

**Szenische Forschung und ästhetische Bildung.
Ein Blick auf aktuelle theaterpädagogische
Publikationen von Julia Weitzel und Mira Sack.**

Céline Kaiser (Bochum)

Céline Kaiser, „Szenische Forschung und ästhetische Bildung. Ein Blick auf aktuelle theaterpädagogische Publikationen von Julia Weitzel und Mira Sack“, in: *ACT – Zeitschrift für Musik & Performance* 5 (2014), Nr. 5.

Grabenkämpfe zwischen Pädagogik und Theater waren gestern – heute versammeln zwei Leitbegriffe zentrale Anliegen der Theaterpädagogik und unterlaufen zugleich alte Fronten: Ästhetische Bildung und künstlerische Forschung. So oder so ähnlich könnte ein Resümee aktueller theaterpädagogischer Veröffentlichungen lauten. Dabei sind selbstredend weder der Schlüsselbegriff der Bildung noch derjenige der Forschung neu. Bildungstheorien sind vielmehr klassische Konzepte, die prominent seit Schillers ästhetischer Erziehung des Menschen für eine freie Selbstentwicklung im ästhetischen Spiel plädieren und somit als Teil einer – wie unter anderem Friedrich A. Kittler messerscharf analysiert hat – modernen und bürgerlichen Subjektform zu sehen sind. Auf der anderen Seite stellen Konzepte ästhetischer, künstlerischer oder szenischer Forschung einen zweiten Bezugsrahmen dar, in welchem eine Reformulierung theaterpädagogischer Theorie und Praxis geleistet werden soll.

In diesem Zusammenhang wird immer wieder der Begriff des Experiments beziehungsweise des Experimentalsystems, wie ihn Hans-Jörg Rheinberger in seinen Studien zur Geschichte des Labors in die wissenschaftliche Forschung eingeführt hat, aufgegriffen. Die Rede vom Experiment erweist sich dabei durchaus als fruchtbare Metapher. Sie erlaubt es, in Versuchs- respektive Spielanordnungen die Einrichtung von sozialen und materialen Raumstrukturen und damit einen inszenatorischen Zugriff zu beschreiben und zugleich die programmatische Offenheit von experimentellen Versuchsanordnungen als Indiz für offene Erkenntnis- und Bildungsprozesse stark zu machen. Zwei aktuelle Titel zu diesem Themenkomplex, die beide in erziehungswissenschaftlichen Reihen des Bielefelder transcript-Verlags erschienen sind, sollen im Folgenden näher vorgestellt werden. Es handelt sich um Julia Weitzels Abhandlung *Existenzielle Bildung. Zur ästhetischen und szenologischen Aktualisierung einer bildungstheoretischen Leitidee* von 2012 und Mira Sacks 2011 erschienenes Buch *spielend denken. Theaterpädagogische Zugänge zur Dramaturgie des Probens*.

Nach Ansicht der Erziehungswissenschaftlerin Julia Weitzel kommt Formen künstlerischen Forschens eine Schlüsselrolle für Bildungsprozesse zu:

Ästhetisches und szenisches Forschen stellen praxeologische Zugänge zur Leitidee existenzieller Bildung dar. Durch die Interaktion mit künstlerischen Arbeiten bzw. in ästhetischen Lern- und Lehrarrangements kann ein Erfahrungsraum entstehen, der existenzielle Bildungsprozesse ermöglicht. (S. 221)

Als existenzielle Bildungsprozesse definiert sie „die Thematisierung und Bearbeitung existenzieller Fragestellungen und Anliegen“ (S. 228), die auf der „Berücksichtigung frei gewählter, persönlich-relevanter Themen und Anliegen“ beruht (S. 219), und insofern als Gegenpol oder Ergänzung zu rein zweckrationalen Erziehungszielen konzipiert wird. Ihre Arbeit, die zugleich als erziehungswissenschaftliche Dissertation an der Leuphana-Universität Lüneburg angenommen wurde, gliedert sich in drei Teile, die sie 1. Axiologie, 2. Theorie, und 3. Praxeologie nennt. Ausgehend von den

Leitbegriffen Existenz, Bildung und Kontext, entwickelt sie einen theoretischen Rahmen, innerhalb dessen sie zwei ästhetische Experimente exemplarisch ausleuchtet. Bei diesen Projekten, die Weitzel im Abschnitt Praxeologie ausführlich darstellt und diskutiert, handelt es sich um das Experiment „Parallel-Prozess“, das sie selbst im Rahmen einer kunstpädagogischen Tagung zum Thema Bildung mit so genannten Multiples, seriellen Auflagenobjekten, von Joseph Beuys initiiert hat. Ferner wird ein im engeren Sinne szenisches Forschungsexperiment unter dem Titel „Theater-Arrangements“ vorgestellt, das Weitzel mit Studierenden durchgeführt hat. Hier arbeitete sie mit Feldforschungen im öffentlichen Raum, Formen des Unsichtbaren Theaters, des Zeitungstheaters sowie des Statuentheaters Augusto Boals.

Weitzels Arbeit schließt sowohl in ihren Praxisbeispielen als auch theoretisch an neuere Ansätze zur Rolle theatraler Mittel im Rahmen der Hochschuldidaktik an, wie sie besonders durch das Netzwerk „Theater in der Lehre“ vorangetrieben wurden. Szenische Forschung wird in diesen Zusammenhängen wie bei Weitzel mit der Untersuchung von Gender- oder Habitusfragen und Theateransätzen von Augusto Boal korreliert. Szenische Forschung erscheint in diesem Sinne als Mittel der Exploration und zur Verhandlung von Machtverhältnissen, Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen sowie der Untersuchung von kulturellen Stereotypen und Mustern. Wie bereits in Weitzels Begriff der existenziellen Bildung mitschwingt, teilt sie den emanzipativen und aufklärerischen Gestus der Boal'schen Theaterarbeit.

Das Spiel mit Skulpturen, Rahmen- und Perspektivwechseln wird für sie zum Anlass, von einem „machtfreien Theaterdiskurs“ zu sprechen, welcher „die wissenschaftlichen Ideale der Validierung von Forschungsergebnissen in der Scientific Community“ widerspiegeln (S. 207). Auch für die Gestalt ihrer eigenen Arbeit verfolgt Weitzel den Anspruch, eine Textstruktur zu entwerfen, die ihren theoretischen und hochschuldidaktischen Vorstellungen formal entsprechen könnte. Die Qualifikationsschrift reiht sich somit in die oben skizzierte Experimentalstudie ein, die Weitzel unter dem Titel „Parallel-Prozess“ diskutiert. Der Textfluss wird durch Abbildungen unterbrochen, die Teil des ursprünglichen Experiments waren, und mit Hilfe von zahlreichen Querverweisen wird im Fußnotenapparat der Versuch unternommen, eine nicht-hierarchische, vernetzte, kurz: eine rhizomatische Textstruktur zu generieren. Leider führt der selbstreflexive Versuch einer permanenten Vernetzung von möglichen Bezugsstellen letztlich nicht zu einer kritischen Auseinandersetzung mit zentralen Begriffen der pädagogischen oder kulturwissenschaftlichen Fachwissenschaft. Beim Lesen entsteht eher der Eindruck, dass hier im Wesentlichen Schlagworte und Definitionen akkumuliert und durch Verweisstrukturen verdoppelt werden. Auch um einem solchen Effekt zu entgehen, wäre eine Reflexion auf die (kurze) Geschichte ähnlich gelagerter Text- und Montageexperimente interessant gewesen, die vor allem in den 1970er Jahren Maßstäbe für die

Form von leserzentrierten, rhizomatischen Texturen gesetzt haben.¹

Wo Julia Weitzel für die kritische Auseinandersetzung mit Schlüsselbegriffen und Praxisbeispielen vieles offen lässt, demonstriert Mira Sack auf eindrucksvolle Weise, welches Potential in der Rede von einer forschenden Haltung in Bezug auf theaterpädagogische Prozesse steckt. In ihrer Monografie *spielend denken. Theaterpädagogische Zugänge zur Dramaturgie des Probens* entwickelt die Professorin für Theaterpädagogik an der Zürcher Hochschule der Künste ihre Argumentation aus einer intensiven, kritischen und materialreichen Reflexion des Bildungsbegriffs, didaktischer und fachdidaktischer Positionen und in einem kursorischen Durchgang durch Theorien des Spiels, die für ihre Auffassung der Aufgabe des Theaterpädagogen und der ästhetischen Bildung zentrale Referenzpunkte sind.

Mit Hilfe einer systematischen Analyse von Probensituationen nähert sie sich mit dem Blick der Theaterpädagogin elementaren Praktiken des institutionalisierten Theaterbetriebes. Die Analyse der Probenpraxis einzelner, etablierter Regisseure erlaubt es ihr, einen konzisen Beschreibungsrahmen zu entwickeln und ihre systematisch-theoretischen Überlegungen am konkreten Material zu überprüfen. In der Probe sieht Sack einen besonderen Moment, der sich in mehrfacher Hinsicht mit einer Experimentalanordnung vergleichen lässt.

Die Qualität von Sacks Studie kommt dadurch zustande, dass sie die Metaphern des Forschens und des Experiments produktiv zu machen versteht. Sie entwickelt einen ausdifferenzierten Kategorienkatalog, mit Hilfe dessen sich näher beschreiben und analysieren lassen soll, in welcher Weise in szenischen Lehr- und Lernarrangements mit Spiel- und Theaterelementen eine Experimentalisierung des theaterpädagogischen Prozesses angeleitet werden kann. Dabei sind drei Beobachtungsachsen wegweisend: Die erste betrifft das Verhältnis zwischen dem Spiel auf der einen und jenen Rahmungen, Kontextualisierungen und spielerischen Zeichen- und Figurenkonstruktionen auf der anderen Seite, die das Spiel jeweils vom Nicht-Spiel abgrenzen und es zu diesem in Beziehung setzen. Die zweite Kategorie, die Sack das Feld „zwischen Spiel und Spiel“ nennt, fragt danach, wie spielerische Aktionen im experimentellen Probenraum aneinander geknüpft und spannungsvoll aufeinander bezogen werden. Als Bezugsgrößen werden hier jene Interventionen der Spielleiter beziehungsweise Regisseure betrachtet, welche den Umgang mit dem Körper, mit der Sprache und mit Imaginationen spielerisch transformieren wollen. In der dritten Kategorie, „Regie als Spiel“, nimmt Sack das jeweilige „Führungsverständnis“ und die Art und Weise des „Ensemblegeistes“ in den Blick, denn auch in szenischen Experimentalanordnungen kommen unweigerlich Machtverhältnisse zum Tragen, die sich in den Interaktionen all derer manifestieren, die an der theatralen Probenpraxis beteiligt sind (S. 169).

¹ Neben Texten von Oskar Negt und Alexander Kluge wäre hier besonders auch an Klaus Theweleits Dissertation *Männerphantasien*, Frankfurt am Main 1977, die an Gilles Deleuzes und Felix Guattaris Rhizom-Theorie anknüpft.

Sack nutzt diesen theoretisch entwickelten Kategorienkatalog für die Analyse der Probenpraxis von George Tabori, Robert Wilson und Peter Brook. So spürt sie den „PraxisHaltungen“ nach, die die jeweilige Probenpraxis, die Art der Interventionen, der Vorstellungen sowie das Selbstbild der ausgewählten Regisseure prägen. Diese haben allerdings eine grundsätzliche Bedeutung:

Theaterpädagogische PraxisHaltungen zeichnen sich durch die Kunst aus, mit Rahmen so zu spielen, dass reale und fiktive Wirklichkeiten in ein immer wieder neues Spannungsgefüge gebracht werden, Kontexte für das Spiel mit Realitäten, die außerhalb des Theaters liegen, genutzt werden können, um mit den Spielern in ein theatrales Experimentieren zu finden. (S. 334)

Die Probenpraxis etablierter Regisseure zu analysieren, zielt dementsprechend nicht darauf ab, ‚die Handschrift des Meister‘ nachahmen zu wollen, sondern vielmehr darauf, dichte Beschreibungen von Experimentalanordnungen zu liefern, die Ausgangspunkt für eine generelle und eine individuelle Reflexion theaterpädagogischer Praxis sein können. Denn, so eine These von Mira Sack, die Arbeit des Theaterpädagogen entspricht strukturell derjenigen des Regisseurs im Probenprozess. Insofern dient das Begriffsfeld szenischen Forschens dazu, die alte Dichotomie von Theater- und Bildungsprozessen auf ein gemeinsames, neues Fundament zu stellen. Und dies ist ihrer Meinung nach dringend für ein fundiertes und reflektiertes Selbstverständnis theaterpädagogischer Arbeit notwendig, denn: „Nicht das Theaterspielen an sich [...] ist Garant für Prozesse ästhetischer Bildung, sondern erst im Verbund mit den jeweils konkreten Akten der Vermittlung bekommen ästhetische Bildungsprozesse ihr spezifisches Gewicht.“ (S. 11) Dem Theaterpädagogen obliegt in diesem Sinne als Spielleiter die Verantwortung für eine selbstkritisch reflektierte Gestaltung von Erfahrungsräumen als experimentelle, spielerische Versuchsanordnungen, in die Spieler wie Spielleiter gleichermaßen ergebnisoffen eingebunden werden sollen:

Die Kunst des Theaterpädagogen bestünde nun darin, unvorhersehbare und überraschende theatrale Ereignisräume zu öffnen und so lange wie möglich in der Schwebelage zu halten. [...] Je gezielter und versierter er Spiele und Spielverläufe arrangieren, variieren und zu szenischen Vorgängen verdichten kann, desto ausgeprägter wird seine Kompetenz sein, den Spieler aus seinen Gewohnheiten herauszuholen und in neue Wahrnehmungsprozesse einzubinden. (S. 21)

Mit kritischem Blick auf Mira Sacks Studie bliebe zu fragen, inwiefern die Kategorien, die sie in Anschlag bringt, bereits ein vollständiges Analyseraster definieren. Die Fokussierung auf Funktion, Interventionen und Kommunikationsstile der Regisseure führt beispielsweise auch dazu, dass räumliche und materielle Parameter tendenziell marginal erscheinen. Insgesamt wäre es wünschenswert, wenn Sacks Studie Anlass und Ausgangspunkt für weitere theoretische und materialreiche Untersuchungen experimenteller Probenpraxis würden. Dass man sich dies nach der Lektüre des Buches wünschen mag, tut der Brillanz der Arbeit, die ein großes Feld theoretisch und anhand von Regiebeispielen aufrollt und systematisch durcharbei-

tet, dabei sicherlich keinen Abbruch. Ganz im Gegenteil.

Die Einführung der Forschungs- und Experimentalmetaphorik in die theaterpädagogische Theorie und Praxis eröffnet eine Vielzahl neuer Beschreibungsebenen und Analyseraster – auch wenn sie durchaus noch keinen Weg aus Paradoxien und Untiefen des Bildungsmodells zu liefern vermag. Sie ist kein Garant für eine partizipative oder gar herrschaftsfreie, offene und freiheitliche ästhetische Praxis, aber sie fordert die Frage danach heraus, wer mit wem in welcher Weise szenische Forschung betreibt, betreiben kann und sollte. In diese Richtung weist mit Nachdruck der frisch erschienene Sammelband von Sibylle Peters mit dem programmatischen Titel *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft* (Bielefeld: transcript 2013), auf den ich an dieser Stelle kurz hinweisen möchte. Nicht nur deshalb, weil die Beiträge von Elise von Bernstorff, Tom Holert und Ulrike Bergermann die in der erziehungswissenschaftlichen Diskussion prominenten Bildungskonzepte kritisch hinterfragen. Sondern auch deshalb, weil Peters das Verhältnis von Forschung, Prozessualität und ästhetischer Präsentation noch einmal von einem anderen Punkt aufrollt: Künstlerische Forschung eignet sich, so ihr Plädoyer, in besonderer Weise, um zu demonstrieren, dass die Präsentation von Erkenntnissen nicht etwas ist, was der eigentlichen (wissenschaftlichen) Forschung nachgelagert wäre, sondern vielmehr selbst als konstitutiver Bestandteil von Forschungsprozessen angesehen werden muss. In diesem Sinne wäre mit Peters das Nebeneinander einer produktiven und einer analytischen Seite szenischer Forschung herauszustreichen und festzuhalten: „Künstlerische Forschung generiert und untersucht Erkenntnisräume.“ (S. 9) Szenische Forschung muss in diesem Sinne einerseits experimentelle Erfahrungsräume gestalten, diese aber andererseits zum Gegenstand einer szenischen Analyse und performativen Selbstreflexion machen.