

„Die Realität ist zu interessant, um sie den Realisten zu überlassen“

Tim Echells

Postdramatische Formen in der theaterpädagogischen Arbeit
mit Kinder und Jugendlichen - ein Forschungsspiel

Brigitte Moscon
01.08.2013

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	3
Teil I POSTDRAMATISCHES THEATER UND VERMITTLUNG	4
1. Postdramatisches Theater – Ein kurzer Umriss.....	4
2. Schnittstelle Postdramatisches Theater / Theaterpädagogik.....	5
3. Die andere Theaterpädagogik	8
4. Stückentwicklung.....	9
5. Biographisches Theater	10
Teil II KUNST UND WISSENSCHAFT – EIN VEXIERSPIEL.....	13
1. Künstlerisch Forschen, ein innovatives Konzept zur Wissensgenerierung.....	13
2. Ästhetische Forschung bei Kämpf-Jansen - ein Konzept ästhetischer Bildung	16
3. Die „Suche“ bei Sabisch.....	19
4. Suchen und Forschen im Theater	20
Teil III KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG - PRAXISBEISPIELE	22
Beispiel 1.....	22
Beispiel 2.....	25
Ein Erfahrungsbericht vom Suchen, Recherchieren, Forschen und Präsentieren.	27
Schlusswort	30
Literaturliste.....	31

Einleitung

„Theater und Forschung“ - eine Begriffskombination, die ich im letzten Jahr sehr oft gelesen habe. Aber nicht nur, weil ich diese Arbeit darüber verfasst habe, sondern bereits in mehreren, verschiedenen Zusammenhängen. Etwa im Rahmen des Schächpirfestivals, als ich mir einige Broschüren und Beschreibungen von Theaterhäusern und Theaterprojekten für Kinder und Jugendliche anschauen konnte. Dabei ist mir aufgefallen, dass der Begriff „Forschung“ in die Theaterpädagogik bereits eingezogen ist. In den meisten Theaterclubbeschreibungen kamen mindestens einmal die Bezeichnungen „Forschung“ und „Experiment“ vor. Es muss sich wohl um ein besonders flinkes Lauffeuer gehandelt haben, dass sich hier verbreitet hat. Im Herbst 2012 habe ich den Workshop von Camilla Schlie (Winterakademie, Theater an der Parkaue, Berlin) am BuT-Kongress dokumentiert und dabei beobachtet, dass die Ansätze der künstlerischen Forschung im Theater neu und größtenteils unbekannt sind; zumindest konnte keiner der TeilnehmerInnen von ähnlichen Erfahrungen in ihrer Arbeit berichten. Einerseits sind Begriffe, wie Forschung und Experiment bereits weit verbreitet, aber in der Praxis scheint mir das Forschen noch nicht institutionalisiert.

Warum der Begriff Forschung so „flink“ und „freundlich“ aufgenommen wurde, möchte ich in der vorliegenden Arbeit zeigen.

Die Arbeit besteht aus drei Teilen: Zunächst gehe ich auf postdramatische Formen und ihre Wirkungsweise in der Theaterpädagogik und -vermittlung ein, dann behandle ich die beiden Begriffe Kunst und Wissenschaft sowie deren Verhältnis zueinander, und im dritten Teil beschäftige ich mich mit Beispielen aus der Praxis und meinen eigenen Erfahrungen im Rahmen eines Kunstvermittlungsprojekts in Wien.

Teil I POSTDRAMATISCHES THEATER UND VERMITTLUNG

Der erste Teil dieser Arbeit wird sich mit postdramatischen Formen im Theater auseinandersetzen und die Frage erörtern, wie diese in der Theatervermittlung und -pädagogik angewandt werden können: Welche Schnittstellen gibt es zwischen postdramatischen Praxis und der theatralen Arbeit mit nicht professionellen Darstellern?

1. Postdramatisches Theater – Ein kurzer Umriss

Das postdramatische Theater unterscheidet sich vom (klassischen) dramatischen Theater durch seine Vielschichtigkeit und der Eröffnung neuer Möglichkeiten. Der Einsatz verschiedener Medien mit- und gegeneinander, die Enthierarchisierung von Theatermitteln und das Verschwinden eines linear-sukzessiven Handlungsstrangs könnte den Verdacht aufkommen lassen, dass postdramatisches Theater weder Strukturen noch Gesetzen gehorcht. - Ist postdramatisches Theater ein anarchisches Theater?

Der Postdramatik wird oft Beliebigkeit und Überforderung des Publikums vorgeworfen. Dabei gilt es anzumerken, dass der Inszenierungsprozess weniger von einem dramatischen Text dominiert wird; wenn Text verwendet wird, so ist er nicht als strikte Vorgabe zu verstehen. Der Text verschwindet unter anderen Zeichen und fungiert nicht mehr als Anker, an dem sich das Theaterpublikum für gewöhnlich festhält. Verschiedenste Eindrücke oder Fragmente, in einem Rechercheprozess erarbeitet, werden als Material für eine Inszenierung herangezogen. Der moralische Anspruch gegenüber dem Publikum wird durch Reflexionsangebote ersetzt; Fragen werden aufgeworfen, keine fertigen Antworten geliefert. Das entstandene „Wimmelbild“ ist voll von Zeichen und frei von realistischer raumzeitlicher Logik.

Der/die ZuschauerIn hat nicht mehr nur die Aufgabe zuzuschauen (passiv zu sein), sondern muss sich in dem „Wimmelbild“ selbst zurechtfinden und entscheiden, worauf er/sie die Aufmerksamkeit lenkt. Die Zuschauer partizipieren in dieser Hinsicht nicht zuletzt deshalb, weil die „vierte Wand“ auf verschiedener Art und Weise durchbrochen wird.¹ Die Passivität des Zuschauers soll aufgehoben werden, wie

¹ Vgl. Friedhelm Roth-Lange: Reader postdramatisches Schreiben und Inszenieren – Ifant Dezember 2012

auch der Philosoph Jacques Ranciere in seinem Aufsatz „Der emanzipierte Zuschauer“ schreibt: Der Zustand des passiven Zuschauers werde in Aktivität umgewandelt, der/die ZuschauerIn haben „die Rolle aktiver Interpreten“. ²

Postdramatisches Theater ist nicht völlig frei von Gesetzmäßigkeiten oder anarchisch, sondern mit vielen neuen dramaturgischen Strukturen und Kompositionsprinzipien aufgeladen. Die Architektur von Handlungen wird vervielfältigt und mit anderen Künsten vermischt. Die Performancekunst beispielsweise birgt ebenso neue Möglichkeiten: Einerseits tritt die Konzeption einer Darstellung in den Vordergrund, zum Anderen führt es zur Verabschiedung von der klaren Figur oder Rolle und vom Konflikt im engeren Sinne. Die Darstellung von Handlung, ein „So-tun-als-ob“, wird ersetzt durch ein faktisch-präsentisches Handeln. Der eigene Körper, die eigene Biographie wird zum Ausgangspunkt und zum Material, mit dem man arbeitet.³

2. Schnittstelle Postdramatisches Theater / Theaterpädagogik

Die vielfältigen Mittel und neuen Formen bieten besonders für die theaterpädagogische Arbeit viele Möglichkeiten. Während des Prozesses oder in der Probenphase werden, je nachdem ob es sich um ein Projekt mit oder ohne Präsentation/Aufführung handelt, diverse Medien verwendet und miteinander verbunden. Es bleiben nicht nur der eigene Körper, Requisiten, Bühne, Sprache oder Musik als Medium, sondern hinzu kommt Bewegung, Tanz, bildende Kunst, Video, Kamera, Sounds, Geräusche, Chor, Projektion usw.

Das Endprodukt ist in der Postdramatik nicht mehr so wichtig, wie auch in neuen Vermittlungsformaten der Theaterpädagogik konstatiert werden kann. Der Prozess ist mindestens ebenso wichtig wie das Vorstellen und abschließende Herzeigen. Am Beispiel der Winterakademie (Theater an der Parkaue, Berlin) lässt sich ein neuer Trend ablesen. Die oft kurze Arbeitszeit soll nicht zum größten Teil damit verwendet werden, um auf ein Endprodukt hinzuarbeiten und womöglich unter Druck etwas fertig zu stellen: Der Prozess des Ausprobierens, Forschens und Spielens soll

² Vgl. Jacques Ranciere: Der emanzipierte Zuschauer, Wien 2009, S. 28

³ Vgl. Friedhelm Roth-Lange: Reader postdramatisches Schreiben und Inszenieren – Ifant, Dezember 2012

dadurch nicht verkürzt werden. Stattdessen bekommen die Gäste am Ende des Projekts eine Werkschau *präsentiert*, nicht *repräsentiert*.

In der Zuschauer vs. Darsteller Situation haben sich ebenfalls postdramatische Formen bewährt. Es wird nicht nur auf klassischen Theaterbühnen oder in Aulen und Vereinshäusern gespielt, sondern auch an öffentlichen Orten wie Schulen, in alten Gebäuden, stillgelegten Fabriken oder einfach Dachböden. Das führt mit sich, dass das Publikum nicht an ein- und demselben Ort sitzen bleibt, sondern sich ebenso im Gebäude fortbewegen oder einer bestimmten Route folgen muss. Ein Theaterstück, dass verschiedenen Stationen beinhaltet, wird „Stationentheater“ und/oder „Site-specific-performance/theatre“ genannt. Das Stationentheater eignet sich besonders gut als Präsentationsform, wenn es verschiedene kleine Episoden/Szenen zu einem Thema gibt, die dann in einer sinnvollen Art und Weise arrangiert werden. Legt man den Fokus auf den bespielten Raum, dann wird es „Site-specific-performance/theatre“ genannt. Der Raum ist so selbst ein Mitspieler und wird bewusst inszeniert. Zur Auswahl des Ortes werde ich im zweiten Teil dieser Arbeit Weiteres hinzufügen.

Die Enthierarchisierung der Theaternittel führte zu einer Enthierarchisierung aller Anwesenden während einer Aufführung. Das führt dazu, dass das Publikum nicht immer räumlich von den Darstellern (Bühne/Zuschauerbereich) getrennt ist. Manchmal verschwimmt gar die Grenze zwischen beiden Bereichen. Im Kinder- und Jugendtheater gibt es bereits interessante dahingehende Umsetzungen, wie in „Um Himmels Willen, Ikarus“ (Theaterwerkstatt Hannover), die Publikumsplätze in Form eines runden Labyrinthes angeordnet waren. Die Darsteller bewegten sich in der Mitte oder zwischen dem Publikum. In „Museum of Memories“ (Nie Company) befand sich das Publikum in vier Reihen in einem kleinen Raum aufgeteilt, indem auch die DarstellerInnen dazwischen und rundherum spielten. Diese Strukturen verleihen den Aufführungen eine besondere Qualität. Damit kann man auch in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen zurückgreifen. In der „MachtSchuleTheater“-Produktion „Ist alles NIX?“ (Dschungel, Wien) bewegten sich die Jugendlichen auch immer wieder im oder um das Publikum.

Die Vorteile einer Inszenierung mit postdramatischen Formen liegen weiters darin, dass so Simultanität von Handlungen, schnelle Ortswechsel, „Close-Ups“ möglich werden und das Bühnengeschehen flexibler gestaltet werden kann.

Die zahlreichen Möglichkeiten sind für ein theaterpädagogisches Projekt von Vorteil,

weil damit das Setting auf die jeweilige Gruppe von nicht professionellen DarstellerInnen zugeschnitten werden kann. Der Spielleitung geht es darum, dass ihre SpielerInnen „gut vor anderen da stehen“, der Zuschauer ein Kunsterlebnis hat, die SpielerInnen verschiedene Ausdrucksformen anwenden und sich künstlerisch *präsentieren*. Um auf der Bühne zu stehen und *präsent* zu sein, muss man keine Schauspielausbildung abgeschlossen haben. Nicht professionelle DarstellerInnen haben andere Ressourcen, die in den postdramatischen Formen immer einen Platz finden können.

„Kunst entsteht da, wo Regisseure *bewusst* auf Kinder und Jugendliche zurückgreifen, weil sie Potentiale aktivieren wollen, die ein ausgebildeter, „domestizierter“ Schauspieler womöglich nicht herstellen kann.“⁴

Das Potenzial liegt bei Kindern vor allem darin, dass postdramatische Formen des Theatermachens im Besonderen an die Lebens- und Erfahrungswelt der Kinder und ihrer natürlichen Spielfähigkeit anschließen.⁵ Das kann zwar bedeuten, dass Kinder in einem Projekt gespannt auf ihre Rolle warten, diese dann aber nicht zu gesprochen bekommen.

In meinem letzten Theaterprojekt mit Kindern von 7 bis 10 Jahre kam es zu eben dieser Situation: Zwei Buben, die bereits Erfahrung auf einer Heimatbühne gesammelt hatten, fragten immer wieder: „Wo ist der Text? Wo ist meine Rolle?“ Dagegen haben die anderen TeilnehmerInnen meine Spielformen als Theaterspiel angenommen und es nicht für nötig gehalten, dass jeder eine bestimmte Rolle erhält. Die Aufführung bestand aus mehreren kurzen Szenen und Standbildern sowie zwei chorisch-performativen Momenten zum Thema Urlaub und Ferienzeit. Die Buben haben, nachdem diese Collage Form angenommen hat, meine Arbeitsweise akzeptiert und Spaß an der Arbeit gehabt. Thematisiert wurde von mir bereits zu Beginn des Projektes, dass es kein geschriebenes Stück geben wird, mit dem, für die meisten ausreichenden, Argument: Sie müssten so keinen Text auswendig lernen. Zu erwähnen bleibt, dass sich die "theatererfahrenen" Buben zu Beginn des Projekts offenbar keine Vorstellung davon machen konnten, wie Theater ohne Textvorlage funktioniert.

4 Kolja Burgschuld: Publikum der Passivität? Anmerkungen zur Emanzipation des jungen Zuschauers. In: IXYPSILONZETT Jahrbuch für Kinder- und Jugendtheater 2013 der ASSITEJ Deutschland

5 Vgl. Friedhelm Roth-Lange: „Und wann kriegen wir unsere Rollen?“. Performatives Theater mit Grundschulkindern. In: Zeitschrift für Theaterpädagogik 29.Jahrgang.Kooespondenzen.Heft 62.

In meinem Projekt sehe ich Anknüpfungspunkte zu einem performativen Projekt mit Grundschulkindern an der Theaterwerkstatt in Bonn; die Gruppe hat

...“nicht an Rollen einer erfundenen Handlung gearbeitet, sondern Bühnensubjekte mit klaren Bezügen zum eigenen Alltag entwickelt, die ihre Handlungen auf der Bühne in zum Teil körperlich verausgabender Weise vollziehen oder ihre selbst erfundenen Geschichten erzählen; sie hat nur ansatzweise das szenische Als-ob bedient, also gewissermaßen mit offenen Karten gespielt, Zufall und Überraschung als Teil der Aufführung zugelassen, kein geschlossenes Stück gezeigt, sondern Ergebnisse eines Rechercheprozesses zu den Themen Strafe und Geschwister präsentiert, die mit theatralen Mitteln in einer oft gruppengesteuerten Arbeitsweise entwickelt worden sind.“⁶

Gruppenspiele haben ästhetisches Potential und erweisen sich als geeigneter Ausgangspunkt; sie können der Aufführung einen dramaturgischen Faden verleihen.

3. Die andere Theaterpädagogik

Kinder und Jugendliche werden nach wie vor als Experten ihrer Lebenswirklichkeit erkannt. Das „Theater für junges Publikum“ bietet für diesen Blickwinkel Raum und macht die Stimme der Jugendlichen wahrnehmbar.

Die Kunst der partizipativen Theaterarbeit des „Theaters für junges Publikum“ umfasst heute viel mehr als herkömmliche Theaterspielclubs. Daraus ist eine Theaterpädagogik entstanden, die sich heute neu definiert und sich sehr stark mit der konzeptionellen Idee der Vermittlungskunst befasst. Das erweiterte Verständnis von Theaterpädagogik setzt sich aus zwei theatralischen Ausdruckskonzepten zusammen: darstellendes Spiel und performative Konzepte. Zum Einen werden in Inszenierungen dramatische, literarische oder filmische Werke und Stoffe behandelt, Figuren und konstruierte Wirklichkeiten mit dramatischen oder postdramatischen Ausdrucksmitteln *repräsentiert*. Zum Anderen wird im performativen Jugendtheater mit partizipatorischer Kunst und deren dokumentarischen Arbeitsweise Wirklichkeitsmaterial gesammelt, arrangiert und neue Sinnzusammenhänge geschaffen. Mit performativen Verfahren werden Eindrücke, Erlebnisse und Erkenntnisse aus Recherche und Forschungsprozessen *präsentiert*.

6 Ebd. 62. S.39

Heute ist die theaterpädagogische und künstlerische Arbeit mit Jugendlichen offener und meist performativer; es werden weniger Verfahren angewandt, die die Wirklichkeit *repräsentieren* sollen. Die moderne Theaterpädagogik liegt einem weiteren Theaterbegriff zugrunde, bei dem Aufführungen zu Kunstereignissen werden, die den künstlerischen Entwicklungen im performativen Theater der Gegenwart näher stehen als denen des aktuellen Kinder- und Jugendtheaters. Das aktiv spielende und forschende Individuum steht in der theaterpädagogischen Arbeit im Mittelpunkt. Dabei wird zwischen Formen, Ausdrucks- und Wirkungsweisen der Theaterkunst und den individuellen sozialen und künstlerischen Bildungsprozessen vermittelt. Das Theater bietet einen experimentellen Raum, in dem künstlerisches Forschen und eine spielerische Aneignung der eigenen Lebenswirklichkeit der Kinder und Jugendlichen mit den Mitteln der Kunst generiert werden.

„Theaterpädagogik kann einen geschützten Spiel-, Denk- und Erfahrungsraum für die gemeinsame Arbeit auf Zeit von Kindern und Jugendlichen, Theaterpädagogen und Künstlern schaffen. Die Theaterpädagogik kann künstlerisches Wissen und Erfahrungen generieren und darstellen.“⁷

4. Stückentwicklung

In den Postdramatischen Formen gibt es die Stückentwicklung als Projekt und Inszenierungskonzept, das sich ebenso in der theaterpädagogischen Arbeit sehr gut anwenden lässt. Zu einem bestimmten Thema wird gearbeitet und ein Stück entwickelt; es gibt keinen fertigen dramatischen Text. Diese Art von Inszenierung muss eine Entwicklung haben und funktioniert mit Jugendlichen viel besser, weil sie dichter bei sich selbst sind und sich selbst spielen; sie verhandeln ihre eigenen Probleme und Gefühle. Die Figurenarbeit ist in einer Stückentwicklung einfacher, weil die Figuren bereits von den DarstellerInnen geprägt sind und authentischer wirken. Dramaturgisch und inszenatorisch sind Stückentwicklungen hingegen eine Herausforderung. Es bleibt letzten Endes eine Gratwanderung zwischen der Suche künstlerischer Freiräume und dem Erforschen und Ausloten persönlicher Grenzen.⁸

⁷ Gerd Taube: Das andere Jugendtheater. Das Theater für junges Publikum trifft das Theater der Jugendlichen In: IXYPSILONZETT Jahrbuch für Kinder- und Jugendtheater 2013 der ASSITEJ Deutschland

⁸ Vgl. Bernd Mand: „Für mich stehen da zehn Schauspieler auf der Bühne“. In: IXYPSILONZETT

„Forschung und Darstellung als Weg zur Erkenntnis unsichtbarer Dimensionen durch die
entfesselte imaginative Macht der performativen Kunst.

Jens Badura

5. Biographisches Theater

Kinder, Jugendliche, Menschen mit Behinderung oder andere Zielgruppen sind Experten für sich selbst und ihrer sozialen Gruppe. Für die Theaterpädagogik ist es ein Ziel, Handlungsspielräume zu eröffnen und den TeilnehmerInnen die Möglichkeit zu geben, eigene Erfahrungen zu ver- und bearbeiten. So hat auch das Konzept des biographischen Theaters in der theaterpädagogischen Arbeit mit Jugendlichen Fuß gefasst.

Biographische Theaterarbeit bedeutet aufführungsorientierte Thematisierung von Lebensgeschichten der DarstellerInnen. Dabei besteht allerdings die Gefahr, dass Lebensgeschichten missbraucht und vorgeführt werden. Der Vorwurf, dass in biographischen Performances in Wirklichkeit Sozialpornographie dargestellt wird, kann durchaus zutreffen. Deshalb sollten produktionsästhetische und ethische Überlegungen vorher zusammengeführt werden. In der Regel würden Improvisationen mit Biographischem beobachtet, reflektiert, wiederholt und mit bestimmten Spielregeln modifiziert, geübt und verdichtet, so Norma Köhler in einem Beitrag in den weiter unten zitierten Korrespondenzen. Die begleitenden Reflexionen zu die Improvisationsergebnisse sind wechselseitig, sowohl der szenische Innenblick bzw. die Selbstwahrnehmung der SpielerInnen als auch der Außenblick bzw. die Fremdwahrnehmung der Zuschauenden sind wichtig. Die Auswertung der Improvisationen ist grundsätzlich ästhetisch orientiert. Das bedeutet, dass das Feedback durch die Beobachtung an Gestaltungs- und Wirkungsweisen der szenischen Situationen gewonnen wird. Die Frage lautet: Warum wirkt es so? Was soll in der szenischen Wiederholung festgehalten oder weggelassen werden? Wie kann die Szene dynamisiert und erweitert werden? Konsequenterweise bedeutet das: Die Szenen, nicht das Leben, sind Arbeitsmaterial. Nicht die DarstellerInnen selbst in ihrem Sein, sondern die Art und Weise, wie sich die SpielerInnen zeigen und das Leben thematisieren, wird beobachtet und reflektiert. Die selbst verfassten Texte

oder Requisiten aus dem Alltag können nicht allein das Material der Theaterarbeit sein, sondern das Spiel mit dem Material. Deshalb bedeutet das nicht, dass die SpielerInnen ihr Alltagsverhalten möglichst getreu wiedergeben sollen. In der künstlerischen Umsetzung gibt es keine Einschränkung im Gegenteil, ein vielfältiges Ausprobieren und Kombinieren mit verschiedenen Formen und Medien ist sinnvoll.

„Die ethische Implikation besteht hier vor allem darin, die SpielerInnen nicht zu solchen sog. Alltgsexperten zu verkürzen, die ausschließlich ihre im Alltag geprobtten Rollen zeigen. Sie sollen die Theatermittel auch dazu nutzen (können), sich und die Kommunikation 'auszuspielen', voran zu treiben, zu vertiefen, Stereotypisierungen zu vermeiden oder aufzubrechen – was auch bedeuten kann, die eigenen die gemeinsame Lebenswelt zu diskutieren und vielleicht utopisch neu zu entwerfen.“⁹

Ich denke, dieser praktische Ansatz könnte auch in der Theaterarbeit im Kontext von Lebenszusammenhängen einer sozialen Gruppe angewendet werden. Spezifische Ereignisse, Tätigkeiten, Alltagsrituale, Begegnungen und Beziehungen, die das Leben, Denken und Handeln der Menschen beeinflussen und organisieren,¹⁰ können zum Spielmaterial gemacht werden. Es werden Szenen herausgearbeitet und gezeigt, die Haltungen und Beziehungen der Menschen innerhalb ihrer sozialen Gruppe *präsentieren*. Ein Beispiel: eine Gruppe von arbeitslosen Jugendlichen macht ihre „persönliche“ Arbeitslosigkeit zum Material. Dieses wird erweitert durch die Recherche anderer Positionen aus diesem Kontext. Möglich wären Menschen aus dem AMS- Bereich, Politiker, Betriebe usw. Die recherchierten Aufzeichnungen werden modifiziert und mit ästhetischen Mitteln arrangiert.

„Über eine Gruppe von Menschen, die gemeinsam ein Thema verhandelt, ist viel mehr zu erfahren, wenn ihre Texte verdichtet, zugespitzt und verfremdet werden. Die Suche nach Relevanz, die weg geht von der Biographie des einzelnen hin zu einem grundsätzlichen Thematischen, erscheint dabei am interessantesten. Dann sind viele Ichs als Ichs auf der Bühne zu erleben, die als kollektives Ich etwas zu sagen haben über die Welt, in der wir leben.“¹¹

9 Norma Köhler: Theaterpädagogische Praxis-Haltungen in biographischen Theaterproduktionen. In: Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik 29.Jahrgang.Regie und Spielleitung.Heft 62. S. 16

10 Vgl. Ingo Scheller: Szenisches Spiel. Handbuch für die pädagogische Praxis. Cornelsen Verlag 2012, S. 157

11 Katrin Bertscheider, Anne Paffenholz: Das ich als ich auf der Bühne. In: Sagen wir wie. Der theaterpädagogische Salon. Theater an der Parkaue 2012

Diese Betrachtung scheint mir im Kontext mit Jugendlichen in prekären Situationen zutreffend und ein wichtiges Bauelement in der Architektur eines theaterpädagogischen Konzepts. zu sein

„Ich möchte vielmehr darüber reden, wie die Wissenschaft das Unbekannte erforscht und plausibel machen, dass Wissenschaftler und Künstler dabei eigentlich gar nicht so weit auseinander liegen.“

Hans Jörg Rheinberger

Teil II KUNST UND WISSENSCHAFT – EIN VEXIERSPIEL

Der zweite Teil verhandelt die beiden Disziplinen Kunst und Wissenschaft. Warum gibt es eine scharfe Trennung zwischen diesen Bereichen? Welche Möglichkeiten birgt die Verbindung beider (oder mehrerer) Sparten? Welche Konzepte gibt es dazu?

1. Künstlerisch Forschen, ein innovatives Konzept zur Wissensgenerierung

Künstlerische und wissenschaftliche Arbeit wurden traditionellerweise bisher immer getrennt. Studienordnungen und Lehrpläne sind fast ausnahmslos danach verfasst. „Immer erst das eine, dann das andere“.¹² Künstler und Wissenschaftler liegen eigentlich sehr nahe beieinander, sofern beide Unbekanntes erforschen. Wir sind es allerdings gewohnt, Kunst und Wissenschaft voneinander klar zu trennen.¹³ Die Trennung geht auf die alte Unterscheidung zwischen freien und angewandten Künsten zurück. Im 9/10. Jahrhundert wurde zwischen *Artes mechanicae* und *Artes liberales* differenziert; darunter werden jeweils sieben Künste genannt. Hugo St. Victor nannte unter *Artes mechanicae* die Webkunst, die Waffenschmiedekunst, das Bauhandwerk (Steinmetz und Maurer), die Schifffahrt, die Jagd, die Heilkunst und schließlich die Schauspielkunst. Die sieben *Artes liberales* hingegen sind die Rhetorik, Grammatik, Dialektik, Astronomie, Musik, Geometrie und Arithmetik. Die freien Künste waren damals nur „freien Menschen“ vorbehalten. Die mechanischen Künste erhielten dadurch einen geringeres gesellschaftliches Ansehen als die freien Künste¹⁴. Damit bestand seit jeher eine starke Trennung zwischen diesen beiden

12 Vgl. Helga Kämpf-Jansen: Ästhetische Forschung. Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung. Seminarpapier und Diskussionsgrundlage, S.1

13 Vgl. Hans-Jörg Rheinberger: Experiment, Forschung, Kunst. In: Zeitschrift der dramaturgischen Gesellschaft 02/12, S. 11

14 Vgl. Brigitte Marschall: Ritualität und Gesellschaft im Mittelalter, Vorlesung Wien 2011 Institut für Theater- Film- und Medienwissenschaft

Feldern, die sich bedauerlicherweise heute noch in der Wahrnehmung von Kunst und Wissenschaft bemerkbar macht. Man hat sehr lange gezögert, die Prozesse von Kunst und Wissenschaft unter einer gemeinsamen Perspektive zu betrachten. Wissenschaftliche Forschung und Kunst bemühen sich beiderseits um eine nach vorne offene Welterkundung.¹⁵ Eine innovative Kombination aus beiden Disziplinen nennt sich *künstlerische Forschung*. Dieses Konzept bedeutet nichts anderes als

... „eine Praxis der Suche nach und Erkundung und Entwicklung von Wissen und Können, inklusive der dazu jeweils nötigen Verfahren und spezifischen Ausdrucksformen im Medium der Künste“...¹⁶

. Der Forschungsprozess ist, sei es in der Wissenschaft oder in den Künsten, von sinnlichen und rationalen Erkenntnisordnungen geprägt. *Künstlerische Forschung* soll bewusst beides miteinander verschränken. Sinnlichkeit und Rationalität sind zwar von Gegensätzen geprägt, doch liegt genau darin deren Potential, sei es nun in der Wissenschaft oder in der Kunst. Es macht deshalb Sinn, verschiedene Erkenntnis- und Gestaltungsmodi gezielt miteinander zu verbinden. Lässt man sich bewusst auf dieses Gegen- und Zusammenspiel ein, können neue Konstellationen der Wissensproduktion entstehen. Die scharfe Grenze zwischen den beiden Disziplinen unterstellt eine präzise Identitätsstruktur, die im Grunde nicht zutreffend ist. Die Wissenschaft wird als eine mit starkem Rationalitätsideal und bestimmten Methodenvorgaben beladene Person dargestellt, während der weitentfernte Verwandte Kunst autonom und in einer anschaulich anderen Wirklichkeit lebt. Diese beiden Personenbeschreibungen sind nicht nur heute aufgrund neuer Konzepte ungültig, sondern waren immer schon mangelhaft oder unvollständig.

„Imagination, Intuition und Kreativität sind in den Wissenschaften genauso am Werke wie Recherche, Analyse und Experiment in den Künsten.“¹⁷

Die Differenz liegt in der Gewichtung dieser Persönlichkeitsmerkmale. Die *künstlerische Forschung* versucht diese Erkenntnismodi (sinnlich und rational) zu enthierarchisieren, demnach komplementär zu denken. Die Erfahrungen der Welterschließung sind ein Wechselspiel zwischen künstlerisch-kreativen und wissenschaftlich-theoretischen Formen, die eine produktive Dynamik ergeben. Kunst

¹⁵ Vgl. Hans-Jörg Rheinberger: Experiment, Forschung, Kunst. In: Zeitschrift der dramaturgischen Gesellschaft 02/12, S. 11

¹⁶ Jens Badura: Forschen mit Kunst. In: Zeitschrift der dramaturgischen Gesellschaft 02/12, S. 15

¹⁷ Ebd.

produziert Erkenntnis und bekommt in der Gegenwart eine neue Funktion. Heute gibt es neue Formen der künstlerischen Welterkundung, weil es schon lange Diskurse dazu gab. Der Philosoph Alexander Gottlieb Baumgartens (1714-1762) befasste sich mit Ästhetik und den verschiedenen Erkenntnismodi in der Kunst und Wissenschaft. Die Rolle der Künste im Kontext der Gesellschaft hat sich stark verändert. Neue kooperative Formate zwischen den Disziplinen zeugen von einem erweiterten Verständnis der Kunst und Möglichkeitsräumen, die damit eröffnet werden können.

Verschiedene Möglichkeitsräume als idealtypische Projektformate:

Typ 1:

Eine Wirklichkeit, die den Wissenschaften verschlossen bleibt, weil die „Aufscheibesysteme“ (Friedrich Kittler) dem geforderten Wiederholungs- oder Objektivitätsanspruch nicht gerecht werden, wird künstlerisch erfahrbar gemacht.

Typ 2:

Künstlerische Material- oder Methodenerkundung sowie Experimente, die einerseits die Entwicklung der Künste stimulieren und zu neuen künstlerischen Praxen führen und andererseits Beiträge für die wissenschaftliche und technologische Material- und Methodenforschung liefern.

Typ 3:

Eine spezifisch reflexive Erschließung der Künste aus der Innenperspektive künstlerischer Arbeit, wie unterschiedliche Arts-based-Phd-Formate.

Ich sehe im Typ 1 das Potenzial, qualitative sozialwissenschaftliche Methoden mit künstlerisch-theatralen Mitteln zu vereinen und vielleicht auch neue Formen, wie im Typ 2 angedacht, zu finden. Im Erfahrungsbericht werde ich dazu näher eingehen.

Nennenswert scheint mir auch eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Wissenschaft und Kunst: die Möglichkeit des Scheiterns. Das naturwissenschaftliche Prinzip der Falsifizierbarkeit soll zwar im künstlerischen Forschungsprozess nicht bestimmend

sein, aber das Scheitern macht jede Forschung produktiv.¹⁸ Das Risiko des Scheiterns ist also auch für die künstlerische Forschung ein fruchtbare Reibungsfläche. Das Prinzip des Scheiterns ist bereits in der Improvisationskunst (bezeichnenderweise auch „Theatersport“ genannt) bekannt. Das Scheitern als positiver Bestandteil des Lebens wird vermehrt im Alltag propagiert. Speziell in narrativen Medien dankt der Held der Erzählung ab und Figuren und Biografien des Scheiterns, rücken ans Licht. Der Mensch wird erst interessant, wenn er scheitert. Die Improvisationskunst ist in der Theaterarbeit und vor allem im Probenprozess sozusagen der Verfechter des lustvollen Scheiterns und auch ein fixer Bestandteil in der postdramatisch-performativen Theaterarbeit.

„Improvisation zählt zu den prägenden Elementen aller performativen Künste, seit wir überhaupt Zeugnisse davon haben.“¹⁹

Der Wert des Improvisierten liegt in der innovativen Kraft des Ungeplanten: dem *Ereignis*.

2. Ästhetische Forschung bei Kämpf-Jansen - ein Konzept ästhetischer Bildung

Ästhetische Forschung ist die Vernetzung vorwissenschaftlicher, künstlerischer und wissenschaftlicher Verfahren und Methoden. Sie enthält alle Handlungs- und Erkenntnisformen, die kulturelle Bildung heute und zukünftig braucht, wie Kämpf-Jansen unterstreicht.

Ästhetische Forschung könne dort beginnen, wo

... „eine Frage, ein Gedanke, eine Befindlichkeit; ein Gegenstand, eine Pflanze, ein Tier; ein Phänomen, ein Werk, eine Person, (fiktiv oder authentisch), eine Gegebenheit oder Situation; ein literarisches Thema, ein begriff, ein komplexer Inhalt oder anderes;“²⁰ ...

da ist. Ästhetische Forschung bedeutet wie jede Forschung einer Frage nachgehen,

18 Vgl. Sybille Peters: Der Research/Presentation-Divide. In: Sagen wir wie. Der theaterpädagogische Salon. Theater an der Parkaue 2012

19 Kai van Eikels: Der Abend, an dem wir unser Publikum kannten. Improvisieren zwischen Ereignisproduktion und Zusammenleben. In: Melanie Hinz, Jens Roselt (Hg.): Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater. Alexander Verlag Berlin 2011 S. 110

20 Helga Kämpf-Jansen: Ästhetische Forschung. Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung. Seminarpapier und Diskussionsgrundlage, S.1

an einer Sache arbeiten, eine Idee verfolgen, ein wichtiges Vorhaben verwirklichen. Begleitet ist das Vorhaben mit einem hohen Motivationsgrad, der in den meisten Bildungseinrichtungen, z.B. Schulen, fehlt. Der Forschungsprozess ist performativ und bleibt in Bewegung, weil ständig Entscheidungen getroffen werden. Zur Ausgangssituation gehört auch die Entscheidung, an welchem Ort die Erarbeitungen stattfinden sollen. Meistens sind diese Orte sowohl Arbeitsort als auch Ausstellungsort und hängen mit der Forschungsfrage zusammen. Sie beeinflussen die physische und psychische Verfassung des Einzelnen, modifizieren den Arbeitsprozess, der dadurch positiv beeinflusst wird. So sind etwa ein Kloster, Bahnhof, Keller, alte Häuser usw. Orte, an denen es zu ungewohnten Formen der Kommunikation kommt, darüber hinaus Begegnungen mit Bewohnern, Vorbeikommenden usw.

Dazu möchte ich kurz aus einem vergangen MachtSchuleTheater-Projekt erzählen: Dort wurde ein altes Fabriksgelände gewählt, das teilweise bereits von Künstlern bewohnt und benutzt wurde. Die Jugendlichen, die an dem Projekt teilgenommen haben, waren im Arbeitsprozess aufgrund der Begegnungen mit den Menschen im Dialog, aber auch von den räumlichen Strukturen beeinflusst. Schmutz und ungeheizte Räume, eine kleine Bibliothek, Kochstellen, alte Geräte, ein großer Ofen, KünstlerInnen, BesucherInnen haben den Prozess beeinflusst. Die Forschungsfrage lautete: Was hat Bedeutung? Was ist Nichts? Hat Nichts eine Bedeutung?²¹ Die Erfahrungen mit dem Ort haben sich mit dem Forschungsprozess vernetzt und somit eine weitere Dimension eröffnen können, was in einem gewöhnlichen Proberaum nicht passiert wäre. Die Frage des Ortes zu Beginn einer künstlerischen Forschung ist also bedeutsam und muss einbezogen werden.

Vernetzung von vorwissenschaftlichen, künstlerischen und wissenschaftlichen Verfahren und Methoden

Vorwissenschaftliche, an Alltagserfahrungen orientierte Verfahren, sind:

1. fragender und entdeckender Umgang mit Dingen und Phänomenen alltäglicher Erfahrung, Neugier und die Fähigkeit zum Staunen
2. handelnder Umgang mit Dingen, wie das Sammeln, Ordnen, Dekorieren, Arrangieren, Präsentieren von Persönlichem, Schöner, Bedeutsamen
3. ästhetische Praktiken von Kindern und Erwachsenen, die ständig

21 „Ist alles NIX? - Eine Sinnsuche“, Regie: Sara Ostertag, im Moë, Dschungel Wien 2012

selbstverständlich vollzogen werden, also handwerkliche und technische Verfahren, wie kleben, collagieren, montieren, ausschneiden, malen, skizzieren, basteln, nähen, usw.

4. das Fragen nach dem nächsten Schritt: Wie plant/organisiert man was? Wo findet man was? Wann muss es fertig sein? Wo hilft der Zufall weiter?

Künstlerische Strategien im Bereich aktueller Kunstkonzepte

Strategien aktueller Kunst sind in der Kunstdidaktik bereits integriert worden und man kann festhalten, dass der irritierende und unübliche Umgang mit den Alltagsdingen, die zu Objekten der Kunst werden, durchaus Parallelen zu Dingen und Praktiken von Kindern und Jugendlichen hat. Das bedeutet für die Arbeit im Rahmen ästhetischer Forschung, dass herkömmliche ästhetische Verfahren, wie das Sammeln und Basteln, das Skizzieren, Modellieren, Malen, Drucken, Photographieren und Experimentieren, neben visuellen Konzepten und Modellen, Videos, computer-generierte Bilder, Konservierung und Restaurierung stehen. Dabei geht es zudem um Objektarrangements, Gegenstandsverfremdung, Einsatz von Klangelementen und gesprochene Sprache. Kämpf-Jansen betont, dass es wichtig ist, die aktuelle Kunst in hohem Maße zu rezipieren, um die heutige Vielfalt künstlerischer Strategien und Verfahren kennenzulernen und die ästhetischen Sprachen produktiv zu nutzen.

Die wissenschaftlichen Methoden

Befragen, Erforschen, Recherchieren, Analysieren, Kategorisieren, Dokumentieren, Archivieren, Konservieren, Präsentieren, Kommentieren, Einordnen, Vergleichen, in Beziehung setzen sowohl von Gegebenheiten und Erfahrungen der Alltagswelt als auch Erfahrungen von Kunst, ihren Kontexten und den gegebenen Theorien sind wissenschaftliche Methoden. Kämpf-Jansen sieht in den wissenschaftlichen Methoden die Aufgabe, die engeren Kontexte der Vorhaben zu erarbeiten. Das sind z.B. kunstgeschichtliche und kunsthistorische oder designtheoretische Exkurse zu den Dingen über die und an denen jemand arbeitet; dazu philosophische, anthropologische, psychoanalytische oder religiöse Fragen sowie die Konstitution des Subjekts, Identitätstheorie, Geschlechterkonstruktion und Genderdiskussion.

Die Selbstreflexion und Ich-Erfahrung bündelt alle Vorgehensweisen. Das Erarbeitete wird nochmals subjektiv bedacht und emotional begleitet. Die Erweiterung eigener

Zugänge und Positionierungen findet zum großen Teil erst in der Selbstreflexion statt.

„Im Rahmen ästhetischer Forschung sind die einzelnen immer auch Grenzerfahrungen ausgesetzt, die ihre Erfahrungsräume erweitern, Gratwanderungen abverlangen und 'Selbst-Versuche' einschließen.“²²

Bei Kämpf-Jansen ist das Tagebuch ein wesentlicher Bezugspunkt der Reflexionen, dort laufen alle Stränge zusammen.

„Indem wir aufzeichnen, inszenieren wir Erfahrungen. Damit wir die Inszenierung erfahrbar“
Andrea Sabisch

3. Die „Suche“ bei Sabisch

Andrea Sabisch schreibt in „Inszenierung der Suche“ über die Suche nach Fragen und in welchen Formen dazu eine Grafie (Aufzeichnung) erstellt werden kann. Sie setzt dem Konzept der „Ästhetische Forschung“ von Kämpf-Jansen entgegen, dass zu Beginn der Forschung nicht die Frage stehe, sondern eine Phase der Suche nach der Frage. Ästhetische Forschung beginnt demnach schon viel früher. Die Suche nach Fragen ist im Vergleich zum Forschungsprozess diffuser, weil es noch keine Ordnung gibt, um das, was wir suchen, zu bündeln. Die Suche ist ein Paradoxon.

„Wir suchen, ohne bereits im Voraus zu wissen, was es sei, wonach wir suchen und dennoch können wir fündig werden.“²³

Das Führen eines Tagebuch, der Ort der Aufzeichnung, ist eine fruchtbare Notations- und Dokumentationspraktik. Dabei kann und soll man sich diverser Darstellungsmodi bedienen. Die Aufzeichnung als individuelle Veröffentlichungsstrategie einer selbstorganisierten medialen Praxis ist nicht nur für die Kunstpädagogik interessant, sondern auch für die Theaterpädagogik. Die Aufzeichnung ist eine Methode, die subjektorientierte Erfahrungen generiert. Der eigene Relevanzrahmen, Erwartungshorizont und Eigensinnigkeit werden kommunizierbar gemacht. Diese

22 Helga Kämpf-Jansen: Ästhetische Forschung. Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung. Seminarpapier und Diskussionsgrundlage, S.3

23 Andres Sabisch: Inszenierung der Suche. Vom Sichtbarwerden ästhetischer Erfahrung im Tagebuch. Entwurf einer wissenschaftskritischen Grafieforschung. Transkript Verlag für Kommunikation, Kultur und soziale Praxis 2007 S. 18

Methode eignet sich besonders im Rahmen eines selbst gesteuerten, entdeckenden und forschenden Lernens, in der künstlerischen Forschung.

„Man muss wohl sagen können, dass noch keiner je eine Entdeckung gemacht hat, indem er sie direkt suchte“
Claude Bernard

4. Suchen und Forschen im Theater

Die Ansätze des Suchens und Forschens können in künstlerischen Art und Weise besonders im Theater erfahrbar gemacht werden. Das Theaterspiel kann alle Künste zusammenführen und hat sie schon längst vereint. Der theatrale Raum ist also der ideale Ort für das Suchen und Forschen mit künstlerischen Mitteln. Über den eigenen Körper die Welt erfahren, als Gratwanderung zwischen Wissen und Nichtwissen.

„Man kann das Forschen also als eine Suchbewegung charakterisieren, die sich auf der Grenze zwischen dem Wissen und der Nichtwissen bewegt. Das Grundproblem besteht darin dass man nicht genau weiß, was man nicht weiß. Damit ist das Wesen der Forschung kurz, aber bündig ausgesprochen. Es geht letztlich um das Gewinnen von *neuen* Erkenntnissen, und was wirklich neu ist, ist definitionsgemäß nicht vorhersehbar ... Was wirklich neu ist, muss sich einstellen. Das einzige was man tun kann, ist, Bedingungen dafür zu schaffen, dass es sich einstellen kann. Mit dem Experiment schafft sich der Forscher einen empirische Struktur, eine Umgebung, die es erlaubt, in diesem Zustand des Nichtwissens um das Nichtwissen handlungsfähig zu werden.“²⁴

Experimentalsysteme bieten Strukturen, die es erlauben, Zufälle zu generieren und sie gleichzeitig produktiv zu verarbeiten. So ist es auch in jeder Theaterprobe: Der Regisseur oder die Spielleitung ist gleichzeitig die Forschungsleitung. Auf der Probe wird empirisches Material erarbeitet und oftmals ergibt sich durch Zufall neues Material, neues Wissen, das die Forschenden näher zum unbekannten Ziel bringt.²⁵

„Außerdem ist etwa die Bezeichnung von Theaterproben als experimentelles

24 Hans-Jörg Rheinberger: Experiment, Forschung, Kunst. In: Zeitschrift der dramaturgischen Gesellschaft 02/12, S. 12

25 Vgl. Melanie Hinz, Jens Roselt (Hg.): Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater. Alexander Verlag Berlin 2011

Labor oft nicht nur metaphorisch zutreffend, sondern erfüllt die Kriterien einer systematischen Suche nach Erkenntnis oder Entwicklung neuer Methoden.“²⁶

Im Devising-Theater (to devise = entwickeln, entfalten, entwerfen) gibt es wie in der Stückentwicklung keinen fertigen Theatertext. In einem Kollektiv wird zu einer Frage, einem Thema oder einem Satz eigenverantwortlich recherchiert und Material zusammengetragen. Das Material wird mit theaterästhetischen Formen weiterentwickelt. Dabei spielt der Zufall ebenso eine wichtige Rolle. Gefundene Materialien werden immer wieder neu ausprobiert und kombiniert, in anderen Zusammenhängen erforscht und erspielt. Aus verschiedenen Richtungen und mit diversen Strategien nähert man sich dem Material an und wertet gemeinsam aus. Am Ende des Probenprozesses steht ein Produkt, für das alle Mitspielenden gemeinsam verantwortlich sind. Die Inszenierung selbst ist eher als Suche und Forschung zu verstehen. Es wird keine Geschichte im klassischen Sinne erzählt.²⁷

Anhand der Nicolas-Stemann-Produktion „Kommune der Wahrheit. Wirklichkeitsmaschine“ (Wiener Festwochen 2013) wird sofort klar, dass nicht nur auf der Bühne und im Moment der Aufführung eine laborhafte Show/Performance *präsentiert* wird, sondern auch der Probenprozess kein gewöhnlicher war. SchauspielerInnen haben sich eine gewisse Zeit lang dem Mediengewitter ausgesetzt und damit experimentiert. Als ZuschauerIn hatte man Einblick in ein Live-Experiment mit zwischengeschalteten Erlebnisberichten der beteiligten Personen erhalten. Also waren so, in diesen zwei Stunden selbst zu einem BeobachterInnen, ForscherInnen geworden, das sich selbst von der "Wirklichkeit" ein Bild machen konnte.

26 Julian Klein: Notizen aus Oldenburg. In: Zeitschrift der dramaturgischen Gesellschaft 02/12, S. 20

27 Vgl. Friedhelm Roth-Lange: Reader postdramatisches Schreiben und Inszenieren – Ifant Dezember 2012

Teil III KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG - PRAXISBEISPIELE

Die beiden folgenden Beispiele „Winterakademie“ und „Der Hundsturm bellt“ sind Vermittlungsprojekte, die sich der künstlerischen Forschung mit bzw. von Kindern und Jugendlichen verschrieben haben. Das eine in Berlin, bereits zum achten Mal stattgefunden und das anderen in Wien, zum ersten Mal durchgeführt. In Wien war ich selbst als Theaterpädagogin und Expertin für den 5. Wiener Gemeindebezirk involviert und habe zusammen mit meiner Kollegin (Dramaturgin und Soziologin) das Atelier 1 „Einen Tag mit“ geleitet. Nach den Beschreibungen der beiden Projekte, werde ich auf unser Atelier noch näher eingehen.

Beispiel 1

Die Winterakademie am Theater an der Parkaue Berlin – ein Projekt zur Kunstvermittlung als künstlerische Praxis

Ein Kollektiv auf Zeit aus KünstlerInnen, TheaterpädagogInnen, DramaturgInnen und AssistentInnen arbeiten mit 100 Kindern und Jugendlichen auf Augenhöhe zu einem gemeinsamen Thema zusammen. Die 10 verschiedenen Labore, die sich in den Winterferien mit verschiedenen Schwerpunkten eine Woche lang beschäftigen, sind am Ende mit einer Werkschau für Verwandte und Freunde geöffnet. Das Theater an der Parkaue will nicht ein Produkt präsentieren, sondern der Prozess, das Forschen, Kreieren und Spielen stehen im Vordergrund. Dafür bedarf es einer langen und intensiven Vorbereitung. Besonders ein übergreifendes Thema muss gut überlegt sein. Die Winterakademie möchte mit dem Thema und Titel den Zeitgeist und aktuelle Debatten aufgreifen, sie den Kinder und Jugendlichen mit verschiedenen Strategien zugänglich machen. Die Theaterpädagogik am Theater an der Parkaue nähert sich hier einer performativ-künstlerischen Praxis mit Forschungscharakter, die auf zeitgenössische Theaterformen des 21. Jahrhunderts zurückgreift.²⁸

²⁸ Vgl. Camilla Schlie: Die Winterakademie am Theater an der Parkaue Berlin – Ein Projekt zur Kunstvermittlung als künstlerische Praxis. Workshop 3 an der 27. Bundestagung Theaterpädagogik „Das aktive Publikum - Theatervermittlung als künstlerische Praxis“

Die KünstlerInnen und LaborbegleiterInnen (DramaturgenInnen/TheaterpädagogInnen) sind bereits ein halbes Jahr vor der Atelierwoche mit dem Thema beschäftigt und überlegen sich einen genauen Rahmen für die einzelnen Labore. Er muss offen sein für den künstlerischen Prozess, darf aber auch nicht zu offen sein, denn eine Versuchsanordnung muss genau geplant sein. Die Kinder und Jugendlichen lernen in den Laboren eine neue Zeichenwelt und künstlerische Mittel kennen, mit denen sie sich die Welt aneignen können.

„Die Versuchsanordnung wird mit dem eigenen Wissen, der eigenen Neugier und dem eigenen Interesse gefüllt. Die Entwicklung einer Forschungsfrage, deren Antwort vorab niemand kennt, ist von großer Bedeutung. Die TeilnehmerInnen wissen allerdings vorher, ob sie einen Film drehen, mit Bewegung arbeiten, ein Hörspiel erstellen, eine Installation entwickeln, eine Collage anfertigen, Texte schreiben, eine Soundscape erarbeiten oder mehrerer Techniken kombinieren werden. Die künstlerischen Techniken bilden den Rahmen eines einzelnen Labors.“²⁹

Nach den ersten Jahren und Themen wie Normalität, Identität, Transformationsprozesse und Spielrealitäten, kam es mit 2011 zu einem anderen Themenfokus und zu neuen Ansätzen im künstlerischen Forschungsprozess. Gesellschaftspolitische Themen wie Klima und Geld wurden aufgegriffen, wo jeder nur auf sein „Halbwissen“ zurückgreifen konnte. Die Vorbereitung der KünstlerInnen durch Wissenschaftler und Experten war nun notwendig, damit eine allumfassende Wissensgenerierung in den einzelnen Laboren gewährleistet ist. Auch während der Akademie-Woche gab es kurze Impulsreferate von diesen Experten für die Kinder und Jugendlichen.

„Die Instrumente der Forschungsarbeit in den Laboren - Recherche in diversen Medien vor Ort oder in der Stadt, das Sammeln von Fakten, Informationen, Material, Bild, Sound, der Einsatz von Kamera, Handy, das Interview, die Befragung, die Erkundung, die Analyse etc. - dienten der Aneignung von Wissen, aus dem Heraus erst eine Sortierung, Ordnung, Reflexion, Stattfinden konnte, die wiederum die Auswahl für die künstlerische Präsentation ermöglichte.“³⁰

Das Zusammenspiel von Wissenschaft und Kunst verlieh dem Konzept der

29 Marsch Karola: Künstlerische Forschung in der Winterakademie. In: Zeitschrift der dramaturgischen Gesellschaft 02/12, S. 27

30 Ebd: S. 28

Winterakademie einen neuen Erkenntnismodus, aus Zukunftsforschung wurde Realitätsforschung. Die konkrete Beschäftigung mit den Systemzusammenhängen, ist näher an den Kindern und Jugendlichen dran, die sich heute mit den turbulenten Finanzmärkten oder Klimawandel auseinandersetzen müssen.

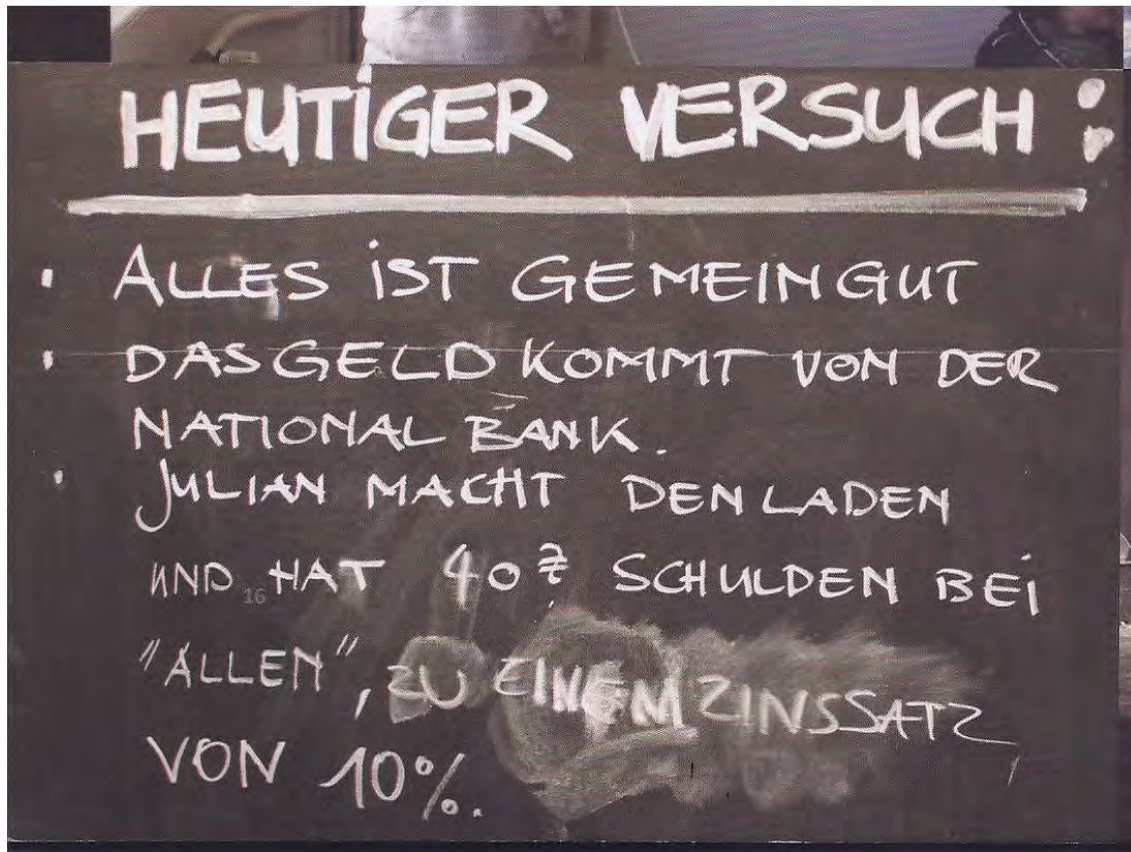


Abbildung 1: Labor: "Geldbäckerei und Brotdruckerei", Winterakademie 7
"Sagen wir wir haben Geld"

Beispiel 2

Der Hundsturm Bellt! Ein Stadtforschungsprojekt an der Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft, Lebenswelt und Utopie

im Hundsturm, Volkstheater Wien, 5. Wiener Gemeindebezirk, ein neu eröffnete Kunst-und Kulturstätte

Für einen Zeitraum von mehreren Wochen ist der Hundsturm Zentrum und Ausgangsort einer vielfältigen ästhetischen Forschungsreise durch Margarten (5. Wiener Gemeindebezirk). Initiiert durch die junge Wiener Gruppe *make make produktionen* – eine Plattform für performative Zusammenarbeit in Kooperation mit zahlreichen KünstlerInnen, WissenschaftlerInnen, FreundInnen, jungen und alten Gästen und KomplizInnen. „Der Hundsturm bellt!“ umfasst drei miteinander vernetzte Teile:

1. Eine Atelierwoche für Kinder und Jugendliche während der Semesterferien mit einer Präsentation der Zwischenergebnisse
2. Eine einmonatige Veranstaltungsreihe im März und die Vernetzung, Weiterentwicklung und Realisation der Forschungsergebnisse aus der Atelierwoche unter anderem auch mit einzelnen Kindern und Jugendlichen aus der Atelierwoche.
3. Ein Finale in Form eines zweitägigen performativen Spaziergangs durch den Bezirk mit verschiedenen Stationen am 4. und 5. April 2013“

Phase 1 Atelierwoche in den Semesterferien

DER HUNDSTURM BELLT!

FORSCHEN, FRAGEN UND KREIEREN IM FÜNFTEN

In fünf parallel laufenden, sich vernetzenden Ateliers arbeiteten 30 junge Menschen zwischen 8 und 20 Jahren mit KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen aus unterschiedlichen Disziplinen kreativ forschend zusammen. Das urbane Umfeld, Kreisläufe, Routen und Routinen im Alltags- und Berufsleben rund um das traditionsreiche Margaretener Viertel „Am Hundsturm“ waren Ausgangspunkt und Forschungsauftrag für die Entwicklung eigener Visionen für die Zukunft in der Stadt.

Beobachtend, dokumentierend und diskutierend durchstreiften die AtelierteilnehmerInnen die Umgebung, untersuchten Bestehendes und öffneten ihren Blick für Alltägliches und Besonderes. Sie besuchten BewohnerInnen, Betriebe und Arbeitsstätten, hinterließen Spuren im Bezirk und suchten nach Verbindungen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die AtelierteilnehmerInnen fragten und hinterfragten; sie sammelten Geschichten, Antworten und Eindrücke und stellten diese in Bezug zu ihren eigenen Lebenswirklichkeiten, ihren Vorstellungen, Wünschen und Visionen. Aus diesem vielfältigen Material entwickelten sie in den Ateliers Ideen, Versuchsanordnungen, Skizzen, Modelle, Baupläne und Konstruktionen. Die Herangehensweisen reichten von Architektur, Photographie, Video, Modell- und Maschinenbau, bis hin zu Performance, Choreographie, Installation, Musik, Text und Philosophie. Im Mittelpunkt stand die Selbsttätigkeit, das eigenständige Aneignen von Wissen und Techniken sowie das Verknüpfen von Handlungsweisen zur Realisation konkreter Forschungsvorhaben. Die KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen stellten ihre Erfahrungen, ihre spezifischen Mittel, Strategien und Werkzeuge für den gemeinsamen Forschungsprozess zur Verfügung. In dieser prozesshaften Herangehensweise kam es zu einem ständigen, wechselseitigen Austausch von Wahrnehmungen, Erfahrungen und Know-How, zu einem Lernen voneinander, mit- und durcheinander. Die Ateliers bildeten einen Raum der gleichberechtigten Auseinandersetzung und einen Ort des Forschens und Gestaltens auf Augenhöhe. Vielfältige Deutungsmuster, unterschiedliche Perspektiven, kritisches Hinterfragen, aber auch Irritation und Lückenhaftigkeit waren ausdrücklich erwünscht.

Zum Abschluss der Atelierwoche wurden Eltern, FreundInnen, Bekannte und BesucherInnen aus der Umgebung in den HUNDSTURM eingeladen, einen Blick in die Zukunftswerkstatt zu werfen. Die Ateliers präsentierten in einer performativ arrangierten Weise ihre Forschungsergebnisse.³¹

31 Make make produktionen: Der Flaneur oder *wo ist Ivan?* Eine künstlerische Dokumentation des Projekts

„Es kommen immer die gleichen Menschen, aber jeden Tag andere.“
eine Bademeisterin

Ein Erfahrungsbericht vom Suchen, Recherchieren, Forschen und *Präsentieren*

Atelier 1 „Ein Tag mit...“, später umbenannt in „Die HacklerInnen“

Ausgehend sowohl von Kurzfilmen aus den 70ern zu verschiedenen Berufsgruppen in Wien als auch eigenen Fragen zu Familie, Beruf, Freizeit und Alltag wurden Menschen und Betriebe porträtiert, befragt und begleitet. Klänge, Bilder, Bewegungen und Rhythmen der Arbeitsstätten wurden zu einer Inspirationsquelle, um mit Text und Film der eigenen Stimme und Vorstellung Ausdruck zu verleihen.

Eine unserer wichtigsten Fragen in dieser Woche war: Was bedeutet Arbeit?

Die Suche nach der Frage begann bereits ein halbes Jahr zuvor. Die Recherche fand zuerst im Bezirk selbst statt. Ich und meine Kollegin, die das „Atelier 1“ für Jugendliche leiten sollten, flanieren durch den 5. Bezirk, in dem das Projekt stattfinden sollte. Nebenbei holten wir uns geschichtliche Informationen über verschiedene Quellen ein und haben diese gesammelt, aufgezeichnet und ein „Tagebuch“ geführt. Während der Suche kamen wir durch Zufall auf das Filmmaterial der Berufsportraits aus den 70ern in Wien, die uns sehr interessant erschienen. Das Thema Arbeit hat uns beide sehr beschäftigt und interessiert, zumal der 5. Bezirk als Arbeiterbezirk in die Geschichte Wiens eingegangen ist. Das Thema Arbeit ist also auf gesellschaftspolitischer und persönlicher Ebene sehr interessant. Jeder muss sich damit auseinandersetzen. Nach dem Besuch einiger Betriebe und Gesprächen mit ArbeiterInnen waren wir uns einig, dass das Thema Arbeit in der Auseinandersetzung mit einer konkreten arbeitenden Person, die uns aus ihrem Alltag und Leben erzählt, Spannung versprach. Wir wollten uns mit der künstlerischen Suche und Forschung von typischen Berufsschnuppertagen abheben. Unsere Idee war es, mit Mitteln der qualitativen empirischen Sozialforschung zu recherchieren und diese künstlerisch aufzuzeichnen. Die Welterkundung sollte mit einer Suche nach eigenen Fragen beginnen, anschließend eine teilnehmende

Beobachtung und mit einem Interview (mit Leitfaden) durchgeführt werden, sowie die Begleitung eines Arbeitsalltages, um dann das Erfahrene künstlerisch aufzuzeichnen bzw. zu inszenieren. Das entstandene Material sollte so, je nachdem welche Sinne angesprochen wurden, künstlerisch bearbeitet und arrangiert werden. Das bis dahin Entstandene wurde am Samstag Abend mit Kreiertem aus anderen Ateliers in einem großen Raum *präsentiert* und hergezeigt.

Unsern geplanten Ablauf konnten wir zum größten Teil auch so umsetzen. Der erste Tag bedeutete vor allem, obgleich wir das Thema bereits eingekreist hatten, Fragen zu finden: Welche Fragen haben Jugendliche zum Thema Arbeit und Beruf? Gleichzeitig mussten wir unseren Jugendlichen erst einmal in den theatralen Raum holen und ihnen verständlich machen, dass wir nicht an einem Theaterstück proben werden. Die TeilnehmerInnen waren erfreulicherweise offen für unser Experiment. Das Filmmaterial wurde gemeinsam angeschaut, reflektiert und in theaterpädagogischen Spielen das Thema Arbeit eingeführt. Jeder Tag wurde mit einer Gesamtreflexion abgeschlossen, Gedanken und Moment der Suche aufgezeichnet.

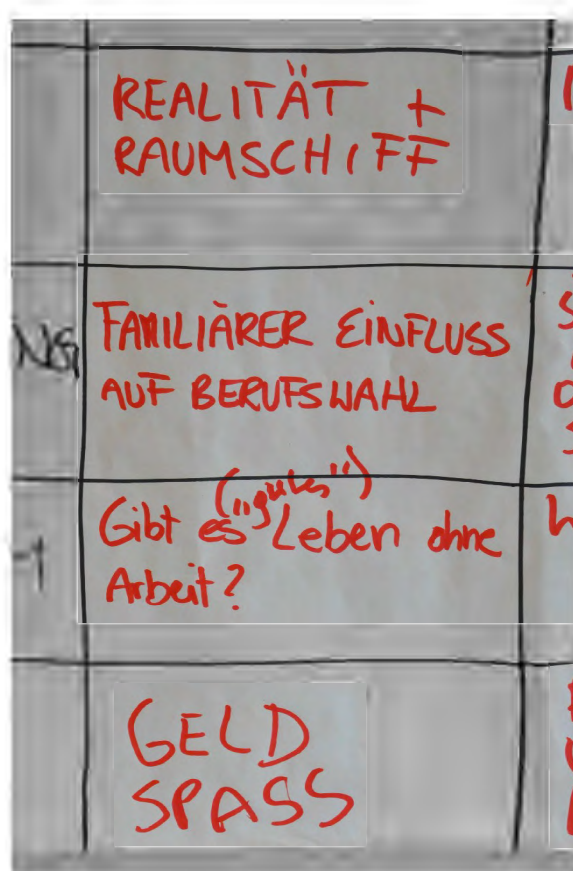
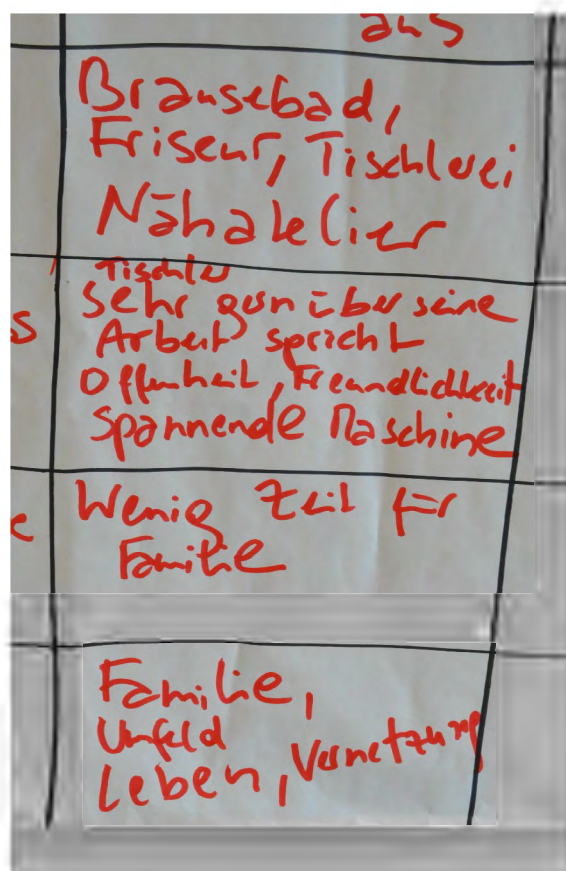


Abbildung 3: Tag 3 Orte, Entdeckung, Problem, Wort des Tages



Am zweiten Tag haben wir die Fragen für das Interview zusammengetragen, sortiert und auf die Probe gestellt. Wir haben in kleinen improvisierten Interviewsituationen mit wenigen Vorgaben das Scheitern geübt. Am Nachmittag gab es die ersten Besuche in den Betrieben (Tischlerei, Näherei, Friseursalon und Brausebad) und Aufzeichnungen von Beobachtungen. Jeder hat sich nach dem ersten Eindruck festgelegt, welche Fragen aus der Sammlung für ihn wichtig sind, wo er mehr erfahren möchte, wo er weiter recherchieren will..

Am dritten Tag wurden die Interviews geführt und anschließend Eindrücke und Erfahrungen aufgezeichnet. In Gesprächen wurde viel reflektiert und Erfahrenes und Erlebtes ausgetauscht. Es entstand so ein Netz von Informationen, Neuem und Bekanntem, Positionierung und Inszenierung von Material. Alle waren überrascht, dass man so viel Persönliches über diese arbeitenden Menschen erfahren würde. Es offenbarte sich schnell, dass Arbeit viel mehr als nur Arbeit ist.

Wir hatten dann das Gefühl, dass wir zwar eine Fülle von Informationen und Material angesammelt haben, dabei aber noch keinen Fokus gesetzt haben und dass es wohl besser sei, den „einen Tag mit...“ auf ein paar Stunden zu kürzen.

Am vierten Tag wurde Zeit mit Sortieren, Kombinieren und Modifizieren verbracht, sodass jeder am Nachmittag nochmal in den Betrieb gehen konnte und sich auf eine Frage konzentrierte. Beispielsweise fand ein Jugendlicher die Tischlerei voller Staub, Geräte und Holz so beeindruckend, dass er dazu ein Gedicht verfasste und mit der Kamera aus der Perspektive eines Geistes einen Kurzfilm machte. Ein anderer Jugendlicher war von den Bewegungen der Näherinnen an der Nähmaschine und zwanzig verschiedenen Bändernamen beeindruckt und hat gemeinsam mit anderen einen kurze Choreographie daraus komponiert.

Am letzten Tag wurden noch mit künstlerischen Mittel getestet, aufgezeichnet, bearbeitet, neu kombiniert und geprobt. Entstanden ist letztlich Vollendetes und Unvollendetes.

Erstaunlich finde ich rückblickend, obwohl wir uns zu Beginn sehr wissenschaftlich dem Thema genähert haben, dass letzten Endes doch sehr ästhetische Momente generiert wurden, die sich vor allem auf die sinnlichen Eindrücke der Orte und Situationen bezogen haben. Gleichzeitig hat aber eine intellektuelle Auseinandersetzung mit dem Thema Arbeit stattgefunden. Die Resonanz der beteiligten Personen in den Betrieben war sehr positiv. Ich denke, eine bedeutende

Erkenntnis dieser Suche und Recherche war, dass hinter dieser Arbeit und den Berufen Menschen mit ihrer Geschichte stehen. Jede Biographie verleiht einer Arbeit eine andere Bedeutung, die nicht vergleichbar ist mit den Zahlen und Aussagen in den Medien und der Politik, an die wir gewohnt sind. Eine rein wissenschaftliche oder rein künstlerische Art und Weise hätte nicht zu denselben Erkenntnissen geführt. Es stellt sich nicht nur die Frage, mit welcher Methode ich forsche, sondern was die Methode mit dem Material macht und wie das Material dann auf mich wirkt?

Abschließend kann ich sagen, dass Kunst und Wissenschaft als kombinierte Erkenntnis- und Gestaltungsmodi gut zusammen passen und flexibel genug sind, um sie jederzeit anzuwenden.

Schlusswort

Das Forschungsspiel ist ein sehr fruchtbares Spiel. Dass Theater und Forschung eine sinnvolle Kombination und Arbeitsweise ergeben, liegt auf der Hand. Neue, an die Zeit und das Leben angepasste Methoden der Wissensgenerierung sind wichtig: Da die Lebensumstände ständig im Wandel sind, müssen sich Bildungskonzepte ebenso verändern. Dass Forschung und Kunst so schnell zueinander gefunden haben, hat womöglich auch einen bildungspolitischen Hintergrund. Da die Wissenschaft einen hohen Stellenwert in der Gesellschaft hat, kann man davon ausgehen, dass dieser der ästhetischen Bildung auch von Vorteil sein kann. Damit können sich neue künstlerische Formate besser etablieren.

In meiner theaterpädagogischen Arbeit haben sich durch den Forschungsansatz verschiedene Vorhaben und Ideen nochmal gebündelt. Darauf weist bereits die Etymologie hin: „Forschung“ kommt von „Furche“ und bedeutet unter anderem „wühlen“. Das Tun während des Forschens ist nicht nur ein methodisches Verfahren, sondern auch eine Haltung: Das Wühlen nach Unbekanntem und Bekanntem, nach Neuem und Altem, Sinnvollem und Unsinnigem, Schönem und Hässlichem gehört zu meiner Arbeit und zu dem, was ich vermitteln möchte.

Literaturliste

Andrea Sabisch: Inszenierung der Suche. Vom Sichtbarwerden ästhetischer Erfahrung im Tagebuch. Entwurf einer wissenschaftskritischen Grafieforschung. Transkript Verlag für Kommunikation, Kultur und soziale Praxis 2007

Brigitte Marschall: Ritualität und Gesellschaft im Mittelalter , Vorlesung Wien 2011
Institut für Theater- Film- und Medienwissenschaft

Camilla Schlie: Die Winterakademie am Theater an der Parkaue Berlin – Ein Projekt zur Kunstvermittlung als künstlerische Praxis. Workshop 3 an der 27. Bundestagung Theaterpädagogik „Das aktive Publikum - Theatervermittlung als künstlerische Praxis“

Friedhelm Roth-Lange: Reader postdramatisches Schreiben und Inszenieren – Ifant
Dezember 2012

Helga Kämpf-Jansen: Ästhetische Forschung. Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung. Seminarpapier und Diskussionsgrundlage, S.1, (Kurzfassung des Konzeptes Helga Kämpf-Jansen: Ästhetische Forschung. Aspekte eines innovativen Konzeptes ästhetischer Bildung. In: Manfred Blohm (Hg.): Leerstellen. Köln: Salon Verlag, 2000, S. 83-114 und Helga Kämpf-Jansen: Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft. Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung. Köln: Salon Verlag, 2001)

Ingo Scheller (1998) Szenisches Spiel. Handbuch für die pädagogische Praxis. Berlin.

Korrespondenz. Zeitschrift für Theaterpädagogik 29.Jahrgang.Regie und Spielleitung.Heft 62.

Melanie Hinz, Jens Roselt (Hg.) : Chaos und Konzept. Proben und Probieren im

Theater. Alexander Verlag Berlin 2011

IXYPSILONZETT, Jahrbuch für Kinder- und Jugendtheater 2013 der ASSITEJ Deutschland, Piraten der Performance, Jugendliche ernten die Bühne

Jacques Ranciere: Der emanzipierte Zuschauer, Passagen Verlag Wien 2009

Sagen wir wie, Der theaterpädagogische Salon, Theater an der Parkaue, Berlin 2012

Zeitschrift der dramaturgischen Gesellschaft 02/12, Hirn Geld Klima. Theater und Forschung. Dokumentation der Jahreskonferenz der dramaturgischen Gesellschaft, Oldenburg