



RECHERCHE-BERICHT NRW- STIPENDIUM 2025



Von Florian Valentin Entenfellner
Maschinenhaus Essen

August – November 2025
Nachwuchsstipendium NRW

Abschlussbericht Levels der Partizipation

Einleitung und Ausrichtung

Zu Beginn meines Stipendiums stand der Wunsch, meine Position an der Schnittstelle von choreographisch-direktiver Arbeit und pädagogischer Vermittlung neu zu justieren. Die zentrale Frage, wie Partizipation in der Brücke zwischen Tanz und Theater synergetisch funktionieren kann, begleitet mich seit dem Motivationsschreiben, durch den Prozess der Stipendienrecherche und noch jetzt. Dabei kristallisierte sich schon vor Beginn meiner Zeit am Maschinenhaus der geschärfte Fokus auf Partizipation vor allem im Tanz-, Tanztheater und visuellen (postmodernen) Theater heraus.

Diese Richtung war in der ursprünglichen Antragstellung zwar angelegt, aber noch nicht so dezidiert formuliert: Der wesentliche Unterschied partizipativer Mittel im Sprechtheater gegenüber dem visuellen, physischen Tanztheater. Während Partizipation im Schauspiel oft über kognitive Ansprache und Dialog funktioniert, bestätigte sich für mich, dass Methoden im Tanztheater anders praktiziert werden müssen, um greifen zu können. Die körperliche Wahrnehmung ist hier ausschlaggebend. Es ging in den vergangenen Monaten also primär um die Untersuchung, wie junge Menschen über den Körper und die sinnliche Erfahrung einen Zugang finden, der ihnen über rein sprachliche Vermittlung tendenziell öfter verschlossen bleibt.

Diese Schärfung der Recherche entwickelte sich aus vorbereitenden Dialogen mit Fabian Sattler, der als mein Gesprächspartner am Maschinenhaus die Recherche begleitete. Insgesamt war die Zusammenarbeit mit dem Team neben den Recherche- und Projektergebnissen ein toller, wertschätzender Lernprozess – auf inhaltlicher wie auch auf menschlicher Ebene – und ein künstlerischer Katalysator. In diesem regen Austausch entstanden über die angekündigten Projektpunkte hinaus weitere Möglichkeiten, in denen meine Recherchearbeit ihren Weg in die Praxis finden konnte. Vor allem die intensive Auseinandersetzung und Ermutigung die eigene choreographische wie pädagogische Praxis radikal zu hinterfragen war besonders prägend. So konnte ich initiativ als Künstler weiterdenken, Versuche wagen und wurde darin durch konstante Reflexion konstruktiv begleitet.

Diese Impulse haben meine Perspektive auf die Arbeit mit jungem Publikum neu definiert und wirken als nachhaltige Motivation für mein künstlerisches Schaffen weit über den Zeitraum dieses Stipendiums hinaus.

Theoretisches Fundament und reflexiver Austausch

Um meine intuitiven Arbeitsweisen kritisch zu hinterfragen und nicht „im eigenen Saft“ zu schmoren, war für mich wesentlich einen verbindenden Bogen aus theoretischer Grundlage über meine Praxis-orientierte Rechercheausrichtung zu spannen. Darüber hinaus habe ich gezielt regelmäßige Gespräche mit aktiven Expert:innen und Mentor:innen zwischen den Projektabschnitten eingebettet, welche als geistige Interventionen garantieren sollten, geformte Denkmuster aufzubrechen.

Als inhaltlichen „Nährboden“ diente mir die Auseinandersetzung mit Fachliteratur wie Wolfgang Stings „Theater und Partizipation“ sowie „Ästhetische Produktion und kulturelle Partizipation“. Besonders diese Lektüre Stings war ein wichtiger Impuls für die Reflexion über die Doppelrolle Choreograph / Theaterpädagoge und knüpfte mit den in meiner Bewerbung formulierten „Levels der Partizipation“ an. Sting problematisiert jene Machtstrukturen, die ich als zentrale Herausforderung benannt hatte: Das Spannungsfeld zwischen künstlerischer Setzung und öffentlichem Forum. Doch über die reine Analyse von Hierarchien hinaus schärfte sich für mich durch die Lektüre eine noch komplexere Fragestellung, die auch über den Stipendienzeitraum hinaus bestehen bleibt und mich konstant weitersuchen lässt: Wie kann eine starke künstlerische Handschrift im Stück erkennbar bleiben, während simultan echte Möglichkeiten der Partizipation und Selbstständigkeit inkludiert werden? Ich hinterfrage zwar die klassischen Machtstrukturen, suche aber dennoch nach dem richtigen Gleichgewicht zwischen der Klarheit der eigenen künstlerischen Idee – dem, was ich sagen will – und dem Mut, gleichzeitig Raum zu schaffen und Entscheidungen wirklich zu übergeben. Die Herausforderung liegt darin, diese beiden Pole nicht als Widerspruch, sondern als Balanceakt zu begreifen: Wie viel Führung ist nötig, damit die Vision lesbar bleibt, und wie viel Freiheit muss gewährt werden, damit die Teilnehmenden das Ergebnis wirklich zu ihrem eigenen machen?

Parallel dazu widmete ich mich intensiv immersiven Theaterformen, die die Grenze zwischen Publikum und Akteur:innen radikal auflösen. Inspiration waren hierfür die Konzepte von SIGNA, der Physical Theatre Company Punchdrunk oder des Kollektivs Pulk Fiktion. Von letzterem konnte ich die Performance *Die Grube* live miterleben und mit den Darsteller:innen sowie Kindern im Anschluss sprechen. Neben diesen Anstößen waren noch Gespräche mit dem chilenischen Choreographen Jose Vidal über dessen Zugang zu Ritualen als partizipatives Mittel (Rito di Primavera) wegweisende Denkanstöße und Sehbeispiele.

Um diese Eindrücke mit der Realität der Szene in NRW und darüber hinaus abzugleichen, führte ich zahlreiche Gespräche mit Expert:innen, die ich meinem Mentor am MHE besprechen konnte. Dieser komparative Ansatz war essenziell, woraus u.a. der künstlerisch gravierende Unterschied zwischen freiem Produzieren und der Arbeit an festen Häusern aufzeigte. Genau diese Balance mit zu reflektieren – ohne daran zu verzweifeln, sondern diese optimistisch zu konfrontieren und damit umzugehen, war für mich wichtig.

Elisabeth Hofmann (Kimchibrot) und Sara Angius (Niedersachsen) gaben mir wichtige Impulse aus der freien Szene. Ergänzend dazu öffneten mir Grete Pagan und Frederick Lilje (JES Stuttgart) sowie Gabriele-Kirsten Lutz (Junges Theater Wels) die Perspektive institutioneller Strukturen. Besonders der langjährige Austausch über Regieansätze für junges Publikum mit Gabriele-Kirsten Lutz, mit der ich eine langjährige Auseinandersetzung um Theaterschaffen pflege, half mir, mein eigenes Denken immer wieder neu herauszufordern und vor Einseitigkeit zu schützen.

Vermittlungsformate im Vergleich

Ein zentraler Baustein meiner ursprünglichen Planung unter dem Titel „Vermittlungsformate generell“ war der Wunsch, über die eigene künstlerische Praxis hinaus einen breiten Überblick über bestehende Strukturen zu gewinnen. Hierfür tauchte ich während der Stipendienzeit tiefer in den regulären ‚Betrieb‘ des Maschinenhauses ein, begleitete verschiedene Spielclubs und

Produktionsproben und analysierte die individuellen Handschriften der dort tätigen Theaterpädagog:innen, Schauspieler:innen und Regisseur:innen. Motivation dafür war meine Ideen im Zusammentreffen mit verschiedenen Altersgruppen zu versuchen.

Altersgruppe 10–14 | Das Situative als Faktor

Ein wiederkehrendes Experimentierfeld war die Hospitation in Spielclubs der Altersgruppe 10 bis 14 Jahre. Meine Rolle gestaltete sich dabei fließend in einem produktiven Wechselspiel zwischen beobachtender Analyse und aktiver Intervention, bei der ich eigene Übungen und choreographische Ansätze anleiten durfte. Die anschließenden Reflexionsgespräche mit den theaterpädagogischen Leitungspersonen waren lehrreich und v.a. wirksam, um die Diskrepanz zwischen „Planung“ und „Effekt“ zu evaluieren.

Die vielleicht nachhaltigste Erkenntnis aus dieser Langzeitbeobachtung ist eine geschärfte Sensibilität für die Kontextabhängigkeit pädagogischer Arbeit. Ich musste lernen, dass der Erfolg eines partizipativen Konzeptes nicht allein von der brillanten Vorbereitung abhängt, sondern massiv von externen, oft unkontrollierbaren Variablen beeinflusst wird: Die Tagesverfassung der Rezipient:innen, die Atmosphäre und (sogar) die Temperatur des Raumes, die latenten Beziehungen innerhalb der Gruppe sowie der Grad der Heterogenität der Teilnehmenden. Diese Faktoren sind keine nebensächlichen Störfaktoren, sondern ein sehr ausschlaggebender Fakt, mit dem wir zurechtkommen müssen. Diese Erfahrung hat in mir ein schwelendes Bewusstsein für die Breite der Gesellschaft und die Komplexität sozialer Gruppen geschaffen. Eine zufriedenstellende Umsetzung von partizipativen Elementen erfordert daher eine hohe situative Flexibilität – die Fähigkeit, Pläne loszulassen und darauf zu reagieren, was im Moment in den Raum kommt.

Die Altersgruppe 7–11: Begleitend Ideen umsetzen

Damit ich meine Erfahrungen komparativ breiter aufstellen kann, widmete ich mich der Arbeit mit jüngeren Kindern (7 bis 11 Jahre) intensiv im Rahmen eines Ferienprogramms. Hier stand ein anderes Ziel im Fokus: Die kreative Entwicklung und unmittelbare Umsetzung von Ideen der Kinder, die in einem co-kreativen Prozess begleitet werden.

In der konzeptionellen Vorbereitung ging es um Methoden, ein zeitlich-limitiertes Workshopformat für junge Menschen zu entwickeln. Inhaltliche Rahmung war es, Partizipation durch eigenständige Entwicklung von Szenen, Geschichten und Choreographien der Kinder selbst zu begleiten. Wie kann diese Gratwanderung gelingen, angebotene Themen und Aufgaben einerseits so offen und anregend wie möglich zu gestalten und gleichzeitig eine „rahmende Begleitung“ finden, in der sich diese junge Zielgruppe gut aufgehoben fühlt?

Als Experimentierfeld bot sich mir das Ferienprogramm, wo ich vor allem eine schöne Beobachtung ziehen konnte; dass man in der Konzeptions-Planung zu Partizipation – oder egal welchen Thematiken – immer nur so weit antizipieren kann, wie man die Teilnehmer:innen kennt oder einschätzen kann. Damit ist gemeint, dass eine Übung, eine improvisatorische Aufgabe etc. erst in der Interaktion mit den individuellen Teilnehmer:innen fruchtet oder scheitert – und oft flexibel und schnell adaptiert werden muss, abhängig vom Rezipienten.

Vor allem in dieser Altersgruppe brauchten die einzelnen Kinder völlig unterschiedliche Impulse Erklärungen und Aktionsfelder, um ihre Fantasie anzuregen, sodass sie sich schlussendlich ausdrücken können.

Verbale, körperliche bzw. Material-bezogene Typen: Während einige Kinder sich intuitiv über Sprechen und ihr Erzählen inszenierten, fanden andere den Zugang leichter über die Verkörperung und Bewegung. Wieder andere fanden am besten ins Spiel, wenn sie sich über Materialien (Objekte, Kostüme, Requisiten, Bauen oder Licht) einbringen konnten. Deshalb waren vielseitige Angebote nötig – darin musste ich teilweise ad hoc Lösungen aus dem Ärmel zaubern, indem ich die ursprünglichen Konzeptideen in die jeweils anderen Bereiche übersetzen musste.

Die Schlussfolgerung für die Reflektion über meine zukünftige Arbeit: Bei der Vielfalt an Menschen, die wir erreichen wollen, braucht es auch eine Vielfalt an Angeboten. Ein partizipatives Format benötigt diese Breite an Andockmöglichkeiten, damit sich nicht manche ausgelassen oder nicht angesprochen fühlen. Nur wenn simultan Raum für verbale, physische, taktile und andere Typen geschaffen wird, wird tatsächlich allen Teilnehmenden ein selbstbestimmter Zugang zur künstlerischen Produktion angeboten.

Die Kollaboration mit den jungen Akteur:innen im Umfeld des Maschinenhauses war einer der durchgängigen Recherchestränge. Davon abgesehen konnte ich zu Beginn der Stipendienzeit direkt im aktiven Austausch mit Kindern und Jugendlichen verschiedener Altersgruppen partizipative Formate anhand der Praxis reflektieren.

Zu Beginn; Existenzialismus teilhabend vermitteln

Der erste und intensivste praktische Ankerpunkt meiner Recherche bildete die Erarbeitung eines partizipativen Vermittlungsformates in Bezug zur bestehenden Produktion „F* the EXIT“, die vor der Stipendienzeit entstanden war. Anregend war die Gelegenheit, direkt nicht nur theoretisch, sondern anhand eines mir bekannten Themas über Partizipation in meiner zukünftigen Arbeit nachzudenken. Es war demnach eine hands-on Recherchearbeit in der Theorie in Kontakt mit Realität kommen konnte und die perspektivisch an meine künstlerische Praxis vor und nach dem Stipendium anknüpft.

Wie könnte ein Vermittlungsformat in Relation zu einem Thema entstehen, mit dem ich mich künstlerisch auseinandersetze bzw. auseinandergesetzt habe?

Fokus lag auf der Altersgruppe der 14 bis 18-Jährigen. Anknüpfend an meine bisherige Erfahrung, die vorwiegend Jugendlichen in diesem Alter bestand, war die Entscheidung mit dieser Zielgruppe zu starten ein adäquater Ausgangspunkt, von dem aus die Expedition losgehen kann. Außerdem beobachte ich immer wieder, dass gerade in dieser pubertären Übergangsphase – zwischen Kindheit und Erwachsenenleben – die Offenheit für körperlichen Ausdruck oft zurück geht, während gleichzeitig das Bedürfnis nach Beschäftigung mit der eigenen Rolle in der Gesellschaft enorm wächst. Ziel war es, Mittel zu suchen, wie ein Begleitprogramm aussehen kann, welches das Theatererlebnis vom *Besuch* in passiver Konsumhaltung in eine aktive Teilhabe und persönliche Interaktion mit der Thematik transformiert.

Inhaltlich basiert das Stück, an dem sich das Vermittlungsformat orientiert auf der Philosophie Jean-Paul Sartres, spezifisch auf dem Motiv der „Geschlossenen Gesellschaft“. Auf den ersten Blick mag französischer Existenzialismus als schwer-verdauliche Kost für Teenager erscheinen. Doch in der praktischen Übersetzung zeigte sich schnell, dass die Kerngedanken Sartres – Wofür bin ich verantwortlich? Wo erlebe ich Macht oder Ohnmacht? Wie sind wir als Gruppe voneinander abhängig? – einen Nerv der Zeit oder zumindest auf Resonanz treffen. Für eine Generation, die mit globalen Krisen (Klimawandel, Pandemie-Nachwehen, geopolitischer Instabilität) aufwächst, sind Fragen nach Handlungsspielräumen und kollektiver Verantwortung weniger abstrakte Philosophie als eine Realität, die sie in ihrem Leben berührt.

Methodische Umsetzung der Kognition: Von Intellekt zur Wahrnehmung

Das konkret erarbeitete Format umfasste einen etwa zweistündigen Workshop, der in Zusammenhang vor beziehungsweise nach dem Vorstellungsbuch in Anspruch genommen werden kann. Dabei war mein Zugang, die kognitiven Fragen nicht im Stuhlkreis sitzend zu zerreden, sondern sie physisch am eigenen Leib erfahrbar zu machen. Denn wenn wir über „Abhängigkeit“ sprechen, bleibt es ein abstraktes Wort. Sobald man sich aber im Raum so weit aus der eigenen Achse lehnt, dass man fallen würde ohne das Gegengewicht der Partner:in, wird *Abhängigkeit* zu einer unmittelbaren Körperlichkeit, mit der wir umgehen müssen.

Die praktische Arbeit mit den Jugendlichen folgte Übungen, die auf die Feinjustierung von Beziehung ausgelegt waren. Initial zum klaren Verständnis mit Fokus auf nur eine:n Partner:in. Diese Methode wurzelt in Partnering-Prinzipien, mit denen ich mich schon länger beschäftige und nun versucht habe in diese Kollaboration mit den Jugendlichen zu inkludieren. Bei den Aufgaben ging es fundamental um Gewichtsverlagerung und gegenseitiges Stützen, kurz gesagt darum, die richtige Balance zu finden. Und nicht nur zu finden, sondern ständig neu zu adjustieren. Dadurch kann die Essenz des Stücks - auf niederschwelliger Ebene – spürbar bzw. fassbar gemacht werden: Wie nehme ich mein Gegenüber wahr, ohne zu sprechen? Was passiert, wenn ich meine Spannung verliere, also den Ist-Zustand ändere? (→ Der Partner strauchelt und muss den eigenen Zustand in Relation verändern). Wer passt sich wem an? Weiters stellt sich die Frage, wie zusätzlich mit Problemen umgegangen wird, die außerhalb des Beziehungskosmos liegen: Wie kooperieren wir angesichts einer gemeinsamen physischen Herausforderung, die alleine nicht bewältigbar ist?

Die Reaktionen der Jugendlichen waren bemerkenswert. Zu beobachten war, wie abstrakte Begriffe plötzlich auch von außen im Körper ersichtlich wurden. Anfängliche Skepsis wich einer konzentrierten Arbeitsatmosphäre – es entstand eine intrinsische Motivation in diesem kleinstmöglichen Team zu gewinnen – nicht *gegen* die anderen, sondern *mit* dem Partner. Das bekannte Zitat Sartres - „Die Hölle, das sind die anderen“ – transformierte sich in dessen Gegenpol. Im Anschluss an die körperliche Erfahrung gingen wir in die Diskussion, wann andere eher die Hölle, und in welchen Situationen eher die Rettung darstellen? Dabei artikulierten die Jugendlichen ihre sinnliche Wahrnehmung. Darin liegt das Potenzial von Physis, sei es Tanz oder physical theatre. Diese Diskussionen, die oft direkt aus einer Bewegungsaufgabe heraus entsprangen, hatten eine sehr persönliche Qualität und Ehrlichkeit, die ich in klassischen Theaterpädagogik-Setting seltener erlebt habe. Den Kern sehe ich in der sehr persönlichen Identifikation mit den Themen, weil sie nicht „vermittelt“ wurden, sondern aus dem eigenen Erleben der Jugendlichen aufstiegen.

Ehrlicherweise war ein besonders spannender Aspekt in den Testphasen für dieses Format der soziokulturelle Kontext des Essener Nordens beziehungsweise NRW an sich. Die Arbeit fand teilweise mit Schüler:innen aus der Umgebung statt – einem Schmelztiegel, an dem historisch bedingt verschiedene kulturelle Hintergründe und Lebensrealitäten zusammenkommen und miteinander umgehen. In einem solchen Umfeld ist der Umgang mit dem Körper abgesehen von Pubertät – mit Nähe, Berührung und dem gemischtgeschlechtlichen Interagieren oft zusätzlich kulturell oder religiös codiert und teils zurückhaltend oder schambesetzt.

Hier erwies sich der tanzpädagogische Ansatz als kurzfristig herausforderndes und langfristig sehr fruchtbares Werkzeug. Die Herangehensweise zuerst über den Körper und erst zweitrangig über verbale Kommunikation, hatte immer wieder Abklärungen über Grenzen und Umgangsformen zur Konsequenz und verlangte viel Sensibilität – auch gegenüber der eigenen Rolle: Was ist für die Teilnehmer:innen intern in Ordnung? Wie wird das kollektiv abgesprochen und wo beginnt die Intimsphäre jeder*s Einzelnen? Wie kann ich respektvoll mit dem Körper umgehen, um ein künstlerisches Ziel zu erreichen?

Wir etablierten eine Arbeitsweise, in der diese Fragen konsequent immer wieder zwischen den Übungen reevaluiert wurden. Retrospektiv nehme ich an, dass derartige Aushandlungsprozesse mit einer Gruppe, die langfristig miteinander arbeitet leichter überwunden werden könnten und frage mich, wie sehr derartige Partnering-Übungen konstruktiv beziehungsweise abschreckend funktionieren, wenn eine Gruppe nur für einen kurzen Zeitraum miteinander „auskommen“ muss. Diese Aushandlungsprozesse waren im Kleinen per se Partizipation, aus der sehr natürlich ein demokratischer Umgang miteinander gewachsen ist. Es zeigte sich, dass Körperarbeit hier eine Brücke anbieten kann, am besten in Synergie mit Sprache. Die Jugendlichen lernten, Differenzen nicht nur intellektuell zu tolerieren, sondern im physischen Zusammenspiel sie zu nehmen, zu verhandeln und produktiv zu wenden.

ZEIT

Ein wesentliches Ergebnis dieser Recherche ist die strukturelle Rahmung der **Zeitlichkeit**. Die enge Zusammenarbeit mit Lehrkräften / Jugendlichen und der längere Zeitraum, über den der Kontakt bestand, erwiesen sich als entscheidende Qualitätsmerkmale. Anders als bei einmaligen „Drop-in“-Workshops, die oft auftauchen und spurlos wieder verschwinden, war hier auffallend, welchen Unterschied eine Vertrauensbasis in der Beziehung mit den Teilnehmenden ausmacht.

Desto intensiver vorbereitende Gespräche mit Theaterpädagog:innen oder Lehrpersonen stattfinden konnten, einen desto klareren Einblick bekam ich in die Lebensrealität der jungen Menschen, wodurch Formate besser auf die Individuen und Gruppen angepasst werden konnten. Umgekehrt beobachtete ich, dass die angestoßenen Themen durch zeitliche Abstände „sacken“ konnten. Die Fragen, Inhalte und gemeinsamen Ideen betteten sich in die Gedankenwelt der Jugendlichen ein. In Feedbackgesprächen wurde deutlich, dass sie Konzepte aus den gemeinsamen Vermittlungsformat-phasen länger bei sich behielten und die Auseinandersetzung in ihr Leben mitgenommen haben.

Als Fazit dieses ersten Projektteils nehme ich für meine künstlerisch-pädagogische Entwicklung eine wichtige, bestätigende Erkenntnis mit: Die Kombination von Bewegung und geistiger Auseinandersetzung verwebt sich dann am organischsten, wenn sie Zeit bekommt und aufrichtig neugierig auf die Lebenswelt der Teilnehmenden eingeht. Ich habe kein Interesse daran, dass die

Jugendlichen ein Stück „verstanden haben“, sondern halte es für essenziell, dass sie durch die Kunst Gedanken und Impulse für ihren eigenen Alltag und ihren Umgang mit anderen Menschen entdecken.

Dieser Abschnitt meiner Recherche diene als sehr grundlegendes Versuchsfeld in der unterschiedlichen Zusammenarbeit mit Jugendlichen in Klassenverbänden, Theatergruppen und auch Lehrpersonen. Richtungsweisend war der Ansporn herauszufinden, wie man diese Ergebnisse enger mit der künstlerischen Produktion vorab verweben kann.

Dazu möchte ich kurz über Partizipation als Methode in der professionellen Produktionsweise nachdenken:

Kollektive Autorschaft

Bevor die Stipendienrecherche am Maschinenhaus für mich begann und ich über den künstlerischen Austausch mit Jugendlichen Recherchemethoden vorbereiten konnte, war es für mich essenziell, den Anspruch der Partizipation bereits im innersten Kernelement der künstlerischen Kreation mit dem Ensemble unserer Company Flying Elephant – sehr forciert zu suchen. In der Vorbereitung der Recherche stellte ich mir die Frage: Kann ich Partizipation recherchieren beziehungsweise vermitteln, wenn wir im Probenraum mit klassischen hierarchischen Strukturen inszenieren?

Daher schlug ich meinen Kolleg:innen für die Entwicklung von „F* the EXIT“ vor, bewusst mit Methoden der kollektiven choreographischen Co-Kreation zu arbeiten – ehrlicherweise ohne genau zu wissen, wie das im Detail aussehen sollte und wohin uns das führen würde.

Konkret bedeutete dies eine Abkehr von der traditionellen Rollenaufteilung des Choreographen, der Schritte vorgibt und Körper im Raum arrangiert und der Performer:innen, die exekutierend tätig sind. Stattdessen arbeiteten wir mit offenen Aufgabenstellungen und künstlerischen Impulsen vor allem durch die Dramaturgin, zu denen die beteiligten Performer:innen eigene Vorschläge in Form von konkreten Szenen, Bewegungsqualitäten oder choreographischen Sequenzen vorbrachten. Wir etablierten eine Struktur, in der diese individuellen Angebote nicht als Rohmaterial für eine künstlerische Vision dienten, sondern in der Gruppe besprochen, evaluiert und kuratiert wurden. Gruppendynamisch funktionierte dies manchmal besser, manchmal schlechter – Schlüsselfigur war die kuratierende Dramaturgin als Außenperspektive. So entstand ein Pool an Ideen, aus dem kohärente Kombinationen geschaffen wurden, die schließlich die finale Performance kreierten.

Dieser Prozess war – das muss in aller Ehrlichkeit Teil dieses Berichts sein – fordernd. Demokratische Entscheidungsprozesse und diskursive Aushandlungen im Studio verbrauchen eine Ressource, die im freien Theaterbetrieb oft am knappsten ist: enorm viel Zeit. Die Diskussionen erforderten von allen Beteiligten zusätzliche mentale Energie und die Bereitschaft, das eigene Ego zugunsten der besten kollektiven Lösung zurückzustellen. Dieser Investition stand ein qualitativer Gewinn einer tiefgreifenden Identifikation und Überzeugung seitens der Performenden gegenüber. Als Co-Kreateure und Miteigentümer trug der aufwendige Prozess zu einer Dichtheit und Authentizität bei.

Zu dieser Zeit stand ich bereits als Vorbereitung in Kontakt mit Fabian Sattler als Ansprechpartner am MHE und konnte mich über den Prozess austauschen – deshalb sehe ich diesen Lernprozess

als Auftakt der Recherche. Unabhängig vom Recherchestipendium per se verwob sich die Reflektion über partizipative Herangehensweisen so bereits in meine künstlerische Praxis und bildete einen inhaltlich wesentlichen Ausgangspunkt, von dem ich die Recherche in Bezug auf junges Publikum starten konnte.

Für mich ist der Versuch Partizipation in diesem Kontext zu implementieren insofern auch ein erwähnenswertes Resultat: Partizipatorische Elemente sind kein „soziales Nice-to-have“, sondern ein Instrument zur Qualitätssteigerung. Wenn Beteiligte nachvollziehen, warum sie eine Bewegung machen, was das mit ihnen zu tun hat, kann tiefer in die Aktion eingetaucht werden.

Unendliche Möglichkeiten

Grundsätzlich ist bemerkenswert, wie viele Momente sich in der künstlerischen Erarbeitung der Produktion ergeben haben, in denen partizipative Ansätze oder Methoden einbezogen hätten werden können.

Immer und immer wieder standen Möglichkeiten zur Diskussion die visuelle Tanztheater-Performance an weiteren Stellen für Immersion bzw. Partizipation zu öffnen, um das Stück dem Publikum näher zu bringen.

Es war auch ein stetes „in-Erinnerung-rufen“, dass inszenatorische Mittel der partizipativen Öffnung weitaus öfter möglich sind, als gedacht.

Beispiele:

- Publikumsraum bespielen (das Publikum als Komplizen zu integrieren: dies funktioniert als Gruppe auf der Bühne, aber auch für einzelne Charaktere, die sich so mit den Zusehenden auf eine Art und Weise verbünden gegenüber den Darsteller:innen, die im Bühnenraum bleiben).
- Brechung der vierten Wand durch den Fokus: Auch hier gibt es verschiedene Möglichkeiten der Interaktion. Dies reicht von der Bewusstseinsschaffung, dass man als Zusehender*r auch gesehen wird über ein „Kommentieren der Aktion auf der Bühne“ bis hin zum aktiven Ansprechen nur durch den Blick. Bei dieser Methode über Partizipation zu sprechen, halte ich für grenzwertig, aber ist es doch ein minimalistischer erster Schritt in diese Richtung.
- Platzwahl / Platzfindung: Die Entscheidung der Platzierung im Raum als Zuschauer als alternative Publikumssituation in diversen Varianten ist nicht nennenswert innovativ. Allerdings war und ist nach wie vor spezifisch für das Stück F* the EXIT eine Idee, die Besucher:innen beim Einlass mit einem Berg von ineinander verhakten Stühlen zu konfrontieren. Das wirkt einerseits ästhetisch und ist gleichsam eine sehr aktive Aufforderung sich mit einer absurden Problemstellung sowie miteinander zu beschäftigen.
- In einer Partyszene sprachen wir über die Öffnung der Bühnenaktion indem die Darsteller:innen das Publikum beim Feiern miteinbeziehen. Dies kann einerseits auf

einer physischen Ebene passieren und zusätzlich könnte man mit Essen oder Trinken die Anwesenden auf anderen sinnlichen Ebenen ansprechen und mitnehmen. Diese Idee wurde bisher noch nicht umgesetzt – wobei es noch Vorstellungen gibt, wo es als Experiment potenziell wert ist, versucht zu werden.

Reflexion bestehenden Repertoires | MIND THE GAP

Ein wesentlicher Teil der Recherchegespräche drehte sich nicht nur um das Erschaffen von Neuem, sondern auch um die kritische Re-Vision bestehender Arbeiten. In den Dialogen mit meinen Mentoren kam immer wieder die letzte Produktion unserer Company „MIND THE GAP“ als Referenz zur Sprache. Dies führte zu dem spannenden Experiment, wie man nachträglich partizipative Momente in ein bereits fertiges Werk implementieren könnte, ohne dessen Dramaturgie zu beschädigen, sondern diese über die Distanz zum Publikum wachsen zu lassen.

Nähe statt Distanz

Mein grundlegendes choreographisches Anliegen ist es, Menschen nicht nur zu unterhalten, sondern sie wirklich zu berühren. Es geht mir um eine Reduktion der Distanz und den echten Austausch mit denen, die im Raum sind. Wir stellten uns also die Frage: Was ist im Stück bereits enthalten, das das Potenzial hat, die Zuschauer einzuladen?

Das Resultat dieser Untersuchung war die Überarbeitung einer bewegungstechnisch sehr simplen Szene, in der zwei Tänzer in einer klassischen Haltung des Gesellschaftstanzes schunkeln. Diese Szene bot durch ihre Ruhe und ihre universell lesbare Codierung des Paartanzes den idealen Anknüpfungspunkt, um die Dichte des Stücks zu öffnen. So veränderten wir zuerst den Fokus: Die Darsteller:innen begannen, während des Tanzens das Publikum bewusst wahrzunehmen und Blickkontakt zu öffnen. Als non-verbale Absprache untereinander, ein letzter Blick – begannen sie, Menschen aus dem Publikum zum Tanzen aufzufordern. Ganz ohne Worte, nur mittels ihrer ausgestreckten, offenen Hand.

Was in der Theorie simpel klang, entpuppte sich in der Praxis als hochsensible Gruppenpsychologie. Ab und an verlief dieser Moment der Interaktion holprig. Wir stellten fest, dass der Erfolg der Partizipation massiv von der Zeitlichkeit abhing. Kritisch war die Dauer, die die ersten ein oder zwei Zuschauer allein mit den Darstellern auf der Fläche verbrachten. Wenn dieser Zustand zu lange anhielt, kippte die Stimmung: Die Teilnehmenden fühlten sich nicht integriert, sondern ausgestellt. Besonders bei jungem Publikum führte dies zu einer sofortigen Abwehrhaltung und Scham, was wiederum das restliche Publikum hemmte.

Der Knackpunkt in der Lösung dieses Problems lag in der Beschleunigung und Vervielfältigung. Wir begriffen, dass es essenziell ist, die zeitlichen Abstände zwischen den Aufforderungen drastisch zu minimieren und schnell mehrere Personen gleichzeitig auf die Fläche zu holen. Sobald eine kritische Masse erreicht war, veränderte sich die Atmosphäre. Die Menschen fühlten sich wohler, weil ihre Aktion in der Gruppe versteckt stattfinden konnte. Die individuelle Exposition verschwand zugunsten eines kollektiven Erlebnisses.

Diese Erkenntnis mag auf den ersten Blick banal erscheinen, doch für die performative Praxis ist sie fundamental. Es wurde auch hier nochmal deutlich, wie stark Timing in partizipativen Formaten nicht nur eine Frage des Rhythmus ist, sondern eine Frage der Fürsorge für das Publikum. Dieses Timing – wann hole ich wen, wie schnell fülle ich den Raum – muss man als Darsteller genauso präzise fine-tunen. Es ist ein Handwerk, das spontanen Spürsinn, Präsenz und Empathie verlangt. Diese kleine Anpassung von MIND THE GAP bestätigte uns darin, dass auch einfache, niederschwellige Schritte Richtung Partizipation eine schöne Wirkung entfalten kann.

Interdisziplinäre Experimente: Kooperation mit dem PART Ensemble

Eine unerwartete, aber höchst bereichernde Erweiterung meines Recherchefeldes ergab sich durch die Kooperation mit dem PART-Ensemble. Die Gruppe für Neue Musik arbeitet interdisziplinär an der Schnittstelle von Klang, Performance und visueller Kunst. Die Zusammenarbeit entstand aus Gesprächen mit dem Leitungsteam und war für mich besonders impulsgebend, da sie den Fokus von der rein theaterpädagogischen Interaktion bisher hin zu einem immersiven Gesamterlebnis im professionellen Kreieren verschob.

Im Dialog mit der künstlerischen Leitung des Ensembles über meine Recherchekonzepte entstanden Ideen für die Integration von immersiven Mitteln, die die Wahrnehmung des Publikums über die klassischen Sinne – Hören und Sehen – hinaus auf Riechen und Tasten ausdehnen sollte. Da es sich um eine konkrete Aufführung handelte, war spannend zu sehen, wie das Ensemble meine theoretischen Konzepte hier in der praktischen Anwendung testete.

Materialstudie

Eines der musikalisch aufgeführten Libretti orientierte sich am Bad des Narziss. Dies nahmen wir zum Anlass, eine olfaktorische Ebene einzuziehen: Tänzer:innen und Musiker:innen bewegten Gefäße durch den Raum, die mit ätherischen Ölen, Badesalzen, Früchten und Gewürzen in heißem Wasser angereichert waren. Um die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum aufzuheben, arrangierten wir die Stühle quer verteilt im Raum – manche aufrecht, manche liegend. Das Publikum konnte sich frei bewegen und die Performance aus wechselnden Perspektiven wahrnehmen. Durch diese mobile Anordnung und die wandernden Duftquellen entstand eine intime Badewannen-Atmosphäre, in der die Zuschauenden nicht nur Betrachter, sondern Teil des sensorischen Raums wurden.

Als zweiten Aspekt konnte ich eine visuelle Materialstudie in die Performance einbringen, die meine Fragen zur Partizipation auf technischer Ebene weiterdachte. In einer intensiven Recherche mit einem sehr geduldischen und liebevoll interessierten Lichttechniker des Maschinenhauses fragte ich mich: Wie wäre es, wenn die Teilnehmer:innen das ‚Spotlight‘ – also den Fokus dessen, was sie sehen wollen – selbst entscheiden könnten?

Der initiale Gedanke war, die Ausrichtung des Lichts direkt an das Publikum abzugeben. Dem folgten Experimente mit Stirnlampen oder anderen beweglichen Leuchtkörpern, die am Körper der Zuschauer befestigt sein könnten. Im Prozess verschob sich das Interesse jedoch hin zum Teilaspekt der Reflektion von Licht, woraus sich schnell eine Begeisterung für silber-goldene Wärmedecken als Material auftat. Diese boten nicht nur eine an sich spektakuläre visuelle und akustische Präsenz durch Knistern, sondern dienten als Projektionsfläche.

In der finalen performativen Umsetzung wurden diese Decken mit farbigen Lasern bestrahlt. In diesem Konzertkontext entschieden wir uns dagegen, dem Publikum die völlige Autonomie über das Licht zu geben, und platzierten stattdessen einige Decken als offenes Angebot im Raum, während die Performenden das glänzende Material geräuschvoll bewegten. Hierbei stieß ich auf eine interessante Grenze der Partizipation: Das Angebot, die Decken selbst zu nutzen, wurde vom Publikum kaum angenommen. Retrospektiv und aus Feedback ist dies auf die Gewohnheiten des Konzertpublikums, das eher auf Zuhören eingestellt war, sowie auf eine potenzielle Reizüberflutung durch die vielen Eindrücke des Abends zurückzuführen. Auch die fehlende dramaturgische Notwendigkeit spielte eine Rolle: Das konkrete Warum.

Dennoch betrachte ich dieses Scheitern der direkten Interaktion als wertvolles Ergebnis. Für die Recherche bereichernd war die spielerisch und gleichzeitig ernsthafte Beschäftigung mit neuen Perspektiven und Materialien anstelle des performenden Körpers, auf den ich als Tänzer und Spieler tendenziell eher zurückgreife. Dieser Zugang zur Textualität von Objekten und deren Potenzial, Kunst physisch greifbar zu machen, hat sich für mich hiermit aufgetan und ist ein Pfad, den ich weiterverfolgen möchte – zumal die Rettungsdecken als Material zum Experimentieren da sind.

WAS BISHER SO LOS WAR Von der Hospitation zur Konzeption

Hinsichtlich der geplanten Produktionsbegleitung von „Was bisher so los war“ ergab sich aufgrund organisatorischer Hürden und verzögerter Förderzusagen eine notwendige Verschiebung der Premiere auf 2026. Statt der ursprünglich geplanten Probenbegleitung ermöglichte mir dies jedoch, über einen längeren Zeitraum mit dem Leitungsteam in eine kreative Konzeptionsphase einzutauchen. Der Fokus verschob sich von der Beobachtungsperspektive hin zur fundamentalen Frage, wie Bewegung, Tanz und Körpertheater genutzt werden können, um ein Stück nicht primär kognitiv, sondern auf einer sinnlichen Ebene rezipierbar zu machen.

Methodentransfer | Punchdrunk

Inspiziert von der Ästhetik der Physical Theatre Company Punchdrunk, begab ich mich auf eine methodische Recherche nach Mime-Techniken mit denen dort gearbeitet wird, die für diese Produktion im MHE fruchtbar sein könnten. Dafür hatte ich ein kurzes Gespräch mit einem Performer, der in einer Produktion der Company involviert gewesen ist.

Besonders spannend war hier der direkte Transfer in die Praxis. Ich testete isolierte Körperwahrnehmungsübungen und die Formulierung von Task-based Improvisationen, basierend auf der Analyse von Punchdrunk, in der Arbeit mit den theaterpädagogischen Spielclubs des Maschinenhauses. Die Herausforderung bestand darin, diese komplexeren professionellen Tools didaktisch für Jugendliche herunterzubrechen und aufzubereiten, ohne ihren künstlerischen Kern zu verwässern. Das Ergebnis war überraschend positiv: Die Methoden funktionierten in der Abwandlung hervorragend und behielten ihre Essenz. Dies bestärkt mich in der Annahme, dass partizipative Ansätze nicht limitiert auf eine Altersgruppe gedacht werden müssen. Ein spielerischer, körperbasierter Zugang hält ein universelles Potenzial inne, das sowohl für Profis als auch für Jugendliche greift – mit der passenden Vermittlung.

Kombination von Profis & Kindern / Jugendlichen

Parallel zur ästhetischen Planungsarbeit stand der intensive Austausch über die künstlerische Zusammenarbeit von Profis und jungen Menschen mit meinem Kollegen Frederik Lilje sowie meinem Betreuer Fabian Sattler. Dies fand auf einer theoretischen Ebene statt. Da Lilje bereits mehrfach in gemischten Konstellationen (Profis und Jugendliche) inszeniert hat, fand ich neben den künstlerischen Feinheiten vor allem die organisatorischen Gegebenheiten einer solchen gemischten Produktion faszinierend: Arbeitszeiten, Jugendschutzbestimmungen und Betreuungsaufgaben. Ich plane, mich im Nachgang des Stipendiums spezifisch für den Bereich Tanz tiefer in diese Produktionsstrukturen einzuarbeiten als Fundament für zukünftige Produktionen dieser Art.

Ein zentraler theoretischer Diskurs, der sich aus der Konzeptionsphase ergab, betraf die Wahrnehmung von Kindern auf der Bühne. Wir analysierten die Diskrepanz zwischen der Präsenz junger Darsteller:innen in Stücken für Erwachsene versus in Stücken für junges Publikum. Meiner Auffassung nach hat die Antizipierung der Zielgruppe einen oft zu limitierenden Einfluss auf die Inszenierung. Der Unterschied manifestiert sich in der Hierarchie:

Für Kinder und Jugendliche im Publikum stellen erwachsene Darsteller oft ein Autoritätsbild dar. Umgekehrt werden Kinder in Stücken, die sich an Erwachsene richten, oft weniger als aktive, autark handelnde Charaktere inszeniert, sondern eher als Projektionsflächen. Die Identifikation mit den Menschen auf der Bühne hängt maßgeblich davon ab, wie diese Machtverhältnisse inszenatorisch gelöst werden. Deshalb sehe ich die anfängliche Einordnung eines Stückes für Kinder- und Jugendtheater zu abgetrennt von der restlichen Performanceworld.

Ergebnis: Die vielleicht produktivste Wendung dieses Abschnitts ist, dass ich die Zeit und Aufmerksamkeit in Kollaboration mit dem kreativen Team vor Ort nutzen konnte, um einen theoretischen Plan für eine zukünftige Stückentwicklung hinsichtlich partizipatorischer Methoden im Tanztheater – zu konzipieren. Es geht hier nicht um die konkrete Realisierung einer eigenen künstlerischen Arbeit – sondern um die Übertragung der Recherchestudien in ein vorbereitendes Konzept, anhand dessen ein Stück mit spezifischer thematischer Ausrichtung als Tanztheater durch partizipative Mittel bereichert werden kann.

Anstatt eine bestehende Produktion lediglich zu begleiten, entstanden Entwürfe, wie Partizipation bereits in den Kreativeprozess inhärent integriert werden kann. Dies bietet mir ein Beispiel, wie ich perspektivisch eigene Produktionen später entwickeln kann, in denen Partizipation und choreographisches Erzählen von Anfang an Hand in Hand gehen. Somit hat das Stipendium nicht nur vergangene Prozesse reflektiert, sondern ganz konkret einen Nährboden für nächste künstlerische Schritte gestreut.

Ausblick auf 2026: Eine neue Produktion über den „Wert“

Der perspektivisch vielleicht vielversprechendste Effekt des Stipendiums ist die Konzeption dieser neuen Arbeit für Herbst 2026. Inhaltlich steht der Begriff des Wertes im Zentrum. In einer Zeit, in der die Inflation spürbar werden lässt, wie flexibel volatil Preise sind, stellt sich die tiefergehende Frage: Ändert sich mit dem Preis auch der Wert einer Sache und wie wirkt es sich auf die Werte aus, die uns als Menschen verbinden?

Auf der einen Seite stehen die grundlegende Werte, die uns als demokratische Gesellschaft verbinden sollen – Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. Demnach sind alle vor dem Gesetz gleich. Doch gilt das auch für den Markt? Haben wir gleiche Chancen in der Wirtschaft? Wo hebelt die ökonomische Realität die politischen Ideale aus? Mich reizt an diesem Stoff besonders der künstlerische „Spagat“: Ich bin überzeugt, dass sich aus diesen Fragestellungen eine Produktion entwickeln lässt, die sowohl als Theater für junge Menschen als auch als zeitgenössisch-postmoderne Performance für Erwachsene funktioniert. Am besten beides zugleich.

Hinsichtlich meiner Recherche zur Partizipation ist für dieses Projekt eine konsequent immersiv-partizipative Umsetzung geplant. Das Theatererlebnis soll nicht erst im Zuschauerraum beginnen, sondern ab dem Eintritt in das Gebäude. Geplant ist ein Stationen-Parcour, in dem sich die Besucher:innen mit der Thematik sehr persönlich und unmittelbar auseinandersetzen dürfen; sie werden zu ihrer Situation, ihren Werten, ihren Transaktionen und ihrem (Mehr)Wert für die Gesellschaft befragt oder sind aufgefordert Menschen zu bewerten - etwas, das wir tagtäglich tun, doch wie bewusst wird das gemacht? – So viel vorab, in der Praxis werden wir sehen, was sich im nächsten Jahr entwickelt!

Resümee und Fazit

Blicke ich nun auf die vergangenen Monate zurück, so hat sich mein eingangs formuliertes Anliegen erfüllt: Dieses Stipendium hat mir Zeit zum Denken verschafft. Zeit, die im Produktionsalltag oft fehlt, um die eigene Praxis nicht nur ausführend zu reproduzieren, sondern grundsätzlich zu hinterfragen, Versuche und neue Konzepte zu wagen.

Meine wichtigste persönliche Erkenntnis betrifft das Verhältnis von Planung und Moment. Ich bin mit dem Wunsch angetreten, Partizipation methodisch zu perfektionieren und skalierbare Konzepte zu finden. Gelernt habe ich jedoch, dass der Erfolg partizipativer Arbeit weniger von einem perfekten Plan abhängt, sondern von der demütig adaptiven Akzeptanz meines Gegenübers – auf das man sich immer wieder aufs Neue einstellen muss – und der Situation. Ob im Spielclub mit Kindern, bei der Arbeit mit Laien oder im professionellen Ensemble: Echte Teilhabe entsteht dort, wo ich als Künstler bereit bin, Kontrolle abzugeben und die Qualität der Spontanität begreife.

Ich fühle die Identitäten Choreograph und Vermittler heute weitaus näher aneinander.

In der praktischen Arbeit am Maschinenhaus und den Austausch mit den Kolleg:innen hat sich mir gezeigt, dass pädagogische Konzepte kein Beiwerk oder Begleitprogramm zur Kunst, sondern eng darin verwoben sind. Ich möchte mich ganz herzlich bedanken – beim COMEDIA Theater Köln für die Möglichkeit sowie dem Ministerium für Kultur und Wissenschaft NRW für die Förderung und ganz besonders gilt mein Dank den Menschen, die das Maschinenhaus zu dem Ort machen, das es ist. Mir wurden nicht nur Räume geöffnet, sondern das Vertrauen geschenkt hat, mich als Künstler weiterzuentwickeln. Ich gehe mit einem Koffer voller Ideen, Methoden, einem geschärften Bewusstsein für gesellschaftliche Diversität und – was am wichtigsten ist – mit konkreten Plänen für die Zukunft aus dieser Zeit hervor.

Vielen Dank!