

Melanie Hinz / Micha Kranixfeld /
Norma Köhler / Christoph Scheurle (Hg.)
Forschendes Theater in Sozialen Feldern

KULTURELLE BILDUNG /// 62

Eine Reihe der BKJ – Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung, Remscheid bei kopaed

Beirat

Hildegard Bockhorst	[BKJ/Kulturelle Bildung Online]
Karl Ermert	[Bundesakademie Wolfenbüttel a.D.]
Burkhard Hill	[Hochschule München]
Birgit Jank	[Universität Potsdam]
Peter Kamp	[Vorstand BKJ/BJKE]
Birgit Mandel	[Universität Hildesheim]
Vanessa Reinwand-Weiss	[Bundesakademie Wolfenbüttel]
Wolfgang Sting	[Universität Hamburg]
Rainer Treptow	[Universität Tübingen]
Wolfgang Zacharias	[Hochschule Merseburg]

Kulturelle Bildung setzt einen besonderen Akzent auf den aktiven Umgang mit künstlerischen und ästhetischen Ausdrucksformen und Wahrnehmungsweisen: von Anfang an und lebenslang. Sie umfasst den historischen wie aktuellen Reichtum der Künste und der Medien. Kulturelle Bildung bezieht sich zudem auf je eigene Formen der sich wandelnden Kinderkultur und der Jugendästhetik, der kindlichen Spielkulturen und der digitalen Gestaltungstechniken mit ihrer Entwicklungsdynamik.

Entsprechend der Vielfalt ihrer Lernformen, Inhaltsbezüge und Ausdrucksweisen ist Kulturelle Bildung eine Querschnittsdisziplin mit eigenen Profilen und dem gemeinsamen Ziel: Kultur leben lernen. Sie ist gleichermaßen Teil von Sozial- und Jugendpolitik, von Kunst- und Kulturpolitik wie von Schul- und Hochschulpolitik bzw. deren Orte, Institutionen, Professionen und Angebotsformen.

Die Reihe „Kulturelle Bildung“ will dazu beitragen, Theorie und Praxis Kultureller Bildung zu qualifizieren und zu professionalisieren: Felder, Arbeitsformen, Inhalte, Didaktik und Methodik, Geschichte und aktuelle Entwicklungen. Die Reihe bietet dazu die Bearbeitung akzentuierter Themen der ästhetisch-kulturellen Bildung, der Kulturvermittlung, der Kinder- und Jugendkulturarbeit und der Kulturpädagogik mit der Vielfalt ihrer Teildisziplinen: Kunst- und Musikpädagogik, Theater-, Tanz-, Museums- und Spielpädagogik, Literaturvermittlung und kulturelle Medienbildung, Bewegungskünste, Architektur, Stadt- und Umweltgestaltung.

Melanie Hinz / Micha Kranixfeld /
Norma Köhler / Christoph Scheurle (Hg.)

Forschendes Theater in Sozialen Feldern

Theater als Soziale Kunst III

www.kopaed.de

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar

ISBN 978-3-86736-462-1
eISBN 978-3-86736-984-8

Druck: docupoint, Barleben

Umschlagfoto: © Lukas Bergmann

© kopaed 2018
Arnulfstraße 205, 80634 München
Fon: 089. 688 900 98 Fax: 089. 689 19 12
E-Mail: info@kopaed.de Internet: www.kopaed.de

Inhaltsverzeichnis

Intro

Melanie Hinz/Micha Kranixfeld	
A-Z des Forschenden Theaters in Sozialen Feldern	11
Glossar in progress	

Melanie Hinz/Micha Kranixfeld/Norma Köhler/Christoph Scheurle	
Vom Zauberwort <i>Forschendes Theater</i> und dem Versuch einer wissenschaftlich-künstlerischen Bestandsaufnahme	21

A-Z Autor_innen	31
------------------------	----

Wissensproduktion

Annemarie Matzke	
Theater als Labor – Wie auf Proben Wissen generiert wird	37

Sönke Ahrens	
Forschendes Theater im Experiment: Was kann die Unterscheidung von Experiment und Exploration für das Forschende Theater leisten?	51

Julius Heinicke	
Sphären der Dämmerung	63
Über das asymmetrisch-andere Wissen ästhetischer Praxis im Sozialen Feld	

Inga Reimers	
Ethnographie als Perspektive, Experiment und Grenzgang	71

Melanie Hinz	
Forschendes Theater als Transfer impliziten Wissens	81
Von der Recherche zur Performance	

Gebrauchsanweisungen

Labor 1: Performatives Forschen als bürgerschaftliches Handeln	105
---	-----

Maike Gunsilius Performatives Forschen als bürgerschaftliche Praxis. Eine Forschung in 13 Schritten am Beispiel der <i>Schule der Mädchen I</i>	105
Maike Gunsilius Übung: Karussell zu bürgerschaftlichem Handeln	111
Eva-Maria Jung Beobachtung: Ein ästhetisch-künstlerisches Labor als Ort der Wissensproduktion	117
Labor 2: Mit den Jüngsten experimentell die Welt aneignen	123
Nadine Boos /Cindy Ehrlichmann Der Stimme auf der Spur. Die fünf Stationen des TUKI ForscherTheaters	123
Nadine Boos/Cindy Ehrlichmann Übung: Wie kann man fliegen ohne nichts? – Kreieren von Experimentalsettings im Forschenden Theater mit den Jüngsten	129
Sönke Ahrens Beobachtung: Das Unvorhergesehene in den Blick nehmen	133
Labor 3: Zwischen Schlachthof und Zoo – Forschen im Feld	135
Malte Pfeiffer Das Feld in Arbeiten von Frl. Wunder AG. Projekte, Praktiken und Produkte	135
Malte Pfeiffer Übung: Feldforschung mit Jugendlichen	141
Inga Reimers Beobachtung: (Feld-)Notizen eines künstlerisch-ethnographischen Labors	145
Labor 4: Durch Kunst handeln statt mit ihr	149
Wochenklausur Gesellschaftspolitischer Aktivismus in der Kunst	149
Wochenklausur Übung: Von der Kurzrecherche zum Lösungsvorschlag	155
Julius Heinicke Beobachtung: Die Blitzrecherche	157

Felder, Labore, Bühnen

Malte Pfeiffer

Dritte Räume

161

Zur Hybridität Forschenden Theaters zwischen Wissenschaft und Kunst
am Beispiel des Künstler_innenkollektivs Frl. Wunder AG

Micha Kranixfeld/Susanne Schuster/Felix Worpenberg

(im Verschwinden erscheint es)

179

Künstlerische (Raum-)Forschung über das Ländliche

Norma Köhler

Multiperspektivität befördern

187

Forschendes Theater in und mit der Sozialen Arbeit

Maïke Gunsilius

Performatives Forschen als bürgerschaftliches Handeln

205

Elise von Bernstorff

Institution und Instituierung

219

Das Theater des Gerichts mit Kindern erforschen

Nadine Boos/Cindy Ehrlichmann/Johanna Kaiser/Maria Milbert

TUKI ForscherTheater

231

Kollaborative Formen Forschenden Theaters mit den Jüngsten

Kontexte und Kritik

Ute Pinkert

Forschendes Theater im theaterpädagogischen Kontext

245

Strategie, Metapher, Konzept und Praxis

Ole Hruschka

Forschendes Theater in der Schule

263

Handlungsfelder, Arbeitsweisen, Potenziale

Christoph Scheurle

Das Forschen aller?

273

Eine diskursive Analyse von Beteiligungsformen im Forschenden Theater

Micha Kranixfeld

Forschung aus Protest

287

Intro

Melanie Hinz/Micha Kranixfeld
A-Z des Forschenden Theaters in Sozialen Feldern
 Glossar in progress

Ästhetische Forschung bezeichnet den von Helga Kämpf-Jansen entwickelten kunstpädagogischen Ansatz zur Ästhetischen (Selbst-)Bildung. Kinder, Jugendliche oder Erwachsene treten subjektiv in einen von ihrem Interesse geleiteten Erkenntnisprozess ein (→ Das Forschen aller), der von unterschiedlicher Warte seinen Ausgangspunkt nehmen kann: beispielsweise von einem Alltagsobjekt, einem Kunstwerk oder einem Tier. Wie in jeder anderen Forschung auch wird dieser mit einer Leitfrage untersucht. Kern Ästhetischer Forschung ist die Vernetzung vorwissenschaftlicher Verfahren von Alltagserfahrungen, wissenschaftlicher Methoden und künstlerischer Strategien zur Erkenntnisproduktion. Das Ergebnis der Ästhetischen Forschung ist offen, die Benutzung der künstlerischen Mittel interdisziplinär, der Prozess performativ (→ Prozessuales Arbeiten/Soziale Felder). Dies führt zu individuellen Erkenntnisformen und einem anderen Begreifen der Welt für die den ästhetisch Forschende_n.

In diesem Band:

- >> Boos/Ehrlichmann/Kaiser/Milbert
- >> Hruschka
- >> Pinkert

Kämpf-Jansen, Helga (2002): »Ästhetische Forschung – Fünfzehn Thesen zur Diskussion«, in: Dies.: *Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft – Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung*, Köln: Salon Verlag, S. 274–277.

Aufführungen ereignen sich, wenn »Akteur_innen und Zuschauende sich an einem bestimmten Ort und für eine bestimmte Zeitspanne versammeln und gemeinsam etwas tun« (Fischer-Lichte 2004: 47) (→ Handeln). Im Kontext von Forschungsprozessen definiert Wehren die Aufführung als »Gegenstand und Werkzeug von Reflexion« (Wehren 2015: 231). Dies macht deutlich, dass die Aufführung nicht den Forschungsprozess abbildet, auch nicht dessen Endergebnis darstellt, sondern selbst immanenter Teil der Wissensgenerierung ist (→ Wissen/Prozessuales Arbeiten). In der leiblichen Ko-Präsenz von Akteur_innen und Zuschauenden werden »Intentionen im Sinne eines Zur-Erscheinung-Bringens in der Aufführung immer in ein kontingentes In-Erscheinung-Treten transformiert [...]. Die Wissensgenerierung ist nicht kontrollier- und vorhersehbar, sondern wesentlich abhängig von der Wahrnehmung aller Beteiligten.« (ebd.: 232) Aufgrund der Versammlung und Teilhabe der Zuschauenden

(→ Das Forschen aller) und durch spezifische performative Szenarien und Setups wird die Aufführung dabei zu einem Experimentierraum »für gesellschaftliche Innovationsprozesse« (Peters 2013: 15) (→ Experimente).

In diesem Band:

- >> v. Bernstorff
- >> Boos/Ehrlichmann/Kaiser/Milbert
- >> Gunsilius
- >> Hinz
- >> Köhler
- >> Matzke
- >> Pfeiffer
- >> Pinkert

Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 47.

Peters, Sibylle (2013): »Das Forschen aller – ein Vorwort«, in: Dies. (Hg.): *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld: transcript, S. 15.

Wehren, Julia (2015): »Aufführung« in: Jens Badura/Selma Dubach/Anke Haarmann/Dieter Mersch/Anton Rey/Christoph Schenker/Germàn Toro Pérez (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich/Berlin: diaphanes, S. 231–234.

Das Forschen aller beschreibt ein neues, demokratischeres Verständnis von Forschung, das Wissenschaft als kollektive Aufgabe aller Mitglieder der Gesellschaft begreift. Der von Sibylle Peters geprägte Begriff sieht Künstler_innen besonders befähigt, solche neuen Erkenntnisprozesse zu gestalten. Als Expert_innen für die Paradoxien partizipativer Prozesse und den Grenzgang zwischen künstlerischem Freiraum und gesellschaftlicher Anwendung entwerfen sie performative Setups zur Erprobung gesellschaftlicher Innovationsprozesse. (→ Prozessuales Arbeiten) Dadurch ergibt sich eine enge Verbindung zum Aktivismus, die auch Denzin betont. Für ihn bestehen performative Ansätze zum Wissenserwerb auf Unmittelbarkeit und Engagement. (→ Wissen) Im Unterschied zur positivistischen Tradition geben diese pluralem und unvollständigem Verstehen Raum. Dafür darf Forschung nicht politisiert betrieben werden, sondern muss auf politische Weise erfolgen. (→ Widerstand/ Soziale Felder/Teilnehmende Beobachtung)

In diesem Band:

- >> v. Bernstorff
- >> Boos/Ehrlichmann/Kaiser/Milbert
- >> Gunsilius
- >> Scheurle

Peters, Sibylle (2002) (Hg.): »Das Forschen aller – ein Vorwort«, in: Dies. (Hg.): *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld: transcript, S. 11–16.

Denzin, Norman K. (2008): »Ein Plädoyer für die performative Dimension«, in: Rainer Winter/Elisabeth Niederer (Hg.): *Ethnographie, Kino und Interpretation – Die performative Welt der Sozialwissenschaften*, Bielefeld: transcript, S. 169–202.

Experimente stellen eine Möglichkeit dar, an den Grenzen des eigenen Erfahrungshorizonts zu operieren. In Laboren (→ Labor) werden Experimentalsysteme eingerichtet, um Antworten auf Fragen zu geben, die wir noch nicht klar zu stellen in der Lage sind. Dabei sind die Begriffe Experiment und Exploration zu unterscheiden: Während Explorations immer unbekanntes Terrain betreten, muss für das Experiment zunächst ein (gedanklicher) Raum von der Welt abgetrennt werden, in dem bereits alles erschlossen und geklärt scheint. Erst in der mehrfachen Wiederholung des Experiments ergeben sich dann produktive Differenzen zum scheinbar Erschlossenen, die zu neuen Perspektiven führen. Experimente lassen uns anders sehen, als wir sehen.

In diesem Band:

- >> Ahrens
- >> Boos/Ehrlichmann/Kaiser/Milbert
- >> Matzke

Ahrens, Sönke (2010): *Experiment und Exploration. Bildung als experimentelle Form der Welterschließung*, Bielefeld: transcript, S. 57–59, S. 263.

Rickli, Hannes (2015): »Experimentieren«, in: Jens Badura/Selma Dubach/Anke Haarmann/Dieter Mersch/Anton Rey/Christoph Schenker/Germán Toro Pérez (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich/Berlin: diaphanes, S. 135–138.

Expertisen (und ihre Infragestellung) scheinen in vielen Projekten des Forschenden Theaters eine zentrale Rolle zu spielen (→ Das Forschen aller). Nach Peters lassen sich beispielsweise die aktuellen Finanzkrisen auch als Krisen einer bestimmten Verteilung von Expertise lesen, auf die Theatermacher_innen mit kollektiven Untersuchungsmethoden und alternativen Forschungsdesigns reagieren. Die beteiligten Wissensträger_innen haben dabei je nach Rolle (z. B. als Informant_in, Kompliz_in oder Kollaborateur_in) unterschiedliche Spielräume, die Stoßrichtung des Forschungsprojekts zu beeinflussen und sich selbst (alltägliche) Expertisen zuzusprechen. (→ Soziale Felder)

In diesem Band:

- >> Köhler
- >> Kranixfeld/Schuster/Worpenberg
- >> Pfeiffer
- >> Scheurle

Sibylle Peters (2012): »Das Forschen aller – ein Vorwort«, in: Dies. (Hg.): *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld: transcript, S. 14.

Diederichsen, Diedrich (2007): »Betroffene, Exemplifizierende und Human Interfaces. Rimini Protokoll zwischen Theater, Performance und Kunst«, in: Miriam Dreysse/Florian Malzacher (Hg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin: Alexander Verlag, S. 158–163.

Handeln bezeichnet zunächst einmal alle zielgerichteten Tätigkeiten. Nach De Certeau (1988) findet sich jedoch im ganz gewöhnlichen Alltagshandeln der Menschen ein Gespür für Tricks und Verhaltensweisen, die die bestehenden Regeln unterlaufen können. Diese *Taktiken*, »die der Disziplin entkommen ohne jedoch ihren Einflußbereich zu verlassen« (De Certeau 1988: 187) etablieren eine Ebene mikropolitischen Widerstands. Dadurch werden sie auch für die Bildende Kunst interessant, für die von Hantelmann und Lüthy (2010: 7) konstatieren: »Zum einen avanciert die Handlung zu einem Medium der Kunst, zum anderen wird die Kunst auf neue Weise zu einem Medium [gesellschaftlichen] Handelns«. Im Kontext Forschenden Theaters wird Handeln zu einer Praktik der Forschung.

In diesem Band:

>> Gunsilius

>> Kranixfeld

De Certeau, Michel (1988): *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve.

Hantelmann, Dorothea von/Lüthy, Michael (2010): »Handeln als Kunst und Kunst als Handeln. Zur Einführung«, in: Karin Gludovatz/Dorothea von Hantelmann/Michael Lüthy/Bernhard Schieder (Hg.): *Kunsthandeln*, Zürich: diaphanes, S. 7–12.

Künstlerische Forschung stellt eine Forschungspraxis dar, die durch künstlerische Strategien und Artikulationsweisen Erkenntnis generiert. Wann sich künstlerische Praxis als Forschung qualifiziert, ist eine der kontrovers diskutierten Fragen. Für Borgdorff ist dies der Fall, wenn der Zweck der künstlerischen Praxis darin besteht, ausgehend von der Klärung einer Forschungsfrage implizites Wissen mittels Kunstobjekten und kreativen Prozessen durch die Verwendung experimenteller und hermeneutischer Methoden zu offenbaren und die Forschungsprozesse und -ergebnisse dokumentiert und verbreitet werden. (→ Wissen/Experiment/Prozessuales Arbeiten) Badura hebt als Spezifikum die Welterschließung und -gestaltung durch den wechselseitigen Austausch mit anderen Wissenschaften hervor, deren Erkenntnisproduktion in komplementärer Weise ergänzt werde. Ziemer betont, dass Kunst als Forschung das Soziale forme, Einfluss auf Haltungen, Werte und Handlungen nehme – »ohne Sozialarbeit zu sein« (Ziemer 2009: o. S.).

In diesem Band:

- >> Ahrens
- >> Hinz
- >> Kranixfeld/Schuster/Worpenberg
- >> Matzke
- >> Pinkert

Badura, Jens (2013): »Explorative Strategien. Anmerkungen zur Künstlerischen Forschung«, in: Johannes M. Heudinger/Torsten Meyer (Hg.): *what's next. Kunst nach der Krise. Ein Reader*, Berlin: Kadmos, S. 28 f.

Borgdorff, Henk (2009): »Die Debatte über Forschung in der Kunst«, in: *subTexte 03: Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven*, Zürcher Hochschule der Künste, S. 23–51.

Ziemer, Gesa (2009): »Was kann die Kunst? Forschen anstatt Wissen«, in: *Zwölf. Die Zeitschrift der Hochschule für Musik und Theater*.

Labore stellen eine besondere Forschungssituation dar, in der etwas aus seinem gewohnten Umfeld herausgenommen und unter die Lupe genommen wird. Wie Latour und Woolgar gezeigt haben, ergibt sich das dort hervorgebrachte Wissen nie allein aus objektiven Vorgängen des Messens und Destillierens. Stattdessen sind diese Vorgänge immer in komplexe soziale Prozesse eingebettet (→ Prozessuales Arbeiten/Soziale Felder), denn das Labor sichert seine Relevanz in der Welt durch den Aufbau machtvoller Netzwerke. Das Labor bringt also ganz automatisch die Frage mit sich, welches Wissen hier aus welchem Interesse hervorgebracht wird. (→ Wissen)

In diesem Band:

- >> Ahrens
- >> Matzke
- >> Reimers

Murdoch, Jon (2006): *Post-Structuralist Geography*, 3. Kapitel, London: SAGE Publications, S. 56–77.

Latour, Bruno/Woolgar, Steve (1979): *Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts*, Beverly Hills: Sage Publications.

Teilnehmende Beobachtungen sind nach Lindner ein Spiel aus Nähe und Distanz: Der Vorteil der Beobachter innen ist, dass sie das Alltägliche des Sozialen Feldes, mit dem sie sich auseinandersetzen, als das Besondere wahrnehmen. Geertz weist allerdings darauf hin, dass Beobachtungen immer auch schon »Auslegungen davon sind, wie andere Menschen ihr eigenes Tun und das ihrer Mitmenschen auslegen« (Geertz 1983: 14) (→ Soziale Felder). Damit Wissenschaftler innen ihre Beobachtungen reflektieren können, müssen sie nach Lindner in Dialog mit den Erforschten treten und die eigene Sichtweise zur Diskussion stellen. So verstandene Forschung führt zu Verständnisprozessen auf beiden Seiten.

In diesem Band:

>> Pfeiffer

>> Reimers

Geertz, Clifford (1983): *Dichte Beschreibung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Lindner, Rolf (1981): »Die Angst des Forschers vor dem Feld«, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 77, S. 51–65.

Prozessuales Arbeiten gehört zur Forschung wie zur Kunst. In der Kombination der beiden verschiebt sich laut Harboe jedoch der Blick: Der Prozess wird hier ebenso bedeutsam wie das Werk selbst. Die Art und Weise des künstlerischen Vorgehens wird genauso wichtig wie seine Präsentation. Mehr noch, die Präsentation selbst ist durch ihren Aufführungscharakter ein weiteres forschendes Setting. Sie erforscht die Verkörperung des bislang erworbenen Wissens in der Kopräsenz der Zuschauenden (teilweise mit ihrer aktiven Teilnahme) und führt die Untersuchung so weiter (→ Wissen).

In diesem Band:

>> alle

Harboe, Julia (2015): »Werk und Prozess«, in: Jens Badura/Selma Dubach/Anke Haarmann/Dieter Mersch/Anton Rey/Christoph Schenker/Germán Toro Pérez (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich/Berlin: diaphanes, S. 243, 246.

Recherchieren ist eine grundlegende Praktik von Forschung. Aber auch im künstlerischen Produktionsprozess haben inhaltliche, formale oder materialbasierte Recherchen schon immer eine Rolle gespielt (vgl. Orlow 2017: 202), in jüngster Zeit wird jedoch explizit von recherchebasierten Praxen gesprochen. Als eine solche kann Forschendes Theater bezeichnet werden. Recherchieren wird im Arbeitsprozess zur »zentralen Methode der Werkentwicklung«, bei der »archivarische, partizipatorische, kommunikative oder sozialpolitische Ansätze bevorzugt und zum Teil auch in die Präsentation miteinfließen« (ebd.) (→ Prozessuales Arbeiten/Widerstand). Peters weist daraufhin, dass aber häufig Recherche mit Forschung verwechselt werde. Im Gegensatz zu Recherche könne Forschung aber scheitern. Zugleich bildet die Recherche immer die Material-, Inhalts- und Beobachtungsbasis, von der aus überhaupt erst geforscht werden kann (→ Teilnehmende Beobachtung). Nach Orlow bringt das Recherchieren »kleines Wissen« des kollektiven Gedächtnisses hervor (ebd.: 201), welches über Kunstproduktion sichtbar und vernetzt wird.

In diesem Band:

>> v. Bernstorff

>> Hinz

>> Pfeiffer

>> Wochenklausur

Peters, Sibylle (2016): »Szenisches Forschen mit Kindern«, in: *Forschendes Theater. Fokus Schultheater* 15/2016, S. 25.

Orlow, Uriel (2015): »Recherchieren«, in: Jens Badura/Selma Dubach/Anke Haarmann/Dieter Mersch/Anton Rey/Christoph Schenker/Germàn Toro Pérez (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich/Berlin: diaphanes, S. 201–204.

Soziale Felder wurden von Bourdieu als strukturierte gesellschaftliche Räume mit eigenen Regeln beschrieben (z. B. Wirtschaft, Militär oder Kunst). Die dort zu beobachtenden Praktiken ergeben sich aus dem Zusammenspiel der Sozialen Felder mit dem individuell verinnerlichten Habitus der Akteur_innen. Theater arbeitet in Sozialen Feldern, sobald es den Anspruch erhebt, mit den Mitteln des Theaterspielens in den Lebensalltag zu intervenieren. Laut Koch und Wondrak ist dies zugleich eine »ästhetische Variante von Feldforschung« (Koch/Wondrak 2012: 94) (→ Teilnehmende Beobachtung), in der die verschiedenen Lebensformen und sozialen Erfahrungen der Beteiligten als »Subtexte« ohnehin implizit miterforscht werden. Prozesse und Ergebnisse werden in ästhetischer Form dokumentiert. Ein Forschendes Theater in Sozialen Feldern macht diese Forschung jedoch explizit: im Prozess und in der Präsentation (→ Prozessuales Arbeiten).

In diesem Band:

>> v. Bernstorff

>> Heinicke

>> Köhler

>> Kranixfeld/Schuster/Worpenberg

>> Reimers

Bourdieu, Pierre (1987): *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 277–285, 355–361.

Koch, Gerd/Wondrak, Joachim (2012): »Theater in sozialen Feldern«, in: Christoph Nix/Dietmar Sachsen/Marianne Streisand (Hg.): *Lektionen 5. Theaterpädagogik*, Berlin: Theater der Zeit, S. 93–98.

Widerstand ist eine Kategorie, in der Forschung vielleicht nicht die erste Assoziation ist. Und doch erscheint Künstlerische Forschung als Undisziplinierte Forschung im Kontext eines veränderten Diskurses um das Politische in der zeitgenössischen theatralen Praxis zumindest potentiell widerständig. Wie Primavesi betont, liegt das Politische nicht in der Abbildung von Konflikten, die außerhalb des Theaters liegen, sondern darin, die eigenen Mittel der Inszenierung von Wahrnehmung genauso wie

die eigenen Arbeitsstrukturen kritisch zu reflektieren und Antworten auf Fragen der Herrschaft und Beteiligung zu geben. Damit wird auf das Politische als Praxis (und nicht als zu analysierender Gegenstand) abgehoben, indem beispielsweise ansonsten ausgeschlossenen Stimmen Raum gegeben oder das Publikum als Mitgestaltende gedacht wird (→ Prozessuales Arbeiten/Soziale Felder/Das Forschen aller). Dieser machtkritische Zugriff auf Theater setzt sich auch im Forschenden Theater fort: Abseits tagesaktueller Konflikte ist es Künstlerischer Forschung nach Badura und Mokre (→ Künstlerische Forschung) als ästhetische Praxis möglich, neue Beschreibungs- und Analysemöglichkeiten zu eröffnen, die Brüche und Scheinbarkeiten in den Diskursen untersuchen und so im wahrsten Sinne Ordnung zersetzen.

In diesem Band:

- >> v. Bernstorff
- >> Gunsilius
- >> Hruschka
- >> Kranixfeld

Badura, Jens/Mokre, Monika (2015): »Ästhetik und Politik«, in: Jens Badura/Selma Dubach/Anke Haarmann/Dieter Mersch/Anton Rey/Christoph Schenker/Germàn Toro Pérez (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich/Berlin: diaphanes, S. 319, 322.

Mörsch, Carmen (2015): »Undisziplinierte Forschung«, in: Jens Badura/Selma Dubach/Anke Haarmann/Dieter Mersch/Anton Rey/Christoph Schenker/Germàn Toro Pérez (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich/Berlin: diaphanes, S. 77–80.

Primavesi, Patrick (2011): »Theater/Politik – Kontexte und Beziehungen«, in: Jan Deck/Angelika Sieburg (Hg.): *Politisch Theater machen*, Bielefeld: transcript, S. 41–72.

Wissen ist nicht auf Faktenwissen zu reduzieren, sondern wird als Begriff in den vergangenen Jahren immer selbstverständlicher auch in Bereichen angewandt, die sich traditioneller Prinzipien der Objektivität und Überprüfbarkeit entziehen. Der Begriff des impliziten Wissens von Polanyi etwa betont die Prozesshaftigkeit von Wissen: Schon bevor ein Wissen bewusst geworden ist, kann es das Handeln bestimmen und in den Körper eingeschrieben sein (→ Prozessuales Arbeiten). Remmers stellt fest, dass sich ästhetische Erfahrungen zwar nicht simpel verallgemeinern lassen, aber mit dem Anspruch *subjektiver Allgemeinheit* Teil eines Diskurses werden können und dadurch tatsächlich von Wissen gesprochen werden kann. Schließlich wird vor allem seit der Entwicklung der Akteur-Netzwerk-Theorie auch der materiellen Welt (Labore,

Türschließer, Muscheln...) selbst größere Aufmerksamkeit für ihren Einfluss auf Wissensproduktion geschenkt.

In diesem Band:

- >> Heinicke
- >> Hinz
- >> Jung
- >> Matzke
- >> Reimers

Kogge, Werner (2016): »Verkörperung – Embodiment – Körperwissen. Eine historisch-systematische Kartierung«, in: *Paragrana* Band 25 Heft 1, S. 33–48.

Polanyi, Michael (1985): *Implizites Wissen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 14.

Remmers, Peters (2015): »Was ist »ästhetisches Wissen«? Überlegungen zur Konzeption einer Wissensform«, in: Christoph Asmuth/Peter Remmers (Hg.): *Ästhetisches Wissen*, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 391–418.

Zufälle spielen für den Fortschritt der naturwissenschaftlichen Forschung eine entscheidende Rolle. Zum einen als unbeabsichtigter Ausgang eines Experiments (wie bei der Entdeckung des Antibiotikums), zum anderen als Vorstellung einer (noch) nicht durchschaubaren Ordnung (wie beispielsweise in der Chaostheorie) (→ Experiment). In der Kunst hat der Zufall als Teil Ästhetischer Forschung vor allem durch den Dadaismus wieder besondere Beachtung gefunden (→ Ästhetische Forschung). Döring macht auf den Zusammenhang der Begriffe Zufall und Einfall aufmerksam, der die Frage nach dem kreativ-individuellen Faktor in der Produktion von Erkenntnis in den Mittelpunkt rückt. Innovative Einfälle beruhen immer auf einer individuellen Position und Perspektive und werden erst nachträglich so arrangiert, dass sie auch für andere nachvollziehbar werden. Die Existenz des Zufalls diskreditiert also nicht die Forschung als beliebig, sondern ist die entscheidende Voraussetzung für Erkenntnis überhaupt.

Döring, Eberhard (1992): *Zufall der Forschung. Aspekte zur Kunst der Erkenntnis*, Berlin: Akademie-Verlag, S. 15–23.

Scheid, Harald (1996): *Zufall. Kausalität und Chaos in Alltag und Wissenschaft*, Mannheim: BI Taschenbuch Verlag, S. 22, 28–32.

Melanie Hinz/Micha Kranixfeld/Norma Köhler/Christoph Scheurle
Vom Zauberwort *Forschendes Theater* und dem Versuch einer wissenschaftlich-künstlerischen Bestandsaufnahme

Theater als Forschung – das ist eine Konstellation mit Fallhöhe. Zu Fall gebracht wird dabei die Idee von Wissenschaft als einzigem Medium der Evidenzproduktion.¹ Die Debatte um Künstlerische Forschung löst einen Paradigmenwechsel aus, der das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft und ihren Wissensformen wieder neu justiert. In dieser Debatte werden die Verflechtungen von forschenden Praktiken in der Kunst und ästhetischen Praktiken in der Wissenschaft betont, ohne sie jedoch einander angleichen zu wollen. »Verbunden ist damit die Einsicht, dass die Erfassung von Welt und Konstruktion von Erkenntnis nicht rein kognitiv zu beschreiben ist, sondern es immer auch körperlicher Formen kultureller Praxis bedarf.« (Matzke 2012/2013: o. S.) Im Kontext des *performative turn* entsteht so ein gesteigertes Interesse an der Hervorbringung und Reflexion von Wissen durch performatives Handeln. Gerade die Künste und insbesondere das Theater stellen einen Erfahrungs- und Wahrnehmungsraum dar, wo ein solches *implizites Wissen* (vgl. Polanyi 1985) in verdichteter Weise in Erscheinung tritt. Damit wird den Künsten (wieder) eine Erkenntnisfunktion zugesprochen und ausgelotet, was es heißt *in der Kunst zu forschen* (vgl. Borgdorff 2009: 30).

Nach nun gut 20 Jahren intensiver Debatte an den Kunsthochschulen und vor allem bezogen auf die Bildende Kunst stimmt Daniel Hornuff 2015 in der FAZ jedoch bereits den »Abgesang auf eine Bewegung« an (Hornuff 2015, o. S.). Er kritisiert, dass Künstlerische Forschung »ein Etikett« sei, das nicht mehr »entzifferbar« wäre (ebd.). Weder sei eine »spezifische Kunstform« noch eine »definierte Stilrichtung« (ebd.) mit dem Begriff *Artistic Research* gemeint. Dies führe dazu, »dass sich unter dem Etikett des forschenden Künstlers nahezu alle künstlerischen Vorhaben subsumieren lassen« (ebd.). Die Schwammigkeit des Begriffs sei mit einem Meta-Diskurs einhergegangen, »der die raunenden Phrasen der forschenden Kunst als unumgängliche Koalition von Theorie und Praxis verkaufte« (ebd.). In der Folge habe dieser Meta-Diskurs Generalisierungen statt Analysen hervorgebracht. TAZ-Autor Ingo

1 Die konstruierte Opposition von Kunst und Wissenschaft ist allerdings »jüngerer Datums« (Mersch/Ott 2007: 9 f.), sie differenziert sich erst im 19. Jahrhundert aus »jener Epoche, die sich in Bezug auf die Wissenschaft entschieden auf ein Ideal der Neutralität und der unparteiischen Objektivität berief, während die Künste sich ebenso entschieden subjektivierten und sich vor den in den exzentrischen Bahnen des »Genies« und seiner einzig im Rausch gewonnenen Erfindungen verbeugten« (ebd.). Damit einher ging eine Aberkennung von Erkenntnisformen durch die Künste, die das Ideal des naturwissenschaftlichen Wissens nicht erfüllen konnten und deren spezifische sinnliche, situative und habituelle Wissensformen, wie beispielsweise die Intuition des Künstlergenies, nicht mehr thematisiert wurden.

Arend schließt sich mit einer Besprechung des Buches *Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?* herausgegeben von Judith Siegmund (2016) teilweise an, wenn er *Artistic Research* als »vages Diskurs-Zauberwort« kritisiert (Arend 2017: o.S.).

Die Schwächen, die Arend und Hornuff bemängeln, sind nicht von der Hand zu weisen. Sie erzählen letztendlich von dem Problem mangelnder Kriterien der Bewertung und Einordnung Künstlerischer Forschung – wenn weder die der Kunstproduktion noch die der Forschung gelten, welche gelten dann? Wodurch wird überhaupt sichtbar, dass ein künstlerisches Projekt Forschung betreibt? Und schließlich ließe sich noch einwenden, dass jegliche künstlerische Praxis immer auch schon forschenden Charakter hat – vor allem dann, wenn diese sich auf Recherche gründet. Damit einher geht auch die Sorge, dass die Spezifik und der Eigensinn künstlerischer Praxis durch eine Angleichung an Forschungsstandards aufgehoben werde, sich das Singuläre des künstlerischen Tuns in der Akademisierung und Standardisierung auflöse (vgl. Busch 2011).

Wenn Arend (2017: o.S.) von einem »Diskurs-Zauberwort« spricht, so bedeutet dies aber auch, dass die philosophische Diskussion der Verflechtungen von Kunst und Forschung im Kontext einer Wissensgesellschaft einen gewissen Reiz ausübt. Hierbei ist zu beobachten, dass der Funke gerade erst auf das Feld der Theaterpädagogik und der Kulturellen Bildung überggesprungen ist. Das Potenzial der Debatte für das künstlerisch-pädagogische Feld besteht erstens darin, disziplinäre Grenzen des Denkens und Handelns zu überwinden und Wissensformen des schweigenden, praktischen (Handlungs-)Wissens von Körper, Sozialisation und kollektivem Gedächtnis wieder zu entdecken (vgl. Kraus/Budde/Hietzge/Wulf 2017). Relevant wird damit, »dass Wissen nicht als Korpus objektiver Wahrheiten verstanden werden kann, sondern durch soziale wie performative Handlungskontexte hervorgebracht wird« (Matzke 2012/2013: o.S.). Zweitens stellt sich die Frage: »Was kann die Kunst noch leisten, was *darf* sie noch? Wie in den Wissenschaften entspringt dem Reflexivwerden ihres Tuns die Frage nach ihrer Legitimität.« (Gamm 2007: 39) Einher geht damit, dass Künstler innen stärker aufgefordert sind, sich zu Fragen sozialer Verantwortung zu positionieren. Kunst kann dabei zu einem Verhandlungsraum für gesellschaftliche Forschungsfragen werden, die zu mehr Sichtbarkeit in der Zivilgesellschaft führen und diese zugleich im Sinne eines *Forschens aller* (Peters 2013) an Forschung durch Kunst beteiligt werden.

Drittens hat diese Debatte auch Einfluss auf die Frage nach Bildungssettings und wie wir uns Welt und Wissen aneignen. Ute Pinkert (2017: o.S.) verweist darauf, dass dieser erweiterte Wissensbegriff zu einer Anerkennung spezifischer Wissensproduktionen von Theorie und Praxis der Kulturellen Bildung und damit auch zu einer »prinzipielle[n] Verschiebung des fachlichen Diskurses« führt:

Statt als das ›Andere‹ der Kunst, als das vom Alltag, von Wissenschaft und Lernen Unterschiedene wird Kulturelle Bildung nun als *integrativer* Bestandteil der Wissensgesellschaft konstruiert. Damit verändern sich Leitbegriffe, Forschungsinteressen und Argumentationsmuster. Dies wird zum Beispiel an der Konjunktur des Forschungsbegriffs und der Zurückdrängung des Spielbegriffes im Diskurs Kultureller Bildung deutlich. (Pinkert 2017: o.S.; Hervorh. i. O.)

Der Bezug auf den Forschungsbegriff birgt, so Pinkert, die Chance einer Aufwertung künstlerisch-pädagogischer Praxis, beispielweise auch der entsprechenden Fächer in der Schule, bringt aber auch einen ökonomischen Druck der Bewertung und Evaluation mit sich.

Im Kontext des Theaters und der Theaterpädagogik bezieht sich der Forschungsbegriff auf eine spezifische Arbeitsweise des Theatermachens, die von Ole Hruschka als eine Strategie der Stückentwicklung/Materialgenese eingeordnet wird: »Projekte, Tagungen und Publikationen zu ›forschendem Theater‹ und ›ästhetischer Forschung‹ (›Artistic Research‹) belegen ein stark gewachsenes Interesse an Formen und Möglichkeiten, Wissen performativ hervorzubringen, zu veranschaulichen und öffentlich zu präsentieren.« (Hruschka 2016: 120)

In diesem Kontext taucht ein neues Zauberwort auf – das des *Forschenden Theaters* – genauso geflügelt wie das der Künstlerischen Forschung und bisher genauso wenig fassbar. Im vorliegenden Buch wird die ästhetische Spezifik des *Forschenden Theaters* als sozial-künstlerisches Experimentierfeld im Kontext der Künstlerischen Forschung untersucht.

»Theatrale Forschung«, so der von Hruschka (2016: 120) vorgeschlagene Begriff, analog gemeint zu Künstlerischer Forschung in der Bildenden Kunst, als eminenter Bestandteil von Theaterpädagogik, recherchebasierten Theaterprojekten mit Expert_innen des Alltags (vgl. Dreysse/Malzacher 2007) oder in Sozialen Feldern nimmt im deutschsprachigen Raum seit den 2000er Jahren Fahrt auf. Ein historiografischer Kurzausschnitt zum *Forschenden Theater* ließe sich wie folgt skizzieren: 2003 wird am Fundus Theater Hamburg unter der Leitung von Sibylle Peters das »erste szenische Labor, das ganz der Forschung zwischen Kindheit, Kunst und Wissenschaft gewidmet ist« (Fundus Theater 2014: o.S.) mit dem Titel *Forschungstheater* gegründet. Das *Forschungstheater* avanciert zum *Best Practice*-Modell *Forschenden Theaters* mit Grundschulkindern und ist bis heute der wichtigste künstlerisch-wissenschaftliche Bezugspunkt in der Debatte. Seit 2005 führt das Theater an der Parkaue die sogenannte *Winterakademie* durch, in der Jugendliche gemeinsam mit Künstler_innen in *Laboren* forschen (vgl. Scheurle/Matzke 2011). Seit 2011 werden am Grips-Theater die sogenannten *Kinder-Kongresse* durchgeführt. Das DFG-Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste« forscht seit 2012 an Fragen spezifisch künstlerischer Wissensgenerierung. An der HafenCity Universität Hamburg gibt es – ebenfalls seit 2012 – mit den Graduiertenkollegs zu »Versammlung und Teilhabe« und »Performing Citizenship« erstmals in Deutschland die Möglichkeit eine künstlerisch-wissenschaftliche Promotion abzulegen. Einige der hier durchgeführten

künstlerischen Forschungsprojekte entstehen in Zusammenarbeit mit Kindern und Jugendlichen (vgl. Gunsilius und von Bernstorff in diesem Band). 2013 veröffentlicht Sibylle Peters den für die Debatte zentralen Sammelband *Das Forschen aller*. 2014 beginnt das TUKI ForscherTheater »Forschendes Theater mit Kita-Kindern« zu erproben (vgl. Boos/Ehrlichmann/Kaiser/Milbert in diesem Band). 2015 findet das Schultheatertreffen der Länder in Dresden explizit zum Thema Forschendes Theater statt (vgl. BVTS 2016). 2016 veranstalten wir an der FH Dortmund eine Labortagung mit dem Titel »Forschendes Theater in Sozialen Feldern« (vgl. Hinz 2016), die den Ausgangspunkt für dieses Buch bildet. Die Liste ist unabgeschlossen – eine (historiografische) Aufarbeitung des Forschungs-Diskurses im Kontext der Theaterpädagogik steht bisher noch aus (vgl. Pinkert in diesem Band).

Während der FAZ-Autor Hornuff (2015: o. S.) der Künstlerischen Forschung den Vorwurf macht, dass sie zu einer »naive[n] Renaissance des romantischen Geniekults« führe, der Kunstmarkt weiterhin keine forschenden Künstler_innen ausstelle und letztlich nur der Meta-Diskurs übrig geblieben sei, der um sich selbst kreise, zeigen die in diesem Band dargelegten Praxisbeispiele des Forschenden Theaters die Suche nach kollaborativen Formen des künstlerischen Forschens mit sogenannten Alltags-Expert_innen. Projekte, die von ihren Macher_innen als Forschendes Theater bezeichnet werden, akzentuieren das Forschen mit Theater als eine kollaborative Arbeitsweise mit Kindern, Jugendlichen, Expert_innen des Alltags oder marginalisierten Gruppen. Sie befassen sich recherchierend und forschend mit alltäglichen Phänomenen gesellschaftlicher Wirklichkeit in experimentellen Settings und finden für ihre Erkenntnisse performative Präsentationsformen, die von einem erweiterten Theaterbegriff geleitet sind. Soziale und/oder bildungstheoretische Fragen werden explizit in das Forschungsdesign miteinbezogen. Zugleich ist Forschendes Theater kein feststehender Begriff, kein Genre, keine künstlerische Methode. Vielmehr kann es als ein spezifisches sozialkünstlerisches Experimentierfeld im Kontext der Künstlerischen Forschung beschrieben werden, wodurch dasjenige, was unter Forschendem Theater zu verstehen sein könnte, praktisch und prozessual erst hervorgebracht wird. Hierbei lässt sich konstatieren, dass der Vielzahl künstlerischer Forschungsprojekte im Theater nur eine geringe Anzahl wissenschaftlicher Reflexionen gegenübersteht.

In dieser Publikation wollen wir auf dieses wissenschaftliche Desiderat reagieren, indem wir einen bestimmten Ausschnitt Forschenden Theaters in den Fokus nehmen: nämlich solche künstlerischen Positionen, die nach Wechselverhältnissen zwischen Theater in Sozialen Feldern, Forschung und Gesellschaft suchen. Als Soziales Feld werden im Anschluss an Pierre Bourdieu (1987) die relationalen Kräftefelder sozialer Praxen, Interaktionen und Institutionen der Gesellschaft verstanden, die von Gerd Koch und Joachim Wondrak für die Theaterpädagogik produktiv gemacht wurden:

Zum Subtext der Aufgaben eines Theaters in sozialen Feldern gehört es, systematisch erforschend die unterschiedlichen Segmente genauer zu bestimmen, [...] aber auch die der

verschiedenen Lebensformen (Stadt und Land, Subkultur, Kleinbürger, Single, Interkulturalität, Altersabhängigkeit etc.), was eine Beschäftigung mit kulturellen und religiösen, mit politischen und ökonomischen Feldern impliziert. Die Auseinandersetzung mit Theater in sozialen Feldern ist eine ästhetische Variante von Feldforschung im Schnittpunkt von personalem, körperlichem Erleben und sozialer Erfahrung. [Koch/Wondrak 2012: 94]

Im Anschluss daran lässt sich für *Forschendes Theater in Sozialen Feldern* konstatieren, dass es sich hierbei nicht nur um einen Subtext handelt, sondern die dem Theater in Sozialen Feldern schon immer inhärenten sozialen Prozesse zum Ausgangspunkt von Forschungsprojekten gemacht werden. Ihre Aufführungen werden oft zu performativen Testversionen einer zukünftigen Gesellschaft (vgl. Scheurle in diesem Band). Damit ist eine Künstlerische Forschung anvisiert, die mit den Mitteln der performativen Künste Gesellschaft untersucht, beschreibbar macht und verändert – eine Soziale Kunst, die sich an der Schnittstelle von Politischer Bildung, Sozialraum- und Gesellschaftsforschung und Theater/Performancekunst verorten lässt.

Für die Debatte lassen sich drei zentrale Diskurse bestimmen, die auch die Struktur unseres Buches ausmachen:

- >> Wissensproduktion: Welches Wissen wird im Forschenden Theater adressiert und hervorgebracht?
- >> Labore, Felder, Bühnen: Mit welchen Praktiken und Settings forschen Künstler_innen in Sozialen Feldern?
- >> Kontext und Kritik: Wie lassen sich Potenziale Forschenden Theaters diskursiv einordnen?

Das Kapitel *Wissensproduktion* führt ein in Praktiken der Erkenntnisgenerierung im Forschenden Theater und fragt nach den spezifischen Wissensformen, die durch forschende Theaterpraktiken, wie beispielweise Proben, Experimentieren oder Recherchieren, hervorgebracht werden.

Für das Theatermachen spielt die Probe für Prozesse der Wissensgenerierung und Sicherung von Wissen eine zentrale Rolle. Hier treffen verschiedene Formen des Wissens wie habitualisiertes, theoretisches oder individuelles (Erfahrungs-) Wissen aufeinander. Annemarie Matzke stellt in ihrem Beitrag heraus, dass mit einer wissenschaftlichen Erforschung der Praktiken des Probens ein Perspektivwechsel einhergeht, der das Ineinandergreifen von Probe und Aufführung als einen wechselseitigen, un abgeschlossenen Prozess der Wissensgenerierung fasst. Wenn die Probe als Experimentalsystem, wie beispielsweise bei dem Performancekollektiv She She Pop, konstruiert wird, forschen Künstler_innen in expliziter Weise an der Hervorbringung von Wissen. Die Spezifik des Experiments im Forschenden Theater steht im Fokus der Betrachtung von Sönke Ahrens. Er schlägt damit auch vor, sich analytisch auf den Prozess der Erkenntnisgewinnung statt auf den Wissensbegriff zu konzentrieren. In der Abgrenzung von Experiment und Exploration, wobei sich letzteres auf das

Unerschlossene bezieht, definiert er das Experiment als eine Form der Welterschließung, die im Raum des Theaters bereits erschlossenes Wissen in gesteigerter Weise verdichtet und zeigt. So können jene Stimmen hörbar und sichtbar werden, die sich sonst in der Welt nicht mitteilen können. Hierfür schlägt Julius Heinicke den Begriff des asymmetrisch-anderen Wissens vor: Ästhetische Praxis überschreitet demnach die Grenzen eines dichotom strukturierten westlichen Wissens- und Denksystems, aktuell insbesondere im *Applied Theatre*. Jenes asymmetrisch-andere (Erfahrungs-) Wissen, das sonst aus den (westlichen) Diskursen fällt, entsteht, wenn Künstler_innen wie WochenKlausur oder Mandla Mbothwe das Soziale Feld mit ästhetischer Praxis konfrontieren und dabei die Übergänge von Kunst und Leben, künstlerischer und sozialer Arbeit fließend sind. Hierbei gälte es, dieses asymmetrisch-andere Wissen des Sozialen Feldes auch in die akademischen Diskurse der Philosophie zu tragen und Verfahren seiner Erforschung zu finden.

Das Erforschen des Sozialen Feldes gehört zum disziplinären Schwerpunkt der Ethnografie, zunehmend rückt es aber auch in den Fokus Künstlerischer Forschung. Inga Reimers identifiziert ihre Überschneidungen hinsichtlich der Aspekte des Feldes als Labor, der Verfremdung, der Frage der Erkenntnisrepräsentation und der der Zeit/Temporalisierung. Als zentralen Unterschied forschender ethnografischer Theaterpraxis, wie beispielsweise bei der Frl. Wunder AG, stellt sie die frühzeitige Ästhetisierung des generierten Forschungsmaterials und das Mitdenken der Aufführung heraus. Dies führt zu einem anderen Umgang und Gewichtung von Wissenschaftlichkeit und Ästhetik im Forschungsprozess.

Was genau Forschen mit und durch Theater auszeichnet, entwickelt Melanie Hinz in ihrem Beitrag anhand der Unterscheidung von Recherchetheater und Forschendem Theater, gründen sich doch beide auf der Praktik des Recherchierens. Ein Problem bestehe aber hierbei, dass Recherche mit Forschung verwechselt werde. Im Forschenden Theater bestehe Zweck und Absicht der Theatermacher_innen in der Erforschung und dem Transfer des recherchierten schweigenden Wissens in eine performative Praxis, die stets, auch mit der Aufführung noch, unabgeschlossen bleibt.

In *Labore, Felder, Bühnen* beschreiben forschende Künstler_innen ihre Forschungssetups, Arbeitsweisen und Praktiken der Wissensbildung im Spannungsfeld von kulturwissenschaftlicher Theorie und künstlerischer Praxis.

Als Hybridformat zwischen Theater und Forschung verortet Malte Pfeiffer den Ansatz der Künstlerischen Feldforschung der Frl. Wunder AG und ihrer daraus entwickelten Theaterperformances. Dabei ergibt sich für ihn am Ende einer genauen Beschreibung der Methodiken der Gruppe die Frage, wie sich Produkte Forschenden Theaters von den Erwartungen an eine adäquate Abschlusspräsentation lösen können, die sowohl vonseiten des Theaters als auch der Forschung an sie herangetragen werden, um eigene adäquate Formen zu suchen.

Diese Suche kann sich auch über mehrere aneinander anschließende Formen erstrecken, wie Micha Kranixfeld, Susanne Schuster und Felix Worpenberg in ihrem

Beitrag zeigen. Die Ergebnisse ihrer (Raum-)Forschung auf der Schwäbischen Alb über das Ländliche als kulturelles Konstrukt wurden als gesammeltes Wissen in unterschiedlichen Formaten – vom Marionettentheater im Atelier bis zur Gameshow auf dem Dorffest – immer wieder den Bewohner_innen zur kritischen Befragung zur Verfügung gestellt.

Wie man andere zum Mitforschen einladen kann, untersucht auch Norma Köhler. In ihrem Beitrag beschreibt sie ein Forschungsprojekt an der FH Dortmund zwischen Rechtswissenschaft, Jugendhilfe und Theaterpädagogik. Dabei stellt sie den Begriff der Multiperspektivität in den Mittelpunkt und fragt, wie diese als fortwährender Aushandlungsprozess zum Kern forschender Theaterpraxen in der Sozialen Arbeit werden kann.

Dass sich Forschung und Aktivismus dabei treffen können, zeigt auch Maike Gunsilius. Sie stellt anhand ihres künstlerisch-wissenschaftlichen Forschungsprojektes *Die Schule der Mädchen I und II* mit Jugendlichen den Ansatz performativen Forschens als Handeln dar. Sie geht darin der Frage nach, wie migrantische Mädchen und Frauen Teilhabe an Gesellschaft artikulieren können. Sie weist auf die Herausforderung hin, Forschungssetups zu bauen, die allen Beteiligten – auch den Jugendlichen – Handlungsmacht verleihen.

Elise von Bernstorff wiederum gibt Einblick in ihre wissenschaftlich-künstlerische Forschung mit Kindern zur Institution des *Gerichts*. Hierbei ging es ihr um die Darstellungsverfahren, die die Wirklichkeit des Gerichts hervorbringen. Dabei arbeitet sie die Zusammenhänge zwischen dem Gerichthalten und dem Akt der Instituierung im Theater heraus. Die Kinder reproduzierten dabei nicht die vorgefundenen Strukturen auf der Bühne, sondern übernahmen Anwaltschaft für Fälle an den Rändern des Rechtssystems, die sonst keine Öffentlichkeit gefunden hätten.

Das von Renate Breitig konzipierte TUKI ForscherTheater ist deutschlandweit das erste Modellprojekt Forschenden Theaters mit Kita-Kindern. Kita-Kinder als forschende Akteur_innen stellen in ganz neuer Weise den Begriff der Forschung in Theorie und theaterpädagogischer Praxis auf die Probe, wie der gemeinsame Beitrag der beteiligten Künstlerinnen Nadine Boos und Cindy Ehrlichmann und der Wissenschaftlerinnen Johanna Kaiser und Maria Milbert zeigt. Sie stellen heraus, dass es hierbei weniger um Forschung im Sinne eines Verstehens gehe, sondern um eine Befähigung zur Handlungsfähigkeit von Kindern. Im Anschluss an die Reggio-Pädagogik und Helga Kämpf-Jansens kunstpädagogischen Ansatz Ästhetischer Forschung erproben Kita-Kinder Forschendes Theater als einen Möglichkeitsraum der Welt- und Kunstentdeckung.

Das abschließende Kapitel *Kontexte und Kritik* ordnet die Entwicklung Forschenden Theaters in verschiedene Diskurse und Kontexte ein, in denen die Frage nach Bildung, Beteiligung und Institutionskritik zentral sind.

Ute Pinkert betrachtet in ihrem Beitrag die unterschiedlichen Funktionen, die der Begriff *Forschung* im Feld der Theaterpädagogik einnimmt. Dabei stellt sie heraus,

dass dieser als Strategie der Positionierung im kulturpolitischen Diskurs Verwendung findet, als Metapher zur Beschreibung künstlerischer Praxis und zur internen Verhandlung eines Arbeitsprozesses dienen kann und in der Ausbildung einzelner Künstlertheorien relevant wird. In der anschließenden Analyse eines theaterpädagogischen Projekts identifiziert sie drei Phasen Forschenden Theaters: das Problematisieren, den Entwurf von Experimentalanordnungen und die Veröffentlichung des Prozesses.

Im Feld der Ästhetischen Bildung bleibend beschreibt Ole Hruschka, wie Forschendes Theater im Feld Schule neue Bildungspotenziale und Kommunikationsanlässe schafft, die die Institution dynamisieren können. Er betont die kleinen, flexiblen und kommunikativen Aufführungsformate als Orte sinnlich-intuitiver Erkenntnis und die Befragung üblicher Hierarchien zwischen Lehrenden und Lernenden. Dabei sind den von ihm beschriebenen Beispielen eigen, dass sie im Prozess die Rahmenbedingungen von Schule an sich unterlaufen und genau darin Möglichkeiten zur ihrer Weiterentwicklung aufzeigen.

Solchen Dynamisierungen muss jedoch eine machtkritische Analyse des Verhältnisses aller Forschungsbeteiligten zugrunde liegen, betont auch Christoph Scheurle. Denn auch wenn als Ziel das *Forschen aller* postuliert ist, sind die Voraussetzungen der beteiligten Gruppen doch unterschiedlich. Scheurle untersucht, wie hier die aktuellen Diskursfiguren Forschung, Recherche und Versammlung diese Verhältnisse in unterschiedlichen künstlerischen Projekten konzeptionieren.

Dabei lenkt die Frage nach den Beteiligten den Blick zurück auf die forschenden Theatermacher_innen und ihren eigenen politischen Anspruch, wie der Beitrag von Micha Kranixfeld zeigt. Im Rückgriff auf die in den Sozialwissenschaften entwickelten Begriffe *Kritische Forschung* und *Militante Untersuchung* beschreibt er am Beispiel des forschenden Theatermakers Simon Allemeersch Möglichkeiten zur Gestaltung von Forschungssettings als Ergänzung zu den bereits im Feld etablierten Bewegungen.

Das Buch wird ergänzt um einen anschaulichen Praxisteil, der zudem eine Dokumentation der dem Buch vorausgegangenen gleichnamigen Labortagung darstellt. Die Künstler_innen(-gruppen) Nadine Boos und Cindy Ehrlichmann vom TUKI Forscher-Theater, Maike Gunsilius, Malte Pfeiffer von der Frl. Wunder AG und das Künstler_innenkollektiv Wochenklausur waren eingeladen, anhand eines Pecha-Kucha-Vortrags ihre künstlerische Arbeit vorzustellen und ihre Recherchestrategien in einem Labor mit den Tagungsteilnehmer_innen zu erproben und zu reflektieren. Das Labor wurde wiederum von einem_einer fremden Freund_in einer anderen Fachdisziplin – dem Erziehungswissenschaftler Sönke Ahrens, der Philosophin Eva-Maria Jung, der Ethnologin Inga Reimers und dem Theaterwissenschaftler Julius Heinicke beobachtet. Der Abdruck der Pecha-Kucha-Vorträge und eine Auswahl der im Labor praktizierten Aufgabenstellungen sowie deren Teilnehmende Beobachtung sind konzipiert als Weitergabe, Anwendung und Impulse für Forschungsspaß in künstlerisch-pädagogischen Kontexten, beispielsweise in der künstlerisch-forschenden Arbeit mit Schüler_innen oder Studierenden.

Dank

Wir möchten an dieser Stelle allen beteiligten Autor_innen/Künstler_innen und Fotograf_innen für ihre Mitarbeit an diesem Buch danken, dass sie sich auf ein ungewöhnliches Buchformat eingelassen haben, das sich selbst an der Schnittstelle von Theorie und Praxis verortet.

Des Weiteren gilt unser Dank unseren Förderern Ute Handweg von der Arbeitsgemeinschaft Spiel und Theater sowie Michael Zimmermann von der Landesarbeitsgemeinschaft NRW, mit denen wir seit 2014 in engen Kontakt über Grundfragen eines Theaters als Soziale Kunst stehen und die die Labortagung »Forschendes Theater in Sozialen Feldern«, die vom 24. bis 26. November 2016 an der FH Dortmund stattgefunden hat, gefördert haben. Das Forschen aller Beteiligten bei der Labortagung bot entscheidende Impulse für die in diesem Buch verdichteten theoretisch-praktischen Überlegungen. An dieser Stelle möchten wir allen Tagungsteilnehmenden, aber insbesondere auch dem Berliner Büro unbekannt (Dominik Steinmann/Micha Kranixfeld) für die Gestaltung der Labore, Nico Schlegel für die filmische Dokumentation der Tagung (vgl. www.forschendes-theater.de) als auch den studentischen Hilfskräften und Studierenden des Profils *Theater als Soziale Kunst – TaSK* der FH Dortmund für ihre tatkräftige Unterstützung danken.

Das Forschungsprojekt profitierte zudem durch eine Anschubfinanzierung (HIFF) der FH Dortmund. Für das umsichtige Lektorat dieses Buches danken wir Anna Geibel. Zuletzt gilt unser Dank Ludwig Schlump vom kopaed-Verlag, in dem wir einen gelassenen und verlässlichen Partner gefunden haben, der uns bestens durch diese Buchpublikation geleitet hat, sowie dem Beirat der Schriftenreihe *Kulturelle Bildung*, in deren Rahmen dieses Buch erscheint.

Literatur

- Arend, Ingo (2017): »Ästhetische Wissenschaft«, auf: <http://www.taz.de/!5368018/> (letzter Zugriff: 18.03.2018).
- Borgdorff, Henk (2009): »Die Debatte über Forschung in der Kunst«, in: Anton Rey/Stefan Schöbi (Hg.): *Subtexte 03. Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven*, Zürich: ipf, S. 23–51.
- Bourdieu, Pierre (1987): *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Busch, Kathrin (2011): »Wissensbildung in den Künsten – eine philosophische Träumerei«, in: *Texte zur Kunst* 82, S. 70–80.
- BVTS (Hg.) (2016): *Forschendes Theater. Fokus Schultheater 15/2016*, Hannover: Friedrich Verlag.
- Dreyse, Miriam/Malzacher, Florian (Hg.) (2007): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin: Alexander Verlag.
- Fundus Theater Hamburg (2014): *Das Fundus Theater als Forschungstheater*, Hamburg: Fundus Theater.

- Gamm, Gerhard (2007): »Vom Wandel der Wissenschaft(en) und der Kunst«, in: Dieter Mersch/Michaela Ott (Hg.): *Kunst und Wissenschaft*, Wilhelm Fink: München, S. 35–52.
- Hinz, Melanie (2016): »Labortagung Forschendes Theater in Sozialen Feldern. Theater als Soziale Kunst«, auf: www.forschendes-theater.de [letzter Zugriff: 18.03.2018].
- Hornuff, Daniel (2015): »Praxis Dr. Kunst geschlossen«, auf: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/forschung-und-lehre/praxis-dr-kunst-geschlossen-nachruf-auf-die-kuenstlerische-forschung-13722796.html> [letzter Zugriff: 18.03.2018].
- Hruschka, Ole (2016): *Theater machen. Eine Einführung in die theaterpädagogische Praxis*, Paderborn: Fink.
- Koch, Gerd/Wondrak, Joachim (2012): »Theater in sozialen Feldern«, in: Christoph Nix/Dietmar Sachser/Marianne Streisand (Hg.): *Lektionen 5: Theaterpädagogik*, Berlin: Theater der Zeit, S. 93–98.
- Kraus, Anja/Budde, Jürgen/Hietzge, Maud/Wulf, Christoph (Hg.) (2017): *Handbuch Schweigendes Wissen. Erziehung, Bildung, Sozialisation und Lernen*, Weinheim/Basel: Beltz Juventa.
- Matzke, Annemarie (2012/2013): »Künstlerische Praktiken als Wissensproduktion und künstlerische Forschung«, auf: <https://www.kubi-online.de/artikel/kuenstlerische-praktiken-wissensproduktion-kuenstlerische-forschung> [letzter Zugriff: 16.03.2018].
- Matzke, Annemarie/Scheurle, Christoph (2010): »Bericht von (k)einer Akademie – Das Theater an der Parkaue«, in: Wolfgang Schneider/Meike Fechner (Hg.): *Jahrbuch für Kinder- und Jugendtheater Grimm & Grips 2011 »Theater und Schule«*, ASSITEJ, Frankfurt a. M.: ASSITEJ e.V., S. 97–109.
- Mersch, Dieter/Ott, Michaela (2007): »Tektonische Verschiebungen zwischen Kunst und Wissenschaft. Zur Einleitung«, in: Dies. (Hg.): *Kunst und Wissenschaft*, München: Wilhelm Fink, S. 9–31.
- Peters, Sibylle (Hg.) (2013): *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion*, Bielefeld: transcript.
- Pinkert, Ute (2017): »Das Wissen der Künste innerhalb künstlerischer [theatraler] Verfahren – Vortrag auf der Jahrestagung der Wissensplattform Kulturelle Bildung Online«, auf: <https://www.kubi-online.de/artikel/wissen-kuenste-innerhalb-kuenstlerischer-theatraler-verfahren-vortrag-jahrestagung> [letzter Zugriff: 18.03.2017].
- Polyani, Michael (2016): *Implizites Wissen*, 2. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Siegmund, Judith (Hg.) (2016): *Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?*, Bielefeld: transcript.