

Johannes Kup

# Das Theater der Teilhabe

Zum Diskurs um Partizipation  
in der zeitgenössischen Theaterpädagogik

Die vorliegende Studie wurde im Frühjahr 2018 als Dissertation  
an der Fakultät Darstellende Kunst der Universität der Künste Berlin  
eingereicht und verteidigt.

Lektorat: Ka&Jott, Bernau bei Berlin  
Umschlagfoto: pearldiver/photocase.de  
Umschlaggestaltung, Satz und Layout: kup design, Kürten

© 2019 by Schibri-Verlag  
Dorfstraße 60, 17337 Uckerland/OT Milow  
[www.schibri.de](http://www.schibri.de)

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen  
bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlags.

Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Germany  
ISBN: 978-3-86863-198-2

<b>I. Einleitung: Theaterpädagogik im Zeitalter der Partizipation?</b>	7
1. Vorspiel im Theater, um das Theater und um das Theater herum	8
2. Der Diskurs um Partizipation in der zeitgenössischen Theaterpädagogik	12
2.1 Untersuchungsgegenstand und Fragestellung	14
2.2 Beitrag zur Forschung	17
2.3 Aufbau der Studie	21
2.4 Danksagung	23
<b>II. Voraussetzungen: Partizipation und Subjektivierung</b>	25
1. Gouvernamentalität und Subjektivierung – ein blinder Fleck in der Theaterpädagogik?	26
1.1 Vermessung zentraler Begriffsfelder	27
1.1.1 Gouvernamentalität	27
1.1.2 Subjektivierung	29
1.2 Die Figur der Subjektivierung in der zeitgenössischen (Theater-)Pädagogik	34
1.2.1 Die Subjektfrage in der Theater- und Kunstpädagogik	34
1.2.2 Versuche einer Neufassung des Subjektbegriffs für die Pädagogik	37
1.2.3 Subjektivierung als Analyseinstrument einer kritischen Theaterpädagogik	40
1.3 Zum Forschungsprogramm einer governementalitätskritischen Diskursanalyse	45
1.3.1 Partizipationsdispositiv? – Das Verhältnis von Diskurs- und Dispositivanalyse	48
1.3.2 „Weder Ansatz noch Methode“ – Zur Analyse des Partizipationsdiskurses	50
2. Lesarten des Partizipationsdiskurses in den Sozial- und Kulturwissenschaften	53
2.1 Partizipation als Fortschritt oder Krisensymptom?	55
2.1.1 Neuere partizipatorische Demokratietheorien	56
2.1.2 Partizipationskritik in Soziologie und politischer Theorie	59
2.1.3 Echte Partizipation versus Demokratiesimulation?	65
2.2 Zwischen Gouvernamentalität und Authentizitätsversprechen	68
2.2.1 Partizipation als governementale Praxis	69
2.2.2 Partizipation als Performance des authentischen Selbst	77
2.3 Zusammenfassung: Subjektivierung durch Partizipation	81
3. Die Diskussion um Partizipation in der Kunst- und Theaterwissenschaft	83
3.1 Partizipation in Kunst und Theater seit dem 20. Jahrhundert – ein kurzer Rückblick	84
3.2 Aktuelle theater- und kunstwissenschaftliche Positionen	91
3.2.1 Relationale Harmonie	98
... versus relationalen Antagonismus?	104
3.2.2 Spektakuläre Authentizität – postpartizipatorisches Theater	109
3.2.3 Partizipation als ästhetische Erfahrung des Subjekts?	115
3.3 Zusammenfassung: Partizipation in der bildenden Kunst und im Theater	119
<b>III. Analyse: Programmatiken der Partizipation in der Theaterpädagogik</b>	123
1. Der Diskurs um Teilhabe in der kulturellen Bildung	127
1.1 Der Stellenwert von Partizipation in kultur- und bildungspolitischen Dokumenten	129
1.2 Kulturelle Teilhabe und Kompetenzorientierung	133
1.3 Kritische Stimmen zur aktuellen Partizipationsemphase	138

<b>2. Theater in der Schule: Theaterunterricht und Partizipation</b>	142
2.1 Die curriculare Entwicklung des Fachs Darstellendes Spiel/Theater	144
2.1.1 Von Kommunikations- und Interaktionsfähigkeit	145
... zu aktiver Beteiligung	147
2.1.2 Von Teilhabefähigkeit	150
... zum Kompetenzbereich „soziokulturelle Partizipation“	152
2.1.3 Von „an Theater teilhaben“	154
... zu den Standards der Kompetenz „Teilhaben“	159
2.1.4 Zusammenfassung: Partizipation in den Curricula des Fachs Theater	164
2.2 Aktuelle Lehrwerke und didaktische Ratgeber im Fach Theater	169
2.2.1 Eigenverantwortung und Selbststeuerung	170
2.2.2 Selbstermächtigung und Selbstbestimmung	175
2.2.3 Selbstständigkeit und Eigenständigkeit	178
2.2.4 Eigenes und Fremdes	180
2.3 Auswertung: Die selbstständige Theaterschülerin	184
<b>3. Soziokulturelle Theaterarbeit: Aktuelle partizipatorische Konzepte</b>	193
3.1 Das Theater der Unterdrückten nach Augusto Boal	198
3.2 Neuere Ansätze im Theater der Unterdrückten	205
3.2.1 Autopoiesis und Heilung	212
3.2.2 Gemeinschaft und Authentizität	218
3.2.3 Empowerment und Aktivierung	226
3.2.4 Dialog und Probehandeln	232
3.3 Auswertung: Das autopoietische Subjekt	237
<b>4. Theaterpädagogik am Theater: Die Bürgerbühne als partizipatives Modell</b>	245
4.1 Die Bürgerbühne am Beispiel des Staatsschauspiels Dresden	247
4.2 Die partizipatorische Programmatik der Bürgerbühne	249
4.2.1 Neue Bürgerlichkeit und Bürgergesellschaft	250
4.2.2 Aktivierung und Identifikation	255
4.2.3 Authentizität und Spiel	260
4.3 Auswertung: Der aktive Zuschauer-Bürger	266
<b>IV. Ergebnisse &amp; Ausblick:</b>	
<b>Theaterpädagogik und das Versprechen der Teilhabe</b>	271
<b>1. Theaterpädagogik und Partizipation – Zusammenfassende Auswertung</b>	274
1.1 Das partizipierende Subjekt in der Theaterpädagogik:	275
... unternehmerisches Selbst	276
... oder selbstbestimmtes Individuum?	282
1.2 Soziale und politische Versprechungen des Partizipativen	286
1.3 (De-)Subjektivierung und ästhetische Erfahrung durch Partizipation	291
<b>2. Für ein Theater der Teilhabe? – Gedanken zum Schluss</b>	296
<b>Literaturverzeichnis</b>	299

## I. EINLEITUNG

---

# Theaterpädagogik im Zeitalter der Partizipation?

## 1 Vorspiel im Theater, um das Theater und um das Theater herum

---

„Hier!“, höre ich mich selbst rufen, reiße mich jedoch umgehend zusammen und versinke wieder unauffällig in dem roten Klappsessel auf Platz 2, Reihe 14 in der Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Wie konnte es so weit mit mir kommen? Ich, der ich mich doch sonst bei jeder Form von Mitmachtheater, wie meine Freundin dieses um uns herum stattfindende Spektakel bezeichnet, am liebsten ganz nach hinten setze und Situationen, in denen ich fotografiert werde, nach Möglichkeit meide, melde mich freiwillig, damit man ein „revolutionary picture“ von mir schießt? Doch schon ist es zu spät und im nächsten Augenblick sehe ich mein verzerrtes Gesicht neben dem meiner Freundin in Überlebensgröße auf eine Leinwand projiziert, die Hände mit gespreizten Fingern gen Himmel gereckt. Wir zwei als unerschrockene „freedom fighters“? Sogleich werden wir von der Fotografin aufgeklärt: „Stopp“, einfach nur „Stopp“ laute der Titel dieses Bildes, das gleichzeitig per Liveschaltung auf den Rosa-Luxemburg-Platz „gebroadcastet“ wird, während eine Sängerin mit Jazzgitarre den Refrain aus Buffalo Springfields „For What It’s Worth“ ins Mikro säuselt: „It’s time we stop! Hey, what’s that sound? Everybody look, what’s going down?“ Stopp! – diese Botschaft solle von hier an „das Volk“ gesendet werden: „You can stop playing the game.“ Das hier sei keine Show, schallt es uns von der Bühne entgegen. Das hier sei die Vorbereitung auf die kommende Revolution und niemand werde diesen Saal verlassen, bis sich „da draußen“ etwas verändert habe. In der Tat konnte ich eben auf der Leinwand verfolgen, wie die Eingangstüren zum Zuschauerraum verriegelt und mit einem Seil gesichert wurden. Nein, versuche ich mich zu beruhigen, das hier ist keine illegale Besetzung eines öffentlichen Gebäudes. Das ist auch keine Party, obwohl mir gerade von einem anderen Darsteller ein Shot Wodka gereicht wird. Es ist Montagabend, ich befinde mich immer noch im Großen Saal der Volksbühne und schaue mir seit etwa einer halben Stunde die Aufführung „Revolution Now!“ des deutsch-britischen Performance-Kollektivs Gob Squad an. *Ich* schaue *mir* an? Im Moment scheint es eher so, als ob ich angeschaut werde und das nicht nur von den etwa dreihundert Zuschauer\_innen in diesem Saal, deren Blicke sich auf mein nach wie vor auf der Leinwand prangendes Konterfei richten, sondern auch von „dem Volk da draußen“, das all dies per Kameraübertragung auf dem Rosa-Luxemburg-Platz mitverfolgt. Oder zumindest mitverfolgen könnte, denn wie ich zu meiner Erleichterung

feststelle, sind dort allein zwei einsame Passanten zu sehen, die desinteressiert an dem vor der Volksbühne installierten Bildschirm vorüberziehen.

Doch kann ich mir immer noch nicht erklären, warum ich mich auf dieses Spiel einlasse und mich auch noch freiwillig melde. Wie kommt es dazu, dass ich tatsächlich für einen Moment lang so etwas wie eine revolutionäre Stimmung in mir spüre? Liegt es vielleicht an dieser Bob-Dylan-Hintergrundmusik oder an Revolutionsbildern wie „Die Freiheit führt das Volk“ von Eugène Delacroix, das hier gemeinsam von Darsteller\_innen und Publikum nachgestellt wird? Oder hat es etwas damit zu tun, wie wir Zuschauer\_innen als Teilnehmende an dieser vermeintlich revolutionären Versammlung angesprochen und in die Performance einbezogen werden? Lässt sich dieses Gemeinschaftsgefühl, das ich in mir wahrzunehmen glaube, wirklich auf so einfache ‚Gottesdiensttricks‘ wie diese Art von Friedensgruß zurückführen, zu dem wir zu Beginn der Aufführung aufgefordert wurden? Warum umarme ich plötzlich eine mir völlig unbekannte Person, die zufällig neben mir sitzt? Warum stehe ich auf, wenn es heißt: „Aufstehen“, und winke in die Kamera, wenn alle um mich herum in die Kamera winken? Hat das etwas mit Gruppenzwang zu tun oder wird da etwa ein Bedürfnis in mir angesprochen, ein tief in mir liegender Wunsch danach, dabei zu sein, teilzuhaben an einer Gemeinschaft oder einem zumindest „temporären Kollektiv“, wie Gob Squad das nennen? Vielleicht ist es ja meine katholische Sozialisation, die mich anfällig macht für solche Gemeinschaftsrituale? Doch warum gebe ich mich dann für so ein ‚Che-Guevara-Pic‘ her? Damit meine „Subjektivität nicht im größeren Ganzen verloren geht“, wie eine Performerin sagt? Werden da narzisstische Gefühle in mir mobilisiert?

Viel Zeit, mir über all diese Fragen Gedanken zu machen, bleibt allerdings nicht. Denn schon wieder sind wir Zuschauer\_innen gefragt, da sich vor dem Bildschirm auf dem Rosa-Luxemburg-Platz auf einmal etwas tut: Zwei Frauen im Alter von etwa vierzig Jahren stehen dort und machen merkwürdige Grimassen. Eine Kamera fordert uns auf, gestisch mit ihnen in Kontakt zu treten. Und tatsächlich, der „Broadcast“ scheint zu funktionieren: Die beiden Frauen haben offenbar verstanden, in welche Live-Schalte sie da geraten sind, denn nach zwei kryptischen Handbewegungen greifen sie panisch zu ihren Einkaufstaschen und machen sich auf und davon. „Das Volk“ ergreift die Flucht. „Das Volk“ will nicht partizipieren. Aber was will „das Volk“ dann? Und was können wir dafür tun, damit es endlich aktiv wird? Diese und ähnliche Fragen schießen durch den Saal der Volksbühne und für einen Moment herrscht nicht nur im Zuschauerraum, sondern auch auf der Bühne einigermaßen Verwirrung, bis sich schließlich zwei Darstellerinnen, von missionarischem Geist beseelt, eine ziemlich improvisierte Guerilla-Uniform respektive ein gelbes Regencap überwerfen und mit silberner Fahne bewaffnet nach „da draußen“ ziehen. Nun werde ich wieder in die Zuschauerrolle entlassen und darf die nächsten Minuten – ganz ‚passiv‘ – von

meinem Sitzplatz aus verfolgen, wie die beiden Performerinnen verzweifelt eine Passantin nach der anderen ansprechen, um sie zu überzeugen, sich „unserer Bewegung“ anzuschließen: „Bist du eine autonome Person? Bist du bereit, ein Opfer für die Sache zu bringen?“ Und in der Tat, nach etwa fünf gescheiterten Anläufen gelingt es ihnen, zwei junge Männer in ein Gespräch über ihre eigenen politischen Frustrationen und Sehnsüchte zu verwickeln. Sie hätten eh gerade über dieses Thema gesprochen, meint der eine, und ja, sekundiert der andere, er frage sich schon seit geraumer Zeit, wie er endlich wieder zur Tat schreiten könne. Die beiden Missionarinnen können ihr Glück kaum fassen, und ich frage mich immer mehr, was hier eigentlich noch stimmt. Gehören die beiden etwa dazu? Sind sie vielleicht von Gob Squad engagiert worden, damit sie an diesem Abend um halb neun genau an dieser Stelle vorbeilaufen? „Okay“, flüstert ein Performer per Funk seinen Kolleginnen draußen zu, der Moment sei gekommen, uns mit den beiden bekannt zu machen. Doch wie heiße „das Volk“ denn eigentlich? Wir Zuschauer\_innen erhalten Poster, auf die schnell die Namen Paul und Christian und ein paar Liebeserklärungen geschrieben werden, und halten diese in die Kamera. Nein, denke ich, die gehören tatsächlich nicht dazu. Das Erstaunen der beiden Auserwählten, als sie in den Bildschirm vor der Volksbühne blicken, erscheint mir doch zu ‚echt‘. Im nächsten Moment bricht die Live-Schalte ab. Die vorderen Zuschauerreihen werden nun aufgefordert, die neben ihnen liegenden E-Gitarren in die Hand zu nehmen und bei der nächstmöglichen Schalte nach draußen loszuschrammeln, was das Zeug hält. Alle anderen, mich eingeschlossen, sollen dazu „rocken“ oder die geballte Faust zum Kampfesgruß erheben. Nachdem das Dröhnen der schrammelnden Gitarren im Saal endlich seine Klimax erreicht hat, sehen wir Christian und Paul, wie sie in einem rebellischen Akt eine eher harmlos anmutende Molotow-Champagnerflasche gegen die Außenmauer der Volksbühne schmettern: „I’m beginning to see the light“ – der Funke der Rebellion, er ist entfacht und springt buchstäblich zu uns über auf die Leinwand im abgedunkelten Theatersaal, auf der der draußen brennende Stofffetzen unendlich vergrößert vor sich hin lodert, während die Sängerin mit der Jazzgitarre den entsprechenden Song von The Velvet Underground anstimmt. Für einen längeren Moment ist vollkommene Stille im Raum, alle lauschen gebannt dem Gesang und starren wie hypnotisiert auf die Projektion, bis sich schließlich der Vorhang hebt und unsere beiden Helden, die silberne Fahne schwenkend, auf der Bühne erscheinen.

Diese sehr subjektive Beschreibung jenes Gob-Squad-Abends im März 2014 gibt nur eine kleine Auswahl von Momenten einer komplexen Aufführung wieder. Dies liegt sowohl an meinem bisweilen recht selektiven Gedächtnis als auch an dem Umstand, dass ich diese Inszenierung bereits einmal ein paar Jahre zuvor gesehen hatte und durch den zeitlichen Abstand bestimmte Abläufe nicht mehr korrekt der einen oder der anderen Aufführung zuordnen kann. Eine weitere Erklärung für meine

Erinnerungslücken und Konfusionen, so meine Vermutung, scheint jedoch in dem besonderen partizipativen Format dieser Inszenierung zu liegen. Denn das ständige Involviertsein als Zuschauer und die dadurch erzeugte Distanzlosigkeit zum theatralen Geschehen haben in mir nicht nur bestimmte Wahrnehmungen, Gefühle sowie manche Befragung meiner selbst provoziert, sondern auch zu einer gewissen Unentscheidbarkeit zwischen dem Bühnenergebnis und den subjektiven Vorgängen in meinem Kopf bzw. Körper geführt. Doch zeigen Gob Squad mit „Revolution Now!“ nicht nur in exemplarischer Weise, welche Kraft partizipative Verfahren im Theater entfalten können, sondern sie werfen auch Fragen über die Wirkungsweise von Partizipation auf, ja, sie stellen mit der Form ihrer Inszenierung *Teilnahme* und *Teilhabe* bisweilen radikal infrage. So werden Momente der Partizipation sowohl der Zuschauer\_innen als auch der zunächst unbeteiligten Passant\_innen immer auch auf ihren ‚Zwangscharakter‘ hin befragt. Dies zeigt sich bereits zu Beginn der Performance mit der ironisch vorgetragenen Einladung an das Publikum, endlich den „gap“ zwischen Bühne und Zuschauerraum zu schließen. Dabei wird dieser Moment des Partizipierens als etwas Unangenehmes inszeniert, der, wie ein Performer konzidiert, für viele Anwesende sicherlich ein „Albtraum“ sei und den man daher möglichst schnell hinter sich bringen sollte. Auch die Anweisung an die Zuschauer\_innen, sich gegenseitig zu berühren, erscheint zunächst wie eine Zumutung, wird dann aber erstaunlicherweise von allen bereitwillig ausgeführt. Insbesondere solchen von Gob Squad aufgeworfenen Fragen und Ambivalenzen von Partizipation, ihrer Attraktivität sowie ihren intendierten und möglicherweise auch nicht intendierten Wirkungen ist die folgende Untersuchung gewidmet.

## 2 Der Diskurs um Partizipation in der zeitgenössischen Theaterpädagogik

Ob im partizipativen Forschungstheater am Fundus Theater Hamburg oder in Community-Art-Projekten des Jugendtheaterbüros Berlin: Überall ist heute von Partizipation die Rede. Auch in der aktuellen Literatur zum Theater in der Schule wird Partizipation als entscheidendes Qualitätskriterium von Theaterunterricht diskutiert und im Bereich soziokultureller Theaterarbeit haben neuere Konzepte des Theaters der Unterdrückten Konjunktur. Selbst die Stadt- und Staatstheater haben das Thema kulturelle Teilhabe längst entdeckt, richten Bürgerbühnen ein oder verlassen ihre Häuser und ziehen in sogenannte soziale Brennpunkte. Wie der Dramaturg Björn Bicker in einem Vortrag auf dem Kongress zum 125-jährigen Bestehen des Wiener Burgtheaters konstatiert, ist aus einem Theater der Repräsentation immer mehr ein „Theater der Teilhabe“ (Bicker 2013) geworden. Das Theater, so Bicker, müsse sich sowohl für die Themen der Migrationsgesellschaft als auch für Menschen öffnen, „die normalerweise nicht mit der Ressource Stadt- und Staatstheater in Berührung kommen“ (ebd.). In einer digitalisierten Welt, in der die Trennung von Darsteller\_innen und Zuschauer\_innen – weder in der Kunst noch in der Politik – kaum mehr akzeptiert werde, laute das Motto: „Nicht zuschauen, sondern machen. Nicht repräsentiert werden, sondern präsentieren.“ (Ebd.)

Diese Entwicklungen werden vonseiten der Kulturpolitik nicht nur begrüßt, sondern zunehmend auch ‚gefördert und gefordert‘, wie zahlreiche von Bund und Ländern finanzierte Initiativen zeigen (z. B. Fonds Heimspiel<sup>1</sup>, KulTür auf!<sup>2</sup> u. v. m.). Im Anschluss an Hilmar Hoffmanns bekannte Formel aus den 1970er-Jahren heißt es auch heute wieder „Kultur für alle!“ (Scheytt/Sievers 2010). Dabei verbindet sich die Forderung nach mehr kultureller Teilhabe mit Zielen des Publikumsmanagements oder „Audience Development“ und wird gleichzeitig zu einem Legitimationsfaktor

---

1 Mit dem Heimspiel-Fonds förderte die Bundeskulturstiftung von 2006 bis 2012 über 50 Projekte, „[...] die sich mit der urbanen und sozialen Realität der Stadt auseinandersetzen und ein neues Publikum für das (Stadt-)Theater gewinnen sollten“ ([http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/kunst\\_der\\_vermittlung/archiv/heimspiel\\_1056\\_91.html](http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/kunst_der_vermittlung/archiv/heimspiel_1056_91.html)); letzter Zugriff: 11.09.2017).

2 Die Kampagne „KulTür auf!“ des Jugendtheaterbüros Berlin setzt sich für mehr Zugangsrechte von Jugendlichen zu den etablierten Kulturbetrieben ein und wird durch den Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung gefördert (vgl. <http://www.grenzen-los.eu/jugendtheaterbuero/ein-blick-zurueck/festivalla2011/kultuer-auf/>); letzter Zugriff: 12.12.2017).

für die öffentliche Hand (vgl. Rothe 2014, 119). Wie in Bickers Ausführungen deutlich wird, sollen die Nutzer\_innen kultureller Angebote in ihrer Teilhabe zudem möglichst selbst aktiv werden. Dies spiegelt sich beispielsweise im Diskurs der Museumspädagogik wider, wo im „partizipative[n] Museum“ (Gesser et al. 2012) aus Ausstellungsbesucher\_innen aktive „Partizipanten“ (ebd., 11) werden.<sup>3</sup> Auch viele staatliche Programme zur Förderung der kulturellen Teilhabe von Kindern und Jugendlichen<sup>4</sup> favorisieren eine möglichst *aktive* Teilnahme der jeweiligen Zielgruppe. Diese kultur- und bildungspolitische Ausrichtung auf Partizipation und Aktivierung hat auch die Legitimationsdiskurse in der Theaterpädagogik erfasst. So gehören Partizipation, kulturelle Teilhabe und aktive Beteiligung schon seit Langem zu den Schlüsselbegriffen aktueller theaterpädagogischer Antragslyrik.

Dass das Ziel einer aktiven Beteiligung sowohl in der Kultur- und Bildungspolitik als auch in der kulturellen Bildung und der Theaterpädagogik eine derart prominente Rolle spielt, lässt sich, wie dies in Bickers Verweis auf die digitalisierte Welt schon angeklungen ist, nur vor dem Hintergrund aktueller gesellschaftlicher und kultureller Entwicklungen verstehen. Demnach scheint Partizipation in der Ära des Internets allgegenwärtig – man denke nur an Social Media: Ob Open Source, Online Gaming oder Fan Fiction, als Internet-User ist man längst kein passiver *consumer* mehr, sondern aktiver *prosumer*. Auch im politischen Diskurs sind die Themen Teilhabe und Bürgerbeteiligung so aktuell wie seit vierzig Jahren nicht mehr. Manch einer beschwört schon eine neue „Bürgermacht“ (Roth 2011) oder spricht vom „Zeitalter der Partizipation“ (Harles/Lange 2015) – so auch der Titel eines Kongresses der Bundeszentrale für politische Bildung im Jahr 2012 in Berlin. Dabei hat der Ruf nach mehr Partizipation, wie er in den letzten Jahren von der Piratenpartei oder der Occupy-Bewegung vorgetragen wurde, längst die etablierte Politik erreicht. Selbst vonseiten der Verwaltung und Behörden wurden neue, häufig digitale Möglichkeiten der Bürgerbeteiligung (*e-participation*) geschaffen. Ein Mehr an Teilhabe wird offenbar zunehmend als *die* Lösung für die gegenwärtigen sozialen und politischen Probleme angesehen.

Wie der Theaterwissenschaftler Hajo Kurzenberger in einem Plädoyer für die Dresdner Bürgerbühne schreibt, brauche daher „eine partizipatorische Demokratie“ auch „[...] partizipatorische Theaterformen. In einer noch genauer zu bestimmenden

3 Vgl. auch Publikationen mit Titeln wie „Museum und Partizipation“ (Piontek 2017), „Kommunikation, Interaktion und Partizipation: Kunst- und Kulturvermittlung im Museum am Beginn des 21. Jahrhunderts“ (Wenrich/Kirmeier 2016) oder „Partizipatives Kulturmanagement“ (Lang 2015).

4 Auf kulturelle Teilhabe ausgerichtete Angebote werden beispielsweise durch das „Bildungs- und Teilhabepaket“ der Bundesregierung oder die „Offensive Kulturelle Bildung“ des Landes Berlin gefördert. Der MIXED UP-Wettbewerb der Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung sieht sogar eine eigene Preiskategorie „Partizipation“ vor, in der Projekte ausgezeichnet werden, die sich besonders um die Beteiligung von Kindern und Jugendlichen verdient gemacht haben (vgl. <https://www.mixed-up-wettbewerb.de/preise/partizipation.html>, letzter Zugriff: 10.09.2017).

Bürgergesellschaft braucht es die Bürgerbühne.“ (Kurzenberger 2014a, 24) Zahlreiche Publikationen in der Theaterpädagogik und der kulturellen Bildung schreiben sich – ähnlich wie Kurzenbergers Beitrag – in die aktuelle Konjunktur der Partizipation ein und stellen selbst partizipatorische Programmatiken dar. Dabei gilt der Begriff der Partizipation in der Regel als etwas unhinterfragt Positives. Eine auf Beteiligung ausgerichtete Theaterpädagogik scheint sogar als die geeignete Vorbereitung auf das Leben in einer solchen partizipatorischen Gesellschaft: „Nur wer im Spiel üben und ausprobieren kann, welche Auswirkungen das eigene Denken und Handeln an sich und seiner Umwelt haben, der ist vorbereitet, sich auch in seinem Alltag im ‚Zeitalter der Partizipation‘ zurechtzufinden und reflektiert zu handeln.“ (Wiederhold 2015, 15) Doch lässt sich mit Blick auf aktuelle soziologische Untersuchungen fragen, ob ein solch emphatisches Partizipationsverständnis unter den gegenwärtigen politischen und sozioökonomischen Bedingungen noch angemessen ist. So hat sich manchem Zeitdiagnostiker zufolge Partizipation längst zu einem „Herrschaftsinstrument“ (Wagner 2013) entwickelt, und aus der *Möglichkeit* zur Teilnahme ist ein „Partizipationsimperativ“ (Bröckling 2005, 22) geworden, der uns permanent dazu anhält und auffordert, teilzunehmen, mitzumachen und aktiv zu sein. Anknüpfend an solchen Diagnosen möchte ich in dieser Arbeit das Augenmerk in erster Linie auf die Ambivalenzen von Partizipation richten und eine kritische Kontextualisierung des theaterpädagogischen Diskurses vornehmen.

---

## 2.1 Untersuchungsgegenstand und Fragestellung

Die vorliegende Arbeit untersucht theaterpädagogische Programmatiken der Partizipation in ihrem gesellschaftlich-kulturellen Zusammenhang. Gegenstand der folgenden Analyse ist demnach der theaterpädagogische Partizipationsdiskurs<sup>5</sup> und die mit ihm verbundenen und einhergehenden Strategien sowie diskursiven Veränderungen und ‚Verschiebungen‘. Dabei geht diese Untersuchung von einem poststrukturalistischen Diskursbegriff aus, dem zufolge Diskurse nicht nur deskriptiv sind, sondern immer auch präskriptiv wirken und dabei selbst als ‚Wahrheiten‘ erscheinen. Solche mit der theaterpädagogischen Rede von Partizipation verbundenen Wahrheitsordnungen sollen in dieser Studie herausgearbeitet und in ihrem gesellschaftlich-kulturellen Kontext reflektiert werden. Anstatt Partizipation dabei als eine pädagogische Sollensvorstellung oder gar als anthropologische Konstante vorzusetzen,

---

<sup>5</sup> Es handelt sich bei dem Begriff „Partizipationsdiskurs“ im Singular um einen Arbeitsbegriff. So gibt es nicht *den* Partizipationsdiskurs, sondern verschiedene gegenwärtige Diskurse um Partizipation in sehr unterschiedlichen gesellschaftlichen und kulturellen Bereichen. Die These dieser Arbeit ist allerdings, dass diesen verschiedenen Diskursen bestimmte Tendenzen gemeinsam sind, die hier herausgearbeitet und unter dem Arbeitsbegriff Partizipationsdiskurs zusammengefasst werden.