartholomaeus daran, dass es andere Parameter für die Verinnerlichung antirassistischer und antidiskriminativer Handlungsweisen gibt, selbst wenn marginalisierte und rassifizierte Künstler*innen und Positionen fehlen:

»Auch wenn man die [rassifizierten Künstler*innen] jetzt nicht auf Führungspositionen sieht, dann wäre zu fragen, ob man sich vielleicht mal die Ausschreibungs- texte anschaut, wie wird da was formuliert. Und wenn sich da aber nur im Wording zwischen was früher »Migrationshintergrund« war und sich jetzt verändert

139 Persönliches Interview mit Julia-Huda Nahas am 10.10.2023.

140 Ebd.

hat in »Menschen mit Rassismus Erfahrungen sind herzlich willkommen«. Ich kann mich immer noch darauf bewerben, aber ich weiß, was für ein Haus mich da erwartet, denn wenn ich da anrufe und sage okay, ihr wollt Menschen mit Rassismuserfahrung hier einen Platz bieten, was ist denn euer Angebot, wenn ich mit diesen Rassismuserfahrungen komme? Denn wenn ich an ein Haus gehe, wo ich mir den Spielplan angucke, den aktuellen und den der letzten zehn Jahre und da Inszenierungen sind, die erstens super rassistisch sind, reproduzierend und retrraumatisierend und dann auch wiederum mir die Regieposition angucke und diese Menschen auch nicht selbst von Rassismus betroffen sind, weiß sind, you name it, auch auf jeder Ebene normprivilegiert sind, dann weiß ich, das Haus hat sich vielleicht doch noch nicht so intern damit auseinandergesetzt, sondern hätte einfach gerne ein paar Leute, die bunt quasi Vielfältigkeit repräsentieren in großen Tütelchen. Und mir wäre dann wichtig, wenn ich mich jetzt auf ein Haus bewerben würde, dass das Haus eine Anti-Rassismus Klausel hat. Dass das Haus sich in den letzten Jahren beispielsweise zu Halle und Hanau positioniert hat und das kann man beispielsweise auch auf Social Media sich angucken. Hat sich das Haus dazu geäußert? [...], wenn wir uns jetzt von Stadt und Staatstheatern leiten lassen, wäre der Spielplan, zu gucken, was wird gespielt, wer inszeniert aber auch beispielsweise wer macht Kostüm, Bild, Bühne, auch wer ist an den Produktionen beteiligt, wer schreibt die Inszenierung und wer spielt die Sachen, auch wessen Körper ist repräsentiert? [...] Wenn jetzt beispielsweise sich intersektional mehrfach marginalisierte Personen entscheiden, beispielsweise an ein Haus zu gehen, wenn wir mal in solchen Strukturen denken, wie geht ein Haus mit Vorwürfen und Skandalen um, Konfliktmanagement. Also halten Sie sich das auch noch mal vor Augen. Wenn ein*e Arbeitgeber*in, ein Haus nicht in der Lage ist, angemessen mit Vorfällen umzugehen, ist das für mich ein Indikator, dass wir immer noch nicht so weit sind. Selbst wenn die dann einen Code of Conduct für ihr Haus haben. Partnerschaftliches Arbeiten nennen sie es und sagen, wir sind diversitätssensibel, blablabla. Okay, das ist ja schön, das ist eine Absichtserklärung. Was bedeutet das dann aber im konkreten Fall?«¹⁴¹

Zusätzlich zu den von Bartholomaeus beschriebenen Parametern ist ein weiterer integraler Bestandteil der antidiskriminierenden Wissensproduktion die Reflexion über Machtverteilung im Sinne einer Verringerung des ungleichen Zugangs zu Ressourcen auf der Grundlage von Kriterien, die von Theatern und marginalisierten Theaterschaffenden gleichermaßen definiert werden, wie Julia-Huda Nahas feststellt:¹⁴²

»[...] Es braucht meiner Meinung nach eine Ressourcenumverteilung, damit in den bestehenden, dort wo die Kohle ist, wo die Räume sind, dass es dort Räume und damit meine ich sowohl physische Räume als auch im übertragenen Sinne gibt, in denen eben geschütztes Theater stattfinden kann. Und da ist es einfach dringend nötig, dass gerade die größeren und gut finanzierten Häuser

141 Persönliches Interview mit Céline Bartholomaeus am 04.09.2023.

142 Persönliches Interview mit Julia-Huda Nahas am 10.10.2023.

Ressourcen abtreten und dafür bereitstellen und zwar eben nicht nach deren Kriterien.«

Leyla Ercan macht auch darauf aufmerksam, was es bedeutet, Ressourcen diskriminierungskritisch und transformativ umzuverteilen:

»Es geht eben auch um reale gesellschaftliche Kräfteverschiebungen und materielle Umverteilung von Ressourcen. Ansonsten kann es passieren, dass diskriminierungskritisches, dekoloniales Wissen von weißen privilegierten Menschen inkorporiert wird, aber die, die das Wissen produziert haben, trotzdem nicht teilhaben können und auch karrieretechnisch von dieser Wissensproduktion nicht profitieren. Am Ende zählt immer auch: wer bekommt die Ressourcen? Geld, Raum, Equipment, Zeit, Öffentlichkeit, Anerkennung, die eine Zeile im Lebenslauf. Wer bekommt die Stellen? Und wie? Bei wem reicht ein Telefonanruf oder eine Empfehlung? Und wer hingegen muss sich bewerben und erstmal beweisen? Wer ist sichtbar, wer wird zitiert und wird dadurch als Expert*in erkennbar? Welchen Namen steht in den Programmen, Büchern und Texten? Wer profitiert für die eigene Karrierelaufbahn? Wer wird ordentlich bezahlt? Und wer landet in Altersarmut? etc. Wir müssen endlich anfangen, auf die operativen, materiellen, existenziellen Handlungsebenen von Ungleichheitsstrukturen im Kulturbereich zu schauen – denn darüber reden tun wir schon seit Jahrzehnten, ohne dass großartig was passiert ist. Je länger ich das mache, umso wichtiger wurde es für mich, dass Diversität personell und operativ und materiell messbar ist. Solange BIPOC oder behinderte Künstler*innen für das Wissen, dass sie produzieren und einbringen, keine Aufträge und Jobs bekommen, vor allem künstlerische Leitungspositionen mit Gestaltungsmacht, solange sie nicht selbstverständlich auf den Hauptbühnen Raum dafür bekommen, solange sie kein Geld verdienen, solange sich also die manifesten Kräfteverhältnisse nicht verschoben haben, solange hat für mich Diversität auch nicht stattgefunden.«¹⁴³

Die vorliegenden Forschungsergebnisse deuten darauf hin, dass die Bündelung von Ressourcen zur Bekämpfung diskriminierender Strukturen trotz ihrer Dringlichkeit meist nicht als Teil struktureller Veränderungen gesehen wird. Fast alle befragten Theaterfestivals nannten Geld- und Zeitmangel als Hauptgründe dafür, dass sie keine strukturellen Veränderungen vornehmen können. Leyla Ercan weist darauf hin, dass die vorhandenen zeitlichen und finanziellen Ressourcen gebündelt, kanalisiert und priorisiert werden, um den Interessen des gesellschaftlichen »Mainstreams« zu dienen und nicht den marginalisierten Gruppen.¹⁴⁴ Unabhängig davon, ob dies zutrifft oder nicht, zeigt diese Feststellung, wie die Normen kapitalistischer Strukturen die Kinder- und Jugendtheaterfestivals beeinflussen. Die Anforderungen erfolgsorientierter kapitalistischer Modelle lassen keinen Raum für eine Veränderung der Produktionsweisen. Insofern kann, wie Micha Kranixfeld betont, auch die Form des Theaters in Frage gestellt werden:

143 Persönliches Interview mit Leyla Ercan am 07.05.2021.

144 Ebd.

»[...] kann man gerade von den Puppen- und Objekttheatern, die ja die große Mehrheit der ländlichen Kulturschaffenden sind, in vielen Teilen lernen, dass man ja auch Theater schaffen kann, das einfach nur eine Steckdose braucht und mehr nicht. Man kann auch die Form des Theaters einfach mal befragen.«¹⁴⁵

Auch für die Organisation von Festivals stehen nur wenig Zeit, Personal und Geld zur Verfügung. Dieses Ergebnis deutet darauf hin, dass die Ressourcen nicht für den Aufbau von Netzwerken mit marginalisierten Künstler*innen genutzt werden können und die notwendigen Arbeitsbedingungen für diskriminierte und rassistifizierte Künstler*innen oft nicht gewährleistet werden können. Dies gilt insbesondere für behinderte Künstler*innen. Auffallend ist auch, dass die Produktionsbedingungen zu wenig in Frage gestellt werden und dass kaum darüber nachgedacht wird, die vorhandenen Ressourcen für den Abbau von Ausgrenzungsmechanismen zu nutzen, anstatt mehr Produktionen zu zeigen. Dies erfordert eine kritische Untersuchung der Arbeitsbedingungen, einschließlich der Machtdynamiken, die sie prägen, um zu vermeiden, dass diskriminierende und rassistische Rahmenbedingungen reproduziert werden, wie Céline Bartholomaeus hervorgehoben hat:

»Da muss man ganz viel ausprobieren können und so – aber auf wessen Kosten? So, und da sich dann bewusst zu machen, okay, dann fällt jetzt eine Probe aus, weil etwas passiert ist. Und auch wenn es nur eine Person aus dem 20-köpfigen Team betrifft, dann können wir nicht einfach »*the show must go on*« machen. Auch da noch mal zu gucken, wie hoch wir denn den Wert des Outcome, also des Produktes gegenüber dem Prozess setzen. Gerade im Kinder- und Jugendtheater. Weil das so absurd ist zu sagen, wir haben im Probenprozess rassistische Gewalt, diese ist passiert gegenüber beispielsweise einem Ensemblemitglied. Und dieses Ensemblemitglied, als einzige Person of Color in dem Team, muss dann auf der Bühne stehen und jeden Morgen vor der Schulkasse Spiel- und Identifikationsfigur sein. Das ist eine ganz große Ambivalenz, die da stattfindet, und das ist Etikettenschwindel. Du praktizierst, was du predigst, die Arbeitsprozesse verändern. Das ist ein ganz, ganz wichtiger Punkt.«¹⁴⁶

Arbeitsprozesse zu verändern bedeutet auch, die Theaterpraxis als *space of care* zu verstehen. *Care* als »*process of caring about, taking care of, care-giving, and care-receiving*«¹⁴⁷ anzuerkennen, ist eine grundlegende Dimension diskriminierungskritischer Wissensproduktion. In diesem Sinne erfordert die primäre Aufgabe von Kinder- und Jugendtheatern, die sich diversifizieren wollen, dringend ein völlig neues Denken und Handeln, um *Care*-Strategien zu entwickeln, die eine diskriminierungskritische Wissensproduktion ermöglichen.

Gila Christina Shahabi formuliert eine utopische Vision, die die Forschung bereits mehrfach nachgewiesen hat. Der Aufbau und die Pflege von diskriminierungskritischem Wissen und Praktiken trägt auf vielfältige Weise zur Stärkung von *Caring*-Praktiken in Organisationen bei:

145 Persönliches Interview mit Micha Kranixfeld am 03.10.2023.

146 Persönliches Interview mit Céline Bartholomaeus am 04.09.2023.

147 Tronto, Joan (1993): *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*. New York. 16 ff.

»Nicht normative Jurys zu bilden, nicht normative Ästhetiken zu fordern, neue Kriterienkataloge für Auswahlprozesse zu entwickeln angepasst an die Bedarfe von unterschiedlich positionierten Menschen, Empathie und Selbstreflexion von Menschen in Machtpositionen, Abbau von Deutungshoheit von weißen Strukturen und ihren Haltern. Mehr BIPOCs an Theatern vernetzt, politisiert und solidarisch, um dann weiße Strukturen in all ihren Wirkungsdimensionen zu verändern.«¹⁴⁸

Ein grundlegender Schritt in diese Richtung ist die Schaffung und Verbreitung heterogener künstlerischer Ansätze, die auf Care-Praktiken beruhen und darauf abzielen, epistemische Diversität und alternative Formen von Wissensproduktion zu fördern. Dabei sollte jedoch bedacht werden, dass diese Bemühungen eine kritische Auseinandersetzung mit den Bedingungen der geplanten Diversitätsrahmen erfordern, einschließlich der Machtdynamiken, die sie prägen, um koloniale Rahmungen nicht zu reproduzieren.

Es ist an der Zeit, die Bedingungen zu diskutieren, die Care-Praktiken ermöglichen oder erschweren, die Akteur*innen und Räume von Care und die Unterstützungsmechanismen, die über die Finanzierung hinaus notwendig sind, um Care-Strategien zu einem Teil der Kinder- und Jugendtheaterszene und zu einer Hauptaufgabe ihrer Institutionen und ihrer Kulturpolitik zu machen.

148 Persönliches Interview mit Gila Christina Schahabi am 06.11.2023.

Anhang

I Literatur und Quellen

- Aktionsbündnis _____ (AB _____) und KJTZ (Hrsg.) (2023): *Diskriminierungs-kritische Perspektiven: Eine Handreichung für Theatermacher*innen / Vol 1: Rassismuskritische Theaterpraxis.* (Eigenpublikation)
- Arbeitskreis Ost der Kinder- und Jugendtheater (2014): *7 Schlag Lichter. Über ein erfolgreiches neues Theaterfestival.*
- AUGENBLICK MAL! (2007): *Programmheft.*
- AUGENBLICK MAL! (2009): *Programmheft.* 110 f.
- Berger, Tristan (2011): *AUGENBLICK MAL! Programmheft.* 29.
- Bourdieu, Pierre (1993a): *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature.* Cambridge.
- Bourdieu, Pierre (1993b): *Sociology in Question.* London.
- Canyürek, Özlem (2022a): *Cultural Diversity in Motion: Rethinking Cultural Policy and Performing Arts in an Intercultural Society.* Bielefeld.
- Canyürek, Özlem (2022b): »Diversität als Chancengleichheit. Ein responsiver kulturpolitischer Rahmen für einen heterogenen Bereich der Darstellenden Künste.« In: Schneider, Wolfgang/Fonds Darstellende Künste e.V. (Hg.): *Transformationen der Theaterlandschaft. Zur Fördersituation der Freien Darstellenden Künste in Deutschland*, 2., erweiterte Ausgabe der Gesamtstudie. Bielefeld. 243–312.
- Canyürek, Özlem (2023): »Kulturpolitik, Migration und Flucht.« In: Crückeberg, Johannes et al. (Hg.): *Handbuch Kulturpolitik.* Wiesbaden.
- Crenshaw, Kimberlé (1989): *Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics.* *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1), 139–167.
- De Sousa Santos, Boaventura/ Martins, Bruno Sena (2021): *The Pluriverse of Human Rights: The Diversity of Struggles for Dignity.* London.
- Fairclough, Norman (2003): *Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research.* London.
- Gee, James Paul (2014): *An Introduction to Discourse Analysis. Theory and Method.* New York.
- Göhler, Adrienne (2009): *WESTWIND Programmheft.*
- Hart am Wind (2012): *Programmheft.* 33.
- Hart am Wind (2014): *Programmheft.* 36.
- Hart am Wind (2019): *Programmheft.* 5.
- Israel, Annett (2004): *SPURENSUCHE Programmheft.* 9.
- Krug, Hartmut (1999): *5. Deutsches Kinder- und Jugendtheater-Treffen in Berlin, Programmheft.* 15.
- Kümmel, Dieter (1996): *SPURENSUCHE 3, Programmheft.* 32.
- KUSS (2011): *Programmheft. Logobi 01.* 17.
- KUSS (2012): *Programmheft. Das Theater – Moralische Anstalt oder Blödmaschine?* 46.
- KUSS (2019): *Programmheft. Vorwort.* 4.

- Maldonado-Torres, Nelson (2017): »The Decolonial Turn.« In: Juan Poblete (Ed.): *New Approaches to Latin American Studies: Culture and Power*. London. 111–127.
- Marchart, Oliver (2022): »*Hegemony Machines: documenta X to fifteen and the Politics of Biennalization*.« In: *OnCurating*. URL: https://on-curating.org/book/Hegenomy-Machines.html#.ZEEmk_zP270.
- Mignolo, Walter D. (2007): »Delinking: The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of Decoloniality.« In: *Cultural Studies*, 21 (2–3), 449–514.
- Moor, Steffen (2010): *WESTWIND Programmheft*. 12.
- Nising Prabha, Lena/Mörsch, Carmen (2018): »Statt ›Transkulturalität‹ und ›Diversität‹: Diskriminierungskritik und Bekämpfung von strukturellem Rassismus.« In: Institut für Kulturpolitik der KuPoGe (Hg.): *Jahrbuch für Kulturpolitik 2017/18*, Band 16. Bielefeld. 139–150.
- Schneider, Wolfgang/Schröck, Katharina M./Stolz, Silvia (Hg.) (2019): *Theater in der Provinz: Künstlerische Vielfalt und kulturelle Teilhabe*. Berlin.
- Schneider, Wolfgang (Hg.) (2011): *Theater und Migration: Herausforderungen für Kulturpolitik*. Bielefeld.
- Schwarz, Hanna (2023): »Ganz viel Empowerment – Interview mit der Vertretung für junge Perspektiven des Festivals AUGENBLICK MAL!« In: *Junge Bühne* vom 01.05.2023. URL: [https://www.die-junge-buehne.de/ganz-viel-empowerment-interview-mit-der-vertretung-fuer-junge-perspektiven-des-festivals-augeblick-mal/\[09.07.2023\]](https://www.die-junge-buehne.de/ganz-viel-empowerment-interview-mit-der-vertretung-fuer-junge-perspektiven-des-festivals-augeblick-mal/[09.07.2023]).
- Sharifi, Azadeh (2011): *Theater für Alle?: Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*. Frankfurt am Main.
- Sharifi, Azadeh (2014): *WESTWIND Programmheft*. 82.
- Sharifi, Azadeh (2016): »Theater und Migration. Dokumentation, Einflüsse und Perspektiven im europäischen Theater.« In: Brauneck, Manfred/das ITI Zentrum Deutschland (Hg.): *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik*. Bielefeld. 335–439.
- Staerk, Jutta M./Kloke, Gabriele (2014): *WESTWIND Programmheft*. 15.
- Statistisches Bundesamt (2022a): »*Bevölkerung und Erwerbstätigkeit, Ergebnisse des Mikrozensus 2021*.« 43. URL: https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bevoelkerung/Migration-Integration/Publikationen/Downloads-Migration/migrationshintergrund-2010220217004.pdf?__blob=publicationFile [14.04.2023].
- Statistisches Bundesamt (2022b): »*Gut jede vierte Person in Deutschland hatte 2021 einen Migrationshintergrund*.« [Pressemitteilung Nr. 162 vom 12. April 2022] URL: https://www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2022/04/PD22_162_125.html [23.03.2023].
- Taube, Gerd/Wuscheck, Kay (2007): *AUGENBLICK MAL! Programmheft*. 109.
- Terkessidis, Mark (2010): *Interkultur*. Berlin.
- Tronto, Joan (1993): *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*. New York.

- Van Dijk, Teun A. (2015): »Critical Discourse Analysis.« In: Tannen, Deborah/ Hamilton, Heidi E./Schiffrin, Deborah (Eds.): *The Handbook of Discourse Analysis*. Oxford. 466–485.
- Wasmer, Martina (2013): »Public debates and public opinion on multiculturalism in Germany.« In: Taras, Raymond (Ed.): *Challenging multiculturalism: European models of diversity*. Edinburgh University Press. 163–189.
- WILDWECHSEL (2014): *Programmheft. STADT.LAND.FLUCHT.* 44 f.
- WILDWECHSEL (2017): *Programmheft. Nächste Generation.* 52.
- WILDWECHSEL (2017): *Programmheft. Nächste Generation.* 51.
- WILDWECHSEL (2017): *ASSITEJ-Werkstatt.* 54.
- WINDWECHSEL (2019): *WILDWECHSEL-Jury-Pfade.* 14.
- WINDWECHSEL (o.D.): *Das war WILDWECHSEL 2023.*
URL: <https://www.wildwechsel-festival.de/> [11.12.2023]
- Wodak, Ruth (2012): »Critical Discourse Analysis: Overview, Challenges, and Perspectives.« In: Gisle Andersen/Aijmer, Karin (Eds.): *Pragmatics of Society*. Berlin/Boston. 627–650.

II Gesprächspartner*innen (in alphabetischer Reihenfolge)

Ali Napoé (er/ihm)	Schauspieler, Dramaturg, Musiker und künstlerischer Mitarbeiter am Staatstheater Darmstadt
Andrea Erl (sie/ihr)	Intendantin des Theaters Mummpitz
Carola Unser-Leichtweiß (sie/ihr)	Intendantin des Hessischen Landestheaters Marburg und künstlerische Leiterin des Festivals
Céline Bartholomaeus (sie/ihr)	Theaterpädagogin, Mitbegründerin von Amo Braunschweig Postkolonial e.V., Mitglied des Aktionsbündnis _____ (AB _____) und Kuratorin der SPURENSUCHE 2023
Gila Christina Schahabi (sie/ihr)	Theaterpädagogin am Theater Bremen und Mitglied des Aktionsbündnis _____ (AB _____)
Eva Lange (sie/ihr)	Intendantin des Hessischen Landestheaters Marburg und künstlerische Leiterin des Festivals
Grete Pagan (sie/ihr)	Künstlerische Leiterin des Jungen Ensemble Stuttgart (JES)
Jan Kress (er/ihm)	Schauspieler, Tänzer, Performer, Theaterpädagoge im FELD Theater
Julia-Huda Nahas (sie/ihr)	Regisseurin, Autorin und Kulturpädagogin und Vertreterin des AK NRW

Jutta M. Staerk (sie/ihr)	Künstlerische Leitung des COMEDIA Theater Köln
Karola Marsch (sie/ihr)	Künstlerische Leitung des Festival <i>WINDWECHSEL</i>
Manuel Moser (er/ihm)	Künstlerische Leitung des COMEDIA Theater Köln und Vertreter des AK NRW
Micha Kranixfeld (er/ihm)	Künstler und wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Koblenz-Landau
Sarah Fartuun Heinze: (keine Pronomen)	Multidisziplinäre Künstler*in und Kulturelle Bildner*in
Noah Thalia Schoeller (keine Pronomen)	Regisseur*in und Dramaturg*in

Özlem Canyürek

Dr. Özlem Canyürek ist freiberufliche Kulturwissenschaftlerin, Forscherin und Dozentin an verschiedenen Universitäten im In- und Ausland. Sie studierte Soziologie und Kulturpolitik in Istanbul. Ihre Promotion absolvierte sie am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim. Ihr Buch »Cultural Diversity in Motion. Rethinking Cultural Policy and Performing Arts in an Intercultural Society« wurde von der European Open Science Cloud (EOSC) gefördert und wird Open Access veröffentlicht. Ihre Forschung konzentriert sich auf fehlende Wissensformen und marginalisierte Akteur*innen in den Darstellenden Künsten in Deutschland sowie auf praxisorientierte kulturpolitische Ansätze zur Pluralisierung der Wissensproduktion. Im Jahr 2021 untersuchte Canyürek im Auftrag des Fonds Darstellende Künste Diversifizierungsprozesse in den Darstellenden Künsten.

Danksagung

Dieser Bericht ist das Ergebnis der gemeinsamen Anstrengungen vieler Menschen, die großzügig ihre Zeit, ihr Wissen und ihre Unterstützung zur Verfügung gestellt haben. An erster Stelle möchte ich Julia Kizhukandayil, der Co-Projektleiterin von PERSPEKTIV:WECHSEL, und Gabriela Mayungu, der Referentin für Diversitätsentwicklung des KJTZ, für ihre unterstützende, kritische und transparente Haltung herzlich danken.

Ich möchte mich bei Anne-Sophie Garthe und Heide Ottenroth für ihre unverzichtbare Hilfe bei der Orientierung in der riesigen Landschaft der Forschungsmaterialien bedanken, indem sie unermüdlich die Archive des KJTZ durchforstet haben, um die notwendigen Ressourcen zu finden, die dieser Forschung zugrunde liegen. Darüber hinaus bin ich Anna Eitzeroth, Geschäftsführung der ASSITEJ, Prof. Dr. Gerd Taube, Leitung des KJTZ und Nikola Schellmann, Mitarbeiterin für Kommunikation und Fachdiskurs, zu großem Dank verpflichtet, da sie mich in verschiedenen Phasen dieses Forschungsprojektes beraten haben.

Ein besonderer Dank gilt allen Interviewpartner*innen — Ali Napoé, Andrea Erl, Carola Unser-Leichtweiß, Céline Bartholomaeus, Gila Christina Schahabi, Eva Lange, Grete Pagan, Jan Kress, Julia-Huda Nahas, Karola Marsch, Manuel Moser, Micha Kranixfeld, Sarah Fartuun Heinze und Noah Thalia Schoeller — die großzügig ihre Einsichten, Erfahrungen und Perspektiven mit mir geteilt haben.

Mein aufrichtiger Dank gilt auch meiner geschätzten Kollegin und *critical friend* Leyla Ercan, deren wertvolle Anregungen und sorgfältiges Lektorat die Klarheit und Kohärenz dieses Berichts wesentlich erhöht haben.

Abschließend möchte ich mich bei allen marginalisierten und rassifizierten Theaterwissenschaftler*innen, Theaterschaffenden, Forscher*innen und Aktivist*innen bedanken, die sich für die Pluralisierung des Kinder- und Jugendtheaters einsetzen. Ich hoffe, dass diese Forschung ein bescheidener Beitrag zu ihren unermüdlichen Bemühungen ist, die Grenzen des theatralen Wissens jenseits normativer Rahmen in Frage zu stellen und neu zu definieren.

darstellende künste ASSITEJ & junges publikum

© 2025

Herausgegeben von ASSITEJ e.V.

(Internationale Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche
in Deutschland)

Schützenstraße 12
60311 Frankfurt am Main
Tel.: 069 291538
assitej@jungespublikum.de
www.jungespublikum.de

Lektorat: Leyla Ercan

Korrektorat: Gabriela Mayungu und Nikola Schellmann (Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland), Julia Kizhukandayil (Co-Projektleitung PERSPEKTIV:WECHSEL/ASSITEJ e.V.)

Einbandgestaltung und Layout: Sara Bock und Mario Helbing

Redaktioneller Hinweis:

Diese Publikation wurde erstmals 2023 online veröffentlicht; in der aktualisierten Fassung 2025 wurden die Informationen zum WESTWIND Festival auf Seite 40 redaktionell berichtigt.

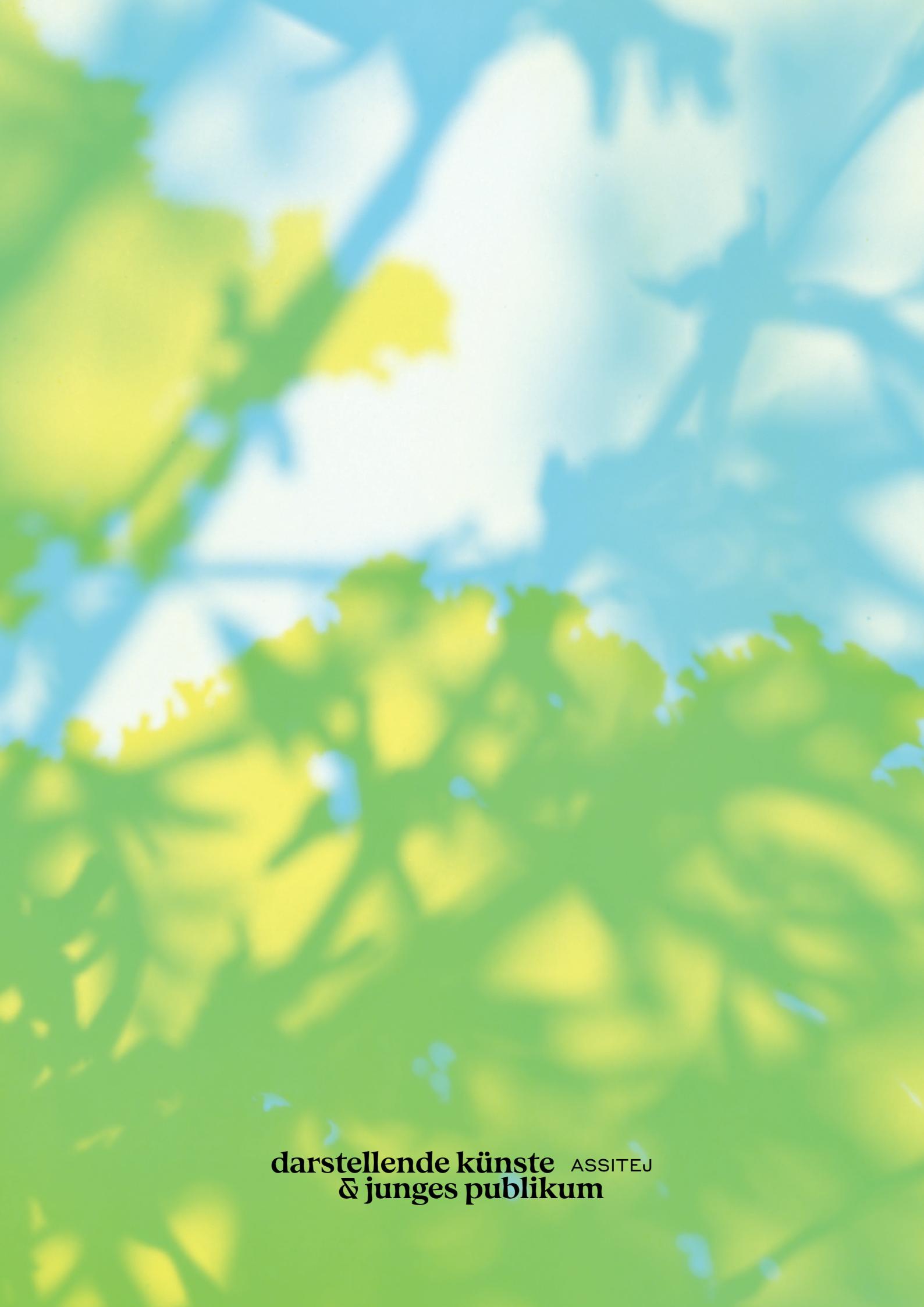


Bundesverband
Freie Darstellende
Künste



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Dieser Forschungsauftrag wurde gefördert
von der Beauftragten der Bundesregierung
für Kultur und Medien über das Programm
„Verbindungen fördern“ des Bundesverbands
Freie Darstellende Künste e.V.



darstellende künste ASSITEJ
& junges publikum