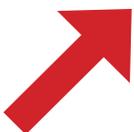




Wer spricht?

Rechercheorientierung
im Kinder- und Jugendtheater

Fachtag des Kinder-
und Jugendtheater-
zentrums in der
Bundesrepublik
Deutschland und
des GRIPS Theaters
in Kooperation mit
der Universität der
Künste Berlin



20
18

Wer spricht?

Rechercheorientierung

im Kinder- und Jugendtheater

Fachtag des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der
Bundesrepublik Deutschland und des GRIPS Theaters
in Kooperation mit der Universität der Künste Berlin

20
18

Freitag 16. Feb.
im GRIPS Podewil
Klosterstraße 68
10179 Berlin



10.00 Uhr

Akkreditierung
Begrüßung der Veranstalter

10.30 Uhr

Partizipative Eröffnung durch die
Geheime Dramaturgische Gesellschaft

11.00 Uhr

Keynote und Diskussion
Wovon wir sprechen, wenn wir von
Recherche-Theater sprechen
(Prof. Dr. Ingrid Hentschel,
Fachhochschule Bielefeld)

11.45 Uhr

**Recherche aus verschiedenen Perspekti-
ven – drei spielerische Impulse**

1. Nora Hoch und Anna-Sophia Fritsche
(GRIPS Theater): Zielgruppe im und als
Forschungsfeld
2. Sibylle Peters (Fundus Theater):
Recherche als Instrument der
Selbstwirksamkeit
3. Cindy Ehrlichmann (Theater o.N.):
Recherche mit Kindern im
künstlerischen Prozess
(nach 30 Minuten Wechsel der
Teilnehmenden)

12.45 Uhr

Mittagessen

13.45 Uhr

**Entwicklung einer Kartographie des
Recherche-Theaters**
(moderiert durch die Geheime Dramatur-
gische Gesellschaft)

15.45 Uhr

Kaffeepause

16.00 Uhr

**Über die Transformation der Recherche
auf die Bühne**

Prof. Dr. Geesche Wartemann
(Stiftung Universität Hildesheim)
und Prof. Dr. Ute Pinkert
(Universität der Künste, Berlin)
im Dialog über aktuelle Ästhetiken und
Tendenzen im Theater für junges Publi-
kum und in der Theaterpädagogik

17.00 Uhr

Abschluss und Ausblick

Moderation: Ellen Uhrhan



Vorwort

Insbesondere in Zeiten großer gesellschaftlicher und politischer Veränderungen stellt sich die Frage, wie Theater diese aufgreift und welche künstlerischen Positionen dazu gezeigt und diskutiert werden. Theater für junges Publikum macht es sich zur Aufgabe, sich im Rahmen der Theaterkunst auf die Lebensrealitäten von Kindern und Jugendlichen zu beziehen. Recherchen mit Kindern und Jugendlichen sind dabei für viele Theater ein selbstverständliches und wichtiges Instrument, um junge Menschen an Theaterprozessen teilhaben zu lassen. Mittlerweile ist Recherche ein gängiges Mittel zur Stückentwicklung im Theater für junge Zuschauer*innen. In Theaterproduktionen werden diese Recherchen in unterschiedlicher Weise sichtbar. Aber worüber sprechen wir eigentlich, wenn wir von Recherche reden? Beim Fachtag *Wer spricht?* wurden unterschiedliche Methoden der Recherche im Prozess sowie verschiedene Zugriffe in der künstlerischen Bearbeitung und ästhetischen Darstellung von Recherchen vorgestellt und diskutiert. Wie werden „harte Fakten“ auf der Bühne präsentiert? Wird der Prozess der Recherche in der Inszenierung transparent gemacht? Wie flexibel müssen die Theater auf besondere Produktionsbedingungen reagieren? Was bedeutet Recherche für das Arbeitsfeld und die Perspektive der Theaterpädagogik und der Dramaturgie? Insbesondere bei künstlerischen Auseinandersetzungen mit politischen und gesellschaftlichen Themen stellt sich auch die Frage, wer spricht. Werden die Zuschauer*innen durch Recherche-Ergebnisse wie Dokumente, Interviews, Bilder und vieles mehr in die Lage versetzt, sich selbst eine Meinung zu bilden, indem sie verschiedene Blickwinkel auf das Thema erhalten? Wie viel „Realität auf der Bühne“ wird Kindern und Jugendlichen zugetraut? Vorträge, Impulse und Anschauungsbeispiele trugen beim Fachtag „Wer spricht?“ zu einem differenzierten und lebendigen Fachdiskurs bei. Verschiedene Methoden und Entwicklungen wur-

3 den vorgestellt, diskutiert und mit Beispielen aus der Praxis angereichert. Es gibt bisher keine Methodensammlung auf diesem Gebiet und die Formen der Recherche wurden bisher nicht zusammengetragen oder untersucht. Hier setzte der Fachtag an, um einen Diskurs unter den Theatermacher*innen anzustoßen. Theaterkunst für junges Publikum zeichnet sich heute zunehmend dadurch aus, dass sie ihr Publikum oft schon im Probenprozess einbezieht und ihm offen und neugierig begegnet. es sich zur Aufgabe, mit seinen Interessen und Besonderheiten ernst zu nehmen, macht die Begegnungen, die theaterpädagogischen Aktivitäten und die Recherchen im Forschungsfeld oft dialogisch. Aufwendige Recherchen mit der Zielgruppe beim GRIPS Theater und Forschungs-Formate wie *KAPUTT – Akademie der Zerstörung* vom Fundus Theater zeigen ein weites Theaterverständnis, das im Austausch mit Kindern überprüft wird. Auch Recherche-Entwicklungen im Theater für die Aller kleinsten beim Theater o.N. zeigen, wie anregend die Begegnung von Künstler*innen und ihrer Zielgruppe sein kann. Die Praxis in diesem Feld ist divers und multiperspektivisch – wir haben zur Erkundung eingeladen. Der Fachtag *Wer spricht? Rechercheorientierung im Kinder- und Jugendtheater* fand 2018 in Zusammenarbeit zwischen dem Kinder und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland und dem GRIPS Theater statt, in Kooperation mit der Universität der Künste. Für alle drei Einrichtungen bedeutet das einen Zugewinn für die eigene Arbeit. Nur im Austausch der Akteur*innen, im Kontakt mit seiner Umwelt und seinem Publikum kann Theater seine Zeitgenossenschaft realisieren.

Nora Hoch, Leitung der Abteilung Theaterpädagogik am GRIPS Theater, Februar 2018.



Prof. Dr. Ingrid Hentschel,
FH Bielefeld

Wovon wir sprechen, wenn wir von Recherche- Theater sprechen

Recherche bezeichnet eine Haltung von Schauspieler*innen, Performer*innen, Autor*innen und Regisseur*innen zur Welt und zu ihrer Arbeit. Die Geschichte des neueren Kinder- und Jugendtheaters ebenso wie die der Theaterpädagogik seit den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts ist ohne „*Recherche*“ nicht zu denken. Was in vielfältigen Formen und Formaten experimentell im Zusammenhang mit der Theaterkunst für ein junges Publikum entwickelt worden ist, knüpft an Traditionen, die dem aktuellen Recherche-Theater vorausgehen, an. Hier sind zwei große Traditionsstränge zu nennen: Das Dokumentartheater als Autor*innen und Dokument bezogenes, und die Theaterlaboratorien als Schauspieler*innen und Prozess orientierte Formate der Untersuchung. Eine grobe Typologie soll die Vielfalt der Ansätze und Traditionen bis hin zu aktuellen partizipativen Formaten und den Fragen, die sie aufwerfen, veranschaulichen.

KINDER- UND JUGENDTHEATER ALS RECHERCHE-THEATER

Kinder- und Jugendtheater entwickelte sich als emanzipatorisches Theater für die jüngeren Zielgruppen seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts als Recherche-Theater: Ohne den Begriff zu kennen und lange bevor sich Formate der performativen Recherche mit unterschiedlichen und erweiterten Verfahren als Genre in der Theater- und Performancekultur etablieren konnten. Recherchiert wurde damals: Die Lebenswelt der Kinder und Jugendlichen sowie die Möglichkeiten, sie angemessen zur Darstellung zu bringen. Die Kindheitsforschung befand sich zu der Zeit noch in den Kinderschuhen und Theatergruppen wie das *Grips* und die *Rote Grütze* erfanden ihre eigenen Wege und Methoden, sich der Lebenswelt von Kindern zu nähern, unabhängig von Klischees und pädagogischen Vorgaben.

4

Es recherchierten jeweils in unterschiedlichem Maße: Autor*innen, Schauspielkollektive, Schauspieler*innen, Dramaturg*innen, manchmal zusammen mit Wissenschaftler*innen, wie das *Unga Klara* Theater in Schweden, manchmal mit Pädagog*innen und meistens auf eigene Faust. Warum war und ist dies nötig? Recherche ist immer dann angesagt, wenn es darum geht in unbekanntes Terrain vorzustoßen, aber auch um geheime, verdeckte oder aus welchen Gründen auch immer unzugängliche Informationen zu beschaffen. Warum aber ist Recherche, ist Investigation gerade im Kinder- und Jugendtheater notwendig und wird in der Theaterpädagogik zur Methode?

Theater für und mit Kindern ist geprägt von Generationalität. Was wir als Erwachsene von Kindern denken, ihnen zudenken und für sie veranstalten unterliegt dem Einfluss von jeweils herrschenden kulturell, medial und gesellschaftlich geformten Bildern und Vorstellungen von Kindheit. Dabei besteht immer die Gefahr, Wünsche und Ängste zu projizieren, davon sind auch Pädagogik und pädagogisches Handeln nicht frei. Idealisierung, Skandalisierung und Beunruhigung liegen eng beieinander! Grob betrachtet wird Kindheit entweder unter dem Aspekt der Besonderheit des gesellschaftlichen Status und des Weltzugangs von Kindern wahrgenommen oder dem der Egalität, wobei dann Kindern dieselben Fragen und Probleme zugemutet werden, mit denen es auch Erwachsene zu tun haben. Diese Kindheitsbilder beeinflussen auch die Kinder- und Jugendtheater, wobei es dort darum geht oder gehen sollte, jeweils herrschende Kindheitsbilder zu dekonstruieren und/oder ihnen andere Bilder entgegen zu setzen.

KÜNSTLERISCHE RECHERCHE ALS HALTUNG

Künstlerische Recherche in theatralen performativen Formaten findet statt im Spannungsfeld von Journalismus, sozialwissenschaftlicher Forschung und biografischer Selbsterkundung. Sie betrifft beides: Inhalte, die erkundet werden, aber auch die Darstellung. Ob wir Brechts epische Spielweise betrachten, die heute so einflussreich für Inszenierungsformen von Recherche-Theater-Formaten geworden ist, oder die psychorealistische Rollengestaltung in der Tradition Stanislawskis: Die W-Fragen sind für eine intelligente Schauspieler- und Performerin, die sich nicht als ausführendes Organ einer Regiekonzeption begreift, unabdingbar: Was geschieht, wer handelt, warum, woher kommt etwas, wohin führt es? Diese Fragen müssen nicht intellektuell beantwortet werden: Sie werden körperlich und szenisch beantwortet. Recherche-Theater wird vielfach gleichbedeutend mit Dokumentartheater genannt, das nicht zufällig in den politisch bewegten 60er Jahren des 20. Jahrhunderts seine Hochform gefunden hatte.¹ Künstlerische findet anders als die wissenschaftliche Recherche nicht ergebnisorientiert statt, sondern wird eher als Haltung definiert. „Recherche kann bedeuten, Menschen zu befragen, einen Ort oder Akten zu erkunden. Möglicherweise ist Recherche aber auch eine Art Haltung, mit der Künstler*innen in die Wirklichkeit hinausgehen und sich von ihr irritieren lassen.“²

9 MODELLE UND BEISPIELE AUS THEATERGESCHICHTE UND GEGENWART DOKUMENTARISCHE FORMATE – TATSACHEN, ANALYSE, DEUTUNG

Grob gefasst werden mit Dokumentartheater Formate beschrieben, die nicht auf einer fiktionalen Stückvorlage beruhen, sondern tatsächliche historische oder aktuelle Begebenheiten inszenieren.

1. Wer: Autor*innen **Was:** Historische oder zeitgenössische Dokumente **Beispiel:** *Die Ermittlung*
Peter Weiss recherchiert die Protokolle der Ausschwitzprozesse im Jahre 1965. Sein Stück *Die Ermittlung*³ wird noch vor der Urteilsfällung zeitgleich an 15 Bühnen als politische Demonstration aufgeführt. Die eigentlichen Urheber seines Dokumentarstücks waren, wie der Autor immer wieder versicherte, die Hauptangeklagten im Prozess.⁴

2. Wer: Autor*innen **Was:** benutzen ethnografische Methoden und recherchieren in Form von Interviews selbst **Beispiel:** *Der Kick*⁵.
Andreas Veiel und Gesine Schmidt verarbeiten in dem Stück 1500 Seiten Gesprächsprotokolle mit den Bewohner*innen von Potzlaw, wo im Sommer 2002 der 16-jährige Marinus Schöberl von den neonazistischen Brüdern Schönfeld und deren Bekannten Sebastian Fink unter den Augen von Bürgern getötet worden ist. Beide Male – bei Peter Weiss ebenso wie bei Andres Veiel – musste das Material künstlerisch und dramaturgisch geformt werden. Peter Weiss nannte sein Stück ein Oratorium und ordnete die Protokollausschnitte, für die er sich entschieden hatte, in 11 sogenannte Gesänge im Sinne einer politischen Analyse über den Zusammenhang von Holocaust und Kapitalismus. Veiel lässt in seiner Inszenierung zwei Darsteller sämtliche Protagonisten spielen⁶ und geht in der Ordnung des Materials nach dem Vorbild ethnologischer Recherche vor: d.h.

weitgehend deutungssoffen und ohne Schuldzuweisungen! Es gilt festzuhalten: Jede Ordnung des Materials stellt auch eine Deutung und Interpretation dar! Auf der Bühne spricht nichts für sich, sondern alles im Zusammenhang.

3. Wer: Regisseur*innen **Was:** Video- und andere Dokumente, fiktionale Texte, Augenzeug*innen und Spieler*innen **Beispiel:** Hans-Werner Kroesinger

Eine Erweiterung von Material und Format stellen die Arbeiten von Hans-Werner Kroesinger dar, der seine Inszenierungen mit vielfältigen Formen von Dokumenten, fiktionalen Texten, Videos, Augenzeug*innen und Spieler*innen mischt. Anders als Peter Weiss, der Parteilichkeit forderte, ist Kroesinger betont unparteilich bei der Ordnung seines Materials. Er kombiniert verschiedene Perspektiven so miteinander, dass sie sich gegenseitig kommentieren, ergänzen, bisweilen auch dekonstruieren.⁷ Montage ist das Prinzip der „Versuchsanordnungen“.

4. Wer: Regisseur*innen **Was:** gesellschaftspolitische Themen, Lebenswelten, Expert*innen, Betroffene selbst **Beispiel:** Rimini Protokoll

Bei Rimini Protokoll steht nicht das Material, die Dokumente, sondern die Akteur*innen stehen als Expert*innen ihrer jeweiligen Lebenswelt selbst auf der Bühne, die erkundet wird: Sei es das Verhältnis zum Tod oder Karl Marx' Werk *Das Kapital*, seien es Großbaustellen, Geheimdienste oder das Internet.⁸ Als Differenzkriterium zu den vorhergehenden Beispielen lässt sich feststellen, dass hier die Regieinstanz, das Regieteam die Funktion des Autors/der Autorin im Dokumentartheater weitgehend übernimmt, und auch die Aufgabe der Schauspieler*innen wird durch die Betroffenen selbst ersetzt, wobei die Professionalität der inszenatorischen Leistungen bestehen bleibt: Hier wird ausgewählt, arrangiert, ins rechte Licht gesetzt und gedeutet. Indem die Betroffenen und/oder Beteiligten selbst in eigener Stimme zu Wort kommen, wird Information der üblichen Expertokratie entrissen – nicht aber den Hierarchien.

Das ist besonders bei den Produktionen mit Kindern zu bedenken, die dem Beispiel entsprechen: Ich denke an Inszenierungen von Gob Squad, Campo oder Kabinet K, in denen Kinder ihre Sicht und Erfahrung mit und in der Realität performen.⁹

THEATERLABORATORIEN – SPIEL, INTERAKTION, EXPLORATION

5. Wer: Schauspieler*innen **Was:** die Mittel des Theaters – Körper, Stimme, Bewegung, Imagination und biografische Erfahrungen **Beispiele:** Es sind die vielfältigen Theaterlaboratorien, die wir seit dem russischen Theateroktober vor allem im 20. Jahrhundert kennen, in denen unterschiedliche Recherchepraktiken erprobt werden. Die Laboratorien finden vor allem in kollektiven Formen statt und wurden von freien Gruppen als *créations collectives* praktiziert: Berühmte Beispiele für Theaterlaboratorien sind: Théâtre du Soleil, Eugenio Barba und das Odin Teatret, freie Theater wie das Agora Theater u.v.a.m. Ein Theaterlabor versteht sich als Erfahrungs- und Forschungsraum für theatrale und performative Ausdrucksformen zwischen künstlerischer, kultureller, sozialer und Alltagspraxis. Theaterspielen wird als Versuchsanordnung betrachtet. Es kann der Selbsterforschung, aber auch der

experimentierenden Erkundung von Verhaltensweisen, Haltungen, Gefühlen, Kommunikationsstrukturen dienen. Das explorative Potential für Erkenntnis- und Bildungsprozesse ist vielfach für die Theaterpädagogik nutzbar geworden und Basis partizipativer theaterpädagogischer Prozesse:

- modellhaft handeln
- soziale Exploration
- introspektive Erkenntnis
- Fremderfahrung, Fremdes als Eigenes erfahren
- Aneignung über Körper, Sinne, Verstand und Sprache
- Kommunikation von Erfahrung und Wissen
- Kooperation und Austausch

In diesem Sinne bedeutet Theaterspielen mit performativen Mitteln forschen und experimentieren.



6. Wer: Performer*innen **Was:** eigene (Lebens-) Erfahrungen
Beispiel: She She Pop

She She Pop analysieren z. B. in *Testament* die emotionalen Ambivalenzen im Generationenkonflikt auf der Basis eigener Erfahrungen. Der Rückgriff auf eigene biografische Erfahrungen und Sichtweisen findet sich auch in Produktionen wie *50 grades of shame*, wo es um Schamgefühle geht, oder um ihre Mütter in *Frühlingsopfer*.

Die Recherche-Theaterproduktionen in der 1. Person der Performerinnen unterlaufen die Stellvertreterfunktion von Schauspieler*innen. Unter den Stichworten Demokratie, Partizipation und Selbstermächtigung wird die Arbeitsteilung zwischen Autor*in, Regie und Spieler*innen weitgehend aufgehoben. Hier ist auch ein Unterschied zu sehen zu Formen, wie sie sehr früh das Agora Theater mit Marcel Cremer entwickelt hat. In seiner Form des autobiografischen Theaters werden die Ergebnisse der Recherche in der eigenen Biografie in Schau- und Rollenspiel transponiert, durch Spiel den Protagonist*innen entfremdet.

RELATIONALE PROJEKTE – GEMEINSAME SITUATIONEN

7. Wer: Performer*innen und Besucher*innen/
Teilnehmer*innen, Profis und Laien, Kinder und Erwachsene
Was: gemeinsame Situation(en) **Beispiel:** Pulk Fiktion *Die Konferenz der wesentlichen Dinge*

Ein Modell für Formate, die zusammen mit dem Publikum, mit den Beteiligten recherchieren und ein Thema erkunden.¹⁰ Die interaktive Performance geht mit 20 Teilnehmer*innen auf die Suche nach der Bedeutung von Verwandtschaft, Verantwortung und Abhängigkeit im Zusammenleben von Kindern und Erwachsenen.

Wer hat hier wo was recherchiert? Es wird deutlich: Es liegt ein anderer Recherchebegriff vor als der in der Tradition dokumentarischer Theaterformate oder der Theaterlaboratorien. Es geht um die Herstellung gemeinsamer Situationen, die einen Prozess gemeinsamen Erkundens und Austausches hervorbringen. Mit dem kunsttheoretischen

Bezug der Relational Art, wie ihn Nicolas Bourriaud¹¹ für künstlerische Praxis im Schnittfeld installativer und performativer Prozesse formuliert, lässt sich dieses Format am ehesten beschreiben. Relational Art meint die Herstellung gemeinsamer Situationen, die in eigens definierten künstlerischen Settings ermöglicht werden.

MIT KINDERN RECHERCHIEREN – AKTION, BEGEGNUNG, PARLAMENT

8. Wer: Kinder und Erwachsene **Was:** Alles in der Lebenswelt von Kindern Erfahrbare, inklusive das Wunsch- und Vorstellbare **Beispiel:** Fundus Theater

Kinder sind mit ihrer Neugier Vorläufer und Quellen jeder Forschung, auch der wissenschaftlichen. Die Projekte des Fundus Theaters basieren auf der alltäglichen Haltung des Erkundens, der Neugier, des Wissenwollens, die bei Kindern ausgeprägt ist, bevor sie eingedämmt und kanalisiert wird. Diese Haltung soll ermuntert, angesprochen und gefördert werden.¹² Forschung ist nichts nur für Expertinnen und Experten: Alle können forschen!!!! Ein Beispiel für Projekte im Performancelabor ist *50 gefährliche Dinge, die Kinder unbedingt tun sollten*.

Die experimentelle Recherche im Fundus Theater ist nicht auf das Faktische begrenzt:

„Mit Kindern zu forschen heißt, täglich zu fragen, wie wir uns die Welt eigentlich wünschen, das Unmögliche zu proben und das Größte stets mit dem Kleinsten in Verbindung zu bringen. Es heißt, in allen Sprachen zu forschen: Mit dem Körper, mit dem Teleskop, in Schönschrift und mit der Kamera auf der Straße, bis wir herausfinden, wie sich die Grenze zwischen Realität und Fiktion wieder ein kleines bisschen verschieben lässt.“¹³

9. Wer: Kinder **Was:** Kinderrechte am Theater **Wie:** parlamentarisches Vorbild / spielerische Recherche **Beispiel:** *KinderTheaterParlament*

Das Demokratieverständnis ist zentral für partizipative Recherchetheaterformate. Nach dem Vorbild parlamentarischer Arbeit stellen Kinder in dem Projekt *KinderTheaterParlament* des GRIPS Theaters¹⁴ in verschiedenen Ausschüssen zunächst Defizite des Theaters fest und verständigen sich über ihre eigene Interessenlage. Parlamentarische Formen bilden auch in Milo Raus *General Assembly* zur Untersuchung kolonialer und postkolonialer Verbrechen¹⁵ das Vorbild.

In beiden Formaten – im GRIPS wie bei Milo Rau – wird die Hierarchie nicht aufgehoben, obwohl beide den jeweils Ungehörten, Unterprivilegierten eine Stimme geben und sie





in den Stand von Akteur*innen versetzen. Milo Rau wählt aus und organisiert, inszeniert, die Erwachsenen im Grips-Projekt strukturieren und begleiten das Kinderparlament.

PARTIZIPATION UND DAS „WIE“ DER RECHERCHE

Partizipation lässt sich (ähnlich wie die oft synonym verwendeten Begriffe Beteiligung und Teilhabe) verstehen als Involviert sein in einen kollektiven Entscheidungs- oder Handlungsprozess und die Möglichkeit der Einflussnahme auf andere Mitglieder einer Gemeinschaft.¹⁶ Die Partizipation von Kindern und Jugendlichen verfolgt vor allem emanzipatorische, politisierende und demokratisierende Ziele. Kinder wurden in der Kindheitsforschung erst ab Mitte der 1990er Jahre als Interviewpartner anerkannt und in soziologischen Studien als Experten ihrer eigenen Leben befragt.

Partizipationsprozesse unterliegen Widersprüchen, wenn nicht gar Paradoxa: Es werden Freiräume zur Beteiligung eröffnet. Diese setzen aber voraus, dass etwas durch die Performer*innen, Künstler*innen oder Pädagog*innen gestaltet und gesteuert wird. Dadurch wird Partizipation eingeschränkt. So sind diese Prozesse in der Praxis tendenziell immer durch ein ungleiches Machtverhältnis zwischen Initiierenden und Teilnehmenden gekennzeichnet. Und in diesem Zusammenhang wird das **WIE** der Recherche wichtig. Ebenso wie fundierte Sozialforscher*innen verstecken sich auch Performer*innen nicht mehr hinter oder in ihren Rollen, sondern legen ihre Interessen dar. Prinzipien aus der qualitativen Forschung werden auch für die künstlerische Recherche fruchtbar: Offenheit – Fremdheit – Kommunikation im Gegensatz zu quantifizierenden Verfahren, die vor allem Messbarkeit zum Ziel haben.

Von Pulk Fiktion steht das **Wie** der Recherche und Spielweise im Zusammenhang mit einem spezifischen Demokratieverständnis, das sich gegen Hierarchien, auch im Generationenverhältnis wendet. „Der/die Theatermacher*in arbeitet damit auf Augenhöhe und ohne die Hierarchie eines [Wissens-]Vorsprungs mit dem Zielpublikum, seien das nun Erwachsene, Kinder oder Jugendliche (...).^{17a}

Angesichts der Vielfalt von Recherchepraktiken und Modellen stellen sich eine Reihe von Fragen, die an dieser Stelle nur angedeutet werden können.

Bezogen auf das **Wie** der Recherche wäre zu fragen: Bedeutet jeder Wissensvorsprung/jede Kenntnis, über die ein anderer nicht verfügt, schon eine Hierarchie?

Muss Hierarchie aufgehoben werden?

Was haben demokratische Formen mit Recherche zu tun? Kann sich Demokratie auf abstrakte Gleichheit beschränken?

GIBT ES EINE ETHIK DER PARTIZIPATION?

Wenn viele Theater Teilhabe und Partizipation auf ihre Fahnen schreiben, Laien in Inszenierungen eingebunden werden, Produktionen auf Recherche und Interviews, auf Material aus dem Leben von Menschen beruhen, wäre zu fragen: Was haben die Partizipanten davon, diejenigen, die mit ihren Gedanken, Körpern, Geschichten, Biografien und Problemen „Material“ in Recherchetheaterformate einbringen?

Wie können sie selbstbestimmt agieren, als Akteur*innen Anerkennung finden?

Gibt es ethische Maßstäbe, die ein Kriterium der Wechselseitigkeit berücksichtigen?

Ist Teilhabe, Partizipation eine Einbahnstraße?

Gehört zur Teilnahme nicht auch eine Teilgabe und zwar von beiden Seiten?

Selbstkritisch wäre zu fragen: Was haben die Künstler*innen den Partizipanten zu geben?

Es geht um die Qualität der Beziehungen, die in partizipativen Prozessen und in der Recherche zwischen den Beteiligten gestiftet werden: um eine Ausgewogenheit von Geben und Nehmen, die auf gegenseitiger Anerkennung beruht.

7

¹ https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_seoglossary&view=glossary&catid=78&id=567&Itemid=67.

² Ruth Feindel/ Tobias Rausch: Von jetzt an ist alles Material. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11982:rechertheater-theatermacher-tobias-rausch-und-dramaturgin-ruth-feindel-portraetieren-eine-realistische-kunstform-auf-der-hoeh-e-unserer-zeit&catid=01:debatte&Itemid=84 (18.1.2018).

³ Die Ermittlung - Oratorium in 11 Gesängen, UA 1965 an 15 Orten zugleich, Autor: Peter Weiss. Text: Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

⁴ Peter Weiss: Notizen zum Dokumentarischen Theater, 1968, zit. N. Manfred Brauneck: Theater im 20. Jahrhundert, Reinbek b. Hamburg 1986, S. 296.

⁵ Der Kick, Fischer Theaterverlag. UA. 23.04.2005, Theater Basel.

⁶ In seiner Inszenierung am Maxim Gorki Theater 24.4.2005.

⁷ vgl. <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/hl/kro/deindex.htm> (12.2.2018).

⁸ Eine Auswahl an Produktionen unter: <http://www.goethe.de/kue/the/pur/rim/deindex.htm#5897543> (12.2.2018).

⁹ Westphal, Kristin (2014b): Theater als Ort der Selbstermächtigung. Am Beispiel Gob Squad: Before your very Eyes. In: Liebert, Wolf-Andreas/Westphal, Kristin (Hgg.): Performances der Selbstermächtigung. Oberhausen, 163–184. Ingrid Hentschel Kindheitsbilder: Vom idealisierten zum optimierten Kind, in: Theater zwischen Ich und Welt. Beiträge zur Ästhetik des Kinder- und Jugendtheaters. Theorien - Praxis - Geschichte. Bielefeld 2016.

¹⁰ z.B. Formate wie der Schwarzmarkt des Wissens von Hanna Hurtzigs MolileAcademy <http://www.mobileacademy-berlin.com/deutsch/index.html> (25.2.2018).

¹¹ Bourriaud, Nicolas. Relational Aesthetics. Dijon: Les presses du réel, 2002.

¹² vgl. <https://www.wishfulthinking.eu/performing-research/> (18.2.2018).

¹³ <http://www.fundus-theater.de/ueber-uns/> (18.2.2018).

¹⁴ <http://www.theater-nur-mit-uns.de/02UnserKinderTheaterParlament.html> (10.1.2018).

¹⁵ <http://international-institute.de/general-assembly-generalversammlung-assemblee-generale/> (20.2.2018).

¹⁶ vgl. Hanne Seitz: Modi der Partizipation, in: Pinkert, Ute (Hg.): Theaterpädagogik am Theater. Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung. Milow/Strasburg/Berlin 2014. (<https://www.kubi-online.de/artikel/modi-partizipation-theater-zuschauer-bleiben-publikum-werden-performer-sein>) (1.2.2018).

¹⁷ http://carinaeberle.de/mediapool/100/1002816/data/NICHTS_DABEI_Offene_Dramaturgien_im_jungen_Theater_von_Carina_Eberle_2016.pdf (10.1.2018).



Vincent Kresse, Geheime
Dramaturgische Gesellschaft

Partizipation auf der Y-Achse

8

Rund 80 Theatermacher*innen, Studierende und angehende Theaterpädagog*innen finden sich zusammen, um über Rechercheorientierung im Kinder- und Jugendtheater zu sprechen. Wie sieht die jeweils eigene Praxis aus? Wer recherchiert eigentlich wie und warum? Mit einer Kartographie der Recherchemethoden soll ein Austausch über das eigene Arbeiten in Gang kommen. Ein soziologisches Rechercheinstrument – die Umfrage anhand eines Arbeitsblatts – kombiniert mit einem ästhetisch erfahrbaren, raumgreifenden und begehbaren Koordinatensystem sollte einen groben Überblick darüber verschaffen, ob alle aus ähnlichen Gründen recherchieren und in welchen Bereichen recherchiert wird. Nach anderthalb Stunden hängen 56 Arbeitsblätter im GRIPS Podewil und wir formulieren anhand der Positionen im Koordinatensystem 5 Thesen.





Das Koordinatensystem ordnet sich in drei Achsen. Von links (aufführungsorientiert) nach rechts (prozessorientiert), von vorne (teilnehmen) nach hinten (beobachten) und von unten (Nähe/Alltag) nach oben (Distanz/Fremd). Begriffe aus Theaterpädagogik und Ethnologie werden miteinander ins Verhältnis gebracht. Erstere werden oft genutzt, um theaterpädagogische Arbeiten zu beschreiben und letztere beschreiben das Verhältnis von Forscher*innen zu ihrem Forschungsfeld. Wieso sollen wir künstlerische Prozesse in Skalen fassen? Es ist nicht immer leicht, genau zu sagen ob die eigene Arbeit eher aufführungs- oder prozessorientiert ist. Vielleicht ging man immer davon aus, dass der Prozess im Mittelpunkt steht, aber eigentlich hat man immer auf ein Produkt hingearbeitet. Die Sperrigkeit solcher Begriffe in Kombination mit dem Zwang zur Entscheidung fordert Diskussionen heraus. Es stellen sich Fragen, die für andere Arbeiten wieder relevant werden können. Eine Frage war beispielsweise, wer eigentlich recherchiert. Also z.B. Kinder, die sich für ein Projekt auf die Suche begeben oder die Künstler*innen, die sie dabei beobachten. Oder sind das zwei verschiedene Recherchemethoden, die aber einander bedingen?

Die Einordnung auf einem Koordinatensystem erlaubt auch das Erkennen von Zusammenhängen. Natürlich ist dies nicht repräsentativ und es gibt viele Unschärfen, trotzdem lassen sich Tendenzen ablesen und Thesen aufstellen:

1. Recherche wird meist aufführungsorientiert eingesetzt.
2. Die Auseinandersetzung erfolgt eher mit dem Fremden als mit dem Alltäglichen.
3. Das Fremde wird meist beobachtet, nur selten wird an der Welt des Fremden teilgenommen.
4. Je mehr prozessorientiert gearbeitet wird, desto eher werden Methoden genutzt, bei denen sich die Recherchierenden selbst einbringen.
5. Es gibt ein Unwohlsein, die eigene Arbeit in Kategorien einzuordnen.

9

Diese Thesen beschreiben einen kleinen Ausschnitt aus einem großen Feld. Aber trotzdem lohnt es sich, über diese Beobachtungen nachzudenken. Beim Gespräch nach der Kartographie sorgte insbesondere die starke Aufführungsorientierung und das vergleichsweise geringe Interesse am Alltäglichen für Diskussionen. Die Kartographie ist ein Angebot, über das eigene Arbeiten nachzudenken und den Status Quo festzuhalten. Neue Wege können nur in der Praxis beschritten werden.

ÜBER DIE GEHEIME DRAMATURGISCHE GESELLSCHAFT:

Die Geheime Dramaturgische Gesellschaft ist eine Gruppe professioneller Gesprächsanstifter*innen. Es geht uns darum, Menschen miteinander ins Gespräch zu bringen, die sonst vielleicht aufgrund von z.B. Altersunterschieden, Hierarchien oder unterschiedlichen Professionen nicht miteinander reden würden. Außerdem beschäftigen wir uns damit, wie ein Austausch über Prozesse und Produkte in den (darstellenden) Künsten funktionieren kann.

Auf dem Fachtag „Wer spricht?“ haben wir uns beiden Aufgaben gewidmet. In einer interaktiven Vorstellung stellten wir die Teilnehmenden erst anhand von dem vor, was über sie im Internet herauszufinden ist. Danach wurde sich auf Achsen positioniert zum Beispiel, ob man auf dem Fachtag ist um über Praxis oder über Theorie zu sprechen. Menschen, die weit voneinander entfernt standen, wurden dann Gesprächspartner*innen. In der oben beschriebenen Kartographie ging es dann darum, in einen direkten Austausch über die eigene Praxis zu kommen und sich gleichzeitig einen Gesamtüberblick zu verschaffen.



Prof. Dr. Ute Pinkert,
UdK Berlin

WER SPRICHT?

Recherche orientierung in der Theater- pädagogik



Bekanntlich gibt es in theaterpädagogischen Arbeitszusammenhängen, anders als in denen des professionellen Theaters, wenig Arbeitsteilung: Alle Beteiligten finden gemeinsam ein Thema, recherchieren dazu Stoff und Material und finden im gemeinsamen Proben zu einer Form der Präsentation – aber ist das wirklich so? Wenn man den Bedingungen theaterpädagogischer Arbeit nachgeht, lassen sich strukturelle Merkmale theaterpädagogischer Eigenproduktionen beschreiben. Diese führen zu einer Differenzierung der Frage, wer spricht: Als wer geben sich die zu sehen, die auf der Bühne sprechen? Auf welche Weise gestalten sie ihr „Sprechen“ und wie kommen sie im Prozess wirklich zu Wort? Ich behaupte, dass (nicht nur) in der Theaterpädagogik die Frage nach der Autorschaft immer in Repräsentationszusammenhänge, Machtverhältnisse und Arbeitsweisen eingeordnet werden muss. Es geht um mehr als um ein gutes handwerkliches Können in Bezug auf Recherche und Dramaturgie.

10

„Es besteht die Chance, dass (...) Menschen jeglichen Alters entdecken, dass ihr Leben bedeutungsvoll, im gesellschaftspolitischen Kontext relevant und vor einem Publikum erzählenswert und unterhaltsam ist.“ (Martin Frank, 110f.)
Diese Wertschätzung der Lebenserfahrungen von Menschen, die keine Schauspielausbildung genossen haben und in anderen Lebenszusammenhängen zu Hause sind als im Theater, bildet traditionell den Grundpfeiler theaterpädagogischer Arbeit. Wenn man voraussetzt, dass diese Erfahrungen nicht bereits in Textform zugänglich sind, sondern erst einmal ‚gefunden‘ werden müssen, dann kann man behaupten, dass die Recherche zu den Grundelementen theaterpädagogischer Arbeit gehört. Die zentrale Bezugsgröße meiner Behauptung ist dabei die sogenannte Eigenproduktion, eine traditionelle Form theaterpädagogischer Arbeit, deren Geschichte bis in die Reformpädagogik der 1920er Jahre zurückreicht.
Ich möchte den Begriff der Eigenproduktion deshalb gern hier benutzen. Er beschreibt einen Produktionszusammenhang, der nicht von einer Stückvorlage ausgeht, sondern auf die Generierung szenischen Materials durch die Spielenden selber setzt. Das grundlegende Merkmal von Eigenproduktionen ist damit der Zusammenfall von Autor*in, Figur und Darsteller*in. Dieser Zusammenfall kann dabei nicht automatisch als kollektive Produktionsweise beschrieben werden, weil wir es im theaterpädagogischen Kontext gewöhnlich immer mit Gruppen zu tun haben, die mit der Kunstform Theater nicht vertraut sind. Eigenproduktionen würde ich deshalb als Theaterproduktionen beschreiben, die innerhalb einer pädagogischen Rahmung das szenische Material von den Spieler*innen ausgehend und mit ihnen gemeinsam generieren und auf der Darstellung dieses Materials durch die Spieler*innen selbst basieren.

Strukturell sind Eigenproduktionen damit immer mit drei Ebenen konfrontiert:

1. der sozialen Ebene, auf der es um die Gruppe geht und damit u.a. um Fragen wie: Was macht die Spieler*innen jeweils aus, auf welcher Grundlage können sie ein Ensemble bilden? Was haben diese Menschen „Eigenes“ zu erzählen, welche Sichtweise auf Welt wollen sie verhandeln?

2. der ästhetischen Ebene, auf der es um die jeweilige Form von Darstellung geht und damit u.a. um Fragen wie: Wie gehen theaterunerfahrene Akteur*innen mit der Kunstform Theater um, wie lernen sie sie und entwickeln sie weiter? Welche ästhetischen Erfahrungen machen sie, indem sie Theater spielen?

3. der kulturpädagogischen und –politischen Ebene, in der es um die Verortung der Produktion in der kulturellen Landschaft geht und damit um Fragen: Was soll die Produktion als kulturelles Produkt erzählen und bewirken? Welchen Einfluss soll die Veröffentlichung der Theaterarbeit dieser Gruppe auf eine wie geartete Öffentlichkeit haben? Und welche Wirkung wird aus dem öffentlichen Auftritt für die Gruppe erwartet?

Es ist einsichtig, dass diese strukturellen Fragen historisch auf sehr unterschiedliche Weise beantwortet werden. Diese Unterschiede lassen sich im Wesentlichen auf drei Faktoren zurückführen: die Auffassung dazu, was das jeweils „Eigene“ einer darstellenden Gruppe ausmacht, den Theaterbegriff und die kultur- bzw. theaterpädagogische Ausrichtung der jeweiligen Praxis.

Ich will nur kurz skizzieren, wie diese drei Faktoren im Kontext der theaterpädagogischen Theoriebildung gegenwärtig interpretiert werden.

1. Zum „Eigenen“: Entsprechend kulturwissenschaftlicher und postkolonialer Theorien wird das Eigene gegenwärtig auch im Sinne des ‚Authentischen‘ als eine Form von Darstellung oder auch als „instrumentelle Authentizität“ nach Wartemann und damit als eine Konstruktion begriffen, die auf eine mehr oder weniger bewusste Praxis von Differenzbildung zurückgeht.

2. In Bezug auf den Theaterbegriff kann davon ausgegangen werden, dass Eigenproduktionen im theaterpädagogischen Feld gegenwärtig meist auf einem performativen und erweiterten Theaterbegriff basieren. Dabei wird Theater nicht als Abbildung, Umsetzung oder Veranschaulichung einer bestimmten Bedeutung verstanden, sondern als eine Form von künstlerischer Kommunikation, die auf das Soziale bezogen ist, aber im Prozess der Hervorbringung eine eigene Wirklichkeit und eigene Sinndimensionen kreiert. Aufgrund der Orientierung theaterpädagogischer Arbeitsweisen an Produktionsformen der freien Szene hat sich, wie beispielsweise Dorothea Hilliger beschreibt, ein „Zwischenfeld“ herausgebildet, in dem weniger von Eigenproduktion gesprochen wird, sondern eher von Devising theatre/performance; von theatraler/szenischer Forschung, von biografischem Theater oder auch ganz professionell von „Stückentwicklung“.

3. Zur kulturpolitischen und –pädagogischen Bedeutung von Eigenproduktionen: Im Zuge des neuen dokumentarischen Theaters (Rimini Protokoll) wird der Expertise von Alltagspersonen derzeit eine große Aufmerksamkeit zuteil. Seitens kulturpolitischer Entscheidungsträger wird die Auseinandersetzung mit Darstellender Kunst und die Veröffentlichung der Erfahrungen von oftmals nicht im gesellschaftlichen Zentrum stehenden Menschengruppen als Möglichkeit der kulturellen Teilhabe gewürdigt. Im Zusammenhang mit dem Paradigma der Partizipation wird aber auch die symbolische Gleichheit

von Darstellenden und Zuschauenden im Theater benutzt, um eine zunehmende soziale Ungleichheit zwischen verschiedenen Schichten unserer Gesellschaft zu kaschieren - ein Dilemma, mit dem es umzugehen gilt.

Soviel zum allgemeinen Rahmen. Entsprechend unseres Tagungsthemas will ich mich jetzt den Zusammenhängen zwischen Recherche und Aufführung in der theaterpädagogischen Praxis zuwenden. Ausgehend von den eben genannten strukturellen Merkmalen der Eigenproduktion werde ich mich dabei an den drei Ebenen abarbeiten:

1. SOZIALE EBENE: DIE KONSTRUKTION DES „EIGENEN“ – ALS WER GIBT SICH DER ZU SEHEN, DER DA SPRICHT?

In der Theaterpädagogik werden Recherchen als Erkundungen von eigenen oder fremden Erfahrungen und ihren Kontexten von den nicht-professionellen Spielenden selbst bearbeitet und präsentiert. Damit wird neben der Präsentation des Materials immer auch die subjektive Sicht der Darstellenden auf den Gegenstand zum Thema. Dorothea Hilliger schreibt dazu: „Forschende Anteile in Form von Rechercheaufgaben sind pädagogisch wertvoll[...] vor allem auch, weil sie neue Perspektiven auf die Forschenden werfen, deren Sicht auf soziale Realität immer mit befragt wird.“ (Hilliger 2018, S.107).

In Eigenproduktionen wird diese subjektive Sicht auf die Welt nicht nur in den Inhalten sichtbar gemacht, sondern vor allem auch in der Art und Weise der Darstellung durch die Spielenden. Nach Geesche Wartemann besteht die Spezifik theaterpädagogischer Arbeit in der Art und Weise, wie dieses Subjektive, das „Eigene“ oder auch „Authentische“ dargestellt wird. Der Begriff, der hier zur Anwendung kommt, ist der der „Sozialen Ästhetik“. Entsprechend der vorhin erwähnten konstruktiven Sicht auf das Subjekt wird dieses Subjektive dabei nicht in einer wie auch immer gearteten inneren Essenz verortet, sondern erscheint als ein Ergebnis subjektivierender Praktiken. In der theaterpädagogischen Eigenproduktion bestehen diese Praktiken unter anderem aus der spielerischen Auseinandersetzung mit verschiedenen Rollendarstellungen, insbesondere von außen zugeschriebenen und den selbst entworfenen Rollenbildern. Das Ergebnis ist eine Form von reflektierter Selbstdarstellung, die auf einem bewussten Umgang mit der Beziehung zwischen Darsteller*in und Figur basiert und diese für eine eigene Erzählabsicht, d.h. die Autorschaft, nutzt.

Das Zusammenspiel von reflektierter Selbstdarstellung und Autorschaft, wie es die Eigenproduktion kennzeichnet, wird im theaterpädagogischen Kontext nicht vorausgesetzt, sondern im Produktionsprozess performativ hervorgebracht. Und diese Hervorbringung einer Haltung der Autorschaft ist ein entscheidendes Ziel theaterpädagogischer Arbeit – und zwar sowohl in der Recherchephase als auch in der Durcharbeitungs- und Fixierungsphase einer Produktion. So verbindet sich die Generierung von Material immer mit Fragen nach dem Was aber auch dem Wie des Darstellens.

In der theaterpädagogischen Arbeit verläuft dieser Prozess der Erarbeitung einer Haltung der Autorschaft, wie Norma Köhler gezeigt hat, meist mit einem Bezug auf die Gruppe. Recherche heißt damit immer auch, die Einzelgeschichten auf „parallele Deutungsmuster, Werte und Normen“ (Köhler, 41) zu untersuchen und im Einzelnen das Allgemeine zu erkennen. Die Recherche ist damit ein Bestandteil des Prozesses der Ensemblebildung und Voraussetzung dafür, dass die spielenden Akteure als eine Gruppe die Autorschaft über ihr Stück vor einem Publikum überhaupt übernehmen können.

Recherche hat damit im theaterpädagogischen Kontext einen

doppelten Charakter: Sie dient einerseits der Generierung von Stoff, Text und szenischem Material, zum anderen ist sie auch Bestandteil eines Bildungsprozesses zu Autorschaft und reflektierter Selbstdarstellung. Das heißt konkret, dass die Spielenden nicht als „Readymades“ von Alltagsmenschen auf der Bühne agieren, sondern sich bewusst sind, was sie wie darstellen und was sie warum zu sehen geben (vgl. Meyer, 131ff.) In der theatralen Kommunikation bedeutet das, dass sich Agierende Zuschreibungen von außen nicht ausliefern, sondern – gemeinsam mit dem Publikum – mit diesen Zuschreibungen spielen.

2. DIE ÄSTHETISCHE EBENE: WER SPRICHT AUF WELCHE WEISE?

Ausgehend vom oben erwähnten performativen und erweiterten Theaterbegriff ist im theaterpädagogischen Prozess der Recherche das generierte Material zum großen Teil an bestimmte Rahmungen und Situationen gebunden. Dies begründet sich in der theaterpädagogischen Arbeitsweise eines performativen Theaters, in der szenisches Material ausgehend von spezifischen Aufgabenstellungen innerhalb von Improvisationen hervorgebracht wird.

Nach der Recherchephase einer theaterpädagogischen Produktion liegt damit weniger ein Text vor als ein meist heterogenes Roh-Material in Form einzelner Bausteine: Ergebnisse kreativen Scheiterns, in die bereits ein Gestus des Erzählens eingeschrieben ist, Erzählungen von Erlebnissen, recherchierte Sachtexthe, Bewegungsmaterial, szenische Momente etc.

Wenn auch die Übergänge fließend sind, kann in theaterpädagogischen Projekten zwischen Phasen der Recherche und der Bearbeitung, Ordnung und Fixierung der einzelnen Bausteine unterschieden werden (vgl. Pinkert, 2016). Damit stellen sich nach der Recherchephase Fragen wie diese: Wo liegen die Interessen dieser spezifischen Gruppe, was will sie erzählen? Welche Erzählweise korrespondiert damit am besten? Was können die Akteur*innen während des Theaterspielens über Theater lernen – was ist ästhetisch möglich? Wie kann die Produktion Anerkennung im Kunstfeld finden?

Man kann sich vorstellen, dass diese Fragen je nach ihrer Gewichtung verschiedene dramaturgische Ausrichtungen des Probenprozesses hervorbringen. Meiner These nach lassen sich drei grundlegende Vorgehensweisen unterscheiden.

1. Prinzip der offenen Collage:

Im permanenten Dialog zwischen Spielleitung und Gruppe werden einzelne Bausteine ausgewählt und bearbeitet. Die Suche nach der gültigen Form ereignet sich dabei immer auf der inhaltlichen wie der theaterästhetischen Ebene, weil die Darstellenden im theatralen Gestalten das theatrale Gestalten entdecken und lernen. Der Prozess der Herausbildung von Autorschaft im Sinne eines gemeinsamen Anliegens und der Darstellung im Sinne einer reflexiven Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Darsteller*in und Figur verläuft deshalb allmählich und nimmt Zeit in Anspruch. Abhängig von der Ausrichtung des Projektes geht es dabei um Verfahren der Distanzierung (von eigenen biografischen Geschichten) und der Annäherung (an Fremdes). Das Material, das auf diese Weise entsteht, weist entsprechend des performativen und weiten Theaterbegriffes meist eine große Heterogenität auf. Deshalb ist die mögliche Form der Ordnung in jedem Fall eine Collage. Bei der Komposition der Collage spielt die Qualität der einzelnen Bausteine, aber vor allem die Art und Weise ihrer Zusammenstellung, die Dramaturgie, die entscheidende Rolle. Entsprechend der Verortung theaterpädagogischer Eigen-

produktionen zwischen Kunstfeldbezug und pädagogischem Auftrag wird der dramaturgische Entwurf meist von der Spielleitung vorgeschlagen und mit der Gruppe gemeinsam erprobt. Dabei kommt der Arbeit an den Gelenkstellen zwischen den einzelnen Bausteinen eine große Aufmerksamkeit zu.

2. Prinzip der Gefäß-Dramaturgie:

Dieses Produktionsprinzip basiert auf einer Setzung seitens der Spielleitung, indem diese im Anschluss an die erste Recherchephase der Gruppe eine Kontextualisierung des recherchierten Materials vorschlägt. Diese Kontextualisierung ermöglicht eine Ausrichtung der weiteren Arbeit an einer überindividuellen Folie, oder wie Uwe Heinrich, Leiter des Jungen Theaters Basel es nennt, einem „Gefäß“. Solche Gefäße sind zum Beispiel mythische Stoffe wie die Odyssee oder die sieben Todsünden oder auch cultural performances wie eine Pilgerreise oder eine Castingshow. Das Gefäß gibt der Gruppe die Möglichkeit, die eigene Erzählabsicht in der Reibung mit einem überindividuellen kollektiven Wissen zu entwickeln, was eine künstlerische Qualität der Arbeit unterstützt.

Die Orientierung an einem Gefäß sagt jedoch nichts über den Charakter des generierten Materials aus. Entsprechend der performativen und erweiterten Theaterauffassung in der Theaterpädagogik entstehen auch in diesen Produktionen Bausteine verschiedenartiger szenischer Qualität, die am Ende collagenartig miteinander verbunden werden. Das Gefäß bietet dabei eine Unterstützung, weil sich Ordnungsprinzipien aus seiner Logik heraus erschließen und kommunizieren lassen.

3. Laborprinzip:

Das Prinzip des Labors setzt konsequent auf einen forschenden Charakter und orientiert sich dabei wesentlich an Konzepten wie der ästhetischen Forschung (Kämpf-Jansen) oder der szenischen Forschung (Sibylle Peters). Das bedeutet, dass der Prozess im Mittelpunkt steht und noch offener ist als bei der traditionellen Eigenproduktion, die immer auf die Bühnenpräsentation bezogen ist. Beispiele für Eigenproduktionen nach dem Laborprinzip sind die Winterakademie an der Parkaue Berlin, das Tuki-Forschertheater oder auch einzelne Masterprojekte im Studiengang Theaterpädagogik an der UdK. Eine szenische Arbeit nach dem Laborprinzip modifiziert den Prozessablauf einer Eigenproduktion. Sie legt erstens ein großes Gewicht auf die Herausarbeitung einer Fragestellung, die durch die ganze Gruppe getragen wird und mit deren Wünschen und Bedürfnissen verbunden sein muss. Sie strukturiert zweitens den Probenprozess als eine ergebnisoffene Arbeit innerhalb von verschiedenen „Experimentalordnungen“, die seitens der Spielleitung und oder der Gruppe entworfen werden. Indem dabei in jedem Labor wieder neues Material generiert wird, bekommt der Probenprozess insgesamt den Charakter einer Recherche. Drittens wird in Produktionen mit dem Laborprinzip weniger auf die wiederholende Ausformung der in den Experimenten entstandenen Elemente gesetzt. Für die Präsentation werden eher Rahmungen erfunden, die es ermöglichen, diese szenischen Experimente vor und auch mit dem Publikum noch einmal zeigend zu vollziehen.

3. DIE KULTURPOLITISCHE UND –PÄDAGOGISCHE EBENE: WER DARF SPRECHEN?

Die letzte Ebene befasst sich mit der Frage nach den Machtverhältnissen und der Verwirklichung von Teilhabe innerhalb von Eigenproduktionen. Vor dem Hintergrund der Aufmerksamkeit für den Zusammenhang zwischen Recherche und Aufführung will ich hier zum Schluss eine Problematisierung vornehmen. Diese betrifft die Frage nach der Beteiligung der Gruppe an der Endform der Inszenierung. Wie Sascha Willenbacher formuliert hat, bewegen sich theaterpädagogische Projekte immer mehr oder weniger stark in einem Spannungsfeld zwischen den Anforderungen des Kunstfeldes und einem pädagogischen Anspruch, mit Menschen zusammenzuarbeiten, die über wenig Anschluss zum Kunstfeld verfügen (vgl. Willenbacher, 40). Anschluss ans Kunstfeld bedeutet hier nicht Spielfähigkeit oder Begabung, sondern das Vertrautsein mit Konzepten und ästhetischen Werten, wie sie im aktuellen Diskurs der Kunst zu einem historischen Zeitpunkt Gültigkeit haben. So lässt sich in der zeitgenössischen theaterpädagogischen Praxis immer wieder eine Differenz zwischen Spielleitung und Gruppe in Bezug auf das Verständnis von „gutem Theater“ ausmachen. Ausgebildete Theaterpädagog*innen und Künstler*innen vertreten hier meist einen Theaterbegriff, der am postdramatischen Dispositiv orientiert ist und präferieren Prinzipien wie Reibungen, Brüche und Kontextverschiebungen; unerfahrene Spieler*innen hingegen präferieren einen eher konventionellen Theaterbegriff mit narrativen Erzählweisen. Diese Differenz kommt insbesondere bei der Entscheidung über die Gestaltungsprinzipien der Bausteine und die Kompositionsprinzipien der Collage zum Tragen. Meine Behauptung wäre: Je stärker die theaterpädagogische Produktion am Kunstfeld orientiert ist, umso stärker wird die Verantwortung für die Dramaturgie der Collage von der Spielleitung übernommen.

Wenn man es konsequent denkt, ist jedoch der Anspruch auf Autorschaft der theaterpädagogischen Eigenproduktion eingeschrieben und gilt auch für die Phase der Formfindung und –fixierung. Teilhabe basiert damit auf einer Bewusstheit für unterschiedliche Konzeptionen künstlerischer Qualitäten und deren Eingebundenheit in Machtverhältnisse. Wenn diese Bewusstheit in den theaterpädagogischen Produktionsprozess einfließt und Konsequenzen hat, dann kann den beteiligten Spielenden Teilhabe im Sinne der Autorschaft auch für die Erzählweise der eigenen Inszenierung ermöglicht werden.

Verwendete Literatur:

- Joachim Frank: Eigenproduktionen aus der Befindlichkeit Jugendlicher. In: Lipfert, Elionor (Hg.): theater spielen. Bamberg: Buchner, 1998, S. 105 – 117.
Dorothea Hilliger: Keine Didaktik der Performativen Künste. Theaterpädagogisch handeln im Framing von Risk, Rules, Reality und Rhythm. Berlin Milow Strassburg: Schibri 2018.
Norma Köhler: Biografische Theaterarbeit zwischen kollektiver und individueller Darstellung. München: Kopaed 2009.
Tania Meyer: Gegenstimmgebung. Strategien rassismuskritischer Theaterarbeit. Bielefeld: transcript, 2016.
Ute Pinkert: Dramaturgische Praktiken in Eigenproduktionen. In: Zeitschrift für Theaterpädagogik, Heft 69 (2016) S. 17 – 22.
Geesche Wartemann: Theater der Erfahrung. Authentizität als Forderung und Darstellungsform. Hildesheim: Universität Hildesheim 2002.
Sascha Willenbacher: Das Kunstfeld als Spielfeld – Ein- und Ausschlussmechanismen des Kunstfeldes in und mit den Künsten begreifbar machen. In: Zeitschrift für Theaterpädagogik, Heft 69 (2016) S. 37 – 41.



Prof. Dr. Geesche Wartemann,
Universität Hildesheim

Recherchen im zeitgenössischen Theater für junges Publikum



Für meinen Impuls zu Ästhetiken in einem rechnerbasierten Theater für junges Publikum zum Fachtag „Wer spricht? Rechercheorientierung im Kinder- und Jugendtheater“ im Februar 2018 habe ich vier Beispiele ausgewählt, anhand derer sich exemplarisch vier Modelle eines aktuellen, rechnerbasierten Theaters für junges Publikum diskutieren lassen. Folgende Modelle möchte ich unterscheiden:

1. Recherche als Grundlage zeitgenössischer Dramatik
2. Recherche als Entwicklung einer Dramaturgie des Publikums
3. Recherche als Verfahren repräsentationskritischer (Ko-) Produktionen
4. Recherche als partizipatives Aufführungsformat

Folgende drei Fragen sind für meine Analysen erkenntnisleitend:

1. Zu welchen Darstellungsmitteln und Inszenierungsstrategien führen die Recherchen?
2. Wer spricht? Oder: Welche Ordnung der Generationen wird in den rechnerorientierten Inszenierungen entworfen?
3. Welches Konzept von Autorschaft ist mit den unterschiedlichen Modellen der Recherche verbunden?

14

Die Inszenierung *Schnubbel* (2014) des GRIPS Theaters in Berlin ist beispielhaft für ein Theater, in dem Recherche als Grundlage zeitgenössischer Dramatik verstanden wird.¹ Recherchiert wird zu aktuellen Themen und kindlichen Lebenswelten. In der Märkischen Oderzeitung heißt es über *Schnubbel*: „Volker Ludwig packt – wie immer – heiße Eisen an. Nicht nur Mobbing ist sein Thema, sondern auch die verschiedensten Lebensweisen, von der arabischen Großfamilie bis zur alleinerziehenden Hartz-IV-Empfängerin...“. Die Recherche soll gewährleisten, dass Themen sach-, zeit- und altersgemäß dargestellt werden. Sie ist eine journalistische oder ethnografische Vorarbeit. Wer an solchen Recherchen beteiligt ist, variiert von Inszenierung zu Inszenierung. Es kann nur die oder der Autor*in oder das gesamte Produktionsteam mit Regisseur*in, Schauspieler*innen und Theaterpädagog*innen sein. Im Prozess der Dramatisierung durch einen Autor oder eine Autorin wird anschließend das Recherchematerial fikionalisiert. Charakteristisch für Bearbeitungen im Kinder- und Jugendtheater sind typisierte, kindliche oder jugendliche Figuren, die ein „überindividuelles Allgemeines“² repräsentieren. Der geschriebene Text dient als Ausgangspunkt der dann folgenden Inszenierung. Nicht selten wird ein Rahmenprogramm kuratiert, um das Theaterspiel in Expert*innengesprächen oder theaterpädagogischen Angeboten inhaltlich zu vertiefen.

In diesem Modell der Recherche als Grundlage zeitgenössischer Dramatik verstehen sich die erwachsenen Theatermacher*innen als Fürsprecher*innen der Kinder und Jugendlichen. Diese Stellvertretung wird in den Stücken und Inszenierungen nicht reflexiv und darüber hinaus auch nicht problematisiert. Kinder und Jugendliche werden von den erwachsenen Theatermacher*innen als Gegenstand der Recherchen und als Experten kindlicher und jugendlicher Lebenswelten adressiert. Es besteht eine traditionelle Funktionsteilung in Proben und Aufführungen. Die erwachsenen Theatermacher*innen sind spezialisiert als Autor*in, Regisseur*in, Schauspieler*in, Dramaturg*in und Theaterpädagog*in. Kinder und Jugendliche haben als Zuschauer*innen an den Aufführungen teil.

Die Inszenierung *Juryen* („Die Jury“, 2011) der norwegischen Choreografin Hege Haagenrud³ ist ein originelles Beispiel für eine Recherche, die darauf zielt, eine „Dramaturgie des Publikums“ zu entwickeln. Der Begriff stammt von Volker Klotz und bezeichnet „dramaturgische Lenkungsmanöver“, die dazu beitragen, dass „die Interessen von Bühnenangebot und Publikumsnachfrage übereinstimmen (...) Nicht etwa ökonomisch, sondern ästhetisch, welt-wahrnehmend.“⁴ Mit anderen Worten: die Theatermacher*innen recherchieren Rezeptionsbedürfnisse und Rezeptionskompetenzen der jungen Zuschauer*innen. Was wünschen sich Kinder und Jugendliche auf der Bühne? Welchen Sinn schreiben sie den Darstellungen auf der Bühne zu? Insbesondere Theaterpädagog*innen beobachten, fragen nach, laden ein zu Probenbesuchen oder erfahren in theaterpädagogischen Workshops mehr über die Interessen und Wahrnehmungen der jungen Zuschauer*innen. Hintergrund solcher Recherche ist zum einen das stark rezeptionsorientierte Theaterverständnis, mit dem ein besonders großes Interesse der Theatermacher*innen für ihr Publikum verbunden ist. Zum anderen besteht aber eine grundlegende Unsicherheit der erwachsenen Theatermacher*innen, ob sie mit ihrem Theater inhaltlich wie formal überhaupt das Interesse ihres jungen Publikums treffen. Im Theater für die Aller kleinsten ist deshalb die Recherche als Entwicklung einer Dramaturgie des Publikums besonders gut entwickelt; denn wie diese aller kleinsten Kinder zum dynamischen Ereignis Aufführung beitragen, ist vergleichsweise unberechenbar. Auch sind es hier nicht die Theaterpädagog*innen, sondern Darsteller*innen und Regie, die im Probenprozess und mit jeder Aufführung erneut ihre Zuschauer*innen aufmerksam wahrnehmen.

In der Inszenierung *Die Jury* wird dieses Modell der Recherche reflexiv und selbstironisch gewendet: Im Bühnenhintergrund wird eine Gruppe Kinder zwischen fünf und zehn Jahren überlebensgroß als meinungsstarke Ratgeber und Instrukteure projiziert. Sie kritisieren die Darstellungen und entwerfen neue, die von zwei erwachsenen Tänzerinnen ‚umgesetzt‘ werden. Im Verlauf wird allerdings deutlich, dass die Kinder je nach Alter, Geschlecht oder einfach individueller Vorliebe sehr unterschiedliche Vorstellungen und Vorlieben haben. Zu den von den Kindern am Ende gemeinschaftlich verfassten *top ten* beliebtesten Darstellungen zählen „Musik“, „Liebe“ und „Bewegung“ ebenso wie „das Universum“. Für alle passend scheint hierzu die nun eingespielte Landschaftsaufnahme, untermalt mit klassischer Musik. Es ist die Eingangsszene, die noch vierzig Minuten zuvor von den Kindern als langweilig bezeichnet wurde!

In einem Modell der Recherche, die dazu dient, eine Dramaturgie des Publikums zu entwickeln, reflektieren und problematisieren die erwachsenen Theatermacher*innen ihre spielbestimmende Position. Es lassen sich keine verallgemeinernden Aussagen zur Ästhetik machen. Kinder und Jugendliche werden wahrgenommen und befragt. Sie sind Gegenstand von Recherchen in Probenprozessen und Aufführungen und werden als Ko-Produzent*innen konzipiert.

Die Inszenierung *Obisike - Herz einer Löwin* (2016) wurde vom Jungen Schauspiel Düsseldorf zusammen mit nigerianischen Künstler*innen im Rahmen des Fond „turn“ der Bundeskulturstiftung produziert.⁵ Sie ist beispielhaft für eine Reihe weiterer, aktueller Theaterinszenierungen, die Recherche als Verfahren repräsentationskritischer (Ko-)Produktionen wählen. Im Kon-

text des aktuellen Diskurses sogenannter „fair cooperation“⁶ sollen Recherchen als Ausgangspunkt von Stückentwicklungen den Perspektiven und Ästhetiken aller Beteiligten Raum bieten und so die Begegnung und den Austausch eröffnen. Die Autor*innenposition ist so oft kollektiviert; die der Regie und/oder Choreografie hingegen in der Verantwortung einzelner Künstler*innen. Typisch sind für viele dieser Produktionen eine Dramaturgie der Collage, Tanz, Musik und Visuelles unterschiedlicher Stile und Traditionen sowie vielsprachige Texte. Die Ensembles sind oft kulturell und ethnisch divers, aber auch altersgemischt. Welche Gestaltungsräume haben aber die beteiligten Kinder und Jugendlichen?

In der Inszenierung *Konferenz der wesentlichen Dinge* (2015) von Pulk Fiktion wird die Recherche zum partizipativen Aufführungsformat.⁷ Das Publikum begibt sich an einen gemeinsamen Tisch und setzt mithilfe eines raffinierten technischen *settings* die Recherche zur Ordnung der Generationen in der Aufführung selbst fort: „An diesem Ort zwischen Theater und Spielplatz wird abgestimmt, ausprobiert, beobachtet und erlebt, werden die Rollen stetig neu verteilt.“, heißt es im Ankündigungstext von Pulk Fiktion. So werden gängige Zuschreibungen von kindlichem und erwachsenem Verhalten aufgerufen, bestätigt oder unterlaufen. Tradierte Hierarchien, die mit einem diachronen Generationsbegriff einher gehen, stehen infrage. Programmatisch wird die Autorschaft aller an der Aufführung Beteiligten betont, wenn die Stimme aus dem *off* immer wieder wiederholt: „Ihr bestimmt...“ .

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Recherchen im aktuellen Theater für junges Publikum produktiv sind, insofern sie tradierte Differenzierungen zwischen Leben und Kunst, Produktion und Rezeption, erwachsen und kindlich hinterfragen, relativieren und neu ordnen lassen. Mit den Recherchen sind immer Bewegungen ins Offene verbunden. Und sie scheinen dem *Experiment* heute näher als dem *Dokument*!

¹ Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=D5aN6G8h2xY>

² Manfred Pfister: *Das Drama*. München: Fink, 1994, S.245.

³ Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=4IliVTA_nLA

⁴ Vgl. Volker Klotz: *Dramaturgie des Publikums: Wie Bühne und Publikum auf einander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater*. München/Wien: Hanser, 1976, vgl. S. 13 ff

⁵ <https://www.dhaus.de/programm/archiv/o/obisike/#>

⁶ Vgl. Annika Hampel 2015

⁷ <http://www.pulk-fiktion.de/konferenz-der-wesentlichen-dinge/>



David Vogel

Recherche aus verschiedenen Perspektiven – Beobachtungen zu drei spielerischen Impulsen



16

Mit *KAPUTT: Akademie der Zerstörung* präsentierte **Sybille Peters** eine Perspektive auf Recherche als Selbstwirksamkeit. Durch ihr Performancekunst vermittelndes Kartenspiel *PLAY-ING UP* habe das Fundus Theater eine spannende Entdeckung gemacht: Spielkarten mit Aufträgen zur Zerstörung funktionieren besonders gut, unabhängig von Alter und Erfahrung, so Peters. Offenbar bringe kollektive Zerstörung Menschen zusammen. Um diese Beobachtungen genauer zu untersuchen, wurde die Akademie der Zerstörung gegründet. Diese besteht aus sechs Kindern und sechs erwachsenen Künstler*innen und bezeichnet die Mitgliedschaft als gleichberechtigt. Das Schaffen der Akademie orientiert sich an folgenden Fragestellungen: Wer entscheidet, was Zerstörung ist und was nicht? Wer hat die Lizenz zur Zerstörung und warum? In öffentlichen Sessions, bei denen Besucher*innen sich an den Konzepten der Zerstörung beteiligen können und eigene Zerstörungsformen erproben, geht die Akademie den Fragen auf den Grund. Hierzu waren nun auch die Impulsbesucher*innen eingeladen: Ein vergangenes, zerstörerisches Ereignis wurde reenacted, Naturkatastrophen wurden mit Lebensmitteln dargestellt und kaputte Elektrogeräte leidenschaftlich zerstört und neu zusammengesetzt. Gleichzeitig wurden Fragebögen zu Erfahrungswerten von Zerstörung ausgefüllt. In einer abschließenden Runde diskutierten die Teilnehmenden ihre Erfahrungen. Somit erfuhren die Impulsbesucher*innen im Laufe des Vortrags die Perspektive der Selbstwirksamkeit aus eigenständigem Wirken.

Cindy Ehrlichmann vom Theater o.N. widmete sich in ihrem Impuls der Recherche mit Kindern ab zwei Jahren im künstlerischen Prozess. Dabei zeigt sich Ehrlichmann bei der Vorstellung ihrer Arbeit ergebnisoffen: Es gehe nicht nur um die ausschließliche Intention, Erfahrungen für eine anstehende Produktion zu sammeln, sondern durchaus auch darum, den beteiligten Kindern einen Zugang zur künstlerischen Erfahrung zu verschaffen und zu hinterfragen. Und weiter: Wenn ein Künstler*innenteam in einem definierten Zeitraum mehrere Male mit Kindern im Alter von 2 bis 4 Jahren zusammentrifft, stellt sich für das Künstler*innenteam die Frage, welche Impulse gesetzt werden sollen. Welche werden von den Kindern aufgegriffen und welche Gegenangebote gemacht? Direkte Interviews gestalten sich als Recherchestrategie aufgrund des Alters der Kinder als problematisch – die Recherche muss hier genauso sinnlich und spielerisch erfolgen wie die künstlerische Arbeit an sich. Das Künstler*innenteam befindet sich hier auf der Suche nach einer Verschränkung von Partizipation und Rezeption, welche sich oftmals auch in den Inszenierungen für dieses Publikum wiederfinden lässt.

Ausgehend von diesem Erfahrungsbericht, teilte Ehrlichmann die Anwesenden in Kleingruppen ein: „Stellt euch vor, ihr seid alle Künstler*innenteams die sich mitten in einem Rechercheprozess befinden. Es gab bereits Begegnungen mit den Kindern und die letzte Begegnung seht ihr gleich in einem Videomitschnitt. Bitte diskutiert im Anschluss anhand vorgegebener Fragestellungen euer weiteres Vorgehen.“ Anhand des Videos widmeten wir uns nun in unseren Teams folgenden Fragestellungen: „1. Welche Themen oder künstlerische Visionen entstehen bei Euch nach der Beobachtung in Bezug auf die Entwicklung eines Theaterereignisses für Kinder ab 2 Jahren? 2. Welche Impulse der Kinder möchtet ihr weiterverfolgen und wie setzt ihr das um in der nächsten Begegnung mit den Kindern?“ Stichpunktartig wurden Ergebnisse notiert. In der anschließenden Großgruppendifkussion wies Ehrlichmann auf die Frage nach der Gesamtvision erneut daraufhin, auch den Rechercheprozess bereits als künstlerische Herangehensweise zu betrachten und zu gestalten.

Die Theaterpädagoginnen des GRIPS Theaters **Anna-Sophia Fritsche** und **Nora Hoch** thematisierten in ihrem Impuls die Begegnung zwischen Kindern, Künstler*innen und Expert*innen im bzw. am Forschungsfeld. Hier stand die Unterstützung der Stückentwicklung am Ende der Recherche im Fokus. Zwei Uraufführungen wurden exemplarisch besprochen: Die Inszenierung *Aus die Maus* für Menschen ab 8 Jahren thematisiert Obdachlosigkeit, *Faltet eure Welt* für Menschen ab 13 Jahren ist eine Koproduktion mit suite42, welche bei ihrer Recherche zum Thema Freiheit bis nach Ägypten reiste. Diese beiden Produktionen wurden einander gegenübergestellt und anhand der zentralen Fragestellung nach dem Wirkungsraum der Zielgruppe debattiert. Die Ausgangslage war eine unterschiedliche:



17

Für *Aus die Maus* entschied sich das Theater für eine Thematik und beauftragte daraufhin ein künstlerisches Team, das diese untersuchen sollte. Hingegen kam das Künstler*innenkollektiv um die suite42 bereits mit eigenen Erkenntnissen aus seiner Recherche auf das Theaterhaus zu. Weiterhin bemühte für *Aus die Maus* das Künstler*innenteam eine Recherche mit der Zielgruppe IM Forschungsfeld: So wurden Kindergruppen im Rahmen der Recherche bspw. eingeladen, die Stadtmission zu besuchen und sich bei Mob e.V. selbst mit Wohnungslosen auszutauschen. Das Team beobachtete Fragen und Reaktionen der Kinder und konnte daraus Improvisationsaufträge für die Schauspielenden formulieren. Für *Faltet eure Welt* hingegen wurde eine Recherche mit der Zielgruppe ALS Forschungsfeld betrieben: Noch vor Probenbeginn realisierten die Künstler*innen Workshops mit unterschiedlichen Zielgruppen und adaptierten diese Formen der Aufgabenstellungen später auch in den Probenprozess mit den Schauspielenden. Bei beiden Produktionen wurde verstärkt Publikum auch in den weiteren Probenprozess mehrfach eingebunden, um bereits Erarbeitetes zu reflektieren. Dennoch lag die Entscheidung darüber, was in die Inszenierungen einfließen sollte, letzten Endes bei der jeweiligen Regie. Deutlich wurde bei beiden Beispielen auch, dass ein Theater auf solche aufwendigen Rechercheprozesse flexibel reagieren muss – dispositorisch, finanziell und mit einer frühen Teambildung aus Künstler*innen, Dramaturgie und Theaterpädagogik.

David Vogel ist Absolvent des Studiengangs Theaterpädagogik an der Universität der Künste Berlin.





Gerd Taube

Perspektiven des Publikums Was Recherche mit Partizipation zu tun hat

Gleich zu Beginn des Fachtags stellte Ingrid Hentschel in ihrem Eröffnungsvortrag grundlegend fest, dass die Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters seit den 1970er ohne Recherche gar nicht denkbar wäre. Dabei sind die Kinder und Jugendlichen über die Jahre auf ganz unterschiedliche Art und Weise und mit unterschiedlicher Intensität in die Rechercheprozesse involviert gewesen. Inzwischen ist Partizipation in den darstellenden Künsten für junges Publikum Teil der künstlerischen Forschung und Grundlage des Dialogs mit dem Publikum. Es ist daher naheliegend, die Rechercheprozesse im Kinder- und Jugendtheater nicht nur auf ihre inhaltliche und ästhetische Ergiebigkeit für die Kunstproduktion zu fokussieren, sondern auch das Maß der Beteiligung von Kindern und Jugendlichen und die Angemessenheit ihres Einflusses zu reflektieren.

18

Es geht also um beide Perspektiven: Das ergebnisorientierte Interesse der Theatermacher*innen an partizipativen Rechercheprozessen und die Interessen von Kindern und Jugendlichen, in diesen Prozessen als Partner ernst genommen zu werden und wirksamen Einfluss zu nehmen. Man könnte auch fragen: Was geben die Künstler*innen den an der Recherche Beteiligten zurück?

Der Fachtag hat diese Frage nicht beantwortet, aber das Nachdenken auf das Partizipations-Dilemma gelenkt. Wenn ein beteiligungsorientiertes Konzept von Kinder- und Jugendtheater der Mitwirkung von Kindern und Jugendlichen zu gestaltender Wirkung verhelfen soll, müssen sich die Theaterkünstler*innen und Theaterpädagog*innen Gedanken darüber machen, wie sie das gegebene Machtgefälle zwischen den erwachsenen Entscheidungsträgern und den beteiligten Kindern und Jugendlichen ausgleichen oder zumindest allen bewusst machen können.

Der Fachtag hat deutlich gemacht, dass Kinder- und Jugendtheater durch Beteiligung und Mitwirkung für Kinder und Jugendliche Orte der Mitbestimmung sein können, denn Partizipation ist nicht nur ein Grundprinzip der kulturellen Bildung, sondern ein grundlegendes politisches Prinzip für eine demokratische Gesellschaft.

Für das Kinder- und Jugendtheaterzentrum ist es ein wichtiges Ziel, durch das Angebot von gemeinsamen Denkräumen, wie sie bei dem Fachtag geschaffen wurden, das künstlerische Selbstverständnis der Theaterpädagog*innen und Theaterkünstler*innen zu reflektieren, damit Partizipation zu einem grundlegenden jugendpolitischen und künstlerischen Prinzip für die Arbeit von Kinder- und Jugendtheatern werden kann.

Prof. Dr. Gerd Taube ist Leiter des Kinder- und Jugendtheaterzentrums und Künstlerischer Leiter der Biennale des Theaters für junges Publikum „Augenblick mal!“



Impressum

Herausgeber: Kinder- und Jugendtheaterzentrum
in der Bundesrepublik Deutschland, 2018
Redaktion: Anna Eitzeroth, Nora Hoch, Gerd Taube
Gestaltung: Grafikdesign Holger Drees, Münster
Fotos: Mani Thomasson

Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der
Bundesrepublik Deutschland
Schützenstraße 12, 60311 Frankfurt am Main
Tel. 069-296661 Fax: 069-292354
zentrum@kjtz.de; www.kjtz.de.

Eine Veranstaltung von



Kinder- und
Jugendtheaterzentrum
in der Bundesrepublik
Deutschland



In Kooperation mit der



Universität der Künste Berlin

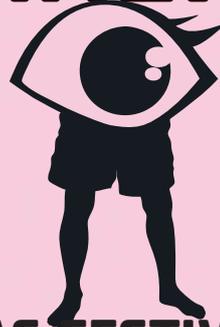
Gefördert von der





präsentiert

AUGENBLICKMAL!



**DAS FESTIVAL
DES THEATERS
FÜR JUNGES
PUBLIKUM
07.-12. MAI
2019**



lädt ein zu sechs aufregenden Festivaltagen in Berlin mit Sprech-, Musik-, Tanz- und Figurentheater sowie interdisziplinärem Theater und Performances für junges Publikum.



ist die Plattform für herausragende Inszenierungen und unterschiedliche Positionen in den darstellenden Künsten für junges Publikum aus Deutschland und der Welt.



schafft Freiräume für Reflexion und Austausch über die ästhetische, politische und gesellschaftliche Verortung der darstellenden Künste in Beziehung zum jungen Publikum.

WWW.AUGENBLICKMAL.DE

präsentiert von:

in Kooperation mit :

gefördert von: