

Scheurle/Hinz/Köhler (Hg.)

PARTIZIPATION: teilhaben/teilnehmen

KULTURELLE BILDUNG /// 58

Eine Reihe der BKJ – Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung, Remscheid bei kopaed

Beirat

Hildegard Bockhorst	[BKJ/Kulturelle Bildung Online]
Karl Ermert	[Bundesakademie Wolfenbüttel a.D.]
Burkhard Hill	[Hochschule München]
Birgit Jank	[Universität Potsdam]
Peter Kamp	[Vorstand BKJ/BJKE]
Birgit Mandel	[Universität Hildesheim]
Vanessa Reinwand-Weiss	[Bundesakademie Wolfenbüttel]
Wolfgang Sting	[Universität Hamburg]
Rainer Treptow	[Universität Tübingen]
Wolfgang Zacharias	[Hochschule Merseburg]

Kulturelle Bildung setzt einen besonderen Akzent auf den aktiven Umgang mit künstlerischen und ästhetischen Ausdrucksformen und Wahrnehmungsweisen: von Anfang an und lebenslang. Sie umfasst den historischen wie aktuellen Reichtum der Künste und der Medien. Kulturelle Bildung bezieht sich zudem auf je eigene Formen der sich wandelnden Kinderkultur und der Jugendästhetik, der kindlichen Spielkulturen und der digitalen Gestaltungstechniken mit ihrer Entwicklungsdynamik.

Entsprechend der Vielfalt ihrer Lernformen, Inhaltsbezüge und Ausdrucksweisen ist Kulturelle Bildung eine Querschnittsdisziplin mit eigenen Profilen und dem gemeinsamen Ziel: Kultur leben lernen. Sie ist gleichermaßen Teil von Sozial- und Jugendpolitik, von Kunst- und Kulturpolitik wie von Schul- und Hochschulpolitik bzw. deren Orte, Institutionen, Professionen und Angebotsformen.

Die Reihe „Kulturelle Bildung“ will dazu beitragen, Theorie und Praxis Kultureller Bildung zu qualifizieren und zu professionalisieren: Felder, Arbeitsformen, Inhalte, Didaktik und Methodik, Geschichte und aktuelle Entwicklungen. Die Reihe bietet dazu die Bearbeitung akzentuierter Themen der ästhetisch-kulturellen Bildung, der Kulturvermittlung, der Kinder- und Jugendkulturarbeit und der Kulturpädagogik mit der Vielfalt ihrer Teildisziplinen: Kunst- und Musikpädagogik, Theater-, Tanz-, Museums- und Spielpädagogik, Literaturvermittlung und kulturelle Medienbildung, Bewegungskünste, Architektur, Stadt- und Umweltgestaltung.

Christoph Scheurle/Melanie Hinz/Norma Köhler (Hg.)

PARTIZIPATION: teilhaben/teilnehmen

Theater als Soziale Kunst II

www.kopaed.de

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar

ISBN 978-3-86736-458-4

Druck: docupoint, Barleben

© kopaed 2017

Arnulfstraße 205, 80634 München

Fon: 089. 688 900 98 Fax: 089. 689 19 12

E-Mail: info@kopaed.de Internet: www.kopaed.de

Inhalt

Christoph Scheurle/Melanie Hinz/Norma Köhler Vorwort	7
Christoph Scheurle Einleitung: Partizipation/Partizipatives Theater	13
I Diskurse der Partizipation zwischen Theater, Politik und Pädagogik	
Johannes Kup Theaterpädagogik im »Zeitalter der Partizipation«?	25
Christoph Scheurle Partizipative Praxen im Spannungsfeld von Theater, Politik und Pädagogik	37
Dierk Borstel/Claudia Luzar Was für ein Theater! Partizipative Methoden in der Auseinandersetzung mit dem Rechtsextremismus	51
Thomas Blum ... und alle machen mit! Rassismuskritische Gedanken zum Thema Partizipation in der Theaterpädagogik	61
II Praxen der Partizipation im Theater und in der Theaterpädagogik	
Norma Köhler Mehr Partizipation wagen! Kollektive Kreativität im theaterpädagogischen Prozess	79
Dorothea Hilliger Wirklichkeit (er)finden – statt partizipieren Theaterpädagogisches Handeln im Framing von <i>risk, rules, reality and rhythm</i>	97

Demokrat Ramadani/Michael Zimmermann »Warum soll hier im Narrenkleid ich stehn, um Hinz und Kunz und jeden anzuflehn [...]?« Shakespeares <i>Coriolanus</i> und der Versuch eines dreifach-demokratischen Theaters mit Kindern und Jugendlichen aus Schloß Holte-Stukenbrock	109
Melanie Hinz Partizipative Theaterarbeit als Prävention und Intervention gegen Rechtsextremismus? <i>Der Fall aus dem All</i> (2014) von Theater Aspik an der Bürgerbühne Dresden und Christoph Schlingensiefels <i>Hamlet</i> (2001) am Zürcher Schauspielhaus	129
Stefan Bläske Freiheit, die ich meine Zu Milo Raus Inszenierung <i>Five Easy Pieces</i> über den Kinderschänder und Mörder Marc Dutroux – mit Kindern zwischen acht und 13 Jahren	145
Jana-Maria Stahl Ästhetische Verantwortlichkeit Die Vergangenheit der zukünftigen Gegenwart in Jérôme Bels <i>Disabled Theater</i>	159
III Ein- und Ausschlüsse der Partizipation: Zur Kritik der Theaterinstitutionen	
»Sich selbst abschaffen« – für ein Theater des Verzichts Björn Bicker im Gespräch mit Christoph Scheurle	173
»Die Pluralität einer Stadtgesellschaft abbilden« – Das Modell Bürgerbühne Miriam Tscholl im Gespräch mit Christoph Scheurle	183
»Das Theater für die Stadt mobil machen« – Die Bürgerschaft als erweitertes Ensemble Viola Hasselberg im Gespräch mit Melanie Hinz	191
»Gescheitert ist man, wenn man sich begrenzt hat« – Partizipation im Labor Karola Marsch im Gespräch mit Christoph Scheurle	199
»Alles verpufft, was länger als eine Spielzeit dauert!« – Über die Bindung von Communities von Schwarzen/People of Color im Theater Simone Dede Ayivi im Gespräch mit Melanie Hinz	205
Danksagung	213

Christoph Scheurle/Melanie Hinz/Norma Köhler

Vorwort

»Dieses Plakat wird nichts verändern! Aber du kannst es.« So lautet ein Versprechen der Bundesregierung, welches sie derzeit in großangelegten Kampagnen, den Bürger_innen macht¹. Nicht zuletzt die Aussicht, weltverändernd tätig und wirksam werden zu können, haben den Begriff der Partizipation für viele Bereiche attraktiv gemacht. Auch das Theater sucht in vielen Inszenierungen den direkten Kontakt zum Publikum. Die Theaterpädagogik, dessen Kerngeschäft die Arbeit mit Laien ist und von den professionellen Theatermachern früher oft eher stiefmütterlich behandelt wurde, wird zu einem wichtigen Partner in den Künsten. Kaum eine Ausschreibung, die nicht die paradigmatische Forderung im Text führt, unterschiedliche Formen der Beteiligung zu ermöglichen und in diesem Sinne Subjekt-stärkend und -bildend tätig zu werden, kaum ein Antragspapier, das nicht – in welcher Form auch immer – auf den Aspekt der Beteiligung Bezug nimmt. Der Begriff der Partizipation wird dabei oftmals mit dem der Demokratie gleichgesetzt: »Wer Demokratie sagt, meint Partizipation« (Deth 2009: 141; zit. in Böhnke 2011) Eine solche Logik führt allerdings dazu, das der Begriff als normatives Konstrukt protegert, nicht aber in seiner Bedeutung problematisiert wird. Partizipation gilt dann als unhintergebares Paradigma, dessen politischer und bildender Wert vorausgesetzt, nicht aber weiter diskutiert wird.

Mit dem vorliegenden Band wird der Versuch unternommen, diese empathische Diskurslogik aufzubrechen. Anstatt einer zwar wohlmeinenden, aber unkritischen Vorstellung von Partizipation das Wort zu Reden, schlagen wir vor, den Begriff selbst zum Gegenstand der Verhandlung zu machen. Gerade das Theater, dessen charakteristische Merkmale die Kollektivierung von Prozessen in Probe und Aufführung und die Formung von Gemeinschaften (auf Zeit) sind, ist ein ideales Laboratorium, Anordnungen von Beteiligung genauer zu untersuchen. Die kategoriale Trennung von Spieler_innen und Spielleitung, von Akteur_innen auf der Bühne und Publikum, müssen in der hier vorgeschlagenen Perspektivierung weder aufgelöst, noch muss an ihr dogmatisch festgehalten werden. Die jeweiligen Positionen der am Prozess beteiligten Akteur_innen werden vielmehr zum Gegenstand der Untersuchung, Verhandlung und kritischen Befragung. Partizipation wird hier nicht als normative Setzung verstanden, sondern als dynamischer Begriff, der unterschiedliche Erprobungen partizipativen Handelns bezeichnet und den Blick auf vielfache und heterogene soziale Konstellationen erlaubt. Partizipation ist in diesem Verständnis nicht Bedingung *für* Austausch

1 www.demokratie-leben.de [letzter Zugriff am: 27. 07. 2017].

und Kommunikationsprozesse, sondern Ausdruck und Gegenstand von dezidierten Praxen, in der unterschiedliche Modi der Teil-nahme und Teil-habe im Zentrum der Verhandlung stehen.

In diesem Sinne unterzieht der vorliegenden Band den Begriff der Partizipation einer kritischen Revision. Das Buch wirft einen Blick auf verschiedene Prozesse, in unterschiedlichste Probenräume, auf diverse Beteiligte, auf Aufführungsereignisse und auf die sie jeweils begleitenden Diskurse. Es fordert den Begriff der Partizipation heraus, in dem es ihn gleichsam auf die Probe stellt und hinsichtlich seines Nutzens in Bezug auf Probenprozesse und szenische Praxen untersucht. Damit wird im Besonderen auf die sozialen Dimensionen der darstellenden Künste abgehoben, die sich nach unserer Meinung nicht darauf beschränken und beschränken können, ein normatives Gerüst für unterschiedliche Theaterpraxen zu bieten, sondern im Besonderen dazu geeignet sind, Verabredungen und Normen zur Disposition zu stellen, in dem sie sie zum Gegenstand der künstlerischen Untersuchung selbst machen. Die Beiträge sind so immer auch als interdisziplinäre Zugriffe zu verstehen. Der Begriff der Partizipation wird dabei mal mehr, mal weniger direkt immer wieder auf den Bereich der Sozialwissenschaften zurückgespiegelt, dem er eigentlich entstammt.

Im einleitenden Beitrag führt Christoph Scheurle die Debatten der Partizipation, die seit dem 20. Jahrhundert im Theater und vor allem in den performativen Künsten geführt werden, in einem lexikalischen Überblick zusammen. Denn Trotz einer Vielzahl von Diskussionen über Partizipation taucht dieser bisher mit keinem Eintrag im *Wörterbuch der Theaterpädagogik* (2009) auf. Das *Metzler Lexikon Theatertheorie* hat den Begriff zwar in seiner zweiten und aktualisierten Neuauflage von 2014 aufgenommen (Czirak 2014: 242 – 248), verhandelt ihn aber in der Hauptsache als Interaktionsmodell zwischen Kunstproduzierenden und Publikum (vgl. ebd.: 242). Außer Acht gelassen werden die allgemeinen Modi und Praxen von am Theater beteiligten Menschen, im Besonderen aber auch die Beteiligung von nicht-professionellen Darsteller_innen oder marginalisierten Gruppen. Der Beitrag versucht diese Lücke zu schließen.

Diskurse des Begriffs in der Theaterwissenschaft, Theaterpädagogik und den Bezügen zu den Politikwissenschaften werden im ersten Kapitel zusammengeführt. Johannes Kup unterzieht den Partizipationsdiskurs im Hinblick auf die Theaterpädagogik einer kritischen Betrachtung und fragt in seinem Beitrag, inwiefern Praxen der Teilhabe in theaterpädagogischen Prozessen auch im Hinblick auf eine zeitgenössische Gouvernmentalität von Bedeutung sein können. Sein kritischer Blick auf Partizipation führt vor Augen, dass es zwischen der oftmals emphatisch geführten Rede von Partizipation als Instrument des Empowerments hin zu Modellen neoliberalistischer (Selbst-)Optimierung des Subjekts nur ein kleiner Schritt ist. Dass der Begriff der Partizipation gemeinhin zunächst jegliche Form der Interaktion meint, führt die Unschärfe des Begriffes vor, wie Christoph Scheurle in seinem Beitrag »Partizipative Praxen im Spannungsfeld von Politik, Theater und Pädagogik« aufzeigt. Er wendet

den Begriff produktiv, in dem er Partizipation als Bedingung und Arbeitsprinzip zur Untersuchung der Beziehungen unterschiedlicher Akteursgruppen im Probenprozess und der Aufführung verhandelt und als ein Ineinander von Politik, Pädagogik und Kunst denkt. Besonders brisant ist der Partizipationsdiskurs in der politischen Bildung in rechtsextremen Kontexten. Die Politikwissenschaftler_innen Dierk Borstel und Claudia Luzar fragen in diesem Zusammenhang, welche Aufgabe das Theater in diesem sozialen Feld übernehmen kann. Ihre dezidiert sozialwissenschaftliche Perspektive auf diese Herausforderung, die sie in einer dreifachen Radikalisierung der Gesellschaft sehen, vermag dabei auch Anregung für eine dezidiert präventive und politische Theaterarbeit zu geben, ohne das Primat der Kunst aufzugeben. Thomas Blum hingegen eröffnet eine rassismuskritische Perspektive auf den Teilhabediskurs in der Theaterpädagogik und macht so deutlich, dass Theaterpädagogik sich immer auch zu gesellschaftlichen Normen, Machtverhältnissen sowie den Ein- und Ausschlüssen, insbesondere von Schwarzen/People of Color, verhält.

Im zweiten Teil des Buches stehen die Praxen der Partizipation in Theater und Theaterpädagogik auf dem Prüfstand. In ihrem Beitrag plädiert Norma Köhler dafür, hier »mehr Partizipation zu wagen«. Entlang von Hajo Kurzenbergers Modell des Arbeitsprozesses von Theater als *Kollektive Kreativität* entwickelt sie ein dramaturgisches Programm der Theaterpädagogik, in der es darum geht, sowohl »multiperspektivisch als auch spielerisch« Inhalte von politischer und gesellschaftlicher Relevanz zu verhandeln. Entlang der von der Performancegruppe *Gob Squad* abgeleiteten Begriffen – *risk, rules, reality* und *rhythm* – entwirft Dorothea Hilliger ein *Framing*, wie in theaterpädagogischen Prozessen Stücke entwickeln werden können. Sie schlägt dabei vor, das Augenmerk weniger auf die *Aufführung*, als auf die *Ausführung* zu lenken und entwickelt so ein theaterpädagogisches Konzept für die Arbeit mit Jugendlichen, das sie allerdings auch für andere Klientel als sinnvoll erachtet. Aus der konkreten Probenpraxis mit Kindern und Jugendlichen berichten Demokrat Ramadani und Michael Zimmermann und stellen ihr Konzept des *dreifach-demokratischen Theaters* vor. Sie diskutieren dabei mögliche Organisationsformen der Teilhabe und Demokratiebildung und auf welche Art sich diese in Prozessen und Inhalten theaterpädagogischer Arbeit niederschlägt.

Den Grenzen und Bathemen des Partizipationsdiskurses widmen sich die drei nächsten Beiträge anhand konkreter Proben- und Aufführungsprozesse. Die Frage, wer an welchen Themen partizipieren darf, wird dabei ein ums andere Mal virulent: Am Beispiel *Der Fall aus dem All* von *Theater Aspik* und der Bürgerbühne Dresden sowie Christoph Schlingensiefels *Hamlet* erörtert Melanie Hinz konkrete Möglichkeiten von Partizipation als Prävention oder Intervention in rechtsextremen Kontexten. Anhand einer Diskusanalyse der zu den Produktionen entstandenen Begleitmaterialien macht sie deutlich, dass es insbesondere in der Theaterarbeit mit Rechtsextremen bzw. in rechtsextremen Kontexten zu offensiven Aushandlungen über die Frage der Teilhabe kommt und Partizipation als Machtdispositiv kenntlich wird. Stefan Bläske,

Dramaturg der CAMPO-Produktion *five easy pieces* von Milo Rau, stellt in seinem Beitrag die Frage, ob es beim Theaterspielen und im Miteinander von Kindern und Erwachsenen überhaupt einen machtfreien Raum geben kann. Diese Frage wird umso brisanter, als es in der Inszenierung um das Leben des Kinderschänders und Mörders Marc Dutroux geht, das in Ausschnitten von fünf Kindern und einem Erwachsenen re-enacted wird. Auch als dezidiert künstlerischer Prozess sind in dieser Arbeit immer auch pädagogische Fragen von Macht und Machtmissbrauch virulent. Bläske macht dabei dennoch deutlich, dass die Kinder durchaus eine Autonomie im künstlerischen Prozess behaupten können. Hieran schließt der Text von Jana-Maria Stahl an, der sich mit der Frage der Ästhetischen Verantwortlichkeit am Beispiel der Aufführungspraxis von *Disabled Theater* von Theater *Hora* und Jérôme Bel auseinandersetzt. Ihr Aufsatz zeigt, dass der Blick der Zuschauenden in entscheidender Weise mitbestimmt, wie die Teilhabe unterschiedlicher Menschen in künstlerischen Prozessen überhaupt bewertet wird. Dabei profiliert sie die Theaterbühne als Raum, in dem sich bereits in der Gegenwart zukünftige Modelle gesellschaftlicher Teilhabe realisieren.

Die fachliche Diskussion wird am Ende um fünf Gespräche mit Theatermacher_innen ergänzt, deren Perspektive auf unterschiedliche Politiken, Praktiken und Formierungen etablierter Theaterinstitutionen gerichtet sind. Björn Bicker hinterfragt am Beispiel des *Munich Welcome Projektes* an den Münchner Kammerspielen, wie eine Integration von Geflüchteten die Institution des Theaters verändern könnte. Er macht dabei deutlich, dass Teilhabe auch immer mit Verzicht einhergeht. Miriam Tscholl expliziert in ihrem Gespräch, dass durch die Bürgerbühne Dresden eine plurale Stadtgesellschaft sichtbar gemacht und miteinander vernetzt wird. Zugleich wird hier der Begriff der Partizipation enggefasst im Hinblick auf die künstlerische Arbeit mit Nicht-Profis unter professionellen Bedingungen und als eigene Sparte diskutiert, durch den sich das Bürgerbühnenmodell in Dresden auszeichnet. Viola Hasselberg blickt auf elf Jahre partizipative Projekte am Theater Freiburg zurück. Im Zentrum stand dabei die partizipative Arbeit, langfristige Verbindungen mit Personen, Initiativen und Orten der Stadtgesellschaft und durch alle Sparten des Theaters hindurch einzugehen. Ein Beispiel hierfür ist das *Erweiterte Ensemble*, wie am Theater Freiburg jene Nicht-Profis und Expert_innen des Alltags genannt werden, die in partizipativen Projekten mitwirken, womit ein komplementärer Begriff zur Bürgerbühne vorgestellt wird. Karola Marsch wertet wiederum Hierarchie und Gleichberechtigung in künstlerischen Prozessen der *Winterakademie* am Theater an der Parkaue aus, in der Kinder und Jugendliche zusammen mit Künstler_innen in sogenannten Laboren zusammenarbeiten und wie so die Institution Theater immer wieder auf den Prüfstand gestellt wird. An den Gesprächen wie in den Aufsätzen wird deutlich, dass gerade der Begriff der Partizipation als Institutionskritik taugen kann, um inhärente Macht-dispositive aufzudecken. Wer wird wie beteiligt? Und wer erhält überhaupt Zugang zum Theater? Für wen wird welches Theater produziert? Simone Dede Ayivi macht im letzten Gespräch des Bandes deutlich, dass Inszenierungen in Deutschland sich

ausschließlich an ein weißes Publikum richten. Repräsentationen von und für People of Color/Schwarze werden nicht mitgedacht. Für eine langfristige Umstrukturierung der Institution, in der People of Color/Schwarze Künstler_innen nicht einfach nur parternalistisch mal mitmachen dürfen, sondern selbstverständlicher Teil dessen sind, bedarf es der Chance des Entlernens weißer Definitionsmacht.

Literaturverzeichnis

- Böhnke, Petra (2011): »Ungleiche Verteilung politischer und zivilgesellschaftlicher Partizipation«, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (APUZ 1-2/2011), auf: <http://www.bpb.de/apuz/33571/ungleiche-verteilung-politischer-und-zivilgesellschaftlicher-partizipation> (letzter Zugriff: 25.07.2017).
- Czirak, Adam (2014): »Partizipation«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart: Metzler, S. 242 – 248.
- Koch, Gerd/Streisand, Marianne (2009) (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*, Berlin/Milow: Schibri-Verlag.

Christoph Scheurle

Einleitung: Partizipation/Partizipatives Theater

Partizipation aus gr. *methexis*: das Teilhaben, Teilnehmen, Beteiligtsein, die Teilnahme, Teilhabe, Teilhaftigmachung; spät lat. *participatio*, zu lat. *pariceps*: teilhabend und/oder aus lat. Substantiv *pars*: Teil und Verb *capere*: fangen, ergreifen, sich aneignen, nehmen.

Partizipation ist ein breiter Begriff, der in der Politik, der politischen Bildung, den Sozialwissenschaften und seit den 1970er Jahren auch in den Künsten diskutiert wird. Im politisch-sozialen Bereich beschreibt er einerseits die Möglichkeit sich durch aktive Beteiligung an bestimmten Vorgängen, beispielsweise Wahlen, zu beteiligen und qua Meinungsbekundung auf bestimmte Prozesse Einfluss zu nehmen (aktives Wahlrecht), andererseits die Berechtigung durch Wahl an etwas beteiligt zu werden, beispielsweise sich in bestimmte Gremien wählen zu lassen (passives Wahlrecht). In den Künsten zielt der Begriff der Partizipation vor allem auf das Verhältnis von Künstler_innen und Rezipient_innen hin und will letzteren eine aktive(re) Rolle im Kommunikationsprozess zwischen Künstler_innen, Werk und Zuschauenden zuweisen. »Die Beteiligung bezieht sich dabei im Regelfall auf ein Objekt oder auf eine Situation, das beziehungsweise die von einem Künstler gestaltet ist« (Blunk 2011: 324). Diese aus der Kunstwissenschaft stammende Definition trifft im Kern auch für die darstellenden Künste zu. Hier gilt es allerdings zu bedenken, dass beim Theater als per se kollektivem Prozess und kollektiver Kunstform (vgl. Kurzenberger 2009) auch jenseits des Verhältnisses von Darstellenden und Zuschauenden Fragen der Beteiligung – etwa in dem meist hierarchisch organisierten Verhältnissen aller am Prozess Beteiligten (besonders von Regisseur_in und Darsteller_innen) – zu reflektieren sind. Zentral für alle Kunstformen hingegen scheint die Frage nach Rolle und Stellung der Kunst im gesellschaftlichen Prozess zu sein. Während in dieser Richtung die Produzent_innen partizipativer Künste oftmals um Fragen künstlerischer und sozialer Relevanz ringen und sich teilweise auch daran aufreißten, ist in umgekehrter Richtung eine ebenso wichtige Frage, wer sich überhaupt zu dem exklusiven Kreis Kunstproduzierender zählen darf? Gerade hier hat das Theater im deutschsprachigen Raum Nachholbedarf. So kritisiert etwa die Theaterwissenschaftlerin Azadeh Sharifi unter dem Begriff des *postmigrantischen Theaters*, dass die Beteiligung von Menschen mit Migrationshintergrund an deutschen Theaterhäusern nach wie vor allenfalls »als Marginalie« stattfindet (Schneider 2011: 9 sowie Sharifi 2011). In der Kritik stehen hier, und das mag emblematisch für den Partizipationsdiskurs in den Künsten als Ganzes sein, dass sich die Kunstproduzierenden, trotz offenem

Kunst- und Theaterbegriff, oftmals noch als exklusiver Kreis gerieren und dass bei Kunstereignissen nach wie vor hohe soziale Barrieren bestehen.

Explication

Während manche in der Idee der Partizipation ein Element sehen, das vor allem der Demokratie zu ihren Rechten verhilft, sehen andere das Partizipation als grundlegendes Element jedwedes politischen und damit gesellschaftlichen Prozesses an. So beruht nach Volker Gerhard (2007: 472) »alle Politik auf dem Prinzip der Partizipation«. Während die erste Lesart vor allem eine emphatische Vorstellung von Partizipation vertritt, in dem potentiell alle in und an einer Gesellschaft Beteiligten zu Teilhaber_innen und Teilnehmer_innen mit gleichen Rechten werden, stellt die zweite Lesart genau diese Deutung in Frage. Es wird argumentiert, dass von gleichen Bedingungen innerhalb einer Gesellschaft allein schon deswegen nicht die Rede sein könne, da Wissens- und Machtressourcen ungleich verteilt sind. Diese asymmetrische Verteilung sei allerdings nicht weiter zu beklagen, sondern ergäbe sich notwendigerweise aus der pluralen Gesellschaft. Der Asymmetrie ist vor allem insofern Rechnung zu tragen, indem Kompetenzen und Entscheidungen an Expert_innen und Profis delegiert werden. Manche Entscheidungen sollen gar prinzipiell unter Sanktion gestellt werden: Die in den Gesellschaften vorhandenen Informationsvorsprünge und Expertisen der Einen gegenüber dem Laienwissen der Anderen müssen, so etwa Klaus von Beyme (1981: 11), einen Negativkatalog nach sich ziehen: »für Laien in dogmatischen Fragen der Kirche, für Nichtwissenschaftler im Bereich von Fragen wissenschaftlicher Qualifikation, für Schüler in der Frage der Leistungsbewertung«. Mit der Entwicklung des Internets und des demokratisch angelegten World Wide Webs werden die Fragen nach der Verteilung von Wissensressourcen und Deutungshoheit – vor allem unter dem Eindruck postfaktischer *Wissensstrukturen* – auch global betrachtet immer virulenter.

Aus einer globalen Perspektive scheint ein übertrieben emphatisches Partizipationsverständnis noch zweifelhafter. Schnell werden die blinden Flecke wohlmeinender integrativer Partizipationsansätze sichtbar. Da Inklusion und Exklusion einander bedingen, ist Partizipation immer auch Bestandteil beider Prozesse:

Einerseits setzt Partizipation Exklusion voraus: sie beschreibt die Teilnahme an Entscheidungsprozessen, von denen die Teilnehmenden normalerweise ausgeschlossen sind. Andererseits soll Partizipation limitierte Inklusion schaffen, indem sie bestimmte Exkludierte in den Entscheidungsprozess einbezieht. (Vgl. Gusy 2005: 253)

Partizipationsansätze müssen insofern immer auch Rechenschaft darüber ablegen, nach welchen Spielregeln sie funktionieren und welche Gruppen ein- bzw. von vornherein ausgeschlossen sind. Ein demokratisches Verständnis des Begriffs hat, so die Forderung, hier auch die Schwierigkeiten offenzulegen, die der Partizipationsdiskurs mit sich bringt. Die positive Setzung von Partizipation birgt immer die Gefahr

einer »demokratischen Märchenerzählung« (Detjen 2011: 130); man muss »aber auch von den Mühen der Partizipation berichten« (ebd.). In diesem Zusammenhang ist auch die Frage nach aktiver und passiver Partizipation zu problematisieren. Passive Teilhaberschaft zeigt sich zum einen als Dividende auf Wirtschafts-, Bildungs- und Entwicklungsprozesse, von der bestimmte Gruppen aufgrund aktiver Partizipation anderer Gruppen profitieren, die durch Erwerbsarbeit die Produzenten sind. Zum anderen werden aber genau die Gruppen von passiven, aber ökonomisch überlegenen Teilhabenden nun zu aktiven Teilnehmenden, die die Regeln der gesamten Gemeinschaft diktieren können.

Partizipation ist solcherart nicht aus den gesellschaftlichen Prozessen ausgeschlossen, sondern prinzipiell immer am Werk. Es geht daher nicht darum, festzustellen, ob Partizipation gegeben ist, sondern darum, nach der Art und Weise der Partizipation zu fragen und den jeweiligen Grad der Involviertheit der unterschiedlichen Personen(-gruppen) zu bestimmen. In kunst- und kulturwissenschaftlichen Diskursen wird Partizipation so auch schon länger dissensorientiert diskutiert: »Partizipation is war!« (Miessen 2012). Dieser an Heraklits Denkfigur vom Krieg als Vater aller Dinge orientierte Ausspruch¹, der von einem dynamischen Weltprinzip ausgeht, lässt sich im besonderen Maße auch für die Prozesse des Theaters als einer transitorischen Kunst fruchtbar machen (vgl. Regenbogen/Meyer 2005: S. 334).

Partizipative Kunst- und Theaterpraxen

In den Darstellenden Künsten wurde Publikumspartizipation eher selten und anders als in den Bildenden Künsten weniger explizit thematisiert. Dies mag zum einen daran liegen, dass Theater in der Regel auf die Mitwirkung des Publikums angewiesen ist, zum anderen daran, dass »die Position des Zuschauers entweder als unproblematisch vorausgesetzt oder nur spekulativ einbezogen« (Sauter 2005: 259) wurde. Zugleich gilt für den Bereich der Bildenden Künste: je mehr diese auf Partizipation und auf die Einbeziehung der des Rezipient in setzt, desto mehr neigt sie dazu, performativ zu werden (vgl. Fischer-Lichte 2005: 232–233) und stellt damit eine Nähe zu den darstellenden Künsten her. Geht man davon aus, dass die Dadaisten bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit ihrem Angriff auf etablierte Rituale und Vorstellungen von Kunst sowie mit ihren absurden Aktionen u. a. auf die den Rezipient in als Akteur in setzten und dazu einluden, an der Auflösung der (Genre-)Grenzen zu arbeiten, fällt eine Differenzierung in unterschiedliche Kunstgattungen ohnehin schwer. Gleiches gilt für die Kunstformen des Happenings und des Fluxus der 1950er und 1960er Jahre, in denen der Werkbegriff der Kunst zu Gunsten eines situationistischen Ansatzes weiter ausdifferenziert wurde: Anstelle von Kunst als Bezeichnung für ein

1 »Der Krieg ist aller Dinge Vater; die einen macht er zu Göttern, die anderen zu Menschen, die einen zu Sklaven, die anderen zu Freien« (Heraklit, übersetzt von Diels/Kranz 1961, zit. in: O.A 2005: 334).

abgeschlossenes Werk wurde vorgeschlagen, den Begriff auf »a situation, an action, an environment or an event« (Kaprow 1960, zit. n. Blunk 2011: 325) auszuweiten. Im Zuge dessen wurde auch die Autonomie und die exklusive Autorenschaft des_der Künstler_in infrage gestellt. So wie aus dem »passiven Betrachter [...] der Mitschöpfer, Mitspieler, Teilnehmer« (Weibel 1999: 12) wurde, wurden auch die »Grenzen zwischen den diversen sozialen Akteuren auf dem Feld der Kunst und zwischen ästhetischen und nichtästhetischen Objekten und Ereignissen [...] teilweise durchlässig und unsichtbar« (ebd.). Insofern sind partizipative Strategien auch immer mit der Frage nach den Grenzen der Kunst befasst. Auch Richard Schechner, der sich als einer der Ersten mit Zuschauerpartizipation im Theater (Schechner 1971, 1973) befasst hat, fasst den Moment der Partizipation als einen Schwellenmoment auf, in dem Kunst und soziale Situation ineinander übergehen. »Audience Participation« (Schechner 1994: 45), so Schechner, findet statt »at the precise point where the performance breaks down – is broken down«.

Allerdings ist, wie zuvor schon angedeutet, das moderne partizipative Theater keine Erfindung der 1960er und -70er Jahre. Sein Ursprung liegt, wie so viele andere Theaterformen des 20. Jahrhunderts, in den Überlegungen Bertolt Brechts und Antonin Artauds. Brecht verfolgte mit den Lehrstücken vor allem pädagogische Ziele. Durch die theatrale Praxis sollte eine Analyse der Gegenwart ermöglicht werden: »Das Lehrstück lehrt dadurch, dass es gespielt, nicht dadurch, daß [sic!] es gesehen wird.« (Brecht 1967: 1024) »Die große Pädagogik [...] hebt das System Spieler und Zuschauer auf. Sie kennt nur mehr Spieler, die zugleich auch Studierende sind« (Brecht 1988, zit. n. Freitag o. J.: o.S.). Artaud dagegen proklamierte Theater als autonome Kunstform, die sich von einem starren Manierismus und von der Herrschaft des Autors und seiner Texte zu befreien habe. Hier wird die Trennung zwischen Zuschauerraum und Bühne aufgehoben, um zwischen »Zuschauer und Schauspiel, zwischen Schauspieler und Zuschauer [...] wieder eine direkte Verbindung« (Artaud 1969: 103) zu schaffen. Theater soll wieder zum »Massenschauspiel werden« (ebd.) um etwas »von jener Poesie zu suchen, die [...] in den Festen und in den Menschenmengen ist« (ebd.: 90). Brecht wie Artaud avisieren damit ein Theater, das die Unterteilung in aktive Darsteller_innen und passives Publikum aufheben soll. Will der eine die Distanz zwischen Darsteller_innen und Zuschauer_innen nutzen um eine aktiv denkende Haltung zum vorgeführten Geschehen zu provozieren, so strebt der andere die strukturelle Auflösung der beiden Gruppen an. »Ein solches Theater«, so der französische Philosoph Jacques Rancière, »bedeutet [...] die Wiederherstellung seines Wesens als Versammlung oder als Zeremonie der Gemeinschaft« (Rancière 2008: 16). Stelle es bei Brecht eine Versammlung dar, »wo die Leute des Volkes sich ihrer Situation bewusst werden und ihre Interessen diskutieren«, so sei es bei Artaud ein »reinigende[s] Ritual, wo eine Gemeinschaft ihre eigenen Energien in Besitz nimmt« (ebd.). In diesem Sinne lassen sich Spuren beider Ansätze in unterschiedlichen Praxen erkennen. Wo Artauds *Theater der Grausamkeit* in festähnlichen Theaterereignissen

seinen Wiederhall findet, hat sich Brechts Lehrlingstheater vor allem im Bereich der Theaterpädagogik als folgenreich erwiesen.

Allerdings entsprachen diesen beiden, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts formulierten Programmatiken noch keine gängigen Praxen. Zwar gab es in der Kunstszene mit der DADA-Season 21 vereinzelte Versuche das Publikum zu aktiven Mitgestalter_innen eines theatralen Ereignisses zu machen (vgl. Bishop 2006: 10), ebenso kann der Sturm auf das Winterpalais in Moskau anlässlich des dritten Jahrestags der Oktoberrevolution im Jahre 1920 mit 8.000 Teilnehmer_innen und 100.000 Zuschauer_innen als politisch motiviertes partizipatives Theaterspektakel gelten (vgl. Bishop 2006: 15, vgl. Kleberg 1993). Und auch Max Reinhardt realisierte noch »vor dem ersten Weltkrieg [...] sein Konzept eines Massentheaters, das alle Teilnehmer – Bühnenakteure und Publikum – vor allem durch chorische Aktion in eine homogene Festgemeinde transformieren sollte« (Warstat 2005: 275). Aber erst mit den beginnenden 1960er Jahren finden sich mit dem *Living Theatre* und *The Performance Group* (TPG) vor allem in den USA Theatermacher_innen, die sich mit ihren partizipativen Ansätzen explizit auf die Theorien Artauds berufen (vgl. Gattnig 1968) – wobei sie aber gegensätzliche Ansätze vertreten. War Partizipation für Schechner und die *Performance Group* Ergebnis verschiedener theatraler Versuche, das Verhältnis von Darsteller_innen und Publikum auszuloten, aus der sich die Auflösung der Oppositionen von Bühne und Zuschauerraum mehr oder weniger ergab, war für das *Living Theatre* Partizipation Konsequenz politisch-künstlerischer Überlegungen. Ging es dem *Living Theatre* darum die reale Welt und sich selbst mit den Mitteln der Kunst zu bearbeiten und sie solcherart zu transformieren, ging es der *Performance Group* um die Auslotung der Relationen von Welt und Theater. Theater ist hier das (künstlerische) Vehikel, bestimmte Situationen und Beziehungen spielerisch zu erfahren, ohne dass daraus zwangsläufig reale Konsequenzen erwachsen. Wo also das *Living Theatre* eine Transformation der Gesellschaft von Dauer anstrebt, begnügt sich die *Performance Group* damit Theatersituationen zu schaffen, die für eine bestimmte Zeit andere Gesetzmäßigkeiten aufweisen. Für Schechner markiert die Grenze zwischen dieser zeitweiligen Veränderung und einer auf Dauer angelegten Transformation genau jenen Unterschied zwischen ästhetischen und sozialpflichtigen Vorgängen (vgl. Schechner 1990: 227–251): Partizipation ist bei ihm der Übergang von Theater als Spiel zu einer real-sozialen Situation (vgl. Schechner 1994). Diese liminale Situation, so Schechner, sei gekennzeichnet von einer prinzipiellen Offenheit, in dem Sinne, dass niemand weiß, was als nächstes geschehen wird. Zuschauer_innen und Schauspieler_innen sind in diesem Moment gleichberechtigte Partner_innen, die gemeinsam aushandeln, was als nächstes geschehen soll. In aktuellen partizipativen Theaterformen lassen sich im Umgang mit dem Publikum mindestens zwei Grundströmungen ausmachen: Zum einen verhandeln Performer_innen und Publikum in dialogischem Austausch gemeinsam Themen von mehr oder minder allgemeiner Relevanz und in Form von Publikumsexperimenten, wie etwa das Theater- und

Performancekollektiv *Turbo Pascal*. Zum anderen hat sich unter dem Begriff Experten des Alltags ein Theater entwickelt, in dem »nicht-professionelle Darsteller als Experten für ihr eigenes Leben, für ihren eigenen Alltag« (Dreyse/Malzacher 2007: 8 f.) auf die Bühne kommen und, »indem dokumentarisches Material mit subjektiven Erfahrungen konfrontiert [wird]«, unterschiedliche Themen wie »Krieg, globale Marktwirtschaft, Kapitalismus, Arbeitslosigkeit, Umgang mit Alter, Sterben, Tod« bearbeitet werden (ebd). Im Zuge dessen haben sich an unterschiedlichen Orten sogenannte Bürgerbühnen (u. a. die Staatstheater Dresden, Mannheim und Karlsruhe) etabliert, die Laienschauspieler_innen ein professionelles Umfeld und eine professionelle Arbeitsweise ermöglichen. Eine andere, aber ähnlich gerichtete Form der Erweiterung erfährt das Theater durch projektorientierte Formate wie *Bunnyhill – Interventionen der urbanen Wirklichkeit* (Kammerspiele München 2004-2006), *Freie Republik Wendland – Reaktiviert* (Schauspiel Hannover 2010) oder *New Hamburg* (Schauspielhaus Hamburg 2014), in denen an oftmals prekären Orten interventio-nistisch gearbeitet wird. Mit solchen Arbeiten verlässt das Theater aber nicht nur die Institution als Musentempel, sondern auch die gesicherten Grenzen dessen was als Kunst gelten soll: Gelagert zwischen Sozialarbeit, Entertainment, Therapie, Theater, Party, Diskurs und Politik und verbunden mit der Hoffnung, »den abgesteckten Bezirk sich selbst bespiegelnder Kunst verlassen« zu können »und Grenzen [...] zwischen sozialer, politischer und künstlerischer Praxis« aufzulösen, »um somit eine andere, neue Relevanz unseres eigenen Tuns zu erfahren« (Bicker 2011: o. S.).

Mit der Frage nach Partizipation rücken somit Momente und Situationen in den Fokus, in denen Theater an »der Schwelle« (Fischer-Lichte 2007), zwischen Kunst und Nicht-Kunst, zwischen theatralem und sozialem Ereignis, zwischen Darstellern und Publikum operiert.

Partizipation als Begriff der Theaterwissenschaft

Die in der Kunstwissenschaft spätestens seit den 1970er-Jahren lebendige, andauernde und kontrastreiche Auseinandersetzung mit dem Begriff der Partizipation (Friedling/Groys 2008; Bishop 2006) findet im theaterwissenschaftlichen Diskurs keine Entsprechung. Hier führt der Begriff ein Nischendasein und wurde bislang allenfalls partiell diskutiert (vgl. Hackel/Vollhardt 2014). Nach Richard Schechners *Audience Participation* (1971) und *Environmental Theater* (1973) in den 1970er Jahren und einigen Einzelbetrachtungen zu bestimmten Ensembles und Gruppen, bei denen Partizipation als ästhetische Strategie bedeutsam ist (vgl. bspw. Simhandl 2007: 424–431), erfuhr der Begriff erst zu Anfang des 21. Jahrhunderts – auch auf Grund neuer Theaterformen – eine gewisse Wertschätzung. Überlegungen zum Verhältnis von Publikum und Theater werden angestellt (vgl. Kammerer 2012; Czirak 2014) und ganz prinzipiell das Verhältnis von Künstler_innen und anderen Akteur_innen

diskutiert (vgl. Burri et al. 2014). In diesem Zusammenhang zeichnet sich auch ein verändertes Verständnis von Partizipation ab: Ging es bei den partizipativen Ansätzen im 20. Jahrhundert noch darum, das Kollektiv hinter einer gemeinsamen Idee zu versammeln (vgl. Scheurle 2016), so scheint sich im 21. Jahrhundert der Diskurs der Partizipation vor allem durch die Problematisierung von individuellem und kollektivem Handeln auszuzeichnen. Das Individuum, so etwa Kai van Eikels (2013: 11), müsse nicht mehr entscheiden, ob es im Kollektiv handeln solle, sondern müsse entscheiden »welche Wendungen [...] [es den] kollektiven Dynamiken« mit seinem Handeln geben will. Die Profilierung des Laien bzw. Laiin als Darsteller_in auf der Bühne hat auch den schauspieltheoretischen Diskurs angestoßen und für neue Bereiche geöffnet: So sensibilisiert Hajo Kurzenberger mit seiner Betrachtung von Theater als kollektivem Prozess für die hierarchischen Verhältnisse unter den beteiligten Akteur_innen (vgl. Kurzenberger 2009). Annemarie Matzkes *Diskursgeschichte der Probe* hebt die Bedeutung der Theaterprobe für den gesamten theatralen Prozess hervor (vgl. Matzke 2012).

Lange nach den bildenden Künsten und der kulturellen Bildung geraten damit auch in der Theaterwissenschaft Fragen nach Position und Verhältnis von Institution und Individuum in den Blickpunkt. Das Interesse an Laiendarsteller_innen auf professionellen Bühnen und die damit einhergehende Etablierung von Bürgerbühnen an städtischen und staatlichen Theaterhäusern hat zumindest in Ansätzen zu einer kritischen Befragung von Rolle und Selbstverständnis der Institution Theater geführt (Gloystein 2013; Bicker 2013). Inwiefern jedoch die Institutionen sich der Kritik annehmen und die Bürgerbühnen dauerhaft bestehen bleiben, ist noch nicht absehbar. Insgesamt lässt sich festhalten, dass der Partizipationsdiskurs in der Theaterwissenschaft noch ganz am Anfang steht.

Literaturverzeichnis

Artaud, Antonin (1969): *Das Theater und sein Double*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.

Bicker, Björn (2011): »Die Kunst der Teilhabe – Stadttheater als politische Praxis«, auf http://www.bjoern-bicker.de/files/die_kunst_der_teilhabe_bjo_rn_bicker_endfassung.pdf [letzter Zugriff: 18. 03. 2017].

Bicker, Björn (2013): »Für ein Theater der Teilhabe«, auf http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8626:wem-gehoert-die-kultur-bjoern-bickers-vortrag-auf-dem-kongress-125-jahre-burgtheater-in-wien&catid=101:debatte&Itemid=84 [letzter Zugriff: 17. 03. 2017].

Bishop, Claire (2006): »Introduction/Viewers as Producers«, in: dies. (Hg.): *Participation, . (Documents of Contemporary Art)*, London: Whitechapel, S. 10–17.

Blunk, Lars (2011): »Partizipation«, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart: J. B. Metzler, S. 324–327.

- Burri, Regula Valérie et al. (Hg.) (2014): *Versammlung und Teilhabe: Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste*, Bielefeld: transcript.
- Brecht, Bertolt (1967): »Zur Theorie des Lehrstücks«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 17, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 1024–1025.
- Czirak, Adam (2014): »Partizipation«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart: Metzler, S. 242 – 248.
- Detjen, Joachim (2011): »Keine demokratischen Märchenerzählungen! Zur Notwendigkeit eines realistischen Bürgerbildes und zur Faszinationskraft des Aktivbürgers als Leitbild für die politische Bildung«, in: Benedikt Widmaier/Frank Nonnenmacher (Hg.): *Partizipation als Bildungsziel. Politische Aktion und politische Bildung*, Schwalbach/Ts.: Wochenschau Verlag, S. 125–136.
- Dreyse, Miriam/Malzacher, Florian (2007): »Vorwort«, in: dies. (Hg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin: Alexander Verlag, S. 9–11.
- Fischer-Lichte, Erika (2005): »Performance«, in: dies. et al. (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: J. B. Metzler, S. 234–242.
- Fischer-Lichte, Erika (2007): »Auf der Schwelle«, in: Sabine Gehm/Pirkko Husemann/Katharine von Wilcke (Hg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld: transcript, S. 239–246.
- Freitag, Thomas (o. J.): »...weder vulgär noch verspielt oder gar tölpelhaft modernistisch« Bertolt Brecht (1898-1956) und Hanns Eisler (1898-1962) in ihrem künstlerischen Schaffen für Kinder«, auf: http://www.luise-berlin.de/lesezei/blz98_02/text02.htm (letzter Zugriff: 18. 03. 2017).
- Gattnig Jr., Charles (1968): »Artaud and the Participatory Drama of the Now Generation«, in: *Educational Theatre Journal* Vol. 20 Nr. 4, S. 485–491.
- Gerhardt, Volker (2007): *Partizipation: Das Prinzip der Politik*, München: C. H. Beck.
- Gloystein, Gesche (2013): *Partizipation und Theater: die Bürgerbühne als institutionalisiertes Partizipationsmodell*, Saarbrücken: Akademikerverlag.
- Groys, Boris/Friehling, Rudolf (Hg.) (2008): *The Art of Participation. 1950 to Now*, New York: Thames & Hudson.
- Gusy, Christoph (2005): »Zusammenfassung: Partizipation durch Inklusion«, in: ders./Heinz-Gerhardt Haupt (Hg.): *Inklusion und Partizipation. Politische Kommunikation im historischen Wandel*, Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag, S. 247–257.
- Hackel, Astrid/Vollhardt, Mascha (Hg.) (2014): *Theorie und Theater: Zum Verhältnis von wissenschaftlichem Diskurs und Praxis*, Wiesbaden: Springer.
- Kleberg, Lars (1993): *Theatre as Action: Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics (New Directions in Theatre)*, London: Palgrave.
- Kurzenberger, Hajo (2009): *Der kollektive Prozess des Theaters; Chorkörper – Probengemeinschaften – theatrale Kreativität*, Bielefeld: transcript.
- Matzke, Annemarie (2012): *Arbeit am Theater: eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld: transcript.

- Miessen, Markus (2012): *Alptraum Partizipation*, Berlin: Merve.
- Rancière, Jacques (2008): *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen.
- O. A. (2005): »Lemma Kampf«, in: Arnim Regenbogen/Uwe Meyer (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Hamburg: Meiner, S. 334.
- Sauter, Willmar (2005): »Publikum«, in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: J. B. Metzler, S. 253–259.
- Schechner, Richard (1971): »Audience Participation«, in: *The Drama Review* Volume 15 Number 3a, S. 72–89.
- Schechner, Richard (1973): *Environmental Theater*, New York: Hawthorn Books.
- Schechner, Richard (1990): »Zuschauer und Schauspieler – transformiert und transportiert«, in: ders. (Hg.): *Theater-Anthropologie Spiel und Ritual im Kulturvergleich*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 227–251.
- Schechner, Richard (1994): *Environmental Theater, An Expanded new Edition*, New York: Applause.
- Scheurle, Christoph (2016): »Die Systeme zum Tanzen bringen!«, in: *Kritische Berichte* 01.2016, S. 20–30.
- Schneider, Wolfgang (2011): »Warum wir kein Migranten-Theater brauchen ... aber eine Kulturpolitik, die in Personal, Produktion und Publikum der dramatischen Künste multiethnisch ist.«, in: ders. (Hg.) *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*. Bielefeld: transcript, S. 9–18.
- Sharifi, Azadeh (2011): *Theater für Alle?: Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*, Frankfurt: Peter Lang.
- Steinweg, Reiner (2003): »Lehrstück«, in: Gerd Koch/Marianne Streisand (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*, Berlin/Milow: Schibri, S. 181–183.
- Simhandl, Peter (2007): *Theatergeschichte in einem Band*, Berlin: Henschel.
- van Eikels, Kai (2013): *Die Kunst des Kollektiven: Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*, München: Fink.
- Warstat, Matthias (2005): »Ritual«, in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: J. B. Metzler, S. 274–278.

