

## Theater als Wurfbude

Neuordnungen emanzipatorischen Theaters  
für junges Publikum in den 1970er-Jahren

Im Sommer 1975 wurde im *Frankfurter Kulturjournal* ein Cartoon des Zeichners Ferry Ahrlé abgedruckt (Abb. 1). Zu erkennen mit markanter Brille und Schürze ist Karlheinz Braun, der zu dieser Zeit sowohl Lektor im Verlag der Autoren als auch Mitorganisator des Frankfurter Theaterfestivals Experimenta war. Es ist jene Festivalsausgabe, die sich neuen Produktionen im Bereich Kinder- und Jugendtheater widmete.

Das zwischen 1973 und 1975 von Heinrich Heym herausgegebene Magazin informierte vor allem über lokale Events und Neuigkeiten in der Mainmetropole. Aus der Bildunterschrift geht hervor, dass Braun selbst *Die Wurfbude* geschrieben haben soll, ein Text, der explizit als »Kinder-Mitspiel-Stück« konzipiert sei. Der Cartoon bildet dadurch auf den ersten Blick eine Werbestrategie für das neue Stück des Frankfurters und für das Theaterfestival, das im Juni desselben Jahres anstand. Die Zeichnung bewirbt allerdings nicht nur Theater in unterschiedlichen Facetten, sondern stellt auch einen Zusammenhang mit einer ordnenden Praxis von Verlagen und Festivals her. Auf den zweiten Blick illustriert die Wurfbude dahingehend noch mehr, denn hier werden nicht nur in Analogie zum Stücktitel Dosen eines Jahrmarktspiels aufgebaut. Bei genauerem Betrachten wird der abgebildete Vorgang zu einem Versuch, aus Unordnung Ordnung zu schaffen: Die Dosen, die der Zeichner Karlheinz Braun aufstellen lässt, sind beschriftet mit »Rotbarsch«, »Rotwein« und weiteren gustatorischen Assoziationen zur Farbe Rot. Theateraffine Betrachter\*innen erkennen darunter auch eine Dose mit der Aufschrift »Rote Grütze«. In Kombination mit dem zeitlichen Rahmen, dem Hinweis zur anstehenden Experimenta und dem gezeichneten Lektor Braun ist damit wohl weniger die kindertaugliche Nachspeise als vielmehr die gleichnamige Berliner Theatergruppe gemeint. Rote Grütze steht gemeinhin stellvertretend für neue Ansätze und Themen im Kin-

der- und Jugendtheater nach 1968. Die Gruppe verfolgte ein – wie es damals genannt wurde – »emanzipatorisches Theater«. <sup>1</sup> Analog dazu, wie Braun hier unter von Kindern eher ungeliebte Speisen eine Dose mit einer Nachspeise mischt, funktioniert – so die These meines Beitrags – die Distribution neuer, emanzipatorischer Theatertexte für junges Publikum im Umfeld des Verlags der Autoren in den 1970er-Jahren.

Verlagskataloge wie auch Festivalprogramme werden kuratiert und unterliegen damit einer konkreten Ordnungspraxis. Die Art ihrer Zusammenstellung und Vermarktung produziert einerseits ein Wissen über Theater und gibt andererseits Aufschluss über Ordnungspolitiken kulturökonomischer Akteur\*innen. Im damaligen Distributionsumfeld des Verlags der Autoren wird ein Umgang mit jungem Publikum sichtbar, der Kinder- und Jugendtheater – analog zur Zielgruppe der Erwachsenen – als Sprechtheater kategorisiert. Die Programme sind vielseitig, indem sie diverse Praktiken und Formen versammeln und sich an unterschiedliche Publika richten, dabei jedoch nicht auf Vereinheitlichung, eine kohärente Ordnung oder gar ein Gegenprogramm setzen. Vielmehr ist eine inklusive Überschreitung von Zielgruppengrenzen zu beobachten, womit die Zusammenstellung im Verlags- und auch Festivalkatalog weniger einer Politik der Spartenbildung unterliegt als vielmehr einer Enthierarchisierung und Gleichheit von Zielgruppen im Sprechtheater folgt.

Nicht zuletzt stößt dies ein Nachdenken über die epistemologischen Folgen dieser kuratierten Ordnung von Theater an. Die Externalisierung des Kinder- und Jugendtheaters resultierte nicht selten in einer andauernden Vernachlässigung dieser Produktionen in der Theaterwissenschaft – und nicht zuletzt auch in der Theatergeschichtsschreibung. <sup>2</sup> Wird das Kinder- und Jugendtheater jedoch als Sprechtheater subsumiert und damit die Trennung in Sparten unterlaufen, können sich dadurch auch bestehende Klassifizierungen im akademischen Gegenstandsbereich verschieben. So birgt ein solches auf dem Prinzip der Gleichheit kuratiertes Ordnen von Theater im Verlagszusammenhang insbesondere für die Theaterwissenschaft das Potenzial einer Aufhebung der getrennten Gegenstandsbereiche von einerseits Theater für Erwachsene *oder* andererseits Theater für junges Publikum.

1 Christel Hoffmann: »Theatergeschichten. Miteinander spielen«, *ixpsilonzeit Jahrbuch* (2024): S. 34–37, hier S. 34.

2 Manon van de Water: *Theatre, Youth, and Culture: A Critical and Historical Exploration*. New York: Palgrave Macmillan, 2012, S. 2.



„Die Wurfbude“ heißt das erste Stück des Promotors der diesjährigen „Kinderexperimenta“ in Frankfurt, das Dr. Karlheinz Braun vom Verlag der Autoren, schrieb. Es ist das bisher modernste Kinder-Mitspiel-Stück: Mit drei Bällen bis Du dabei! Erwachsene sind zugelassen.  
 Zeichnung Ferry Ahrlé

Abb. 1: Die Wurfbude mit Karlheinz Braun, eine Zeichnung von Ferry Ahrlé

Der Verlag der Autoren wurde 1969 in Frankfurt am Main gegründet. Seine mitbestimmt organisierte Verlagskonstruktion steht in Zusammenhang mit Forderungen nach mehr Demokratie der Achtundsechziger. So ist »Verlag der Autoren« nicht nur ein Name, sondern markiert auch die unternehmerische Basis des Autor\*innen-Verlag. Das bedeutet, er verlegt nicht nur Theatertexte von Autor\*innen, sondern gehört ihnen als Kulturunternehmen auch.<sup>3</sup> Auf dieser Basis entwickelte der Verlag der Autoren ein zeitgenössisch einschlägiges Programm für das Gegenwartstheater der 1970er-Jahre, in dem die Rechte von Autor\*innen wie Rainer Werner Fassbinder, Peter Handke oder (im Subvertrieb) Heiner Müller zusammenliefen. Von Beginn an umfasste das Verlagsprogramm auch Titel, die dem Kinder- und Jugendtheater zuzuordnen sind. Im Lauf der 1970er-Jahre wuchs die Anzahl der Verlagsmitglieder stetig, die sich für ein solches verantwortlich zeichneten, wodurch sich das formale und inhaltliche Spektrum der Texte für junges Publikum im Verlagsrepertoire weiter ausdifferenzierte.

Die Unternehmensakten aus den Anfangsjahren des Verlags der Autoren liegen als Verlagsarchiv im Universitätsarchiv der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Es wurde dem Bestand des dortigen Literaturarchivs zugeordnet und bislang nicht vollständig erschlossen, weshalb die Ablage weitgehend intakt ist. In der Konsultation des Bestands fällt auf, dass in den Dokumenten zur mitbestimmten Verlagsorganisation, der Korrespondenz oder auch der Öffentlichkeitsarbeit keine gesonderten Sektionen für Kinder- und Jugendtheater ausgezeichnet sind. Lediglich hin und wieder werden Schwerpunktsetzungen erarbeitet, die jedoch innerhalb der Verlagsbereiche von Akquise, Produktion und Vertrieb eingestreut sind. So wird weder in der Korrespondenz noch in den Protokollen und Rundschreiben, die die Mitbestimmungsvorgänge dokumentieren und erläutern, zwischen Autor\*innen unterschiedlicher Zielgruppentheater unterschieden.

3 Zur Mitbestimmung als Organisationsform des Verlags siehe Lisa-Frederike Seidler: *Der Verlag der Autoren. Theater als Ware – Verlegen als Kritik*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2025; Wolfgang Schopf, Marion Victor (Hg.): *Fundus. Das Buch vom Verlag der Autoren 1969–2019*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2019.

Blickt man lediglich auf die Dokumentenablage im Unternehmensarchiv, bildet Theater für junges Publikum – wie im Übrigen auch die *ex negativo* durchaus denkbare Kategorie ›Erwachsenentheater‹ – also eine Leerstelle. Das irritiert zunächst, denn folgt man dem Medienwissenschaftler Wolfgang Ernst, gibt die Ablage doch Aufschluss über Einteilungen – um nicht zu sagen Sparten –, welche er als ein Wissen zweiter Ordnung kategorisiert. Für Ernst ist gerade die konkrete Ordnung von Akten von Interesse, denn hier entstünde aus einer archivischen Unordnung Ordnung. Im Gegensatz zur ersten Ordnung, dem Inhalt von Dokumenten und Akten, gibt die zweite Ordnung Aufschluss über ein Verwaltungswissen.<sup>4</sup> Nun existiert jedoch im Verlagsarchiv keine explizite Verwaltungseinheit zum Kinder- und Jugendtheater – und doch wurden die Texte, die in diese Kategorie fallen würden, vom Verlag der Autoren beworben und vermarktet. »Ist das Schweigen des Archivs zu bestimmten Fragen, die wir daran richten, Produkt eines erzwungenen Verschweigens oder das Indiz einer originären Abwesenheit?«<sup>5</sup> Dieser Frage Wolfgang Ernsts folgend, möchte ich Letzteres annehmen und dies auf eine Politik des Ordnen von Theater im Verlag zurückzuführen. Die Akten umfassen zum Beispiel Versammlungsprotokolle, die auf die mitbestimmte Organisation des Verlags zurückzuführen sind, Korrespondenzen mit Autor\*innen, Manuskriptbearbeitungen und Gutachten, aber auch Programmkonzeptionen und Verlagsankündigungen. Einteilungen nach Theaterformen oder Publika hingegen sind innerhalb der Akten gerade nicht zu erkennen. Im Gegensatz zu Theatern und Verlagen, die sich in den 1970er-Jahren dezidiert als Bühnen beziehungsweise Rechtepools für junges Publikum gründeten, lässt die Auslassung der Zielgruppen auf Verwaltungsebene im Verlag der Autoren eine Spur erahnen, die dazu einlädt, über die Ordnungspolitik des Verlagsprogramms nachzudenken: die Auswahl von Theatertexten, die sich an unterschiedliche Publika aus Erwachsenen, Jugendlichen und Kindern richten, und ihr Verhältnis zueinander. Dadurch entsteht eine differenzierte Einheit, die mit dem solidarischen Prinzip der unternehmerischen Mitbestimmung zu korrelieren scheint. Das Moment der Parität der Autor\*innen in der Unternehmensgemeinschaft spiegelt sich

4 Wolfgang Ernst: *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*. Berlin: Merve, 2002, S. 83.

5 Ebd., S. 65 f.

im egalitären Nebeneinander verschiedener Theatertexte, die gerade nicht nach unterschiedlichen Zielgruppen hierarchisiert werden.

Die Entdeckung einer Zielgruppe:  
Neues im Theater für junges Publikum

Dass über Kinder und Jugendliche als Zielgruppe von Theater nachgedacht wird, speiste sich zunächst aus einer Auffassung von Kindheit und Adoleszenz, die insbesondere in westlich geprägten Industrieländern um 1900 einsetzte. Fortan wurde Kindheit in Abgrenzung zum Erwachsenenalter definiert und damit zur externalisierten Kategorie in Differenz zur Öffentlichkeit der Erwachsenen. Mit der Ausdifferenzierung von Fächern wie Pädagogik, Soziologie oder Psychologie wurden Kindheit und Jugend aus unterschiedlichen Perspektiven zu fassen versucht.<sup>6</sup> Damit ging auch die Entdeckung eines speziellen Publikums einher, das die Grundlage für die neue Spartenbildung bildete. Begann die Auseinandersetzung mit Fragen der Kindheit, Erziehung oder Jugend schon Anfang des 20. Jahrhunderts, baute sich ein Nachdenken über das Theater für die Jüngeren insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg sukzessive aus.<sup>7</sup> Vor allem ab den 1960er-Jahren kam es im Umfeld der Neuen Linken vermehrt zu Auseinandersetzungen mit unterschiedlichen pädagogischen Ansätzen und einer Relektüre marxistisch geprägter Schriften aus der Kinderbewegung der Weimarer Republik.

Während die Spielpläne des bundesdeutschen Nachkriegstheaters seit Ende der 1950er-Jahre das junge Publikum mehr und mehr für sich entdeckt hatten, resultierte dies in Drei- oder Mehrspartenhäusern nicht selten in der Einrichtung einer weiteren, ausgelagerten Sparte. In einigen Städten gründeten sich zudem (oftmals privat getragene) Märchenbühnen.<sup>8</sup> Gleichwohl wurde die Hinwendung zu jungen Zuschauer\*innen

6 Uwe Sander, Ralf Vollbrecht (Hg.): *Jugend im 20. Jahrhundert. Sichtweisen – Orientierungen – Risiken*. Neuwied: Luchterhand, 2000.

7 van de Water: *Theatre, Youth, and Culture*, S. 4, 62 f.

8 Franca Kretzschmar, Johannes Mayer: »Revolution auf der Bühne«, 1968, *Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung* (2018): S. 71–87, hier S. 74. Den Ausbau und die Professionalisierung des Kinder- und Jugendtheaters in den 1960er-Jahren markiert auch das internationale Netzwerk ASSITEJ, zu dessen Gründungsmitgliedern 1965 die Bundesrepublik Deutschland gehört.

in den 1960er-Jahren verdächtigt, vorwiegend eine Sanierungsfunktion maroder Besuchszahlen übernehmen zu wollen. Der Theaterwissenschaftler und Kritiker Melchior Schedler setzte sich in *Theater heute*, das sich zuvorderst an erwachsene Leser\*innen richtet, bereits in den 1960er-Jahren mit dem bis dato oft nachlässig besprochenen Theater für junges Publikum auseinander. Im Jahr 1972 publizierte er einen Band zum *Kindertheater*, in welchem er nicht nur geschichtliche Wegmarken rekonstruiert, sondern historische Ansätze und aktuelle Projekte gemeinsam diskutiert.<sup>9</sup> Rückblickend auf das vergangene Jahrzehnt erkennt er eine »Neue Welle«,<sup>10</sup> moniert daran jedoch, dass dieses Theater nicht selten dem Primat einer Werbestrategie unterläge. Beispielhaft gilt ihm das *Handbuch für Theaterwerbung*, das 1965 vom Deutschen Bühnenverein herausgegeben wurde. Dieses sollte Theaterleitungen einen Regelkatalog an die Hand geben, um junges Publikum ans Theater heranzuführen. Schedler kritisiert daran die immanente Bewertung erwachsenen Theaterpersonals, in der sich eine autoritäre Haltung gegenüber jungem Publikum manifestiere und die die Hierarchisierung des Theaters entlang unterschiedlicher Zielgruppen (re)produziere. Hier gelte eine Auffassung der »Vorschule des Kindertheaters für die Hauptschule des Abonententheaters«,<sup>11</sup> anstatt dieses Theater selbst zum Gegenstand kritischen Denkens zu machen. Kindertheater bestehe dann – so kann man Schedlers Monita lesen – immer nur als das Andere zum Erwachsenentheater. Dadurch perpetuierten Theatermacher\*innen nicht nur althergebrachte Vorstellungen vom Auftrag des Kinder- und Jugendtheaters, sondern auch dessen Exklusion:

Das Rahmenprogramm der Werbung überwuchert die wirkliche Theaterarbeit oder ist bereits so identisch mit sich, daß die Vorstellungen, auf die die reichlichen Werbemaßnahmen hinführen sollen, eher wie ein Appendix der Reklame erscheinen, und nicht einmal als der wichtigste.<sup>12</sup>

9 Melchior Schedler: *Kindertheater. Geschichte, Modelle, Projekte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.

10 Ebd., S. 147–161.

11 Ebd., S. 167.

12 Ebd., S. 161.

Eine tatsächliche Auseinandersetzung mit dem Gesehenen hingegen, wie in Debatten um Formen und Ästhetiken im Theater für Erwachsene, fände häufig nicht statt. Stattdessen stellten Theaterleitungen und Dramaturgieabteilungen Angebote zusammen, die das »Kinderpublikum als Objekt künftiger Werbebemühungen«<sup>13</sup> ins Visier nahmen. Statt der Erarbeitung neuer Spielformen und adäquater kind- bzw. jugendspezifischer Inhalte würden Theaterführungen und Probeneinblicke, aber auch Mindestzahlen für Kinder- und Jugendtheater pro Spielzeit das Maß angeben. Solche Strategien, die lediglich um Fragen der Affizierung durch Werbung kreisten, ließen Kinder- und Jugendtheater zur Ware werden. Im Gegensatz zum Erwachsenentheater findet in diesen Konzeptionen der Experimentcharakter keinen Raum mehr,<sup>14</sup> wodurch überhaupt erst eine exklusive Ordnungskategorie ›Kinder- und Jugendtheater‹ hervorgebracht wird.

Für Theaterverlage, die als privatwirtschaftliche Akteure im kulturellen Sektor agieren, gehört die Bewerbung neuer Stücke zum Kerngeschäft. So auch für den Verlag der Autoren, der in seinen Ankündigungen auf neue Texte für das Kinder- und Jugendtheater aufmerksam machte. Im Jahr 1973, im fünften Geschäftsjahr, stieß Melchior Schedler zur Unterstützung des Lektorats und mit der Spezialisierung für junges Publikum zum Verlag. Im selben Jahr lag der Verlagsankündigung erstmals das *Junior Blatt* bei, das zusammen mit Hinweisen zu neuen Theatertexten und Übersetzungen an Theater verschickt wurde. Damit wurde zwar die Zielgruppe markiert, aber die Hinweise zu Neuerscheinungen erreichten nicht nur Dramaturg\*innen für Kinder- und Jugendtheater. Theatertexte, die sich an ein junges Publikum richten, wurden im Verlag der Autoren in bestehende Distributionsstrukturen eingliedert, sodass vielseitige Texte, deutschsprachige und Übersetzungen, aber auch solche für unterschiedliche Zielgruppen, nebeneinander platziert wurden. Exemplarisch zeigt sich dies auch in Rechteübersichten der ersten Geschäftsjahre, die in der Festschrift zum fünfzigsten Jubiläum aufgenommen wurden.<sup>15</sup> Vermarktete der Verlag Autor\*innen, die heute einschlägig für neue Ästhetiken im Theater für Erwachsene angeführt werden, widmete er sich von Anfang an auch umfangreich

13 Ebd., S. 147.

14 Ebd., S. 180f.

15 Siehe die geplanten und realisierten Übersichten mit Autor\*innen, in: Schopf, Victor (Hg.): *Fundus*, S. 21–24, 26.

einem Rechtetool von Texten für junges Publikum. Die Breite der Ästhetiken und Inhalte reicht von Märchenbearbeitungen wie Alice Toens *Der gestiefelte Kater* bis zu *Stokkerlok und Millipilli*, das im Umfeld der später als GRIPS Theater firmierenden Gruppe entstand.<sup>16</sup> Damit umfasste das Programm eine Vielfalt an Theatertexten, die sowohl auf Gruppen wie auch einzelne Autor\*innen zurückgehen und die mit durchaus unterschiedlichen Ästhetiken assoziiert werden. Dabei wurden nicht zuletzt immer auch unterschiedliche Zielgruppen adressiert.

Der Ordnungsvorgang im Verlagsprogramm erscheint insofern ambivalent, der Verlag verfolgte damit aber auch eine spezifische Ordnungspolitik: Auf die Kennzeichnung »Kinder- und Jugendtheater« wurde nicht gänzlich verzichtet, wenngleich die Zusammenführung zu *einem* Verlagskatalog als Versuch verstanden werden kann, der Exklusion des Kinder- und Jugendtheaters im Sinne einer eigenen Spartenbildung entgegenzuwirken. Ebenso wie Übersetzungen bildeten Spielvorlagen für Kinder- und Jugendtheater zwar eigene Bereiche, wurden aber innerhalb der Distributionsmedien als neue Sprechtheaterstücke gemeinsam sortiert. Die Binnendifferenzierung, die im Verlagsprogramm angelegt ist, besteht demgegenüber in Bezug auf unterschiedliche Medientexte für Theater, Rundfunk und Fernsehen.<sup>17</sup> Die Nichtheraushebung von Kinder- und Jugendtheater unterlag einer *Ein*-Ordnung von Theater, die mit dem eingangs illustrierten Anordnen der Roten Grütze unter viele andere Dosen mit roten Speisen vergleichbar ist.

## Experimente statt Kanon: Experimenta V

Karlheinz Braun, der im Cartoon die Dosen aufstellt, war Mitte der 1970er-Jahre nicht nur ko-delegierter Geschäftsführer und Lektor im Verlag der Autoren, sondern auch Mitorganisator des Frankfurter Theaterfestivals Experimenta, das sich 1975 schwerpunktmäßig dem Kinder- und Jugendtheater widmete. Interessanterweise öffnet die Besprechung der Experimenta V im *Spiegel* mit Arbeiten, die nicht zuletzt

16 Siehe die transkribierte Verlagsanzeige aus *Theater heute* vom Juni 1970, in: ebd., S. 24.

17 Siehe die Übersicht über »Rundfunk und Fernsehen«, in: ebd., S. 23; sowie das nach Medien differenzierte Titelblatt der Verlagsankündigung vom Juli 1971, in: ebd., S. 35.

das Festival selbst in den 1960er-Jahren bekannt machten: die Uraufführung von Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* 1966 in der Regie von Claus Peymann und die Kunstaktion *Iphigenie/Titus Andronicus*, in der Joseph Beuys 1969 anlässlich der Experimenta III einen Schimmel auf die Bühne des Frankfurter Theater am Turm brachte.<sup>18</sup> Die Nennung gerade dieser beiden Beispiele unterstreicht den formalen wie ästhetischen Experimentcharakter des Festivals. Die Besprechung stellt also die Produktionen des Kinder- und Jugendtheaters in eine Reihe mit formalen wie inhaltlichen Innovationen in den darstellenden und performativen Künsten überhaupt. Die 1975 eingeladenen Produktionen von 32 Gruppen aus zwölf Ländern, die in der Woche vom 1. bis 8. Juni in Frankfurt zusammenkamen, werden daran anschließend nicht primär als Kinder- und Jugendtheater, sondern vor allem aufgrund ihrer neuen Ästhetiken und Ansätze herausgehoben.<sup>19</sup>

Gezeigt wurde Verschiedenes: Aufführungen, die das Ergebnis von Stückentwicklungen mit Kindern und Jugendlichen darstellten; Inszenierungen, die das junge Publikum zum Mitmachen und Mitdiskutieren einladen sollten; aber auch Produktionen, die ein tradiertes Theatersetting beibehielten oder gar auf dem fantastischen Figurenrepertoire von Märchenerzählungen aufbauten. Vertreten waren Theatergruppen aus England, Frankreich, den Niederlanden, der Schweiz, Österreich und Schweden; mit Jugoslawien, Polen und Rumänien aber auch aus Ländern jenseits des Eisernen Vorhangs.<sup>20</sup> Die Konzeptionsspuren dieses Experimenta-Programms führen wiederum in den Verlag der Autoren zurück: Gemeinsam mit seinem Kollegen Michael Eberth, der seit 1974 dort ebenfalls Lektor und zugleich Sekretär der Akademie der Darstellenden Künste in Frankfurt war, zeichnete sich Braun verantwortlich für das Programmheft. Den Anspruch an das Festival formulieren die beiden Kuratoren und Verlagsmitarbeiter wie folgt:

18 »Grips und Grütze«, *Der Spiegel*, 15.6.1975, <https://www.spiegel.de/kultur/grips-und-gruetze-a-2fcf5008-0002-0001-0000-000041484046> [26.11.2025].

19 Für einen ausführlichen Bericht zu einzelnen Produktionen siehe Melchior Schedler: »Experimenta 5: Kindertheater als Volkstheater«, *Theater heute* 16/8 (1975): S. 36–43.

20 Hierbei handelte es sich um Theater DADOV aus Belgrad (Jugoslawien), Teatr Dzieci Zagłębia aus Bedzin (Polen) und Teatrul ION CREANGA aus Bukarest (Rumänien). Siehe das Plakat der Experimenta V, in: Schopf, Victor (Hg.): *Fundus*, S. 51.

Kindertheater ist ein Feld ohne Umzäunung; schwankender ökonomischer Boden; keine ästhetischen Leitplanken. Die neuen Anfänge zeugen notwendigerweise von der Unsicherheit derer, die sie unternehmen: sie sind Versuche, Experimente im besten Sinne. Ganz selbstverständlich haben die Theatermacher die Partei gewechselt: von der pädagogischen Kumpanei mit den Erziehungsberechtigten sind sie übergelaufen auf die Seite der Kinder. [...] So gleichen sich viele Experimente in ihrem antiautoritären Tenor wie in dem Versuch, Autorität neu zu definieren. Sie gleichen sich auch in dem Bemühen, aufs Schulmeistern zu verzichten, die Kinder stattdessen einzubeziehen, mitspielen und mitargumentieren zu lassen, sie zu spontaner Identifikation und Stellungnahme zu bewegen. Es gibt keinen Kanon, dieses Ziel zu erreichen: alle Mittel des Theaters sind diesem Theater recht.<sup>21</sup>

Augenscheinlich wird Kindertheater hier zu etwas genuin Ungeordnetem stilisiert, dessen Qualität geradezu in seiner Anpassungsverweigerung zu liegen scheint. Wie bereits in den Ausführungen Schedlers tritt auch hier eine Auffassung von Kinder- und Jugendtheater zutage, die sich als Absatzbewegung versteht und Theater nicht länger als eines *für* sondern vielmehr als eines *mit* Kindern konzipiert wissen will. Damit ist jedoch weniger der Austausch erwachsener durch junge Spieler\*innen gemeint, als vielmehr ein solidarisch informierter Zusammenschluss von Theatermacher\*innen und Publikum. Hierfür, so die Auffassung der Organisatoren, bedürfe es nicht der Reproduktion eines erprobten Kanons, sondern ästhetischer und formaler Neuerungen. Zum Kanon des Kinder- und Jugendtheaters wiederum zählten noch bis in die Mitte der 1970er-Jahre Märchenadaptionen, die insbesondere um Weihnachten zum Standardrepertoire von Stadt- und Staatstheatern gehörten.<sup>22</sup> Und auch in der Gegenüberstellung von Braun und Eberth scheint ›Kanon‹ eine inhaltlich und formal tradierte, einheitliche Ordnung zu sein. In dieser Ablehnung und in der Befürwortung von Experimenten

21 »Aus dem Vorwort zum Programmheft der Experimenta V«, zitiert nach Karlheinz Braun: *Herzstücke. Leben mit Autoren*. Frankfurt am Main: Schöffling, 2019, S. 367 f.

22 Damaris Nübel: »Als Grimm und GRIPS noch Feinde waren. Das emanzipatorische Kindertheater und die Münchner SCHAUBURG«, 1968, *Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung* (2018): S. 88–100, hier S. 89.

als Formen des Ausprobierens wird das Kuratieren und Distribuieren unterschiedlicher Theaterarbeiten zu einer Praxis des Ordnen ohne festes Regelwerk. Sie folgt im Falle der Experimenta 1975 einerseits einer kooperativen Politik, deren ästhetisches Spektrum sich andererseits aber auch betont ambivalent verstanden wissen will. Oder, um im Bild der Wurfhütte zu bleiben: Hierbei geht es um eine Vorstellung von Experimenten im Plural, die, wie die Dosen, fortwährend neu geordnet und ausprobiert werden sollen.

### Vielseitigkeit des emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheaters

Um zu verdeutlichen, wie vielseitig diese Experimente aussahen, lohnt es sich, auf gezeigte Produktionen der Experimenta 1975 zu blicken. Eingeladen waren unter anderen *Mensch Mädchen!* des West-Berliner GRIPS Theaters und die eigens für das Festival vom Schauspiel Frankfurt inszenierte *Schule mit Clowns* von Friedrich Karl Waechter.<sup>23</sup> Da beide Theatertexte auch im Verlagskatalog des Verlags der Autoren gelistet sind, greife ich sie hier exemplarisch heraus.

*Mensch Mädchen!* hatte am 28. Februar 1975 am Berliner GRIPS Theater Premiere. Der Text richtet sich an ein Publikum ab fünf Jahren.<sup>24</sup> Im Stück spielen drei Mädchen Ingenieurinnen, die auf einem mit Müll übersäten Stadtspielplatz eine Rakete bauen, um damit zum Mond zu fliegen. Ein Junge, der eigentlich mitspielen möchte, torpediert das Vorhaben der Mädchen und produziert damit zunächst einen »veritable[n] Kampf der Geschlechter«, an dem tradierte Rollenbilder und -stereotype verhandelt werden. Nach einigen Zankereien erkennen die Kinder, dass ihre Gemeinsamkeit im Kindsein liegt und ihre Fähigkeiten mitnichten geschlechtlich determiniert sind. Letztere Auffassung werde wohl aber vor allem von Erwachsenen an sie herangebracht. So schließen sich die Kinder »zum solidarischen Widerstand gegen die autoritären Besitz- und Machtansprüche der Erwachsenen« zusammen. Nicht nur der anfängliche Geschlechterkampf, sondern

23 Schedler: »Experimenta 5«, S. 41.

24 Autoren des Textes sind Stefan Reisner und Volker Ludwig, Komponist ist Birger Heymann. Die Altersangabe ist dem Katalog von »Theatertexte.net« entnommen: [https://www.theatertexte.de/nav/2/2/2/werk?verlag\\_id=verlag\\_der\\_autoren&wid=666&ebex3=2](https://www.theatertexte.de/nav/2/2/2/werk?verlag_id=verlag_der_autoren&wid=666&ebex3=2) [26.11.2025].

auch der Kampf gegen elterliche Autoritäten übersetzte sich im Spiel des Ensembles in ein aus kurzen Szenen bestehendes slapstickreiches »Aktionsspektakel«.<sup>25</sup> Die Kinder im Stück heißen Gaby, Ulrike, Sabine und Bruno und tragen damit für die damalige Zeit und für ein vorwiegend *weißes* BRD-Publikum gängige Namen. Und auch ihre Wortwahl setzt sich nicht von zeitgenössischen, alltäglichen Konventionen ab. Im Gegenteil brach das umgangssprachliche Formulierungsrepertoire mit bis dato geltenden Tabus im Kindertheater.<sup>26</sup>

Daneben wurde *Schule mit Clowns* des Autors und Zeichners Waechter gezeigt. Uraufgeführt im Rahmen der Experimenta am 1. Juni 1975 richtet sich der Text an Kinder ab acht Jahren.<sup>27</sup> Im Zentrum steht eine Klassenzimmerszene: Dr. Sinn unterrichtet Clowns, die die Lehrsituation ins Chaos stürzen. Während der Lehrer in beständig überbetonter Aussprache und auffallend humorlos den Clowns anhand von kurzen Szenen die richtige Darstellung beizubringen versucht, ist Dr. Sinn selbst die einzige Figur, die verlacht wird. Mit den Clowns wählte Waechter Figuren, die sowohl auf formaler wie inhaltlicher Ebene zunächst nichts mit dem realistischen Ansatz in *Mensch Mädchen!* gemein zu haben scheinen. Als Vertreter des »Autorentheaters«<sup>28</sup> offeriert er einen nuancierten Zugang zur Lebensrealität der Kleinen. Der Text besteht formal aus einer Szene, die lediglich durch die Slapsticknummern der Clowns unterteilt wird. So funktioniert *Schule mit Clowns* anders, denn

Waechters Plots sind stets wundervoll geschlossen, sie bedeuten nichts als sich selber, und die Clowns sind wirklich Vollblutclowns, und nicht Interpretationsfiguren oder Illusionsbrecher oder sonst etwas Unclovniges, wozu Clowns so oft herhalten müssen, wenn sie in die Theaterliteratur hineingezogen werden.<sup>29</sup>

25 Gerhard Fischer: *GRIPS. Geschichte eines populären Theaters (1966–2000)*. München: Iudicum, 2002, S. 123.

26 Zur Bedeutung des Tabus im Kinder- und Jugendtheater seit 1960 siehe van de Water: *Theatre, Youth, and Culture*, S. 59–79.

27 Siehe die Altersangabe im Katalog von »Theatertexte.net«: [https://www.theatertexte.de/nav/2/2/2/werk?verlag\\_id=verlag\\_der\\_autoren&wid=728&ebex3=2](https://www.theatertexte.de/nav/2/2/2/werk?verlag_id=verlag_der_autoren&wid=728&ebex3=2) [26.11.2025].

28 Kretzschmar, Mayer: »Revolution auf der Bühne«, S. 80.

29 Schedler: »Experimenta 5«, S. 42.

Für Kinder im schulpflichtigen Alter wird eine vertraute Szene gezeigt, die jedoch durch den Einsatz von Fantasiegestalten auf kritischer Distanz gehalten werden soll. Zuschauer\*innen sollen durch Komik und Überzeichnung über die dichotome und hierarchische Situation zwischen Lehrer und Clowns lachen. Hinter der Aufmüpfigkeit der Clowns liegt allerdings nicht nur das Potenzial des Komischen, sondern auch das subversive Potenzial des Clownesken. Die verfremdete Schulszene richtet die Kritik auf das hierarchische Verhältnis von Lehrer\*innen und Schüler\*innen und befragt implizit Autoritäten. Dabei öffnet diese Schule, die sich – auch dem Titel nach – als eine *mit* (anstelle *für*) Clowns versteht, Debatten über Klassenräume, Pädagogik und Didaktik und regt vor allem die Frage an, wer diese gestaltet beziehungsweise gestalten sollte.

In der direkten Gegenüberstellung beider Texte fallen Unterschiede auf: Folgt man in GRIPS' *Mensch Mädchen!* der Geschichte von vier Kindern entlang einer offenen Dramaturgie, finden sich in Waechters geschlossener Szenendramaturgie überzeichnete Figuren, die nur wenig Anlass zur Identifikation geben. Beide Texte gehen zwar von einer konkreten, für Kinder vertrauten Situation aus (dem Spielplatz, dem Klassenzimmer), lösen den Umgang mit der dadurch aufgerufenen Realität jedoch anders. So ästhetisch divergent beide Spielvorlagen damit zunächst erscheinen, haben sie doch mehr gemeinsam, als lediglich miteinander im Festival- oder Verlagsprogramm aufzutauchen. Beide adressieren das Publikum direkt und problematisieren einen Antagonismus zwischen den Altersgruppen. Von den Theatermacher\*innen wie auch den Kuratoren des Festivals werden sie als antiautoritäre Ansätze im Kindertheater der 1970er-Jahre vorgestellt. Beide Texte verweigern eindeutige Handlungsmöglichkeiten, eine vorgegebene Moral oder Lehre und wollen stattdessen Anreize schaffen, Kinder zum kritischen Denken anzuregen. Insofern werden sowohl auf Produktions- als auch Rezeptionsseite Adressat\*innen des Textes als aktiv angenommen; sie sollen die gezeigten Vorgänge diskutieren und bewerten. In der Selbstbezeichnung von Theatermacher\*innen der 1960er- und 70er-Jahre firmierte für solche Arbeiten der Begriff des emanzipatorischen Theaters.

Das Emanzipatorische formte sich im Rekurs auf Theorien, die im Kontext der Arbeiter\*innenbewegung der Weimarer Republik entstanden.<sup>30</sup> Bereits in den 1920er-Jahren wurde nach dem Vorbild so-

30 Schedler: *Kindertheater*, S. 162 f.

wjetischer Pädagogik intensiv über das Potenzial von Literatur, Film und Theater für ein junges Publikum nachgedacht. Zu den bis heute einschlägigsten Schriften zählen Walter Benjamins »Programm eines proletarischen Kindertheaters« und Edwin Hoernles »Grundfragen der proletarischen Erziehung«, die beide 1929 publiziert wurden, sowie Hoernles bereits 1923 erschienener und später ergänzter Praxisbericht »Die Arbeit in den kommunistischen Kindergruppen«. <sup>31</sup>

Hans-Thies Lehmann betont, dass es das Verdienst von Personen wie Melchior Schedler gewesen sei, dass diese Texte nach ihrer Verdrängung während der NS-Zeit aus der Sphäre der Raubdrucke der Neuen Linken in die Theaterdebatten der 1960er- und 70er-Jahre Einzug erhielten. Obwohl sich bei Benjamin keine Bezugnahme auf Hoernle findet, sei davon auszugehen, dass er Hoernles Arbeit kannte, die explizit die Theaterpraxis ins Visier nimmt. <sup>32</sup> Die theoriegeschichtliche Zusammenführung zu emanzipatorischen Grundlagen eines antiautoritären Kindertheaters der 1960er- und 70er-Jahre subsumiere jedoch, so Lehmann,

31 Walter Benjamin: »Programm eines proletarischen Kindertheaters«, in: *Über Kinder, Jugend und Erziehung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969, S. 79–86; Edwin Hoernle: *Grundfragen der proletarischen Erziehung*. Berlin: Verlag der Jugendinternationale, 1929; ders.: »Die Arbeit in den kommunistischen Kindergruppen [1923]«, *Grundfragen proletarischer Erziehung*, hg. von Lutz von Werder, Reinhart Wolff. Frankfurt am Main: März, 1971, S. 166–254. Unter minimal geändertem Titel gaben von Werder und Wolff 1969 Hoernles *Grundfragen der proletarischen Erziehung* zusammen mit dem Text »Die Arbeit in den kommunistischen Kindergruppen« heraus. Im Vorwort der Neuherausgabe beschreiben die beiden Soziologen dessen kinderpädagogische Schriften der 1920er-Jahre als begriffsbildend für eine »emanzipatorische[] Pädagogik«. »Vorwort«, in: Hoernle: *Grundfragen proletarischer Erziehung*, S. 9–10, hier S. 9.

32 Hoernle: »Die Arbeit in den kommunistischen Kindergruppen [1923]«, S. 166–254, hier besonders der Abschnitt »Schaubühne, Rezitation und Chöre«, S. 239–244; Hans-Thies Lehmann: »Eine unterbrochene Darstellung. Zu Walter Benjamins Idee des Kindertheaters«, in: *Szenarien von Theater und Wissenschaft*, hg. von dems., Christel Weiler. Berlin: Theater der Zeit, 2003, S. 181–203, hier S. 188; Florian Grams: »Edwin Hoernle – Kommunistische Pädagogik für und ohne die Partei«, in: *Proletarische Pädagogik. Verhältnisbestimmungen, historische Experimente und Kontroversen sozialistischer Bildungskonzepte*, hg. von Christina Engelmann, Tobias Haberkorn, Ingrid Miethe. Bad Heilbrunn: Klinkhardt, 2025, S. 47–60, hier S. 55.

allzu unvorsichtig disparate proletarische Ansätze.<sup>33</sup> Es verkenne, dass Hoernle vor allem an Theaterformen des Agitprop anschlieÙe, wohingegen Benjamin die »Konzeption eines strengen, utopisch-nüchternen Theaters des Kollektivs jenseits individueller Moral«<sup>34</sup> darlege. Trotzdem konzipiert Benjamin Theater als ein Projekt mit Kindern, das sich als Spiel versteht. Es geht nicht um ein fertiges Werk, eine Aufführung oder einen Text als vielmehr um eine kollektive Praxis, deren Ergebnis jedoch – bei Benjamin – offenbleiben muss.

Im Gegensatz zur Rezeption des Benjamin'schen »Programms eines proletarischen Kindertheaters« wurden Hoernles *Grundfragen der proletarischen Erziehung* oder »Die Arbeit in den kommunistischen Kindergruppen« in der Theaterwissenschaft bislang weniger diskutiert. Hoernles Pädagogik verhandelt Theater lediglich als eine von mehreren »unorganisierte[n] Formen der Kinder-Massenbeeinflussung«<sup>35</sup> und damit kaum theoretisch, denn sein Fokus liegt vor allem auf Erziehungsinstanzen wie Familien, Jugendverbänden oder Schulen. Darüber hinaus stellt er seine Auffassung von Erziehung ausgehend von einer ausgeprägten Lenin-Lektüre deutlich in den parteipolitischen Dienst. Für ihn gilt – und darin besteht der maßgebliche Unterschied, dessen Einebnung Lehmann in der Zusammenstellung mit Benjamin kritisiert –: »Die Erziehung muß in der Hand des ›aufgeklärtesten Teil der Arbeiterschaft«, also der Kommunistischen Partei liegen.«<sup>36</sup> Wenngleich sich Hoernle für ein »aufgeklärtes« Theater einsetzt, das Erfahrungsräume für Kinder und Jugendliche bereitstellen soll, liegt seiner Kon-

33 Lehmann verweist auf Schedlers Band *Kindertheater*. Lehmann: »Eine unterbrochene Darstellung«, S. 181 f.

34 Ebd., S. 184.

35 Hoernle: *Grundfragen der proletarischen Erziehung*, S. 132–138.

36 Ebd., S. 74. Die Partei gilt als Autoritätsinstanz in Hoernles früheren Schriften, wo es heißt: »Der Unterricht muß straff in der Hand der kommunistischen Kampforganisation (Jugend oder Partei) bleiben [Hervorhebung im Original].« Hoernle: »Die Arbeit in den kommunistischen Kindergruppen [1923]«, S. 176. Nach dem Zweiten Weltkrieg kehrte Hoernle aus dem Exil nach Deutschland zurück, zunächst in die Sowjetische Besatzungszone und blieb dann in der DDR. Dort jedoch arbeitete er nicht mehr zu Fragen der Erziehung und erlangte auch nur mäßige Bekanntheit als Pädagoge. Nicht zuletzt, weil Hoernle die Familie als Basis der Erziehung infrage stellte und stattdessen gemeinschaftlich organisierten Institutionen mehr Gewicht zusprach, schreibt der Historiker Florian Grams, Hoernle sei keiner »der geistigen Väter der sozialistischen Erziehung der DDR« gewesen. Grams: »Edwin Hoernle«, S. 49.

zeption von Erziehung immer eine klar ausgeprägte Autoritätsinstanz zugrunde. Seine Ordnungsvorstellung lehnt er vor allem an Formen des Agitprop-Theaters an:

*Theater* und vor allem *Kino* sind mächtige Mittel der bürgerlichen Kinderbeeinflussung geworden. [...] Im Kampfe gegen die Erziehungsmittel der Bourgeoisie muß die *Agitationsbühne der revolutionären Arbeiterbewegung* in allen ihren verschiedenen Formen (Roter Rummel, Blaue Blusen, Rote Trommler, Sprechchöre, Gelegenheitsaufführungen usw.) in die Bresche springen [Hervorhebungen im Original].<sup>37</sup>

Während das (Weihnachts-)Märchen Theatermacher\*innen der 1970er-Jahre als Manifestation eines verknöcherten, alten Theaters für Kinder galt, bezieht sich Hoernle in den 1920er-Jahren positiv auf Märchen, Sagen und Fantasieerzählungen. Wichtig ist ihm jedoch, dass sie nicht einfach fortgeführt werden, denn man könne die bisherige Märchentradition »nicht ohne weiteres und ohne Kritik den Proletarierkindern in die Hand legen. Sie enthalte nämlich [...] ihre durch die Knechtschaft *bedingte Rückständigkeit und Unselbstständigkeit* [Hervorhebung im Original].«<sup>38</sup> Dabei jedoch spricht er Märchenadaptionen im Theater einen besonderen Stellenwert zu und betont, dass es insbesondere für die Kleinsten wichtig sei, dass Märchen nicht nur vorgelesen, sondern vor allem auch auf die Bühne gebracht werden.<sup>39</sup> Bei der Umsetzung solcher »Bühnenspiele«<sup>40</sup> führt Hoernle dann allerdings vor allem Beispiele an, die den Zuschauer\*innenraum bespielen oder das Publikum zur Partizipation auffordern. Und dennoch bleibt festzustellen, dass bei Hoernle unterschiedliche Formen und Inhalte Akzeptanz finden. Anstatt einen Kanon aufzurufen, fordert auch er auf, Neues zu entwickeln und auszuprobieren, was der Aufhebung des Gegensatzes von aktiven Spieler\*innen und passiven Zuschauer\*innen hin zu einer Gemeinschaft dienen soll. Sowohl fiktive wie non-fiktive Ästhetiken haben ihre Berechtigung, wenn sie von einem aktiven Verständnis der Zuschauenden

37 Hoernle: *Grundfragen der proletarischen Erziehung*, S. 137 f.

38 Ebd., S. 137.

39 Hoernle: »Die Arbeit in den kommunistischen Kindergruppen [1923]«, S. 223 f.

40 Ebd., S. 239.

ausgehen. Theater versteht Hoernle als Einladung zum kritischen Partizipieren »durch die Kinder [Hervorhebung im Original]«<sup>41</sup> – auch für ein erwachsenes Publikum.

Vor diesem Hintergrund ist es umso interessanter, dass Waechters *Schule mit Clowns* dezidiert mit Fantasiefiguren arbeitet und damit einen diametral anderen Zugang zur Realität von Kindern offeriert als etwa *Mensch Mädchen!* des GRIPS-Theaters. Wenngleich das Theatersetting bei Waechter noch weitgehend einer etablierten Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum folgt, bricht der Text mit Hierarchien zwischen Publikum und Bühne auf einer anderen Ebene: Das junge Publikum soll mehr als nur über den Klamauk der Clowns lachen, sondern im Lachen als Moment der Irritation das implizite Machtgefälle von Lernsituationen erkennen. Damit jedoch geht der Theatertext über Hoernles pädagogische Agitprop-Devise hinaus: In der amüsierten Irritation liegt die Möglichkeit des Nichteinverständenseins ohne Moral oder Lehre und bildet ein kritisches Moment mit offenem Ausgang. In diesem emanzipatorisch konzipierten Bezug zu einer außerszenischen Realität überschneidet sich der Text mit anderen, ästhetisch disparaten Spielvorlagen, indem er dem Anspruch einer intellektuellen (Selbst-)Ermächtigung im Moment seiner Aufführung folgt. Die Vielseitigkeit solch emanzipatorischer Ansätze im Theater kann mit Jacques Rancière als ein vom Primat der Gleichheit ausgehendes Theaterkonzept verstanden werden. Dabei geht es weniger darum, formale Settings aufzulösen, als ein Theater zu denken, in dem es idealiter keine Zuschauer\*innen mehr gibt, sondern »wo die Anwesenden lernen, anstatt von Bildern verführt zu werden, wo sie aktive Teilnehmende werden, anstatt passive Voyeurs zu sein«.<sup>42</sup>

## Geordnete Unordnung – Zur Politik der Programme als Distributionsmedien

Wenn derart unterschiedliche Texte für Kinder- und Jugendtheater in Festival- und Verlagsprogrammen nebeneinander auftauchen, formen Programmverantwortliche auch einen Begriff eines neuen, wie es in den 1970er-Jahren heißt, emanzipatorischen Theaters. Kuratieren und

41 Ebd., S. 197 f.

42 Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen, 2009, S. 14.

Distribuierten im Umfeld des Verlags der Autoren griff Dichotomien, die Spartenbildungen zugrunde liegen, aber auch zwischen Zielgruppen gezogen werden, radikal an. Dadurch ergänzten solche kulturökonomisch motivierten Ordnungsvorgänge nicht einfach nur einzelne Titel in Verlagskatalogen oder Festivalspielplänen, sondern bearbeiteten auch eine epistemische Ordnung von Theater.

Wie am Beispiel des Anspruchs der Experimenta V gezeigt, ging es mit der Erweiterung von Inhalten, Produktionsweisen und Ästhetiken um das Ausprobieren und Experimentieren, ohne sich dabei ästhetisch oder formal einer qualitativen Vorannahme auszusetzen. Kernmoment der Zugänge war ihre Unterschiedlichkeit, die jedoch von der Annahme einer pädagogischen Gleichheit ausgeht, als Basis der Möglichkeit der intellektuellen Emanzipation aller Beteiligten.<sup>43</sup> Diese Gleichheit bezieht sich jedoch nicht nur auf unterschiedliche Produktionsästhetiken im Kinder- und Jugendtheater, sondern geht als konkrete Praxis auch darüber hinaus: Im demokratisch organisierten Verlag der Autoren war es für den Unternehmens*share* unerheblich, für welche Zielgruppe Autor\*innen schrieben. Ebenso wurden Spielvorlagen für junges Publikum zwar als Ankündigungen gebündelt, aber nicht als eigene Sparte aus dem Verlagsprogramm exkludiert. So entstand in den skizzierten Programmen zunächst inhaltlich und formal der Eindruck einer geordneten Unordnung. Im egalitären Nebeneinander sollten bestehende Ungleichheiten nivelliert werden, indem man *einen* Deutungsanspruch durch die Akzeptanz vielseitiger Formen und Inhalte negierte. Die tradierte Gegenüberstellung von Erwachsenen- *versus* Kinder- und Jugendtheater wurde damit zu unterlaufen versucht. In einer solchen Absicht radikaler Gleichheit kann dann auch Melchior Schedlers *Conclusio* zur Experimenta 1975 verstanden werden: »Das war nicht mehr Kindertheater – das war vitales Theater für alle. Halt Volkstheater. Es ist ja gar nicht wahr, daß die Grenze oder die Divergenz [...] zwischen Kindertheater und Erwachsenentheater [verliefe].«<sup>44</sup>

Berücksichtigt man die mit dieser Ordnungspraxis verbundene Kritik an Wissenshierarchien, vermag sie auch auf den Gegenstandsbereich der Theaterwissenschaft zurückzuwirken. Findet Forschung zum Kinder- und Jugendtheater noch immer primär in der Theaterpädagogik ihren

43 Dem entspricht auch Rancières »intellektuelle Emanzipation« auf Basis der Gleichheit im Rückgriff auf das pädagogische Konzept Joseph Jacotots.

44 Schedler: »Experimenta 5«, S. 42 f.

Raum,<sup>45</sup> wird es nur selten systematisch, historiografisch und damit analog zum Theater für Erwachsene erforscht. Neben klassischen Sparten wie Musik- und Tanztheater verfügt Kinder- und Jugendtheater jedoch über keine vergleichbare Differenz zum Schauspiel für Erwachsene. Programmanordnungen der 1970er-Jahre machen insofern auch darauf aufmerksam, dass ›Sprechtheater‹ eine Struktur ist, die nicht notwendig ordentlich ist und die – noch einmal im Bild der Wurfbude – eingeworfen und neu aufgebaut werden kann. Diese mit der Ein-Ordnung von Kinder- und Jugendtheatertexten beschriebene Auflösungsbestrebung einer gesonderten Sparte kann dann auch als Aufforderung verstanden werden, den Begriff ›Sprechtheater‹ zu reevaluieren.

45 Diese randständige Position bezeugen etwa die Arbeitsgruppen der Gesellschaft für Theaterwissenschaft (gtw) oder der International Federation for Theatre Research (IFTR).