

Beteiligung im Probenprozess



Eine ethnografische Probenprozessforschung
zur Partizipation von Kindern an Theaterproben

Projektbericht zum NRW *Nachwuchsstipendium Theater für junges Publikum* des Ministerium für Kultur
und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen

Lennard Walter

In Zusammenarbeit mit Junge Bühne Bochum und in freundlicher Unterstützung von Pulk Fiktion und
dem Jungen Schauspielhaus Bochum

Bochum, den 20.01.2025

1. Einleitung

Die Kinder dürfen mitbestimmen. Kinder beraten Erwachsene. Jemand teilt die Regieposition mit Kindern. Jemand gibt Macht ab. Manche fragen sich, was sie sich da eingebrockt haben. Andere fragen Kinder, wie sie es fanden. „Voll geil“! Ihr dürft heute zuschauen und Feedback geben. Ihr habt jetzt alles gesehen was wir haben, was fehlt noch? Wir brauchen jetzt eure Hilfe; die Erwachsenen sind alle hilflose Dramaturg:innen und brauchen die Ideen von der Kinderregie.

Im Rahmen des NRW Stipendiums Theater für junges Publikum habe ich mich mit drei Theaterprojekten beschäftigt, die sich nicht nur an Kinder als Publikum richten, sondern Kinder aus der adressierten Altersgruppe an den Probenprozessen beteiligen. Seit einigen Jahren werden immer weitere Institutionen für die Teilhabe von jungen Menschen geöffnet. Jurys, die über das Programm eines Kindertheaterfestivals entscheiden, erhalten junge Mitglieder, Institutionen gründen sogenannte Jugendbeiräte, um verkrustete und adultistische Strukturen aufzubrechen. Innerhalb dieser Strömung versuchen immer mehr Kinder- und Jugendtheater auch die Produktionsprozesse selbst für den Einfluss derjenigen zu öffnen, die man allgemein als *Zielgruppe* bezeichnet. Aus der eigenen künstlerischen Mitarbeit an solchen Produktionsprozessen nehme ich die Erfahrung mit, dass gelungene Partizipation mehr braucht, als gute Absichten und den Willen, Entscheidungsmacht abzugeben. Gelungene Beteiligung erfordert Arbeitsweisen, die es überhaupt erst ermöglichen Austausch, Mitbestimmung und geteilte Macht greifbar zu machen.

Die Frage, mit der ich in diese Untersuchung gegangen bin, lautete in ihrer einfachsten Form: „Wie sehen partizipative Probenprozesse im professionellen Kinder- und Jugendtheater aus?“ Ein großer Teil und meines Erachtens der Mehrwert meiner Forschungsarbeit liegt in der Beobachtung und Darstellung verschiedener Arbeitsweisen, die sich in Theatergruppen durch Experiment und Erfahrung etabliert haben. Auf dem Weg zur Beobachtung dieser Praxis, weist die Frage selbst jedoch zwei Sollbruchstellen auf: Das erste Problem auf der Suche nach einer Antwort stellt der Untersuchungsgegenstand selbst, die Theaterprobe, dar. Zunächst wären da die ganz praktischen Probleme der Zugänglichkeit zu Theaterproben, von denen die Öffentlichkeit in aller Regel ausgeschlossen ist. Noch viel schwieriger ist die Frage, wie ein Probenprozess, der sich

über mehrere Wochen erstreckt, für den es keine einheitlichen Ablaufschemata und keine Möglichkeit für die einheitliche Dokumentation gibt, festgehalten und analysiert werden kann. Mit dem Verfahren der „Probenprozessforschung“, als junger Sparte der Theaterwissenschaft, versuche ich im Rahmen des Stipendiums, in Anlehnung an Methoden der Ethnografie, durch den Vergleich und die Interaktionsanalyse verschiedene Probenpraktiken in der Zusammenarbeit von Kindern und Erwachsenen zu dokumentieren, zu differenzieren und darzustellen. In der Beobachtung sollen also Handlungsmuster und verschiedene Typen der Interaktion zwischen Kindern und Erwachsenen herausgearbeitet werden, die theoretisch fixierbar und damit analysierbar und wiederholbar sind.

Das zweite Problem stellt dann die gesuchte Qualität, die Beurteilung der Partizipation, dar. Bei dem Blick in den wissenschaftlichen Diskurs, finden sich von der Rechtswissenschaft, über Politik und Pädagogik bis hin zur Kunstwissenschaft unterschiedlichste Theorien und Modelle zur Anwendung des Begriffs auf die verschiedenen Handlungsfelder. So beinhaltet die Arbeit mit Kindern in einem Probenprozess eine ganz andere Form von Handlungsoptionen, Entscheidungs- und Gestaltungsprozessen, als die Abstimmung in Verfahren der politischen Bürger:innenbeteiligung oder – um im Feld der Kunst zu bleiben – die Kuration eines Festivalprogramms. In einer theoretischen Recherche habe ich also versucht einen Partizipationsbegriff zu entwickeln, der sich an den spezifischen Voraussetzungen der Beteiligung von Kindern an professionellen Theaterproben orientiert. Im analytischen Kernteil dieser Arbeit ging es mir darum die Beobachtungen aus den Proben auszuwerten, sie darzustellen und zu *Praktiken der partizipativen Probe* zu verdichten. Außerdem fand in diesem Schritt eine erste Einordnung dieser Praktiken in unterschiedliche Funktionen und Grade der Partizipation statt.

Aufgrund der Komplexität des untersuchten Feldes, der Datenlage und dem begrenzten Zeitraum, wird hier nur ein Teil der gesammelten Daten ausgewertet, die wiederum nur einen kleinen Ausschnitt der tatsächlichen, sehr vielfältigen, Praxis in der Kinder- und Jugendtheaterszene darstellen. Diese Arbeit ist also als eine exemplarische Auseinandersetzung mit der Frage nach den zwei Mysterien der Theaterprobe und der Partizipation zu verstehen, um diese ein Stück weit sichtbar, benennbar, bewertbar und damit auch wiederholbar zu machen. Auf der theoretischen Ebene und in der Auswertung der beobachteten Proben entstanden große Textmengen als Zwischenschritte und als Versuche, die mir für die Zukunft als Grundlage für eine spezifischere Ausarbeitung dienen.

2. Theoretischer Rahmen

Wie bereits in der Einleitung angedeutet wurde, sind die Bedeutungsebenen des Partizipationsbegriffs vielschichtig und umkämpft. Daher wird auch in diesem Bericht, meiner Auseinandersetzung mit der Praxis, eine kurze begriffliche Einordnung vorgeschoben.

2.1 Partizipation

Zunächst ist festzuhalten, dass der Begriff Partizipation bereits so vielschichtig besetzt ist, dass ich mich entschieden habe, mit der *Beteiligung* einen neutraleren Begriff in den Mittelpunkt der Arbeit zu stellen. Ich verstehe unter *Beteiligung* grundsätzlich alle Formen der Zusammenarbeit zwischen Kindern und professionellen Erwachsenen innerhalb eines Probenprozesses, unabhängig davon, welche Qualität diese Beteiligung einnimmt. Zur Beurteilung der Qualität dieser Beteiligung zeigte sich die Auseinandersetzung mit dem Partizipationsbegriff als produktiv.

2.1.1 Grade der Involviertheit

Mit dem Blick auf Modelle aus der politischen Bildung, welche die Grade der Involviertheit von Kindern an politischen Prozessen untersuchen, konnten verschiedene Begriffe für diese Analyse als Werkzeug gewonnen werden. Im Gegensatz zu den klassischen Stufenmodellen (vgl. u.a. Dunger/Hagemeier/Walter 2023, S. 30f), die zwischen *echter Mitbestimmung* und *Alibi-Partizipation* unterscheiden, differenziert das Model von Waldemar Stange weiter zwischen verschiedenen Rechten und Pflichten, die den Kindern in der Beteiligung eingeräumt werden oder nicht (vgl. Stange 2002). Für die vorliegende Untersuchung spielt dabei zunächst das **Informationsrecht von Kindern** (ebd., S. 14) eine zentrale Rolle. Darunter wird die Pflicht von erwachsenen Projektverantwortlichen verstanden, die beteiligten Kinder über den Prozessverlauf sowie die Handlungs- und Entscheidungsrahmen zu informieren. Wie die Auseinandersetzung mit den Probenpraktiken im Theater im weiteren Verlauf zeigen wird, mag diese Ebene selbstverständlich klingen. In ihrer vollen Konsequenz stellt das Recht auf Informationen jedoch nicht nur die Grundlage für alle weiteren Beteiligungsprozesse, sondern auch eine Herausforderung und ein Qualitätsmerkmal dar.

Weiterhin hebt Stange das **Initiativrecht** von Kindern hervor (vgl. ebd.). Unabhängig von der Entscheidung über einzelne Elemente, wird Kindern hier das Recht eingeräumt Themen auf die Tagesordnung zu setzen und Probleme, die es zu bearbeiten gilt, zu identifizieren. Es gilt also auch

in der Analyse von Theaterproben danach zu fragen, inwiefern Kinder die Möglichkeit haben, initiativ Themen zu setzen, auch wenn damit noch keine Entscheidungsmacht einhergeht.

Weiterhin sieht Stange in der **Mitwirkung** durch die „[...] indirekte aber reale Einflussnahme insb. bei der Ideen- und Lösungsfindung“ (ebd. S.13) eine weitere Form der Involviertheit. Darunter fallen Beteiligungsformen, bei denen die Beteiligten per Definition über keine eigene Entscheidungsmacht verfügen, ihre Ideen und Vorschläge jedoch von den Erwachsenen in die Entscheidungsfindung miteinbezogen werden.

Dem allgemeinen Verständnis folgend, entfalten partizipative Programme ihre größte Wirkung, wenn die Beteiligten das Recht haben, mit einer Stimme an einer Entscheidung teilzunehmen. Dieses allgemeine Verständnis lässt sich durch Stanges Modell nur damit ergänzen, dass für ihn die „Verbindlichkeit“, mit der die getroffenen Entscheidungen nachgehend behandelt werden, den Unterschied zur *Mitwirkung* oder *Beratung* ausmacht (vgl. ebd. S. 16). Wie die Auseinandersetzung mit der Probenpraxis im Theater zeigen wird, ist der Umfang von Entscheidungen, die mit einer Abstimmung zwischen verschiedenen Möglichkeiten getroffen werden, äußerst gering. Die Frage danach mit welcher Verbindlichkeit die Entscheidungen, bzw. die Wünsche (als Vorstufe zu Entscheidungen) der Kinder aufgenommen, gepflegt und umgesetzt werden, wird sich innerhalb der Praktiken und Konflikte eines Probenprozesses jedoch klar nachzeichnen lassen.

2.1.2 Qualität der Involviertheit

In der Auseinandersetzung mit Programmen und Theorien der Partizipation spielen jedoch nicht nur Theorien eine Rolle, bei denen es um den Grad der Involviertheit geht, sondern auch solche, die sich mit der Qualität der Beteiligung auseinandersetzen. Ein wichtiger Begriff, der dabei immer wieder genannt wird, ist das sogenannte *Expert:innenwissen* über die eigene Lebenswelt, das Kinder in die Beteiligung mit einbringen. Der Begriff der Expertise wurde im Theater vor allem von den Arbeitsweisen der Gruppe *Rimini Protokoll* geprägt, die mit ihren Arbeiten „[...] Ausschnitte sozialer Wirklichkeit zu[m] Gegenstand [im Theater] machen“ (Behrendt, S. 65). Da sich, in Bezug auf die Arbeit mit Kindern, noch keine spezifische Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Expert:innenbegriff finden ließ, verstehe ich für die Analyse der Theaterproben darunter die Frage danach, mit welchen Verfahren eine soziale Wirklichkeit und soziales Wissen von Kindern erhoben, bearbeitet und zum Gegenstand gemacht werden.

Ein weiterer spannender Parameter für die Einordnung von Arbeitsweisen der Beteiligung findet sich im Gebiet der Museumsforschung zur Bürger:innenbeteiligung an Ausstellungen oder einzelnen Kunstwerken. Anja Piontek rückt in ihrer Forschung dabei den Unterschied zwischen *Machen und Handeln* in den Fokus der Untersuchung: „Handeln geht insofern über ‚naives‘ Machen/Tun hinaus, als dass es immer eine reflektierte Tätigkeit darstellt, die bewusste Entscheidungen und Bewertungen abverlangt“ (Piontek 2017, S. 88). Der Fokus liegt für diese Untersuchung dabei auf der Frage nach dem Bewusstsein und der Reflexion der eigenen Partizipation. Zwar ist die Frage nach dem Bewusstsein einer Handlung als Beobachtungskategorie schwierig zu beurteilen, die Auseinandersetzung mit den Arbeitsweisen wird jedoch zeigen, dass sich durchaus strukturelle Merkmale in der Arbeit aufzeigen lassen, die dieses Bewusstsein über die eigene Wirkung begünstigen oder erschweren.

2.2 Probenprozessforschung

Theaterproben gelten in der Theaterwissenschaft als äußerst junges Forschungsfeld, zu deren Untersuchung es bisher noch keine etablierten Methoden gibt (vgl. Roesner, Quick 2019). Erste Versuche einer solchen Methodenentwicklung (vgl. McAulay 2012; Wessel 2024) orientierten sich an den empirischen Forschungsmethoden der Ethnografie. Entlang dieser Beispiele war auch im Rahmen dieser Untersuchung die Methode der *Teilnehmenden Beobachtung*, aus der Ethnografie, das wichtigste Mittel zur Dokumentation von Probenprozessen. Mittels Beobachtungen, Feldnotizen und daraus entstandenen Forschungsprotokollen konnte mit der unstrukturierten teilnehmenden Beobachtung ein umfangreicher Datensatz zu den begleiteten Proben erstellt werden. Auch für die Analyse dieser Daten stellt die ethnografische Forschung nützliche Werkzeuge bereit, deren Mehrwert für mich hauptsächlich in der strukturierten Distanzierung zu den eigenen Beobachtungen lag. Die Arbeitsschritte der Bearbeitung und Analyse sollen an dieser Stelle nicht im Detail beschrieben werden, da dabei große Mengen an Zwischenschritten, Notizen und verworfenen Analysen angehäuft wurden. Als Produkt dieser Auseinandersetzung, soll an dieser Stelle jedoch einmal der Begriff der Probenpraktiken erläutert werden, der aus dem Schnittpunkt der Ethnografie und der Theaterwissenschaft stammt: Unter einer Praxis werden die etablierten sozialen Regeln und Handlungsmuster verstanden, zu denen es keine niedergeschriebenen Regeln gibt, die jedoch von allen Beteiligten eines Feldes intuitiv gelernt und praktiziert werden können (vgl. u.a. Wessel 2024, S. 55ff). Die Muster, nach denen die Erwachsenen in der Interaktion mit Kindern in Theaterproben handeln, stellen für mich also Probenpraktiken dar. Eine einfache Handlung in einer Theaterprobe wird nach meiner Definition

zu einer Praxis, wenn sie sich als Routine zeigt und für alle Beteiligten den Normalfall einer Situation darstellt. Mit dem Vergleich von Situationen, die in ähnlicher Weise in mehreren Proben derselben Theatergruppe, aber auch in unterschiedlichen Arbeitskonstellationen auftraten, konnten auch in den beobachteten Arbeitsweisen verschiedene Probenpraktiken beschrieben werden, die über die Beobachtung als einzelnes Ereignis insofern hinausgehen, als dass sie theoretisch beschreibbar, wiederholbar und damit auch bewertbar wurden. Im folgenden Abschnitt werden also diese Praktiken beschrieben und auf ihre Qualität der Beteiligung, entlang der theoretischen Beteiligungskriterien, beurteilt.

3. Kinder im Theater: Partizipative Probenpraktiken

Mit der ethnografischen Feldforschung habe ich mir also die Frage gestellt, welchen sozialen und praktischen Regeln eine professionelle Theaterprobe unter Beteiligung von Kindern folgt. Für diesen als Bericht verfassten Text wurde die detaillierte Analyse gekürzt und ein größerer Fokus auf die übergeordneten Ergebnisse gelegt. Unterteilt in die einzelnen Probentypen, werden also die Arbeitsweisen beschrieben, die aus den Aufzeichnungen als wiederholbare Praktiken herausgearbeitet wurden. In einem zweiten Schritt wird es jeweils darum gehen, diese Arbeitsformen unter Bezug auf die Begriffe und Theorien der Partizipation einzuordnen und zu beurteilen.

3.1 Partizipation Konzipieren

Die Konzeptionsprobe bezeichnet allgemein ein Arbeitstreffen zwischen denjenigen, die künstlerisch und organisatorisch an einer Theaterproduktion beteiligt sind noch bevor die praktischen Proben starten. Annemarie Matzke beschreibt in „Arbeit am Theater“ (Matzke 2012) die Konzeptprobe als die Entwicklung von Ideen, die der praktischen Arbeit vorausgehen und deren Startpunkt setzen (vgl. Matzke, S. 189-189). Auch in dieser Phase, die der eigentlichen Beteiligung von Kindern vorausgeht, zeigt sich die Zusammenarbeit mit den Kindern als handlungsleitendes Element und als eine gestaltbare Ebene der Konzeption.

Grundlage für die Analysen zu diesem Probentyp bildet die Konzeptionsphase der *Jungen Bühne Bochum* zu deren Produktion *Weißnisch* in Zusammenarbeit mit dem *Maschinenhaus Essen*. In den sieben Konzeptionstreffen nahmen alle professionellen Beteiligten des Projekts teil und versuchten Ideen zum Inhalt, zum Vorgehen in den Recherche-Workshops, der Besetzung, dem Bühnenbild und den Kostümen zu entwickeln.

Auseinandersetzung konzipieren als Filter für erwachsenes Denken

An den Konzeptionsgesprächen zu dieser Produktion nahmen keine Kinder teil. Die Idee von der Beteiligung von Kindern am Prozess zeigte sich jedoch auch in dieser Prozessphase. Einen Großteil der Gespräche nahm die Auseinandersetzung mit dem Thema des Stücks ein. Das Thema (und der Titel) dieser Produktion lauteten *Weißnich*. Das Kinderbuch, welches die Vorlage für das Stück bildet, nimmt also den Zustand des Nicht-Wissens zum Ausgangspunkt der Geschichte. Dabei konnte in der Analyse herausgearbeitet werden, dass der primäre Zugriff auf das Thema von den Erwachsenen zunächst über die eigenen Erfahrungen von *Nichtwissen* erfolgte. Die Beteiligung der Kinder am Probenprozess zeigte sich an dieser Stelle bereits als handlungsleitendes Element, indem die Beobachtungen der Erwachsenen nicht zu Entscheidungen oder der Ideengenerierung für die Umsetzung des Stücks führten. Die inhaltliche Auseinandersetzung brachte keine Stückinhalte hervor, sondern Fragen und Thesen, die als Input für die Begegnung mit den Kindern der betreffenden Altersgruppe konzipiert wurden. Beispielsweise teilt der Regisseur die Beobachtung seiner Tochter, wie sie die Aussage „Ich weiß nich“ als emanzipierende Selbstbehauptung gegenüber Erwachsenen einsetzt. Im Gespräch leitet die Gruppe daraus die Frage ab „In welchen Situationen ist es gut, etwas nicht zu wissen?“, mit der sie biografische Erzählungen von Kindern in den Workshops sammeln möchte. Dieses Verlaufsschema wurde nicht als konzeptioneller Rahmen gesetzt, sondern zeigte sich als Muster, dem die Beteiligten intuitiv folgten. Die Begegnung mit den Kindern zeigte sich damit schon in der Konzeptionsphase als Element das die Arbeitsstruktur der Theatergruppe beeinflusst, indem sie die Erwachsenen dazu bringt, ihre Erwachsenenperspektive und ihre Beobachtung von kindlichen Lebenswelten zuerst in der Begegnung mit Kindern zu prüfen, bevor sie sich als Entscheidungen in der Inszenierung materialisieren.

Offenheit organisieren und Leerstellen bauen.

Neben der inhaltlichen Arbeit am Stück, tritt auch die organisatorische und dramaturgische Ebene, durch die Konzeption und Organisation von Leerstellen ins Interesse der Untersuchung. Die Organisation von Leerstellen zeigt sich vor allem dadurch, dass die Gruppe die nächste Probenphase und verschiedene Arbeitsschritte erst beginnen möchte, nachdem die Rechercheworkshops mit den Kindern stattgefunden haben. Dabei geht es ihnen darum, verschiedene Prozesse der Ideenentwicklung nicht zu früh zu beginnen, um sie für den Input der beteiligten Kinder offenzuhalten. Neben dieser unspezifischen Ebene des *nicht-zu-viel-Wissen*, geht es den Theatermacher:innen auch darum, die Auseinandersetzung so zu konzipieren, dass der Input der Kinder in einer ästhetischen und medialen Form dokumentiert wird, die das Einfügen in das Theaterstück erleichtert. So arbeitet der Regisseur mit den Anleitenden der Workshops

Formulierungen aus, von denen er erwartet, dass er die gesammelten Antworten zu einer Textform zusammenfügen kann, die als Auflistung in Form eines Monologs ohne zu große Bearbeitung für den Stücktext funktioniert. Auch die dramaturgische Struktur der Buchvorlage zeigt sich als wichtiger Pfeiler in der Aufrechterhaltung von Leerstellen. Die Dramaturgie der Geschichte gibt zwar einen recht klaren Anfang und ein klares Ende vor, besteht dazwischen jedoch aus vielen austauschbaren Kurzgeschichten und aus einer Reise durch unterschiedliche Welten, die zwar aufeinander folgen, aber nicht aufeinander aufbauen. Diese Qualität der Offenheit und Austauschbarkeit von einzelnen Szenen, die sich noch sehr weit in den Probenprozess hinein offenhalten lässt, wird auch von der Gruppe reflektiert und gepflegt.

Damit konnte in der Konzeptionsphase der *Jungen Bühne* eine Praktik nachgezeichnet werden, die (ganz dem Thema der Produktion entsprechend) darin liegt sich selbst davon abzuhalten zu viel zu wissen und die Offenheit für tatsächliche Partizipation damit zu verschließen. Über die Qualität und auch die Quantität der eigentlichen Beteiligung lässt sich an dieser Stelle im Prozess noch nichts erkennen. Mit dem Blick auf die Bedeutung von Leerstellen für partizipative Programme wie sie Anja Piontek für Museen beschreibt: „Damit Handeln möglich wird, sollte idealerweise eine Leerstelle – d.h. eine echte und offene Frage – den Ausgangs- oder Fixpunkt der Partizipation bilden“ (Piontek 2017, S. 89), zeigt sich jedoch nochmals die Bedeutung von Leerstellen für gelungene Beteiligung. Mit der Beobachtung und Analyse der Konzeptionsphase bei *Weißnich* von der *Jungen Bühne Bochum* wurde ein Muster erkennbar, das diese Leerstellen schafft und aufrecht erhält.

3.2 Rechercheworkshops und Materialpools

Für die Produktion *Weißnich*, deren Konzeptionsprozess im vorigen Kapitel schon beschrieben wurde, wurden auch die Rechercheworkshops begleitet, die zwischen der Konzeption und dem Probenstart an verschiedenen Grundschulen und mit Kitagruppen stattfanden. Der Fokus der Beobachtung bestand darin, die Arbeitsformen dieser Workshops zu beschreiben und herauszuarbeiten, welche Formen des Inputs mit den Kindern generiert und in den praktischen Probenprozess transferiert werden konnten. Dabei wurden unterschiedlichen Typen der Praxis rekonstruiert, die zwischen dem einfachen sprachlichen Dialog, einfachen Gestaltungsaufgaben und spielerischen Arbeitsformaten aus der Theaterpädagogik variieren. Am deutlichsten lassen sich diese unterschiedlichen Praktiken der thematischen Auseinandersetzungen jedoch anhand dessen differenzieren, welche Form von Wissen dabei generiert wird.

Kreative Praxis

Zunächst lassen sich dabei Arbeitsformen herausarbeiten, die als kreative Praxis zu verstehen sind. Sie unterscheiden sich dadurch von anderen Arten der Auseinandersetzung, dass es sich hierbei um ein kollektives oder individuelles Herstellen von Wissen über die Themen des Stücks und einzelne Elemente der Inszenierung handelt. Dieses Herstellen von Wissen über die Protagonist:innen, über deren Zuhause, über die Abenteuer, die diese erleben, erfolgte durch einfache kreative Aufgaben. Beispielsweise wurden die Kinder dazu eingeladen ein Bild davon zu malen wie das *Weißnich* aussieht, aus Bauklötzen das Zuhause vom *Weißnich* zu bauen, oder in einem Frage-Antwort-Spiel Dinge zu sammeln, die das *Weißnich* nicht weiß. Der Fokus der Analyse liegt hierbei darauf, dass es sich nicht um das Sammeln von Ideen handelt, sondern um die (temporäre) Herstellung von Wissen über die Geschichte, in welcher die Kinder (temporär) zu Mitautor:innen werden. Im Rahmen des Workshops bekamen die teilnehmenden Kinder die Autorität, ihre eigene Version der angesprochenen Dinge zu erschaffen, ohne dass es einen Entscheidungs-, Einigungs- oder Umsetzungsdruck gab. Der Handlungsrahmen über den die einzelnen Kinder dabei verfügten, war jeweils die Entscheidung für oder gegen die eigene Teilnahme in dem Format, und für oder gegen das Teilen des eigenen kreativen Werks mit der Gruppe. Hervorzuheben ist dabei auch, dass die Inputs der Kinder mit kindlichem Lebensweltbezug aufgeladen werden. Im späteren Verlauf zeigte sich, dass die kreativen Darstellungen oft eine Darstellung einer altersbezogenen Lebenswelt sind, die auch als solche von Erwachsenen gelesen werden und Einfluss auf die Entscheidungen und Darstellungsideen im weiteren Probenverlauf ausüben.

Biografisches Wissen und verallgemeinerndes Wissen

Neben diesem Wissen, das als kreatives Wissen bezeichnet wurde, konnten auch Austauschformen beobachtet werden, die biografisches Wissen der Kinder hervorbrachten. Diese Form des Austauschs bestand einerseits aus Formaten, die auf dem verbalen Dialog beruhen, aber auch auf praktischen Spielformen, welche körperliche Gesten oder Gesichtsausdrücke hervorbrachten. Innerhalb dieser Austauschformen entstanden schriftliche Aufzeichnungen über die Aussagen der Kinder, aber auch Skizzen zu Gesten, Körperhaltungen und mimischem Ausdruck. Die Kinder teilten dabei also Wissen über sich selbst und fügten damit biografische Aussagen der Sammlung hinzu. Während die Erzählungen und Aussagen in der Workshopsituation selbst noch als persönliche biografische Äußerungen geteilt wurden, fand durch die Dokumentation dieser Aussagen und durch die Auswertung in den späteren Probenphasen auch die Loslösung der Aussagen von ihrem biografischen Ursprung und die Transformation von biografischen Material zu altersspezifischen Wissen statt. Während sich das

Material selbst nicht veränderte, erfuhr es durch die Perspektive der Erwachsenen eine Aufwertung als Expert:innenwissen für die Erfahrungen einer spezifischen Altersgruppe mit dem Stückthema.

3.2.3 Bewertung von Ideen

Eine dritte Ebene des Austauschs bestand daraus, dass die Erwachsenen Ideen zu den Darstellungsweisen des Stücks vorführten und den Kindern die Möglichkeit zur Bewertung einzelner Inhalte gaben. Beispielsweise wurden den Kindern vom Musiker der Produktion einzelne Klänge vorgeführt, welche die Kinder bewerten durften. Die Praxis ist hierbei übergreifend als Bewertung des aktuellen Arbeitsstandes zu bezeichnen. Dabei wird Wissen über die Reaktionen der Kinder über mögliche szenische Elemente und Darstellungsweisen generiert. Auch wenn die Bewertung nicht durch einen Messwert festgehalten wird und für die Erwachsenen keine Verbindlichkeit in der Umsetzung dieser Bewertung gegeben ist, zeigt sich in der Praxis des *Bewertenlassens* die wohl direkteste Einflussnahme der Kinder auf den weiteren Probenverlauf.

3.2.4 Materialpool

In den vorangegangenen Abschnitten ging es um drei unterschiedliche Formen von Wissen, das mit den Kindern hergestellt, gesammelt und dokumentiert wurde. Zusammenfassend und über die drei unterschiedlichen Formen des Wissens hinweg lässt sich jedoch auch festhalten, dass es sich dabei um Dokumente und Materialien handelt, mit denen für die Erwachsenen keine Form der Verbindlichkeit gegenüber den Kindern als Autor:innen einhergeht. Die Ergebnisse der Rechercheworkshops nehmen mit dem Ende der einmaligen Workshops den Status von Recherch**material** ein, das dem fortlaufenden Probenprozess zur Verfügung steht. Mit dieser Art der Beteiligung von Kindern an der Materialrecherche besteht also durchaus die Möglichkeit dazu, mit den eigenen Ideen die Gestalt der Inszenierung mit zu formen, die Entscheidung darüber verbleibt jedoch klar bei den Erwachsenen.

Recherche mit Kindern vs. Recherche über Kinder

Der Einfluss der Rechercheworkshops auf den Probenprozess beschränkt sich jedoch nicht nur auf das Recherchematerial, das von einer Gruppe in den Pool eingespeist wurde. So zeigt die Auswertung der Protokolle und der ersten szenischen Proben, dass ein großer Teil der Aufmerksamkeit der Erwachsenen nicht nur auf dem generierten Material liegt, sondern auf der Reflexion und den Erinnerungen daran, wie die Kinder auf die Themen und Fragen des Produktionsteams reagierten. So zeigte sich, dass der Mehrwert der Workshops für das Produktionsteam nicht nur in dem liegt, was die Kinder der Produktion übergeben, sondern auch in ihren unbewussten Reaktionen. Mit der Unterscheidung zwischen *bewusstem kommunikativem*

Handeln und naivem Machen lassen sich auch die Ergebnisse der Rechercheworkshops in zwei Kategorien einteilen. Der Unterschied lässt sich dabei in der Frage verorten, welche Kontrolle die Kinder darüber haben, was sie zur weiteren Probenarbeit beitragen. In der begleiteten Produktion gab es sowohl Formate, in denen Kinder ihre Beiträge als Objekt in den Materialpool übergeben konnten, sie in einem erkennbaren Rahmen den erwachsenen Theatermacher:innen erzählen oder in einer transparenten Vorstellungssituation zeigen konnten. In diesen Fällen kann von einem *Recherchieren mit Kindern* gesprochen werden, während die Beobachtung und Reflexion von den Reaktionen der Kinder schnell die Züge einer *Recherche über Kinder* annehmen kann. Auch wenn die Erkenntnisse aus der Beobachtung von Reaktionen eine wichtige und produktive Rolle für die Produktion einnimmt, die als solche nicht grundlegend in Frage gestellt werden soll, zeigt sich hier ein qualitativer Unterschied darüber wie stark die Kinder über das eigene Handeln und das eigene Material selbstbestimmt verfügen können.

3.3 Beteiligung als Ko-Regie

Die zweite Produktion, die ich im Rahmen des Stipendiums teilweise verfolgen konnte, ist die Produktion *Neinhorn* am Jungen Schauspielhaus Bochum. Das künstlerische Produktionsteam bestand mit demselben Team aus Regie, Kostüm- und Bühnenbildnerin und Musiker größtenteils aus denselben Menschen, wie das Team von *Weißnich* mit der Jungen Bühne Bochum. Die beteiligten Kinder im Alter von sechs bis elf Jahren waren Vertreter:innen der *Drama Control*, dem Kinder- und Jugendbeirat am Jungen Schauspielhaus. Diese Gruppe wirkte wöchentlich an den Proben mit.

Die Proben, die in diesem Projekt von mir begleitet wurden, befanden sich mitten im Prozess und sind als Arbeitsproben einzuordnen. Unter Arbeitsprobe verstehe ich dabei, in Abgrenzung zu Konzeptions-, Durchlauf- oder Rechercheproben, Probenphasen in denen Bedeutungszusammenhänge und Darstellungsmöglichkeiten eines Dramentextes szenisch erarbeitet werden (vgl. Wessel S. 19). Die Arbeit innerhalb dieses Probentyps bestand also darin, die szenischen Vorgänge und Spielhaltungen auf Grundlage des Stücktextes zu erarbeiten, wiederholbar zu machen und als Probenstand festzuhalten. In der Analyse lag der Fokus dabei hauptsächlich auf der Interaktion zwischen der Regie und den beteiligten Kindern unter der Leitfrage, wie die Probenpraxis sich durch die Beteiligung der Kinder ändert und welchen Einfluss diese Beteiligung auf die Probe selbst und die Inszenierung, als Produkt der Zusammenarbeit, ausübt.

Regie als Vermittlung

Mit der Interaktionsanalyse konnte herausgearbeitet werden, dass die Kinder vor allem auf zwei Ebenen mit den Erwachsenen interagieren und damit Einfluss auf die Erarbeitung der Szenen ausüben: in den *Bearbeitungsphasen* und den *Spielphasen*. In den Bearbeitungsphasen, also den Gesprächen zwischen den Spielsituationen, konnte herausgearbeitet werden, dass die Kinder ausschließlich mit der Regieposition selbst interagierten. In der Beobachtung der Interaktions- und Handlungsmöglichkeiten des Regisseurs wurde dabei eine Position der *Regie als Vermittlung* herausgearbeitet. Die Handlungen der Regie sind dabei darauf begrenzt, die Probenabläufe zu moderieren und zwischen den Kindern und Schauspieler:innen zu vermitteln. Während in Richtung der Kinder hauptsächlich der *Probenstand*, eine *Problematisierung* und ihre *Handlungsmöglichkeiten als Regiebeteiligte* vermittelt werden müssen, geht es aufseiten der Erwachsenen darum, die Wünsche und Ideen der Kinder in konkrete szenische Anweisungen zu übersetzen. In den Bearbeitungsphasen zwischen einzelnen Spielversuchen, in der gemeinsamen Auswertung der Probenversuche, ist dabei ein zentraler Moment der Zusammenarbeit zwischen Regie und den Kindern zu erkennen. Während die Kinder zum Probenbeginn noch wenige Impulse für die szenische Umsetzung geben konnten, waren sie in der Auswertung der Versuche deutlich stärker in der Lage dazu. Diese Auswertung folgte dem Muster, dass die Regie und teilweise auch die Schauspieler:innen direkt einzelne Momente ansprechen, nach einer Bewertung fragen und aus der Bewertung heraus neue Anweisungen für einen neuen Versuch entwickeln. Diese Art der Arbeitsprobe ließ somit Ansätze erkennen, wie die beteiligten Kinder in einem durch Moderation geleiteten Prozess sehr direkten Einfluss auf den Probenstand ausüben und die Szene nach ihrer Vorstellung mitgestalten konnten.

Das Spiel mit dem Probepublikum

Auf der zweiten Ebene dieser Probenphase konnte auch eine interaktive Ebene zwischen den Kindern und den Schauspieler:innen in den Spiel-/Improvisationssequenzen zwischen den Bearbeitungsphasen herausgearbeitet werden. In diesen Phasen des Spielens und Ausprobierens zeigten sich die Kindern keineswegs als passive Zuschauer:innen, sondern nahmen mit ihren Reaktionen und Zwischenrufen eine aktive Rolle ein. Diese Aktivität ist nicht als Interaktion zu verstehen, die sich in einem vorgegebenen Handlungsrahmen vollzieht und keinen Gestaltungsspielraum lässt. Anhand von zwei Beispielen konnte gezeigt werden, dass die Kinder durch das Hineinrufen in die Szene selbst Interaktionen initiieren konnten, in welchen die Spieler:innen in die reagierende Rolle kamen. Diese Probensituation ging also weit über das Ausprobieren von szenischem Material an einem altersspezifischen Publikum hinaus. Szenische

Momente, die aus der Interaktion entstanden waren, wurden in den Probenstand aufgenommen und für den weiteren Verlauf der Probe wiederholt und verstetigt.

Konflikt zwischen Beteiligung und künstlerischer Qualität

Auch wenn sich in der Beobachtung der Interaktionsebene in den Bearbeitungs- und Spielphasen festhalten ließ, dass die Impulse der Kinder vom Probenstand aufgenommen, wiederholt und verstetigt wurden, zeigte sich in der Überarbeitungsphase, die ohne die Beteiligung der Kinder folgte, ein wiederkehrender Konflikt in der Überarbeitung der Szene. Auch wenn die Ergebnisse der Kinderbeteiligung als solche einen besonderen Stellenwert erhielten, waren sie nicht über den Kürzungsprozess in der Szene erhaben. Die Konflikte wiederholten sich an verschiedenen Elementen und bewegten sich zwischen dem Versuch die Impulse der Kinder im Stück zu halten und dem Zwang, die Szene in den Erzählbogen, den Rhythmus und eine kohärente Darstellungsweise des Stücks einzuarbeiten. Mit dem Blick auf die Modelle der politischen Partizipation ist hier festzuhalten, dass der Beteiligungsebene in der Probe eine Entscheidungsebene der verantwortlichen Erwachsenen übergeordnet ist. Auf dieser Entscheidungsebene sahen sich die Erwachsenen der ästhetischen Qualität der Produktion gegenüber stärker verpflichtet, als den Wünschen und Ideen der Kinder. Durch die Setzung der Regie, in ausgewählten Proben als vermittelnde Instanz zwischen den Kindern und dem szenischen Geschehen zu vermitteln, zeigte sich jedoch eine Form der Beteiligung, die für diesen gesetzten Rahmen sehr offen für die Gestaltung der Kinder war und nah an den Status der Mitbestimmung heranreichte. Weiterhin ist festzuhalten, dass die Transparenz und damit das Bewusstsein der Kinder darüber, worin ihre Handlungsmöglichkeiten liegen und welchen Einfluss sie auf den Probenprozess ausüben, in dieser Form der Proben am höchsten ist, weil die Auswirkungen ihrer Beteiligung unmittelbar im Probenstand sichtbar werden. Im Unterschied zu den Rechercheworkshops, in denen es um das Übergeben von Wissen und Ideen geht, ist das, womit die Kinder hier am Prozess teilnehmen, eine temporäre Gestaltungsfreiheit über das Stück.

5.5 Partizipieren als Testpublikum

Ab einem gewissen Stadium im Probenprozess gehen die meisten Produktionen dazu über, anstelle von einzelnen Szenen, längere Abschnitte der Inszenierung oder einen ganzen Durchlauf ohne Unterbrechung zu spielen und die Bearbeitungsphasen auf vor und nach diesen Durchläufen zu beschränken. Mit der Produktion *Neinhorn* und der Produktion *Unsere Grube* von der freien Theatergruppe *Pulk Fiktion* konnte ich für meine Untersuchung mehrere Proben von diesem Typ beobachten.

Zuschauen und Feedback geben

In der Analyse der Protokolle konnten dabei zwei Strategien herausgearbeitet werden, die sich in beiden Projekten in sehr ähnlichen Formen zeigten. Die erste Strategie, die auch von beiden Regisseur:innen als Handlungsrahmen für die beteiligten Kinder formuliert wurde, ist das *Zuschauen und Feedback geben*. Die zentrale Interaktion in dieser Form der Probe findet damit erst nach der Spielsequenz, in Form eines verbalen Dialogs zwischen der Regie, den Schauspieler:innen und den beteiligten Kindern statt. In den Feedbackgesprächen, die direkt im Anschluss an die Aufführung des Probenstands stattfindet, werden in beiden Kontexten die Gesprächsräume von der Regie, bzw. Dramaturgie, definiert und die Kinder zuerst allgemein und dann zu bestimmten Stellen nach ihrer Meinung gefragt. Die Form der Nachfragen und Beiträge reicht von einfachen Bewertungen und Änderungswünschen bis zu detaillierten Berichten darüber wie eine Situation von den Kindern erlebt und empfunden wurde. In der Rahmung der Gespräche zeigt sich durchaus eine Hierarchie zwischen den Gesprächsanliegen der Regie und denen der Kinder. Fragen und Beiträge der Kinder werden je nach Priorität auch unbeantwortet hintenangestellt, wenn sie für die Erwachsenen eine niedrigere Priorität haben. Weiterhin wird anhand von mehreren Momenten deutlich, dass der Rahmen für Veränderung in diesem Stadium der Probe schon sehr weit eingeschränkt ist. Die Änderungsvorschläge der Kinder müssen teilweise mit der Begründung abgelehnt werden, dass ein Teil des Probenstandes so kurz vor der Premiere nicht mehr geändert werden kann.

Interaktion erproben

Auf einer zweiten Beobachtungsebene lassen sich jedoch vielfältige Interaktionsräume zwischen den Kindern und den Schauspieler:innen innerhalb der Spielsequenz rekonstruieren. Die Beobachtungen aus beiden Produktionen zeigen, dass während der Durchlaufprobe nicht nur zahlreiche Reaktionen im Publikum sichtbar werden, sondern dass es auch zu zahlreichen Interaktionen zwischen Spieler:innen und dem jungen Testpublikum kommt. Diese Interaktionen werden in der Regel durch die Spieler:innen initiiert und sind demnach in den öffentlichen Aufführungen mehr als Aktivierung des Publikums, durch Interaktion (vgl. Büchel 2022, S. 78), denn als Partizipation zu verstehen. Während dieser Probenphase zeigen sich die Interaktionen in ihrem Erfolg oder Scheitern jedoch vielmehr als unmittelbares Feedback für das Produktionsteam. In diesem Sinne stellt das (inter-)aktive Zuschauen der Kinder mehr als ein passives Wahrnehmen des Probenstands dar. Im *Lachen*, *Nachsprechen*, *Näherrücken*, *Antworten*, *Reinrufen* geben die Kinder ein Feedback, das von den Erwachsenen als solches wahrgenommen wird. Dass es sich hier tatsächlich um einen offenen Prozess handelt zeigt sich darin, dass das Feedback nicht ausschließlich positiv ist. In beiden Projekten ist zu beobachten, dass die zuschauenden Kinder

der Probe ihre Reaktionen, sowie ihre Aufmerksamkeit auch entziehen können, wenn sie das möchten. Die Handlungsfreiheit der Kinder zeigt sich dabei sowohl in der Unaufmerksamkeit, als auch in Aktionen, die erkennbar als Ablenkung oder Störung der Probe intendiert sind.

Die Beteiligung in dieser Probenphase liegt also in der Möglichkeit der verbalen Bewertung oder aber in der Entscheidung für oder gegen das Mitmachen in der Position als Publikum. Auch wenn es sich bei dieser Bewertung nicht um eine verbindliche Abstimmung, also wieder um eine sehr eingeschränkte Form der Partizipation handelt mit der keine Verbindlichkeit vonseiten der Erwachsenen einhergeht, findet hier ein intensiver Austausch statt. Potenziell haben die beteiligten Kinder auch hier einen wichtigen Einfluss auf die Entscheidungen zur Gestaltung des Stücks.

Ähnlich wie in der Probenphase der Rechercheworkshops fiel in der Beobachtung auch auf, dass der Fokus der Erwachsenen in der Auswertung der Probe mehr auf den Reaktionen der Kinder liegt, als auf deren Aussagen im nachgehenden Gespräch. Anhand der Transparenz über den Einfluss der eigenen Handlungen und dem Bewusstsein über das eigene Tun bei den Kindern ist hier wiederum ein qualitativer Unterschied festzustellen: Während die Ebene des sprachlichen Feedbacks unter der Bedingung stattfindet, dass die Kinder wissen wer ihnen zuhört und wem sie ihr Feedback geben, ist die Beobachtung von den Reaktionen im Spiel von Erwachsenen, die meist in der letzten Reihe sitzen, zwar eine wirkungsvolle, aber äußerst intransparente Ebene der Beteiligung. Ähnlich wie in der Auseinandersetzung mit den Praktiken der Rechercheworkshops lässt sich hier also auch ein Spannungsfeld zwischen dem *Proben mit Kindern* und dem *Testen an Kindern* aufmachen.

6. Weiterführende Gedanken

Die Aufarbeitung der Beobachtungen als Arbeitsweisen und Praktiken der Theaterprobe konnte vielfältige Arten aufzeigen, in denen es zu Austauschprozessen zwischen den Produktionsteams und den beteiligten Kindern kommt und welchen Einfluss (zumindest potenziell) das Material, die Bewertungen und Wünsche der beteiligten Kinder auf den Probenprozess und auf das Ergebnis dieser Arbeit nehmen konnten. Die Beurteilung dieser Arbeitsweisen anhand von qualitativen Kategorien der Partizipation führte auch zu der Problematisierung davon, dass die beobachteten Arbeitsweisen sehr zugunsten der erwachsenen Produktionsteams erfolgten, was sich in einer geringen Verbindlichkeit und auch in der Intransparenz der Bedingungen gegenüber den beteiligten Kindern zeigte. Als Theatermacher, der selbst auch in der Verantwortungsposition für die künstlerische Qualität und für das Funktionieren einer Produktion im Spielplan war, ist es sehr gut nachvollziehbar aus welchen praktischen Zwängen Beteiligungsprozesse geformt werden.

Aus der beobachtenden Perspektive nehme ich nun jedoch auch für die eigene Arbeit mit, dass für die Qualität der Partizipation von Kindern nicht nur die Größe des Einflusses auf das Endergebnis zählt, sondern auch die Umstände unter denen dieser Einfluss zustande kommt.

So nehme ich aus dieser Beobachtung auch Herausforderungen für meine eigene künstlerische Praxis in diesem Feld mit. Die erste Herausforderung sehe ich darin, die Transparenz gegenüber den beteiligten Kindern insofern zu steigern, als dass die *Recherche über Kinder* nicht der *Recherche mit Kindern* überwiegt und die Beteiligten bewusst darüber entscheiden können was sie der Produktion als ihren Beitrag mitgeben wollen. Weiterhin stellt die Frage nach der Verbindlichkeit gegenüber diesen Beiträgen eine Herausforderung dar, die in einem Probenprozess vielleicht nie gänzlich erfüllt werden kann, im Sinne eines fairen Miteinanders zwischen professionellen Produktionsteams und beteiligten Kindern, jedoch erstrebt werden sollte. So nachvollziehbar und omnipräsent der Konflikt zwischen *Beteiligung-ermöglichen-wollen* und *Künstlerische-Verantwortung-Tragen* ist, so sehr verpflichten sich Theatermacher:innen, die stark von der Beteiligung junger Menschen profitieren auch im Gegenzug die Wünsche und Ideen der beteiligten Kinder so gut wie möglich zu vertreten.

Literatur

- Büchel, Julia (2022). *Repräsentation Partizipation Zugänglichkeit. Theorie und Praxis gesellschaftlicher Einbindung in Museen und Ausstellungen*. Bielefeld: transcript Verlag
- Dunger, Friederike; Hagemeier, Wiebke; Walter, Mirijam Laura (2023): *Kinder Beraten Erwachsene. Handbuch für Kinderbeiräte in Kulturinstitutionen*. München: kopaed
- Matzke, Annemarie (2012). *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld: transcript Verlag
- McAulay, Guy (2012). *Not magic but work: An ethnographic account of a rehearsal process*. Manchester: University Press
- Piontek, Anja (2017). *Museum und Partizipation Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote*. Bielefeld: transcript Verlag
- Roesner, David; Quick, Tamara Yasmin (2019). *Methodologische Diskurse der aktuellen Probenforschung. Einleitendes zur Arbeitskonferenz am Institut für Theaterwissenschaft der LMU München / 5. und 6. April 2019*. München: Ludwig-Maximilians-Universität
- Stange, Waldemar (2002). *Was ist Partizipation? Definitionen – Systematisierungen*. Lüneburg/Berlin: Deutsches Kinderhilfswerk e.V.
- Wessel, Anna (2024). *Theaterproben und Interaktion. Sprech- und Theaterwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: transcript Verlag