

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Motivation und theoretischer Rahmen	2
2.1. Erste Schritte: „Mitmachformate sind nicht völlig neu, scheinen im Theater aber immer zahlreicher zu werden.“	2
2.2. Forschungsstand: Mangelhafte theoretische Bearbeitung partizipativer Praxis in der Kunst.....	4
2.3. Formulierung der Fragestellung: Partizipative Theaterformate als e i n e Zukunft des Theaters?.....	5
2.4. Zum Begriff der Partizipation in dieser Arbeit.....	7
3. Datengewinnung und –präsentation zwischen Komplexität des Gegenstandes und populärer Ethnographie	8
4. Realisierung des Forschungsvorhabens	10
4.1. Feldzugang: Fehlendes Insiderwissen als erste Hürde	10
4.2. Im Feld: Der Einfluss von Zufällen auf die Datengewinnung.....	12
5. Ergänzende Anmerkungen zu den Ergebnissen – mit Anregungen für vertiefende Recherchen und für weiterführende wissenschaftliche Untersuchungen	14
6. Fazit.....	17
7. Literaturverzeichnis.....	19
8. Anhang	23
(I) Zitate aus dem Podcast mit bibliographischen Angaben	23

1. Einleitung

Seit nun mehr als 3000 Jahren ist das Theater ein fester Bestandteil der Gesellschaft. Doch laut Thomas Renz (2016, 9f.) haben die Theater neben anderen Kultureinrichtungen wie Museen und Konzerthäusern

„an gesellschaftlicher Relevanz verloren. Die Besucherzahlen sind nicht immer befriedigend, in Zeiten knapper öffentlicher Kassen schwebt oft die Angst vor Mittelkürzungen über den ‚freiwilligen Leistungen‘ und es werden Legitimationsgründe für eine weitere Förderung gesucht“ (Renz 2016, 10).

Als eine wichtige Quelle der Legitimation des Theaters nennt Thomas Schmidt (2017, 171) den Rückhalt bei den Zuschauern und bei der Bevölkerung. Es sei von Bedeutung, dass die Zuschauer und die Bevölkerung „die wichtigsten Partner des gut funktionierenden und nachhaltigen Theaterbetriebes werden“ (ebd., 171). Um dies zu ermöglichen, arbeiten die Theater beinahe unentwegt und im ständigen Abgleich mit ihrer Rolle und Funktion in der Gesellschaft neben kulturmanagerialen Maßnahmen auch an innovativen Kunstformen, um neues Publikum für sich zu gewinnen und das bereits vorhandene Publikum zu binden. Bei der Entwicklung solcher Formate scheint jedoch Uneinigkeit darüber zu herrschen, was das Theater überhaupt soll – *Wozu Theater?*¹. In der Konsequenz ist ebenso unklar, mit welchen Kunstformen das Theater künftig überzeugen und seinen Nutzen für die und in der Gesellschaft sowie seine Anziehungskraft behaupten wird, um auf diese Weise zukunftsfähig zu bleiben. Dementsprechend existieren mittlerweile unzählige zeitgenössische Theaterformen, welche in ihrer Ästhetik heterogener nicht sein könnten und die auf ihren Mehrwert hin noch weitestgehend unerforscht sind. Es lassen sich zumindest aber ästhetische Trends erkennen, die sich zunehmend in unterschiedlichen Theaterarbeiten niederschlagen. Als

¹ Die Frage nach dem *Warum* des Theaters ist eine, die in der Theatergeschichte immer wieder auftaucht, von der man jedoch nicht genau sagen kann, wann und wo sie ihren Anfang nahm und offenbar hat sich zu keiner Zeit ein eigener Diskurs dazu etabliert, da das Theater in seiner selbstverständlichen Existenz scheinbar doch viel zu oft unhinterfragt bleibt. Vielmehr scheint es eine Frage zu sein, die in anderen Diskursen über das Theater häufig – gleichsam nur so nebenbei – mitdiskutiert wird. Dass das Theater seine Selbstverständlichkeit eben nicht in seiner Existenz behaupten kann, machte Lars Göhmann anhand von drei Beispielen in einem Vortrag auf der Fachtagung „Theater – muss sein!“ im Jahre 2005 deutlich. Er bezog sich damit auf den Claim des Deutschen Bühnenvereins „Theater muss sein!“, der in Diskussionen über die Funktion des Theaters lange Zeit immer wieder aufgegriffen wurde. Eine Publikation, die sich explizit mit der gesellschaftlichen Funktion des Theaters auseinandersetzt, ist das Buch von Dirk Baecker. Siehe dazu: *Baecker, Dirk (2013): Wozu Theater? Berlin: Theater der Zeit*. Nur indem das Theater Darstellung, Publikum, Ort und Ästhetik variiert, könne es sicher gehen, dass es unabhängig bleibt. Die gesellschaftliche Funktion des Theaters müsse immer wieder neu gesucht werden (vgl. Baecker 2013, 7). Weitere Beiträge zu diesem Thema habe ich in meinem privaten Blog *theater-zukunft.com* zusammengetragen.

ein gemeinsamer Nenner einiger gegenwärtiger Stücke lässt sich die veränderte Rolle des Zuschauers herausstellen. So ist manchen aktuellen Theaterformen gemein, dass sie eine neue Nähe zwischen dem Publikum und den Schauspielern herstellen. Indem das Publikum in unterschiedlichen Graden aktiviert wird, „schaffen [solche Theaterformen, M.Ü.] Barrieren ab, Zuschauer und Akteure begegnen sich auf Augenhöhe“ (Deck 2008, 10). In den letzten 25 Jahren hat sich diese Art zu Arbeiten an den Theatern und in der bildenden Kunst derart durchgesetzt, dass sich sogar ein eigener Diskurs zur Partizipation in der Kunst etabliert hat (vgl. dazu z.B. Feldhoff 2016, 30; Glauner 2016, o.S.).

Die vorliegende Arbeit untersucht, was die oben genannten Formate im Theater leisten und inwieweit sie dazu beitragen können, dass das Theater, wie von Schmidt (2017, 171) beschrieben, wieder ein fester Bestandteil der Gesellschaft wird, beziehungsweise dass es als ein fester Bestandteil der Gesellschaft erhalten bleibt. Die Untersuchung gibt außerdem Aufschluss über die Genese partizipatorischer Theaterformate sowie über die gesellschaftliche Funktion des Theaters seit dem Bürgertum und stellt einen Zusammenhang zwischen dieser ästhetischen Neuausrichtung und einer derzeit denkbaren gesellschaftlichen Rolle des Theaters her. Die Datenpräsentation erfolgt in einem Podcast, der den Kern dieser Arbeit bildet. Die schriftlichen Ausführungen stellen eine Ergänzung zum Podcast dar und haben eine theoretische Einordnung sowie die Reflexion des Forschungsprozesses zum Gegenstand. Sie geben Auskunft über die methodische Vorgehensweise, einschließlich einer methodologischen Begründung. In einem letzten Schritt stellen sie Möglichkeiten zu weiterführenden Untersuchungen vor.

2. Motivation und theoretischer Rahmen

Bei der Entwicklung meiner Forschungsfrage bestand eine dialektische Beziehung zwischen Theorie und Fallauswahl, wie sie für alle qualitative Forschung gilt (vgl. Breidenstein et al. 2013, 46). Im Verlaufe meiner Arbeit bedurfte es einer empirischen Anpassung der Frage an das Feld. Im Folgenden möchte ich diesen Denk- und Schaffensprozess jedoch nicht in allen Einzelheiten darlegen, sondern die mir wesentlich erscheinenden Stationen auf dem Weg hin zu meiner endgültigen Fragestellung skizzieren.

2.1. Erste Schritte: „Mitmachformate sind nicht völlig neu, scheinen im Theater aber immer zahlreicher zu werden.“

Mein Forschungsinteresse entstand grundsätzlich aus einer gewissen Nähe zum Feld, die sich aus langjähriger persönlicher Theatererfahrung durch einerseits zahlreiche

Theaterbesuche und durch andererseits eigene schauspielerische Tätigkeiten ergab. Die hieraus hervorgegangenen Kontakte zu Theaterschaffenden trugen dazu bei, dass ich regelmäßig mit Klagen über zu geringe Gagen und Ausbeutung, über schlechte Produktionsbedingungen, ein uninteressiertes Publikum und über unliebsame Kritiken konfrontiert wurde sowie ich über Programmänderungen und künstlerische Entwicklungen auf dem Laufenden blieb. So stellte ich mir zunehmend Fragen zu der aktuellen Situation der deutschen Theater und danach, welches Publikum das Theater heutzutage hat. Damit verbunden war auch ein Interesse für die Gründe eines Theaterbesuchs oder des umgekehrten Fernbleibens vom Theater, beziehungsweise eines Nicht-Interesses an einem Theaterbesuch. Im Zuge dessen wurde ich auf die Nicht-Besucher-Forschung von Thomas Renz aus dem Jahre 2016 aufmerksam, die zu möglichen kulturmanagerialen sowie künstlerischen Maßnahmen zur Publikumsgenerierung anregt. Am Ende seiner Ausführungen konkludiert der Autor, dass sich die grundsätzlichen Probleme einer Programmpolitik nicht allein im Rahmen von Marketing- und Vermittlungsmaßnahmen lösen lassen und dass „am Ende solcher Entwicklungen [...] vermutlich ein anderes Theater stehen [wird, M.Ü.], das mit anderen Inhalten, neuen Programmen und populären Kunstformen seine gesellschaftliche Relevanz und Attraktivität behauptet“ (Renz 2016, 290). Daher stellte ich mir weitergehend die Frage welche Inhalte, Programme und Kunstformen das sein könnten. Während meiner Recherchen stieß ich schließlich auf einen Artikel von Detlev Baur (2016, 36) aus der ältesten deutschen Theaterzeitschrift *Die deutsche Bühne*, in dem die Rede von Mitmachformaten für Zuschauer ist. Die Spielzeit 2015/2016 sei stark von solchen Mitmachformaten für Zuschauer geprägt gewesen (vgl. ebd.). Stellt man weitere Nachforschungen zu partizipativen Praktiken in der Kunst an, dann kann man sehen, dass diese keine gänzlich neue Erscheinung darstellen. Tatsächlich bilden die Avantgardisten des 20. Jahrhunderts mit der Idee des Fortschritts in Abgrenzung zum bürgerlichen Theater den Ursprung partizipativer Formate im neueren Sinn². In den 60er und 70er Jahren gab es einen regelrechten Boom partizipativer Praktiken mit dem Wunsch nach einer Demokratisierung der Kunst. Später, während der 1990er und 2000er Jahre, kam es zu einer breiten Popularisierung partizipativer Kunst im Allgemeinen (vgl. z.B. Feldhoff 2016, 30). Bis heute bilden sie ein dominantes Kennzeichen zeitgenössischer

² Bereits in der Antike und im Mittelalter, als Theater noch gleichzeitig religiöses Ritual war, war es partizipativ. Das Aufleben des Partizipativen seit Beginn des 20. Jahrhunderts darf als Rückbesinnung auf diese Epoche vor dem Bürgertum verstanden werden.

Theaterproduktion, insbesondere die Arbeiten der freien Szene betreffend. Die Kulturwissenschaftlerin Silke Feldhoff spricht sogar von einem sich parallel etablierenden eigenen Diskurs zu Partizipation in und als Kunst und Vermittlung und deklariert, dass es „zu einem so umfangreichen thematischen Feld eine Vielzahl an Veröffentlichungen“ (Feldhoff 2009, 11) gibt.³

2.2. Forschungsstand: Mangelhafte theoretische Bearbeitung partizipativer Praxis in der Kunst

Verschafft man sich einen Überblick über die wissenschaftlichen Publikationen, welche sich mit der Partizipation der Zuschauer im Theater oder in der Kunst allgemein auseinandersetzen, dann fällt auf, dass sich „nur ein geringer Teil der Literatur dezidiert mit Fragen nach den Charakteristika, Formen und Möglichkeiten intendierter oder tatsächlich realisierter Partizipation auseinandersetzt, während sich der überwiegende Teil mit reinen Darstellungen begnügt“ (Feldhoff 2009, 11f.). Eine „umfassende theoretische Bearbeitung“ (ebd., 12) bleibt also aus. Schriften, die im Diskurs eine wesentliche Rolle spielen und auf die sich bei der Theoriebildung bezogen wird, sind vornehmlich „Nancys ‚La communauté désœuvrée‘ (Paris 1986) oder Rancières ‚Le spectateur émancipé‘ (Paris 2008)“ (Glauner 2016: o.S.). Ebenfalls scheint die Anthologie *Participation* von Claire Bishop aus dem Jahre 2006 in der Diskussion von nicht geringer Bedeutung zu sein. Von Glauner als „vergleichbare Diskurshoheit“ (ebd., o.S.) bezeichnet, wird darin anhand von Originaltexten verschiedener Theoretiker eine historische Entwicklungslinie von partizipativen Formaten umrissen (vgl. ebd., 12). Außerdem kann die Dissertation der Kulturwissenschaftlerin Silke Feldhoff als ein Beitrag zur reflektierenden Auseinandersetzung mit der Partizipation in der Kunst betrachtet werden. Denn die Autorin geht in ihrer Untersuchung mit „detaillierte[n, M.Ü.] Beschreibung[en, M.Ü.] und Analyse[n, M.Ü.] partizipatorischer Strategien und Praxen und ihrer jeweiligen Wirkungen“ (ebd., 9) gegen die Tatsache an, dass „partizipatorische Projekte in der kunstwissenschaftlichen Forschung bisher weitgehend marginalisiert wurden“ (ebd., 9). Mit ihrer Studie bemüht sie sich darum, eine „Basis für das Studium und die weitere Forschung zum Thema Partizipation in der Kunst“ zu schaffen, einschließlich einer „fundierte[n, M.Ü.] Begriffskritik“ (ebd., 9) und einer

³ Einige relevante Publikationen zu diesem Thema sind in meinem Literaturverzeichnis aufgeführt. Wie viele es daneben sonst noch gibt, lässt sich nur schwer beantworten. Die Partizipation in der Kunst bzw. im Theater taucht in vielen Quellen nur stellenweise auf und oft als lediglich ein Teilaspekt umfassenderer Diskussionen postdramatischer oder politischer Theaterstücke und Performances insgesamt.

„differenziertere[n, M.Ü.] Bewertung partizipatorischer Praxen bei gleichzeitig höherer Wertschätzung in Kritik und Wissenschaft“ (ebd.). Es ist jedoch drauf hinzuweisen, dass Feldhoffs Ausführungen nunmehr knapp neun Jahre alt sind und dass deren Veröffentlichung im Jahre 2015 ohnehin in letzter Konsequenz von einem Berliner Verlag abgelehnt wurde (vgl. Glauner 2016, o.S.). Außerdem kritisiert Max Glauner (ebd.), dass Feldhoffs theoretischer Ansatz kaum überzeugt, weil in ihrem enzyklopädischen Überblick über die deutsche Landschaft schnell Lücken erkennbar werden. Glauner selbst hat unter dem Titel „Get involved – Partizipation als künstlerische Strategie“ im Jahre 2016 einen Band herausgegeben, mit dem „zu einer erneuten, kontroversen Bestandsaufnahme“ (BKJ 2016, s.O.) eingeladen wird, „die versucht, unter dem Horizont eines neuen systematischen Ansatzes, der die Partizipation in ihre Modi der Kollaboration, Kooperation und Interaktion auffächert, die Fülle partizipatorischer Kunst an ausgewählten Beispielen zur Diskussion zu stellen“ (ebd.).

2.3. Formulierung der Fragestellung: Partizipative Theaterformate als eine Zukunft des Theaters?

Die Tatsache, dass sich partizipative Praktiken also in den letzten knapp 25 Jahren im Kontext Theater vermehrt wiederfinden lassen und dass – trotz zunehmender Diskussionen um deren Begrifflichkeit und Erscheinung – bis heute keine Theorie der Partizipation verfasst wurde, bildete den Ausgang für das Thema meiner Arbeit: *Partizipative Formate als Zukunft des Theaters?*. Dieser anfängliche Arbeitstitel mag zunächst – und davor schützt wohl auch das Fragezeichen nicht – unreflektiert und plakativ erscheinen, klingt er doch beinahe wie der Slogan eines Werbeplakats, der ein Allheilmittel anpreist und gut durch den Zusatz ‚Probieren Sie es aus, es hilft!‘ ergänzt werden könnte. Gewiss geht es in meiner Untersuchung jedoch nicht darum, am Ende eine Patentlösung vorzulegen. Eine solche anzubieten erweist sich schon bei einem ersten Blick in die aktuellen Diskurse um das Theater als illusorisch. Die Kritik, mit dem sich das Theater derzeit konfrontiert sieht, die Probleme, die es zu bewältigen hat sowie die vorgeschlagenen Maßnahmen zur Behebung derselben sind derart zahlreich, dass dem Theater mit allein einer einzigen Ästhetik nicht geholfen sein kann. Dies zeigt auch die im Jahre 2016 erschienene Erstveröffentlichung des Buches „Theater, Krise und Reform.“ von Thomas Schmidt, welches, wie der Untertitel verrät, eine Kritik des deutschen Theatersystems darstellt. Der Autor deskribiert „eingangs die wesentlichen und sehr differenzierten Typen von Krisen der Theater und ihres unmittelbaren Umfelds“

(Schmidt 2017, 8), welche den Kern einer sich seit 2011 um die Zukunft des Stadttheaters intensivierenden Debatte⁴ bilden (vgl. z.B. ebd., 16) und die in Korrelation zueinander stehen. Neben der einleitend von mir erwähnten Legitimationskrise nennt Schmidt die Produktions- und Überproduktionskrise, sowie die strukturelle Krise, die Finanzierungskrise und die Krise der Organisation (Schmidt 2017). Die Frage nach der Zukunftsfähigkeit des Theaters ist also eng verknüpft mit der Infragestellung des gesamten Theatersystems, welches auf verschiedensten Ebenen zu kranken scheint. Ich sah daher schnell ein, dass es die Zukunft des Theaters nicht geben kann. Auch hängt der Erfolg eines Formats von dem Standort eines Theaters sowie dessen Umweltbedingungen ab (vgl. ebd., 48-52). Ich nahm meinen Nachforschungen vorweg, dass bei den partizipativen Formaten – wenn überhaupt – lediglich von einer Zukunft des Theaters die Rede sein könnte. Demgemäß konkretisierte ich meine Fragestellung.

Bei Erika Fischer-Lichte kann man lesen, dass die „Dominantenverschiebung von der internen zur externen theatralen Kommunikation“ (Erika Fischer-Lichte 1997, 12) durch eine Aktivierung des Zuschauers ursprünglich aus der Überzeugung rührt, dass das Theater nur auf diese Weise seine grundlegende gesellschaftliche und kulturelle Funktion wiedererlangen kann (ebd.). Daher wollte ich in einem ersten Schritt diese grundlegende gesellschaftliche und kulturelle Funktion erfragen und daran anschließend herausfinden, inwieweit und auf welche Weise partizipative Formate mit einem solchen gesellschaftlichen Auftrag korrespondieren. Konkreter noch wollte ich in dieser Arbeit der Frage nachgehen, welche Potenziale Mitmachformate aufweisen und wie sich daraus ihr Mehrwert bestimmt. Auch sollten die Ergebnisse im Idealfall Aufschluss über die diesen Formaten zugrundeliegenden Intentionen der Künstler sowie über die tatsächlichen Reaktionen der Zuschauer während der Rezeption geben. Ein historischer Rückblick auf die Entwicklung der Guckkastenbühne, über die Auflösung der

⁴ Ein Impulsgeber dieser Debatte war Matthias von Hartz, der in einem Vortrag während einer Ringvorlesung im Jahre 2010 das Stadttheatersystem stark kritisierte und zu dessen Erneuerung von innen heraus aufrief. Die gekürzte Version des Vortrags wurde in dem Arbeitsbuch „*Heart of the City – Recherchen zum Stadttheater der Zukunft*“, herausgegeben von Josef Mackert, Heiner Goebbels und Barbara Mundel, veröffentlicht. Ein zweiter Teil des Arbeitsbuches, der im Jahre 2017 erschien, wartet unter demselben Titel mit erweiterten Perspektiven auf. Daneben entstand aus den Ausführungen von Matthias von Hartz die Artikelserie „*Zukunft des Stadttheaters*“ in dem bedeutendsten deutschsprachigen Theaterblog *nachtkritik.de*, in deren Rahmen seit 2011 Texte zu den Gegebenheiten und Veränderungsmöglichkeiten der deutschsprachigen Theaterlandschaft geschrieben werden. Außerdem beschäftigt sich das Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Universität Gießen schon seit vielen Jahren wissenschaftlich und künstlerisch mit Fragen nach der Zukunft des Stadttheaters (vgl. Mackert / Goebbels / Mundel 2011, 6). Weitere Beiträge zu diesem Thema habe ich in meinem privaten Blog *theater-zukunft.com* zusammengetragen.

sogenannten vierten Wand, hin zu einem geöffneten Theaterraum, in dem das Potenzial einer Theateraufführung als eine Live-Situation (vgl. z.B. Deck 2008, 10; Thies-Lehmann 2008, 22) genutzt wird, damit sich Akteure und Besucher auf Augenhöhe begegnen (vgl. Deck 2008, 10) können, schien mir in diesem Kontext nicht unbedeutend. Außerdem stellte ich während meiner Recherchen fest, dass die Frage nach der Publikumsgenerierung im Diskurs scheinbar weitestgehend unberührt bleibt. Allein bei Thomas Schmidt konnte ich in Bezug auf neue Formate lesen, dass die Frage sei, „inwieweit man damit tatsächlich eine hohe, dauerhafte und nachhaltige Bindung der Zuschauer herstellen will und kann, oder ob sich die Formate auch ohne eine Bindung zum Publikum weiter entwickeln und den Zuschauer schließlich zurücklassen“ (Schmidt 2017, 86). Da aber auch an dieser Stelle eine Antwort ausbleibt, beschloss ich, die Frage nach der Publikumsgenerierung in meiner Untersuchung zu berücksichtigen und hoffte eruieren zu können, wie wirkmächtig diese Formate sind. Damit verbunden wäre ein genauer Blick auf die Interaktionen innerhalb eines Theaterraums während partizipativer Inszenierungen, Performances, Aufführungen, Happenings sowie eine Beobachtung der Reaktionen der Zuschauer auf das Geschehen und der Art und Weise, wie sich die Besucher eine solche Inszenierung erschließen. Dies umfasst sowohl die situativen Kommunikations- und Handlungsprozesse zwischen den Akteuren und den Zuschauern als auch zwischen den Zuschauern untereinander. Jene zu untersuchen würde, so glaubte ich, am ehesten durch die teilnehmende Beobachtung gelingen, weshalb ich die Feldforschung als den methodischen Ansatz für mein Forschungsvorhaben wählte.

Zur Umsetzung meines Forschungsvorhabens sah ich den Besuch verschiedener Inszenierungen vor. Überdies gedachte ich Interviews sowohl mit Theaterbesuchern als auch mit den von Renz so betitelten Nicht-Besuchern zu führen. Darüber hinaus zu führende Experteninterviews würden schließlich zum besseren Verständnis der Sinnzusammenhänge beitragen. Für letztere entwickelte ich einen Interviewleitfaden, der mir zur Orientierung während der Gespräche dienen würde, an den ich mich aber nicht strikt zu halten hätte.

2.4. Zum Begriff der Partizipation in dieser Arbeit

In dieser Arbeit steht der Begriff der Partizipation stellvertretend für jedwede Form der Teilhabe, der Teilnahme und des Eingebunden-Seins. Es wurde im Vorhinein keine Unterscheidung zwischen Interaktion, Partizipation und Immersion vorgenommen. Die vorgestellten Formate umfassen allein die Theaterpraxis selbst, Kunstformate also und

keine Vermittlungsformate. Letztere können zwar durchaus auch partizipativ sein, jedoch haben sie vornehmlich eine soziale Diversifizierung des Publikums zum Ziel und werden häufig vor dem Hintergrund der kulturpolitischen Forderung nach kultureller Teilhabe und aus der Perspektive der Ungleichheitsforschung betrachtet, was bei partizipativen Kunstformaten nicht unbedingt der Fall ist. Daher entschied ich mich für die Fokussierung auf die theatrale Praxis allein und berücksichtigte nicht das Rahmenprogramm der Theater.

3. Datengewinnung und –präsentation zwischen Komplexität des Gegenstandes und populärer Ethnographie⁵

Die besondere Leistung der Ethnografie besteht laut Breidenstein et al.

„[...] in einer analytischen Beschreibung fremder (oder eigener) kultureller Praktiken, mit dem Ziel, diese so zu repräsentieren, dass die Leserschaft ein Bild von diesen Praktiken oder kulturellen Lebensformen gewinnen kann“ (Breidenstein et al. 2013, 7).

Um diese Leistung erbringen zu können, musste ich mir zunächst überlegen, wer meine Adressaten sein würden. Ich wollte die Daten auf eine solche Weise aufbereiten, dass sie für ein breites Publikum verständlich wären. Die Präsentation der Forschungsergebnisse sollte nicht allein Fachkollegen, sondern Theaterinteressierte und Theaterlaien gleichermaßen ansprechen. Um diesem, meinem persönlichen, Anspruch gerecht zu werden, musste ich eine geeignete Darstellungsform finden, mit der ein Spagat zwischen Wissenschaftlichkeit und Öffentlichkeit gelingen könnte. Da das Theaterspiel eine Praxis ist, „durch die und mit deren Hilfe man ‚begreift‘, was man rein ‚theoretisch‘ eben ‚nicht‘ begreifen kann – sondern nur gestisch, sinnlich, stimmlich, körperlich“ (Lehmann/Varopoulou 2015, o.S., Hervorheb. i. O.), musste ich meine Adressaten in den Theaterraum hineinholen, indem ich das Geschehen für mein Publikum sinnlich nachempfindbar werden ließe. Ich entschied mich deshalb dazu, die Ergebnisse der teilnehmenden Beobachtung in einem Podcast zu präsentieren, um die Kommunikationsprozesse in all ihrer Komplexität für Außenstehende (be)greifbar zu machen. Schließlich ist nicht allein wichtig, was gesagt wird, sondern auch wie es gesagt

⁵ Für eine Ethnologie als verständliche Wissenschaft, die sich durch Einfachheit und Kürze auszeichnet, plädiert z.B. auch Christoph Antweiler. Er verweist darauf, dass heute gerade in den Kultur- und Geisteswissenschaften oft übersehen wird, dass Einfachheit ebenfalls ein Kriterium guter Forschung sein kann. Siehe hierzu: Antweiler, Christoph (2015): *Verständliche Wissenschaft Ethnologie: Populärwissenschaftliches Schreiben für ein breites Publikum*. In: Cora Bender / Martin Zillinger (Hg.), *Handbuch der Medienethnographie*. Berlin: Reimer, 405-424.

wird. Und tatsächlich stellte sich später heraus, dass die sich häufig überlappenden Gespräche und Handlungsabläufe schriftlich kaum darstellbar gewesen wären, um auch nur einen minimalen Eindruck von dem Geschehen zu vermitteln. Der Hörer erhält durch diese Form der Datenpräsentation eine konkrete Idee von Personen, die an den Prozessen beteiligt sind, etwa das Alter oder gar den Charakter und das Temperament eines Zuschauers oder der Darsteller betreffend, sowie er sich eine Vorstellung von Emotionen, Stimmungen und Atmosphären im Raum machen kann. Das so gewonnene Material dient im Podcast jedoch lediglich der reinen Abbildung der Gegebenheiten vor Ort. Es handelt sich um ein pures Hörbarmachen der Ereignisse, die analytisch unberührt bleiben. Erklärend wirken im Podcast stattdessen die Experteninterviews, die jedoch auch keine Explikationen konkreter Situationen, sondern die Erörterung der partizipativen Formate insgesamt darstellen. Auch sie wurden auditiv aufgezeichnet. Ergänzt werden diese Ergebnisse schließlich durch den Sprechertext. Dieser enthält erstens theoretisches Wissen, zweitens wird darin das auditiv dargestellte Feldgeschehen durch die Beschreibung persönlicher Erfahrungen und Empfindungen verdichtet. Die Feldnotizen sind größtenteils retrospektiv entstanden, da die Aufführungssituationen keine direkte Verschriftlichung zuließen. Sie werden aber im Präsenz präsentiert, um beim Hörer ein stärkeres Gefühl des Dabei-Seins hervorzurufen. Außerdem sind sie nicht in ihrer eigentlichen Form zu hören, sondern literarisch aufbereitet, um einen Hörbuchcharakter zu erzeugen, der das Hören noch angenehmer gestalten soll.

Ähnlich wie beim ethnografischen Film eröffnet diese Art der Datenpräsentation die Möglichkeit der realistischen Abbildung komplexer Sachverhalte, während die Theoriebildung in den Hintergrund rückt. Fall- und Detailanalysen finden hier keine Anwendung, da sie populärwissenschaftlich zu abstrakt und daher nur wenig verständlich wären. Die analytische Leistung dieser Arbeit tritt somit hinter die reine Darstellung der Daten für eine breite Hörerschaft zurück. Meiner Meinung nach büßt sie dadurch aber keinesfalls an Wissenschaftlichkeit ein, denn immerhin werden in dieser Arbeit im Sinne eines durch Antweiler beschriebenen „fruchtbaren Ansatz[es, M.Ü.] einer verständlichen Ethnographie“ (Antweiler 2015, 406) für ein breites Publikum „anthropologische Grundfragen“ (ebd.) thematisiert und es wird an „dauerhaften Interessen von Laien“ (ebd.) angesetzt. Darüber hinaus wird das Thema „mit aktuellen Fragen und öffentlichen Debatten verknüpft“ (ebd.) und durch Hintergrundwissen ergänzt. Außerdem stellt allein schon der Zusammenschritt des Podcasts eine Selektion dar, wodurch die Darstellung durchaus perspektivisch und interpretativ wird.

Bei der Anordnung der einzelnen Sequenzen habe ich mich an dem Hörfunk-Genre *Feature* orientiert. Diese Form schien mir für meine Umsetzung deshalb besonders geeignet, da in einem Feature reale Stoffe kunstvoll dramaturgisch gestaltet werden (vgl. Zindel 2007, 21), sodass es gelingen kann, Wirklichkeit abzubilden und gleichzeitig „Hörbilder aus Sprache, Stimmen, atmosphärischen Tönen zu schaffen, die im Zuhörer Fantasie, Nachempfinden, Nachdenken auslösen“ (ebd., zit. nach Axel Eggebrecht, o.A.). Vorgestellt wird der Podcast schließlich als *Hörexkursion*⁶, da er gewissermaßen in verschiedene Stationen gegliedert ist, was meinem Empfinden nach einem Lehrausflug ähnelt.

4. Realisierung des Forschungsvorhabens

Anja Dreschke beschreibt die Umsetzung eines dokumentarischen Stoffes als einen hochkomplexen Prozess, „der permanent Entscheidungen erfordert, in denen man das Geschehen, welches man aufzeichnen möchte, antizipieren muss und der letztendlich doch von >>richtigen Zufällen<< bestimmt wird, wie Rouch es beschreibt“ (Dreschke 2015, 271, Hervorheb. i. O.). Für den ethnographischen Film bedeute dies „neben filmpraktischer und filmästhetischer Kompetenz ein hohes Maß an Flexibilität und Intuition“ (Dreschke 2015, 271). Doch letztlich könne man das methodische Vorgehen durch Filmen in der Feldforschung nicht im Einzelnen planen, oft erfordere es zahlreiche Neujustierungen (vgl. Dreschke 2015, 272). Vergleichbare Erfahrungen machte ich auch bei der Dokumentation durch reine Tonaufnahmen. Überdies taten sich beim Feldzugang einige Hürden auf. Welche Auswirkungen das auf meine Ergebnisse hatte, möchte ich im Folgenden erläutern.

4.1. Feldzugang: Fehlendes Insiderwissen als erste Hürde

Schon als ich mich auf die Suche nach partizipativen Formaten begab, ergaben sich erste Schwierigkeiten beim Aufspüren dergleichen. Das größte Problem bestand vor allem darin, dass partizipative Stücke in der Programmübersicht der Spielstätten nicht oder nur selten explizit als solche ausgewiesen sind. Es fehlte mir somit zunächst schlicht an ausreichendem Insiderwissen über günstige Gelegenheiten zur Umsetzung meines Vorhabens. Als ein erster Anhaltspunkt diente mir die bereits erwähnte Ausgabe der

⁶ Es handelt sich bei diesem Begriff um ein von mir selbst für diese Arbeit gebildetes Kompositum, welches fachsprachlich nicht existiert. Allerdings muss dazu gesagt werden, dass das Wort *Hör-Exkursion* auch schon von anderen in Bezug auf ein Audioformat verwendet wurde. Beispiel: „Dank abwechslungsreicher Dramaturgie ergibt sich eine spannende Hör-Exkursion“ – http://www.deutschlandfunk.de/holz-mit-zwischentoenen.727.de.html?dram:article_id=101399 (letzter Zugriff am 19.02.2018; nicht explizit in meinem Literaturverzeichnis erwähnt)

Theaterzeitschrift *Die deutsche Bühne*. An ihr orientierte ich mich anfänglich und kontaktierte einige Produzenten der dort vorgestellten Inszenierungen, die häufig von freien Gruppen durchgeführt werden, welche „gastweise und durchaus regelmäßig an Stadttheatern arbeiten“ (Baur 2016, 36). Dabei hatte ich zunächst nur bei einer Gruppe Erfolg. Da nämlich viele freie Gruppen ihre Stücke an nur wenigen Tagen im Jahr, dafür aber über mehrere Jahre verteilt an unterschiedlichen Spielstätten anbieten, gab es in dem von mir gewünschten Zeitraum entweder gar keine Angebote der einzelnen Produzenten oder die Vorstellungen waren längst ausgebucht. Andere Gruppen hingegen bekundeten, dass audio-visuelle oder auditive Mittschnitte aus rechtlichen oder ästhetischen Gründen grundsätzlich unerwünscht seien. Meinen Fokus legte ich daher zunehmend auf Experteninterviews, in der Hoffnung, am Ende solcher Gespräche nicht allein meine Interviewfragen beantwortet zu wissen, sondern darüber hinaus neue Zugänge zum Feld zu erhalten. Tatsächlich erwiesen sich meine ersten beiden Interviewpartner, Friedrich Kirschner und Denis Krick, als begeisterte Anhänger partizipativer Formate sowie sie über ein umfangreiches Wissen über dergleichen und über das Theater im Allgemeinen verfügen. Meine Hoffnung auf Informationen darüber, wo ich partizipative Formate finden würde, erfüllte sich in den Gesprächen folglich. So wurde ich auf Gruppen und Spielstätten aufmerksam gemacht, von denen ich zuvor noch nicht gelesen oder gehört hatte und von denen ich in meinem Forschungszeitraum das Stattfinden partizipativer Formate erwarten konnte. Letztlich bildeten mehrere Kurzaufenthalte die Basis meiner Untersuchung, weshalb von akkumulierten ethnographischen Miniaturen die Rede sein darf. Wie in meinem Fall geschehen, werden solche Kurzaufenthalte dann mehr als reine Interviews, wenn „sie (a) in der Lebenswelt der erforschten Menschen stattfinden, (b) durch Beobachtung zusätzliche Daten über diese Lebenswelt erheben und (c) diese Lebenswelt wiederum Thema des Interviews ist (und diese Daten daher mehr als nur illustrativen Zwecken dienen)“ (Bachmann/Wittel 2011, 191). Zwar wurden viele der Interviews örtlich und zeitlich unabhängig von den Stücken geführt, jedoch beziehen sich die Gesprächspartner zuweilen auf die von mir präsentierten Gruppen. Aufgrund der soeben beschriebenen Hindernisse bilden die Audioaufnahmen der Inszenierungen im Podcast gewissermaßen die Kulisse, vor der sich eine durch die Interviews getragene Diskussion um die Bedeutung, die Wirkung und die Zukunft partizipativer Formate ereignet. Die O-Töne sind so gegliedert und aneinandergereiht, dass sie wie in einem Wortwechsel unterschiedliche Meinungen zum Thema preisgeben oder als Kommentar zu der akustischen Kulisse wirken. Die Audioaufnahmen im Feld ergänzen, stützen und

verifizieren dabei die Aussagen der Interviewpartner. Neben den beiden bereits genannten Experteninterviews befragte ich noch eine Theaterwissenschaftlerin, Mayte Zimmermann, zu den partizipativen Formaten. Sie ist es auch, die das Thema aus historischer Perspektive erhellt. Als weitere Experten sind der Dramaturg Marc-Oliver Krampe sowie der Senator für Kultur und Europa aus Berlin, Klaus Lederer, zu hören. Mit ihnen führte ich keine Interviews, stattdessen dokumentierte ich Vorträge, die sie im Rahmen von Veranstaltungen zur Zukunft des Theaters hielten. Die Zustimmung für Mitschnitte holte ich mir vorab von den Organisatoren ein.

Hinzuzufügen ist, dass meine Feldnotizen – wie oben bereits angedeutet – nur sehr dürftig ausfielen, da ich derart intensiv mit den Audioaufnahmen beschäftigt war, dass ich kaum Gelegenheit hatte, meine Beobachtungen zu verschriftlichen. Im Nachgang rekonstruierte ich zwar die Abläufe und die Gegebenheiten vor Ort, indem ich sie durch das Anhören der Audioaufnahmen erneut wachrief, jedoch möchte ich nicht bestreiten, dass eine solche Retrospektive in jedem Fall an Genauigkeit verliert. Die Ausbeute der von mir vorab geplanten Interviews mit Theaterbesuchern und Nicht-Besuchern ist sehr bescheiden. Denn ich musste schon recht früh feststellen, dass viele der Befragten ihre Eindrücke unmittelbar nach einer Vorstellung oder ihr (Des-)Interesse am Theater im Allgemeinen nur sehr schwer in Worte zu fassen wussten. Die Zahl der gehaltvollen Interviews ist folglich so gering, dass diese im Podcast keine Berücksichtigung finden. Umso detailreicher beschreiben die Experten ihre Eindrücke, sie tauchen im Podcast also als Publikum und Kenner gleichermaßen auf.

Ursprünglich hatte ich mir vorgenommen, auch die Probenprozesse zu den Stücken zu begleiten. Da ja das potenzielle Publikum eine „unberechenbare Komponente“ (Denis Krick im Interview) für partizipative Formate darstellt, umtrieb mich die Frage, wie sich die Theatermacher auf ihre Besucher vorbereiten und ob sie sich im Vorhinein auf eventuelle Überraschungsmomente einstellen. Allerdings handelte es sich bei allen Inszenierungen um Wiederaufnahmen und Wiederaufnahmeproben blieben aus. Daher konnte ich dieses Vorhaben nicht in die Tat umsetzen.

4.2. Im Feld: Der Einfluss von Zufällen auf die Datengewinnung

Zu meiner Rolle als Forscherin im Feld lässt sich sagen, dass man mir stets mit sehr viel Offenheit begegnete und dass ich nicht als Störfaktor wahrgenommen wurde, zumindest gab man mir dies nicht zu spüren. Dieser Umstand mag darin begründet liegen, dass das Sehen und Gesehen werden zum normalen Verlauf eines Theaterspiels, gerade eines

interaktiven Theaterspiels, gehört und somit eine Integration des Forschers in die Abläufe automatisch vereinfacht ist, da „das Setting bereits durch ein Miteinander von Darstellern und Publikum geprägt ist [...]. Der Forscher muss hier allein als ein Zuschauer unter anderen erscheinen.“ (Breidenstein et al. 2013, 61) „Die Integrität der Szenerie bleibt von der Beobachtung unberührt“ (ebd., 60). Allein als ein Zuschauer unter anderen erschien ich gewiss nicht, da ich mein Aufnahmegerät stets präsent in der Hand hielt, mit dem ich mich oftmals außerhalb des Geschehens positionierte oder mich um die Akteure herum bewegte. Dadurch wurde meine Forscherrolle unweigerlich erkennbar. Wenn es eine Situation zuließ oder geradezu erforderte, brachte ich mich sogar in das Geschehen mit ein, indem ich beispielsweise am Lösen von Rätseln beteiligt war oder an den kreativen Gestaltungsprozessen während des *Durcheinanders* von *deufert&plischke* teilnahm. Diese Herangehensweise ermöglichte es mir, mich in die Zuschauerrolle hineinzusetzen und das Geschehen auf diese Weise besser nachzuempfinden. Jedoch möchte ich diese Aktivitäten nicht explizit als Forschungsstrategie begreifen, da es sich nicht um eine bewusste Entscheidung zur partizipativen Methode⁷ handelte, vielmehr ergaben sich diese Momente zufällig.

Auch während der Interviews herrschte eine entspannte Atmosphäre. In den meisten Fällen bot man mir direkt das *Du* an, wodurch das Eis schnell gebrochen war. Den von mir konzipierten Leitfaden hatte ich stets griffbereit und die dort formulierten Fragen behielt ich im Hinterkopf, für den Fall, dass ein Gespräch in eine gänzlich andere Richtung laufen würde als von mir erwünscht. Jedoch orientierte ich mich eher an den Aussagen meiner Gesprächspartner, griff diese auf und hakte nach, wenn weiterer Informationsbedarf bestand. Alle Interviewpartner zeigten sich äußerst gesprächsbereit und erzählten mit großer Leidenschaft.

Allerdings taten sich zuweilen technische Schwierigkeiten auf. Obwohl ich mich intensiv auf die Aufnahmen vorbereitete, indem ich mich ausgiebig mit praktischer Mikrofonkunde befasste, diverse Testaufnahmen durchführte und mich schließlich genauestens an die Vorgaben aus den Lehrbüchern hielt, fand ich mich am Ende vor einer Vielzahl unbrauchbaren Materials wieder. Dieser Umstand wurde durch verschiedene

⁷ Meiner Meinung nach ist ohnehin die Frage, ob man als Forscher eine Grenze zwischen den Begriffen der teilnehmenden Beobachtung und der partizipativen Forschung ziehen möchte und wenn ja, stellt sich mir weiter die Frage: Wie fließend sind die Übergänge? Zu *Möglichkeiten und Problemen partizipativer Forschungsstrategien* siehe z.B.: Grätz, Tilo (2015): *Medienethnographisches Forschen an Beispielen aus Benin (Westafrika)*. In: Cora Bender / Martin Zillinger (Hg.). *Handbuch der Medienethnologie*. Berlin: Reimer, 111-133.

Faktoren bedingt. Einige Theaterräume waren recht weitläufig, häufig konnte ich den weiteren Verlauf der Stücke nur schwerlich voraussehen und viele Handlungen überlappten sich zeitlich und räumlich derart, dass ich zu einigen Entscheidungen gezwungen war, aus denen sich eher ungünstige Aufzeichnungssituationen ergaben. So positionierte ich mich teilweise zu weit weg vom Geschehen oder ich wählte einen Ausschnitt, der sich sogleich als für meinen Forschungskontext unbedeutend erwies, während ich an anderer Stelle im Raum interessante Situationen vernahm, die ich dann jedoch verpasste. In einigen Fällen stellte die Geräuschkulisse selbst ein Problem dar. Die Aufnahmen aus dem *Durcheinander* des Künstlerpaars *deufert&plischke* zum Beispiel kennzeichnen sich entweder durch ein großes Stimmengewirr, aus dem konkrete Gesprächs- und Handlungssituationen akustisch kaum erkennbar sind oder sie zeichnen sich gegenteilig durch langanhaltende Stille aus, weil die Besucher kaum miteinander kommunizieren und jeder in eigene Handlungen vertieft ist, etwa in das Verkleiden oder in das Notieren eigener Gedanken. Deshalb beschränkt sich die für den Podcast getroffene Auswahl in diesem Fall auf wenige, kurze Sequenzen.

5. Ergänzende Anmerkungen zu den Ergebnissen – mit Anregungen für vertiefende Recherchen und für weiterführende wissenschaftliche Untersuchungen

Zukunft haben, nicht Zukunft sein

Trotz aller Bemühungen meine Ausgangsfrage am Ende der Untersuchung beantwortet oder zumindest doch diskutiert zu wissen, führen die Ergebnisse ein wenig von der eigentlichen Fragestellung weg. So wird im Podcast zwar das Potenzial von Mitmachformaten vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Funktion des Theaters thematisiert und auch wird deren Notwendigkeit in Hinblick auf die Öffnung des Theaters deutlich. Die Formate werden aber kaum in einen direkten Zusammenhang mit der Frage nach der Publikumsgenerierung gebracht. Am Ende wird weniger diskutiert, inwieweit das Theater von diesen Formaten profitieren kann, vielmehr wird besprochen, inwiefern sich diese Formate im Theater etablieren werden, also dort gleichsam einen *Stammplatz* finden können. Nicht, ob diese Formate eine Zukunft für das Theater sind, sondern eher, ob sie eine Zukunft im Theater haben, ist der Kern der Auseinandersetzung. Es wird wohl darauf eingegangen, inwieweit das Theater durch partizipative Formate seine gesellschaftliche Relevanz und Funktion behaupten kann, nicht jedoch, ob die Formate so zum Erhalt der Theaterlandschaft beitragen. Um Letzteres diskutieren zu können,

bräuchte man vermutlich genaue Besucherzahlen zu den entsprechenden Aufführungen und müsste diese schließlich ins Verhältnis setzen zu den Erhebungen aus anderen, nicht-partizipativen, Inszenierungen. Dazu bedürfte es außerdem einer genauen Beantwortung der Frage „Wo beginnt denn ein partizipatives Stück und wo endet es?“ (Min. 27:26).

Typisierung partizipativer Formate

Im Podcast werden verschiedene Typen und Modi der Partizipation im Theater und deren Genese vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Funktion des Theaters zweifelsohne ausgiebig diskutiert. Der Grad und die Art der Partizipation in den einzelnen Stücken wird einerseits durch die akustische Kulisse erkennbar und andererseits durch das Vokabular der Interviewpartner. So wird die Partizipation mit Worten beschrieben wie „mitmachen“, „mitgestalten“, „partizipativ“, „interagieren“ und „dabei sein“. Eine differenzierte Einteilung in verschiedene Typen und Modi findet jedoch nicht statt. Daher möchte ich auf Silke Feldhoffs Parameter zur Bestimmung der Typen von Partizipation verweisen. Die Kulturwissenschaftlerin identifiziert verschiedene Einzelaspekte. Die von ihr als zentral genannten Parameter sind nicht anders als in meiner Arbeit das Thema, das Format, die Wirkungsabsicht und die Rezeptionsmodi sowie der Grad der Beteiligung, die Struktur der Arbeit und die Adressaten (vgl. Feldhoff, 30). Jedoch geht sie einen bedeutenden Schritt weiter, indem sie eine sehr genaue Typisierung partizipatorischer bzw. partizipativer Praxis vornimmt. Sie unterscheidet zwischen Individual-Partizipation, systemischer Partizipation, konjunktivischer Partizipation und sozietärer Partizipation (ebd., 31). Auch wenn Feldhoffs Ausführungen unter Fachkollegen scheinbar keine große Anerkennung fanden, so halte ich sie doch deshalb für hilfreich, weil sie dem Leser ein Vokabular an die Hand geben, welches es ihm ermöglicht, die Partizipation in den einzelnen Stücken nuancierter zu beschreiben. Auch Max Glauner nimmt eine Differenzierung vor, derer man sich bei Bedarf bedienen kann. Er unterscheidet – wie bereits weiter oben im Text beschrieben – zwischen Kollaboration, Kooperation und Interaktion (vgl. z.B. Glauner 2016, s.O.; BKJ 2016, s.O.). Diese sehr genauen Identifikationen würden sich bestimmt auch für meine Untersuchung anbieten. Allerdings würde das den Rahmen dieser Arbeit sprengen und für einen Podcast wäre eine solch genaue Gliederung eher unangebracht, weil sie nur schwerlich auf verständliche und auf für den Hörer nicht allzu ennuyante Weise hörbar gemacht werden kann. Für interessierte Fachleute lohnt sich daher im Anschluss an diese Arbeit ein zusätzlicher Blick in die

Untersuchung von Silke Feldhoff und in den Beitrag von Max Glauner, um die in der *Hörexkursion* diskutierten Formate im Detail einordnen zu können.

Zum politischen Potenzial partizipativer Formate

Die Ergebnisse dieser Untersuchung zeigen, dass die Partizipation im Theater mit einer Neuausrichtung des Theaters insgesamt einhergeht, deren vorrangiges Ziel die Politisierung und Demokratisierung der darstellenden Künste und der Institution an sich ist. Vor diesem Hintergrund wird den im Podcast vorgestellten Formaten vornehmlich ein politisches Potenzial zugesprochen.

Dabei sei nun auf eine Sache hingewiesen: Sowohl das Politische als auch die Partizipation sind im Theater ja nichts grundsätzlich Neues, ebenso wenig wie die Tatsache, dass sich das Theater neu erfindet. Über die Partizipation im historischen Kontext konnte man bereits an anderer Stelle etwas lesen (Kapitel 2.1.). Ebenso wird von der ‚Rückkehr des Politischen‘ in den Künsten schon seit zwei Jahrtausenden immer wieder gesprochen (vgl. Eikels 2013, 11). Zuletzt waren es die Avantgardisten des 20. Jahrhunderts, die mit Konventionen der darstellenden Künste brachen und sich politisch engagierten. An ihr orientieren sich viele zeitgenössische Theaterformen.

Neu scheinen hingegen die kausalen Zusammenhänge zu sein, die den Wunsch nach dem Politischen im Theater aktuell wieder aufkommen lassen und innovativ ist, auf welche Weise in Mitmachformaten diesem Wunsch entsprochen wird. So wird im Podcast die Forderung nach der Politisierung und Demokratisierung des Theaters dadurch begründet, dass wir heutzutage in einer sich diversifizierenden Gesellschaft leben, in der aufgrund der „rechtskonservativen Angst, Borniertheit, Ausgrenzung und Verachtung“ (Min. 37:19) beispielsweise das „miteinander reden und abgleichen“ (Min. 05:12) und „vielleicht auch versuchen Lösungen zu finden“ (Min. 05:39) immer wichtiger wird. Theater wird hier als ein Ort verstanden, der in einer demokratischen Gesellschaft durch eine gemeinschaftliche und selbstbestimmte Teilhabe der Zuschauer an den künstlerischen Prozessen die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und politischen Themen ermöglicht. Die Szenarien, in denen sich die Auseinandersetzungen ereignen, bieten dem Publikum die Gelegenheit sich in andere hineinzusetzen, „jemand anderes zu werden“ (Min. 15:12). Die Besucher werden so scheinbar zu selbstbestimmten Teilnehmern. Man mag nun schnell in Versuchung geraten, die künstlerische Partizipation in diesem Sinne als eine Reaktion auf die von Hans-Thies Lehmann so bezeichnete „Schwäche einer ‚Demokratie‘“ (Lehmann 2011, 1) zu deuten. Oft genug

werde scilicet „das in der Forderung nach Partizipation implizierte Problem – nämlich deren Mangel trotz demokratischer Mitbestimmung sowie die faktischen, sozial bedingten Ohnmächtigkeitserfahrungen vieler – gerade verdrängt und es werden vordergründige Partizipationsformen als Trostpflaster eingesetzt.“ (ebd.) Wer nun glaubt, das Theater sei in der Lage diesen Missstand zu beheben, indem es gewissermaßen befriedigendere Alternativen zu den ‚Trostpflastern‘ der Politik anbietet, dem sei der Hinweis gegeben, dass Kunstkritiker viele Erscheinungsformen der Partizipation in der Kunst oft ebenderselben Hypokrisie bezichtigen (vgl. Burri et al. 2014, 9). Obwohl im Podcast die Rede davon ist, dass dem Zuschauer Handlungsräume eröffnet werden, möchte ich anmerken, dass in der kulturwissenschaftlichen und künstlerischen Auseinandersetzung mit diesen Formaten der Aspekt der Autonomie der Teilnehmenden bisweilen eher kritisch betrachtet wird. Häufig erscheint das Publikum in dieser prüfenden Beurteilung lediglich als ein Instrument zur Realisierung eines ästhetischen Konzepts. Deshalb bleibt trotz des im Podcast deklarierten demokratischen Charakters partizipativer Formate die Frage, inwieweit tatsächlich von Mitbestimmung des Zuschauers die Rede sein kann oder ob sich die Partizipation teilweise auch in der Kunst als ein leeres Versprechen entpuppt. Diese Frage lässt sich jedoch nur anhand konkreter Inszenierungen beantworten und führt über die Grenzen meiner eigenen Untersuchung hinaus. Im Podcast verweise ich auf diesen Umstand, indem ich an geeigneter Stelle Christel Weiler zitiere (Min. 26:52).

Auch sehe ich Friedrich Kirschners vorgebrachtes Verständnis von dem Begriff des Spiels in diesem Kontext eher kritisch. Da ein Spiel stets bestimmten Regeln folgt, möchte ich behaupten, dass die Besucher nur in dem Maße frei und somit handlungsfähig sind, wie sie sich an den vorgegebenen Rahmen dieses Spiels oder an eine ihnen gar zugewiesene Rolle halten. Auch unter diesem Gesichtspunkt könnte man die Autonomie des Zuschauers diskutieren und eingehender vor dem Hintergrund und aus der Perspektive einer Soziologie des Spiels beleuchten.

6. Fazit

Wie meine Ausführungen zeigen, kennzeichnen gelegentliche Einbußen meinen Forschungsprozess, wofür es verschiedene Gründe gibt. Zum einen fehlte es mir zunächst an ausreichenden Orientierungshilfen, wodurch der Eintritt in das Feld erschwert wurde. Zum anderen stieß ich mit meinem Vorhaben während der Kontaktaufnahme teilweise auf Ablehnung. Im Feld selbst wurde meine Arbeit zuweilen durch technische

Schwierigkeiten sowie durch von mir nicht voraussehbare Situationen und gewissermaßen entsprechend ‚falsche‘ Entscheidungen beeinträchtigt. Analytische Einbußen liegen dagegen in dem Präsentationsformat dieser Arbeit begründet. So verzichtete ich in der Darstellung bewusst auf detailreiche Analysen, um die Verständlichkeit meiner wissenschaftlichen Resultate für eine breite Hörerschaft zu gewährleisten. Das Ergebnis ist ein Podcast, der in relativ einfacher Sprache und durch auditiv erlebbare Beispielsituationen die Partizipation im Theater aus unterschiedlichen Perspektiven erhellt. Anhand konkreter Inszenierungen werden verschiedene Modi und Typen partizipatorischer Praxis sichtbar. Außerdem werden die Potenziale partizipativer Theaterstücke und die dafür notwendigen Voraussetzungen aufgezeigt. Die Partizipation erscheint hier insbesondere als eine Reaktion auf einen Mangel an Handlungsräumen und an Möglichkeiten zum freien Austausch innerhalb einer vermeintlich demokratischen Gesellschaft. In diesem Sinne stellt die Partizipation im Theater eine Möglichkeit zum reflektierten Nachdenken über gesellschaftliche Zusammenhänge sowie zur Selbsterfahrung und Selbstreflexion dar. In der Auseinandersetzung wird aber auch deutlich, dass nicht allein die Partizipation in künstlerischen Arbeiten, sondern auch die Inhalte solcher Formate deren Qualität ausmachen. Bedingt dadurch, dass viele partizipative Theaterstücke von freien Gruppen produziert werden, die häufig in selbständig verfassten Texten weit verbreitete gesamtgesellschaftliche Phänomene aufgreifen, wird sich in diesen Formaten inhaltlich oft mit zeitgemäßen Problemstellungen befasst. Darüber hinaus wird an einer Stelle im Podcast die Tatsache kritisch betrachtet, dass partizipative Theaterpraxis einen regelrechten Zwang innerhalb der Mediengesellschaft darstellt. Die Frage nach der Zukunftsfähigkeit partizipativer Theaterformate bleibt im Podcast unbeantwortet, ebenso wie die Frage nach dem Erhalt des Theaters. Die Formate werden in der Diskussion kaum in einen direkten Zusammenhang mit der Publikumsgenerierung gebracht. Es wird jedoch eine Tendenz erkennbar, dass künftig im Theater weitere partizipative Arbeiten entstehen werden und dass das Theater selbst unter der Voraussetzung innovativer Kunstproduktion insgesamt seine gesellschaftliche Relevanz und Funktion behaupten kann und im Zuge dessen – als vor allem ein politischer Ort – bestehen bleiben wird.

7. Literaturverzeichnis

Antweiler, Christoph (2015): Verständliche Wissenschaft Ethnologie: Populärwissenschaftliches Schreiben für ein breites Publikum. In: Cora Bender / Martin Zillinger (Hg.). Handbuch der Medienethnographie. Berlin: Reimer, 405-424.

Bachmann, Götz/ Andreas Wittel (2011): Medienethnographie. In: Ruth Ayaß/ Jörg Bergmann (Hg.). Qualitative Methoden der Medienforschung [PDF]. Mannheim: Verlag für Gesprächsforschung, 183-219.

URL: <http://www.verlag-gespraechsforschung.de/2011/pdf/medienforschung.pdf>
(letzter Zugriff am 18.02.2018).

Baecker, Dirk (2013): Wozu Theater? Berlin: Theater der Zeit

Baur, Detlev (2016): Aufgestanden aus den Stühlen. Wie der Zuschauer zum Mitspieler in Theaterinszenierungen wird und was das für das Theater bedeutet. In: Die deutsche Bühne 87, 01/2016, 36-37.

BKJ (Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung) (2016): Kunstforum International: „Get involved! Partizipation als künstlerische Strategie“ (Kurznachricht aus der Rubrik Aktuelles >> Nachrichten zur kulturellen Bildung)

URL: <https://www.bkj.de/alle/artikel/id/9062.html> (letzter Zugriff am 27.02.2018)

Breidenstein, Georg et al. (2013): Ethnographie. Die Praxis der Feldforschung. Konstanz, München: UVK (= UTB 3979).

Burri, Regula Valérie et al. (2014): Einleitung. Versammlung, Teilhabe und performative Künste – Perspektiven eines wissenschaftlich-künstlerischen Graduiertenkollegs. In: Regula Valérie Burri et al. (Hg.). Urbane Öffentlichkeit und performative Künste. Bielefeld: transcript, 7-20.

Deck, Jan (2008): Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater. In: Jan Deck / Angelika Sieburg (Hg.). Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater 3. Bd. [E-Book]. Bielefeld: transcript, 9-19.

Dreschke, Anja (2015): ‚Der hunnische Blick‘: Ethnographische Forschung mit und über audiovisuelle Medien. In: Cora Bender / Martin Zillinger (Hg.). Handbuch der Medienethnographie. Berlin: Reimer, 257-278.

Eikels, Kai van (2013): Die Kunst des Kollektiven. Performances zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie. München: Fink.

Feldhoff, Silke (2009): Partizipation als Strategie und Praxis in der bildenden Kunst [PDF]. Unveröffentlichte Dissertation Universität der Künste Berlin.

URL: https://opus4.kobv.de/opus4-udk/files/26/Feldhoff_Silke.pdf (letzter Zugriff am 18.02.2018).

Feldhoff, Silke (2016): Wozu das Ganze?. Absichten, Zwecke und Wirkungen soziärer künstlerischer Partizipationsprojekte. In: p/art/icipate. Kultur aktiv gestalten [eJournal], 7/2016, 30-38.

URL: http://www.p-art-icipate.net/cms/wp-content/uploads/2016/10/TAKE-PART_10_2016.pdf (letzter Zugriff am 18.02.2018)

Fischer-Lichte, Erika (1997): Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. Tübingen, Basel: Francke.

Glauner, Max (2016): Get involved! Partizipation als künstlerische Strategie. (Textbeitrag des freien Autors, Publizisten, Kulturjournalisten und Dozenten auf seiner Webseite).

URL: <https://maxglauner.com/2016/05/28/get-involved/> (letzter Zugriff am 18.02.2018).

Göhmann, Lars (2005): Theater – muss sein!? (Vortrag gehalten im Rahmen der Fachtagung ‚Theater – muss sein!?‘).

URL:http://www.proskenion.de/cms/upload/pdf/Goehmann_Vortraege_und_Aufsaetze/Theater_muss_sein.pdf (letzter Zugriff am 01.03.2018).

Grätz, Tilo (2015): Medienethnographisches Forschen an Beispielen aus Benin (Westafrika). In: Cora Bender / Martin Zillinger (Hg.). Handbuch der Medienethnographie. Berlin: Reimer, 111-133.

Lehmann, Hans-Thies (2008): Vom Zuschauer. In: Jan Deck / Angelika Sieburg (Hg.). Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater 3. Bd. [E-Book]. Bielefeld: transcript, 21-26.

Lehmann, Hans-Thies (2011): Get down and party together. Partizipation in der Kunst seit den Neunzigern I (bearbeitete Fassung des mündlichen Statements vom 1. April 2011 im Kölnischen Kunstverein).

URL: http://www.heimspiel2011.de/assets/media/dokumentation/pdf/HSP-Doku_D_Lehmann.pdf (letzter Zugriff am 18.02.2018).

Lehmann, Hans-Thies / Helene Varopoulou (2015): Brechtbrief. In: einer Publikation als Teil der Produktion 24h DURCHEINANDER von deufert&plischke. Berlin: ohne Verlag. Ohne Seitenangaben.

[auch nachzulesen hier: <http://2016.festivalimpulse.de/de/news/594/brechtbrief> (letzter Zugriff am 22.02.2018)].

Mackert, Josef/ Heiner Goebbels/ Barbara Mundel (2011): Recherchen zum Stadttheater. Die Einleitung. In: Theater der Zeit 66, 7|8/2011, 6-8.

Renz, Thomas (2016): Nicht-Besucher-Forschung. Die Förderung kultureller Teilhabe durch Audience Development. Bielefeld: transcript.

Schmidt, Thomas (2017): Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystems [E-Book]. Wiesbaden: Springer. DOI 10.1007/978-3-658-02911-1.

Zindel, Udo (2007): Was ist Feature? In: Udo Zindel/ Wolfgang Rein (Hg.). Das Radio-Feature. 34. Bd. (der Reihe Praktischer Journalismus) ²Konstanz: UVK.

Nachweis der folgenden Quelle:

BKJ (Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung) (2016): Kunstforum International: „Get involved! Partizipation als künstlerische Strategie“ (Kurznachricht aus der Rubrik Aktuelles >> Nachrichten zur kulturellen Bildung)

URL: <https://www.bkj.de/alle/artikel/id/9062.html> (letzter Zugriff am 27.02.2018).

<https://www.bkj.de/alle/artikel/id/9062.html>

Arbeitsfelder der Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung International Kooperationen und Bildungslandschaften Wissensbasis Freiwilliges Engagement Kompetenznachweis Kultur

HOME > AKTUELLES > Artikel

NACHRICHTEN ZUR KULTURELLEN BILDUNG >>

27.06.2016 /// **Kunstforum International: „Get involved! Partizipation als künstlerische Strategie“**

Die Juni/Juli-Ausgabe der Kunstzeitschrift stellt sich einem hochaktuellen und umstrittenen Thema und möchte zu einer kontroversen Bestandsaufnahme einladen.

Längst setzen das Web 2.0 und neoliberale wie alternative Wirtschaftsformen erfolgreich auf Partizipation, sind Forderungen nach direkter politischer Teilhabe im rechten wie linken Mainstream angekommen. Und was macht die Kunst? Auch sie setzt auf aktive Mitwirkung des Publikums. Wie der vorliegende Band zeigt, hat sie Partizipation als künstlerische Strategie schon seit den Anfängen der Moderne und mit Nachdruck in den Neoavantgarden der 1960er-Jahre auf ihre Fahnen geschrieben. Bis heute wurde im Anschluss und dagegen eine unübersehbare Zahl an unterschiedlichen partizipatorischen Ansätzen und Formaten hervorgebracht.

Vierzehn Autor*innen, Künstler*innen und Kurator*innen machen sich daher an eine vorläufige Bestandsaufnahme, die versucht, unter dem Horizont eines neuen systematischen Ansatzes, der die Partizipation in ihre Modi der Kollaboration, Kooperation und Interaktion auffächert, die Fülle partizipatorischer Kunst an ausgewählten Beispielen zur Diskussion zu stellen.

Weitere Informationen

[Kunstforum International](#)

Suche:

(Stand: 27.02.2018)

8. Anhang

(I) Zitate aus dem Podcast mit bibliographischen Angaben

Bereits im Jahre 1971 beklagte der Zeithistoriker Joachim Fest in seinen gesammelten Essays über Literatur und Kunst, dass von den ohnehin nur rund neun Prozent der Bevölkerung, die als Theaterbesucher gelten, in den zurückliegenden fünf Jahren jeder zehnte verloren ging. Anhänglich sei vor allem das ältere bürgerliche Publikum geblieben, teils aus unverwüstlicher Neigung, teils aus Statusgründen. Er verwies dabei auf Friedrich Luft, der zurecht gemeint habe, im Theater fühle man sich meist wie auf einem Veteranentreffen.

(Fest 2008, 238)

Fest, Joachim (2008): Wozu das Theater? Zwischenruf über einen parasitären Anachronismus. In: Flüchtige Größe: gesammelte Essays über Literatur und Kunst. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 237-245.)

–

„Von ca. 140 öffentlichen Theatern in Deutschland waren oder werden mehr als ein Drittel aller Theater (ca.50) existenziell durch Komplettschließungen, Schließungen von Sparten, Fusionen oder drastischen Kürzungen bedroht.“

(Schmidt 2017, 54)

Das Theater müsse seine Rolle und Funktion in der Gesellschaft neu definieren.

(Schmidt 2017, 167)

Schmidt, Thomas (2017): Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystems [E-Book]. Wiesbaden: Springer. DOI 10.1007/978-3-658-02911-1.

–

„Von den visuellen Medien und ihrer eigenen Zeitlichkeit werden heutzutage Zuschauererwartungen geprägt. Dagegen das Mittel des klassischen Theaters zu setzen, scheint eher ein Kampf gegen Windmühlen zu sein. Eine Konsequenz daraus ist der Versuch, sich auf die eigenen Stärken zu besinnen: Das Theater ist Live-Art.“

Zeitgenössische Theaterformen schaffen daher Barrieren ab, Zuschauer und Akteure begegnen sich auf Augenhöhe.“

(Deck 2008, 10)

Deck, Jan (2008): Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater. In: Jan Deck / Angelika Sieburg (Hg.). Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater 3. Bd. [E-Book]. Bielefeld: transcript, 9-19.

–

Mitmachtheater sei „die theatrale Antwort auf soziale Medien, in denen schnelle Aktion oft die Reflektion überlagert. In denen aber auch durch kluges Interagieren Erkenntnisse über globale Zusammenhänge schnell und griffig erfahrbar gemacht werden können“.

(Baur 2016, 37)

Baur, Detlev (2016): Aufgestanden aus den Stühlen. Wie der Zuschauer zum Mitspieler in Theaterinszenierungen wird und was das für das Theater bedeutet. In: Die deutsche Bühne 87, 01/2016, 36-37.

–

„Das Projekt DURCHEINANDER untersucht und produziert eine gewisse gesellschaftliche Unordnung, fordert aber auch gegenseitige Bezugnahme, soziale Interaktion und sucht die Kommunikation im Chaos des künstlerischen Handelns.“

(Lehmann/Varopoulou 2015, o.S.)

Lehmann, Hans-Thies / Helene Varopoulou (2015): Brechtbrief. In: einer Publikation als Teil der Produktion 24h DURCHEINANDER von deufert&plischke. Berlin: ohne Verlag. Ohne Seitenangaben.

–

„Die naheliegende Frage danach, welche Funktionen diese Formen der Aktivierung des Publikums jeweils für die eine oder andere Seite erfüllen, ob sich daraus ein politisches Potenzial des Theaters entwickelt, lässt sich nicht generell beantworten.“

(Weiler 2008, 28)

Weiler, Christel (2008): Dialoge mit dem Publikum. In: Jan Deck / Angelika Sieburg (Hg.). Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater 3. Bd.[E-Book]. Bielefeld: transcript, 27-39.

–

In seinem Kapitel zur gegenwärtigen Krisensituation der öffentlichen Theater äußert Thomas Schmidt (2017, 77) sein Unverständnis gegenüber der Tatsache, dass öffentliche und freie Theater nicht bereits heute stärkere Gemeinsamkeiten oder Verbindungen herausgebildet haben. „Sicher ist“, so deklariert er, „dass die Produktionsprozesse der freien Gruppen – flexibler, undifferenzierter, weniger hierarchisch – im Rahmen zunehmender Zusammenarbeit und Kooperationen Übertragungseffekte auf die öffentlichen Theater haben werden, sowie wiederum auch einige Aspekte des öffentlichen Theaters in die Freie Szene zurückfließen. Insbesondere was die Professionalisierung jenseits der künstlerischen Prozesse, zum Beispiel im Bereich Technik, Projektmanagement, Fundraising, Marketing oder Lobbyarbeit betreffe.“

(Schmidt 2017, 77)

„[...] eine Kopplung an neue Vermittlungsmodelle herzustellen und neue, adäquate Marketingtechniken anzuwenden, ist eine der Hauptaufgaben der freien Szene gemeinsam mit den Stadttheatern.“

(Schmidt 2017, 86)

Schmidt, Thomas (2017): Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystems [E-Book]. Wiesbaden: Springer. DOI 10.1007/978-3-658-02911-1.