



Abschlussbericht von Geraldine Gau

NRW Nachwuchsstipendium
Freie Kinder- und Jugendtheater 2019

Performance und Tanz im Kindertheater

1. Rahmen

Als Theaterwissenschaftlerin und Theaterpädagogin bin ich seit 2010 in Nordrhein-Westfalen ansässig. Ich habe an der Ruhr-Universität Bochum meinen Master in Theater- und Literaturwissenschaft absolviert. Danach konnte ich in zahlreichen Projekten mit Kindern und für Kinder bereits einige Bühnenproduktionen begleiten und anleiten. In dem hier vorliegenden Bericht möchte ich nun meine Erfahrungen als Empfängerin des NRW Nachwuchsstipendiums Freie Kinder- und Jugendtheater 2019, das mir vom COMEDIA Theater in Köln zugesprochen wurde, darstellen. Das Thema meiner Forschung ist Performance und Tanz im Kindertheater.

Von Januar bis April 2019 arbeitete ich mit dem Künstler Alfredo Zinola zusammen. Zinola ist ein italienischer Choreograf, Performer und Tänzer, der seit 2013 sieben Stückentwicklungen für Kinder inszenierte. Diese beschäftigen sich im Feld von Tanz- und Performancekunst damit, was auf der Bühne alles möglich ist und wie Zuschauer und Performer eine Theatererfahrung zusammen gestalten können. Mehrere seiner Stücke sind interaktiv, beziehungsweise partizipativ. Ich selbst durfte einer Stückentwicklung, sowie mehreren Gastspielen beiwohnen. Im Januar und Februar war die Arbeit an dem neuen Stück *Pelle* im Fokus, während ich im März und April die Stücke *Primo* (2013) und *Party* (2016) mit verschiedenen Zuschauerkonstellationen eingehend untersuchen konnte.

2. Forschungsfragen und -gedanken

Während meiner theaterpädagogischen Arbeit konnte ich die kreative Auseinandersetzung mit Kindern aus sehr unterschiedlichen Perspektiven betrachten: von Seiten der Theaterschaffenden und der künstlerischen Institutionen, aus der Sicht der Schulen und Bildungsstätten, aus dem Blickwinkel von sozial engagierten Stiftungen mit gesellschaftspolitischem Anliegen und auch aus pflegerischen oder therapeutischen Interessensfeldern. Dabei kamen bei mir immer wieder diverse Fragestellungen auf, die sich in der täglichen Praxis jedoch einer gezielten Betrachtung, fundierten Theoretisierung sowie einer kritischen Problematisierung völlig entziehen. Gängige Methoden werden reproduziert und das Umfeld, indem man sein Handwerk lernt, prägt schließlich die eigene Arbeit. Selten stellt man sich in angemessener Distanz auf, um die pädagogische Praxis produktiv zu hinterfragen. Dafür bot mir dieses Stipendium den idealen Anlass und auch die richtigen Mittel, nach einem Jahr in der Praxis erneut eine reflektierende Perspektive auf meine Arbeit und vor allem auf die weitgefächerte Landschaft des Kindertheaters einzunehmen.

Eine oft gestellte Frage von Theatermacher/innen ist: Wie sollen wir eigentlich mit Kindern sprechen? Dies ist zum einen die Frage nach dem sprachlichen Modus. Welche Sprache ist angebracht? Was können die Zuschauer/innen verstehen? Muss die Sprache einfach sein, vielleicht sogar kindlich? Darf oder soll sie fantastisch und absurd sein? Darf sie Fremdwörter und schwierige Vokabeln enthalten? Sollten die jungen Zuschauer/innen dann nachfragen? Ist das nicht genau der pädagogische Effekt des Theaters, dabei noch sein Wissen zu erweitern?

Zum anderen ist es auch die Frage nach moralischen Grenzen der Darstellung. Sollen Inhalte abstrakt oder explizit dargestellt werden? Sollen Tabu-Themen angesprochen oder gemieden werden? Dürfen aufgeworfene Fragen offen bleiben, oder muss alles aufgeklärt, sogar erklärt werden?

Eine weitere Frage ist die nach der Wechselwirkung zwischen Publikum und Darsteller/in. Kindern soll zu allererst vermittelt werden, dass Theater ein anderes Medium ist, als der Film. Dazu ist es wichtig, zu verstehen, dass die Schauspieler von den Zuschauern beeinflusst werden können, dass Gespräche, Bewegung und emotionale Reaktionen aus dem Publikum einen Effekt auf die gesamte Aufführung haben. Aus meiner Praxis weiß ich, dass dieser Umstand vielen Kindern zunächst nicht klar ist. Den Kindern soll also Respekt für die Darsteller/innen und die Präsentation beigebracht werden. Jeder, der bereits auf der Bühne stand oder auch nur einen Vortrag gehalten hat, würde das unterstützen. Auf der anderen Seite werden immer wieder Rufe laut, nach einem aktiven, partizipierenden Publikum. Dazu muss man auch bedenken, dass das Publikumsverhalten einer historischen Entwicklung unterliegt und

der/die leise Zuschauer/in ein Produkt einer erzieherischen Theaterphilosophie ist. Ist es aber diese Philosophie, nach der wir heute noch Kunst bewerten? Haben wir nicht in der Arbeit mit Kindern die Chance, das erwachsene Theaterpublikum von morgen zu prägen? Verlieren wir nicht etwas, wenn wir Kindern beibringen, sich still in eine dunkle Ecke zu setzen und sich möglichst alle Fragen zu merken, bis das Stück beendet ist?

All diese Fragen laufen eigentlich darauf hinaus, über die Funktion von Kinder- und Jugendtheater nachzudenken. Worin sehen wir als Gesellschaft und worin sehe ich als Theaterpädagogin den Mehrwert des Theaters für junges Publikum? Was muss passieren, damit so eine Vorführung als erfolgreich gewertet werden kann, oder ist es nicht der Theaterbesuch per se, der einen Wert hat, unabhängig von seinem Ausgang?

Diese Gedanken involvierten mich jedoch auch in eine Beschäftigung mit verschiedenen Darstellungsformen im Kindertheater. Besonders häufig wurde ich und werden Kinder, die ins Theater gehen mit dem klassischen Erzähltheater konfrontiert. Ziel dieser Form ist es vor allem, möglichst verständlich, eine Geschichte zu vermitteln, die vielfach auf einer literarischen Grundlage basiert. Die performative Darstellung auf der Bühne dient vor allem der bildlichen Verdeutlichung dieser Geschichte. Man kann den Erfolg der Aufführung dann recht einfach überprüfen, indem man den Kindern Verständnisfragen zur Handlung stellt. Wer oder was war die Hauptfigur? Was war ihr Anliegen? Wie hat sie dieses umgesetzt? Was war das Resultat? Es ist schön zu sehen, wie Kinder vom Stück gefesselt sind und umso überraschender, dann im Anschluss ihre Wahrnehmung des Stückes herauszufinden.

Nach einem Stück (für Kinder ab 3 Jahren), das ich begleitete und in dem es um einen Hund und eine Ratte ging, wurden die Kinder gefragt, welche Tiere in dem Stück vorkamen. Sie erzählten viel von Dinosauriern, Tigern und Löwen. Hund und Ratte waren vollständig verschwunden. Ebenso gab es eine andere spannende Beobachtung: in einer Szene fallen der Hund und die Ratte leblos wirkend auf den Boden. Sie stehen jedoch sofort wieder auf und spielen danach noch mehrere Szenen, Dialoge und Tänze, was den Fall eindeutig als Spiel ausweist. Dennoch berichtete später eine Erzieherin, ein Kind hätte es noch sehr lange beschäftigt, ob denn die beiden Figuren gestorben wären. An solchen Beispielen wird eindrucksvoll deutlich, dass die Wahrnehmung und die Verarbeitung von Inhalten bei Kindern völlig anders funktioniert als bei Erwachsenen. Bei diesen Kindern mischten sich filmische Erfahrungen, Erlebnisse des Tages und Fantasie in das Theaterstück. Zudem sah dieses eine Kind, dass Angst um das Leben der Figuren hatte, das Stück nicht als lineare Handlungsabfolge, sondern gewichtete einzelne Momente so unterschiedlich, dass ihm ein Ereignis in der Mitte des Stückes als möglicher Ausgang vorkam. Es gab hier also kein chronologisches Inhaltsverständnis. Im ersten Moment war ich etwas enttäuscht von den Antworten und als Moderatorin des Gesprächs etwas hilflos. Die Kinder durften dann Fragen an das Stück stellen und dabei wurde deutlich, dass sie doch viel darin gesehen und viele Intentionen verstanden hatten. Das Spannende für mich war, dass ich erst später begriff, dass diese unerwarteten Antworten in den beschriebenen Beispielen nicht als Fehlinterpretation oder Nichtverstehen zu werten sind, sondern als Ergebnis individueller Assoziations- und Evaluierungsprozesse und damit genauso wichtig und produktiv, wie die „richtigen“ Antworten. Daraufhin begann ich mich zu fragen, ob Erzähltheater überhaupt eine die Kreativität fördernde Theaterform für Kinder darstellt, was zumindest durch die Fülle an Stücken und Geschichten für Kinder suggeriert wird. Hermeneutisches Denken, also das Denken, was auf Sinnhaftigkeit und logische Zusammenhänge ausgelegt ist, ist nicht natürlich, sondern ein Produkt der Erziehung von Menschen. Das zu lernen ist durchaus hilfreich zur Ordnung der Eindrücke. Aber wenn ihr Verstand einfach viel selektiver und assoziativer funktioniert, wäre es dann nicht vielleicht stimulierender für die Kinder, freier zu schauen und zu entdecken, als dazu gezwungen zu werden, lineare Handlungen nachzuerzählen? Dieses freie Sehen ohne den Druck des Verstehens scheint mir eine große Chance von performativem und Bewegungstheater zu sein.

Zunächst möchte ich nun über die einzelnen Stücke und Arbeitsweisen reflektieren, die ich während der Arbeit mit Alfredo Zinola kennenlernen konnte. Danach werde ich auf die gestellten Fragen und Überlegungen zurückkommen und sie mit den beschriebenen Erfahrungen in Beziehung setzen.

3. Arbeitsbericht

3.1. Pelle

Der Auftakt unserer gemeinsamen Arbeit war die Stückentwicklung von *Pelle*. Durch mehrere Workshops und Studien, die bereits vor meiner Involvierung stattfanden, hatten die Beteiligten schon eine relativ genaue Vorstellung davon, was in dem Stück passieren sollte. Es galt also in der Zeit der gemeinsamen Arbeit herauszufinden, wie genau die Ideen mit dem Publikum umgesetzt und angeleitet werden konnten. Dies war umso interessanter für mich, weil alle Überlegungen darauf abzielten, die Psychologie der Zuschauer/innen zu erfassen, ihr Verhalten in bestimmte Richtungen zu lenken, ohne ihnen die Freiheit des Entdeckens zu nehmen und, von Seiten der Performer/innen, auf viele Interaktionsmöglichkeiten vorbereitet zu sein.

Zu Beginn möchte ich den Inhalt des Stückes umreißen. Das Wort „Pelle“ bezeichnet im Deutschen eine Hülle oder Haut, ist jedoch oft mit dem Entfernen konnotiert, wie beim „pellen“ von Kartoffeln. Im Italienischen kommt das Wort „pelle“ ebenso vor und wird mit „Haut“ übersetzt. Der Titel ist also doppeldeutig interpretierbar, als Haut und im weitesten Sinne als eine zu entfernende Schicht. Die menschliche Haut wurde in diesem Stück vor allem als Medium der Kommunikation in den Mittelpunkt gerückt.

Am Anfang ist die Bühne leer, bis auf einen großen zeltartigen Schlauch, der von der Decke hängt. Auf diesen Schlauch werden kurze Sätze projiziert, die die Zuschauer/innen in das Stück einweisen. Die Schuhe sollen ausgezogen werden, es werden im Verlauf des Stückes einige Signale ertönen, auf die mit bestimmten Handlungen reagiert werden soll. Dann kommen die Performer/innen Tatiana Saphir, Felipe González und Alfredo Zinola auf die Bühne. Alle sind nur mit Shorts bekleidet, die einzige Performerin zusätzlich mit einem knappen Oberteil. Die Haut ist also größtenteils freigelegt, die Kleidungsschichten, die eine direkte Berührung verhindert hätten wurden entfernt, womit der Bezug zum „pellen“ hergestellt werden kann. Sie beginnen, sich über die Bühne zu rollen und kommen dabei immer näher an den Bühnenrand und damit an die Körper der Zuschauer heran, in einigen Fällen kommt es zum ersten Hautkontakt. Danach gehen sie wieder in das Zelt hinein und auf ein Signal hin verbinden die Kinder den Erwachsenen die Augen. Die Kinder übernehmen nun die Führung. Wie auch die Bühnenanweisungen sagen: sie übernehmen das Sehen für die Erwachsenen. Sie leiten die Erwachsenen in das Zelt hinein und lassen sie erfahren, was sie selbst sehen.

Die Performer/innen liegen unter Matten aus künstlichen hautähnlichen Materialien und Fellen verborgen und die Zuschauer/innen haben die Möglichkeit, eine haptische Reise zu machen, die ein höchst sinnliches Erlebnis darstellt. Über die verschiedenen Tasterfahrungen der künstlichen oder leblosen Elemente kommen sie schließlich zur menschlichen Haut, die nicht nur Objekt, sondern auch Kommunikationsmedium, Sender und Empfänger gleichermaßen ist. Dies eröffnet eine neue Dimension des Agierens. Wenn ein Mensch berührt wird, hat dies Konsequenzen. Plötzlich wird eine Botschaft gesendet und es kommt eine zurück. Die Haut ist warm oder verschwitzt und reagiert auf die Berührung. Das Tasten wird nun zumeist aufmerksamer und respektvoller. Auf ein weiteres Signal werden die Augenbinden der Erwachsenen entfernt. Die Performer/innen kommen unter den Matten hervor (auch hier sei nochmal auf das „Pellen“ verwiesen) und tragen selbst Augenbinden. Sie bieten den Zuschauer/innen Interaktion an. Sie wollen bewegt werden und Impulse davon sollen aus dem Publikum kommen. Jede/r Teilnehmer/in kann sich jedoch entscheiden, in welchem Maße er/sie teilnehmen möchte und somit herrscht eine große Freiheit in der Auslegung des Angebots der Performer/innen. Die Rolle des Publikums changiert ständig zwischen Zuschauer/in und Akteur/in. Auch deren Augenbinden legen die Performer im Verlauf der Aktionen ab. Erneut ändert sich der Blick auf die Darsteller/innen stark. Mit Augenbinden sind sie entpersonalisiert, anonymisiert und die Hemmschwelle des Kontakts

mit ihnen ist nicht hoch. Es ist leichter, ihre Grenzen auszutesten, sie zu bewegen, zu manipulieren und sogar ihnen dadurch Schmerzen zuzufügen. Ohne Augenbinde steht plötzlich eine reale Person vor den Teilnehmer/innen, die Bedürfnisse und einen eigenen Willen hat. Dies verweist auf soziale Diskurse, wie Respekt, Verantwortung, Achtsamkeit und Konsens.

Die ersten Wochen verbrachten wir mit der Forschung darüber, wie die Einwirkung des Publikums aussehen kann und wie die Tänzer/innen darauf reagieren könnten. Es gab Ideen, bestimmte Bewegungsmuster in die Performance einzubauen, die sich entweder phasenweise verändern oder von Performer/in zu Performer/in unterscheiden. Ziel dessen war es, das Publikum möglichst beschäftigt und interessiert zu halten. Auch verständigten wir uns darüber, welche Aussagen durch welche Reaktionen getroffen werden können. Eine Versteifung des Körpers beispielsweise, könnte eine Ablehnung der Interaktion bedeuten und den Teilnehmer nonverbal darauf hinweisen, dass seine Aktionen unpassend oder unangenehm sind. Hier wird direkt deutlich, wie viel allein dieses Bewegen einer anderen Person mit der Verhandlung von Machtpositionen zu tun hat. Eine wünschenswerte Herangehensweise war es nämlich dabei, sich eben nicht des Körpers zu bemächtigen, sondern in gegenseitigem Einverständnis und Harmonie miteinander Bewegungen zu finden.

Um diese Überlegungen zu testen, durften ich und andere Teammitglieder die Rolle der Teilnehmer/innen übernehmen. Das Besondere daran war für mich, dass über diese rein durch Berührungen ausgeführte Kommunikation sofort ein unglaubliches Vertrauensverhältnis zu den Tänzer/innen entstand. Ich hatte das Gefühl, sie sehr ehrlich kennen zu lernen, nämlich nicht über ihre Selbsteinschätzungen, Ansichten oder Daten und Fakten, sondern nur über das körperliche Empfinden ihres Wesens. Ihre Persönlichkeit offenbarte sich einfach dadurch, wie sie auf meine Impulse reagierten. Diese ungewöhnliche Art des Kennenlernens schaffte für mich einen sehr fließenden und leichten Einstieg in das Projekt.

Im weiteren Verlauf der Proben wurde der Prozess des Impulsgebens mit sehr unterschiedlich zusammengesetztem Publikum ausprobiert. Es gab Gruppen von Studierenden, Schulklassen unterschiedlichen Alters und Familien. In den Proben mit den Schulklassen kristallisierten sich zwei Erkenntnisse heraus. Zum einen war es nicht notwendig, die Teilnehmer/innen durch Bewegungsmuster oder überraschende Reaktionen interessiert zu halten. Ausnahmslos alle Gruppen nutzten die Chance, die Tänzer/innen zu bewegen mit sehr viel Neugier und Ausdauer und fanden erst ein Ende, als die Probenleitung dies offiziell ankündigte. Bei keiner Gruppe verging die Lust am Experiment und auch das Zuschauen war durchgehend lohnend. Deshalb wurde nach und nach die Entscheidung gefasst, dass die Performer/innen jederzeit spontan und natürlich, also ihrem Wesen und ihrer Stimmung angemessen, auf die Impulse reagieren sollten und nahezu keine bewusste Steigerung der Intensität eingebaut werden musste. Es gab weitere Beobachtungen aus diesen Proben. Jüngere Kinder waren oft unvorsichtiger den Performer/innen gegenüber und hatten weniger Einfühlungsvermögen für deren Exponiertheit. Deshalb gab es durchaus sehr lebhaft bis grob anmutende Einheiten, nach denen die Performer/innen jedoch Unterschiedliches berichteten. Zuweilen stimmte der äußere Eindruck und sie empfanden die Kinder ebenfalls als grenzüberschreitend, bei anderen Proben berichteten sie jedoch von einem harmonischen Zusammenspiel. Bei älteren Kindern/Jugendlichen fiel auf, dass sie dem bloßen Spielcharakter der Performance nicht trauten. Sie versuchten herauszufinden, was ihre Aufgabe war und verbalisierten diesen Prozess. Nachdem sich keine offensichtliche Aufgabe erschloss, gaben sie sich selbst kleinere Aufträge, die sie dann als Gruppe zu erfüllen versuchten, beispielsweise, alle Tänzer in bestimmte Positionen zu bringen. Diese Unterschiede zwischen den Altersgruppen zeigen bereits, worauf sich die zweite Erkenntnis bezieht. Ein grundsätzliches Paradoxon partizipativer Kunstformen ist die Abhängigkeit von der Publikumsdynamik und damit die Unvorhersehbarkeit des Verlaufs, denn dies stellt gleichermaßen die Chance wie auch die Problematik des Unterfangens dar.

Besonders die erste große Werkschau mit Familien war jedoch eine sehr wichtige Etappe in unserem Prozess. Diese öffentliche Probe, die in einem fortgeschrittenen Stadium der Entwicklungszeit stattfand, konnte zum ersten Mal mit dem Zielpublikum durchgeführt werden, was aus Eltern und ihren Kindern

bestand. Danach gab es intensive Feedbackgespräche und die Möglichkeit, dass die Teilnehmer/innen ihre Eindrücke niederschreiben konnten. Dies war eine der erkenntnisreichsten Einheiten zur Wirkung und Umsetzung des Stücks.

Zunächst gab es einige ganz praktische Erkenntnisse. Die Materialien beispielsweise, die die Performer/innen bedeckten, waren zunächst einzelne, lose Elemente, was jedoch dazu führte, dass manche Kinder nur noch mit diesen Fellen und Schnüren spielten und sogar versuchten, die Performer/innen damit zu bedecken oder festzubinden. Im weiteren Verlauf der Proben wurden diese Elemente dann zu Materialteppichen transformiert, die für die Kinder nicht mehr transportabel waren. Dies führte sofort zum gewünschten Effekt, dass die Performer/innen im Mittelpunkt der Auseinandersetzung standen und die Kinder ihren Fokus auf sie richteten.

Auf der inhaltlichen Ebene war diese Probe jedoch auch ein Meilenstein. Sehr viele Eltern berichteten später, dass einer der schönsten Momente der Performance das Geführtwerden durch ihre Kinder war. Sie berichteten fast ausnahmslos, dass sie ihren Kindern die Verantwortung zunächst kaum zugetraut hätten und sehr überrascht waren, wie die Kinder in diese Rolle des Führenden hineinwuchsen. Einige Beschreibungen sprachen von der unerwarteten Vorsicht und Aufmerksamkeit der Kinder. Auch viele Kinder hoben dieselbe Aktion als sehr positiv hervor. Für beide Seiten war es ein augenöffnendes Erlebnis, die Rollen zu tauschen. Diese gemeinsame Erfahrung zwischen Eltern und Kindern kann zu einem neuen Kennenlernen, einer neuen Bindung und einer Verhandlung festgefahrener familiärer Rollenverständnisse führen. Nur eine Mutter berichtete davon, wie schwer es ihr fiel. Sie habe die Angst ihres Kindes deutlich gespürt und habe sich beherrschen müssen, nicht die Augenbinde abzunehmen, da sie ihr Kind schützen wollte. Da sie die Situation auf der Bühne nicht kannte, musste sie sich einem völligen Kontrollverlust hingeben, was für sie scheinbar besonders schwierig war.

Auch während der Interaktion mit den Performer/innen, berichteten mehrere Eltern, habe eine Unsicherheit darüber vorgeherrscht, wie weit die Kinder gehen dürften und ob man bei „wildem“ Verhalten der Kinder eingreifen müsse. Aber es gab eine Einigkeit darüber, dass es lohnend gewesen sei, passive/r Zuschauer/in zu bleiben, da man so habe beobachten können, wie die Kinder eigene Ideen entwickelten, gemeinsam kleine Projekte angingen und ungeahnt kreative Möglichkeiten der Interaktion zeigten. Ein Vater schrieb davon, wie stolz er gewesen sei, als er sein Kind bei der Teilnahme beobachtete.

Ich finde die Erfahrungen dieser Eltern sehr bedeutungsvoll, weil sie so viele Rückschlüsse auf die Stellung des Kindes in unserer Kultur zulässt. Kinder werden oft nicht als eigenständige Persönlichkeiten wahrgenommen, sondern als unwissende, unfertige, optimierungsbedürftige Vorstufen gesellschaftsfähiger Menschen. Die Eltern sind natürlich für die Optimierung ihres Kindes zuständig. Deshalb lastet ein enormer Druck auf den Eltern, den man bei dieser Probe regelrecht spüren konnte. Für jedes ungewöhnliche oder unerwünschte Verhalten des Kindes werden die Eltern sofort zur Rechenschaft gezogen. Dass ein Kind selbst für seine Taten eine gewisse Verantwortung trägt, wird nicht akzeptiert. Um einen öffentlichen Pranger zu vermeiden hat es sich bei vielen Eltern eingebürgert, die Kinder zurück zu halten bevor es zu unerwünschtem Verhalten kommt. Statt also hier die Performer/innen darüber kommunizieren zu lassen, was für sie angebracht ist und was nicht, hatten viele Eltern den Impuls, ihr Kind prophylaktisch in seine Schranken zu weisen. Das hat aber auch zur Folge, dass eigenständiges Handeln und Erleben der Kinder kaum noch möglich ist, da alles direkt durch die Eltern reglementiert und durch deren Perspektive gefiltert ist.

Dies zeigte sich auch bei den grundlegenden Diskursen des Stücks. Ein Elternteil sagte seinem Kind während die Probe begann, dass Menschen in der Öffentlichkeit nicht nackt sein sollten (beziehungsweise wenig bekleidet, wie hier die Performer/innen). Später schrieb das Kind diese Aussage auf das Feedback-Plakat. Generell schien sich jedoch kein Kind an der überwiegenden Nacktheit der Performer/innen zu stören. Es gab dazu wenige Kommentare und kaum Berührungängste. Einige Studierende thematisierten es hingegen auch, dass sie Hemmungen vor dem Anfassen der bloßen Haut hatten. Vor allem beschrieben diese, sie hätten Angst gehabt, die

Performer/innen könnten sich unsittlich berührt fühlen. Diskurse der gesellschaftlichen Norm und der Sitte gehen also deutlich von den Erwachsenen aus und finden wenig über einen kommunikativen Austausch miteinander, sondern vorwiegend über gesetzte Grundannahmen statt.

Eine der Stärken dieses Stückes ist es daher, die Kommunikation über Vorurteile wieder anzuregen und diese somit zu hinterfragen. Durch die Verständigung in der Berührung findet ein Verhandeln über Grenzen, über persönliche Bedürfnisse und über gegenseitigen Respekt statt. Natürlich kann die Situation auch ausgenutzt werden, aber die Durchführung hat zumeist gezeigt, dass bei vielen Kindern ein großer Wunsch nach Konsens da ist und die Freude am Spiel nur dann erhalten bleibt, wenn beide Kommunikationspartner/innen ein positives Erlebnis haben. Das Stück ist also gewissermaßen ein Plädoyer für Empfindung und Sensibilität, dafür sich selbst und einander zuzuhören. Es stellt die Sinnlichkeit und die Freude an der Berührung (körperlich wie emotional) in den Vordergrund. Damit verliert die Haut als Symbol für Diskurse der Ästhetik, des Status oder der Ethnie an Bedeutung.

Als Randnotiz lässt sich noch berichten, dass auch die gängigen Bewertungen von Emotionen für viele Kinder nicht relevant waren. Bei einem Feedback-Spiel ordnete sich ein Großteil der Kinder bei „Ich hatte Angst“ ein. Es waren jedoch genau dieselben Kinder in großer Überzahl, die das Stück bis zu 100 Prozent mit „sehr schön“ bewerteten. An diesen Überschneidungen zeigt sich, dass Angst nicht direkt als „schlecht“ bewertet wird und somit die erlernten Zuschreibungen von positiven und negativen Gefühlen nicht greifen. Auch hier lässt sich eine Differenz zwischen Symbol und Empfindung ausmachen. Kinder deuten und bewerten weniger als dass sie fühlen und erleben. Genau aus diesem Grund ist dieses Stück auch so gut geeignet für einen kindlichen Horizont. Es funktioniert über die Intuition, das Einlassen auf Empfindungen und die Loslösung von Konzepten. Dies wirkt jedoch nicht nur auf Kinder, sondern auch auf Erwachsene sehr befreiend. Die Performance endet in einem sehr intimen, vertrauten Zusammenkommen in der Mitte der Bühne. Nahezu bei allen Vorstellungen ist die Auflösung der Situation höchst emotional. In der wehmütigen oder gerührten Stimmung zeigt sich die in kürzester Zeit entstandene Bindung der Gruppe, wie ich sie selbst zu Probenbeginn erfahren durfte.

3.2. *Primo*

Das Stück *Primo* ist das erste Stück, das Alfredo Zinola als Choreograf veröffentlichte. Er selbst performt darin als Tänzer zusammen mit Felipe González, der auch in *Pelle* zu sehen ist. Es ist ein zwei-Personen-Stück, das in einem Schwimmbassin stattfindet.

Zunächst konnte ich mir darunter nicht allzu viel vorstellen. Zwei Performer in einem Becken voller Wasser, das klang für mich weniger nach Tanz und Poesie als nach infantilem Spiel. Allerdings war meine Zuschauererfahrung sowohl von der Außenperspektive, also dem Beobachten der anderen Zuschauer/innen und deren Reaktionen, als auch von der inneren Sicht, dem Zuschauen und Miterleben der Performance, eine sehr positive.

Die Kinder versammeln sich, nach dem Ausziehen der Schuhe, direkt um das Becken herum. Dies ist erneut eine besondere Theatersituation, denn statt vom Zuschauerraum auf eine große, ferne Bühne zu gucken, befindet sich das Publikum hier wieder selbst auf der Bühne. Hautnah am Becken können die Kinder durch die durchsichtigen Teile der elastischen Beckenwand wie durch Fenster in die Unterwasser-Szenerie gucken. Geht man mit seinem Gesicht so nah wie möglich an diese Fenster heran, dann entsteht ein unerwartetes Bild. Der Blick ins Innere ist verzerrt und die Wände scheinen durch die Wölbung der Fenster zu verschwinden. Das Becken wirkt grenzenlos und weit wie ein Ozean und wird durch die Lichtstimmung zusätzlich geheimnisvoll und magisch. Es entsteht eine ganze Unterwasserwelt in diesem kleinen Pool.

Natürlich beginnen die kleinen Zuschauer/innen sofort, ihre Nasen und Hände gegen das Schwimmbecken zu drücken und versuchen, es zu verformen. Manche trauen sich auch, sich hinzustellen und über den Beckenrand zu gucken. Dabei halten sie vorsichtig die Hand in Richtung des Wassers. Anderen

Kindern verkünden sie stolz, sie könnten das Wasser jetzt berühren, aber am Ende tut es doch kein Kind. Die Angst vor den Konsequenzen des Kontakts überwiegt. Das Wasser bleibt also mystisch und unantastbar. Die Eltern versuchen, dies alles zu unterbinden, was vom Standpunkt des Schutzes der Kinder und auch des Materials sicher vernünftig ist, aber für die Kinder ist dies dennoch ein wichtiger Prozess, der anderen Theaterstücken oft fehlt. Sie erkunden den Bühnenraum mit möglichst vielen Sinnen. Sie gucken, ändern die Perspektive, ertasten das Material, untersuchen, wie es sich bei Druck von außen verhält. Sie erforschen die Bühne und eignen sich den Raum auf diese Weise an. Durch die Beziehung, die sie zu dem Becken aufbauen, wird alles, was darin passiert, viel persönlicher.

Die Performer starten zunächst außerhalb des Beckens mit ihrer Choreografie. Sie nähern sich dem Wasser an, indem sie an das Becken herantreten und zuerst nur die Hände ins Wasser halten. Dann beginnen sie mit ruckartigen Gesten das Wasser aufzuwühlen und in Bewegung zu versetzen. Die Performer spielen mit den Wirkungen, die ihre Körper auf das Wasser haben: mit der Brechung des Lichts beim Eindringen in das Wasser, mit den Wellen, den Strudeln und den kleinen Luftbläschen, die sich im Wasser ausbreiten und zurück an die Oberfläche schnellen oder sich an der Haut sammeln. Zusammen mit den spezifischen Lichtstimmungen und dem Lupeneffekt der Fenster wirkt jede kleine Bewegung im Wasser wie ein beeindruckendes Naturschauspiel. Sie versenken immer mehr Körperteile in dem Becken, bis sie schließlich ganz darin stehen und vollständig untertauchen. Dabei gleiten sie an den Fenstern vorbei oder lassen sich von der entstandenen Strömung treiben und erzeugen durch verschiedene Mimiken und tänzerische Elemente bestimmte Eindrücke. Mal wirken sie friedlich wie Fische in ihrem Habitat, mal grotesk und ein wenig bedrohlich wie unbekannte Kreaturen am Meeresgrund.

Laute Ausrufe und unaufhörliches Getuschel unter den Zuschauer/innen zeigt die Begeisterung und Beteiligung der Zuschauenden an diesem wunderlichen Schauspiel. Jedes Bild, was die Darsteller im Wasser erzeugen hat eine unglaubliche Stärke und eine wunderbare suggestive Kraft. Es lässt viel Raum für die Fantasien und Assoziationen des Publikums. Viele Kinder beginnen, das Gesehene zu beschreiben oder laut auf bestimmte Aktionen der Darsteller hinzuweisen. Andere Kinder interpretieren es schon, indem sie ihren Eltern mitteilen oder laut in den Raum rufen: „Die kämpfen!“ oder „Ein Wirbelsturm!“. Alle wirken jedoch gleichermaßen involviert, geradezu gefesselt.

Dass manche Kinder bereits interpretieren, statt nur zu beobachten ist auf das eingangs erwähnte antrainierte hermeneutische Denken zurückzuführen. Bei dieser Art des Schauens reichen die Bilder als Selbstzweck nicht aus, sie müssen auf verständliche Zusammenhänge zurückgeführt werden. Demnach ist das Umeinanderdrehen der Darsteller im Wasser nicht nur ästhetische Bewegung, es ist auch ein Zeichen, ein Bedeutungsträger, beispielsweise für ein Beziehungsverhältnis: „Die kämpfen!“ Das Besondere bei diesem Stück ist jedoch, dass ein Erkennen von Zeichen keine Voraussetzung ist, das Stück zu genießen, anders als beim Erzähltheater, bei dem ein Handlungsteil zum nächsten führt und jeder Teil verstanden werden muss, um der Handlung folgen zu können. Durch die Abstraktion der Bilder gibt es hier unendliche Möglichkeiten, das Gesehene anzunehmen: als ästhetisches Mittel, als pragmatische Bewegung oder als hermeneutisches Zeichen, das an den eigenen Erfahrungsschatz anknüpft. So hätte die Drehung auch als Spiel oder als verliebter Tanz verstanden werden können. Jede Sequenz dieses Stücks wird im Moment erlebt und hat keinen inhaltlich festgelegten Bezug zum Rest der Performance. Dieses situative ‚im Moment sein‘ ist etwas dem kindlichen Verstand Entgegenkommendes. Der Druck des linearen Verstehens fällt weg und damit kann sich die kindliche Fantasie viel freier und ungelenkter entfalten. Aber nicht nur für Kinder, auch für Erwachsene ist dieses Stück geradezu verzaubernd, da es eben immer an die individuelle Erfahrung anknüpft und auf jeden Zuschauer eine völlig einzigartige Wirkung erzielt, ohne den Imperativ eines gemeinsamen Verständnishorizontes.

Ein Beispiel dafür aus meinem eigenen Seherlebnis ist das Ende des Stückes. Die Performer laufen am Ende immer wieder im Kreis, so dass das Wasser zu zirkulieren beginnt und mitten im Becken ein Strudel entsteht. In diesen Strudel hinein lassen sie dann jeweils zwei Hände voll kleiner Figuren fallen,

die sie in ihren Taschen hatten. Diese treiben dann so lange in dem Strudel herum, bis die Kraft nachlässt und sie auf dem Boden zum Liegen kommen. Ich hatte den Strudel schon mehrere Minuten beobachtet, ohne die Details wahrzunehmen, allein dieses Bild hatte etwas sehr Friedliches, Meditatives. Aber ganz plötzlich erkannte ich die Figuren. Es waren Überraschungs-Ei-Figuren aus den 80er und 90er Jahren. Genau die gleichen, mit denen ich als Kind gespielt und die ich mühevoll gesammelt hatte. Diese Erkenntnis war für mich sehr emotional und schaffte eine zusätzliche Anknüpfung für mich als Erwachsene an das Kinderstück. Es erinnerte mich an meine eigene Kindheit und daran, wie ich diese Figuren als Kind gesehen und empfunden hatte. Das gab mir plötzlich das Gefühl, die ganze Performance mit den Augen eines Kindes zu sehen und den verspielten Zauber und die Magie der Unterwasserbilder wirklich fühlen zu können. Dieser Moment beeindruckte mich sehr, denn er wurde für mich durch meine ganz persönliche Beziehung zu diesen Bildern so bedeutungsvoll, wie er es wahrscheinlich für keinen anderen Zuschauer sein konnte.

Durch die ebenso individuelle Sehweise bei den Erwachsenen wie bei den Kindern, ändert sich auch das Rollenverhältnis und damit die gemeinsame Theatererfahrung. Die Erwachsenen sind nicht bloße Begleitpersonen, die sich ihren Kindern zuliebe intellektuell unterfordern, ihnen hinterher womöglich das Stück erklären müssen. Sie sehen es aufgrund der inhaltlichen Offenheit genauso wie die Kinder, ohne zu wissen, was sie da gerade sehen sollen. Sie sind also auf dem gleichen Level und nicht in der Position eines höhergestellten Vermittlers. Dadurch entsteht für Kinder und Erwachsene ein beziehungsöffener Raum, in dem sie sich auf Augenhöhe begegnen und damit noch einmal losgelöst von familiären Strukturen kennen lernen.

3.3. Party

Das dritte Stück, was ich während des Stipendiums eingehend studieren konnte, war *Party*. Es entstand direkt vor *Pelle* als sechste Produktion von Alfredo Zinola und involviert außer ihm selbst als Choreograf und Performer den Tänzer und Co-Choreografen Maxwell McCarthy und die Tänzerin Julia B. Laperrière. Außerdem wurde die Musik konzipiert und aufgelegt von DJ Sarah Adorable. Dieses Stück versteht Zinola selbst als interaktive Performance, in Gegensatz zur partizipativen Performance *Pelle*. Den begrifflichen Unterschied macht dabei der Grad an Einbindung des Publikums aus. Während bei *Pelle* das Stück vollständig durch das Publikum gestaltet wird, funktioniert der Ablauf von *Party* auch ohne Zuschauer/innen. Diese können jedoch alle Aktivitäten mitmachen.

Zu Beginn wird explizit darauf verwiesen, dass es sich hierbei um eine Einladung zu einer Party handelt, dann werden einige Sicherheitsregeln erklärt. Das Wort Einladung ist hierbei essenziell, da es den Rahmen der freiwilligen Teilnahme absteckt. Es lässt den Kindern den Raum, sich nicht zu irgendeiner Handlung verpflichtet zu fühlen und die Vorschläge individuell zu interpretieren.

Die Erwachsenen werden zuerst rein gebeten und begeben sich in einen dunklen Raum, der mit bunten Elementen dekoriert ist und in dem Stühle an den Wänden stehen. Sie erhalten die Aufgabe sich mit Ganzkörperanzug und Maske zu vermummen und am Rand sitzend den Kindern beim Tanzen zusehen. Sie bilden somit Publikum und Statist/innen in einem. Als nächstes kommen die Kinder in den Raum. Die Reaktionen auf die Bühne, auf der sie nun selbst stehen, sind sehr unterschiedlich. Mal verhalten und schüchtern, mal ausgelassen und mit Entdeckerlust, mal herausfordernd und auf der Suche nach Möglichkeiten, das Spiel zu sabotieren, mal verweigernd und abwehrend. Manche Kinder sind sehr fasziniert oder abgeschreckt von den Vermummten. So kommt es vor, dass Kinder entweder zu den mysteriösen Figuren hingehen, sie ansprechen, einfach vor ihnen stehen bleiben, versuchen, herauszufinden, ob sie die Personen kennen, zu schreien beginnen oder ähnliches. Andere Kinder ignorieren diese Randfiguren vollständig und konzentrieren sich nur auf die aktiveren Teile der Gruppe.

Eine Frage, die ich mir zu Beginn dieser Performance gestellt habe, als ich die Gruppen der zuweilen schüchternen zuweilen desinteressierten Kinder sah, war: wie wollen sie die denn jetzt zum Tanzen

bringen? Die Stimmung beim Eintreten war gemischt, aber oft nicht gerade enthusiastisch und ausgelassen und ich konnte mir beim besten Willen nicht vorstellen, dass auch nur ein Kind gleich Lust bekäme, sich zu den Klängen der Clubmusik frei zu bewegen. Umso spannender war der schrittweise Aufbau der Partystimmung durch das Etablieren von Ritualen und Spielen.

Zuerst gibt es eine Art Initiationsritual. Die Performer/innen berühren mit ihrer Stirn die Stirn jeweils eines Kindes und gehen so reihum. Dies schafft eine eine Verbindung innerhalb der Gruppe und fungiert zudem als Ritterschlag. Die Kinder werden damit sozusagen ganz offiziell in den Kreis der Partygäste aufgenommen. Als nächstes folgt ein Spiel. Die Kinder dürfen sich dem Dresscode der Party nach buntes Neon-Tape auf die Kleidung kleben, wie es auch vor dem Einlass angekündigt wurde. Einige Streifen kleben bereits auf dem Boden und die Kinder beeilen sich, diese zu ergattern. Dies bringt sofort Tempo in die Performance, da die Kinder nach den Tapes rennen. Wenn alle Tapes vom Boden aufgelesen sind, holen die Performer/innen noch Rollen aus den Taschen, von denen sie einzelne Tapes ablösten, um sie den Kindern zu geben oder sie auf dem Boden zu verteilen. Dabei bildeten sich Trauben von Kindern um die einzelnen Tänzer/innen und diese nutzten die entstandene Dynamik, um durch schnelle Ortwechsel die Kinder noch mehr in Bewegung und Aufregung zu versetzen. Die Kinder rennen und toben also bereits zur Musik durch den Raum und die Stimmung ist direkt locker und ausgelassen.

Dieser Spielcharakter arbeitet mit einigen Tricks, die eine derartig positive Stimmung erzeugen. Zum einen haben die Kinder ein klares Ziel. Jedes Kind konzentriert sich auf die eigene Aufgabe und braucht die Bewegung, um sie zu erfüllen. Anders als beim freien Tanzen, das oft zur Präsentation und Repräsentation von sozialem Stand in der Gruppe und körperlichen Fähigkeiten genutzt wird, funktioniert das Spiel ohne Druck und die Bewegung ist eher pragmatisch. Zum anderen werden sich die Kinder durch die Angleichung an den Dresscode optisch ähnlicher. Das Gruppengefühl wird damit gestärkt. So konnte ich immer wieder beobachten, dass Kinder das Tape miteinander teilen oder jemandem, der weniger hat den Vortritt lassen. Ich konnte bei keiner Performance einen ausartenden Streit feststellen oder Kinder sehen, die kein Tape abbekommen. Zusätzlich werden sie noch kreativ in der Anbringung an ihrer Kleidung, indem sie Farbschemata und Muster gestalten.

Um schließlich ins Tanzen zu kommen, wird wortlos ein neues Spiel etabliert, eine Art Stopptanz. Die Musik verstummt plötzlich und die Performer rennen zu bestimmten Punkten im Raum. Beim Einsetzen der Musik gehen sie in die Mitte und beginnen mit einfachen Bewegungen zu tanzen. Bei der nächsten Stille wiederholen sie den Vorgang. Es dauert bei allen Performances unterschiedlich lange, bis die Gruppe das Spiel verstanden hat oder sich darauf einlässt. Aber nach mehreren Wiederholungen gibt es nur sehr wenige Kinder, die nicht daran teilnehmen. Dadurch dass das Tanzen nun ein Spiel-Element ist, tanzen die meisten Kinder mit. Es gibt dazu verschiedene Möglichkeiten, die wiederum den Druck von den Kindern nehmen. Sie können die Tänzer einfach imitieren oder mit zeittypischen popkulturellen Referenzen (wie Fortnite-Tänzen) die Aufgabe ironisch-humorvoll überspitzen. Viele Kinder finden ihren eigenen Weg, mit den Spielregeln umzugehen. Nachdem das Spiel gesetzt ist, fangen die Tänzer/innen jedoch langsam an, selbst die Spielregeln zu brechen, indem sie plötzlich auch die Stille zum Tanzen nutzen und wenig später wird das Stopptanz-Spiel fallen gelassen und es werden stattdessen kurze und simple Choreografien vorgegeben. Die Kinder haben immer die Möglichkeit, diesen zu folgen und die Vorgaben als Motor der Kreativität zu nutzen, aber es beginnen auch immer mehr Kinder, sich davon zu lösen und eigenen Ideen nachzugehen. Der Tanz wird immer freier und bald tanzen alle in ihrem eigenen Stil zu der lauten Musik. Zwischendurch gibt es noch einige neue Impulse auf der Bühne. Lichtkegel brechen das Massengefüge auf und geben den Kindern die Möglichkeit eines Solo-Auftritts, Federn beginnen als Höhepunkt der Performance durch die Luft zu wirbeln und dienen als Stimmungsmacher und Party-Requisiten.

Die Partystimmung baut sich langsam auf und steigert ihre Intensität kontinuierlich. Dies bietet den Kindern genügend Zeit, das Angebot des Feierns schrittweise anzunehmen. Dadurch dass keines der Spiele erklärt, sondern immer in der Aktion vermittelt wird, findet bei den Kindern, wie auch in den anderen Performances kein Zwang eines intellektuellen Erfassens statt, sondern vielmehr ein intuitives

Verstehen über die Körperwahrnehmung. Dies hat zur Folge, dass die Kinder durchaus verschiedene Spielregeln verstehen und umsetzen, allerdings wird das nicht problematisiert. Jedes Kind spielt so sein eigenes Spiel im Rahmen der vereinbarten Gruppenregeln, aber alle Spiele funktionieren zusammen und greifen ineinander. Es ist zudem jede Art der Umsetzung erlaubt. Ob die Kinder sich produzieren und präsentieren oder lieber für sich selbst tanzen wollen, ob sie sich ganz abgrenzen und an den Rand setzen, bleibt ihnen überlassen. Auch hier findet also ein völlig individuelles Erleben der Situation statt in dem jedes Kind nach seinen eigenen Vorstellungen agieren kann.

Kurz vor dem Ende der Performance gibt es noch einen Bruch. Die Musik wird sanfter und eine Mitarbeiterin, ebenfalls im Ganzkörperanzug, betritt die Tanzfläche mit einem Servierwagen, auf dem Plastik-Sektgläser stehen, die mit Wasser gefüllt sind. Sie verteilt sie zuerst an die inzwischen beinahe in Vergessenheit geratenen Erwachsenen am Rand und dann an die Kinder. Die Erwachsenen dürfen dann aus ihrer Verkleidung hervorkommen und zu den Kindern gehen. Je nach Publikum gibt es sehr unterschiedliche Reaktionen darauf. Kinder, die mit ihren Eltern da sind, haben den Trennungsschmerz durch das Tanzen mittlerweile zwar überwunden, aber dennoch laufen sie nun sehnsüchtig und überglücklich ihren Eltern in die Arme. Bei Schulklassen sind die Reaktionen auf die Lehrer nicht ganz so emotional, aber eine Erleichterung findet bei der Zusammenführung trotzdem oft statt. Alle dürfen nun nochmal zusammen tanzen, die Erwachsenen steigen zumeist problemlos in die Partystimmung ein.

Da ich nie als Kind an dieser Performance teilnehmen konnte, habe ich mich gefragt, wie diese vermummten und maskierten bewegungslosen Kreaturen, die so skurril voyeuristisch am Rand sitzen, auf die Kinder wirken. Beinahe erinnerte mich dieses Bild an Kulte oder Burschenschaften und ich verband damit ein eher bedrohliches Gefühl. Doch auch hier zeigt sich, dass diese Bilder, die aus der Sicht von Erwachsenen oft sehr aufgeladen sind, von Kindern zumeist völlig unbedarft angenommen werden. Nach einer kurzen Irritation haben die Kinder diese Zuschauer oft sehr schnell wieder vergessen. Zudem sorgt die Unkenntlichkeit der einzelnen Personen sogar dafür, dass die Kinder, ohne sich ständige Rückversicherung von ihren Eltern einholen zu können, viel freier agieren.

4. Zusammenführung und Fazit

Auf einige Fragen aus dem Einleitungstext bin ich bereits während der Stückbeschreibungen eingegangen. Ich möchte diese hier jedoch noch einmal abschließend zusammenfassen und meine persönlichen Erkenntnisse aus der Zusammenarbeit mit Alfredo Zinola dabei ein wenig ausführen.

Wie sollen Theatermacher, Schauspieler, Erzähler oder Autoren mit Kindern sprechen, sowohl auf sprachlicher als auch auf inhaltlicher Ebene? Da in den Performances nicht viel gesprochen wird scheint die Frage zunächst nicht anwendbar. Die Fokussierung auf die Sprache scheint eine Eigenheit des Erzähltheaters zu sein. Aber bei genauem Hinsehen kann man die Frage durchaus auf die Performance übertragen, wenn man sich fragt, wie hier an bestimmte Themen herangegangen wird und wie diese für Kinder aufbereitet werden.

Bei den wenigen Einführungstexten der Stücke zeigt sich, dass die Sprache sehr klar und nicht kindlich ist. Es ist eben einfach die Sprache der Performer/innen und Choreografen, die sich ganz unverstellt dort artikuliert. Bei der Bearbeitung der Themen hingegen fällt besonders auf, dass die Performances im Gegensatz zum Erzähltheater keine eindeutigen Botschaften liefern. Es gibt keine konkrete Aussage und keine Moral, wie sie in Texten für Kinder so oft vorkommt. Den Kindern wird hier kein Wissen vorgestellt, das von einem Erwachsenen gefiltert und ausformuliert wurde. Sie befinden sich vielmehr auf einem Experimentierfeld, auf dem sie viele Möglichkeiten des Umgangs mit einem Thema ausprobieren können.

Man kann die Frage nach dem sprachlichen und inhaltlichen Modus nicht eindeutig beantworten, denn jedes Publikum ist unterschiedlich und hat andere Gewohnheiten. Ich denke aber, dass es ein guter Ansatz ist, von seiner eigenen Sprache auszugehen, den Zuschauenden jedoch die Möglichkeit des

Einbringens zu geben und ihre Sprache und Vorstellungen damit ebenso zuzulassen. Den Kindern sollte man also unvoreingenommen und interessiert begegnen, statt ein imaginäres Publikum anzunehmen, dessen Sprache man nachzustellen versucht.

Dies ist auch die Grundüberlegung des Stückes *Pelle* gewesen. Es hat zunächst klare Handlungsanweisungen, aber lässt Kindern trotzdem die Möglichkeit, frei zu agieren und körperliche Kommunikation zu erproben, statt über sie zu referieren. Sie können also in ihrem eigenen Tempo zu dem Thema forschen, ihre eigenen Ideen dazu entwickeln. Der Gedanke dahinter ist, dass Kindern nicht die Sichtweise der Erwachsenen aufgezwungen wird, sondern dass man ihnen gegenüber eine moralfreie Offenheit und Ehrlichkeit zeigt, die sie selbst dazu anregt, Fragen zu stellen. Die Kinder verhandeln hier also selbst die Diskurse. Dabei entsteht auch die zuvor erwähnte Veränderung der Rollenverhältnisse. Statt Erwachsene als Lehrer oder Vermittler und Kinder als Schüler zu betrachten, sind hier alle Beteiligten (auch die Performer/innen) gemeinsam Forschende. Es ist demnach für Theatermachende in diesem Bereich von Belang, mit Kindern auf Augenhöhe zu sprechen und ihre Erfahrungen und Überlegungen als ebenso relevant einzustufen wie die von Erwachsenen.

Eine weitere Frage bezog sich auf die Wechselwirkung zwischen Publikum und Darsteller/innen. In den Stücken von Alfredo Zinola gibt es durchaus Regeln für die Kinder und sie bekommen klar strukturierte Aufgabenstellungen. Bei völliger Verweigerung oder Störung des Prozesses gibt es jedoch auch immer die Möglichkeit, die Kinder zur Ordnung zu rufen oder des Stückes zu verweisen. Das klingt etwas streng, aber ich denke, dass man bei den Freiheiten der Zuschauer/innen während der Performance entscheiden muss, inwieweit das Ausleben ihrer situativen Bedürfnisse eine Störung des Prozesses und damit ein Hindernis für die Theatererfahrung der anderen Teilnehmer/innen darstellt. Eine emotionale Äußerung aus dem Publikum ist ja durchaus erwünscht und auch inhaltlich werden beim Kindertheater oft bewusst Kommentare herausgefordert, wie man es besonders vom Puppentheater und der darin enthaltenen expliziten Interaktion mit dem Publikum kennt. Dennoch wäre es schwierig, wenn Kinder das Theaterstück unterbrechen würden. Gerade das Erlernen von medientypischen Grenzen ist auch eine Kompetenz, die etwas mit Respekt für die Arbeit eines anderen zu tun hat und somit ein wichtiger Bestandteil dieses Erlebnisses.

Das Besondere bei den Stücken von Zinola ist die Mischung aus reglementiertem Arbeiten und individueller Freiheit. Die Kinder haben oft die Möglichkeit, den Grad der Beteiligung selbst zu bestimmen, sie können sich unterhalten und das Stück kommentieren. Sie können die Performance gestalten, so lange sie sich an den Grundregeln sozialen Verhaltens orientieren. Da sie jedoch oft während der gesamten Performance damit beschäftigt sind, ihre Aufgaben zu erfüllen, oder sich selbstständig eingehend mit der Szenerie beschäftigen können, gibt es selten störende Ausbrüche. Diese durchgehende Beschäftigung und Lenkung der Aufmerksamkeit durch kleine Steigerungen im Ablauf, fiel bei den gesehenen Stücken als Strategie der Konfliktvermeidung auf.

Die Frage nach der Publikumsbeteiligung suggerierte jedoch auch, dass das Kindertheater eine Vorstufe des Theaters für Erwachsene ist, da es die Zuschauer von morgen herausbilden soll. Diesen Gedanken konnte ich während meiner Forschung auch ablegen. Er rührt von derselben fehlerhaften Überlegung her, Kinder seien noch keine fertigen Menschen, wie die erwähnte fixe Rolleneinteilung in Lehrer und Schüler. Dieser Ansatz untergräbt Kinder und ihren Erfahrungsschatz als weniger relevant. Kindertheater sollte aber als eine vollwertige und eigenständige Kunstform angesehen werden, die ihre Zuschauer so annimmt, wie sie gerade sind und nicht darauf bedacht ist, sie zu etwas bestimmtem umzuformen.

Bedeutet dies also, Kindertheater muss oder soll nicht pädagogisch sein? Alfredo Zinola selbst sieht seine Stücke nicht als pädagogisch und negiert zudem den ausschließlich pädagogischen Anspruch des Kindertheaters. Aber was genau bedeutet es denn, zu sagen, Theater sei pädagogisch? Wenn man davon ausgeht, dass ein spezifisches Wissen, ein moralischer Grundsatz oder ein Verhaltenskodex also eine Art Lehrgehalt vermittelt werden soll, dann stimme ich dem zu. Kindertheater kann vielleicht Denkanstöße und Ideen liefern, genauso wie es eben auch einfach Unterhaltung und Zeitvertreib sein

darf. Allerdings möchte ich hiermit den Begriff des Pädagogischen weiter fassen. Pädagogisch sind nicht nur konkrete Lerninhalte, für mich bedeutet es vielmehr eine Auseinandersetzung mit sich selbst und seiner Umwelt. Zuschauer/innen lernen über ihre Wahrnehmung des Rezipierten nicht das Kunstwerk kennen, sondern in erster Linie sich selbst. Ihre Interpretation, Reaktionen, Gefühle und Haltung gegenüber dem Kunstwerk offenbaren vor allem die eigene Persönlichkeit. Dies trifft auf jede Form der Kunstrezeption zu, weshalb ich mir die These erlaube, dass Kunst im Allgemeinen pädagogisch ist.

Die Stücke von Alfredo Zinola befördern dies in besonderem Maße, da die Kinder neben der bloßen Rezeption oft selbst Gestalter/innen des Kunstwerkes sind. Durch die aktive Teilnahme, die Bewegung im Bühnenraum, die Möglichkeit des Ausprobierens, das Zurechtfinden und Organisieren im Rahmen der vorgegebenen Situation lernen sie nicht nur etwas über ihre eigenen Bedürfnisse, Ängste und Wünsche. Diese performativ erschaffenen Räume sind hochgradig soziale Situationen, in denen die Kinder sich in zwischenmenschlicher Interaktion und gemeinschaftlichem Handeln erproben.

Eine große Chance solcher performativen und besonders interaktiven und partizipativen Formate ist also das Offerieren einer sozialen Erfahrung. Statt eine Situation nur zu hören oder zu beobachten kann sie hier erlebt werden. Ich sehe diese Funktion immer wieder daran, dass die Kinder von der Bühne kommen und immer noch mit dem gerade Durchgeführten beschäftigt sind. Manchmal ist es die reine Aktion, wie das Spiel oder der Tanz, der ihnen nachhängt, manchmal sind es auch die Ideen des Stücks zu denen sie viele Assoziationen haben. Dies Erleben erwirkt ein intuitives und situatives Lernen, was der Denkstruktur von Kindern entgegenkommt. Zudem werden die Kinder in ihrer Neugier und ihrem Bedürfnis nach Entdeckungen bestärkt und in ihrer Kreativität und ihren Fähigkeiten des kommunikativen Ausdrucks stimuliert. Das heißt nicht, dass Erzähltheater und das Erlernen eines narrativen und linearen Einordnens von Eindrücken keinen eigenen Wert haben. Es soll nur heißen, dass dieses Primat narrativer Theaterformen zu überdenken ist. Performance und Tanz sind unterschätzte Bereiche des zeitgenössischen Kindertheaters, die für junges Publikum sehr gewinnbringend sein können.

Im August werde ich nun eine Stelle als Musiktheaterpädagogin am Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen beginnen und dort nicht nur Stückeinführungen, Workshops und Schultheaterstücke begleiten, sondern auch Spielclubs mit Kindern leiten. Meine Erfahrung in dieser Forschungszeit kann ich so weitertragen und -entwickeln und durch eigene Inszenierungen in die Praxis überführen. Es gibt durchaus Strategien der Stückentwicklung aus dem Bereich Tanz und Performance, die mir bei eigenen Produktionen helfen können. Beispiele sind die Arbeit mit Spielen und kleinen Wettkämpfen, wie in *Party* oder die Nutzung effektreicher Materialien wie Wasser, Federn oder Spielzeugen, wie unter anderem in *Primo*. Die Erkenntnis, dass eine strenge Narration nicht immer das Ziel sein muss, sondern auch prozesshafte Darstellungen sowie ein Fokus auf reiner Bewegung ohne Symbolcharakter und körperlicher Ausführung für das Publikum spannend sein kann, ist ebenso hilfreich für die Entwicklung einer Bühnendarstellung ohne den Druck linearer Erzählfolgen.

Vor allem möchte ich experimentelle Räume für Kinder schaffen, in denen sie Themen mit allen Sinnen entdecken können. Ich möchte, dass sie Lust bekommen, weiter zu singen, zu tanzen, zu denken oder zu spielen. Außerdem ist es mir ein Anliegen, Kindern dabei zu zeigen, dass sie in ihren Ansichten und ihrer Meinung ernst genommen werden. Denn ein emotionaler, intellektueller und sozialer Austausch, der einen Anreiz für ein gemeinsames Erforschen der Welt darstellt, ist für mich der größte Mehrwert, den das Theater für sein Publikum, egal ob jung oder alt, haben kann.