

Abschlussbericht

NRW Nachwuchsstipendium Freie Kinder- und Jugendtheater 2019

Von:

Frederik Hochheimer

Vorgelegt: 16.02.2020

Übersicht

Übersicht	S. 2
Einleitung	S. 3
Stipendium : <i>Verlauf und Idee</i>	S. 3
Ausgangspunkt : <i>warum Rezeptionsforschung</i>	S. 5
Herangehensweise	S. 7
Die Standardisierte Beobachtung : <i>ein Feldversuch</i>	S. 7
Quantitative Beforschung von Theaterrezeption : <i>(k)ein Widerspruch</i>	S. 10
Die Inszenierung	S. 11
Besuch bei Katt und Fredda : <i>Sehgewohnheiten herausfordern</i>	S. 11
Fragen an die Inszenierung : <i>Hypothesenbildung</i>	S. 12
Auswertung der Daten : <i>was lässt sich beobachten</i>	S. 13
Fazit : <i>auf was lässt sich schließen</i>	S. 18
Rückblick	S. 19
Stipendium : <i>was folgt</i>	S. 19
Stipendium : <i>was fehlt</i>	S. 20
Ausblick	S. 24
Rezeptionsforschung : <i>wie kann es weitergehen</i>	S. 24
Literaturangaben	S. 26

Einleitung

Stipendium

: *Verlauf und Idee*

Mit meinem Stipendium habe ich die Chance verbunden mich mit dem Thema Rezeptionsforschung im Theater für ein junges Publikum weiter auseinander zu setzen. Bereits in der Abschlussarbeit meines Studiums (Theaterpädagogik B.A.) habe ich mich mit diesem Thema beschäftigt und hier bereits mit dem *echtzeit-theater* aus Münster zusammengearbeitet. Innerhalb des Stipendiums konnte ich darauf aufbauen, dass ich mit dem *Label*, den Ensemble Mitgliedern und Produktionsabläufen bereits vertraut war. Im Rahmen der Bewerbung entstand dann die Idee das *Label Fetter Fisch*, ebenfalls aus Münster, anzufragen und im Rahmen meines Stipendiums mit beiden Gruppen zusammenzuarbeiten. Mein Stipendium habe ich dann im Zeitraum April, Oktober, November und Dezember 2019 durchführen können. Die Aufteilung des Zeitraums kam daher zu Stande, da ich neben der Hauptprobenphase (im Herbst) die neuen Produktionen der Gruppen auch in der Konzeptions-/Vorprobenphase (Frühjahr) begleiten wollte. Meine Idee für das Stipendium war, dass ich die Produktionen der Stücke (*Besuch bei Katt und Fredda* vom *echtzeit-theater* und *The BIG Picture* vom Theater-Performance Kollektiv *Fetter Fisch*) begleiten und dann in den Aufführungsblöcken im November und Dezember mit einem Untersuchungsdesign ‚befragen‘ wollte.

Im Weiteren werde ich beschreiben auf welche Herangehensweise ich mich dann konzentriert habe und zu welchen Erkenntnissen ich gekommen bin. Der Hauptteil dieses Berichtes liegt bei meinem Versuch eine standardisierte Beobachtung als quantitatives Instrument in der Rezeptionsforschung anzuwenden bzw. zu erproben. Der Schwerpunkt liegt hier bei der Produktion *Besuch bei Katt und Fredda*. Die Probenphase und die ‚Beforschung‘ von *The BIG Picture* werde ich im abschließenden Teil des Berichts aufgreifen, da sich die hier gewählte Methode als weniger brauchbar herausgestellt hat.

Dieser Abschlussbericht ist eine Mischung aus meinem Versuch den Gegenstand der Theaterrezeption im Kontext Theater für ein junges Publikum wissenschaftlich unter die Lupe zu nehmen und meinem Erfahrungsbericht zum Stipendium. Aufgrund dieses Balanceakts würde dieser Text vielleicht unter strengen wissenschaftlichen Prämissen durchfallen und als Erfahrungsbericht zu formell erscheinen. Aber für mich lag gerade hier drin die Chance mich – ohne zu viel (Erfolgs-) Druck – dem Thema nähern zu können und das Stipendium als Experimentierfeld zu begreifen, das ein Ausprobieren in diesem Bereich möglich macht.

Anmerken möchte ich, dass ich mich in einigen Punkten auf die Erkenntnisse aus meiner Bachelorarbeit stütze. Diese sind als Zitate markiert, aber ich schlage inhaltlich nicht immer den vollen Bogen und setze das Wissen somit voraus. Bei der Erstellung der Diagramme bekam ich Unterstützung durch meinen in den Naturwissenschaften promovierenden Bruder, der sich bestens mit Statistik auskennt. In dem Zusammenhang ist mir dann auch ein Zitat von Kristin Wardetzky, das ich bereits in meiner Bachelorarbeit verwendet habe, wieder zugefallen und es hat sich jetzt – beim Ringen mit Excel und Co. - erst so richtig erschlossen:

„Dieses [rezeptionswissenschaftliche Arbeiten] ist von Theaterpädagogen nicht zu erwarten, denn es setzt Kompetenzen in ‚artfremden‘ Wissenschaftsgebieten voraus, die eine eigene Qualifikation erfordern.“¹

Wie wahr.

¹ K. Wardetzky in Schneider/ Taube (Hg.) 2015, S. 205.

Ausgangspunkt

: warum Rezeptionsforschung?

Gibt es ‚gutes‘ Theater für Kinder? Die meisten würden diese Frage wohl mit Ja beantworten und gleichzeitig die Kehrseite bestätigen wollen: ‚schlechtes‘ gibt es auch. Aber was ist das, ‚gutes‘ bzw. ‚schlechtes‘ Theater für Kinder? Lässt sich das überhaupt bestimmen? Wenn ja, in wessen Deutungsbereich fällt es, das zu tun und müssen wir hier überhaupt zu einer Antwort kommen? Schließlich ist es doch bei der Kunst und im Theater so: ‚Schönheit liegt im Auge des Betrachters‘ und macht damit ein objektives kategorisieren-wollen nach ‚gut und schlecht‘, ‚richtig und falsch‘, ‚gelingen und misslungen‘ von vornherein obsolet – oder? Sicherlich ist an diesem Aphorismus etwas dran: Die ästhetische Erfahrung, die wir im Zusammenhang mit Kunst und im Theater machen, ist eine höchst individuelle. Und die selbstbezügliche Auseinandersetzung des Theaters mit der Frage nach seiner Bedeutung – und dem was ‚gutes‘ Theater ist und was nicht - ist so alt wie das Theater selbst.

Das Theater, das sich an ein junges Publikum richtet, ist hier aber grundsätzlich durch eine Schiefelage gekennzeichnet: Wird es doch in den meisten Fällen von ‚großen‘ für ‚kleine‘ Menschen erdacht, geschrieben, konzeptioniert, umgesetzt und vor allem ausgewählt. Man könnte also von einem geleiteten Erfahrungsangebot sprechen, für das sich die Rezipienten am Ende nicht individuell entschieden und auf dessen Entwicklung sie wenig Einfluss haben.

Die Entstehungsgeschichte des Theaters für ein junges Publikum ist durch diese Schiefelage geprägt, da es immer schon die ‚Großen‘ waren, die entschieden haben, was das Richtige für die ‚Kleinen‘ ist. Und das ‚Richtige‘ war zumeist geknüpft an die Wertvorstellungen und Interessen der Erwachsenen: Von der Einübung in Verhaltensweisen, Einspannung in Ideologien, Abschottung von der Realität, Überhöhung als Heilsbringer oder Köderung zwecks ökonomischer Bedarfe². Das Interesse am Kind als Theaterbesucher war stets ein Eigeninteresse. Diese pessimistisch stimmenden Tendenzen sollten nach und nach aufgeweicht werden, und die Kinder rückten als eigenständiges Theaterpublikum mit eigenen Bedürfnissen in den Fokus der Theatermachenden. Diese sind aber nach wie vor Erwachsene. Daher stellt sich die Frage nach ‚gutem‘ oder ‚gelingenem‘ Theater für Kinder in meinen Augen weniger in Form einer Selbstbespiegelung als in dem Versuch eines Perspektivwechsels: Wie können wir den jungen Zuschauer*innen auf Augenhöhe begegnen – wie können wir uns dem ‚unbekannten Kontinent‘³ des kindlichen Welt- und Kunstverständnisses nähern? Mira Sack

² Vgl. Hochheimer, F., 2017, S. 64

³ Vgl. Wardetzky, K., in Schneider/Taube (Hg.), 2015, S. 196

formuliert es in der Einführung der Studie zur *Ästhetischen Kommunikation im Kindertheater* wie folgt: „Welche Bedingungsgefüge [sind] in dieser Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauerraum inhaltlich relevant und für eine transformativ ausgerichtete Auseinandersetzung substantziell [...]“. ⁴

Meine Fragestellung zielt also nicht darauf, wie auch immer geartete Qualitätsmerkmale für ein Theater für Kinder abzustecken, sondern vielmehr die Aufnahme- und Verarbeitungsleistung der jungen Zuschauenden nachzuvollziehen, um die Asymmetrie im Produzierenden-/Rezipierenden-Verhältnis in den Fokus zu nehmen und die Annahmen der ‚großen‘ Theaterschaffenden zu überprüfen.

Dazu habe ich mich der Untersuchung des ‚Bedingungsgefüges‘ (wie Sack es formuliert) in meinem Stipendium gewidmet. Ich identifiziere dieses zunächst an der Schnittstelle zwischen den Produktbildern von Produzierenden und Rezipierenden. Also in dem Erlebnisraum, der sich in der inter-theatralen Kommunikation zwischen Zuschauenden und Zeigenden auftut.

Was bedeutet in diesem Zusammenhang ‚untersuchen‘? Einen individuellen Zugang zu den Erlebnisqualitäten der jungen Zuschauenden haben vermutlich alle Theaterschaffenden in diesem Bereich. Es gibt (Nach-) Gespräche mit dem Publikum und deren Reagieren in den Vorstellungen wird kundig gewertet: ‚Die waren ja total konzentriert‘, ‚Die hatten richtig Spaß‘, oder ‚Die waren total dabei‘ sind in diesem Kontext häufig artikulierte Statements und entsprechen dabei einem subjektiven Erleben und Bewerten von Publikumsreaktionen. Aber lässt sich diesen höchst individuellen und flüchtigen Reaktionen überhaupt anders begegnen? Eine Möglichkeit bietet hier die empirische Rezeptionsforschung.

In meiner Bachelorarbeit habe ich mich mit der Rezeptionsforschung im Theater (speziell im Theater für ein junges Publikum) auseinandergesetzt und in einem ersten kleinen Versuch deren Anwendung ausprobiert. In dem Zeitraum meines Stipendiums wollte ich diesen Ansatz fortführen und ausbauen. Dazu habe ich mich auf zwei Methoden fokussiert: Die standardisierte Beobachtung (anhand von Videomitschnitten) und das Semantische Differential. Beides sind Instrumente der quantitativen Sozialforschung. Im Folgenden werde ich beide Methoden, ihre Ansätze und meinen Zugriff im Kontext der Fragestellung vorstellen.

⁴ Sack, M., 2012, S. 12

Herangehensweise

Die standardisierte Beobachtung

: ein Feldversuch

Die Vorstellungen von *Besuch bei Katt und Fredda* fanden am 02., 03. und 04. Dezember 2019 im Theater in der Meerwiese in Münster statt. Es handelte sich dabei um Schulklassenvorstellungen für Kinder der 1., 2. und 3. Jahrgangsstufe. Ich habe die Vorstellungen mit einer Videokamera mitgeschnitten. Die Auswertung der Videos erfolgte dann im Nachhinein. Orientiert habe ich mich bei der Auswertung an der Methode der standardisierten Beobachtung. Beobachtungsmethoden im *Feld* zielen in den Sozialwissenschaften zumeist auf die Hebung qualitativer Daten ab. Da ich in meinem Forschungsansatz quantitative Daten erheben wollte, musste ich die Beobachtung vorab standardisieren, also die relevanten Indikatoren bestimmen und eingrenzen. Dabei habe ich mich auf die lautlichen Reaktionen des Publikums fokussiert. Die körperlichen Reaktionen des Publikums videographisch festhalten zu wollen, hätte bessere Lichtverhältnisse im Zuschauerraum vorausgesetzt (was dem Inszenierungskonzept widersprochen hätte) und wäre aus datenschutzrelevanten Gründen nur schwer umsetzbar gewesen. Bei der Bestimmung der Indikatoren habe ich mich zunächst an dem Modell orientiert, das ich bereits in meiner Bachelorarbeit verwendet habe. Hier hatte ich folgende lautliche Reaktionskategorien festgelegt:

1. **Lachen:** Die Zuschauer*innen lachen, kichern, glucksen, etc. Hier erfasse ich alle lautlichen Phänomene, die sich unter der äußeren Zuschreibung ‚Lachen‘ für ein emotionales Erleben subsumieren lassen.
2. **Kommentieren:** Letztendlich ließe sich jegliche, lautliche Äußerung im Publikumskontext als Kommentar bezeichnen. Ich erfasse in diesem Fall darunter alle lautlichen Phänomene, die eine unmittelbare Veräußerung einer Wertung der szenischen Vorgänge nahelegen. So zum Beispiel Ablehnungs- oder Verwirrungsbekundungen.
3. **Diskutieren:** Die Zuschauer*innen besprechen sich, tuscheln, raunen, etc. Hier erfasse ich alle lautlichen Phänomene, die eine Auseinandersetzung innerhalb des Publikums nahelegen.
4. **Stille:** Auch, wenn sie nicht als lautliches Phänomen beschrieben werden kann, ist die Stille doch als Abwesenheit solcher für die Beschreibung von Publikumsreaktionen besonders relevant. Sie kann natürlich vielfach gedeutet werden – von erhöhter

Konzentration bis als Zeichen für einen eingetretenen ‚Theaterschlaf‘ –, beschreibt dabei aber immer eine Reaktion der Zuschauer*innen auf das von ihnen rezipierte Ereignis.⁵

Die Auswertung des Videomaterials erfolgte dann entlang dieser definierten Indikatoren. Die letztendliche Bestimmung eines Signals (lautliche Publikumsreaktion) und ihre Skalierung entbehrte dabei natürlich nicht meiner subjektiven Einschätzung. Bei einem Fortführen dieser Versuchsanordnung wäre es sicherlich angebracht über technische Messunterstützung (Dezibel-Messung) nachzudenken. Die Skalierung habe ich in fünf Schritten vorgenommen, um eine größere Abstufung zu erhalten und die Signale dann in Relation zum szenischen Geschehen - sprich mit der Zeitachse in Bezug gesetzt (siehe Abbildung 1).

Dieser Versuch - mit seinen Beobachtungen und Inbeziehungssetzungen - wird wissenschaftlichen Standards in einer ersten Näherung gerecht! Die Skalierung ist einfach, die Messungen sind durch die Subjektivität der Höreindrücke grundiert, die Funktionalität der ‚Stille‘ ist unscharf, und eine objektive Messung der Zuschauereindrücke/-reaktionen ist wegen der gegebenen Bedingungen nicht möglich. Die Annäherung des Versuches an wissenschaftliche Standards wird durch folgende Punkte deutlich: Messungen werden unternommen, die Messungen sind skaliert, die Messwerte werden in Beziehung gesetzt, und die Inbeziehungssetzung wird analysiert und bewertet. Es wird also ein Einblick in die ‚ins Verhältnis gesetzten‘ Reaktionen der Zuschauer zu den szenischen Vorgängen der Aufführung gewonnen.

In einer Fortführung dieses Untersuchungsdesigns müsste die Methode also verschärft an den Gütekriterien empirischer Forschung gemessen werden:

Objektivität – Um den persönlichen Anteil in der Auswertung zu reduzieren wäre es in einem nächsten Schritt nötig die Messung (der Lautstärke) technikgestützt durchzuführen.

Reliabilität – In einer Fortführung müssten die Daten von mehr als nur einer Person (mir) ausgewertet werden und es müsste Parallelerhebungen geben (z.B. einen begleitenden Fragebogen).

Validität – In einem nächsten Schritt müsste das Konstrukt der ‚Rezeptionsleistung‘ klarer definiert werden, um sicherzustellen, dass die gewählte Methode der Erhebung auch das misst, was sie messen soll.

⁵ Vgl. Hochheimer, F., 2017, S. 58

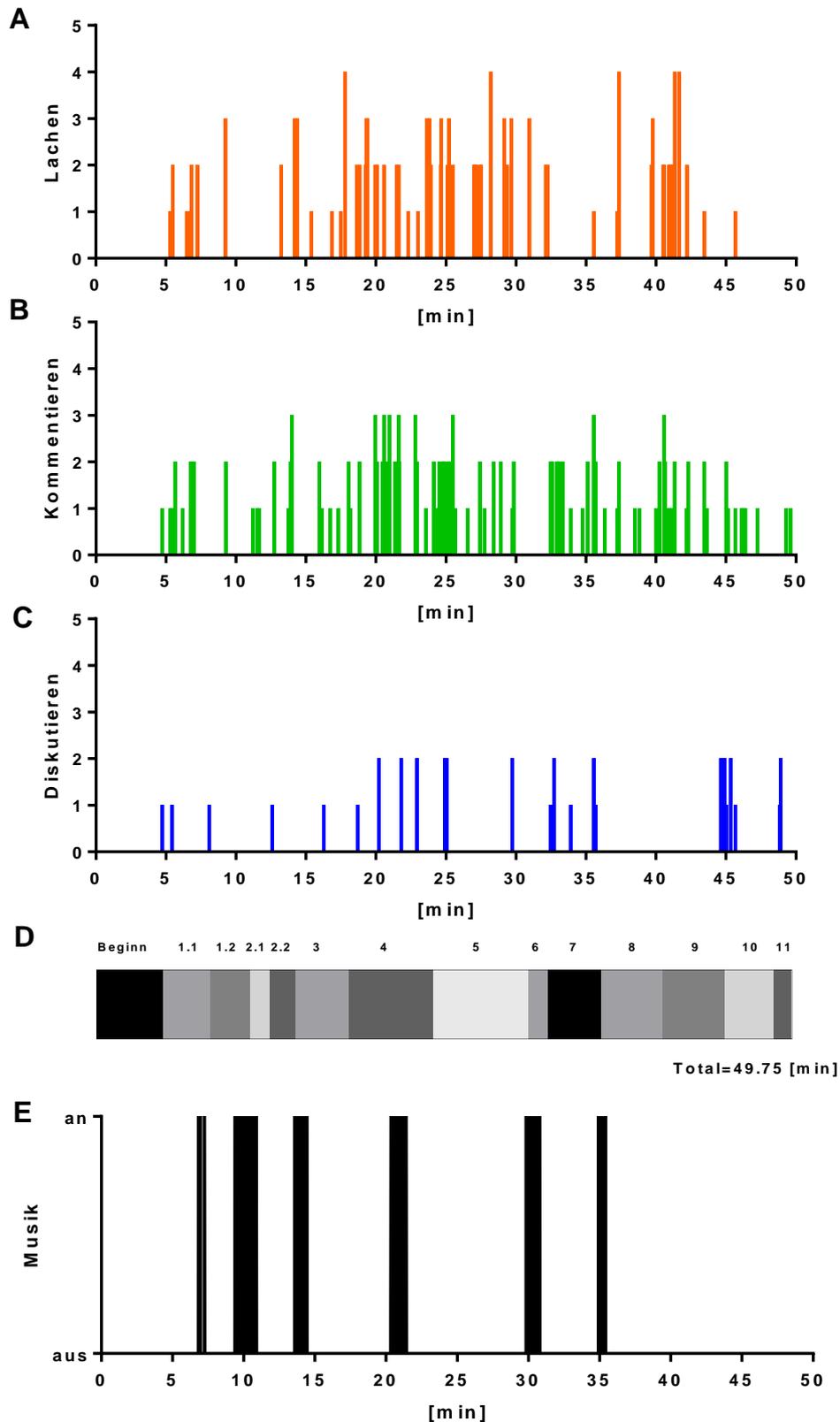


Abbildung 1: Darstellung der gemessenen „Lachen (A), Kommentieren (B) und Diskutieren (C)“ Intensität zu den jeweiligen Zeitpunkten der Aufführung am 02.12.2019. (D) Der Verlauf der Aufführung in seiner Szenen Aufteilung mit der gesamten Dauer des Stücks (Total), der Zeitraum der Videoaufnahme vor Beginn der Aufführung ist mit „Beginn“ gekennzeichnet. (E9) Die Dauer und der Zeitpunkt der eingespielten Musik ist dargestellt.

Quantitative Beforschung von Theaterrezeption

: (K)ein Widerspruch?

Der quantitativen Sozialforschung wird häufig vorgeworfen, dass sie das individuelle Verhalten/ die individuelle Einstellung ihrer Untersuchungsobjekte unterkomplex abbildet und durch die numerische Darstellung simplifiziert. Ist es also angebracht dem vielschichtigen kognitiven und affektiven Prozess der Theaterrezeption mit einem empirisch-quantitativen Erhebungsbaukasten zu begegnen? Oder trifft hier zu was Marin Seel in seinem vielzitierten Bonmot - ‚Die messbare Seite der Welt, ist nicht die Welt. Es ist die messbare Seite der Welt.‘ - zum Ausdruck brachte. Nämlich, dass sich aus quantifizierten Erkenntnissen kein allgemeingültiger Schluss auf die Realität ableiten lässt. Das stimmt sicherlich, wenn wir die Realität ausschließlich durch die Lupe der quantitativen Empirie betrachten. Hier aber soll – wie in vielen sozialwissenschaftlichen Studien – die quantitative mit der qualitativen Forschung zusammengedacht werden. Es wäre sicherlich schwierig Rückschlüsse über die Rezeptionsleistung der Zuschauenden nur anhand ihrer lautlichen Reaktionen dingfest machen zu wollen und vor allem wäre es inadäquat einzig hierheraus Verallgemeinerungen über ‚das Publikum‘ zu treffen, die dann in etwaigen Rückkoppelungen (im Sinne von *best-practice* Empfehlungen) an die Produzierenden schließen. Daher verstehe ich, die hier vorgestellten Forschungsansätze, als *einen* Zugang zu dem Phänomen Rezeption und als *eine* Möglichkeit sich dem kindlichen Umgang mit dem Ereignis Theater anzunähern, ohne dabei die vielseitigen persönlich-subjektiv-situativen Auseinandersetzungs- und Austauschformen mit dem jungen Publikum außeracht zu lassen oder sie geringer zu schätzen. Ideal wäre es doch, wenn die ‚messbare Seite der Welt‘ mit der fühlbaren, der intuitiv-zugänglichen, der hermeneutisch zu interpretierenden in Deckung gebracht würde, um aus dem Betrachten dieses Kaleidoskops Erkenntnisse zu ziehen, die mehr sind als die Summe ihrer Teile.

Bereits Heribert Schälzky, der in den 1980er Jahren die erste umfangreiche Studie zu empirisch-quantitativen Methoden in der Theaterwissenschaft veröffentlichte, sah sich Kritik aus dem Bereich der geisteswissenschaftlichen Hermeneutik ausgesetzt.⁶ Zurückführen lässt sich dieses Fremdeln der Theaterwissenschaften mit der (empirischen) Rezeptionsforschung einerseits auf die notwendig werdende Verknüpfung mit den unterschiedlichen Wissenschaftsbereichen – wie denen der Soziologie und Psychologie - und andererseits auf die daraus entstehende Notwendigkeit, Geistes- und Naturwissenschaften zu verbinden.

⁶ Schälzky, H., 1980, S. 182

Die Inszenierung

Besuch bei Katt und Fredda

: Seherfahrungen herausfordern

Das Stück *Besuch bei Katt und Fredda* von Ingeborg von Zadow (UA 1997) für drei Spieler*innen reduziert die archetypische Erzählung von „drei ist einer zu viel“ auf seinen Kern: Katt und Fredda leben unspektakulär, aber friedlich zusammen bis zu dem Tag, als sie Besuch von Miranda bekommen. Miranda bringt die wohl arrangierte Zweisamkeit durcheinander und es entstehen Konflikte um Materielle- und Beziehungsansprüche. In der sich entwickelnden Dreiecks-Beziehung gibt es keine Schwarzweiß-Zeichnung, die Motive der Figuren um Freundschaft und Eifersucht sind von jedem Standpunkt aus nachvollziehbar und versetzen die Zuschauenden in das Dilemma: „Ist Platz für drei, wo alles für zwei eingerichtet ist?“⁷

Das *echtzeit-theater* hat in seiner Inszenierung das Abstraktionsniveau des Stückes beibehalten und sich ganz auf die Beziehung der Figuren konzentriert. So bleiben der Raum und die Figuren unbestimmt. Kommunikation findet einmal als Sprache und als Bewegungssprache statt: Die drei Spieler*innen agieren auf einem Luftkissen, welches ihnen ein facettenreiches physisches Spiel ermöglicht. Reduzierte Bewegungen – wippen, hüpfen, kriechen, federn, fallen, hopsen – transportieren genauso wie große – springen, hechten, fliegen, rollen, purzeln - die Haltungen, Absichten und Vorgänge der Figuren. Laut- und Bewegungssprache gehen hier ineinander über, ergänzen und verstärken sich. Zum Schluss verlässt Miranda den Raum wieder und lässt eine Frage zurück: War es zu dritt nicht doch besser und fehlt jetzt – nachdem man Miranda kennengelernt hat – nicht etwas?

Das *echtzeit-theater* verfolgt seit seinem Entstehen (2011) den Ansatz in Form und Inhalt anspruchsvolles Theater für ein junges Publikum zu machen. Die Mittel des Theaters werden hierbei immer wieder offengelegt und zur Verhandlung gestellt – Formen werden gesucht, welche die jungen Zuschauenden in ihren Erfahrungen und Bedürfnissen ernst nehmen, ihre Sehgewohnheiten herausfordern und ihnen einen Anteil an der ästhetischen Kommunikation zutrauen. Die konzeptionelle Herangehensweise bei der Inszenierung von *Katt und Fredda* spiegelt dies mit seiner starken Formsprache und dem erzählerischen Abstraktionsniveau wider.

⁷ <https://www.ingeborgvonzadow.com/besuch-bei-katt-und-fredda>

Fragen an die Inszenierung

: *Hypothesenbildung*

In der Konzeption des Stückes stellte sich schnell die Frage: Wie geht das junge Publikum mit dem Abstraktionsniveau um bzw. stellt die gewählte Formsprache eine Überforderung dar? Wie oben beschrieben lässt sich mit dieser Frage natürlich relativ simpel umgehen: Man fragt das Publikum einfach. Allerdings wollte ich ja experimentell dieser Frage mithilfe meines Erhebungsbaukastens nachgehen. Also konzentrierte ich mich auf das ‚Messen‘ und weniger auf die Publikumsinteraktionen, wie sie zum Beispiel in Form von Nachgesprächen stattfanden. Wobei diese natürlich – wie ebenfalls oben angemerkt – immer begleitend mitgedacht werden sollten, für mich dieses Mal aber nicht im Fokus standen. Kristin Wardetzky formulierte dazu einmal pointiert: „[...] wie wenig zielführend diese [Publikums-] Gespräche waren, da die Kinder und Jugendlichen unmittelbar nach den Vorstellungen das Geschaute noch kaum verarbeitet hatten und dazu befragt viel mehr verstummen.“⁸

In einer Fortsetzung dieses Forschungsdesigns wäre es aber durchaus sinnvoll die quantitative Erhebung in eine qualitative einzubetten oder weitere quantitative Methoden anzuschließen. Zum Beispiel könnte in einem Fragebogen die Resonanz des Publikums auf das Stück erhoben werden und diese dann mit dem situativen Reagieren im Theaterraum verglichen werden. Dies könnte in einem weiteren Schritt ein Kontrollinstrument für die Methode darstellen.

Meine Hypothesen an die Erhebung der lautlichen Reaktionen stellen sich wie folgt dar:

- 1) Der Rezeptionsprozess der jungen Zuschauenden hat Einfluss auf deren lautliche Reaktionen.
- 2) Die Rezeption ‚unkonventioneller‘ respektive ‚unvertrauter‘ Darstellungsformen spiegelt sich in den lautlichen Reaktionen des Publikums.

⁸ Vgl. Hochheimer, F., 2017, S. 45

Auswertung der Daten

: *Was lässt sich beobachten*

Folgend möchte ich näher auf die Auswertung der Daten eingehen. Dazu werde ich kurz auf die Herleitung der jeweiligen Diagramme eingehen und dann meine Schlussfolgerung anschließen.

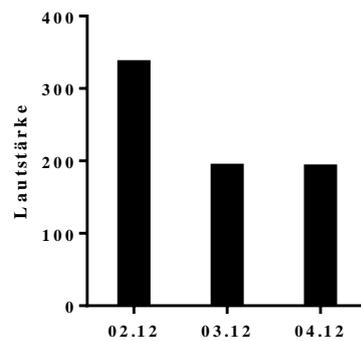


Abbildung 2: Darstellung der Gesamtlautstärke jeder Aufführung. Die bestimmten Lautäußerungen „Lachen, Kommentieren und Diskutieren“ jeder einzelnen Aufführung wurden aufaddiert und ergeben die gesamte Lautstärke der jeweiligen Aufführung.

Interessant an dieser Übersicht ist, dass die Lautstärke in deutlicher Relation zur Publikumsgröße zu stehen scheint. Bei der Vorstellung vom 02.12. waren drei Schulklassen anwesend und bei den Vorstellungen vom 03. und 04.12. jeweils zwei Klassen. Die Lautstärke, der Aufführung vom 02.12. ist dabei ca. 1,5 x so hoch wie die Lautstärke der Vorstellungen vom 03. und 04.12. Man könnte also festhalten: jede Klasse ist im Mittel ca. gleich laut bzw. es lassen sich im Mittel ungefähr gleich viele bzw. gleichstarke Signale erheben. Was wiederum darauf schließen lässt, dass die Vorstellung im Durchschnitt eine etwa gleichstarke, lautliche Reaktion vom Publikum provoziert. Hier ließe sich in einer ersten Annäherung die Vermutung fundieren, dass die *Produktbilder* ähnlich durch die Zuschauenden rezipiert werden und somit für ein grundlegendes Funktionieren der theatralen Kommunikation ein Anzeichen sein könnten: Drei unterschiedliche Gruppen (Klassen) reagieren (in der Gesamtlautstärke) vergleichbar auf die gleichen Produktbilder. Hier lässt sich bereits eine Antwort auf die 1. Hypothese andenken. Wenn jede Klasse im Schnitt lautlich ähnlich stark auf die Produktbilder reagiert, heißt das im Umkehrschluss, dass die Rezeption zu vergleichbaren lautlichen Reaktionen führt? Die Zahlen würden diesen Schluss untermauern. Aber – wie bereits oben erwähnt – wird hier nur der, mit diesem Instrument gemessene Bereich, sichtbar. Eine Aussage, die sich annähernd treffen lässt, ist wohl: Jede Klasse ist im Schnitt gleichlaut in dieser Vorstellung.

Dieser Eindruck lässt sich noch differenzieren, wenn die Kategorien der lautlichen Reaktionen vorstellungsvergleichend betrachtet werden (siehe Abbildung 3). Hier lässt sich ableiten, dass es eine grundlegende Übereinstimmung im lautlichen Reagieren des Publikums zu geben scheint: Die kategorisierten Reaktionen fallen in den einzelnen Szenen vergleichbar aus.

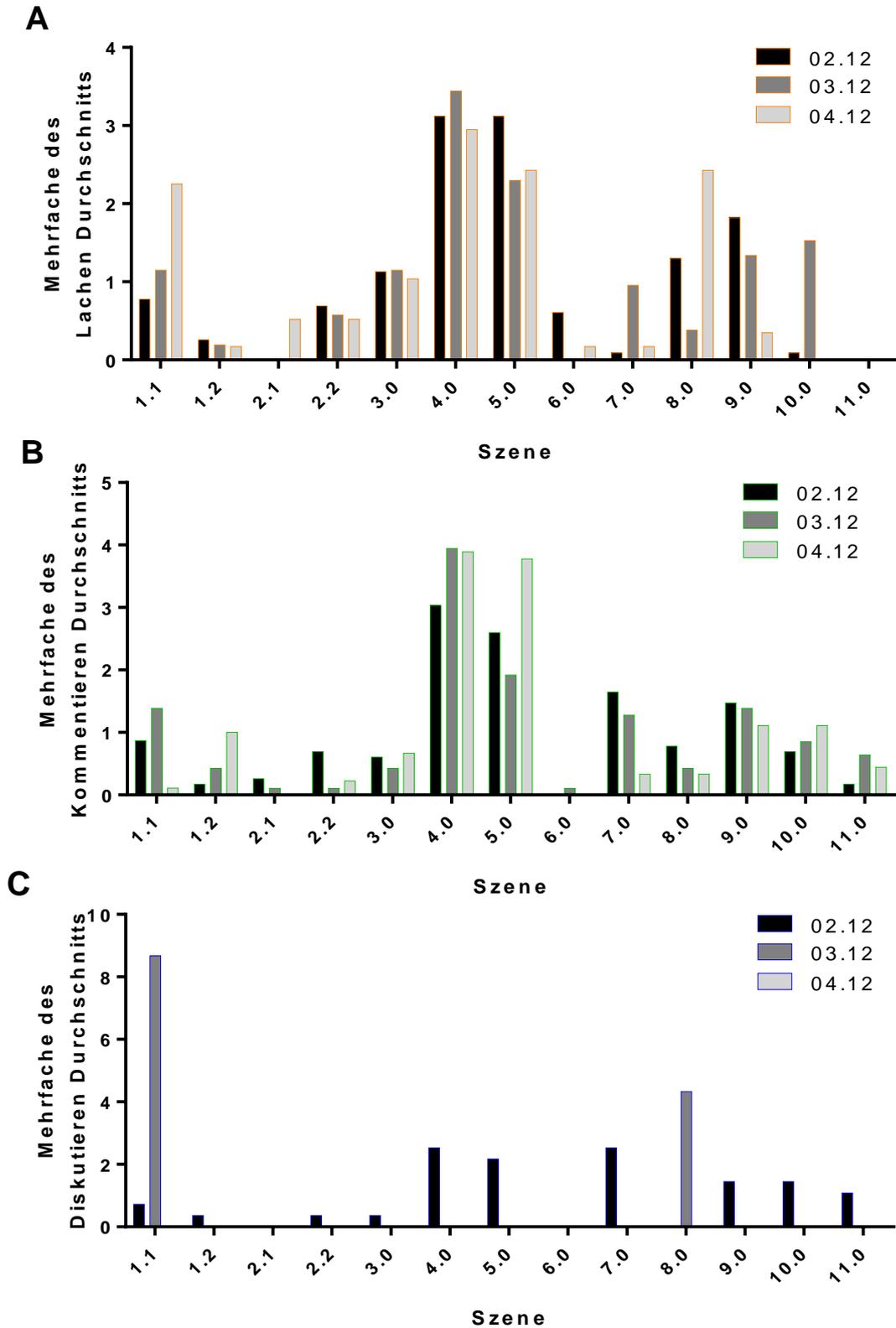


Abbildung 3: Darstellung der „Lachen (A), Kommentieren (B) und Diskutieren (C)“ Intensität der Szene jeder Aufführung im Verhältnis zur durchschnittlichen Intensität der jeweiligen Aufführung. Die Intensität jeder Szene wurde durch den Mittelwert der Intensität über das gesamte Stück geteilt. Somit lassen sich die Aufführungen unabhängig von der gesamten Intensität, welche z.B. abhängig von der Zuschauerzahl ist, vergleichen. Die unterschiedliche Dauer einer jeden Szene ist hier bewusst außen vorgelassen.

Das so entstehende Reaktionsprofil legt den Schluss nahe, dass die Zuschauenden vergleichbare Erlebnisse in der Rezeption des Theaterereignisses machen. Und dies wiederum lässt die Vermutung plausibel erscheinen, dass die Produktbilder der Produzierenden mit denen der Rezipierenden deckungsgleich zu sein scheinen. Natürlich gibt es hier keine Garantie, aber die Korrelation der Reaktionen lässt einen Kausalzusammenhang zwischen intendierten und rezipierten Bildern wahrscheinlich erscheinen. Und das legt – mit Heribert Schälzky formuliert – das Gelingen der theatralen Kommunikation nahe.

Interessant wird es in einem nächsten Schritt, wenn die Lautstärke (Mittelwert) nach den einzelnen Indikatoren (Signalkategorien) aufgeschlüsselt wird (siehe Abbildung 4).

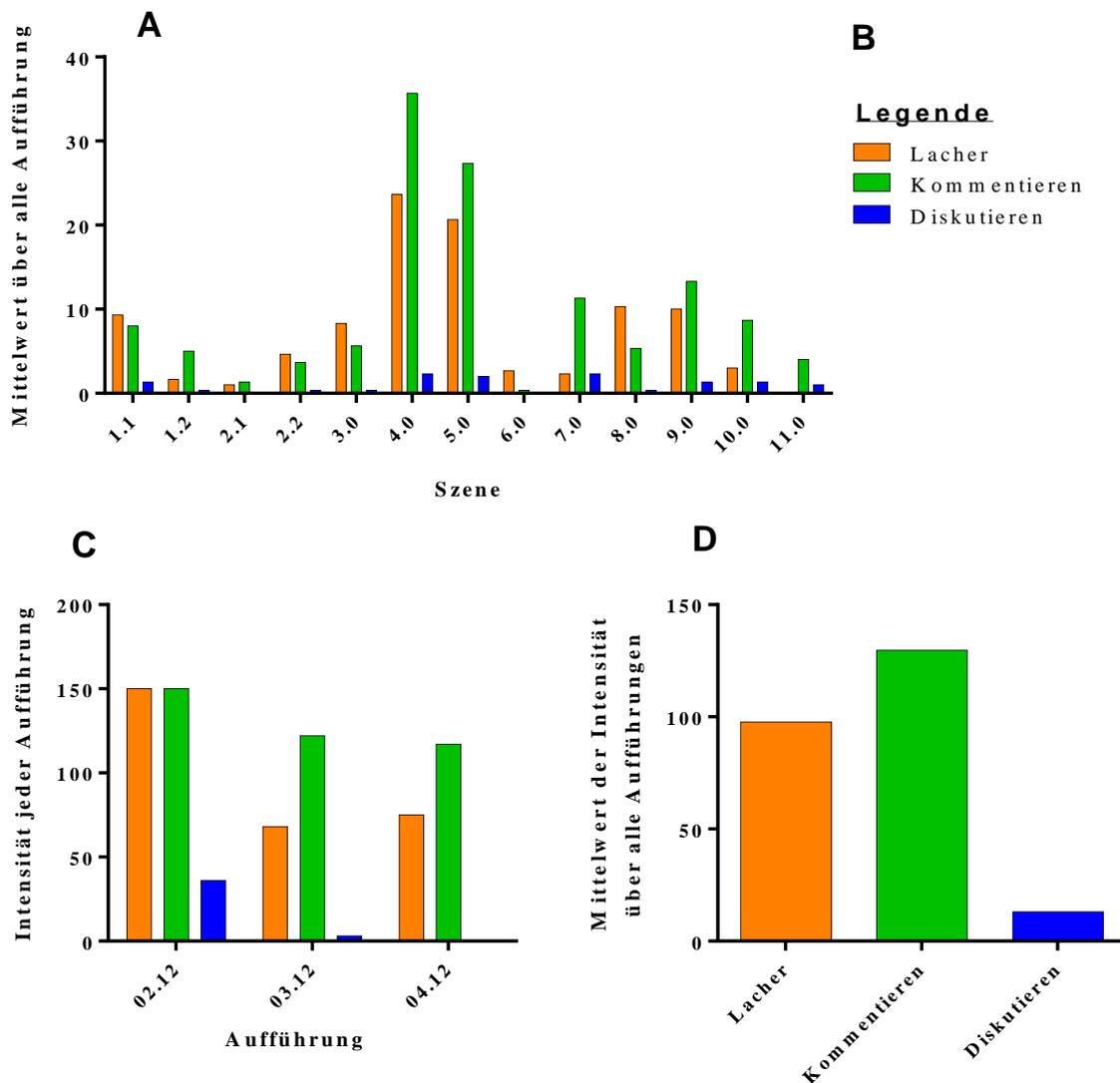


Abbildung 4: Vergleichende Darstellung zwischen den Kategorien „Lachen, Kommentieren und Diskutieren“. (A) Der Mittelwert jeder Kategorie über die drei Aufführungen ist graphisch für jede Szene dargestellt. Die Farbliche Zuordnung der Kategorien (B) ist in der Legende erklärt. (C) Die gesamte Intensität jeder einzelnen Kategorie wird für jede Aufführung einzeln aufgeführt. Daraus ergibt sich (D) der Mittelwert jeder Kategorie über alle drei Aufführungen.

Hier lässt sich beobachten, dass die Kategorie ‚Kommentieren‘ die präsenteste ist: In 8 von 13 Szenen (s. Abbildung 1, A) und an 2 von 3 Aufführungstagen (s. Abbildung 4, C) und im gesamten Durchschnitt (s. Abbildung 4, D). In meiner Auslegung der Kategorien subsumiert das ‚Kommentieren‘ alle lautlichen Reaktionen, die eine unmittelbare Reaktion, die auch als Wertung begriffen werden können, auf die rezipierten Bilder vermuten lässt. Da sich das ‚Kommentieren‘ zumeist in gesprochenen ‚Kommentaren‘ und Anmerkungen artikuliert, lässt sich hier ein stärkerer kognitiver Auseinandersetzungsprozess mit dem Geschauten vermuten, als zum Beispiel bei dem impulsiveren ‚Lachen‘. Beispiele für diese direkten ‚Kommentare‘ sind unter anderem die Äußerungen (die alle als O-Töne der Mitschnitte vorliegen): „Was machen die da?“, „Stimmt gar nicht“, „Warum machen die das?“, „Geil!“, „Schön“ oder „Schade“. Die Präsenz dieser Signalkategorie lässt sich sehr gut in Abbildung 4 D sehen.

Das ‚Kommentieren‘ sticht im Mittelwert bei allen drei Vorstellungen heraus. Und wenn wir parallel dazu das augenscheinliche ‚Funktionieren‘ der theatralen Kommunikation berücksichtigen, dann lässt sich schlussfolgern, dass die Präsenz des ‚Kommentierens‘ kein Zufall ist. Anzumerken ist hier natürlich, dass die vergleichbaren Reaktionen des Publikums zunächst nur für eine annähernde Rezeptionsleistung stehen, dies lässt aber eine ‚Lenkung‘ in der Rezeption durch das Theaterereignis als wahrscheinlich annehmen.

Welche Schlussfolgerungen lassen sich jetzt hieraus mit Hinblick auf die getroffenen Hypothesen stellen? Zunächst einmal legen diese Zahlen nahe, dass das Publikum einen Bedarf an Austausch über das Gesehene hat, da die meisten lautlichen Reaktionen ein Bedürfnis nach Klärung und/oder Äußerung vermuten lassen. Das spannende an der Beobachtung ist, dass die Kinder im Publikum dieses Bedürfnis direkt (sprachlich) artikulieren. Und nicht, wie etwa ein erwachsenes Publikum - in *Theateretikette* geschult -, das Ereignis stumm und bedächtig quittiert. Weiter ließe sich dieses ‚Bedürfnis‘ in einer ersten Annäherung als Orientierungsverhalten lesen und als direkter Umgang mit einer kognitiv/emotional (über-)fordernden Situation.

Bezogen auf meine 2. Hypothese ließe sich also die Vermutung fundieren, dass sich die Rezeption ‚unkonventioneller‘ bzw. ‚unvertrauter‘ Darstellungsformen in den lautlichen Reaktionen des jungen Publikums widerspiegeln.

Fazit

: *Auf was lässt sich schließen*

Sollte aus diesen Schlussfolgerungen also eine konkrete Handlungsempfehlung an das produzierende Label erfolgen? Und wie könnte diese aussehen? Der schnellste Schluss hier wäre sicherlich: Die Kinder sind in ihrer Seherfahrung herausgefordert, sie haben Schwierigkeiten an der gewählten Formsprache anzuschließen und könnten so den inhaltlichen Bezug zum Stück verlieren bzw. den Handlungsfaden gar nicht erst zu fassen bekommen. Eine kurzgegriffene wie – in meinen Augen – falsche Schlussfolgerung. Zum einem lässt die gewählte Methode der Beobachtung nur Rückschlüsse auf die im Moment der Rezeption artikulierten lautlichen Reaktionen zu. Es öffnet sich also nur ein schmales Fenster, durch welches sich ein Blick auf den Ästhetischen Erlebnisraum der jungen Zuschauenden werfen lässt. Und zum anderen sollte diese Form der Untersuchung, wie oben beschrieben, nicht *nur* für sich alleinstehen, sondern durch weitere Erhebungsmethoden ergänzt werden.

Das Erlebnis *Theater* schließt nicht mit dem Verlassen des Aufführungsraums. Das Erlebnis der Vorstellung ist ein kommunikativer Vorgang, wobei die Kommunikation in beide Richtungen stattfindet: Sie entsteht *zwischen* den Sendenden und den Empfangenden, so dass dieses eindimensionale Verhältnis ins Wanken gerät. Aus dem *Erlebnis Theater* schafft so jeder Zuschauer und jede Zuschauerin seine eigene *Theater Erfahrung*. Der Akt der Rezeption ist eine Rekonstruktion des Theater-Ereignisses; die Zuschauenden erschaffen das Werk neu. Die Idee der Rezeptionsästhetik ist, dass wir ohne diesen ‚Akt der Neuschöpfung‘ gar nicht von Ästhetik sprechen können. Erika Fischer-Lichte formuliert hierzu pointiert: „Rezipieren ist Produzieren, Zuschauen ist Handeln.“⁹ Und der US-amerikanische Philosoph John Dewey formuliert noch zugespitzter, wie folgend zitiert: „Wer zu faul oder zu sehr in Konventionen gefangen ist, um diese Arbeit zu leisten, der wird weder sehen noch hören.“¹⁰ Es ist also *Arbeit* bzw. *Handlung* vonnöten bevor aus dem ästhetischen Erlebnis *Theater* eine ästhetische Erfahrung wird. Wie oben beschrieben zeichnet sich das junge Publikum dadurch aus, dass es die körperliche Disziplinierung und das konventionelle Schweigen, welches einem erwachsenen Publikum zumeist zu eigen ist, noch nicht internalisiert hat.¹¹ In Anbetracht dieser Erkenntnisse ließe sich also schlussfolgern, dass die empirisch grundierte ‚Kommentieren‘-Dichte ein Anzeichen für den Akt der ‚Neuschöpfung‘ durch die jungen Zuschauenden ist bzw.

⁹ Fischer-Lichte, E., 1997, S. 35

¹⁰ Vašek, T., 2019, S. 5

¹¹ Wartemann, G., 2012, S. 26

sich in ihrer körperlichen und stimmlichen ‚Durchlässigkeit‘ ihre *Rezeptionshandlung* oder sogar *–Arbeit* manifestiert.

Ich würde anschließend vermuten, dass – wie oben erwähnt – dieser *Arbeitsprozess* bei dem jungen (letztendlich bei jedem) Publikum nicht mit der Vorstellung endet, sondern weiter darüber hinaus stattfindet. Hier verlässt das ‚Untersuchungsobjekt‘ natürlich die Reichweite des gewählten Instrumentariums. Und, wie bereits erwähnt, müsste hier zwecks einer genaueren Beschreibung ein ergänzender Erhebungsbaukasten ‚anspringen‘.

Meine Vermutung aber ist, dass sich mit der Methode der standardisierten Beobachtung die (Über-) Forderung der jungen Zuschauenden im Moment der Rezeption (oder vielleicht wäre es hier sinnvoller von Perzeption als Zustand der *ersten* Wahrnehmung zu sprechen) abbilden lässt ohne dabei den Moment beschreiben zu können, wo *Sinnlichkeit* und *Sinn* zusammenfallen und die herausfordernde Seherfahrung fruchtbar wird. Wie angemerkt, wären hier weitere Erhebungsmethoden sinnvoll. Dennoch lassen sich mittels der gewählten Methode, Reaktionsprofile ableiten und ein erster Zugang zum Rezeptionsverhalten erschließen.

Ich denke, dass sich mit dem gewählten Untersuchungsdesign meine Hypothesen in einer ersten Annäherung bestätigen lassen: Der Rezeptionsprozess scheint eine Auswirkung auf die lautlichen Reaktionen des Publikums zu haben und besonders der Umgang mit ‚unkonventionellen‘ Darstellungsformen spiegelt sich hier drin wieder.

Rückblick

Stipendium

: was folgt

„Die obigen Ausführungen lassen den Schluss zu, dass Kindertheatervorstellungen von den Kindern leicht rezipiert werden, wenn ihre Vorstellungen von Theater bedient werden.“¹²

Diesem Fazit aus der Studie zur *Ästhetischen Kommunikation im Kindertheater* („Der Spagat zwischen Unterhaltung und Herausforderung“) der Zürcher Hochschule der Künste kann ich mich in meinem Bericht nur anschließen und es wirkt fast wie eine Binsenweisheit, denn wer hätte dem im Vorhinein nicht zugestimmt. Aber, so scheint es mir, wirken die Forschungsanliegen in der Sozialforschung häufig wie ‚Allgemeinplätze‘. Und wie ich es oben

¹² Giordano-Roth, A., 2012, S. 145

bereits beschrieben habe, liegen ausreichend subjektive Erfahrungswerte zum Rezeptionsverhalten von Kindern vor – warum also der ganze Aufwand?

Die Rezeptionsforschung ist daher so wichtig für das Theater für junge Menschen, da sie einen Perspektivwechsel bedeutet. Wer sich Fragen über das Rezeptionsverhalten stellt, versucht durch ‚andere Augen‘ zu blicken, und wer diese Fragen wissenschaftlich stellt, verlässt das Terrain subjektiver Spekulationen. Rezeptionsforschung im Kindertheater bedeutet, dieses auf Grundlage eines kindlichen Theater- und Weltverständnisses zu gestalten. Darum muss der wichtigste Schritt dieser Forschung die Rückkoppelung sein, damit die Erkenntnisse solcher Arbeit dem Theatermachen zugutekommen. Und hier greift dann, was in der Zürcher Studie als ‚Spagat‘ beschrieben wird: Sollen die Theaterschaffenden die bewusste (Über-) Forderung der Kinder in Kauf nehmen oder sollen sie sich ganz bewusst für den ‚leichten Weg‘ eines gut zu rezipierenden, wenig sperrigen und zugänglichen Produktes entscheiden? Das liegt natürlich erst einmal in der Hand und in dem Interessenbereich der produzierenden Gruppen und ich denke, dass diese unterschiedlichen Formen zunächst einmal alle ihre Berechtigung haben. Aber Kunst – und Theater – sollen ja, wie Dewey es formuliert, herausfordernd sein und *Arbeit* bedeuten, denn erst so wird aus dem *Erlebnis* eine *Erfahrung*. Und ich denke, dass dies ganz im Sinne meiner eingangsformulierten Fragestellung zu betrachten ist: Um die Asymmetrie zwischen erwachsenen Produzierenden und kindlichen Rezipierenden abzumildern, ist es notwendig die Kinder ‚ernst‘ zu nehmen und sie einzuladen teilzunehmen an dem Entstehungsprozess Theater, um ihnen so ein Stückweit auch Verantwortung mitzugeben. Ich denke, dass rezeptionswissenschaftliche Arbeiten hier einen wichtigen Beitrag leisten können, um diese Asymmetrie immer wieder in den Blick zu nehmen und sich den jungen Rezipierenden abseits von individuellen Spekulationen als einem Publikum auf Augenhöhe zu nähern.

Stipendium

: was fehlt

Wie eingangs bereits formuliert, habe ich mich in meiner ‚Auswertung‘ ganz auf die Erhebung im Rahmen der Produktion *Besuch bei Katt und Fredda* konzentriert. Was hier aber nicht außen vor bleiben soll, sind die Überlegungen zu der Produktion *The BIG Picture* vom Theater-Performance Kollektiv *Fetter Fisch*. Das Stück ist eine Eigenentwicklung und setzt sich mit der Frage nach einer positiven Zukunftserzählung für junge Menschen auseinander. Im Rahmen dieser Produktion habe ich mich auf ein anderes Erhebungsverfahren gestützt – das sogenannte Eindrucksdifferential (siehe Seite 22 f.).

Bei dem Versuch diese Methode anzuwenden, bin ich der ‚Versuchung‘ der Methode, die zunächst recht simpel und gut anwendbar scheint, ein Stück weit ‚erlegen‘. Hierzu zitiere ich Reinhold Bergler, der eine Einführung zur Theorie und Technik des Eindrucksdifferentials herausgegeben hat:

„Das Eindrucksdifferential [...] hat und findet in den verschiedensten Teildisziplinen [...] eine weitverbreitete, dabei aber immer noch erstaunlich unkritische Anwendung. Die Vernachlässigung der kritischen methodologischen Reflexion wie eine gewisse Ignoranz gegenüber der theoretischen Basis dieses Messverfahrens widersprechen dem Anspruchsniveau wissenschaftlichen Arbeitens.“¹³

Dieser ‚unkritischen Anwendung‘ habe ich mich in meiner Herangehensweise ein Stück weit ‚schuldig‘ gemacht. Aber der Reihe nach – wie funktioniert diese Methode. Das Eindrucksdifferential bietet zu einem *Stimulus* (ein Begriff, ein Produkt oder eben eine Theatervorstellung) eine Reihe von polar angeordneten und vorskalierten Eigenschaftswörtern an (Merkmalsliste). Zwischen den Polen können die Proband*innen dann wählen und erstellt durch das Ausfüllen des Differentials ein Eindrucksprofil, welches letztendlich auf den *Bedeutungsgehalt* des *Stimulus* für die Proband*innen schließen lässt. Das Einladende an dieser Methode (und was in meinen Augen so sinnvoll im Theater Kontext erscheint) ist der assoziative Ansatz der Befragung. Soweit und so simpel die Ausgangslage. Im Sinne der Validität der Untersuchung mangelte es mir hier aber an einem *konzeptadäquaten* und *repräsentativen Itempool* (also einer auf den Gegenstand abgestimmten Merkmalsliste). Das bedeutet, dass ich letztendlich gar nicht wusste was ich mit dem Differential messen kann. Für den Erfinder der Methode Charles Osgood ließen sich unter allen möglichen Bedeutungsgehalten eines *Stimulus* nur drei Dimensionen (oder Faktoren) subsumieren: Die Bewertung (gut – schlecht), die Potenz (stark – schwach) und die Aktivität (schnell – langsam).¹⁴ Um aber überhaupt auf diese Dimensionen schließen zu können bedarf es einer statistisch genauen Faktorenanalyse, über welche ich nicht verfügte oder besser gesagt, mit welcher ich mich nicht ausreichend auskenne. Darüber hinaus scheint dieser Dimensionen-Horizont recht überschaubar, um dem vielschichtige Theaterereignis gerecht zu werden.

¹³ Bergler, R., 1975, S. 11

¹⁴ Bergler, R., 1975, S. 24

Rezipient*innen

1) **Wie alt bist du** _____

2) **Mädchen** _____ oder **Junge** _____ oder **keine Angabe** _____

3) **Wie häufig pro Jahr gehst du ungefähr ins Theater?** (Bitte einkreisen)

0 bis 2 Mal

3 bis 5 Mal

6 bis 8 Mal

9 bis 11 Mal

12 Mal und
öfter

4) **Welche Schulnote würdest du dem Theaterstück geben?** (Bitte einkreisen)

1

2

3

4

5

6

3) Wie hast du die Aufführung erlebt? (Bitte in jeder Zeile eine Zahl einkreisen)

Beispiel für belanglos/interessant:

3	2	1	0	1	2	3
Sehr belanglos	belanglos	Eher belanglos als interessant	Weder noch	Eher interessant als belanglos	interessant	Sehr interessant

Beim Ausfüllen nicht lange überlegen, sondern einfach loslegen! Danke 😊

<i>belanglos</i>	3	2	1	0	1	2	3	<i>interessant</i>
<i>konzentriert</i>	3	2	1	0	1	2	3	<i>zerstreut</i>
<i>verwirrend</i>	3	2	1	0	1	2	3	<i>verständlich</i>
<i>einladend</i>	3	2	1	0	1	2	3	<i>verschlossen</i>
<i>schwierig</i>	3	2	1	0	1	2	3	<i>einfach</i>
<i>emotional</i>	3	2	1	0	1	2	3	<i>kühl</i>
<i>ruhig</i>	3	2	1	0	1	2	3	<i>bewegt</i>
<i>langweilig</i>	3	2	1	0	1	2	3	<i>unterhaltend</i>
<i>überraschend</i>	3	2	1	0	1	2	3	<i>vorhersehbar</i>
<i>veraltet</i>	3	2	1	0	1	2	3	<i>modern</i>
<i>entspannend</i>	3	2	1	0	1	2	3	<i>aufregend</i>

Letztendlich habe ich das Differential im Rahmen der Vorstellung von *The BIG Picture* angewendet, aber die Auswertung nicht umsetzen können, da mir hier die Auswertungsinstrumente und das entsprechende Auswertungskonstrukt fehlten. Ich habe mich also, wie Bergler es beschreibt, von der vermeintlich simplen Anwendung der Methode zur ‚unkritischen Anwendung‘ verleiten lassen.

Ausblick

Rezeptionsforschung

: *wie kann es weiter gehen*

Wie oben bereits erwähnt, denke ich, dass die Beforschung der Rezeption im Theater für ein junges Publikum weiter ein wichtiger Faktor in der Produktion bleiben sollte. Für mich persönlich wäre es spannend diese Arbeit breiter aufzustellen und in einem multiprofessionellen Team aufzunehmen. Hier kann ich nur noch einmal an das eingangsgestellte Zitat von Kristin Wardetzky anschließen:

„Dieses [rezeptionswissenschaftliche Arbeiten] ist von Theaterpädagogen nicht zu erwarten, denn es setzt Kompetenzen in ‚artfremden‘ Wissenschaftsgebieten voraus, die eine eigene Qualifikation erfordern.“¹⁵

War mir das zwar zu Beginn klar, so habe ich es gerade im Kontext des Ausprobierens mit dem Eindrucksdifferential noch einmal in aller Deutlichkeit gemerkt: Alle, für diese Arbeit zu leistenden Voraussetzungen selber erfüllen zu wollen, ist eine gewaltige Mammut-Aufgabe und würde für mich persönlich eine facettenreiche Weiterbildung in den verschiedenen Bereichen der Sozialforschung und Statistik voraussetzen. Allerdings ist es nicht von Nöten hier Einzelkämpfer-Qualitäten auszubilden. Für mich wäre es am spannendsten diese Arbeit in einem entsprechenden Projekt mit einem entsprechenden Team fortzusetzen.

Abschließend möchte ich allen danken, die mich im Laufe des Stipendiums unterstützt haben:

Dem Team des *echtzeit-theaters* und dem Team des Kollektivs *Fetter Fisch*, die mich wie selbstverständlich in ihren Arbeitsprozessen aufgenommen - und mein Anliegen neugierig und hilfsbereit unterstützt haben.

¹⁵ K. Wardetzky in Schneider/ Taube (Hg.) 2015, S. 205.

Meinem Bruder, der mir bei der Gestaltung und Auswertung der Daten mit Rat und Tat zur Seite stand.

Und natürlich dem Team des *Comedia Theaters* und dem Organisationsteam des NRW Nachwuchsstipendiums.

Vielen Dank!

Literaturangaben

Bergler, R., (1975): Das Eindrucksdifferential – Theorien und Technik, Verlag Hans Huber, Bern. Stuttgart. Wien, 1975

Fischer-Lichte, E., (1997): Die Entdeckung des Zuschauers: Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts, Tübingen und Basel, A. Francke Verlag, 1997

Giordano-Roth, A., (2012): Erlebnisqualitäten im Vergleich, in: Ästhetische Kommunikation im Kindertheater, subTexte 07, Zürich, Zürcher Hochschule der Künste, 2012

Hochheimer, F., (2017): Rezeptionsforschung. Theorie und Praxis im Theater für ein junges Publikum. Oder: Über Leerstücke, Bachelorarbeit Hochschule Osnabrück, Lingen, 2017

Sack, M., (2012): Bildung in der Atempause, in: Ästhetische Kommunikation im Kindertheater, subTexte 07, Zürich, Zürcher Hochschule der Künste, 2012

Schälzky, H., (1980): Empirisch-Quantitative Methoden in der Theaterwissenschaft, in: Lazarowicz, K., (Hg.), (1980): Münchener Universitätschriften – Münchener Beiträge zur Theaterwissenschaft, Band 7, Kommissionsverlag J. Kitzinger, München, 1980

Schneider, W., Taube, G., (2015): Das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland – Begegnungsforum. Austauschplattform. Diskursort. (Kinder-Schul- und Jugendtheater; Bd. 16), Peter Lang GmbH, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2015

Vašek, T., (2019): Im Auge des Betrachters, in: Der Wert der Kunst. Zwischen Design und Technologie. Hohe Luft Kompakt, HOHE LUFT Verlag UG & Co KG, Hamburg, 2019

Wartemann, G., (2012): Doing reception. Oder: Was machen junge ZuschauerInnen im Theater, in: Ästhetische Kommunikation im Kindertheater, subTexte 07, Zürich, Zürcher Hochschule der Künste, 2012