

Abschlussarbeit

im Rahmen der Ausbildung zur Theaterpädagogin (BuT)

an der Theaterwerkstatt Heidelberg

Das Rezeptionsverhalten des jungen Publikums - ein Forschungsgebiet der Theaterpädagogik am Kinder- und Jugendtheater

eingereicht von

Monika Schill

Donnersbergstr. 22

68163 Mannheim

Mannheim, den 24. April 2006

Ich habe für den Abendspielplan inszeniert und ein Schauspieler sagte zu mir „Mann, du redest immer nur über das Publikum!“ und ich habe geantwortet „Ja“. Und er: „Das interessiert mich nicht.“ Das fand ich interessant, denn das kann ich mir nicht erlauben. Ich muss mich für das Publikum interessieren und mich fragen, ob es diesen kleinen Weg mitgeht, den wir gerade verabreden. Es geht nicht darum, gefällig zu werden und auch nicht darum, nichts Neues zu probieren, aber es geht darum, dass ich verstanden werden will. Ich möchte, dass jemand, der sich das anschaut, anders rausgeht.

Klaus Schumacher, bis 2004 künstlerischer Leiter des Moks Theater Bremen
(www.theaterpolitik.de)

Wir müssen herausfinden, wie wir wirklich Theater für diese Zielgruppe spielen können. Was können die verstehen? [...] Welche Leerstellen kann ich lassen, was muss ich genau ausführen. Damit haben wir uns lange beschäftigt, adäquate Erzählweisen zu erproben. Nicht weil wir Avantgardetheater machen wollen, sondern weil wir wissen wollen, wie wir wirklich Kunst machen können für Kinder. Wir haben nicht das Interesse, Kinder gut zu unterhalten, so dass sie jubeln. Da braucht man nur Gummibärchen werfen oder Sprechchöre initiieren, das funktioniert immer. Nein, die Frage ist: Wie kann man Kinder animieren, in eine ästhetische Kommunikation zu treten.

Andrea Gronemeyer, Direktorin des Schnawwl Mannheim
(www.theaterpolitik.de)

INHALTSVERZEICHNIS	Seite
1. Einleitung	5
1.1. Problemstellung	
1.2. Ziel der Arbeit	7
1.3. Aufbau der Arbeit	
2. Begriffsklärung von ´Rezeption´ und ´Rezeptionsforschung´	8
3. Die Suche nach einem neuen Partnerschaftsverhältnis zum Publikum	9
3.1. Wege zum Publikum zu Beginn des 20. Jahrhunderts	
3.2. Wege zum Publikum in den siebziger Jahren	11
3.3. Rezeptionsforschung an deutschen Kinder- und Jugendtheatern heute	
4. Der Nutzen von theaterpädagogischen Rezeptionsuntersuchungen	12
4.1. Rückmeldung und Anregung für eine Inszenierung	
4.2. Rückschlüsse für das theaterpädagogische Angebot	13
4.3. Rückschlüsse für die Theaterkonzeption	14
4.4. Bereicherung für das Publikum	
4.5. Werbung	15
4.6. Legitimation von Theater	
4.7. Entwicklung von Qualitätskriterien für Theater	16
5. Methodisches Vorgehen bei Rezeptionsforschung am jungen Publikum	17
5.1. Forschung am Theaterpublikum – was muss berücksichtigt werden?	
5.2. Herausforderungen bei Untersuchungen zur Rezeption junger Menschen	
6. Ergebniszusammenstellung veröffentlichter Untersuchungen zum kindlichen Rezeptionsverhalten	18
6. 1. Ziele und Einschränkungen der Ergebniszusammenstellung	
6. 2. Der Vorgang	19
6.2.1. Die Anordnung der Vorgänge	

6.2.2. Die Auslegung der Vorgänge und das Verhältnis zum Theater	20
6.2.3. Die Forderung nach Tragik und Erlösung von der Angst	21
6.3. Die Figur	23
6.3.1. Die ideale Identifikationsfigur	
6.3.2. Geschlechtsspezifische Vorlieben	24
6.3.2. Die Wertung der Figuren	26
6.4. Die Ausstattung	
6.4.1. Zeichenhafte oder realistische Ausstattung?	
6.4.2. Das Interesse an der Technik	28
6.5. Schlussfolgerung aus der Ergebniszusammenstellung	
7. Ausblick	29
7.1. Fazit	
7.2. Eine Vision – das Theater an der Sihl	31
Literaturverzeichnis	32
Anhang I: Methoden	35
Anhang II: Chronologische Liste der in Kapitel 6 verwendeten Untersuchungen	37

1. Einleitung

1.1. Problemstellung

„Das Begreifen von Kunstprodukten ist als Wechselbeziehung zwischen Werk und Rezipient zu verstehen, und zwar eine solche, die dem Werk erst Leben einhaucht und die zugleich dem Rezipienten zur Gestaltung seiner selbst verhilft“ (Doderer 1992, 212).

Für das flüchtige Medium Theater ist dieses Wechselspiel zwischen Werk und Rezipient noch virulenter als bei den anderen Künsten. Denn der Kontakt mit den konkreten Partnern im Parkett macht jede Theatervorstellung zu einem einmaligen Ereignis.

Da aber der ZuschauerIn konstitutiver Teil einer Aufführung ist, sollte jedes Theater an seinem Publikum ein mehr als narzisstisches Interesse haben: „Das Theater, das sich von seinem Zuschauer trennt, verliert seinen Stil und mit ihm seine Daseinsberechtigung“ (Brjanzew, zitiert nach Hoffmann 1996, 117).

Beim Theater für junge Menschen ist dieses Interesse am Publikum noch aus einem anderen Grund heraus zwingend. Theater für Kinder wird meist von Erwachsenen gemacht, von Erwachsenen bewertet und Erwachsene entscheiden über den Theaterbesuch. Doch auf welcher Grundlage? Was weiß der Erwachsene über die Bedürfnisse, Fähigkeiten und Aneignungsstrategien von Kindern und Jugendlichen?

Den Kinder- und Jugendtheatern ist durchaus bewusst, dass immer die Gefahr besteht, am Publikum vorbeizuzinszenieren - mit fatalen Folgen: "Wenn wir unser Publikum nicht erreichen, dann ist das sehr unhöflich, das hört uns einfach nicht mehr zu, geht raus, stellt den Walkman an" (Gronemeyer, www.swr.de).

Wie kann aber das Theater sein junges Publikum erreichen? Gewiss durch Lebendigkeit, Begeisterung, Tiefgründigkeit, aber vor allem auch darin, dass es die jungen Menschen ernst nimmt und sich mit ihnen auseinandersetzt.

Um den Kontakt zwischen Theater und Publikum kümmert sich in erster Linie die Abteilung der Theaterpädagogik. Sie stellt vielfältige Begegnung mit dem Publikum her, die über den konkreten Theaterbesuch hinausgehen. In diesen Begegnungen geht es

meistens darum, das Theater als Erlebnisraum zu vermitteln oder den Theaterbesuch spielerisch zu vertiefen.

Nicht selten kommen auch die KünstlerInnen selbst mit ihren ZuschauerInnen zusammen: „Die Schauspieler gehen bei uns immer ins Foyer, die Kinder können mit ihnen reden. Das macht die Spezifität unseres Mediums ja aus, diese wirkliche Begegnung“ (Gronemeyer, www.swr.de).

Damit ist aber noch nicht ergründet wie eine Theateraufführung tatsächlich vom Publikum aufgenommen wird. Obwohl sich auch in solchen Begegnungen wichtige Hinweise dazu ergeben können, liefern systematisch angelegte Rezeptionsuntersuchungen Erkenntnisse, die mit größerer Treffsicherheit bestimmen, was das Publikum über ein Theaterstück denkt, fühlt und welche ästhetischen Formen aufgeschlüsselt werden. Solche Untersuchungen erlauben, die Alltagserfahrungen abzugleichen mit Ergebnissen, die auf empirischer Basis ermittelt wurden.

Somit begründet im Kinder- und Jugendtheater, neben der besonderen Medialität des Theaters, der Altersabstand zwischen ProduzentInnen und RezipientInnen die Notwendigkeit von Rezeptionsforschung. „Wir sind ja nicht einfach ein Theater. Wir sind ein Theater für Kinder. Darin liegt die Schwierigkeit, aber auch unsere Stärke. An dieses ‚Für‘ muss man ständig denken!“ konstatiert die Gründerin des Moskauer Kindertheaters Natalia Saz (Saz 1966, 160).

Wenn aber die Theaterpädagogik am Kinder- und Jugendtheater ihre Rolle nicht nur in der Vermittlung des Mediums Theater beim Publikum sieht, sondern sich auch als Anwalt seines spezifischen Publikums gegenüber den (anderen) KünstlerInnen des Hauses versteht, gehört Rezeptionsforschung in ihren Aufgabenbereich: „Innerhalb des arbeitsteiligen Theaterprozesses am institutionalisierten Kinder- und Jugendtheater bietet die Theaterpädagogik den Rahmen für Rezeptionsuntersuchungen“ (Fischer 2004, 119).¹

Die Auseinandersetzung mit den Untersuchungsergebnissen sollte aber wieder allen Theaterschaffenden selbstverständlich sein.

¹ Vgl. auch Kirschner 2004a, 10; Wardetzky 1990

1.2. Ziel der Arbeit

Die vorliegende Arbeit möchte die Relevanz von Rezeptionsforschung an Kinder- und Jugendtheatern herausstellen und die Thematik im Berufsbild der Theaterpädagogik integrieren.

Mit einer Zusammenfassung von veröffentlichten Untersuchungsergebnissen soll ein Überblick über wesentliche Faktoren der kindlichen Theaterrezeption gegeben werden. Zudem kann die Zusammenstellung als Folie für die Hypothesenbildung kommender Untersuchungen dienen.

1.3. Aufbau der Arbeit

Nach einer Definition der Begriffe 'Rezeption' und 'Rezeptionsforschung', folgt in Kapitel 3 ein geschichtlicher Aufriss über das sich entwickelnde partnerschaftliche Verhältnis zwischen den TheatermacherInnen und den jungen ZuschauerInnen. Hier wird ein Überblick gegeben von den ersten rezeptionsforschenden Ansätzen in der Sowjetunion bis in die heutige Theaterpraxis in Deutschland.

In Kapitel 4 geht die Arbeit auf die Zielstellungen theaterpädagogischer Rezeptionsforschung ein. Auch anhand von konkreten Beispielen wird dargelegt, dass diese Verbindung von Theater und Publikum ganzheitlicher Bestandteil der Theaterarbeit sein kann, von der Entwicklung des Theaterkonzeptes, über die Erarbeitung des Spielplanes, des theaterpädagogischen Programms, bis hin zur Demiere jeder Inszenierung.

Nach der kurz gehaltenen Erörterung methodischer Vorgehensweisen in Kapitel 5 (mit Verweis auf das Methodenrepertoire im Anhang), folgt unter den Rubriken Vorgang, Figur und Ausstattung in Kapitel 6 eine Zusammenstellung veröffentlichter Forschungsergebnisse. Obwohl sich wegen der zu geringen Menge an vorhandenen Daten und dem Problem der Vergleichbarkeit keine abgesicherten Rückschlüsse über das Rezeptionsverhalten des jungen Publikums ermitteln lassen, sind mögliche Tendenzen herauslesbar. Einige der Hypothesen bestätigen verbreitete Ansichten über die kindliche Aneignung von Theater, andere führen zu überraschenden, neuen Einsichten.

Was im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden kann, ist die Abgleichung der Ergebnisse mit Erkenntnissen aus der Entwicklungspsychologie.

Kapitel 7 betrachtet die Thematik abschließend. Hier wird die Forderung formuliert, den Bereich der Rezeptionsforschung in die Ausbildungspläne für TheaterpädagogInnen aufzunehmen und ein einheitliches Methodenarsenal inklusive Auswertungsverfahren zu entwickeln. Als wünschenswert betrachtet werden zudem die Vernetzung zwischen den Theatern, sowie eine intensivere Zusammenarbeit mit wissenschaftlichen Einrichtungen.

Abschließend wird am Beispiel des Theaters an der Sihl Zürich aufgezeigt wie theaterpädagogische Rezeptionsforschung institutionalisiert werden kann und sich damit weitere Perspektiven eröffnen.

2. Begriffsklärung von ´Rezeption´ und ´Rezeptionsforschung´

Mit ´Rezeption´ bezeichnet man allgemein „die kommunikative Aufnahme und Aneignung von Kunstwerken durch ein Publikum“ (Meyers Großes Taschenlexikon 1999, 277).

Wardetzky löst in ihrer Definition zur Rezeptionsforschung jedoch ´Rezeption´ von der Bedingung des Kunstproduktes ab: Rezeptionsforschung „stellt die methodisch kontrollierte Untersuchung der sinnlichen Wahrnehmung und kognitiven/emotionalen Verarbeitung medialer Angebote durch eine definierte Rezipientengruppe dar“ (Wardetzky 2003, 249).

Dieser Sichtweise schließt sich die vorliegende Arbeit an. Die Herausforderung der Rezeptionsforschung ist also darin zu sehen, das Maß an Genüssen, Freuden, Erkenntnissen, Unmut und Widerspruch, das ein mediales Angebot bei einem bestimmten Publikum erzeugt, methodisch zu beschreiben.

3. Die Suche nach einem neuen Partnerschaftsverhältnis zum Publikum

3.1. Wege zum Publikum zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es im Erwachsenentheater bemerkenswerte Bestrebungen, das Verhältnis zum Publikum neu zu definieren. Die Suche nach neuen Wegen zum Publikum war darin begründet, dass das illusionistisch geprägte bürgerliche Theater an Bedeutung verlor, und man die gesellschaftskritische Funktion des Theaters neu reflektierte.

Es sei hier nur auf drei Vertreter verwiesen: Zuerst ist zu denken an Meyerhold, nach dessen Verständnis der ZuschauerIn der vierte SchöpferIn der Theaterraufführung ist. Mit seiner Vorstellungskraft beendete er schöpferisch, was in einer Szene angedeutet sei (Meyerhold, zitiert nach www.fo-net.de). Um heraus zu finden, ob sich bei den ZuschauerInnen auch jene Reaktionen einstellten, die er beabsichtigte hervorzurufen, ließ Meyerhold bei jeder Aufführung das ZuschauerInnenverhalten von BeobachterInnen im Saal genau untersuchen und protokollieren.

Zu erwähnen ist zudem Brechts antiillusionistisches Theaterkonzept. Hier wird die vierte Wand durchbrochen, z.B. durch Distanzierung des Schauspielers von der Rolle, um das Publikum von einer nur passiven Betrachtung zu einer aktiven Auseinandersetzung mit dem Stoff hin zu führen. Eine Weiterentwicklung von Brechts Idee des aktiven Zuschauers stellt Boals Forumtheater dar. Um die Relevanz der Theaterkunst zu erhöhen, werden die ZuschauerInnen hier zum Mitspielen auf die Bühne eingeladen.

Nicht anders verlief die Entwicklung im Theater für junge Menschen. Dort, wo es sich vom bürgerlichen Weihnachtsmärchen verabschiedete, suchte es im direkten Kontakt mit dem Publikum neue Theaterformen zu entwickeln. Dies geschah nicht nur aus dem Bewusstsein des Generationengefälles heraus, sondern auch hier mit erzieherischem Impetus.

Wie im Erwachsenentheater nahm die Umgestaltung im Kindertheater ihren Anfang in der Sowjetunion der zwanziger Jahre. Die erst vierzehnjährige Natalia Saz entwickelte in ihrem Moskauer Kindertheater eine rückkoppelnde Rezeptionsforschung, die von den am Haus beschäftigten TheaterpädagogInnen durchgeführt wurde. Zuschauerbriefe,

Zeichnungen, vom Publikum geschriebene Märchen zu Stücktiteln oder Fragebogen wurden analysiert und ausgewertet. Zudem saßen PädagogInnen im Zuschauerraum und notierten die Reaktionen des Publikums (Vgl. Sz 1966, 158-159).

Zum ersten Mal ging die Theaterarbeit für das junge Publikum von den Erwartungen, dem Aufnahmevermögen und den Anregungen der jungen ZuschauerInnen aus. Dabei war das erklärte Ziel der Stücke am Moskauer Kindertheater, nicht „die Welt zu erklären, sondern sie zu ändern“ (Sz, zitiert nach Reclams Kindertheaterführer 1994, 11).

Zeitgleich gründete der Schauspieler und Regisseur Alexander A. Brjanzew in Petersburg das Theater der Jungen Zuschauer (Tjus). Aus der Überzeugung heraus, dass jede Theateraufführung „nur dann real existiert, wenn sie vom Zuschauer mit Bewegung rezipiert wird“ (Brjanzew, zitiert nach Hoffmann 1996, 122), betraute er TheaterpädagogInnen mit der Aufgabe, jede Inszenierung unter dem Aspekt zu prüfen,

ob sie für den Zuschauer, für den sie gedacht ist, überhaupt notwendig ist, ob sie ihn interessiert, ob sie ihn richtig beeinflusst, ob wir dem Schüler mit unserer Inszenierung das vermitteln konnten, was wir uns vorgenommen hatten, oder ob etwas missglückt ist und wir uns geirrt haben. (Brjanzew, zitiert nach Hoffmann 1996, 122)

Auch hier wurden zu diesem Zweck Briefe, Zeichnungen und Fragebögen ausgewertet.

Einen anderen Zugang zu den Kindern und dem jungen Publikum verfolgte Asja Lacis. Sie sammelte 1918 die in Orel streunenden Kinder um sich und versuchte sie durch improvisiertes Spiel ästhetisch und moralisch zu erziehen. Bewusst ließ sie dabei die LeiterInnen gänzlich zurücktreten: „Die Kinder glaubten, dass sie alles selber machten – und spielend schafften sie es“ (Lacis 1971, 25). Das Resultat war: Kinder spielten für Kinder. Nach Walter Benjamin, der für Lacis das Programm des ‚Proletarischen Kindertheaters‘ verfasste, ist das Spiel von Kindern sogar die einzige legitime Theaterform für Kinder. Denn „wenn Erwachsene für Kinder spielen, kommt Lafferei heraus“ (Benjamin, 1969, 86).

3.2. Wege zum Publikum in den siebziger Jahren

An die russische Tradition knüpfte in den siebziger Jahren das Kinder- und Jugendtheater der DDR an. Hier fand im Rahmen der Theaterpädagogik wissenschaftlich begründete Rezeptionsforschung statt. Diese Forschung lieferte einerseits Argumente für die Legitimation von Theaterkunst, andererseits vertrat sie die Anliegen des Publikums gegenüber den Ensembles.

Auf andere Weise hinterfragte das emanzipatorische Kindertheater der BRD die Selbstverständlichkeit, mit der Erwachsene für und über Kinder entscheiden. Das GRIPS zum Beispiel entwickelte seine Stücke in engem Dialog mit dem Publikum. Das Publikum wurde zu MitautorInnen und MitregisseurInnen.

In Schweden bezog eine ganze Generation von TheatermacherInnen das Publikum in die Theaterarbeit mit ein. Als bekanntestes Beispiel ist das Unga Clara Theater zu nennen. Kennzeichnend für dieses Theater war, kindliche Krisensituationen auf der Basis mythologischer Stoffe zu erzählen, wobei die Arbeiten in permanentem Austausch mit den jungen AdressatInnen entstanden.

3.3. Rezeptionsforschung an deutschen Kinder- und Jugendtheatern heute

Während in der DDR die Rezeptionsforschung zum Aufgabenbereich jedes TheaterpädagogenIn gehörte, floss sie in den westlichen Bundesländern im Wesentlichen erst nach der Wiedervereinigung in die Tätigkeit der an Kinder- und Jugendtheatern angestellten TheaterpädagogInnen ein.

Die zwischen 1991 und 1993 in der Tradition der Rezeptionsforschung der DDR durchgeführte Studie von Kirschner/Wardetzky zur Rezeption von Heleen Verburgs *Winterschlaf* in zwei Inszenierungen² wurde dabei Impulsgeber und Richtschnur für die Mehrzahl der neueren Untersuchungen.

Dennoch bleibe, so Wardetzky, im deutschen Theater die Erforschung des Publikums ein Randphänomen (Wardetzky 2003, 250). Wenn Untersuchungen durchgeführt werden, dann erschöpfen sie sich oft in punktuellen Fragestellungen. Zudem werden die gewonnenen Erkenntnisse nicht systematisiert und anderen Theatern zugänglich

² Kirschner/Wardetzky 1993

gemacht. Wardetzky macht hierfür die rigiden Produktionszwänge ebenso verantwortlich wie die große Fluktuation innerhalb der Ensembles, was verhindere, über längere Zeit ein Ensemble künstlerisch zu formen (Wardetzky 2003, 250). Die mangelnde Kenntnis von Möglichkeiten und Methoden ist als weiterer Grund für den zurückhaltenden Einsatz der Rezeptionsforschung anzunehmen.

4. Der Nutzen von theaterpädagogischen Rezeptionsuntersuchungen

4.1. Rückmeldung und Anregung für eine Inszenierung

Je nach Fragestellung können Untersuchungen zum Rezeptionsverhalten an unterschiedlichen Stellen von Nutzen sein.

Das nahe liegende Ziel solcher Projekte ist, Rückmeldungen für eine konkrete Theaterproduktion zu geben: Welche Themen beschäftigen das Publikum? Wie werden die Spannungsbögen wahrgenommen? Welche Wirkung erzielen die Gestaltungselemente? Im Idealfall prägen die Ergebnisse die Aufführung auch nach der Premiere noch. Gronemeyer nennt dieses an ihrem Haus praktizierte Schaffensprinzip, das eine Aufführung immer offen hält für Anregungen von außen 'work in progress': „Deswegen wandeln sich die Produktionen von Aufführung zu Aufführung, unterliegen einem ständigen 'work in progress'“ (Gronemeyer, www.swr.de).

Es gibt aber auch Ansätze, den künstlerischen Gestaltungsvorgang schon vor der Premiere durch die Auseinandersetzung mit den ZuschauerInnen zu bereichern. Denn sind die Erwartungshaltungen bekannt, kann das Produktionsteam von Fall zu Fall entscheiden, wo es dem Publikum entgegenkommen möchte und Erwartungen erfüllt, um es an anderer Stelle mit der eigenen Ästhetik herauszufordern.

Tristan Berger, ehemals Publikumsdramaturg am Theater der Jugend München, entwickelte ein solches Modell, bei dem die Arbeit an einem Stück sehr eng ineinander greift mit der Forschung am Zielpublikum:

In diesem Modell begleiten Kinder und Jugendliche bereits während der Proben die Arbeit am Stück, bringen ihre Erfahrungen ein, 'testen', ob dasjenige, was die Theaterleute erarbeiten, mit ihnen bzw. ihrer Lebenswirklichkeit zu tun hat. (Berger 2004, 20)

Auch bei Berger stellt die Aufführung nur einen von vielen Höhepunkten im Gestaltungsvorgang dar und ändert sich unter Einbezug der Publikumsreaktionen auch nach der Premiere noch.

Das Theater Junge Generation Dresden setzte bei der Produktion *Ich knall euch ab* mit seinen Recherchen am Zielpublikum bereits bei der Erprobung des Stücktextes ein. Auch hier wurde anschließend die Probenarbeit flankiert von Diskussionsrunden zum Text und Fragebögen zum Thema. Die Chefdramaturgin Loewe beschreibt das Ziel dieser Vorgehensweise:

Niemand würde behaupten, dass die Haltungen der Jugendlichen, ihre Meinungen oder Kritiken direkten Einfluss auf die Arbeit haben. Aber Stimmungen sind wichtig, Wirkungen werden überprüfbar, Rhythmus und Sprachduktus. (Loewe 2004, 116)

Die gewonnenen Erkenntnisse dürfen also weder zu einer Anbiederung an die Kinder und Jugendlichen führen, noch werden sie als Vorschriften für die Kunstproduktion verstanden. Auch Berger betont:

Bei unserer Rezeptionsforschung ging es uns nie darum, die möglichst richtige Inszenierung herauszuarbeiten, sondern vielmehr um die Frage, ob das, was wir als Theatermacher vermitteln wollten, auch tatsächlich ankommt, ob es einen Bezug zur Lebenswirklichkeit der Kinder hat. (Berger 2004, 19)

4.3. Rückschlüsse für das theaterpädagogische Angebot

Je dichter die Informationen zum Publikum, desto besser kann der TheaterpädagogeIn sein gesamtes Angebot auf das Publikum abstimmen. Von den Erhebungen zu einer Inszenierung dürfte er aber am direktesten für die Gestaltung der begleitenden Vor- und Nachbereitung profitieren.

Kirschner/Wardetzky's Untersuchung zu *Winterschlaf* ergab z.B., dass den Münchner Kindern das Bekanntsein einer Geschichte bei der Zweitrezeption zu einem größeren Genuss verhalf. Das Berliner Publikum hingegen langweilte sich, wenn es die gleiche Geschichte in einer anderen Inszenierung nochmals sah (Vgl. Kirschner/Wardetzky 1993, 235). Aus solchen Ergebnissen kann der vor Ort wirkende TheaterpädagogeIn

Rückschlüsse darüber ziehen, wie viel er in einer Vorbereitung dem Publikum vom Inhalt des Stückes vermittelt oder ob eine inhaltliche Vorbereitung beim konkreten Publikum überhaupt Sinn macht.

Ein weiteres Fallbeispiel: Dieselbe Studie entdeckte, dass die im Stück thematisierte Ablösung von den Eltern für die ZuschauerInnen nur einen Teilaspekt ihres Interesses darstellte. Viel brennender hätte sie die Konfrontation der Hauptfigur mit der Welt interessiert (Vgl. Kirschner/Wardetzky 1993, 239). In diesem Punkt blieb die Aufführung hinter ihren Erwartungen zurück. Genau hier kann die theaterpädagogische Nachbereitung ansetzen und die Neugierde, die durch das Theatererlebnis unbefriedigt blieb, - im vorliegenden Fall das, was junge Menschen in der Welt erwartet - zum Thema machen.

4.4. Rückschlüsse für die Theaterkonzeption

Informationen über das Zuschauerverhalten geben auch Anregungen für die künftige Stückauswahl: „Die Beschlüsse der künstlerischen Leitung über den künftigen Spielplan waren mit der Analyse der Wirkung der schon gespielten Stücke auf die Kinder untrennbar verbunden“ (Saz 1966, 160).

Darüber hinaus können Untersuchungen auch als Inspirationsquelle bei der grundsätzlichen Ausrichtung eines Theaters dienen und zur Beantwortung wichtiger Fragestellungen konsultiert werden: „Welche Fragen, Beobachtungen, Gedanken sollten einfließen in langfristige theaterkonzeptionelle Überlegungen“ (Fischer 2004, 120)?

4.5. Bereicherung für das Publikum

Nicht zu vergessen ist, dass die ProbandInnen selbst ProfiteurInnen der Erforschung ihres Zuschauerverhaltens sind. Je nach Untersuchungsmethode werden sie angeregt, das Bühnengeschehen zu überdenken, kommentieren oder kreativ weiter zu entwickeln. Aber sie profitieren auch indirekt, indem ihre Sichtweisen im Produktionsprozess der Theater mit reflektiert werden.

4.6. Werbung

Die Ergebnisse können zudem einen Werbeeffect erzielen. Kirschner/Wardetzky wiesen in ihrer Untersuchung nach, dass auch Theaterformen bei Kindern gut ankommen, die nicht den herkömmlichen Vorstellungen von einem erfolgreichen Kinderstück entsprechen (Vgl. Kirschner/Wardetzky 1993, 261). Normalerweise lösen solche Aufführungen, sei es dass sie wie *Winterschlaf* stark mit Assoziationen arbeiten oder z.B. den Inhalt sehr ästhetisierend darstellen, bei Eltern und LehrerInnen erst einmal Skepsis aus. Mit eindeutigen Fakten aus empirischen Studien kann dieser verbreiteten Skepsis wirkungsvoll entgegnet werden: Der Beweis, dass die Kinder auch das anspruchsvolle ästhetische Konzept von *Winterschlaf* positiv aufnahmen, unterstützt „den kulturpolitischen und theaterpraktischen Diskurs mit den erwachsenen ‚Zwischenhändlern‘ beim Verkauf von Theatersitzen“ (Kirschner 2004a, 4).

4.7. Legitimation von Theater

Rezeptionsforschung kann letztlich auch Aufschluss darüber geben, was Theater kann und somit gegenüber Geldgebern / Politikern zur Legitimation von Theater beitragen.

Zwei Beispiele:

Eine vergleichende Rezeptionsuntersuchung zum *Tapferen Schneiderlein* ergab „mit überraschender Deutlichkeit“ (Wardetzky 1990, 51) gattungsspezifische Unterschiede im Rezeptions- und Wirkungsprozess zwischen bloßer Lektüre des Märchens und der Theateraufführung. Die Untersuchungsleiterin Wardetzky kam zu der These, dass zumindest bei der untersuchten Altersgruppe (Kinder zwischen fünf und sieben Jahren) durch „das Erlebnis eines Spiels [...] die schöpferischen Fähigkeiten stärker mobilisiert werden als durch die rein auditive Aufnahme“ (Wardetzky 1990, 51).

Die Forschungsarbeit zu *Winterschlaf* belegte, dass durch das Gemeinschaftserlebnis Theater unbewusste Tabus des Kindes, die das Kind bewusst nie reflektieren würde, erlebbar werden können. Dass die ZuschauerInnen von *Winterschlaf* das Angebot des Theaters tatsächlich annahmen und das Tabu liebloser Eltern an sich heran ließen, zeigte sich in ihrer subjektiv sehr unterschiedlichen Verarbeitung des Themas: Die Beschreibungen der Kinder gerieten „oftmals in die Nähe von Selbstdarstellungen. Mitunter hatten wir den Eindruck, als würden die Kinder in der Maskierung der

fremden Geschichte ihre individuelle Geschichte mitteilen“ (Kirschner/Wardetzky 1993, 239).

Wenn die Theater ihren Forderungen mit solchen Forschungsergebnissen mehr Hinterland geben können, geraten kulturpolitische Entscheidungsträger stärker in Zugzwang. Sie werden um die Erkenntnis nicht umhin kommen, dass Theater nicht nur ein Luxus, sondern ein unverzichtbares Medium zur Selbstbildung darstellt, das eine Gesellschaft zuallererst den jungen Menschen, die sich auf dem Weg vom Kindsein ins Erwachsenenalter befinden, in der besten möglichen Form anzubieten, verpflichtet ist.

4.8. Entwicklung von Qualitätskriterien für Theater

Ein vorstellbares Ziel von künftiger Rezeptionsforschung ist, Kriterien zu bestimmen, die ein Kunstprodukt erfüllen sollte, um bei einer spezifischen Altersgruppe mit hoher Wahrscheinlichkeit eine ideale Rezeptionsweise hervorzurufen. Zu erreichen wäre dieser revolutionäre Schritt nur in enger Zusammenarbeit mit der sich rasant entwickelnden Hirnforschung.

Auch wenn Rezeption immer ein einmaliger und subjektiver Vorgang bleibt und, so lange kein Mensch dem anderen gleicht, nie gänzlich objektiviert werden kann, wäre zum ersten Mal in der Geschichte der Kunst ein Raster an der Hand, mit dem man der Qualität einer Inszenierung auf der Basis empirischer und naturwissenschaftlicher Forschung auf die Spur kommen könnte. Das Selbstverständnis der KünstlerInnen würde sich verlagern von einem Schaffen, das sich unabhängig vom Rezipienten gestaltet hin zu einer Kunstproduktion, welche die erforschten, optimalen Rezeptionsbedingungen in den Schaffensprozess mit einbezieht.

5. Methodisches Vorgehen bei Rezeptionsforschung am jungen Publikum

5.1. Forschung am Theaterpublikum – was muss berücksichtigt werden?

Da Rezeptionsuntersuchungen Aussagen über das Verhältnis eines konkreten Publikums gegenüber einer konkreten Aufführung sind, ist im Vorfeld neben der Werk- / Inszenierungsanalyse ein möglichst genaues Bild von den sozialen, ästhetischen und entwicklungspsychologischen Voraussetzungen des Publikums zu erstellen.

Mit berücksichtigt werden muss auch der so genannte 'performance text', d.h. der soziale Kontext, in welchen der Theaterbesuch eingebettet ist. Je nachdem, ob er als schulische Zwangsveranstaltung, mit den Eltern oder als Freizeitaktivität mit Freunden stattfindet, können Reaktionen entstehen, die weniger durch die Aufführung, als durch den situativen Kontext hervorgerufen werden (Vgl. Wartemann 2004, 94).

5.2. Herausforderungen bei Untersuchungen zur Rezeption junger Menschen

Wie beim Theater für junge Menschen, besteht auch in der Forschung an jungen Menschen das Generationengefälle. Auch hier sollte dies nicht als Problem, sondern als Herausforderung und Chance betrachtet werden:

My main reason for starting audience research with children was not primarily because I am especially fond of small children, but rather because I found that there are many more interesting research methods which can be used that with an adult audience. (Hagnell 1988, 53)

Voraussetzung jeder Fragestellung an Kinder und Jugendliche muss deshalb sein, den Statusunterschied zwischen ForscherIn und ProbandIn zu nivellieren und das Richtig-Falsch-Schema zu durchbrechen. Das Kind / der Jugendliche soll bei der Untersuchung immer souveräner Partner bleiben und sich in der Untersuchungssituation wohl fühlen.

Zudem sind Methoden zu wählen, die der Altersgruppe angemessen sind.

Neben Gesprächen mit offenen Erzählanreizen eignen sich vor allem gestalterische Verfahren, bei jüngeren Kindern z.B. das Malen eines Bildes, bei älteren das Erstellen eines Comics. Solch spielerische Ansätze sind auch für die ProbandInnen am interessantesten, weil sie das Gesehene im eigenen kreativen Tun verarbeiten und weiter-

gestalten. Zudem sei gerade dieses gestalterische Material für die KünstlerInnen am Theater „eine unerschöpfliche Quelle der Inspiration“ (Wardetzky 2004, 45).³

Im Anhang dieser Arbeit sind einige Methoden nachzulesen. Worauf nicht eingegangen werden konnte, ist die Interpretation und Analyse des gewonnenen Materials. Je nach Grad der Wissenschaftlichkeit der Untersuchung sind hier auch Auswertungsverfahren aus der Psychologie oder der empirischen Literaturwissenschaft heranzuziehen.

6. Ergebniszusammenstellung veröffentlichter Untersuchungen zum kindlichen Rezeptionsverhalten

6. 1. Ziele und Einschränkungen der Ergebniszusammenstellung

Das Ziel dieses Kapitels ist es, die in unterschiedlichen Studien gemachten Beobachtungen zum Rezeptionsverhalten von jungen TheaterzuschauerInnen zu ordnen und miteinander zu vergleichen. Da sich die veröffentlichten Ergebnisse hauptsächlich auf das Verhalten von Kindern beziehen, sind Aussagen über das jugendliche Publikum bis auf eine Ausnahme, die aber klar als solche genannt ist, ausgeklammert.

Einschränkend muss festgehalten werden, dass die Zusammenstellung keinen Anspruch auf absolute Vollständigkeit erhebt. Zudem wurden nur Untersuchungen herangezogen, deren qualitativer Anspruch gesichert schien.

Auch kann hier lediglich auf mögliche Tendenzen in der Rezeption hingewiesen werden. Denn einerseits ist die Zahl der verwendeten Analysen zu gering, um allgemeingültige Rückschlüsse zuzulassen. Die andere Einschränkung ergibt sich aus der Sache selbst: Die Ergebnisse haben nur Gültigkeit in Bezug auf ein bestimmtes Publikum und eine bestimmte Aufführung. Aus diesem Grund bilde eine Verallgemeinerung von Untersuchungsergebnissen eigentlich einen Widerspruch, betont Wardetzky (Wardetzky 1995, 3). Dennoch wagte neben Hagnell auch Wardetzky die vorsichtige

³ Vgl. auch Hagnell 1988, 53

Formulierung von allgemeinen Hypothesen über das kindliche Rezeptionsverhalten.⁴ Beide Aufsätze sind in den folgenden Abgleich mit eingegangen.

Die Ergebnisse werden unter der Einteilung Vorgang, Figur und Ausstattung vorgestellt. Daten, die sich hier nicht einordnen ließen, konnten im Rahmen dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden.

Anhang II gibt gesondert vom Literaturverzeichnis einen detaillierten Überblick über die verwendeten Untersuchungen.

6. 2. Der Vorgang

6.2.1. Die Anordnung der Vorgänge

Stellt man Kindern die Frage, was Theater ist, kommen schon bei den Kleinsten Antworten wie: „Dass da eine Geschichte erzählt wird“, „Dass sie so Geschichten erzählen“ (ZuschauerInnen, zitiert nach Anton u.a. 2004, 84). Theater ist für Kinder offenbar in erster Linie eine Geschichtenerzählanstalt.

Das Herausfiltern einer Geschichte aus dem vielfältigen Bühnengeschehen ist daher, laut Wardetzky, ein typisches Rezeptionsmerkmal von Kindern. Sie verfügten über geradezu detektivische Fähigkeiten, selbst aus komplexen dramaturgischen Strukturen eine Geschichte herauszulesen (Wardetzky 1995, 3).

Dies gilt unter der Voraussetzung, dass eine durchgehend lineare Geschichte im Stück angelegt ist. Bei *Winterschlaf*, für dessen Inhalt ein assoziatives Vorgehen konstitutiv ist, versuchten die ZuschauerInnen auch nicht, eine kohärente Geschichte zu erzählen. Sie erinnerten sich vielmehr an einzelne Bilder und Episoden in zufälliger Reihenfolge (Vgl. Kirschner/Wardetzky 1993, 261).

Da dieses Stück aber vom Publikum positiv aufgenommen wurde, gibt das Ergebnis zu der Vermutung Anlass, dass, zumindest Kindern der untersuchten Altersgruppe (5. Klasse), nicht zwingend eine stringente Geschichte vorgestellt werden muss. Sie scheinen schon sehr früh befähigt, auch assoziative Inhalte für sich aufzuschlüsseln.

⁴ Hagnell 1988; Wardetzky 1995

In Bezug auf Tempo und neue Handlungsimpulse beobachtete Hagnell, dass Theater für Kinder keineswegs viel Aktion bedarf. Viel wichtiger um die Aufmerksamkeit des Publikums zu erhalten ist eine kluge Dramaturgie, welche die Geschichte in Phasen der Spannung und Entspannung entwickelt: „When you [...] have them interested, they do not immediately need new impulses at a high speed, but a good dramaturgy“ (Hagnell 1988, 60).

6.2.2. Die Auslegung der Vorgänge und das Verhältnis zum Theater

Die dargestellten Vorgänge werden je nach Altersstufe unterschiedlich interpretiert:

Wardetzky beschreibt in einer ihrer Hypothesen, dass sich Kinder bis zum zehnten, elften Lebensjahr von der Theateraufführung noch vollständig absorbieren ließen. Daher gingen sie „bei der ‚Auslegung‘ einer Aufführung stärker von den Elementen der Aufführung selbst aus, als von einem spezifischen Vorwissen“ (Wardetzky 1995, 4).

Das bedeutet, die SchauspielerInnen können z.B. sagen, dass sie jetzt Babys seien und nicht sprechen könnten. Die Kinder würden dies nicht als eine Verletzung der Wahrscheinlichkeit betrachten, da sie voraussetzten, dass das Bühnengeschehen wohl kalkulierten Absichten folge. Das Theater stelle für sie noch eine Autorität dar, der sie sich ganz hingeben. Wenn die SchauspielerInnen allerdings unbedacht über eben getroffene Vereinbarungen hinweggingen, würden sie lautstarken Protest ernten. Denn Kinder interpretierten die Vorgänge verblüffend geradlinig und direkt (Wardetzky 1995, 4).

Für die mittlere Altersgruppe (elf bis vierzehn Jahre) ergibt sich die Geschichte aus den Beziehungen der Figuren. Und bei der Interpretation dieser Beziehungen „gehen die Schüler jetzt mitunter stärker von eigenen Erlebnissen aus, die sie durch die szenischen Vorgänge assoziieren, als von diesen Vorgängen selbst“ (Wardetzky 1984, 36). Das Theater stellt bei der Auslegung also nicht mehr die uneingeschränkte Autorität dar. Dies macht sich auch darin bemerkbar, dass die ZuschauerInnen dieser Altersgruppe vermehrt anfangen würden, kritisch zu hinterfragen (Wardetzky 1995, 4).

Zur Vollständigkeit sei hier auch die untersuchte Erwartungshaltung der oberen Altersstufe genannt: Das Interesse von Jugendlichen liege, so Wardetzky, in verallge-

meinernden, übergreifenden Interpretationen, die sich vom konkreten Beispiel lösen würden (Wardetzky 1984, 38).

Jürgen Kirschner kam bei seiner Erhebung zu *Mirad, ein Junge aus Bosnien* zu ähnlichen Ergebnissen:

Die zehn- bis elfjährigen Kinder ließen sich vom Theater noch gefangen nehmen. [...] Die zwölf- bis dreizehnjährigen Jugendlichen distanzieren sich schon etwas mehr von der Geschichte. [...] Mit vierzehn bzw. fünfzehn Jahren richtete sich das Augenmerk dann kritisch auf das Theater [...] Die befragten Berufsschüler schließlich nahmen die Aufführung zum Anlass für eine politische Diskussion. (Kirschner 2004b, 64)

Wie sehr sich auch bei der Interpretation der Vorgänge die Altersstufen unterscheiden, in einem Punkt kommen sie wieder zusammen: im produktiven Umgang mit Mehrdeutigkeit. Für alle Altersgruppen gilt, das Verhältnis zum Theater „ist nicht nur ein aktives, sondern ein konstruktives in dem Sinne, dass sie Verständnislücken ganz selbstverständlich selber schließen“ (Wardetzky 1995, 4).

Mit dieser Hypothese widerlegt Wardetzky das Vorurteil, alle Geschichten müssten so simpel und didaktisch strukturiert sein, dass dem Theaterereignis kein unaufgelöster Rest, kein Geheimnis mehr bleibe (Jahnke 2001, 114) und fordert TheatermacherInnen zu einem Theater der Ambiguität und der Geheimnisse auf. Gerade das Geheimnis mache die Essenz des Theaterbesuches aus, denn Stücke, die alles erklärten, würden die subjektive Inanspruchnahme der ZuschauerInnen verhindern (Wardetzky 1995, 4).

6.2.3. Die Forderung nach Tragik und Erlösung von der Angst

Es wurde beobachtet, dass Kinder im Theater alles andere als bloße Unterhaltung suchen. Sie fordern Problembewusstsein, die Darstellung extremster Gefährdung, Angst und Risiken:

Kinder wollen eben nicht nur gut unterhalten und belustigt werden. Durch das Gemeinschaftserlebnis spüren sie im Theater ihre Stärke [...] und in der Gewissheit dieser Stärke sind sie begierig, Ängste zu simulieren, dem Schrecken ins Auge zu sehen. (Wardetzky 1995, 4)⁵

⁵ Vgl. auch Hagnell 1988, 61/62

Wardetzky schränkt ein, Kinder könnten sich dem Schauer jedoch nur hingeben mit der Gewissheit, dass er von kurzer Dauer sei (Wardetzky 1995, 4).

Komik ist eine im Kindertheater oft eingesetzte Möglichkeit, immer wieder eine Distanz zu dargestellten Schreckensmomenten zu schaffen.⁶ Denn das Lachen „reduziert die angstbesetzte Vorstellung auf ein zu bewältigendes Maß“ (Kirschner/Wardetzky 1993, 263).

So kamen Kirschner/Wardetzky bei *Winterschlaf* zu der Vermutung, dass gerade die komische Brechung des Stückes für die jungen ZuschauerInnen die Brücke darstellte, das alptraumhafte Bühnengeschehen zu sich herüberzuholen (Vgl. Kirschner/Wardetzky 1993, 261).

Dieselbe Beobachtung machte auch Gempp bei ihrer Forschung zu *Das besondere Leben der Hilletje Jans*. Gerade die derbe Komik werde von den Kindern enthusiastisch aufgenommen, da diese den Kindern ermögliche, sich immer wieder aus der beklemmenden Tragik des Geschehens zurückzuziehen (Gempp 2004, 67).

Ermöglicht eine Aufführung keine Form der Distanzierung, erinnern Kinder offenbar einfach eine andere Geschichte wie das Publikum zwischen zehn und zwölf Jahren von *Käthi B. oder die Einsamkeit der Pinguine*. Am Ende des ersten Teils verübt hier die Bühnenfigur Käthi einen Selbstmordversuch. Eine erlösende Erholung von dem tragischen Geschehen wird den ZuschauerInnen nicht angeboten. Daher beschreibt die Untersuchungsleiterin Ehlers, der Selbstmordversuch sei während der nachträglichen Diskussion von keinem Kind von selbst genannt worden. Wenn sie die Kinder darauf angesprochen habe, hätten sie das Gesehene verfärbt: Sie hätten die Erwachsenenfigur als Beschützer in die Szene mit rein genommen, obwohl diese auf der Bühne schon längst abgegangen sei (Ehlers 1993, 38/39).

Auch die glückliche Schlusslösung ist eng mit der Forderung nach Tragik gekoppelt. Wird sie vom Theater verweigert, folgt Unmut oder das Publikum macht sich auch hier seinen eigenen, positiven Schluss zurecht (Vgl. Wardetzky 1995, 4). So beschreibt Miriam Sack, dass sich in der Nachbesprechung zu *Mikado* deutlich der Wunsch der

⁶ Vgl. auch Behr 1985, 100

ZuschauerInnen nach einem positiven Ende gezeigt habe (Sack 1999, 332). Das Stück handelt von zwei geschiedenen Vätern, die ihre Söhne nicht mehr sehen dürfen. Das Ende bleibt offen. Die Möglichkeit der Versöhnung der Eltern wird jedoch klar ausgeschlossen.

Die mündlich entwickelten Schlussentwürfe der neun- bis zwölfjährigen SchülerInnen negierten schlichtweg diese auf der Bühne formulierte Unausweichlichkeit der Trennung. Es wurden nur Varianten gefunden, bei denen die Eltern wieder zusammen kamen. Erst beim szenischen Nachspiel konnte das Publikum die Leerstelle des offenen Endes ausfüllen ohne das Stück in ein Märchen umzudeuten.

Ein Beispiel: Der im szenischen Spiel eingeführte Sohn, an dem die Eltern herumzerren, da jeder ihn haben möchte, läuft von den Eltern weg zu Freunden. Dieser im Nachspiel entwickelte Schlussentwurf stellt kein Happyend dar und akzeptiert, dass die Eltern getrennt bleiben. Indem er aber zu einer Beendigung des Streites zwischen den Eltern führt, können die Kinder die im Stück dargestellte, endgültige Trennung annehmen.

Entscheiden sich die Theaterschaffenden also bewusst gegen die Forderung des positiven Endes, ist eine spielerische Nachbereitung, in der die Leerstelle bearbeitet werden kann, sehr sinnvoll.

6.3. Die Figur

6.3.1. Die ideale Identifikationsfigur

Der Zugang zu einem Theaterstück wird ganz wesentlich von der Möglichkeit bestimmt, sich mit einer der Theaterfiguren identifizieren zu können (Vgl. Brenzel/Kühnel 2004, 24/25). Wie muss aber eine Figur beschaffen sein, damit sich Kinder mit ihr identifizieren?

Nach Hagnells Erfahrungen identifizieren sich Kinder nicht nur mit Kinderfiguren, sondern genauso gut „with somebody in power, a parent of a child, for example“ (Hagnell 1988, 61). Die Identifikation findet demnach entweder über Nähe oder über Bewunderung statt.

Auch Sack beobachtete, dass sich ihr untersuchtes Publikum, entgegen den Befürchtungen, problemlos mit den Erwachsenenfiguren identifiziert hat. Allerdings nicht, weil

diese durch Souveränität beeindruckten, sondern die Problematik der Väter den eigenen Erfahrungen oder Ängsten der Kinder entsprochen habe (Sack 1999, 336/337). Folglich kann auch bei einer erwachsenen Bühnenfigur der Faktor Nähe die Motivation zur Identifikation darstellen.

Die ideale Identifikationsfigur aber scheint beides, Nähe und Vorbildfunktion, in sich zu vereinen. Wardetzky beschreibt bei der idealen Identifikationsfigur das Phänomen der 'mittleren Distanz'. Demnach finden die jungen ZuschauerInnen Figuren am anziehendsten, die einerseits Verhaltensweisen verkörpern, in denen sie sich wieder erkennen, darüber hinaus aber auch Fähigkeiten besitzen, durch die sie den ZuschauerInnen überlegen sind:

Der Zuschauer identifiziert sich mit den MÖGLICHKEITEN [Hervorh. i. Orig.], die er für sich in den Bühnenfiguren entdeckt. Die Identifikation realisiert sich in der Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit. (Wardetzky 1984, 60/61)

6.3.2. Geschlechtsspezifische Vorlieben

Alle Forschungsarbeiten, welche auf geschlechtsspezifische Unterschiede bei der Figurenidentifikation eingegangen sind, kamen einmütig zu der Feststellung, dass ein geschlechtsspezifisches Verhältnis zu den Figuren stark ausgeprägt ist (Vgl. Wardetzky 1990, 51; Wartemann 2004, 95; Brenzel/Kühnel 2004, 24; Ehlers 1993, 35).

Bei ihrer Forschung zum *Tapferen Schneiderlein* beobachtete Wardetzky aber auch, dass Mädchen noch flexibler darin seien, auch mal eine Jungenfigur spielen zu wollen. Bei Jungs jedoch hätten Mädchenfiguren keine Chance, selbst wenn diese typisch jungenhafte Attribute aufweisen würden (Wardetzky 1990, 48).

Weiter ist in derselben Analyse nachzulesen, dass die Mädchen zwischen fünf und sechs Jahren weibliche Figuren am meisten mochten, die Schönheit, Reichtum und Harmonie verkörperten. Die Jungen desselben Alters schätzten bei männlichen Figuren vor allem körperliche Überlegenheit, Prestige und Angriffslust (Vgl. Wardetzky 1990, 51). Die genannte Bevorzugung ging so weit, dass zumindest nach dem Vorlesen des besagten Märchens, die Jungen am liebsten König, Einhorn, Soldat und Riese gespielt hätten, d.h. jene Figuren, welche die von ihnen am meisten bewunderten Eigenschaften verkörpern. Dieses Resultat ist umso erstaunlicher, wenn man sich vor Augen führt, dass König, Einhorn, Soldat und Riese entschiedene Feinde des Märchenhelden sind.

Gleichermaßen ist für die Mädchen die Prinzessin, die herausragende Personifikation von Schönheit, Reichtum und Harmonie, die dominierende Figur gewesen, obwohl im Märchen praktisch nichts über sie ausgesagt wird (Vgl. Wardetzky 1990, 47).

Erst die positive Ausstrahlung des Schauspielers, der das tapfere Schneiderlein auf der Bühne darstellte, konnte diese festen Identifikationsmuster aufweichen, so dass nach der Theateraufführung die Hälfte der Jungen und auch einige Mädchen gerne die Rolle des Schneiders gespielt hätten (Vgl. Wardetzky 1990, 47/48).

Vermag Theater demnach Rollenstereotype aufzubrechen? Auch wenn Wardetzky direkt nach dem Theatererlebnis einen flexibleren Umgang mit den Stereotypen feststellen konnte, war die Figurenbewertung des Publikums vier Wochen nach dem Theatererlebnis kaum eine andere als nach dem Vorlesen (Vgl. Wardetzky 1990, 48). Zu ähnlichen Ergebnissen kamen Kirschner/Wardetzky bei *Winterschlaf*. In den Interviews direkt nach der Vorstellung war für das Publikum kaum von Belang, ob die weibliche Hauptfigur Jaap ein Mädchen oder ein Junge war. Die geschlechtsspezifische Zuordnung sei zweitrangig gewesen, da Jaaps Schicksal Jungen wie Mädchen auf sich beziehen hätten können (Kirschner/Wardetzky 1993, 249). Beim Bewertungsbogen einen Tag nach der Vorstellung verschob sich das Ergebnis bereits. Jetzt war Jaap eher ein Identifikationsangebot für die Mädchen. Kirschner/Wardetzky interpretieren diese Verschiebung: „Möglicherweise ist dieses Ergebnis das Produkt einer nachträglichen Rationalisierung, in die dann Geschlechterstereotype einfließen“ (Kirschner/Wardetzky 1993, 248).

Auch bei Ehlers Untersuchung zu *Käthi B oder die Einsamkeit der Pinguine* erbrachte die Auswertung der Fragebögen, dass die Jungen die eindeutig negativ besetzte, männliche Erwachsenenfigur Bronski sympathischer fanden als Käthi, obwohl diese, aus klassischer Sicht, unmädchenhaft dargestellt war (dominant, autonom). Während der Aufführung hatte sich jedoch ein anderes Bild ergeben. Hier konnte Ehlers beobachten, dass in Käthis Auseinandersetzung mit Bronski auch die Jungen für das Mädchen Partei ergriffen (Vgl. Ehlers, 1993, 35).

Die genannten Beobachtungen deuten die Möglichkeit an, dass das Theatererlebnis typisch geschlechtsspezifische Zuordnungen wenigstens für den Zeitraum der

Aufführung aufzuheben vermag. Die Voraussetzung hierfür ist wahrscheinlich wie Kirschner/Wardetzky im Fall von *Winterschlaf* vermuten, dass Jungen wie Mädchen das Schicksal der Bühnenfigur auf sich beziehen können und diese wie beim *Tapferen Schneiderlein*, eine gewisse Attraktivität ausstrahlt.

Auch bei zwitterhaft angelegten Figuren gibt es spannende Ergebnisse: Wenn bei einer Rolle das Geschlecht nicht eindeutig auszumachen ist oder wenn z.B. eine männliche Figur von einer Frau gespielt wird, kommen Brenzel/Kühnel bei ihrem Publikum zu der Feststellung, verteilt sich die Zustimmung wieder gleichmäßig auf Mädchen und Jungen (Vgl. Brenzel/Kühnel 2004, 24).

6.3.3. Die Wertung der Figuren

Eine interessante Beobachtung zur Wertung der Figuren, die auch das oben dargelegte, intensive Festhalten der jungen ZuschauerInnen an Lieblingsfiguren mit erklärt, machte Wardetzky in ihrer 1984 für ein breiteres Publikum vorgestellten Dissertation. Jüngere Kinder seien zwar schon in der Lage, die Diskrepanz zwischen Erscheinung und Charakter einer Figur zu durchschauen, aber „die Erkenntnis und die Beeindruckbarkeit durch ihr Aussehen laufen noch parallel“ (Wardetzky 1984, 51). Ein für die Kinder positiver Figurentyp wird demnach durch einen negativen Charakter nicht unbedingt entwertet.

Erst ab dem mittleren Schulalter werde eine Figur „nicht mehr nur danach beurteilt, was sie tut, sondern auch aus welchen Motiven heraus sie handelt, welche Ziele sie verfolgt“ (Wardetzky 1984, 48). Ältere Kinder erkennen also nicht nur einen schwarzen Charakter hinter dem schönen Schein, sondern nehmen jetzt diese Erkenntnis auch in die Wertung der Figur mit hinein.

6.4. Die Ausstattung

6.4.1. Zeichenhafte oder realistische Ausstattung?

Eine vereinfachte, zeichenhafte Ausstattung stellt, laut Wardetzky, bei jüngeren Kindern weder eine Vergnügensminderung noch eine Überforderung dar. Der Grund liegt darin, dass Kinder bis zum Alter von ca. elf, zwölf Jahren eine thetische Haltung gegenüber dem Gezeigten einnehmen (Vgl. Wardetzky 1995, 4), d.h. Objekten können problemlos

alle möglichen Bedeutungen zugewiesen werden. Wenn z.B. eine Untertasse mit Tee eine Pfütze darstellt oder eine gelbe Teekanne die Sonne, wird das sogar als gute Idee empfunden.

Diese These steht in engem Zusammenhang zu den Beobachtungen bezüglich der Interpretation der Vorgänge. In Kapitel 6.2.2. wurde die Akzeptanz von unrealistischen Vorgängen darin begründet, dass sich die Kinder vom Bühnengeschehen stark absorbieren lassen. Aber auch hier mag die thetische, selbst definierende Haltung der Kinder begünstigend wirken.

Bei Kindern höheren Alters kann eine zeichenhafte Ästhetik problematisch werden (Vgl. Wardetzky 1984, 85). Jetzt fordern sie eine authentische Darstellung der Wirklichkeit. Abweichungen davon akzeptieren sie nicht als ästhetisches Prinzip. Sie sehen darin eher Schlamperei und Leichtfertigkeit: „Die Kulisse, wenn`s unter der Erde sein sollte, dann fand ich das Bunte bisschen komisch, weil das unter der Erde nicht so ist, sondern dunkler“ (ZuschauerIn, zitiert nach Kirschner/Wardetzky 1993, 211).

Da die Kinder natürlich in der Lage sind, zeichenhafte Bedeutungen mühelos zu erkennen aber dennoch alles ´wie echt´ aussehen soll, kann es zu paradoxen Feststellungen kommen: Der Gang durch den Urwald, der in einem Stück von den SchauspielerInnen pantomimisch durch das Spiel mit Bambusstöcken dargestellt wurde, erntete folgenden Kommentar: „Wie die durch den Urwald gegangen sind, da hat man ja gar nicht gemerkt, dass das Urwald ist“ (ZuschauerIn, zitiert nach Wardetzky 1984, 85).

Laut neueren Untersuchungen kann ein positives Urteil über die Gesamtinszenierung jedoch dazu führen, dass die Mehrzahl der Kinder des betreffenden Alters auch mit einem nicht realistischen Bühnenbild zufrieden ist (Vgl. Kirschner/Wardetzky 1993, 256). Oder das positive Gesamturteil wird zumindest nicht beeinflusst von einer eher als armselig bewerteten Ausstattung (Vgl. Brenzel/Kühnel 2004, 22).

In früheren Analysen kam Wardetzky zu gegenteiligen Resultaten: Die Bühnenbilder der 1979-81 am Theater der Freundschaft untersuchten Inszenierungen hätten nicht den Erwartungen der ZuschauerInnen entsprochen. Dies habe sich negativ auf das Gesamturteil der Kinder ausgewirkt (Wardetzky 1984, 82).

6.4.2. Das Interesse an der Technik

Anton u.a., Brenzel/Kühnel, Wardetzky beobachteten einhellig, dass Kinder aller Altersstufen vor allem am **Funktionieren** der Ausstattung und nicht an ihrer künstlerisch-ästhetischen Funktion interessiert sind (Vgl. Anton u.a. 2004, 85; Brenzel/Kühnel 2004, 22; Wardetzky 1984, 78ff):

Ich wüsste auch mal, wie man das hinkriegen kann, auch mit so`m Licht und Scheinwerfer und so`n Ventilator und dann pustet der das immer so hoch und dann kommt und dann sieht das so aus, als ob das Feuer wär. (ZuschauerIn, zitiert nach Anton u.a. 2004, 85)

Im Vergleich zu Film und Fernsehen fällt im Theater offenbar die Gemachtheit ins Auge und regt den Wissensdurst an.

Ist die Technik nicht perfekt oder leicht zu durchschauen, stellen Brenzel/Kühnel Kritik der Kinder fest. Bei ihrem untersuchten Publikum waren jedoch auch andere Ansichten vertreten. Viele hätten es als durchaus reizvoll empfunden, durchschaut zu haben wie die Illusion auf der Bühne funktionierte. Einige elf- zwölfjährige ZuschauerInnen des Theaters Sckellstrasse haben es sogar gut gefunden, dass nicht alles perfekt gewesen ist: „Das ist doch gut, wenn nicht alles so perfekt ist“ (ZuschauerIn, zitiert nach Brenzel/Kühnel 2004, 22).

6.5. Schlussfolgerung aus den Untersuchungsergebnissen

Abschließend geben die Untersuchungsergebnisse zu folgender Vermutung Anlass:

Die beste Voraussetzung für ein gelungenes Wechselspiel zwischen Aufführung und Publikum ist offenbar ein ansprechender Stückinhalt und eine gute Dramaturgie, mit der die Geschichte entwickelt wird. Das heißt, wenn das Theater es schafft, eine Entsprechung zur Lebensrealität der ZuschauerInnen zu finden, und sich die Kinder ernst genommen fühlen, indem ihre Probleme und Ängste erlebbar werden, wenn zudem die Thematik in einer durchdachten Abfolge von Spannung und Erholung präsentiert wird, haben die TheatermacherInnen in allen anderen Belangen einen unerwartet hohen ästhetischen Gestaltungsfreiraum.

Gewinnen demnach Publikums Kommentare wie ´zu wenig realistisch´, ´zu wenig Bühnenwechsel´, ´zu wenig Aktion´ die Überhand, sollte man durchaus in Betracht

ziehen, dass der neuralgische Punkt gar nicht in der genannten Bemängelung liegt, sondern das Stück thematisch am Zielpublikum vorbei geht oder die Dramaturgie falsch angelegt ist.

7. Ausblick

7.1. Fazit

Es wurde dargelegt, dass Rezeptionsforschung an jedes Kinder- und Jugendtheater gehört - aus medialen Gründen und Gründen des Altersunterschiedes zwischen den TheatermacherInnen und dem Publikum. Auch die wachsende Ästhetisierung der Inszenierungen (Vgl. Sack 1999, 325) und das rasante Entwicklungstempo in der heutigen Gesellschaft fordern die Theater dazu auf, sich mit dem aktuellen Rezeptionsverhalten ihres Publikums auseinanderzusetzen.

Zudem wurde aufgezeigt, dass Rezeptionsforschung in umfangreichem Maße und an den unterschiedlichsten Stellen die an den Theatern geleistete Arbeit unterstützen sowie bei der Vermittlung derselben überzeugend eingesetzt werden kann. Die theaterpädagogische Abteilung der Kinder- und Jugendtheater wurde dabei als institutioneller Drehpunkt solcher Untersuchungen bestimmt.

Damit aber diese Forschung stärker in das Bewusstsein rückt und auf gesicherter Grundlage betrieben werden kann, müssen erstens die Vermittlung der gängigen Verfahren, zweitens die vorhandenen Erkenntnisse zum Rezeptionsverhalten von jungen ZuschauerInnen im Curriculum des Ausbildungsganges der Theaterpädagogik integriert werden. Letzteres sollte allen Theaterschaffenden gelehrt werden, bevor sie für ein junges Publikum produzieren.

Mit der Zusammenstellung von vorliegenden Untersuchungsergebnissen in Kapitel 8 wird ein erster Ansatz geleistet, das publizierte Material zusammenzufassen.

Was zudem Not tut und in der Literatur auch immer wieder Erwähnung findet, ist die Entwicklung eines standardisierten Methodenrepertoires und handhabbarer Auswertungsverfahren.⁷ Wenn alle auf derselben Grundlage forschen, dürften sich die

⁷ Für das Erwachsenentheater existiert bereits ein Vorschlag mit Butzer-Strothmann/Günter/Degen 2001

Qualitätsunterschiede verringern. Zudem wären Querverbindungen unter den Theatern und zur Wissenschaft einfacher zu gestalten.

Weiter ist die breit angelegte Dokumentierung von Untersuchungsergebnissen wünschenswert. Innerhalb des Theaterbetriebes ist jedoch erst einmal der sofortige Gebrauchswert der alleinige Maßstab. Die Daten werden nicht systematisch aufbereitet und/oder veröffentlicht. Die dem allgemeinen Diskurs zugänglichen Analysen zum Rezeptionsverhalten des jungen Publikums sind daher zum allergrößten Teil nicht von Angestellten eines Theaters durchgeführt und veröffentlicht worden. Sie stammen aus dem Bereich der Universitäten oder anderen kulturellen Einrichtungen.

Damit aber die an den Theatern erhobenen, fragmentarisch gebliebenen Daten gesammelt und für Wissenschaft und Praxis aufbereitet werden können, ist die Zusammenarbeit mit Kooperationspartnern dringend erforderlich. „Denn erfahrungsgemäß können nur durch eine solche Zusammenarbeit Fragen [...] auch dokumentiert werden“ (Kirschner 2004a, 11).

Jürgen Kirschner vom Kinder- und Jugendtheaterzentrum in Frankfurt am Main begann 2004 mit dem Einsammeln von durchgeführten Untersuchungen an den Kinder- und Jugendtheatern. Kirschners Reader ist ein Fragebogen beigelegt, auf welchem die Verantwortlichen ihre Forschung beschreiben können.⁸ Das Ziel der Aktion ist, die an den Theatern zur direkten Befruchtung der Praxis erhobenen Daten in Fachkreisen bekannt zu machen. Auf die Resonanz dieses Angebotes und die Auswertung darf man gespannt sein.

Ein weiterer Vorteil der interdisziplinären Kooperationen besteht darin, dass hier auch größere Projekte in Angriff genommen werden können. Interessant wären z.B. Studien über die Wirkung theaterpädagogischer Vor- und Nachbereitungen, über mögliche Veränderung der Wahrnehmung durch die wachsende mediale Kompetenz oder darüber, welche Kriterien eine Theateraufführung erfüllen muss, um für eine bestimmte Zielgruppe die beste Rezeption zu ermöglichen.

Es ist auch an den Zusammenschluss verschiedener Theater zu einem verbindenden Thema zu denken.

⁸ Kirschner 2004

7.2. Eine Vision – das Theater an der Sihl

Das Theater an der Sihl Zürich leitet derzeit aus dem Spielplan Forschungsgegenstände ab und vergibt diese an AssistentInnen, PraktikantInnen und AutorInnen von Abschlussarbeiten. Die Forschenden werden hierzu in die entsprechenden Arbeitsprozesse einbezogen. Besonderen Stellenwert nimmt dabei die Rezeptionsforschung für das heranwachsende Publikum ein. „Innerhalb dieses Rahmens eröffnen sich neu und an diesem Ort erstmalig Felder für Rezeptionsforschung in einem größeren Umfeld“ (Fischer 2004, 125).

In Zukunft sollen diese Aktivitäten noch ausgeweitet werden. Das Theater an der Sihl plant ein ‚Kompetenzzentrum Kinder- und Jugendtheater‘ zu errichten, in dem die Zusammenarbeit mit verschiedenen Wissenschaftszweigen, z.B. der Hirnforschung, noch verstärkt und Konzepte für interdisziplinäre Rezeptionsforschung entwickelt werden sollen.

Genanntes Ziel des Zentrums ist zudem, die Theaterarbeit mit Kindern und Jugendlichen für Rezeptionsuntersuchungen zu nutzen und die Ausbildung von Theaterschaffenden und TheatervermittlerInnen auch auf dem Gebiet der Rezeptionsforschung zu leisten (Vgl. Fischer 2004, 125).

Die Pläne des Zürcher Theaters machen deutlich, dass es durchaus Handlungsbedarf gibt, um Studien zum Rezeptionsverhalten des jungen Publikums in die Theaterlandschaft zu integrieren und für sie nutzbar zu machen.

Die Motivation solcher Forschung sollte immer sein, einen Beitrag zu leisten zu einem Theater, das die jungen Menschen etwas angeht, sie erreicht, fesselt, fasziniert und ihnen Alternativen an die Hand geben kann, zu den Mustern, die sie vorfinden, zu der Realität, in der sie leben.

Das Ziel ist, dass die BesucherInnen rausgehen aus dem Theater mit dem Bewusstsein und dem Gefühl:

„Das Theater war toll, denn ich war da“ (ZuschauerIn, zitiert nach Gronemeyer, www.theaterpolitik.de).

Literaturverzeichnis

Anton, Matthias / Deinert, Sylvia / Krieg, Tine / Peters, Sybille (2004) Kindertheater macht älter. In: Kirschner, Jürgen (Hrsg.): Kinder und Jugendliche als Theaterpublikum. Startinformation zum Wechselspiel zwischen Bühne und Zuschauerraum. Frankfurt am Main, S. 83 – 89

Berger, Tristan (2004) Wir fragen uns in einem fort..... In: Kirschner, Jürgen (Hrsg.): Kinder und Jugendliche als Theaterpublikum. Startinformation zum Wechselspiel zwischen Bühne und Zuschauerraum. Frankfurt am Main, S. 17-21

Benjamin, Walter (1969) Über Kinder, Jugend und Erziehung. Frankfurt am Main

Brentzel, Marianne / **Kühnel**, Silvia (Mitarbeit) (2004) Kindertheater im Fernsehzeitalter. In: Kirschner, Jürgen (Hrsg.): Kinder und Jugendliche als Theaterpublikum. Startinformation zum Wechselspiel zwischen Bühne und Zuschauerraum. Frankfurt am Main, S. 21-33

Butzer-Strothmann, Kristin / Günter, Bernd / Degen, Horst (2001) Leitfaden für Besucherbefragungen durch Theater und Orchester. Baden-Baden

Doderer, Klaus (1992) Literarische Jugendliteratur: kulturelle und gesellschaftliche Aspekte der Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland. Weinheim / München

Ehlers, Susan (1993) Kindertheater heute. Hintergründe – Rezeption – Sichtweisen. Diplomarbeit im Fachbereich Sozialpädagogik an der Fachhochschule Frankfurt am Main

Ehlert, Dietmar (1986) Theaterpädagogik. Lese- und Arbeitsbuch. München

Fischer, Petra (2004) Rezeptionsforschung zwischen Theaterpraxis und Wissenschaft In: Kirschner, Jürgen (Hrsg.): Kinder und Jugendliche als Theaterpublikum. Startinformation zum Wechselspiel zwischen Bühne und Zuschauerraum. Frankfurt am Main, S. 119 – 127

Gempp, Maya (2004) Kindertheater und Schule. In: Kirschner, Jürgen (Hrsg.): Kinder und Jugendliche als Theaterpublikum. Startinformation zum Wechselspiel zwischen Bühne und Zuschauerraum. Frankfurt am Main, S. 67 – 75

Galka, Peter (2004) Junges Ensemble Stuttgart – JES. In: Kirschner, Jürgen (Hrsg.): Kinder und Jugendliche als Theaterpublikum. Startinformation zum Wechselspiel zwischen Bühne und Zuschauerraum. Frankfurt am Main, S. 112 – 115

Hagnell, Viveka (1988) Children as Spectators. Audience Research in Children`s Theatre. In: New Directions in Audience Research. Advances in Reception and Audience Research 2. Utrecht, S. 53 - 63

Hoffmann, Christel (1996) Beschreibung eines Modells. Das Theater der Jungen Zuschauer (Tjus) in Petersburg und Leningrad und Das Theaterzentrum Familie in Sankt Petersburg. In: Israel, Annett / Riemann, Silke (Hrsg.), Das andere Publikum. Deutsches Kinder- und Jugendtheater. Berlin, S. 113-132

Jahnke, Manfred (2001) Kinder- und Jugendtheater in der Kritik: Gesammelte Rezensionen, Porträts und Essays. Frankfurt am Main u.a.

Kirschner, Jürgen / Wardetzky, Kristin (Hrsg.) (1993) Kinder im Theater. Dokumentation und Rezeption von Heleen Verburgs *Winterschlaf* in zwei Inszenierungen. Frankfurt am Main und Remscheid

Kirschner, Jürgen (2004a) Mit Gefühl und Expertise. In: Kirschner, Jürgen (Hrsg.): Kinder und Jugendliche als Theaterpublikum. Startinformation zum Wechselspiel zwischen Bühne und Zuschauerraum. Frankfurt am Main, S. 3-17

Kirschner, Jürgen (2004b) Ein Stück mit Langzeitwirkung. In: Kirschner, Jürgen (Hrsg.): Kinder und Jugendliche als Theaterpublikum. Startinformation zum Wechselspiel zwischen Bühne und Zuschauerraum. Frankfurt am Main, S. 57-67

Kirschner, Jürgen (2004c) Mehr Meer! In: Kirschner, Jürgen (Hrsg.): Kinder und Jugendliche als Theaterpublikum. Startinformation zum Wechselspiel zwischen Bühne und Zuschauerraum. Frankfurt am Main, S. 89 – 91

Kirschner, Jürgen (2005) Kinder und Jugendliche als Partner. Wege der deutschen Kinder- und Jugendtheater zu ihrem Publikum. In: Jahrbuch für Kulturpolitik, Band 5. Essen

Lacis, Asja (1971) Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator. München

Meyers großes Taschenlexikon in 25 Bänden (1999) Bd. 18. Mannheim u.a.

Reclams Kindertheaterführer (1994). Stuttgart

Sack, Mira (1999) Weiter-Spielen als produktive Form der Theaterrezeption. Am Beispiel eines Kindertheaterstücks. In: Norbert Neuß (Hrsg.), Ästhetik der Kinder: interdisziplinäre Beiträge zur ästhetischen Erfahrung von Kindern. Frankfurt /Main, S. 325-339

Saz, Natalia (1966) Kinder im Theater. Berlin

Wardetzky, Kristin (1984) Kinder im Theater. Untersuchungen zur Aneignung von Theater durch Kinder der Klassen 2 – 8. In: Material zum Theater Nummer 176, Reihe Schauspiel, Heft 56, S. 2-95

Wardetzky, Kristin (1990) Rezeptionsverhalten von Kindern im Theater und Folgerungen für die Dramaturgie und Theaterpädagogik. In: Theaterpädagogik und

Dramaturgie im Kinder und Jugendtheater. Schriftenreihe der ASSITEJ, Band 3, Frankfurt am Main, S. 35 – 58

Wardetzky, Kristin (1995) Sieben Siegel. In: Tatr 1995, Heft 25, S. 3-4.

Wardetzky Kristin (2003) Rezeptionsforschung. In: Koch, Gerd / Streisand, Marianne (Hrsg) Wörterbuch der Theaterpädagogik. Uckerland

Wardetzky Kristin (2004) Nie sollst du mich befragen.... In: Kirschner, Jürgen (Hrsg.): Kinder und Jugendliche als Theaterpublikum. Startinformation zum Wechselspiel zwischen Bühne und Zuschauerraum. Frankfurt am Main, S. 33 – 49

Wartemann, Gesche (2004) Theater als Wechselspiel. In: Kirschner, Jürgen (Hrsg.): Kinder und Jugendliche als Theaterpublikum. Startinformation zum Wechselspiel zwischen Bühne und Zuschauerraum. Frankfurt am Main, S. 91 – 99

www.fo-net.de

www.jugendtheater.net. Kinder und Jugendtheater und sein Publikum.

www.swr.de. Künstlergespräche.

www.theaterpolitik.de. Aktuelle Texte. Was lehrt (uns) das Kindertheater? Augenblick und Ausblick einer Zuschauerdramaturgie auf Augenhöhe.

Anhang I

Methoden

Die Zusammenstellung erfolgt aus Petra Fischer 2004, 120 ff :⁹

Inmitten der Zuschauer sitzend Reaktionen hautnah spüren, hören und beobachten und dann festhalten. Beim BEOBACHTEN [Hervorh. i. Orig.] während der Vorstellung werden eine kleine Gruppe bzw. Einzelzuschauende [...] herausgegriffen und eine Reaktionskurve für den Verlauf der Vorstellung angefertigt. [...]

ZEICHNUNGEN von Kindern sind einerseits wohl die üblichste Form, sich mit einem Theaterbesuch noch einmal zu befassen. Andererseits gibt die herkömmliche Art und Weise dieser Zeichnungen kaum Aufschluss über stattgefundenene Rezeptionen, da sie zu solch allgemeinen Themen wie `Ein schönes Bild` oder `Ein Dankeschön dem Theater` erstellt werden. Hier wäre die engere Zusammenarbeit gerade mit KunsterzieherInnen anzuregen, dem bildnerischen Gestalten eine inszenierungsbezogene Aufgabenstellung zu geben. Die Kinder selbst überspringen die Grenzen der eigenen Gestaltungsfähigkeit meist selbst mit Hilfe von Sprechblasen, Bildunterschriften oder Randnotizen, die entweder Zitate oder eigene Texte sind. [...]

Die Ausarbeitung eines FRAGEBOGENS ist in der Regel mühselig und langwierig, vor allem auch, um das Verhältnis zwischen objektiver Frage/Antwort und einem notwendigen, dem Theater gemäßen Teil des Spielens zu wahren. Aber Ankreuzungen und die Kürze von Antworten sind bei den Kindern sehr beliebt, wenngleich sie auch eine Einengung der Äußerungsmöglichkeiten darstellen. Deshalb ist die Kopplung mit anderen, offeneren Methoden zu empfehlen, denn als `Eisbrecher` funktionieren sie auf breiter Ebene.

Das Schreiben einer ANKÜNDIGUNG zum Theaterbesuch für Unwissende lässt sich besonders gut für Erkenntnisse über die konkrete Wahrnehmung nutzen, da hier nicht die subjektive Bedeutsamkeit des Gesehenen gefragt ist, sondern Außenstehende durch diese Ankündigung über das Theaterstück informiert werden sollen.

Die Weiterführung des Dialogs mit einer Stückfigur im BRIEF hat sich als besonders geeignet erwiesen bei Stücken, in denen es um sehr Persönliches, Privates geht, wie z.B. Familienerlebnisse, Träume, Ängste u.ä. Das schmückende Beiwerk wie Zeichnungen, Fotos, Adresse u.ä., erzählen zusätzlich zu den Worten etwas von der Intensität der aufgenommenen Beziehung, vom Vertrauensverhältnis.

Die Einladung, zum Autor einer neuen GESCHICHTE zu werden, gibt Aufschluss darüber, welche Figuren und Konstellationen, welche Situationen wichtig waren als Anknüpfungspunkt zur eigenen Erfahrungswelt. Dabei dient der Schluss der gesehenen Aufführung als Ausgangssituation für eine neu zu erfindende Geschichte.

⁹ Vgl. auch Wardetzky 2004, 41ff. und Hagnell 1988. Wardetzky und Hagnell kommen teilweise zu anderen Bewertungen der Methoden.

Im EINZELINTERVIEW bestimmt der Zuschauer mit seinen Interessen, Fragen, Erinnerungen das Gespräch, was neben der größtmöglichen Subjektivität also auch ein gewisses Maß an Objektivität bringt, da kein Thema o.ä. von außen aufgedrängt wird. Zwei Voraussetzungen müssen bei dieser Methode unbedingt erfüllt sein. Der Befragte muss über die Fähigkeit zur verbalen Äußerung umfassend verfügen [...]. Zum anderen setzt diese Methode ein ungeheuer hohes Maß an Zeit auf beiden Seiten voraus, damit nicht Themen, Figuren etc. wegfallen, weil die Zeit vorüber ist.

Für das GRUPPENGESPRÄCH sind unbedingt ein Tonbandmitschnitt (über diejenigen, die sich am Gespräch beteiligen) und ein Protokoll (über diejenigen, die nicht sprechen) anzufertigen und im Vorfeld ein Fragenraster zur Auswertbarkeit und Vergleichbarkeit. Am Anfang können quantitative Angaben stehen als Vorstufe für vertiefende Fragen, so dass die Gruppe bestimmen kann, worüber wann und wie ausführlich gesprochen wird, z.B. eine Sympathieskala für alle Stückfiguren [...]. In einem nächsten Schritt können Fragen der ZuschauerInnen eingesammelt werden, um dann von Seiten der Gesprächsleitung selbst Fragen zu stellen und gemeinsam beantworten zu lassen. Damit derartige Gruppengespräche für alle Beteiligten nachvollziehbar verlaufen, sollte die Gesprächsleitung am Schluss auf Anfangsfragen zurückkommen und die eigene Leistung der SchülerInnen bewusst machen, die in der Selbstbeantwortung eines Teils der Fragen besteht.

Das SPIEL benötigt unbedingt ein im Vorfeld erarbeitetes Categoriesystem, das die Einzelbeobachtungen vergleichbar machen lässt. Die erste Grundentscheidung bezieht sich auf die Auswahl von Figuren und Situationen. Bei deren Vorgabe durch den Spielleiter ist die Schwierigkeit, ob diese Auswahl auf `Gegenliebe` bei den Spielern stößt oder nicht. Der Grad der Ablehnung kann zwar ein wichtiges Informationsmittel sein, ist aber schwer bestimmbar und zerstört beim weiteren Umgang damit die Souveränität der/des Probanden. Bei eigener Wahl kann man das Nachspielen des Gesehenen mit möglichst genauer Erinnerung in den Mittelpunkt stellen oder/und das Spielen einzelner Situationen, worin das Verhältnis zwischen Originalem und Eigenem ablesbar wird. Das Problem des Spiels in der Gruppe besteht darin, dass es sich dabei immer um eine Mischung von Einzelrezeptionen handelt.

Das Spiel-Set. Es besteht aus dem Bühnenbildmodell mit den Puppen der Stückfiguren, in dem und mit denen das `einzelne` Kind spielen kann, ohne Spielpartner, die ein Eigenleben haben. [...] Auch ohne technischen Aufwand lässt sich ein solches Spiel-Set einsetzen, wenn den spielenden Zuschauern eine Beobachtungsperson beigegeben wird, die die Spielvorgänge, den Spielverlauf, Text u.a. protokolliert.

Anhang II

Chronologische Liste der in Kapitel 6 verwendeten Untersuchungen

- Eine entwicklungspsychologische Studie zu drei Stücken (*Kokori / Die feuerrote Blume / Frühlingskapriolen*) am Theater der Freundschaft Berlin, zwischen 1979 – 81 durchgeführt, bei Kindern der Klassen 2 – 8. **(Wardetzky 1984)**
- Zusammenfassende Beobachtungen zur kindlichen Rezeption **(Hagnell 1988)**
- Eine Vergleichsuntersuchung zwischen der Märchenvorlage und der Inszenierung *Das Tapfere Schneiderlein* am Theater der Freundschaft Berlin, 1986 durchgeführt, bei Kindern zwischen fünf und sieben Jahren. **(Wardetzky 1990)**
- Eine vergleichende Untersuchung zweier Inszenierungen von *Winterschlaf* am Theater der Freundschaft, Berlin und am Theater der Jugend München, 1991/1992 durchgeführt, bei Kindern der 5. Klasse. **(Kirschner/Wardetzky 1993)**
- Eine Rezeptionsanalyse bei vier Stücken (*Clown, mein Clown / Geschichten vom kleinen Nick / David und Goliath / Drachendurst oder Der rostige Ritter Oder Schwarz und Weiß, Geld und Brot, Leben und Tod*) am Theater Sckellstrasse Dortmund, 1991/1992 durchgeführt, bei Kindern zwischen sieben und zwölf Jahren. **(Brentzel/Kühnel 2004)**
- Eine Diplomarbeit zum Rezeptionsverhalten bei *Käthi B. oder die Einsamkeit der Pinguine* am Theaterhaus Frankfurt am Main, 1993 durchgeführt, bei Kindern zwischen zehn und zwölf Jahren. **(Ehlers 1993)**
- Über *Mirad ein Junge aus Bosnien* an sechs Theatern (Braunschweig, Erfurt, Frankfurt am Main, Freiberg, Köln, Halle), durchgeführt von 1993 bis 1995, bei Kindern ab zehn Jahren. **(Kirschner 2004b, 57-67)**
- Allgemeine Hypothesen zum Rezeptionsverhalten von Kindern. **(Wardetzky 1995)**
- Eine Wissenschaftliche Abschlussarbeit zu *Das besondere Leben der Hilletje Jans* am Theater im Marienbad Freiburg, 1996 durchgeführt, bei Kindern der Klassen 3 – 8. **(Gempp 2004)**

- Eine im Schwerpunkt wirkungsästhetische Studie zum Stück *Mikado*, 1998 in Berlin durchgeführt (keine Angabe zum Theater), bei Kindern zwischen neun und zwölf Jahren. (**Sack 1999**)
- Mehrere Untersuchungen am Theaterspielplatz Staatstheater Braunschweig, zu drei Inszenierungen (*Angstmän / Alles Gute / Im Land der Dämmerung*), durchgeführt 2001/2002, bei Kindern zwischen fünf und zehn Jahren. Diese Forschungen fanden im Rahmen eines Seminars zur Rezeptionsforschung im Kinder- und Jugendtheater an der Universität Hildesheim statt. Die Ergebnisse veröffentlichte die Seminarleiterin Dr. Geesche Wartemann. (**Wartemann 2004**)
- Erfahrungswerte aus den Werkstatt-Gesprächen im Fundus-Theater Hamburg, seit 1997 geführt, mit Kindern zwischen drei und vierzehn Jahren. (**Anton u.a. 2004**)