

Theaterpädagogische Theoriearbeit

Vorgelegt von Charlotte Besserer

Im Juni 2015

**Was können Kriterien für die künstlerische Qualität in der
Theaterpädagogik sein?**

Inhalt

1. Einleitung	S. 3
2. Zum Begriff der Qualität im Bereich der Kunst	S. 4
3. Theaterpädagogik zwischen Kunst und Pädagogik	S. 8
3.1. Theater als Selbstzweck mit bildender Wirkung	S. 8
3.2. Die Annäherung von Profi-Theater und Theaterpädagogik	S. 9
4. Vorschläge für künstlerische Qualitätskriterien in der Theaterpädagogik	S. 11
4.1. Überblick	S. 11
4.2. Theaterspielflow	S. 12
4.2.1. Begriffsklärung und Abgrenzung von Authentizität	S. 13
4.2.2. Voraussetzungen für das Entstehen von Theaterspielflow	S. 14
4.2.3. Theaterspielflow als künstlerisches Kriterium	S. 15
5. Zusammenfassung und Fazit	S. 15
5.1. Zusammenfassung: Beantwortung der thematischen Frage: Was können Kriterien für die künstlerische Qualität in der Theaterpädagogik sein?	S. 15
5.2. Fazit: Auswirkungen auf meine praktische Arbeit	S. 16
Literaturverzeichnis	S. 18

1. Einleitung

„...und außerdem weiß ich ja auch gar nicht, was für ne Qualität ich von euch erwarten kann.“

Mit diesen Worten begründete eine Theaterpädagogin ihre Weigerung, für mein derzeitiges Projekt Werbung zu machen. Nachdem der erste Ärger darüber verflogen war, ging ich innerlich mit Interesse folgenden Fragen nach:

Erstens - Warum hatte mich diese Äußerung so betroffen gemacht? Antwort: Weil jemand daran zweifelt, dass ich gute (künstlerische) Qualität produziere.

Zweitens - Hatte die Dame nicht eigentlich recht, schließlich übernimmt der¹ Werbende ein gewisses Maß an Verantwortung? Antwort: So ist es.

Drittens – Was bedeutet denn eigentlich „Qualität“ in der theaterpädagogischen Arbeit? Da diese letzte Frage nicht so einfach zu beantworten war wie die ersten beiden, beschloss ich, sie zum Thema dieser Theoriearbeit zu machen. Ich erhoffe mir davon einen großen Nutzen für meine theaterpädagogische Tätigkeit: Wenn ich durchdacht habe und anschließend klarer sehe, was „Qualität“ in meinem Arbeitsfeld für mich bedeutet, so kann ich zum Einen fundiertere Entscheidungen in der konkreten Probenarbeit treffen, und ich kann zum Zweiten meine Projekte mit größerem Selbstbewusstsein nach außen „verkaufen“.

Selbstverständlich ist auch dies, wie alles, einem Prozess unterworfen und muss immer wieder neu überlegt und justiert werden. Denn was genau bedeutet überhaupt Qualität, und vor allem: Wer bestimmt dies? Inwiefern hängt die Bedeutung des Begriffs davon ab, wer ihn verwendet? Und in welchem Verhältnis stehen „Qualität“ und „Macht“?² Solchen Fragen widme ich mich in Kapitel 2.

Warum das Beiwort „künstlerisch“? Um deutlich zu machen, dass dies meine Blickrichtung ist: „In der Wortverbindung Theater-Pädagogik steht das Theater an vorderer Stelle. Es bestimmt gewöhnlich den Grund, weshalb man zusammenkommt...“³ Dass die Qualität

¹ Um der besseren Lesbarkeit willen wird in dieser Arbeit nur die männliche Form verwendet. Angesprochen sind immer beide Geschlechter.

² Vgl. Kapitel I.3 und I.6 in: Perfekt? Zur Qualität kultureller Bildung für Kinder und Jugendliche. Hannover 2013. S. 16

³ Hoffmann, Christel: Die Kunst des Spielleiters. In: Hoffmann und Israel: Theater spielen mit Kindern und Jugendlichen. Weinheim 2004. S. 13

dessen, was die Spieler persönlich für sich mitnehmen (also die pädagogische Qualität eines Projekts) womöglich mit der künstlerischen Qualität steigt und von ihr gar nicht so genau zu trennen ist, wird in Kapitel 3 zu zeigen sein.

Wenngleich ich mit Thomas Krüger der Meinung bin, dass man sich mit der Diskussion über Qualität im Bereich der Kunst auf dünnem Eis bewegt⁴, versuche ich in Kapitel 4, mögliche sinnvolle Kriterien für die künstlerische Qualität in der Theaterpädagogik aufzuzeigen und eines davon, nämlich das des so genannten „Theaterspielflow“⁵, eingehender zu begründen. In Kapitel 5 werde ich die Arbeit reflektieren und analysieren, inwieweit die thematische Frage beantwortet werden konnte. Außerdem wird es dort um mögliche Auswirkungen auf meine theaterpädagogische Praxis gehen.

2. Zum Begriff der Qualität im Bereich der Kunst

„Trotzdem weiß man nicht, was dabei herauskommt. Das gehört zum künstlerischen Prozess dazu.“⁶

Dieser Satz von Elisabeth Schweeger erinnert in gewisser Weise an die Äußerung jener Theaterpädagogin (Kapitel 1, Beginn), die sozusagen der Aufhänger meiner Beschäftigung mit der Qualitätsfrage war: Man weiß nicht, was herauskommt. Anders als jene Theaterpädagogin schwingt jedoch bei Frau Schweeger eine Art Grundvertrauen in die Kraft der Kunst mit, verbunden mit dem Wissen, dass selbige von ihren *Freiräumen* lebt. Und genau deshalb habe ich diesen Satz an den Anfang des Kapitels über den Qualitätsbegriff gestellt.

Wenn ich nicht der Meinung wäre, dass es sinnvoll ist, im Bereich der Kunst von Qualität zu sprechen, würde ich diese Arbeit nicht schreiben. Dennoch möchte ich an dieser Stelle zu

⁴ vgl. Die Äußerung von Thomas Krüger in Kapitel I.3 in: Perfekt? Zur Qualität kultureller Bildung für Kinder und Jugendliche. Hannover 2013. S. 16

⁵ nach Sachser, Dietmar: Theaterspielflow. In: Lektionen 5 Theaterpädagogik. Theater der Zeit 2012 S. 82 ff

⁶ Schweeger, Elisabeth in: Perfekt? Zur Qualität kultureller Bildung für Kinder und Jugendliche. Hannover 2013. S. 16

allererst auf die Gefahren und Hinterhalte hinweisen, die hier mit diesem Begriff verbunden sind.

Ähnlich wie Frau Schweeger plädiert auch Herr Krüger für Offenheit in künstlerischen Prozessen und warnt vor der Einengung durch vorgegebene Standards einer durchökonomisierten Gesellschaft: „Nach meiner Auffassung sollten wir Freiheitsräume oder Möglichkeitsräume für Qualität bereitstellen, die erst einmal gefüllt werden müssen, und zwar vom Subjekt, vom Menschen, vom Kind, vom Jugendlichen selbst.“⁷

In eine ähnliche Richtung denkt Frau Schweeger, wenn sie sich kritisch mit dem Begriff der Perfektion im künstlerischen Bereich auseinandersetzt. Im Streben nach Perfektion drücke sich der Anspruch aus, dass alles „clean“ und „effizient“ im Sinne von marktwirtschaftlichen Interessen sein müsse. Dem entgegen stehe das dem Theater immanente Bedürfnis nach verrückt spielen und daneben sein⁸.

„Die erste Voraussetzung für das Erkennen eines Wunderkindes ist die Anwesenheit von jemandem, der sich wundert“.⁹ In diesem Satz zeigen sich zwei weitere Sachverhalte, die beim Reden über Qualität im Bereich von Kunst wichtig sind. Zum Einen ist die *Mehrdimensionalität* in den Blick zu nehmen: Beim Wunderkind wie auch bei der Frage nach der Qualität eines Kunstwerkes sind sowohl der Akteur als auch der Betrachter relevant. Zum Zweiten spielt *Subjektivität* eine Rolle: Wer ist derjenige, der sich wundert beziehungsweise derjenige, der einem Kunstwerk Qualität bescheinigt?

Durch beide Sachverhalte zeigen sich erste Schwierigkeiten bei der Suche nach gültigen Qualitätskriterien speziell im Bereich der Kunst, wo immer auch der Geschmack eine Rolle spielt. Was, wenn alle Akteure eines Projekts euphorisch sind, das Publikum jedoch enttäuscht, oder umgekehrt? Und wer ist überhaupt „das Publikum“? Was, wenn die Fachwelt einem Projekt hohe Qualität bescheinigt, die anderen Zuschauer jedoch gelangweilt sind, oder umgekehrt? Ist es die Quantität der Zustimmung, die als Maßstab gelten sollte, oder eher die Fachkompetenz?

⁷ Krüger, Thomas in: Perfekt? Zur Qualität kultureller Bildung für Kinder und Jugendliche. Hannover 2013. S. 16

⁸ vgl. Schweeger, Elisabeth a.a.O. S. 20

⁹ vgl. Olbertz, Dr. Jan-Hendrik: Wie nützlich ist Kunst? In: : Perfekt? Zur Qualität kultureller Bildung für Kinder und Jugendliche. Hannover 2013. S. 16

„Wenn etwas gehypt wird, heißt es noch lange nicht, dass es gut ist.“¹⁰ Frau Schweeger macht hier auf einen weiteren Aspekt aufmerksam, der uns mit dem Qualitätsbegriff vorsichtig umgehen lassen sollte: In unseren Urteilen sind wir immer auch beeinflusst vom Urteil anderer, nicht zuletzt auch der Medien. Deren Arbeit wiederum hängt mit unterschiedlichen politischen und somit auch Macht-Strukturen zusammen. Möglicherweise mischen sich also neben dem Versuch der Objektivität andere Motive in die Qualitätsbeurteilung wie zum Beispiel Machterhalt, allgemeiner gesprochen: das Verhindern von Veränderungen.¹¹

„Manchmal ist es genau so, dass man einfach das „Qualität“ nennt, was sich durchgesetzt hat...“¹² Auch dies ein Argument, den Qualitätsbegriff immer wieder zu hinterfragen, denn dass sich nicht immer das so genannte „Gute“ durchsetzt, zeigt ein Blick in die Geschichte.

Weshalb macht es nach all diesen Überlegungen überhaupt Sinn, im Bereich der Kunst über Qualität zu sprechen?

In der Rede von Herrn Olbertz auf dem Kongress zur Qualität von kultureller Bildung in Hannover (Juni 2013) findet sich eine Definition von Qualität, die mir auf Grund ihrer Sachlichkeit und Klarheit einleuchtet: „Zunächst einmal ist sie Ausdrucksform des Grades der Eignung einer Sache für ihren Verwender.“¹³

Wer ist „Verwender“ von theaterpädagogischen Projekten? Mit Blick auf die oben angesprochene Mehrdimensionalität in erster Linie sicherlich die Teilnehmer, in zweiter das Publikum, welches in seiner Reaktion ja auch wieder auf die Teilnehmer zurückwirkt – wie auch zu vermuten ist, dass die Motivation der Teilnehmer sich auf die Rezipienten auswirkt (siehe Kapitel 4). Im Hinblick auf oben angesprochene Gefahren muss beim „Publikum“ wie folgt differenziert werden: Gemeint ist hier ein Publikum, dem es um ein Angeschorensein durch ein künstlerisches Produkt geht, und nicht um machtpolitische Interessen.

Bei der Suche nach geeigneten Qualitätskriterien der Theaterpädagogik wird es also darum gehen, die beiden beteiligten Seiten – Akteure und Zuschauer – in den Blick zu nehmen, nach

¹⁰ Schweeger, Elisabeth a.a.O. S. 17

¹¹ vgl. Kapitel I.3 in: Perfekt? Zur Qualität kultureller Bildung für Kinder und Jugendliche. Hannover 2013. S. 16

¹² Fuchs, Max in: Perfekt? Zur Qualität kultureller Bildung für Kinder und Jugendliche. Hannover 2013. S. 15

¹³ Olbertz, Dr. Jan-Hendrik a.a.O. S. 47

ihren Erwartungen an ein theaterpädagogisches Produkt zu fragen sowie nach dem Grade der Erfüllung dieser Erwartungen. Des Weiteren, und dies ist im Sinne von Innovation und Entwicklung fast noch wichtiger, sind natürlich auch Wirkungsweisen zu betrachten, die eventuell gar nicht erwartet wurden, aber dennoch positiv gewertet werden können.

Weitere Hinweise darauf, dass es Sinn macht, über künstlerische Qualität in der Theaterpädagogik nachzudenken, finden sich in Äußerungen des Theaterautors Feridun Zaimoglu, wenn er über seine Zusammenarbeit mit erfolgreichen Theaterpädagogen berichtet: „Wir...wurden dann angetrieben, angepeitscht. Es konnte besser gehen, es war im Rahmen des Möglichen und dann war das tatsächlich so, es setzte sich durch, was setzte sich durch? Nämlich die bessere Möglichkeit...Und sie meinten damit nicht nur bessere Noten, sondern nicht da zu verweilen, sondern bitteschön vom Fleck zu kommen.“¹⁴ In eine ähnliche Richtung weist der Bericht Zaimoglus über seine eigene theaterpädagogische Arbeit, wenn er beschreibt, wie seine Teilnehmer in gewisser Weise Qualität (hier vor allem im Hinblick auf ein Publikum) geradezu einforderten: „Zeige es uns, wie geht das? Wir wollen aufführen!“¹⁵ Vor allem im Ausdruck des „Vom-Fleck-Kommens“ klingt etwas an, was sich vom immer noch subjektiv empfundenen „Besseren“, „Schöneren“ usw. abhebt: Hier geht es um eine Investition von Energie zugunsten einer Bewegung, einer Entwicklung. Eine These, die sich daran anschließen könnte, würde lauten: Die Investition von Energie durch die Beteiligten wird vom Publikum wahrgenommen und durch Anerkennung– also auch durch den Zuspruch von Qualität – belohnt. Und hier schließt sich dann auch der Kreis zur am Beginn des Kapitels angesprochenen Offenheit: Es würde dann für den Theaterpädagogen darum gehen, einerseits Freiräume zur Entwicklung von kreativer Energie zu schaffen und andererseits Energie für die Begrenzung dieser Räume künstlerisch klug einzusetzen: Denn unbegrenzte Freiheit kann weder als „Raum“ bezeichnet werden noch induziert sie Kreativität oder gar das Entstehen eines Kunstwerkes.

¹⁴ Zaimoglu, Feridun in: Perfekt? Zur Qualität kultureller Bildung für Kinder und Jugendliche. Hannover 2013. S. 15

¹⁵ derselbe, in a.a.O. S. 19

3. Theaterpädagogik zwischen Kunst und Pädagogik

Warum das Adjektiv „künstlerisch“ in der thematischen Frage dieser Arbeit?

Die Theaterpädagogik agiert heutzutage in vielen Bereichen. Unter anderem wird sie beispielsweise in der Jugendhilfe, in interkulturellen Zusammenhängen, bei der Arbeit mit alten Menschen sowie im Bereich Teambuilding in Unternehmen eingesetzt. Angelehnt an die oben benannte Definition von Qualität nach Olbertz (Qualität als Eignung einer Sache für ihren Verwender) böten sich also durchaus auch andere Blickwinkel an, die beispielsweise durch folgende Fragen repräsentiert würden: *In wieweit ist es gelungen, die Menschen verschiedener Kulturen einander näher zu bringen?* oder *In wieweit hat sich die Effizienz im Team gesteigert?* Hier ginge es dann um die pädagogische bzw. Team-bildende Qualität eines Projekts.

Der hier vorliegende Blick auf Theaterpädagogik ist ein anderer: Er stellt die Kunst in den Mittelpunkt. Warum ich der Meinung bin, dass man dies auch im pädagogischen Umfeld guten Gewissens tun kann und sollte, wird in den folgenden Teilkapiteln erläutert.

1. Theater als Selbstzweck mit bildender Wirkung

„...Nichts streitet mehr mit dem Begriff der Schönheit, als dem Gemüt eine bestimmte Tendenz zu geben.“¹⁶ Dieser Freiraum oder auch „Spielraum“ für Kunst, wie er hier von Friedrich Schiller eingefordert wird, wurde bereits oben angesprochen, als es um die Gefahren durch festgelegte Standards im Bereich künstlerischen Wirkens ging. Laut Schiller kann sich der künstlerische Trieb, der Spieltrieb des Menschen nur in einem solchen Freiraum entfalten: frei von moralischen oder sonstigen Zwecken; die einzige „Formung“, die es in dieser Sphäre gibt, ist eine ästhetische.

Aber ist eine solche Sichtweise in der Arbeit mit Heranwachsenden richtig am Platz? Sollten hier nicht die Jugendlichen mit ihren Bedürfnissen mit Mittelpunkt stehen?

Dass Kunst, gerade dann, wenn sie in der oben beschriebenen Weise ernst genommen und zum Ausgangspunkt gemacht wird, immer auch eine bildende Wirkung hat, beschreibt Ulrike

¹⁶ Schiller, Friedrich: Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. Gesammelte Werke in fünf Bänden, Band 5. Lengerich 1959

Hentschel eindrücklich in ihrem Aufsatz „Theaterspielen als ästhetische Bildung“¹⁷: Im Theaterspielen setzen sich die Spielenden „mit sich selbst im Medium der Kunst des Theaters“¹⁸ auseinander und erweitern dabei ihre Selbst- sowie ihre Weltkenntnis. Ein zentrales Merkmal dieses Vorgangs ist hierbei die Erfahrung von *Differenz*, die künstlerischen Prozessen immanent ist und sich auf verschiedenen Ebenen realisiert: Zu nennen wäre beispielsweise die Differenz zwischen Person und Rolle, zwischen Realität und theatraler Wirklichkeit, zwischen der Kommunikation unter den Akteuren und derjenigen von Akteuren und Publikum. Voraussetzung für das Gelingen dieser Erfahrung ist, dass die theatrale Wirklichkeit als eine eigene Sphäre, als eine Welt für sich verstanden wird und weniger als Abbildung von Realität. Bildungsmöglichkeiten, die sich aus diesem Erlebnis ergeben, sind beispielsweise eine Zunahme der Selbstreflexion aufgrund dessen, dass sich in der gespielten Figur schlummernde Seiten des eigenen Selbst spiegeln können; des Weiteren die Erfahrung der Konstituierbarkeit von Wirklichkeit sowie eine Schulung der Wahrnehmung für verschiedene Ebenen von Realität. Wie bereits angedeutet, vollziehen sich diese Wirkungen paradoxerweise dann am ehesten, wenn sie am wenigsten beabsichtigt werden, denn Kunst respektive Spiel blüht am besten in einer absichtslosen Sphäre. So findet man bei Mira Sachs die Vorstellung, dass „Spiel...ein ambivalente Gegenwart generierendes, subjektüberschreitendes und autark sich vollziehendes spezielles Bewegungsgeschehen“¹⁹ sei und sich deshalb „jeder Form der Domestizierung...für pädagogische Zwecke“²⁰ entziehe.

3.2. Die Annäherung von Profi-Theater und Theaterpädagogik

Kann man mit nicht ausgebildeten Schauspielern, wie wir sie ja in der Theaterpädagogik vorfinden, überhaupt qualitätsvolle Schauspielarbeit machen?

¹⁷ Hentschel, Ulrike: Theaterspielen als ästhetische Bildung. In: Lektionen 5 Theaterpädagogik. Theater der Zeit 2012, S. 64 - 71

¹⁸ Hentschel, a.a.O. S. 64

¹⁹ Sacks, Mira: Spielend denken. Theaterpädagogische Zugänge zur Dramaturgie des Probens. Bielefeld 2011. S. 142

²⁰ Hentschel, a.a.O. S. 69

Die Antwort auf diese Frage muss sicherlich angesichts der neueren Entwicklungen in der professionellen Theaterwelt neu gegeben werden. Diesem Sachverhalt widmet sich das vorliegende Teilkapitel.

„Kinder sind in ihren geselligen Spielformen der Vielfalt von ästhetischen Formen und Verfremdungsmöglichkeiten des modernen Theaters näher als der Pädagoge selbst.“²¹

Karola Wenzel zählt in der Beschreibung ihrer Theaterarbeit mit Kindern zahlreiche Beispiele auf, wie diese in ihren natürlichen Spielen Formen des modernen Theaters vollziehen: Zu nennen wären beispielsweise das plötzliche Ein- und Aussteigen in/aus Rollen, unvermittelte Rollenwechsel, Sichtbarkeit von Vorbereitung und Umbau sowie Überzeichnung und damit oft auch ironische Brechung. Frau Wenzel traut Kindern also eine große Gestaltungskraft zu und plädiert dafür, deren Spielformen „unter einer nicht-funktionalen, ästhetischen Perspektive zu untersuchen“²² und in der Theaterarbeit mit ihnen direkt aufzugreifen.

In eine ähnliche Richtung weist Ulrike Hentschel, wenn sie schreibt: „Dort, wo im zeitgenössischen Theater das Nicht-Perfekte auf die Bühne gebracht wird, der nicht-professionelle Spieler als Akteur und Experte seiner Lebenswelt auftritt, wo mit biografischem oder dokumentarischem Material oder in Alltagsräumen ein „Einbruch des Realen“ stattfindet, nähern sich die Verfahren von Theater und Theaterpädagogik und ihre jeweiligen Akteure an.“ Das erfolgreiche Performance-Kollektiv „Rimini-Protokoll“ stellte in der Produktion „Lagos Business Angels“ Geschäftsleute aus Nigeria auf die Bühne, die dem Publikum ihre Biografie und geschäftlichen Werdegang berichteten. Statt Schauspielerexperten agierten hier also Experten des „wahren Lebens“, und diese authentische Energie wurde zum Schauspiel deklariert. Im Zuge dieser und ähnlicher, oben angeklungener Veränderungen in der modernen Theaterwelt rückt die Frage nach der schauspieltechnischen Ausbildung der Akteure in ein neues Licht. Je nach Zusammenhang wird sie weniger wichtig und kann sogar ganz in den Hintergrund treten. Selbstverständlich bedeutet dies nicht, dass wir beim theaterpädagogischen Arbeiten von nun an Stimm- und Körpertraining ausfallen lassen können, denn weiterhin geht es um Präsenz und Kommunikation. Es bedeutet aber sehr wohl, dass sich theaterpädagogische Produktionen selbstbewusst in einer vielfältigen künstlerischen Öffentlichkeit präsentieren und sich der Qualitätsfrage stellen dürfen.

²¹ Wenzel, Karola: „Ich bin ein neues Mädchen“ – Theater mit Kindern zwischen Spiel und Kunst. In: Korrespondenzen / Oktober 2002. S. 38

²² Wenzel a.a. O. S. 39

4. Vorschläge für künstlerische Qualitätskriterien in der Theaterpädagogik

4.1. Überblick

Nachdem nun erstens der Qualitätsbegriff problematisiert und genauer gefasst wurde und zweitens die Theaterpädagogik in der vielfältigen Landschaft der Kunst verortet wurde, ist nun der Zeitpunkt gekommen, einen Überblick über mögliche Kriterien zur Beurteilung der künstlerischen Qualität einer theaterpädagogischen Produktion zu geben. Im Sinne der Qualitätsdefinition von Olbertz soll dies differenziert nach den beiden „Verwender-Gruppen“, nach Akteuren und Publikum, geschehen, wobei angemerkt sei, dass eine exakte Trennung in vielen Fällen nicht möglich ist, da Akteure und Publikum ja in einem direkten Kommunikationszusammenhang stehen. Es kann sich daher lediglich um eine schwerpunktmäßige Verlagerung des Blickwinkels handeln.

Nehmen wir zunächst die Akteure in den Blick und fragen danach, nach welchen Kriterien man aus ihrem Blickwinkel heraus sinnvoll die Qualität eines theaterpädagogischen Projektes beurteilen kann. Bei Elisabeth Schweeger finden sich gemäß der Forderung, für die Spieler einen künstlerischen Freiraum herzustellen, vor allem Hinweise auf die Rahmenbedingungen: ***In wieweit sind Thema, Strukturen und Materialien geeignet, die Akteure künstlerisch zu aktivieren?***²³ Wenn, wie Bernd Ruping betont, die Spielräume größer werden, „wenn die Form streng und gekonnt ist“²⁴, lässt sich zum Stichwort „Strukturen“ als Kriterium differenzierend ergänzen: ***Sind die ästhetischen Mittel und Formen im Probenprozess sowie im Endprodukt geeignet, die kreative Energie der Akteure freizusetzen, sprich, sind sie gekonnt und stark?***

Eher auf die Außensicht, also aufs Publikum bezogene Kriterien finden sich in der Rede von Herrn Olbertz: Er nennt beispielsweise ***inhaltliche Tiefe, Relevanz des Themas (hier aus Sicht des Publikums), das Potenzial für kritische Reflexion, den Neuheits- und Originalitätsgrad der Aufführung sowie die handwerkliche Ausführung.***²⁵ Außerdem lässt

²³ Schweeger a.a.O. S. 18

²⁴ Steinweg, Reiner: Verlebendigende Arbeitsformen im Prozess der Zivilisierung. Gespräch mit Bernd Ruping in: Marianne Streisand, Ulrike Henschel, Andreas Poppe, Bernd Ruping (Hg.), Generationen im Gespräch. Archäologie der Theaterpädagogik, Berlin-Milow - Straßburg (Schibri-Verlag) 2005, 201-220.

²⁵ Olbertz a.a.O. S. 49

sich aus meiner Sicht ergänzen: ***In wieweit ist die ästhetische Gesamtstruktur dem Thema/ Inhalt angemessen?***

Auf Spieler *und* Publikum bezogene Kriterien finden sich bei Feridun Zaimoglu: Er spricht zum Einen von „Vorgaben“, die stimmen müssen und nennt hierbei ***Ernsthaftigkeit sowie das Bewusstsein, fürs Publikum zu spielen***, was natürlich eine entsprechende Spielweise, ein gewisses technisches Können impliziert; des Weiteren: ***In wieweit gelingt es den Akteuren, auf der Bühne eine andere, eine eigene Welt herzustellen?***²⁶ Ebenfalls auf Spieler *und* Publikum bezogen scheint mir das Stichwort ***Authentizität*** zu sein, welches unter anderem auch bei Olbertz²⁷ auftaucht und so etwas wie „echtes Erleben“ – in Abgrenzung zum „So-tun-als-ob“ - meint. Dieses „echte Erleben“ ist sicherlich verwandt, wenn auch nicht identisch mit einem energetischen Zustand, dem das nächste Kapitel gewidmet ist: dem von Dietmar Sachser so bezeichneten „Theaterspielflow“.

4.2. Theaterspielflow

These: Wenn ein Spieler auf der Bühne in einem als energetisch stimmig erlebten Zustand, nämlich im so genannten Theaterspielflow agiert, so ist dies sowohl für ihn als auch für die Zuschauenden ein Merkmal künstlerischer Qualität.

Beweisen lässt sich diese These schwerlich, man müsste dafür eine Untersuchung beginnen, bei der in bestimmten Situationen einer Aufführung sowohl Spieler als auch Zuschauer befragt würden. Stützen lässt sie sich aber sehr wohl.

Zunächst zu nennen wäre hier die Theorie der so genannten Spiegelneuronen, durch welche der überwiegende Teil der Menschheit in der Lage ist, Gefühle, die ein anderer erlebt, nachzuempfinden.²⁸ Und auch der Theaterwissenschaftler Richard Hornby geht davon aus, dass in Flow-Momenten auf der Bühne der Funke aufs Publikum überspringt: „I am thrilled by my own performance, enjoying it in exactly the same way the audience does.“²⁹

²⁶ Zaimoglu a.a.O. S. 19-20

²⁷ Olbertz a.a.O. S.49

²⁸ Bauer, Joachim: Warum ich fühle was du fühlst. Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneuronen. Hamburg 2005

²⁹ Hornby, Richard: The way of acting. Zitiert nach Sachser, Dietmar a.a.O. S. 82

In seinem Aufsatz über den so genannten Theaterspielflow erwähnt Dietmar Sachser, dass dieser sowohl von Laien als auch von Berufsschauspielern erreicht werden kann, wenn geeignete Voraussetzungen gegeben sind. Bevor diese näher beleuchtet werden, möchte ich jedoch zunächst den Begriff erklären und sowohl seine Verwandtschaft mit als auch seine Abgrenzung von Authentizität kennzeichnen.

4.2.1. Begriffsklärung und Abgrenzung zu „Authentizität“

Bei seinen Ausführungen über den Theaterspielflow bezieht sich Sachser auf einen der wichtigsten Forscher zum Flow allgemein, Mihaly Csíkszentmihályi³⁰. Dieser beschrieb Flowzustände in verschiedenen Lebensbereichen als ein äußerst angenehm erlebtes vollkommenes Aufgehen im Tun. Sachser greift diesen Flow-Begriff auf und überträgt ihn aufs Theaterspielen: Handlungen verlaufen in diesem Zustand flüssig und wie von selbst, sie scheinen einer inneren Logik zu folgen; die Aufmerksamkeit ist völlig aufs Tun konzentriert, andere Reize werden ausgeblendet, was mit einer intensivierten Wahrnehmung innerer und ausgewählter (relevanter) äußerer Vorgänge sowie veränderter Zeitwahrnehmung einhergeht. Dabei kennzeichnet Sachser diesen wünschenswerten Zustand insbesondere als ein Spannungsfeld sich widersprechender Charakteristika, die sich dann aber zu einer Einheit ergänzen: Man ist einerseits in einer bestimmten Tätigkeit gebunden und fühlt sich doch frei; man ist voller Gestaltungskraft, gleichzeitig aber quasi „entrückt“; man erfährt einerseits Grenzen und andererseits eine Ich-Erweiterung. Sachser nimmt anschließend Bezug auf den von Hentschel beschriebenen Zustand des „Dazwischen“, der dem Theaterspielen eigen ist, (siehe Kapitel 3.1), hier insbesondere der Zustand zwischen Spieler und Rolle, und postuliert, dass dieser Zwischen-Zustand als Flow-Zustand gestaltet werden könne und solle und dass damit aus dem „Zwischen“ ein „Und“ würde – dass also das bisher getrennt Erlebte, das Einerseits-Andererseits durch den Theaterspielflow zu einer Einheit verschmelze. In diesem Zustand, der als „eigens hervorgebrachter, exterritorialer Raum“³¹ beschrieben wird, könnten sich dann schöpferische Kräfte entfalten.

³⁰ Csíkszentmihályi, Mihaly: Das Flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile im Tun aufgehen. Stuttgart 2000

³¹ Sachser, a.a.O. S. 85

Der Terminus des „eigens hervorgebrachten, exterritorialen Raumes“ weist bereits darauf hin, dass mit Flow nicht unbedingt Authentizität gemeint ist; und auch der bereits oben zitierte Theaterwissenschaftler Hornby differenziert an dieser Stelle: „It is not like crying in real life, but it is far from being a cold mechanical experience.“³² Hier wird der exterritoriale Raum deutlich: Es handelt sich weder um eine authentische Emotion, noch um ein So-tun-als-ob; es ist etwas Eigenes, etwas Neues.

4.2.2. Voraussetzungen für das Entstehen von Theaterspielflow

Wie aber erreicht man diesen erstrebenswerten Zustand in der Theaterpädagogik für seine Spieler? Sachser nennt einige Faktoren, die sein Entstehen begünstigen: Erste Voraussetzung ist das Schaffen eines Rahmens, in dem ablenkungs- und unterbrechungsfrei gearbeitet werden kann. Zudem ist die räumliche Gestaltung wichtig; Flow begünstigende Räume können sich quasi überall finden, aber sie müssen gestaltet, definiert werden. Ein weiterer wichtiger Schritt ist die Aktivierung der Spieler, also ein so genanntes warm-up. Dieses sollte sowohl subjekt- als auch kunstorientiert sein, das heißt, es sollte auf die Bedürfnisse der unterschiedlichen Spieler eingehen (was Binnendifferenzierung notwendig machen kann) sowie auf die folgenden künstlerischen Absichten vorbereiten. Einer der wichtigsten Charakteristika des Flow, die Zentrierung der Aufmerksamkeit, sollte ebenfalls im warm-up vorkommen, hängt aber auch davon ab, ob die folgenden Faktoren gelingen: Zu nennen wären hier einmal die Strukturen. Förderlich sind begrenzte, überschaubare Aufgaben mit erreichbaren Teilzielen. So werden aktivierende Handlungsspielräume geschaffen. Des Weiteren wichtig sind kurzfristige Rückmeldungen, und zwar sowohl externe, also von Mitspielern und/oder Leitung, wie auch interne, was beispielsweise bedeuten kann, den Spieler auf kinästhetische Wahrnehmungen aufmerksam zu machen. Zuletzt erwähnt Sachser einen Punkt, den er „abbaubare Unsicherheit“ nennt. Damit ist gemeint, dass die Aufgabe einerseits eine gewisse Unsicherheit erzeugen sollte, da dies Neugier und Spannung hervorruft und der Langeweile entgegen wirkt. Die Aufgabe muss aber so beschaffen sein, dass der Handelnde sie angstfrei bewältigen kann, also die Unsicherheit abbauen kann, ohne sich dabei überfordert zu fühlen. Flow bewegt sich demnach auf einem goldenen Mittelweg zwischen Langeweile und Angst, oder zwischen Unter- und Überforderung.

³² Hornby, zitiert nach Sachser, a.a.O. S.82

4.2.3. Theaterspielflow als künstlerisches Kriterium

Was qualifiziert nun den Theaterspielflow als künstlerisches Kriterium innerhalb der Theaterpädagogik?

Oben wurde beschrieben, dass im Theaterspielflow ein neuer Raum jenseits von „wahrem Leben“ auf der einen Seite und „So-tun-als-ob“ auf der anderen Seite entsteht, der sowohl von Profis als auch von Laien erreicht werden kann und in dem sich schöpferisches Tun ereignen kann. Es ist nahe liegend, dass dieser Zustand vom Akteur als künstlerisch qualitativvoll erlebt wird, da er sich zum Einen deutlich vom Alltag abhebt und eine neue Sphäre kreiert und zum Zweiten die schöpferischen Kräfte des Handelnden aktiviert. Dass der Funke aufs Publikum überspringt, wenn Spieler sich in einem solchen Zustand befinden, wurde bereits oben beschrieben und mit der Theorie der Spiegelneuronen erklärt. Der durch Theaterspielflow entstehende neue Raum kann zudem als Teil des von Ulrike Henschel adäquat zu Schiller geforderten Spielraumes und Freiraumes für die Kunst gesehen werden: Es entsteht etwas Neues, Zweckfreies, dem Alltag Entrücktes, in dessen Sphäre Kunst sich entfalten kann.

5. Zusammenfassung und Fazit

5.1. Zusammenfassung: Beantwortung der thematischen Frage: Was können Kriterien für die künstlerische Qualität in der Theaterpädagogik sein?

Dass eine genaue Definition von Qualität insbesondere im Bereich der Kunst problematisch ist, wurde in Kapitel 2 gezeigt: Die Hindernisse erstrecken sich von der Tatsache der Geschmacksfragen über Machtaspekte bis hin zu immer wechselnden Modeerscheinungen. Im Bereich der Theaterpädagogik kommt verkomplizierend die Tatsache hinzu, dass es sich um einen pädagogischen Bereich handelt, wo der Darsteller in besonderer Weise im Mittelpunkt der Betrachtung steht. All diesen Schwierigkeiten wurde jedoch die Tatsache entgegengesetzt, dass es im theaterpädagogischen Bereich durchaus ein Gefühl für und sogar die Forderung nach Qualität und Qualitätskriterien gibt, und zwar sowohl von Seiten der Akteure wie auch von Seiten der Rezipienten. Diese beiden Parteien wurden dann auch bei der Suche nach sinnvollen Kriterien in den Blick genommen, was folgendes Ergebnis brachte:

Mögliche künstlerische Qualitätskriterien in der Theaterpädagogik

- Eignung von Thema, Strukturen, ästhetischen Mitteln und Materialien für die künstlerische Aktivierung der Akteure
- Inhaltliche Tiefe
- Relevanz des Themas
- Potential für kritische Reflexion
- Originalitätsgrad
- Handwerkliche Ausführung
- Angemessenheit der Gesamtstruktur in Bezug auf das Thema
- Authentizität
- Theaterspielflow

Das Kriterium des „Theaterspielflow“ wurde im Folgenden tiefer gehend ergründet, wobei deutlich wurde, dass im Flow ein neuer Raum jenseits vom Alltag, aber auch jenseits eines „So-tun-als-ob“ entsteht, welcher als Freiraum für künstlerische Entfaltung angesehen werden kann. Dies macht den Theaterspielflow zu einem sowohl für Akteure als auch für Rezipienten besonders relevanten Kriterium.

5. 2. Fazit: Auswirkungen auf meine praktische Arbeit

Die Frage, welche Auswirkungen die vorliegende Erforschung auf meine praktische Arbeit als Theaterpädagogin hat, lässt sich auch folgendermaßen formulieren: „Wie werde ich es in Zukunft anstellen, qualitätsvolle theaterpädagogische Arbeit zu machen, und welche Voraussetzungen brauche ich dafür?“

Bezug nehmend auf die in Kapitel 5.1. nochmals zusammengefassten Kriterien wird Manches davon nicht neu sein: Eine fundierte Stimm- und Körperschulung (> „handwerkliche Ausführung“), das Fördern von Originalität (z.B. durch selbst geschriebene Stücke, selbst entwickelte Rollenprofile etc) sowie die Passung der ästhetischen Mittel sowohl auf die Teilnehmenden als auch auf das Thema waren mir bereits in meinen vergangenen Projekten ein Anliegen. Adäquat zu dem in dieser Arbeit gesetzten Schwerpunkt werde ich in Zukunft besonderes Augenmerk auf den so genannten Theaterspielflow und die Bedingungen seiner Ermöglichung legen. Dies wird im schulischen Alltag, welcher derzeit mein hauptsächliches Arbeitsfeld ist, eine nicht zu unterschätzende, aber auch lohnenswerte Herausforderung sein. Schule als Ort der Pflichten und der Leistungsabforderung ist in vielerlei Hinsicht dem oben beschriebenen Flow entgegengesetzt. Dies kann man entweder als Hemmnis begreifen, oder aber als einen Grund mehr, den Jugendlichen im Theaterspiel eine Insel zu bieten, die abseits

des Alltags liegt und wo sie sich in ganz anderer Weise kennen lernen und entfalten können – wo sie Flowzustände erleben können und bestenfalls sogar lernen, wie man selbige für sich selbst herstellen kann. Um dies mehr als bisher zu ermöglichen, werde ich die in Kapitel 4.2.2. beschriebenen Voraussetzungen für das Entstehen von Theaterspielflow in meine Vorbereitungen einbeziehen und über regelmäßiges Feedback durch die Teilnehmenden prüfen, in welcher Weise meine Absichten Früchte tragen. Insbesondere der zeitliche Rahmen scheint mir von Bedeutung. Da meine reguläre AG-Zeit lediglich 80 Minuten beträgt und am Ende eines langen Schultages liegt, sind – gerade auch mit Blick auf Theaterspielflow – zusätzliche ganze Probenstage unabdingbar. Dennoch wäre es sicherlich unrealistisch, davon auszugehen, dass man sämtlichen Spielern ein Flowerleben ermöglichen kann. Für einige Jugendliche ist es schon ein Erfolgserlebnis, sich überhaupt ans Theaterspielen heranzuwagen. Dennoch denke ich, dass der Theaterspielflow als Ziel eine gute Richtung vorgibt, der es sich lohnt zu folgen, nach der Devise „der Weg ist das Ziel“.

Literaturverzeichnis

Csikszentmihályi, Mihaly: Das Flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile im Tun aufgehen. Stuttgart 2000

Göhmann, Lars: Zur Qualität der Theaterpädagogik in Deutschland
[http://www.proskenion.de/cms/upload/pdf/Goehmann_Vortraege_und_Aufsaeetze/
Zur_Qualitt_der_Theaterpdagogik.pdf](http://www.proskenion.de/cms/upload/pdf/Goehmann_Vortraege_und_Aufsaeetze/Zur_Qualitt_der_Theaterpdagogik.pdf)

Hentschel, Ulrike: Theaterspielen als ästhetische Bildung. In: Lektionen 5 Theaterpädagogik. Theater der Zeit 2012

Hoffmann, Christel: Die Kunst des Spielleiters. In: Hoffmann, Christel und Isreal, Annett (Hg): Theaterspielen mit Kindern und Jugendlichen. Weinheim / München 2004

Kulturstiftung der Länder (Hg): Perfekt? Zur Qualität kultureller Bildung für Kinder und Jugendliche. Berlin 2014

Olbertz, Dr. Jan-Hendrik: Wie nützlich ist Kunst? In: Kulturstiftung der Länder (Hg): Perfekt? Zur Qualität kultureller Bildung für Kinder und Jugendliche. Berlin 2014

Sachser, Dietmar: Theaterspielflow. In: Lektionen 5 Theaterpädagogik. Theater der Zeit 2012

Schiller, Friedrich: Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. In: Gesammelte Werke in fünf Bänden, Band 5. Lengerich 1959

Vaßen, Florian: Theater +/- Pädagogik. In: Lektionen 5 Theaterpädagogik. Theater der Zeit 2012

Wenzel, Karola: „Ich bin ein neues Mädchen“ – Theater mit Kindern zwischen Spiel und Kunst“. In: Korrespondenzen. Oktober 2002

