

 Pendragon

THE ART OF LISTENING IN THEATRE FOR YOUNG AUDIENCES



EDITORS

Wolfgang Schneider
Nicola Scherer

**DEUTSCHE
VERSION**

Research and Reflections
from Performing Arts Festivals

DIE KUNST DES ZUHÖRENS IM THEATER FÜR JUNGES PUBLIKUM

Forschung und Reflexionen aus
Festivals der Darstellenden Künste

HERAUSGEBER

Wolfgang Schneider
Nicola Scherer

DEUTSCHE ÜBERSETZUNG: MAREIKE LENNERTZ

BABEL oder Die Kunst des Zuhörens im Theater für
junges Publikum

Ein Kooperationsprojekt kofinanziert durch das Creative Europe-
Programm der Europäischen Union



**The translated version contains
few selected chapters of the
Babel book:**

- **Listening to the Young Audience. The Mission of the BABEL Project**
- **Exploring an Artistic Dictionary for TYA**
- **Supporting the Future of Theatre Festivals for Young Audiences**

The full version is available in English.

Grußwort der ASSITEJ- Präsidentin

Sue Giles
Präsidentin, ASSITEJ
International

Ich fühle mich geehrt, einige Worte an die Leser dieser faszinierenden Publikation zu richten, die den Weg eines außergewöhnlichen Projektes beleuchtet: *BABEL – Die Kunst des Zuhörens im Theater für junges Publikum*.

Die Kunst des Zuhörens – was für eine wunderbare Provokation in dieser lauten Welt. *BABEL* hat Kinder und Künstler, Festivalpartner, Forschende und Wissenschaftler, ASSITEJ International und die nationalen Zentren sowie kulturelle Organisationen mit offenen Armen einbezogen und miteinander verbunden. Es erreichte nicht nur europäische Länder, sondern auch Jordanien, Indonesien, Brasilien, Kuba, Pakistan und Südafrika. Es ist ein ehrgeiziges, wahrhaft internationales, partnerschaftlich getragenes Projekt mit Fokus auf die Stimmen und die Selbstbestimmung von Kindern, auf Vielfalt, Neugier, generationsübergreifende Aufmerksamkeit und kulturelles Verständnis. Letztlich fördert es tiefgründige, anspruchsvolle und zugängliche Kunst für junges Publikum und Teilnehmende als kulturelles Grundrecht.

BABEL ermöglichte es ASSITEJ International, eines unserer

Schlüsselprojekte – die Regionalen Workshops – erheblich auszuweiten sowie junge und aufstrebende Künstler stärker einzubinden und neue Mitglieder zu gewinnen. Ich selbst habe Workshops in Jordanien und Italien miterlebt und war beim allerersten *BABEL*-Workshop auf Java, Indonesien, dabei, wo Künstler, die neu in der Welt des Theaters für junges Publikum waren, aus dem gesamten riesigen Archipel zusammenkamen. Die Unterstützung durch *BABEL*, verbunden mit inspirierender lokaler Leidenschaft und Expertise, löste eine Welle von Darbietungen aus, die speziell für ein Kinderpublikum geschaffen wurden – etwas, das es zuvor in Indonesien nicht gab. Man kann mit Recht sagen, dass dieses Ereignis auch die Gründung von ASSITEJ Indonesia angeregt hat. Was für ein außergewöhnlicher Moment!

Die Kunst des Zuhörens ist sowohl eine künstlerische Praxis als auch ein politischer Akt.

Das *BABEL*-Projekt ist demokratisch: Es arbeitet in vielen Sprachen und auch ohne gesprochene Sprache, es erforscht Kommunikation und hört Kindern zu, was die ästhetischen Entscheidungen beeinflusst und zu Pluralismus und tiefer Reflexion anregt. Es ist ambitioniert. Es fordert uns als Praktizierende und Fürsprechende auf, uns mit sozialen Realitäten von Spaltung und Tribalismus auseinanderzusetzen. Die Aufmerksamkeit, die Stimmen gewidmet wird, die oft überhört oder marginalisiert werden, zeigt das Engagement für das Publikum – und für Kinder als kulturelle Teilnehmende und Führungspersonen. Das Festhalten an Träumen, Neugier und ästhetischem Lernen durchzieht

dieses Projekt mit großer Kraft. Theater und Performance werden hier als Einfluss und als Provokation für Veränderung verstanden, gerade wegen ihrer immateriellen Qualitäten. Stärke liegt im Fluss der Ideen und in der unausgesprochenen Verbindung zwischen Menschen – wenn wir zuhören, um zu

verstehen.
ASSITEJ International ist stolz darauf, Teil von *BABEL – Die Kunst des Zuhörens im Theater für junges Publikum* gewesen zu sein. Ich weiß, dass diese Publikation dazu inspirieren und anregen wird, in unserer globalen Gemeinschaft zuzuhören, um zu verstehen.

2024, October
Galway (Ireland)
photo Anita Murphy



2024, April
Esbjerg (Denmark)
photo Jacob Stage

2025, January
Vilnius (Lithuania)
photo Dainius Putinas



2025, March
Bologna (Italy)
photo Francesca Nerattini

DEM JUNGEN PUBLIKUM ZUHÖREN. DIE MISSION DES BABEL- PROJEKTS

Spuren suchen und hinterlassen – Warum ein BABEL-Buch

Yannick Boudeau und
Roberto Frabetti

Und deshalb muss ich an so viele zukünftige Orte zurückkehren, um mich selbst zu finden und mich fortwährend zu prüfen, den Mond als einzigen Zeugen, und um dann fröhlich pfeifend über Steine und Erdklumpen zu schlendern, mit keiner anderen Aufgabe als zu leben, mit keiner anderen Familie als die Straße. (Neruda, 1972, 93)

An so viele zukünftige Orte zurückkehren ...
Wir glauben, dass es nahezu unmöglich ist, die Beziehung zwischen Erinnerung und Vision, zwischen Wurzeln und Sehnsüchten eindeutig zu beschreiben.

Wir sprechen von einer Erinnerung, die nicht zelebriert, sondern auswählt, was es wert ist, mitzunehmen, was es wert ist, zu teilen, was es wert ist, für die Kommenden zurückzulassen.

Die Vorstellung, dass Teilen – von Wissen, kollektiver Erkundung und der Entwicklung aktiver und potenziell innovativer Kulturpolitiken – sinnvoll ist, liegt vielen Projekten zugrunde, die durch die Kulturprogramme der Europäischen Union gefördert werden.

Diese Idee begleitete zweifellos auch die Entstehung von BABEL – Die Kunst des Zuhörens im Theater für junges Publikum – ein Projekt, das in seiner Konzeption und Umsetzung den Wert der darstellenden Künste in ihrer Beziehung zu Kindheit und Jugend hervorheben wollte.

Über ein europäisches Projekt zu schreiben, ist eine echte Herausforderung. Es ist anspruchsvoll, macht aber auch Spaß, wenn man die richtige Synergie mit den anderen Projektentwicklern findet.

So war es definitiv auch bei BABEL. Die Entstehungsphase ist der Moment, in dem alles möglich scheint, in dem man die Lösungen für potenzielle Hindernisse schon zu haben glaubt.

Die Entwicklung des Projekts – sein tatsächlicher Weg – war dann ganz anders. Vielleicht ebenso bereichernd und erfüllend, aber sicher komplexer und weniger reibungslos. Während der Umsetzung, wenn die Vorstellungen Gestalt annehmen, beginnt man zu verstehen, welche Wirkung das Projekt tatsächlich hat oder haben könnte, ob die angestrebten Resultate und Ziele erreichbar sind – ganz oder teilweise –, ob etwas in eine Sackgasse geraten ist oder ob neue, unerwartete Wege sich auftun. Das Projekt entwickelt seinen eigenen lebendigen Rhythmus, indem es durch seine Schwächen hindurchgeht, und Stärke daraus schöpft, eine kollektive, lebendige Erfahrung zu werden. Eine Erfahrung, die im Laufe der Zeit viele verschiedene Menschen tatsächlich einbezogen hat, in unterschiedlichen Lebensaltern – Menschen, die zuvor nur auf dem Papier existierten, als anonyme „Zielgruppen“ ohne Gesicht und Namen. Der Weg von BABEL verlief in den vier Jahren seines Bestehens zwar entlang der ursprünglich geplanten Route, musste jedoch stets die vielen Variablen berücksichtigen, die im realen Umsetzungsprozess auftraten. Dies führte immer wieder zu Anpassungen, Pausen und Neustarts. Nach und nach, im Verlauf seines Entstehens, schlug BABEL seinen eigenen Weg ein – weniger glatt und linear als ursprünglich gedacht, aber dafür umso realer, greifbarer und vor allem reicher an Spuren.

Wege und Wissen können nicht geteilt werden, wenn sie nicht markiert sind – wenn keine Zeichen oder Fußabdrücke hinterlassen wurden. Diese Spuren der Erinnerung weisen den Weg für jene, die danach kommen, markieren einen bestimmten Moment, beleuchten ein Detail. Wir glauben, es sind Spuren des Erinnerns, die für das Teilen von Wissen und Verständnis unerlässlich sind – weil niemand sie besitzt. Umso mehr gilt dies für kulturelle Prozesse, deren Erfindung nicht greifbar und ständig im Wandel ist, und für die es kaum möglich ist, einen einzigen Urheber oder Erfinder zu benennen, da so viele Einflüsse zusammenwirken.

Wir glauben nicht an die Idee des „Schöpfers“ – denn niemand erfindet etwas völlig aus dem Nichts. Vielleicht ist die Person, die als „Erfinder“ gilt, einfach jene, der es gelungen ist, eine Synthese zu finden – das richtige Gleichgewicht zwischen Elementen, die vielen bereits bekannt waren. Der „Erfinder“ schließt eine Reise ab – eine Reise, die andere bis zu diesem Punkt getragen haben. Dann werden andere folgen, ein neuer „Erfinder“ wird kommen, um neue Synthesen zu schaffen und neue Schritte nach vorn zu gehen.

Deshalb können Wissen und Erkenntnis keinem Urheberrecht unterliegen – denn nur wenn sie geteilt, überdacht und transformiert werden, bleiben sie lebendig. Spuren der Erinnerung, die die Wege des ursprünglichen Projekts und des realisierten Projekts miteinander verflechten, offenbaren die Struktur seiner Transformation.

Das Zusammenspiel zwischen dem Gedachten/Geplanten und dem

Realisierten/Vollendeten ist überraschend, denn es birgt eine enorme kreative Kraft und inspiriert zu neuen Projekten.

Diese Möglichkeiten können leicht von denjenigen aufgegriffen werden, die diese Erfahrung gemacht haben, wie die BABEL-Partner, oder von jenen, die einen Teil der Reise mitgemacht haben, wie Künstler und Praktizierende, die im Kinder- und Jugendtheater tätig sind.

Doch wenn diese direkte Erfahrung nicht kritisch reflektiert wird und daraus keine gemeinsame Erinnerung entsteht, drohen diese Möglichkeiten verloren zu gehen oder von jenen unbemerkt zu bleiben, die nicht am Projekt teilgenommen oder es nur punktuell erlebt haben.

Eine gemeinsame Erinnerung, die die persönlichen Erinnerungen der Partner und der beteiligten Künstler und Praktiker verwebt, ist nicht nur als solche wertvoll, sondern auch als kritisches Werkzeug, das eine Neubetrachtung der gemachten Erfahrungen ermöglicht, mit dem Ziel, ein zugängliches Archiv zu schaffen. Ein Archiv, das allen offensteht, die es „konsultieren“ möchten – für zukünftige Projekte, zum besseren Verständnis des Kontexts, in dem wir arbeiten, um die vielen „Warums“ zu begreifen und um die Geschichte einer Erfahrung zu dekonstruieren und neu zu konstruieren. Aus diesem Bedürfnis entstand die Idee, einen Prozess kritischer Beobachtung und Forschung zu initiieren, der über vier Jahre hinweg von Wolfgang Schneider und Nicola Scherer¹ durchgeführt wurde – und den wir, wie das Buch selbst „Ein Katalog der

Inspirationen“ genannt haben.

Zum Abschluss dieses Vorworts halten wir es für wichtig zu klären, was Zweck dieses Buches ist – und was nicht. Es ist kein Tagebuch und kein Evaluationsbericht. Es untersucht weder den Fortschritt des BABEL-Projekts noch die Erreichung der geplanten Ziele oder die Ergebnisse der verschiedenen Arbeitsbereiche. Es misst keine kurzfristigen, mittelfristigen oder langfristigen Wirkungen. Es ist einfach „Ein Katalog der Inspirationen“.

Als solcher möchte es bedeutungsvolle Anregungen für die Entstehung neuer künstlerischer und kultureller Projekte geben und zugleich Raum bieten, über die vielen Bedeutungsebenen des BABEL-Projekts nachzudenken.

Es ist Künstlern, Praktizierenden, Forschern, Projektentwicklern und Studierenden gewidmet... all jenen, die im Bereich des Theaters und der darstellenden Künste für Kinder und Jugendliche arbeiten und forschen.

Es ist all jenen gewidmet, die glauben, dass Erinnerung – echte Erinnerung, nicht jene, die Staub ansetzt – von Bedeutung ist. Erinnerung und Vision sind wesentliche Elemente menschlicher Entwicklung. Erinnerung zu verlieren, ist inakzeptabel. Und noch weniger akzeptabel ist es, sie zu verlieren, weil wir zu schnell konsumieren, weil wir verlernt haben, Spuren zu hinterlassen, denen andere eines Tages folgen könnten, oder weil wir nicht mehr daran glauben, dass es sich lohnt, die Spuren derer zu suchen, die vor uns gegangen sind.

„Ein Katalog der Inspirationen“ ist eine

¹ Dr. Wolfgang Schneider, Professor Emeritus am Institut für Kulturpolitik, Universität Hildesheim, Deutschland und Dr. Nicola Scherer, Professorin für Kulturpädagogik an der Hochschule Niederrhein, Mönchengladbach, Deutschland.

Forschungsreise - geboren aus dem
Bedürfnis, Spuren zu suchen und zu
hinterlassen.

Literatur:
Neruda, Pablo. 1972. *Fine del Mondo*. Mailand:
Edizioni Accademia.

Eine erdachte und imaginäre Geschichte – Wie und warum BABEL entstand

Yannick Boudeau und Roberto Frabetti

BABEL – Die Kunst des Zuhörens im Theater für junges Publikum entstand innerhalb der Fundraising-Gruppe, die von ASSITEJ International (der Internationalen Vereinigung des Theaters und der darstellenden Künste für Kinder und Jugendliche) nach dem Weltkongress 2017 gegründet wurde.

Das Projekt nahm nach einem ersten Treffen im Oktober 2018 in Kopenhagen seinen Anfang. Es entwickelte sich rasch, und bereits im folgenden Jahr – noch ohne formellen Namen – nahm es eine strukturierte Form an und wurde beim ASSITEJ Artistic Gathering in Kristiansand, Norwegen vorgestellt. Die verschiedenen Titelvorschläge – „Träumen, um zu verstehen“, „Hörst du mir zu?“ und „Eine umfassende Reise durch Sprachen und darstellende Künste im Theater für junges Publikum“ – insbesondere der erste, spiegelten bereits die beiden zentralen Zielsetzungen des Projekts wider.

Das erste Ziel bestand darin, ASSITEJ mit den nötigen Mitteln auszustatten, um ihre Aktivitäten, insbesondere einige große kulturelle Vorhaben, zu unterstützen, darunter die Regionalen

Workshops (Begegnungs- und Austauschmöglichkeiten zwischen Künstlern benachbarter Länder), die Next Generation Residencies (kurze Weiterbildungsaufenthalte für Künstler und Fachleute des Theaters für junges Publikum unter 35 Jahren) sowie die Stärkung der Netzwerke von ASSITEJ-Mitgliedern (insbesondere derjenigen mit darstellenden Künstlern).

Das zweite, ebenso wichtige Ziel bestand darin, die künstlerische Erforschung von Sprachbarrieren weiterzuentwickeln – eines der Themen des ASSITEJ-Arbeitsplans. In diesem Sinne war das Konzept „Träumen, um zu verstehen“ von zentraler Bedeutung, da es auf vielfältige Weise den Fokus auf das Verstehen lenkte: Verantwortung für das Verstehen anderer zu übernehmen oder, genauer gesagt, sich mit Verständlichkeit zu beschäftigen, was nicht Vereinfachung bedeutet, sondern:

- nicht nur das Verständnisniveau zu testen, sondern auch dessen Qualität und damit Verzerrungen, Missverständnisse und Neuinterpretationen zu erkennen;
- zu wissen, wie man sein Interesse an der Kommunikation und an einer Verbindung zum Gegenüber vermittelt;
- sich gleichzeitig so zu positionieren, dass man verstehen kann, sich dem Verständnis öffnet;
- und sich dem, was kommuniziert wird, zu nähern, ohne die Bedeutung aufgrund eigener Vorurteile vorwegzunehmen.

Die Idee von „Träumen, um zu verstehen“ sah ein Projekt vor, das durch künstlerische Arbeit über Kommunikation und den Fluss des Verstehens im Allgemeinen reflektiert.

Als solches befasste es sich mit Themen im Zusammenhang mit interkulturellem Dialog, gegenseitigem Verständnis und Respekt vor anderen Kulturen, wie:

- die Sprachen anderer Lebensalter, von Kindern und Jugendlichen, sowie jeder spezifischen kulturellen Diversität;
 - Sprache und Probleme interlingualer Kommunikation;
 - Barrieren, Missverständnisse und Grenzen des Vokabulars;
 - europäische Sprachen und intereuropäische Kommunikation;
 - und neue Staatsangehörigkeiten
- Begegnungen zwischen Kulturen und Sprachen.

Das Projekt sollte das Potenzial und die Einzigartigkeit der darstellenden Künste hervorheben, insbesondere im Theater und Tanz für Kinder und Jugendliche, wo Darsteller ständig darum bemüht sind, eine starke Verbindung zu ihrem Zielpublikum herzustellen – Kinder und Jugendliche, die sich dem Theater frei von Konventionen und kulturellen Vorurteilen nähern.

Von Beginn an kristallisierten sich vier zentrale Aktivitäten des Projekts heraus. Auch wenn alle Aktivitäten gleich wichtig waren, war der wirtschaftlich bedeutendste Bereich der des Festivals. Daher waren die Partner des Projekts Festivals der darstellenden Künste für Kinder und Jugendliche, jeweils mit internationaler Ausrichtung.

Festivals: Ihre wirtschaftliche Dimension garantierte die nötige Kofinanzierung des Projekts, doch noch wichtiger war ihre Rolle als „Marktplätze“ des Projekts – Orte der Begegnung, des Austauschs und des Teilens. Hier fanden die meisten Projektaktivitäten statt

– von künstlerischen und kulturellen Veranstaltungen bis hin zu Treffen mit Partnern.

Workshops: Schließlich gab es die Creation Workshop Groups. Es gab 16 künstlerische Workshops für Darsteller von den Partnerinstitutionen, den ASSITEJ Professional Networks und der Next Generation Community. Unter der Leitung von zwei künstlerischen Leitern/Fazilitatoren hatten sie die Gelegenheit gemeinsam auf der Bühne an den Themen des Projekts zu arbeiten. Acht Arbeitsgruppen konnten sich zweimal jeweils eine Woche lang im Rahmen der Festivals treffen.

Forschungsgruppe: Die dritte Hauptaktivität war eine Forschungsgruppe, die den gesamten Prozess begleitete, entlang des Weges Spuren sammelte und eine bleibende Dokumentation für alle Interessierte hinterließ.

Pathways (Wege): Schließlich entstanden im Rahmen der sogenannten Pathways außereuropäische Veranstaltungen. Diese umfassten: regionale Workshops in Zusammenarbeit mit internationalen Festivals in sechs Weltregionen; die Unterstützung großer ASSITEJ-Veranstaltungen (Weltkongress und Artistic Gathering) sowie die Begleitung des Next Generation Residency Programms. Im Januar 2020 war das Projekt ausgearbeitet und bereit für den ersten Aufruf des neuen EU-Programms Creative Europe 2021-2027, der für Herbst 2020 geplant war. Doch im Februar 2020 geschah etwas, das unsere Wahrnehmung von Zeit und Raum grundlegend veränderte. Raum wurde plötzlich durch physische Distanz definiert, Zeit wurde

zu einer Art Notzeitdimension, im Wesentlichen ausgesetzt. Die endgültige Ausgestaltung von BABEL erfolgte daher online, in der dystopischen Gesellschaft der Covid-19-Pandemie.

So entstand eine erzwungene kreative Fernbeziehung zwischen Brüssel und Bologna, deren Arbeit sich zu einem kreativen Spiel aus zahllosen Entwürfen und Gegenentwürfen entwickelte. Dann hieß es warten, bis die EACEA² die Ausschreibung veröffentlichte.

Vor der Pandemie gab es zwei entscheidende Treffen. Das erste fand Anfang Dezember 2019 in Stuttgart statt, mit Brigitte Dethier und Alex Byrne³, die sich bereit erklärt hatten, als Künstlerische Projektbegleiter mitzuwirken. Bei diesem Treffen, in dem auch Struktur und Inhalt der Creation Workshops festgelegt wurden, entstand der Name „BABEL“ – ein klarer Bezug auf sprachliche Verwirrung. Der Arbeitstitel lautete zunächst: BABEL. Eine Reise durch die Sprachen des Theaters für junges Publikum.

Ende Januar 2020 fand in Frankfurt am Main ein weiteres Treffen mit Wolfgang Schneider⁴ statt, bei dem die Grundlagen der Forschungsarbeit, Inhalte und Methoden festgelegt wurden. Außerdem entstand hier die Idee der „Inseln der Reflexion“, besondere Aktivitäten zur Reflexion und Vertiefung der

Projektthemen während der verschiedenen Festivals.

Ein europäisches Projekt zu schreiben, ist wahrhaft ein kreativer Prozess. Die Bilder dessen, was geschehen könnte, wirken real; und hinter den Worten und Zahlen tauchen Menschen auf, die handeln, reisen, sich begegnen. Man beginnt, die Details zu bewerten, und plötzlich treten Widersprüche und Mängel zutage – aber ebenso die tatsächlichen Säulen, Stärken und Besonderheiten, auf denen man aufbauen kann. Zugleich prüft man gründlich, ob Kompatibilität, Machbarkeit und Nachhaltigkeit gegeben sind, ob das Projekt mit den Zielen der Partner übereinstimmt; ob das Programm tatsächlich umsetzbar ist und ob es finanziell und operativ nachhaltig ist. Ehrlich gesagt, begleiten diese Kriterien – insbesondere die wirtschaftliche Nachhaltigkeit – den gesamten Entstehungsprozess von Anfang an. Parallel dazu lief eine Analyse der Wirksamkeit des Textes. Gute Ideen allein genügen nicht, sie müssen effektiv kommuniziert werden. Aus diesem Grund haben wir uns einem der Kernelemente des Projekts zugewandt, nämlich „Träumen, um zu verstehen“ und uns ständig gefragt, ob das, was wir geschrieben hatten, verständlich war, ob es Missverständnisse hervorrufen

² **EACEA:** European Education and Culture Executive Agency. Die Europäische Exekutivagentur für Bildung und Kultur verwaltet Mittel für Bildung, Kultur, audiovisuelle Medien, Sport, Bürgerbeteiligung und Freiwilligenarbeit.

³ **Brigitte Dethier**, Regisseurin: 2002 gründete sie das JES (Junges Ensemble Stuttgart) und war bis 2022 dessen künstlerische Leiterin. Sie leitete das Festival Schöne Aussicht. Heute ist sie freischaffende Regisseurin für Kinder- und Jugendtheater.

Alex Byrne, Regisseur und künstlerischer Leiter von New International Encounter, dem von ihm 2001 gegründeten Unternehmen, das seit 2008 nationale und internationale Theatertourneen für Jugendliche und Erwachsene produziert.

⁴ **Dr. Wolfgang Schneider**: Emerierter Professor für Kulturpolitikforschung, Universität Hildesheim, Deutschland.

könnte, ob es nicht redundant oder langweilig war, ob es Besonderheiten und Originalität betonte und ob es einfach und aufrichtig war.

Während des Schreibprozesses entstand schließlich der Titel *Die Kunst des Zuhörens im Theater für junges Publikum* – und damit wurde ein „Schlüssel“ gefunden, der ermöglichte, über die vielen Aspekte nachzudenken, die mit dem übergreifenden Thema der „Qualität des Verstehens“ zusammenhängen.

Der Schlüssel war die Kunst des Zuhörens, in mehrfacher Hinsicht.

Zunächst als Ziel die Kunst, dem Publikum zuzuhören. Dies ist für jedes Publikum wichtig, doch besonders für Kinder und Jugendliche – Menschen mit ganz eigenen Rhythmen, Sensibilitäten und Wahrnehmungsweisen, die sich von denen der Erwachsenen extrem unterscheiden. Es verlangt nach einer sinnlich erfahrbaren Beziehung zum Publikum.

Dann gibt es die Kunst, den Künstlern zuzuhören, den Mitwirkenden auf der Bühne – die Beziehung und der Austausch auf sinnlicher, professioneller Ebene zwischen den Künstlern selbst. Das heißt, Künstler aus verschiedenen Sprach- und Kulturgemeinschaften teilen sich die Bühne und achten besonders auf Kommunikationsschwierigkeiten, die dabei auftreten.

Ein wesentliches Element, das BABEL von der traditionellen Sichtweise unterschied, war die Betonung, dass Zuhören ein wechselseitiger Prozess sein muss, um eine starke, sinnliche Verbindung zu schaffen. Es forderte die Künstler dazu auf, über ihre tatsächliche Fähigkeit zum Zuhören nachzudenken – nicht nur im auditiven Sinn, sondern umfassend, mit

allen Sinnen.

Darüber hinaus stellte BABEL Kindheit und Jugend bewusst ins Zentrum seiner Vision. Denn Kinder und Jugendliche leben oft in kulturellen Randbereichen, in denen es an hochwertigen Angeboten fehlt. Dadurch haben sie keine garantierten gleichen Chancen auf kulturelle Teilhabe.

Die utopische Vision, dass Kinder und Jugendliche eines Tages voll als Träger kultureller Bürgerschaft anerkannt werden – nicht nur theoretisch –, zog sich als roter Faden durch die gesamte Projektentwicklung. Sie bekräftigt, dass Kinder und Jugendliche keine Bürger und Zuschauer der Zukunft, sondern der Gegenwart sind. Sie sind Menschen mit einem Recht auf volle kulturelle Teilhabe, unabhängig von Sprache, Kultur, Einkommen oder sozialem Hintergrund.

Nach dem Schreibprozess blieb nur das Warten auf den Projektaufruf. Wir warteten anderthalb Jahre, denn das neue Creative-Europe-Programm verzögerte sich erheblich: Es erschien erst im Juli 2021, mit Frist im September. Zwar war das Projekt fertig, doch das neue Programm brachte zahlreiche formale und inhaltliche Änderungen mit sich, besonders in den Einreichungsrichtlinien und der Fertigstellung des Antrags.

So begann erneut der Kreislauf aus Entwürfen und Gegenentwürfen zwischen Bologna und Brüssel, was uns erlaubte, das gesamte Projekt zu überarbeiten und in seine endgültige Form zu bringen. Eine imaginäre Form, im Wesentlichen virtuell, die im Mai 2022 Gestalt annahm, als Worte sich in reale Erfahrungen verwandelten. Doch das ist, wie man so schön sagt, eine andere Geschichte.

Festivals zuhören. Forschungspraktiken und Perspektiven

Nicola Scherer

Diese Studie, durchgeführt im Rahmen des europäischen Projekts *BABEL – Die Kunst des Zuhörens im Theater für junges Publikum*, untersuchte die Strukturen, Praktiken und soziokulturellen Wirkungen zeitgenössischer Festivals der darstellenden Künste für junges Publikum in Europa. Anhand einer qualitativen und interdisziplinären Methodik wurden Festivals in elf europäischen Ländern (Belgien, Dänemark, Frankreich, Irland, Italien, Litauen, den Niederlanden, Serbien, Slowenien, Spanien und Schweden) als repräsentative Fallstudien analysiert. Ergänzend wurden Perspektiven von drei bis fünf Beobachtern außerhalb Europas einbezogen, um eine vergleichende Dimension hinzuzufügen.

Das Forschungskonzept kombinierte Experteninterviews, teilnehmende Beobachtung und inhaltliche Analysen von Festivalmaterialien. Ziel war es, theoretische Rahmenkonzepte mit der gelebten Realität künstlerischer Praxis zu verbinden. Ein zentrales Merkmal des Projekts war seine Prozessorientierung: Statt einem starren linearen Verlauf zu folgen, erlaubte die Studie Experimentieren, Anpassen und Offenheit gegenüber der Dynamik im kulturellen Bereich. Dies führte zu präzisen Einblicken in aktuelle Praktiken und lieferte fundiertes Wissen für ein Überdenken von

Strategien in der Kulturpolitik und der künstlerischen Entwicklung in einer sich rasant verändernden Welt.

Zentrale Untersuchungsfelder

1. Festivalräume und Teilhabe im Theater für junges Publikum (TYA)

Junge Zuschauer erwiesen sich als besonders empfänglich für räumliche Umgebungen – ehrlich, intuitiv und körperlich expressiv. Die Studie beobachtete genau, wie Kinder und Jugendliche Festivalräume nicht nur als physische Orte, sondern als soziale, ästhetische und regelbasierte Umgebung erleben. Untersucht wurde, wie Raumgestaltung Teilnahme beeinflusst, wie Körper sich durch inszenierte Räume bewegen und interagieren, und wie diese Dynamiken das beabsichtigte Festivalerlebnis unterstützen oder stören. Zu den Methoden gehörten teilnehmende Beobachtung, Experteninterviews (z. B. mit künstlerischen Leitern) und Dokumentenanalyse.

2. Die Kunst des Zuhörens und die Dynamik von Festivalbeziehungen

Die Studie untersuchte die kommunikativen Beziehungen, die Festivals schaffen – zwischen und unter Künstlern, Organisatoren und Publikum. Im Fokus stand, wer gehört wird, welche Stimmen und Sprachen einbezogen oder marginalisiert werden und wie Festivals Kinder und Jugendliche konzeptualisieren – nicht als „unfertige“ Wesen, sondern als vollwertige kulturelle Teilnehmende. Das Projekt analysierte, wie Zuhören, Dialog und Reaktionsfähigkeit in Festivalformaten Innovation und Inklusion

prägen, mit besonderem Augenmerk auf die Entwicklung zwischen 2023 und 2025. Die Daten wurden durch Gruppendiskussionen, Interviews mit Künstlern, Vermittlern und Organisatoren sowie durch direkte Teilnahme an Workshops für künstlerische Leiter erhoben.

3. Kuratieren für junges Publikum: Macht, Verantwortung und Repräsentation
Das Kuratieren trat als zentrales Thema hervor, was den zunehmenden Einfluss von Kuratoren auf die künstlerische Ausrichtung und die Werte von Festivals widerspiegelt. Die Studie bewertete kuratorische Entscheidungen kritisch und prüfte, welche Narrative und Rollenbilder gefördert werden und wie Festivals mit Themen wie globale Gesellschaft, Familie, Individualität und Herausforderung umgehen. Besonderes Augenmerk lag auf Repräsentation und Teilhabe: Welche Geschichten werden erzählt, in welchen Formaten und mit welchem Verständnis von Internationalität? Die Analyse umfasst Interviews mit Kuratoren, die Beobachtung von Auswahlprozessen und die Auswertung der öffentlichen Kommunikation der Festivals.
Zentrale Ergebnisse

- **Junges Publikum als aktive kulturelle Akteure**

Kinder und Jugendliche sind keine passiven Rezipienten, sondern gestalten ihre Festivalerlebnisse aktiv mit, in Form von Interaktion, Feedback und körperlicher Präsenz. Ihre ehrlichen und intuitiven Reaktionen geben aufschlussreiche Hinweise auf die Qualität und Zugänglichkeit der Festivalumgebung.

Ihr Mitwirken wird nicht nur durch den künstlerischen Inhalt beeinflusst, sondern auch durch die räumliche Gestaltung, das soziale Umfeld und die Möglichkeit zur echten Teilhabe.

- **Festivalräume sind vielschichtige soziale Konstruktionen**

Der Begriff „Raum“ umfasst weit mehr als physische Orte: Er beinhaltet emotionale, soziale und ästhetische Dimensionen, die bestimmen, wie junge Zuschauer Festivals erleben und mitgestalten. Die Studie hat gezeigt, dass die Gestaltung dieser Räume entscheidend das Gefühl von Zugehörigkeit, Autonomie und Teilhabe der Kinder prägt.

- **Zuhören als künstlerische und institutionelle Praxis**

Die Forschung hob den Wert des tiefen Zuhörens hervor – wörtlich und metaphorisch – als Praxis von Künstlern, Kuratoren und Organisatoren. Zuhören fördert reaktionsschnelle, inklusive Kommunikation und wirkt transformativ, indem es Festivals schafft, die die Vielfalt ihrer Zielgruppen widerspiegeln.

- **Kuratorische Praktiken haben starken politischen und kulturellen Einfluss**

Kuratoren spielen eine zentrale Rolle bei der Definition von Narrativen, Repräsentation und Teilhabe. Die Studie zeigte ein wachsendes Bewusstsein für die ethischen Verantwortlichkeiten kuratorischer Entscheidungen, insbesondere im Hinblick auf Machtstrukturen, Identitätspolitik und globale Ungleichheiten. Kuratieren für junges Publikum erfordert umso mehr eine reflektierte und inklusive Haltung.

- **Teilhabe bleibt trotz guter Absichten ungleich**

Viele Festivals bemühen sich um partizipative Formate, doch der Grad und die Qualität der Teilhabe variieren stark. Symbolische oder oberflächliche Formen von Partizipation bleiben oft hinter den Erwartungen junger Teilnehmer zurück. Echte Teilhabe setzt langfristiges Engagement, Mitgestaltung und strukturelle Verankerung seitens der Organisatoren voraus.

- **Kulturpolitische Rahmenbedingungen hinken der Praxis hinterher**

Theater für junges Publikum wird in nationaler wie europäischer Kulturpolitik unterfinanziert und unterbewertet. Die Studie fordert eine Neuausrichtung politischer Rahmenbedingungen, die das Theater für junges Publikum als legitimen und innovativen Bereich kultureller und sozialer Innovation anerkennen.

- **Internationale Zusammenarbeit braucht strukturellen Wandel**

Globale und transnationale Kooperationen im Bereich Theater für junges Publikum sind oft von Machtungleichgewichten geprägt. Das Projekt hat gezeigt, dass dekoloniale Ansätze, strukturelle Verbündete und neue Instrumente erforderlich sind, um gerechte und nachhaltige Kooperation über Grenzen hinweg zu ermöglichen.

Epilog: Kulturpolitik, Transformation und transnationale Zusammenarbeit

Das Theater für junges Publikum steht weiterhin vor systemischen Herausforderungen – begrenzte

Finanzmittel, geringe kritische Anerkennung und unzureichende politische Unterstützung. Die BABEL-Studie unterstreicht die dringende Notwendigkeit, kulturpolitische Rahmenbedingungen neu zu überdenken und umzustruktrieren, um Gerechtigkeit, Sichtbarkeit und Nachhaltigkeit in diesem Bereich zu fördern.

Im Zentrum der Ergebnisse steht die Frage, wie transnationale Zusammenarbeit ethischer und wirksamer funktionieren kann. Die Studie fordert ein tieferes Verständnis von Allianzen im Kontext internationaler Produktionen und hebt hervor, wie wichtig es ist, postkoloniale Strukturen abzubauen, die weiterhin die Machtverhältnisse im globalen Kulturbetrieb prägen. Nachhaltige, inklusive Zusammenarbeit erfordert neue Instrumente und Strukturen sowie eine geteilte Verantwortung.

Festivals für junges Publikum müssen sich zu resilienten, partizipativen Räumen entwickeln, die die vielfältigen Realitäten heutiger Kindheit und Jugend widerspiegeln. Dazu gehört, Mitgestaltung, Repräsentation und Zuhören als feste Bestandteile in die institutionellen Rahmenbedingungen zu integrieren.

Über den akademischen Diskurs hinaus bietet BABEL praktische und anpassbare Strategien für Kulturschaffende, politische Entscheidungsträger und Pädagogen in Europa und darüber hinaus – Instrumente, die eine inklusive und zukunftsorientierte Entwicklung der darstellenden Künste für junges Publikum unterstützen sollen.

BABEL – Eine Idee von Kindheit

Roberto Frabetti

Der zusammenfassende Bewertungsbericht, der die Auswahl von BABEL als eines der größeren Kooperationsprojekte im Rahmen des Creative-Europe-Programms für den Zeitraum 2022-2025 begründete, enthielt im vorletzten Absatz folgenden Satz:
Das Projekt hat das Potenzial, Wandel und Innovation anzustoßen, indem es Kinder und Jugendliche als Menschen (*human beings*) und nicht als werdende Menschen (*human becomings*) begreift.

Diese Aussage der Experten erfüllte mich mit Stolz, nicht nur, weil es sich um ein Konzept handelt, das Roger Bedard⁵ 2012 in einem Vortrag zum Ausdruck gebracht hat und das ich seitdem bei jeder sich bietenden Gelegenheit übernommen und leidenschaftlich unterstützt habe, sondern auch, weil wir in das Antragsformular (unter „1.4 Übergreifende Prioritäten – Geschlechtergerechtigkeit, Inklusion, Vielfalt und Repräsentativität“) geschrieben hatten:

Die BABEL-Partner, die sich für ein Höchstmaß an globaler Inklusion einsetzen, lassen sich sowohl in ihrer langjährigen Kulturpolitik als auch bei der Konzeption dieses Projekts stark von der Notwendigkeit leiten, darauf hinzuweisen, dass Kindern und Jugendlichen in unseren

Gesellschaftsmodellen keine volle soziale und kulturelle Teilhabe gewährt wird. Sie werden immer noch zu oft als „werdende Menschen“ (*human becomings*) und nicht als „Menschen“ (*human beings*) betrachtet, trotz der Bestimmungen in Artikel 1 der Kinderrechtskonvention, die 1989 von der Generalversammlung der Vereinten Nationen verabschiedet wurde. Diese Konzeptualisierung definiert sie als Minderheit – oder vielmehr als eine Vielzahl von Minderheiten, angesichts der Besonderheiten der verschiedenen Altersgruppen zwischen 0 und 18 Jahren. Vielleicht erhalten sie Aufmerksamkeit, doch nicht immer angemessen, und wirklich einbezogen werden sie nie. Dabei wird übersehen, dass Kindheit und Jugend einen eigenständigen und wesentlichen Bestandteil unserer Gesellschaft bilden und eine einzigartige kulturelle Vielfalt widerspiegeln. Dies legt nahe, dass Kindheit und Jugend spezifische soziale Kategorien sind, auf die die UNESCO-Konvention zum Schutz und zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen zu Recht angewendet werden könnte. Für die BABEL-Partner bedeutet die stärkere Einbeziehung von Kindern und Jugendlichen, sich für die Erweiterung der Räume für die Einbeziehung aller Formen von Vielfalt und Besonderheiten einzusetzen – denn in der Kindheit und Jugend sind alle Formen der Vielfalt vorhanden und vertreten.

Sowohl die UN-Kinderrechtskonvention (Generalversammlung, 1989) als auch die Europäische Charta der Rechte des Kindes (Europäisches Parlament, 1992)

⁵ Roger Bedard ist emeritierter Professor und Direktor des „Theatre for Youth MFA & PhD Program“ an der Arizona State University. Die zitierten Worte stammen aus dem Vortrag „International Experiences“, Visions of the Future, Visions of Theatre, Bologna, Februar 2012.

basieren zweifellos auf der Grundidee vom „Kind als Bürger“. Aber wann könnte diese Idee endlich Wirklichkeit werden? Wann wird das Kind endlich als „Bürger der Gegenwart“ oder „vollständiger Mensch“ anerkannt und nicht mehr als „Bürger der Zukunft“ oder „werdender Mensch“? Es stimmt, dass wir mit Worten und den vielen Bedeutungen, die jeder Begriff haben kann, spielen können. Wir können anerkennen, dass keiner von uns mehr oder weniger „zum Menschen geworden“ ist als ein anderer und dass wir uns alle von der Geburt bis zum Tod in einem Zustand ständiger Veränderung befinden. „Werden“ ist also lediglich der Ausdruck einer natürlichen Veränderung und kein Begriff, der dazu verwendet werden sollte, die Rechte oder die Anerkennung von Mädchen und Jungen zu untergraben, indem man ihnen das Recht verweigert, sowohl in ihrer als auch in unserer Gegenwart Mensch zu sein.

Diese Sichtweise der kontinuierlichen Transformation ist faszinierend. Ich glaube, dass sie nur dann sinnvoll angenommen werden kann, wenn Chancengleichheit zwischen Kindern und Erwachsenen vollständig verwirklicht ist und der derzeitige Zustand der starken Ungleichbehandlung überwunden wurde. Vielleicht ist es daher notwendig, heute nachdrücklich zu bekräftigen, dass Kinder das Recht auf volle Bürgerschaft haben, als „vollständige Menschen“ betrachtet werden müssen und dass dieses Recht mit der Geburt beginnt.

Wir müssen uns von der Vorstellung verabschieden, dass die Zeit, die zum Erwerb von Wissen und Fähigkeiten benötigt wird – oft als Beleg für Urteils- und Entscheidungsfähigkeit angesehen –,

als Rechtfertigung dafür dient, die Anerkennung des Kindes einzuschränken. Zwar lernt der Mensch lebenslang, und Kinder haben als schutzbedürftige Personen ein Recht auf Fürsorge und Schutz, doch darf dies niemals den Status des Kindes als vollwertiger Bürger und Mensch von heute und nicht von morgen beeinträchtigen. Leider ist dies im allgemeinen Denken keineswegs selbstverständlich. Man muss sich nur die unzähligen architektonischen Barrieren ansehen, denen Kinder in unseren Städten begegnen – für sie allzu oft unzugängliche urbane Räume. Oder man denke an den Mangel an kulturellen Angeboten, die speziell und konsequent auf sie zugeschnitten sind, und an die Ghettosierung von Kindern innerhalb der engen Grenzen bloßer Unterhaltung. In der Europäischen Charta der Rechte des Kindes heißt es in Artikel 8.1: „Ein Kind ist jeder Mensch unter 18 Jahren ...“ Dieser Satz hat die Kraft eines Oxymorons, da das Wort „Kind“ das gesamte Spektrum der Kindheit umfasst: vom pflegebedürftigen Säugling bis zum eigenständigen 18-Jährigen. Es ist eine faszinierende Perspektive, da sie die Ideen der Fürsorge und der Andersartigkeit aus der Welt der Erwachsenen miteinander verknüpft. Ich schätze beides. Die Idee der Fürsorge, weil sie in Verbindung mit dem Wort „Recht“ Aufmerksamkeit und Respekt für alle Kinder impliziert – nicht nur für diejenigen, die uns nahestehen. Die Idee der Andersartigkeit, weil sie uns dazu anhält, Kinder und Jugendliche in jedem Alter als vollständige Menschen zu sehen. Vollständig in ihrer Einzigartigkeit. Vollständige Menschen, mit denen wir eine Beziehung von Mensch zu Mensch

eingehen können. Bürger, die von klein auf das Recht haben, den physischen und mentalen Raum, den Kunst und Kultur bieten können, zu bewohnen und mit Erwachsenen ein Gefühl von Nähe und Zugehörigkeit zu teilen. Zugehörigkeit zu einem Land, einem Volk, einer Stadt, die sich der Welt öffnet. Nähe zu anderen und ihren Gedanken, innerhalb einer Vision einer friedlichen Gesellschaft.

Es ist eine Frage der Rechte. Kindern und Jugendlichen muss die volle kulturelle Teilhabe gewährt werden. Wir müssen den Gedanken eines Teenagers, eines achtjährigen Kindes oder eines kleinen Mädchens, das gerade seine ersten Schritte gemacht hat, respektieren. Die Qualität eines Gedankens oder einer Emotion lässt sich nicht in Zentimetern oder Kilogramm messen.

Vielleicht können wir davon ausgehen, dass immer mehr Erwachsene die Bedeutung einer Kultur für die Kindheit erkennen und die Idee unterstützen, Kinder und Jugendliche als Individuen mit Rechten anzuerkennen: als Menschen mit voller kultureller Bürgerschaft. Es ist jedoch nach wie vor schwer vorstellbar, dass wir in naher Zukunft jede Phase der Kindheit und Jugend als Ausdruck einer eigenen kulturellen Identität betrachten oder die Existenz von „Kulturen der Kindheit und Jugend“ anerkennen. Die Einzigartigkeit und Vielfalt aller Kinder geht Hand in Hand mit vielen Gemeinsamkeiten, darunter die Art und Weise, wie Kinder die Realität interpretieren und Fiktion erleben, sowie ihre unerschöpfliche Neugier, die ihr Bedürfnis stillt, die Welt zu entdecken und zu verstehen, wie man ihren Widrigkeiten begegnet und gleichzeitig ihre Chancen

ergreift. Kinder wissen, wie man leidet, liebt, träumt, glaubt, akzeptiert, getäuscht wird...

Und doch verlieren sie nie ihr unstillbares Verlangen, sich ihre Zukunft vorzustellen und zu gestalten. Jeden Tag arbeiten sie hart daran. Sie bauen ihr Wissen auf, sammeln, was das Leben ihnen bietet, und wählen aus, was sie mitnehmen möchten – was für ihre eigene Zukunftsvision nützlich sein könnte. Diese Art, sich auf das Leben einzulassen, gehört zu einem Alter, in dem noch alles möglich scheint, selbst das, was vielleicht nie eintreten wird. Eine Lebensweise, bei der Vorurteile und Ängste gegenüber anderen auf einen späteren Zeitpunkt verschoben werden. Tag für Tag, Jahr für Jahr bauen Kinder mit Leidenschaft und Entschlossenheit ihr Verständnis auf, in einem Tempo, das für die intellektuelle Trägheit vieler Erwachsener unvorstellbar ist. Die Welt ist da, um entdeckt, erkannt und in all ihren Details erforscht zu werden – ob sie zur wissenschaftlichen Realität gehören oder zum Reich der Fantasie. Auf diese Weise erschaffen sie eine reiche, komplexe Vorstellungswelt, in der tiefe Reflexion mit der Freiheit der Möglichkeiten und grenzenlosen Sehnsüchten verflochten ist. Ich frage mich immer wieder: Wann werden wir diese engstirnige Sichtweise auf das Wissen von Kindern hinter uns lassen? Wann schaffen wir Raum für unsere eigene Neugier auf das, was uns bei Kindern und Jugendlichen entgeht? Wann beginnen wir, Kindheit und Jugend mit der Bewunderung zu betrachten, die sie verdienen? Als Erwachsene müssen wir uns wieder bewusstwerden, wie anders sie sind, um wirklich für ein Kind oder einen Jugendlichen da zu sein – eingestimmt auf

ihre Sensibilität, bereit, die vielen Spuren, die sie für uns hinterlassen, aufzunehmen und ihnen zu folgen. Wir müssen weiterhin hartnäckig danach suchen, was sie bereits in sich tragen, und dabei die Einzigartigkeit ihrer kulturellen Prozesse anerkennen. Wir müssen lernen, wie wichtig es ist, auf Kinder und Jugendliche zu setzen – immer und bedingungslos – und ihre unendliche Vielfalt zu schätzen. Wir müssen uns bemühen, ihnen behilflich zu sein und dafür zu sorgen, dass sich ihre kulturellen Prozesse voll entfalten können, ohne verleugnet oder versteckt zu werden.

Vor uns stehen Menschen in Bewegung, und wir als Erwachsene sind für ihr Wohl verantwortlich. Daher sollten wir uns ganz einfache Fragen stellen:

- Können wir einem Kind Inklusion beibringen, wenn wir uns nicht um sein

Gefühl der Zugehörigkeit kümmern?

- Können wir ihnen Respekt beibringen, wenn wir nicht jedes einzelne Kind in seiner ganzen Vielfalt respektieren?
- Können wir ihnen die Komplexität dieser künstlich aufgeladenen Zeit beibringen, wenn wir nicht die Komplexität jedes einzelnen Kindes respektieren?

Um eine Kultur der Kindheit anzuerkennen, müssen wir darauf hinarbeiten, eine Bildungsgemeinschaft zu werden und nicht ein gleichgültiges Kollektiv von Erwachsenen mit wenig Interesse an der Welt der Kinder. Wir müssen uns bemühen, alle Mädchen und Jungen als unsere Begleiter auf unserem Weg zu sehen. Sollte dies jemals, in einer utopischen Zukunft, geschehen, wird dies ein wunderschöner Tag sein – für sie und für uns.

2023, January
Vilnius (Lithuania)
photo Rokas Snarskis



2023, June
Breda (Netherlands)
photo Hans Gerritsen

2025, April
Kolding (Denmark)
photo Søren K. Kløft



2023, June
Breda (Netherlands)
photo Hans Gerritsen

EIN KÜNSTLERISCHES WÖRTERBUCH FÜR THEATER FÜR JUNGES PUBLIKUM

Zuhören Voraussetzungen für die Forschung in der Kulturellen Bildung für Darstellende Künste

Wolfgang Schneider

Das älteste Wörterbuch stammt aus dem Jahr 600 v. Chr. und wurde in Uruk, heute bekannt als Warka, in der Nähe der antiken Stadt Ur im Irak gefunden. Schon damals versuchten die Menschen, das wichtigste Wissen in einem Nachschlagewerk zu dokumentieren, das Wörter und ihre Bedeutungen auflistete. Die Griechen nannten es in der Antike Lexikon, die Franzosen während der Aufklärung Enzyklopädie, und in Deutschland waren es die Märchenforscher Jacob und Wilhelm Grimm, die im 19. Jahrhundert Wörter und ihre Bedeutungen sammelten.

Im BABEL-Projekt tauchten immer wieder bestimmte Begriffe auf, wenn es um die Diskussion und Interpretation von „Die Kunst des Zuhörens“ ging. Selbst in einem europäischen Projekt mit überwiegend gemeinsamen kulturellen Wurzeln ist es wichtig, präzise zu sein, wenn Sprache beim Austausch von Ideen und Praktiken im Theater für junges Publikum eine Rolle spielt. Kitty Morley hat sich mit dem Begriff „Aufmerksamkeit“ beschäftigt, Irma Unusic nähert sich dem Wort „Atmosphäre“, Bruno Frabetti befasst sich mit dem Begriff „Nähe“, Nicola Scherer diskutiert die Erscheinungsformen hinter dem Begriff „Neugier“ und Özlem Canyürek versucht, ein eigenes Glossar zum Thema „Vielfalt“ zu erstellen.

Stimmen Gehör verschaffen, die sonst überhört werden

Wenn sich das Theater mit der Kunst des Zuhörens befasst, dann muss sich die Kunst auch mit Bildung befassen. Denn trotz aller künstlerischen Freiheit ist das Theater immer auch ein Ort

des Lernens. Es geht um Sehen und Hören und um Verstehen und Einsicht. Bildungstheorien definieren hierzu drei Wege: Neben dem wissenschaftlich-rationalen und dem ethisch-moralischen Zugang gibt es die ästhetische Erfahrung. Das Theater widmet sich genau dieser Sinneswahrnehmung sowie der Interpretation von Bedeutungsmustern und symbolischer Interaktion. An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass dieser besondere Aspekt des Theaters nicht immer ernst genommen wird, dass dieser idealistische Ansatz des Theaters nicht immer als Auftrag verstanden wird und dass diese existenzielle Bedeutung des Theaters in der Praxis nicht immer konsequent umgesetzt wird. Das ist ein weiterer Grund, warum das BABEL-Pilotprojekt ins Leben gerufen wurde. Das Theater ermöglicht eine besondere Form des Verhaltens: Spielen und Zuschauen, eine Art des Zusammenkommens. Die Ordnung des Raumes selbst wird zum Thema, Dinge und Räume werden neu definiert. Als ästhetisches Phänomen wird Theater zugleich als potenziell kritische Praxis erlebt, indem es in einer Ausnahmesituation schafft: In der Unterbrechung der Regelmäßigkeit des Alltags wird die Regel sichtbar. Es gibt Theater, die sich als Forschungstheater verstehen und in allen Projekten praktisches Experimentieren und szenische Darstellung nicht als getrennte Prozesse behandeln, sondern als miteinander verflochten [vgl. Peters, 2025]. So gesehen zielt die Arbeit nicht primär darauf ab, ein Werk von Erwachsenen für Kinder zu produzieren, sondern konzentriert sich auf den Prozess der

performativen Forschung mit den Kindern selbst. Solche Projekte versuchen, die etablierte und vorherrschende Politik der Ausgrenzung, wie sie aus dem klassischen Theater oder dem schulischen Umfeld bekannt ist, zu durchbrechen. Ziel ist es, Stimmen hörbar zu machen, die sonst untergehen würden, indem man Kindern eine Stimme gibt. Diese Praxis ermöglicht Erfahrungen, die über vertraute Erfahrungen hinausgehen. Das beinhaltet Austausch von Wissen und Generieren von neuem Wissen, weil Theater durch Partizipation greifbar wird.

Kritik am Theater als ästhetische Praxis
Können Theater und die Auseinandersetzung von Kindern mit ihrer Alltagswelt per se kritisch sein? [vgl. Westphal 2025] Aktuelle Diskurse zur Kritik an der Kritik und zur Krise von Wissenschaft und Kunst werfen die Frage auf, ob unsere Zeit überhaupt noch als Zeitalter der Kritik bezeichnet werden kann. Diese Form der Erkenntnis wird zunehmend von der Bewertung verdrängt. Die Bewertung selbst hat sich zu Verurteilung oder Anklage, Anfechtung oder Ablehnung verschoben. In Bezug auf das Zielpublikum bedeutet Theaterkritik immer auch eine Kritik am Theater selbst und dessen Auseinandersetzung mit dem jungen Publikum.

Es geht nicht nur um das, was im Zentrum einer Theaterproduktion steht, sondern um das, was am Rand geschieht: das Ungesagte, das Ungetane und Ungesehene in dem, was getan wurde; um das Unregulierte und Unbekannte im Regulierten und Bekannten; um das Ungewöhnliche im Alltäglichen. Die Ränder verkörpern keine andere

Welt, sondern das, was sich von der bestehenden Welt unterscheidet; das, was durch gelernte Interpretationsmuster unterdrückt oder verdrängt wird, aber dennoch als Möglichkeit weiterbesteht – in Sehnsüchten, Ängsten und Fantasien. Es geht folglich nicht darum, die faktische Welt durch eine andere zu ersetzen, sondern vielmehr darum, die bestehende Welt zu dekonstruieren, ihre Grundlagen sichtbar zu machen und ihre Grenzen durchlässig werden zu lassen.

Mehr experimentelles Theater!

„Was brauchen wir, um Kindern und Jugendlichen Zugang zum Theater zu verschaffen?“ In einem Beitrag zur Konferenz „Forschung im Theater für junges Publikum“ in Hamburg fragt Gabi dan Droste, künstlerische Leiterin des Berliner FELD-Theaters für junges Publikum [Droste, 9. 2025], nach der grundlegenden Ausrichtung und gesellschaftlichen Aufgabe von Theatern für junges Publikum. Im Allgemeinen geht es dabei um die Gestaltung eines Programms, eines Spielplans, der es dem Zielpublikum ermöglicht, Vorstellungen zu besuchen, die heute oft von Theaterpädagogik begleitet werden. „Der Ansatz, im Kinder- und Jugendtheater zu forschen, geht weit darüber hinaus; er verändert Inhalte, Kommunikationsformen, das Verständnis von künstlerischer Produktion und Rezeption und damit auch die Bedürfnisse und Ressourcen in den Strukturen der Theaterensembles“ [Droste, 2025]. Dieser Ansatz spiegelt eine andere Positionierung dieser Orte in ihrem Umfeld wider. Raum ist erforderlich, denn forschungsbasiertes Theater geht über

die Black Box eines Theaters hinaus, „in die Nachbarschaft, in Schulen, Kindertagesstätten, Seniorenheime, Jugendzentren, Nachbarschaftscafés usw. Künstler suchen Menschen jeden Alters an den Orten auf, an denen sie leben“ [Peters, 2025]. Forschungsbasiertes Theater öffnet die Theater, verbindet sie, bringt sie in Kontakt mit Menschen, die sonst vielleicht wenig Zugang zu Kunst und Kultur hätten.

Zeit wird benötigt, weil forschungsbasiertes Theater nicht ausschließlich darauf abzielt, Stücke zu produzieren, die im Sinne eines Spielplans geprobt und aufgeführt werden. „Die Arbeit ist viel stärker prozessorientiert und basiert auf dem gemeinsamen Austausch zwischen Künstlern, Wissenschaftlern und Experten im Alltag, was Zeit braucht, um zu entstehen und umgesetzt zu werden“ [Westphal, 2025].

Die forschungsbasierte Praxis lehnt eine Logik der Verwertung ab und vertraut auf die Prozesse und ihre Entwicklung mit einem offenen Ausgang oder einem (vorläufigen) Ergebnis, das zu einer neuen Frage führen könnte. Es geht um Wissen, Fähigkeiten und Ressourcen, denn im Forschungstheater müssen Kontakte zur Umgebung koordiniert, gepflegt, aufrechterhalten und ständig neu verhandelt werden. Dies erfordert ein hohes Maß an Wissen über die vielfältigen Zusammensetzungen unserer Gesellschaft sowie grundlegende Kommunikationsfähigkeiten und Fachwissen über die Arbeit in nicht-künstlerischen Umgebungen außerhalb des Theaters. Und deshalb braucht das Theater für junges Publikum mehr Forschung,

wenn es Die Kunst des Zuhörens ernst nimmt, denn Zuhören ist sowohl eine pädagogische Aufgabe als auch eine künstlerische Herausforderung. Das BABEL-Projekt hat gezeigt, dass die Qualität der Theaterkunst nicht nur von der ästhetischen und inhaltlichen Gestaltung der Produktion abhängt, sondern auch von einem umfassenden Wissen über Kinder und Jugendliche, den vielfältigen Beteiligungsmöglichkeiten für Kinder und Jugendliche und umfassenden Kenntnissen der kulturellen Bildung für die darstellenden Künste.

Gabi dan Droste
[https://forschung-im-kjt.net/beitraege/forschung-im-kinder-und-jugendtheater-was-wir-brauchen-eine-wunschliste-aus-sicht-eines-kinder-und-jugendtheaters/1.9.2025.\]](https://forschung-im-kjt.net/beitraege/forschung-im-kinder-und-jugendtheater-was-wir-brauchen-eine-wunschliste-aus-sicht-eines-kinder-und-jugendtheaters/1.9.2025.)

Sibylle Peters
[https://forschung-im-kjt.net/beitraege/how-to-perform-research-performative-forschungsprojekte-mit-kindern/1.9.2025.\]](https://forschung-im-kjt.net/beitraege/how-to-perform-research-performative-forschungsprojekte-mit-kindern/1.9.2025.)

Kristin Westphal
[https://forschung-im-kjt.net/beitraege/teilhabe-und-kritik-als-aesthetische-praxis-in-theater-und-schule/1.9.2025.\]](https://forschung-im-kjt.net/beitraege/teilhabe-und-kritik-als-aesthetische-praxis-in-theater-und-schule/1.9.2025.)

Atmosphäre Performance als geteiltes Erschaffen

Irma Unušić

Was fühlst du?
Was nimmst du mit?
Was bringst du mit?
Wie erschaffen wir gemeinsam?
Was ist die richtige Reihenfolge ...
Fangen wir noch einmal an.
Oder gibt es überhaupt eine Reihenfolge?
Luft, die uns alle im Raum trifft.
Raum, der für uns da ist.
Schon da.
Wer hat die Luft im Raum erschaffen?
Erschafft die Luft uns?
Kind schaut.
Darsteller schaut.
Kind gibt.
Darsteller gibt.
Kind nimmt.
Darsteller nimmt.
Kind erlebt.
Darsteller erlebt.
Kind fühlt.
Darsteller fühlt.
Was erschaffen sie?
Atmosphäre?
Wenn wir über die Atmosphäre der Erde nachdenken – diese Lufthülle, die das Leben vor der starken Strahlung der Sonne schützt und zur Regulierung des Klimas beiträgt –, dann erscheint sie uns wie eine schützende Decke, die uns umhüllt. Sich bewusst zu werden, wie sehr wir sie beeinflussen können, ist eine kraftvolle Erkenntnis. Ohne diese „schützende Decke“

könnte es kein Leben auf der Erde geben. Können wir die Atmosphäre im Theater als eine schützende Decke betrachten, und wenn ja, was bedeutet das? Man betritt einen Raum und spürt sofort die Atmosphäre. Aber es ist eine Atmosphäre anderer Art – eine, die wir fühlen und durch unser Dasein im Raum miterzeugen. Manchmal fühlt sie sich gut an, vielleicht beruhigend oder inspirierend, und manchmal denken wir: Oh, was ist das für eine Atmosphäre! Aber was haben wir dazu beigetragen? Wie können wir gemeinsam eine Atmosphäre schaffen?

Im Bereich der darstellenden Künste spielt die Atmosphäre eine wichtige Rolle. Vielleicht nicht immer als Hauptthema, aber sicherlich fragen sich die Darsteller: „Was denkt ein Kind? Wie fühlt es? Wo fühlt es? Denkt das Kind überhaupt über die Atmosphäre nach oder spürt es sie einfach nur? Erlebt das Kind die Energie des Raumes, bewegt es sich mit Emotionen, reagiert es mit dem Körper?“ Für ein Kind ist Atmosphäre vielleicht kein Konzept, sondern eher eine gelebte Erfahrung – ein fließendes Gefühl in der Luft, das jede seiner Bewegungen leitet. Das Kind analysiert die Atmosphäre nicht, sondern nimmt sie vollständig auf und fließt mit der Energie des Augenblicks. Die Übungen in Abbildung 1 und 2 helfen dabei, diese lebendige Erfahrung einer bestimmten Atmosphäre zu beschreiben.

Abbildung 1: WENN DU DEN RAUM BETRITTST, IN WELCHEM TEIL DEINES KÖRPERS FÜHLST DU DIE ATMOSPHÄRE? MARKIERE IHN. DU KANNST FARBEN VERWENDEN, UM VERSCHIEDENE GEFÜHLE ZU BESCHREIBEN.





Abbildung 2: IN WELCHEM TEIL DEINES KÖRPERS BRINGST DU DEINE EIGENE ATMOSPHÄRE IN DEN RAUM EIN? WELCHE FARBE BRINGST DU MIT?

Diese Überlegungen lassen uns die Atmosphäre als wesentlichen Bestandteil der gemeinsamen Erfahrung begreifen. Wer erschafft diese Atmosphäre? Die Darsteller? Das Publikum? Oder entsteht sie im Raum zwischen ihnen? Diese Frage ist von zentraler Bedeutung für das Phänomen des Zuhörens, das wir in den BABEL-Workshops eingehend erforscht haben.

Die „Kunst des Zuhörens“ von BABEL führte ein Wortspiel ein – eine „BABEL-Blase“, in der die Dynamik des Zuhörens zu einem Spiel wird – ein Tanz aus Aufmerksamkeit, Verständnis und Reaktion. Was hören wir voneinander? Wie hören wir zu, nicht nur den gesprochenen Worten, sondern auch den emotionalen Strömungen darunter? In diesem Raum wird die Atmosphäre von allen Beteiligten geschaffen, wobei jede Person ihren Teil beiträgt.

Ich schaffe die Atmosphäre, und die Atmosphäre erschafft zugleich mich. Das ist die Essenz der kollektiven Erfahrung. Die „Blase“ kann als die zuvor erwähnte schützende Decke dienen. Sie bietet Raum zum Zuhören und zur Kultivierung einer Atmosphäre des Zuhörens – einer Atmosphäre, die innerhalb der Gemeinschaft schützt, unterstützt und nährt.

Die Atmosphäre im Kontext einer Aufführung ist nicht nur eine passive Umgebung. Sie ist voller Vorstellungskraft, Neugier und gemeinsamer Energie. Sie ist der Raum, in dem Empathie entsteht, in

dem wir einander zuhören und nicht nur Worte, sondern auch Gefühle austauschen. Im Theater ist dies besonders wichtig: Die Atmosphäre wird zum Medium der Erkundung, in dem wir fragen, lernen und wachsen. Es ist eine Atmosphäre des Zuhörens, des Erschaffens, des Verstehens und manchmal auch des Scheiterns und des Gelingens.

Wenn Kinder ein Theater oder einen anderen Aufführungsraum betreten, sind sie nicht nur Zuschauer. Sie sind aktive Mitgestalter der Atmosphäre. Im Theater für junges Publikum steht dieser Gedanke im Mittelpunkt: Alle, Darsteller und Publikum, tragen gemeinsam die Verantwortung für die Atmosphäre. Sie wird nicht nur von den Darstellern geschaffen oder vom Raum vorgegeben. Sie wird von allen und allem, was vorhanden ist, gemeinsam erschaffen. Es entsteht eine Atmosphäre des Teilens, des Zuhörens und des Reagierens, die zu Empathie führt. Empathie ist nicht nur eine geistige Übung, sondern eine körperliche Erfahrung. Es ist der Blick in die Augen eines Menschen, die Berührung einer Hand, der Atem, den wir teilen. Es ist die stille Kommunikation zwischen Menschen, die einen Raum des Verstehens und der Verbundenheit schafft. Im Theater wird dies noch verstärkt – wir können die Spannung, die Aufregung, das Unbehagen, die Freude der anderen im Raum spüren. Und wir reagieren darauf und beeinflussen damit die Atmosphäre weiter. Die Übung in Abbildung 3 hilft dabei, die atmosphärische Erfahrung eines bestimmten Raumes greifbar zu machen.



Abbildung 3: IN WELCHEM TEIL
DEINES KÖRPERS BRINGST DU
DEINE EIGENE ATMOSPHÄRE IN
EINEN RAUM EIN? WELCHE FARBE
BRINGST DU MIT?

Können wir also die Atmosphäre im Theater messen? Können wir die nicht greifbaren Gefühle, die gemeinsamen emotionalen Strömungen, die eine Aufführung durchziehen, quantifizieren? Vielleicht nicht im herkömmlichen Sinne. Aber wir können ihre Präsenz

spüren. Es liegt in der Verantwortung aller Anwesenden, dafür zu sorgen, dass die Atmosphäre lebendig, inklusiv und für alle ansprechend bleibt. Es ist eine gemeinsame Erfahrung, ein kollektives Erschaffen, ein Austausch zwischen Individuen und ihrer Umgebung. Dieser Text endet ohne Ende. Du wirst ihn mit deiner Präsenz in gemeinsamer Erschaffung weiterführen. Genieße diese Atmosphäre! Lass die Atmosphäre es genießen!

Aufmerksamkeit Den Mustern der Dinge zuhören

Kitty Morley

Im gedämpften Licht des Theaters bewegen wir uns an der Schnittstelle zwischen Fühlen, Denken und Verstehen. Das Gefühl, Neues zu entdecken, ist dabei willkommen. Angetrieben von Neugier suchen wir, versammeln uns, hegen Erwartungen und schaffen verbindende Ideen. Diejenigen, die im Theater arbeiten, haben vieles gemeinsam mit den neugierigen, sinnlich wahrnehmenden Zuschauern, die kommen, um das Werk zu erleben. Während Erwachsene die Möglichkeit haben, auf vorhandenes Wissen zurückzugreifen, um ihre Erfahrungen zu steuern und zu verstehen, sind Kinder, insbesondere jene im Alter von 0 bis 6 Jahren, noch damit beschäftigt, die Welt zusammenzusetzen, ständig auf neue Eindrücke zu stoßen und ihre Wahrnehmungsfähigkeiten zu nutzen, um Dinge und Menschen zu verstehen. In diesem Artikel untersuche ich den Begriff der Wahrnehmung und die Mittel, mit denen wir Wissen durch sinnliche Verbindung und Partizipation erlangen. Ich stelle Fragen zur wechselseitigen Beziehung zwischen Darstellern und Zuschauern und dazu, was es für die Allerkleinsten bedeutet, als sinnlich Wahrnehmender an einer Theateraufführung teilzunehmen. Wie wir an einer Veranstaltung

teilnehmen, hängt davon ab, wozu wir bereit sind. Unsere Bereitschaft wird beeinflusst durch Entwicklungsfähigkeit, körperliche Stärke, aktuelle Stimmung und – im Kontext von Theater für die Jüngsten (TEY) – dadurch, wie wir die Einladung zur Teilnahme wahrnehmen. Eine solche Einladung sollte keine große Geste sein, sondern eine kontinuierliche Abfolge kleiner, verbindender Momente, die vor, während und nach einer Aufführung angeboten werden. Auf diese Weise erhalten die Zuschauer mehrere Gelegenheiten, sich mit dem Werk zu verbinden, denn Momente der Unverbundenheit sind ein natürlicher Bestandteil des Zuschauens. Ein Gefühl der Verbundenheit zu schaffen, ist jedoch nicht allein Aufgabe des Zuschauers, sondern es gehört zum Bestreben des Darstellers, eine dynamische, empathische Beziehung zu den Zuschauern aufzubauen, in der gegenseitiges Zuhören möglich wird. Die phänomenologische Schrift von Alva Noë bezieht sich auf Literatur zur kindlichen Entwicklung, wenn sie feststellt: „Wahrnehmung wird davon bestimmt, wozu wir bereit sind... wir inszenieren unsere Wahrnehmung“ (2004: 1). Mir gefällt diese Idee der Bereitschaft, weil sie gleichermaßen auf alle im Aufführungsraum zutrifft. Auch wenn die Position des Zuschauers manchmal als statisch angesehen werden kann, sollte dies nicht mit Passivität gleichgesetzt werden, und wir sollten auch nicht zu dem Schluss kommen, dass ein Kind, das sich durch den Aufführungsraum bewegt, zwangsläufig auch am Geschehen teilnimmt. In seiner Untersuchung dessen, was er

als „Fühlendes Theater“ (Feeling Theatre) bezeichnet, stützt sich Martin Welton auf die Arbeit des Psychologen James Gibson und behauptet ebenfalls, „Wahrnehmen... ist eine aktive Unternehmung“ (2012: 85). Indem ich die vermeintliche Dichotomie zwischen aktiver Teilnahme und stiller Zuschauerschaft aufhebe, möchte ich mit dieser Untersuchung der Wahrnehmung die Behauptung aufstellen, dass das Geschehen auf der Bühne immer auf die Aktivität und Aktivierung des Zuschauers trifft. Darsteller müssen bereit sein, sich auf einen komplexen Kommunikationsfluss zwischen denen „Wissenden“ und denen „im Dunklen“ einzulassen, in dem die kleinste Handlung oder Äußerung beider Seiten eine „gefühlte“ Verbindung oder eben Trennung herbeiführen kann. Diese Idee wird in Morleys Theorie der „Taxonomie der relativen Stille“ (2022: 145) ausführlich dargelegt.

Im Kontext einer Aufführung sind Zuschauer möglicherweise nicht immer in der Lage, ihre Gefühle in Worten auszudrücken, aber ihre Körperhaltung, ihre Bewegungen, ihr Blickkontakt, ihre nonverbalen Lautäußerungen, spontanes Klatschen, die Haltung der Hände oder ihre Nähe bzw. Distanz zu anderen Zuschauern offenbaren ihre „aktive Teilnahme“. Wie Gibson sagt: „Das Instrument zum Fühlen ist anatomisch gesehen dasselbe wie das Instrument zum Handeln“ (1968: 99). Genaues Beobachten und Analysieren von Aufführungen können faszinierende Muster von Verhaltensreaktionen offenlegen. In meiner eigenen Forschung zur relativen Stille (2022: 151) legt das, was ich als „Lernparadigma“ bezeichne, in gewisser Weise die Grundlage

für die zukünftige Erforschung der Bewegungsmuster von Zuschauern. Wenn wir anerkennen, dass Bewegung und Wahrnehmung sich gemeinsam entwickeln, verstehen wir, dass es „keinen ‚trägen‘ oder ‚inaktiven‘ Wahrnehmenden gibt“ (Noë, 2004:17). Über den Prozess der Wahrnehmung zu sprechen, sollte kein Unbehagen hervorrufen. Wahrnehmung bedeutet einfach: hören, sehen oder sich anhand der Sinne einer Sache bewusst werden. Es ist ein multidirektonaler Prozess, die Reize um uns herum zu interpretieren. Der Wahrnehmungsprozess bringt uns in Kontakt mit unserer gegenwärtigen Umgebung und wird durch die einzelnen Sinne wie beispielsweise Hören, Sehen oder Schmecken oder durch die umfassenderen somatosensorischen Empfindungen wie Druck, Schmerz oder Wärme aktiviert. Stellen wir uns für einen Moment vor, wir halten einen glatten Stein oder ein neugeborenes Küken in der Hand oder wir verschütten ein Glas kaltes Wasser. Wenn wir diese Gefühle vergegenwärtigen wollen, greifen wir auf frühere Erfahrungen zurück, um uns diese Empfindungen vorzustellen oder sie erneut zu erleben. Wir bekommen ein Gefühl für etwas, das Vergnügen, Freude oder Unbehagen hervorrufen kann. Wir erleben diese Empfindungen erneut, indem wir uns an diese Interaktionen zurückinnern. Das bedeutet, dass der Prozess der Wahrnehmung kontinuierlich ist und Hand in Hand geht mit unserem Gefühl für Neuheit oder Vertrautheit. Wir können das Gefühl der Vertrautheit als ein Gefühl der Sicherheit definieren, als das Wissen, wo oder bei wem man sich sicher fühlt; und Neuheit als die Stimulation,

die entscheidend ist, um neue Gedanken, Ideen und Verbindungen auszulösen. Wir erleben Vertrautheit und Neuheit fast überall – zu Hause, im Bus, im Park – und wir begegnen einem ständigen Strom vertrauter und ungewohnter Reize. Wo auch immer wir sind, kann die Begegnung mit etwas Unerwartetem zu einer einmaligen Gelegenheit werden, unser Verständnis neu zu kontextualisieren und zu erweitern. Im Kontext einer Aufführung jedoch erhält die Verletzung von Erwartungen eine noch grundlegendere Bedeutung.

Der Begriff „Erwartungsverletzung“ beschreibt den Moment der Reaktion, wenn aufgrund einer Abweichung des gewohnten Reizes eine unerwartete Handlung auftritt. Wenn die Erwartungen eines Kleinkindes nicht erfüllt werden, kann dies Schock oder Freude hervorrufen, besonders in einer Zeit, in der die Bindung noch im Entstehen ist und Kinder beispielsweise beginnen, die Regeln der Schwerkraft, Objektpermanenz oder soziale Verhaltensmuster zu erlernen. Kinder entwickeln schnell Erwartungen an ihre Umgebung und bemerken, wenn diese Erwartungen verletzt werden.

Aufmerksamkeit wird dann geweckt, wenn ein Muster aus dem Takt gerät, wenn etwas, das sich bewegt, zum Stillstand kommt oder wenn, entgegen der Norm, niemand Worte zur Kommunikation verwendet.

Wenn eine Veränderung des Reizes die Erwartungen eines Kindes verletzt, kann die Überraschung dazu führen, dass der Zuschauer sich mit dem veränderten Reiz (wieder)verbindet oder dass die Aufmerksamkeit des Kindes nach einer Phase der Gewöhnung durch einen

neuen Reiz geweckt wird. Das „Was“ und „Wann“ der (Wieder-) Gewinnung der Aufmerksamkeit ist in einem Theater voller unabhängig voneinander agierender Kinder besonders komplex, aber es lassen sich dennoch bestimmte Reaktionsmuster erkennen. Der Schwerpunkt liegt hier, insbesondere für die Darsteller, darauf, die Gelegenheit zu genießen, das Publikum zu „lesen“. Da Kinder nur über begrenztes Wissen in Bezug auf Theateretikette, Aufführungskonventionen, Inhalte oder Zuschauerverhalten verfügen, hilft der Begriff „Erwartungsverletzung“, Schlüsselmomente ihrer Erfahrung als Zuschauer zu definieren – in einer Umgebung, in der sie eingeschränkte Erwartungen anwenden können, aber dennoch erwartungsvoll beobachten und reagieren.

Um den Begriff der Überraschung als Funktion des Wahrnehmungsprozesses zu untersuchen, werden wir kurz auf Beispiele nonverbaler Kommunikation eingehen, da diese im Theater für die Jüngsten (TEY) weit verbreitet sind. Was wir als Zuschauer sehen, hören oder fühlen, lässt sich als Aufführungstext begreifen, der aus Zeichen besteht und genauso natürlich „gelesen“ werden kann wie die Handlungen und Ereignisse des Alltags. Kleinkinder und Kinder werden instinkтив von Neugier angetrieben und erkunden ihre Umgebung, indem sie zwischen Beobachtung, Fortbewegung und Ertasten hin- und herwechseln. Die geübte Fähigkeit, zwischen diesen Perspektiven zu wechseln, macht Kinder zu Experten der Bedeutungsgebung, mit einer Leichtigkeit, die Erwachsene im Theater möglicherweise nicht sofort empfinden.

Stellen wir uns eine Erwartungsverletzung in Form eines spielerischen Regelbruchs vor, der Aufmerksamkeit erregen will. Ein spielerisches Funkeln in den Augen des Darstellers wird Kinder unweigerlich in eine sanfte Verschwörung des Mitwissens hineinziehen. Es entsteht eine magnetische Verbindung von „Ich weiß, dass du weißt“, dass hier etwas Außergewöhnliches geschieht. Dazu kann gehören: Papier zu zerreißen; Wasser zu verschütten; eine mit Sand bedeckte Trommel zu beleuchten, damit eine kleine Schildkröte zum Vorschein kommt, die ihre Eier vergräbt; ein Bild einer schelmischen schwarzen Katze zu zeichnen, die plötzlich davonhuscht und nicht mehr zu finden ist; jedem Zuschauer während der Vorstellung ein Glas Wasser und einen Keks anzubieten; zuzusehen, wie ein Stück gewöhnlicher Klumpen Ton in zwei Teile zerbrochen wird, um eine Höhle aus funkelnndem blauem Glitzer zu enthüllen; zu sehen, wie ein Mädchen ihren geliebten Teddybären aus dem Fenster fallen lässt und ihn im Wald sucht; zu beobachten, wie ein Eimer hoch über dem Spielfläche schwingt und konzentrische Kreise aus Sand zu Füßen des Publikums erzeugt. Dies sind theatralische Erwartungsverletzungen. Solche Ereignisse erzeugen Überraschung und laden uns dazu ein, zu überdenken, was wir zu wissen glaubten, was wiederum Neugier, pure Freude und – vielleicht am wichtigsten – weitere Gespräche anregt.

Nebenbei bemerkt: Beim Rückblick auf jüngste Aufführungen kamen mir vor allem emotional verbindende nonverbale Handlungen in den Sinn, die mit der Natur oder natürlichen Materialien zu

tun hatten. Vielleicht liegt es daran, dass die taktile Erkundung der Umgebung durch Kinder so eng mit natürlichen Elementen verflochten ist, dass für uns alle etwas Besonderes geschieht, wenn wir die Natur nach innen holen, in unsere Häuser oder in das inszenierte Umfeld des Theaters. Unsere visuellen und auditiven Rhythmen der Normalität werden durch einen vertrauten Reiz unterbrochen und nicht durch etwas Fremdes. Wenn wir also Überraschung durch Vertrautes erzeugen, in diesem Fall durch die Theatralik von Wasser, Sand, Stoff oder Ton, bieten wir den Teilnehmenden die Möglichkeit, ihre Erwartungen zu erweitern und sich neu zu verbinden. Die natürlichen Elemente gelten seit langem als goldener Standard für Reize im Theater für die Jüngsten (TEY).

Hier betrachten wir die Wahrnehmungsprozesse von Kindern, die gerade erst gelernt haben, Laute zu formen, zu sprechen, zu winken, zu klatschen – einige haben vielleicht gerade erst laufen gelernt, andere sind schon in der Lage aus dem Raum zu rennen, einige suchen Sicherheit durch körperlichen Kontakt zu ihren Eltern, andere halten sich gerne im Hintergrund zwischen Bühne und Zuschauerraum auf. Einige reichen spontan ihren Kindergartenfreunden die Hand, andere sind von den Darstellern gefesselt und verfolgen jede ihrer Bewegungen. Da Kinder zwischen 0 und 6 Jahren ein unterentwickeltes peripheres Sehvermögen haben und noch keine Erfahrung darin, sich trotz Hintergrundgeräuschen auf eine einzelne Klangquelle zu konzentrieren, hat das Theater eine enorme Kraft und ein großes Potenzial als Ort der Aufmerksamkeit.

Hier entsteht etwas Einzigartiges für das sich entwickelnde Kind. Aufgrund der Bedingungen, unter denen wir im Theater arbeiten, können wir eine außergewöhnliche Erfahrung bieten. In der geleiteten Umgebung des Theaters können die Fachleute geeignete Reize auswählen, die sowohl dem Entwicklungsstand der Kinder entsprechen als auch der Atmosphäre, die sie erschaffen möchten. Die künstlerische Palette umfasst szenografische, musikalische und textuelle Elemente, die für das Ohr, das Auge, die Hand und das Herz geschaffen sind. Nur selten streben Künstler nach Einfachheit, obwohl die Inhalte oft universell sind, und ein langsameres Tempo der Darstellung hilft dabei, sich an die langsamere Wahrnehmungsrhythmus von Kindern anzupassen, sodass sie sich besser mit den Handlungen und Ereignissen auf der Bühne verbinden können. Ich bin jedoch der Meinung, dass gerade das Fehlen bestimmter Reize dafür sorgt, dass die Jüngsten eine dynamische und nachhaltige Verbindung im Theater aufbauen können.

Die größte Erwartungsverletzung entsteht durch das Nichtvorhandensein. Aufgrund ihrer architektonischen Beschaffenheit sind Stille und Dunkelheit der grundlegende Ausgangspunkt für die meisten Aufführungsräume. Wir alle müssen im Alltag eine Vielzahl von Informationsreizen filtern. Gerade weil es innerhalb dieser Mauern keine störenden visuellen oder akustischen Reize gibt, kann das Theater einen Ort der Konzentration bieten, indem es auf natürliche Weise einen Großteil der Reize wegnimmt, deren Verarbeitung

für kleine Kinder anstrengend ist (vgl. Morley 2023: 23-26). Unter diesen besonderen Bedingungen, die außerhalb der theatralen Architektur nur selten zu finden sind, beobachten wir immer wieder, dass Kleinkinder und Kinder sich in das Geschehen hineinversetzen und es tief wahrnehmen können. Die Theorie der „Horizonte der Aufmerksamkeit von Kleinkindern“ (Mapping 2023: 106) beschreibt in gewisser Weise, warum kleine Kinder so tief in Verbindung treten können: Ihre Zuschauerstille und ihr Schweigen vertiefen sich nicht, weil jemand sie gebeten hat, still zu sein, sondern weil dies ermöglicht wurde. Dies geschieht nicht nur, weil die Theaterwände äußere Reize ausblenden und unseren Aufmerksamkeitshorizont erweitern, sondern auch, weil die Darsteller das Publikum aufmerksam wahrnehmen und dadurch eine empathische Dimension erschaffen.

Das einzigartige Gefühl der Enkulturation eines Kleinkindes, sein individueller Entwicklungsstand und seine subjektive Wahrnehmung prägen die Grundlage für jede Reaktion beim Zuschauen.

Die Art, wie Darsteller ihre eigene Rolle als empathische Begleiter verstehen, beeinflusst, wie sicher sich ein Kind beim Betreten des Aufführungsraums fühlt und wie jede Gruppe von Personen sich als Publikum einfindet. Die Schaffung einer empathischen Dimension zwischen den Darstellern auf der Bühne und den Zuschauern im Publikum ist unabhängig vom Inhalt der Vorstellung immer eine Priorität für den Darsteller, da jede anwesende Person zugleich ein Teilnehmer ist und allein durch die Anwesenheit zur

Erfahrung der anderen beträgt. Dass manche sprechen, andere zuschauen und wieder andere sich bewegen, bedeutet nicht, dass wir nicht alle auch denken. Hier im Theater sitzt jeder Teilnehmer erwartungsvoll an der Schnittstelle zwischen Fühlen, Denken und Verstehen.

Literatur:

Gibson, J. 1968. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. London: George Allen and Unwin.

Morley, K. 2022. *Spectatorship in Theatre for Early Years: Towards a Taxonomy of Relative*

Stillness. Doctoral Thesis, University of Manchester, 2022.

Morley, K. 2023. *Mapping Research. A Map on the Aesthetics of Performing Arts for Early Years*. Pendragon.

Nöe, A. 2004. *Action in Perception*. MIT Press.

Stahl, A. E., & Feigenson, L. 2017.

Expectancy violations promote learning in young children. *Cognition*, 163, 1–14.

Welton, M. 2012. *Feeling Theatre*. Palgrave Macmillan.

Nähe Interaktion durch kollaborative künstlerische Forschung

Bruno Frabetti

Beim Theater für junges Publikum geht es um Neugier und Beharrlichkeit, sowohl für Künstler als auch für das Publikum. Zeit und Raum werden geteilt. Als Künstler und Forscher möchte ich einige Beobachtungen teilen, die dabei helfen können, zu verdeutlichen, was „Die Kunst des Zuhörens im Theater für junges Publikum“ bedeutet, indem ich persönliche Erfahrungen mit den Zielen von BABEL verbinde.

Voraussetzungen: Die Notwendigkeit dieser Reflexion ergibt sich aus einer umfassenden und tiefgreifenden Erforschung der verschiedenen künstlerischen Sprachen, die innerhalb des lebendigen internationalen Netzwerks von ASSITEJ International – der führenden Vereinigung für Kinder- und Jugendtheater weltweit – breit vertreten sind. Hinter meinen Worten steht das Bestreben, die komplexen Kommunikationsprozesse zu verstehen und zu verbessern, die im Theater und der darstellenden Künste stattfinden, insbesondere in Bezug auf junges Publikum. Im Mittelpunkt dieser Vision steht die unerschütterliche Überzeugung aller Partner, dass Kinder und Jugendliche ein angeborenes Recht auf volle kulturelle Teilhabe haben: ein

Recht, das aktive Beteiligung, Zugang und Repräsentation im kulturellen Bereich umfasst. In Kindheit und Jugend ist Vielfalt keine Ausnahme – sie ist der Kern der Erfahrung, der Grund für inspirierende innovative Kulturpolitik.

Herausforderungen: Sprachliche, emotionale und kognitive Unterschiede sind keine Hindernisse, die es zu überwinden gilt, sondern grundlegende Aspekte menschlicher Entwicklung. Diese Komplexität anzuerkennen, ist nicht nur eine ethische Verantwortung, sondern eine bewusste künstlerische Entscheidung. Künstler vertreten damit ihren Anspruch auf Relevanz und können – allein durch ihre Anwesenheit – eine Partnerschaft mit der Bildungswelt eingehen und fordern. Indem sie denselben Zeitrahmen teilen, werden die noch unerforschten Auswirkungen der darstellenden Künste sichtbar, mit dem Ziel, im gleichen Rhythmus zu atmen. Künstler, Kinder, Betreuer und Erwachsene, die eine künstlerische Erfahrung miteinander teilen, erfahren einen kostbaren Moment – einen Moment, der niemals als selbstverständlich gelten sollte. Jede Phase des menschlichen Wachstums hat seine eigenen Rhythmen, Sprachen und Ausdrucksformen. Dieses Verständnis erfordert ein tiefes, anhaltendes Zuhören gegenüber Kindern und Jugendlichen, nicht nur als Zuschauer, sondern als Individuen mit einzigartigen Perspektiven, die den künstlerischen Prozess selbst mitgestalten können. Nur durch diese Form des Zuhörens können wir ihr Zeitgefühl, ihre Codes, ihren Ausdruck von Emotionen und Bedeutungen verstehen. Wir können ihnen näher kommen, und nur dann können künstlerische Handlungen

zu einem echten und einfühlsamen Austausch werden.

Im Theater für die Jüngsten (TEY) wird diese Verbindung durch Blickkontakt, aber auch durch lange Schweigepausen, kaum wahrnehmbare Geräusche, plötzliche Aufregung, Überraschungen, unerwartetes Lachen und Körperhaltungen vermittelt, die alle Sinne der Kinder einbeziehen. Mit zunehmendem Alter beginnen Kinder, Fragen zu formulieren, und möchten vor allem sicher sein, dass man auf diese Fragen zurückkommen wird. Etwas ältere Kinder beherrschen die Kunst des Fragens perfekt, und Künstler und Pädagogen sollten bereit sein, ihnen wirklich zuzuhören und sie wirklich zu verstehen. Auch für Kinder gibt es so etwas wie ein mittleres Alter, und es ist eine wilde Zeit, die neblige Fragen hervorbringt. Das sind Fragen, die das Bedürfnis in sich tragen, zu verstehen oder einfach nur Aufmerksamkeit zu erhalten. Mitunter können es surreale Fragen sein. Es können Fragen sein, die zwischen den Zeilen klar sagen: „Wir sind klein, aber wir sind da. Kannst du uns sehen?“ Ich werde versuchen, es so zu erklären, wie der 6- bis 10-Jährige, der ich einmal war:

Wir brauchen komplexe Inhalte – nicht um schneller erwachsen zu werden, sondern um ernst genommen zu werden. Nicht, um vor unserer Zeit erwachsen zu werden, sondern weil wir Zeit tief empfinden, wir leben in ihr und hören ihr zu.

Wir wollen keine überstürzten und vereinfachten Wahrheiten. Wir suchen keine einfachen Antworten, sondern wir wollen Themen offenhalten. Wir wollen Fragen stellen, die uns zum Denken anregen, ohne Angst falsch zu liegen; Fragen, die imaginäre Welten eröffnen, die

mit uns sprechen, nicht zu uns; Fragen, die es nicht eilig haben, mit einem Punkt zu enden. Wir wollen nicht unterhalten, sondern einbezogen werden. Wir wollen keine Geschichten erklärt bekommen, sondern Geschichten, die wir betreten können. Wir wollen nicht wie Kinder angesprochen werden, sondern wie Menschen.

Viele Kinder haben es nicht eilig, erwachsen zu werden, sie möchten teilen und erinnern Künstler oft an die Bedeutung des Verbs „spielen“, auf der Bühne wie im Leben. Dieses gemeinsame Spielen im selben Raum kann in der Pubertät noch akzeptiert werden, aber die Regeln ändern sich, wenn der Wunsch, den „Kinderstatus“ zu ändern, stärker wird. Dennoch bleibt das Bedürfnis nach Verbundenheit, nach Verstandenwerden und Zugehörigkeit bestehen. Jugendliche scheinen plötzlich allergisch auf Fragen zu reagieren, aber das sind sie nicht – vielmehr müssen sich Bühnentempo, Themen und Dialoge anpassen. Künstler im Theater für junges Publikum müssen sich dieser Bedürfnisse nach Nähe und gegenseitigem Zuhören innerhalb der verschiedenen Altersgruppen bewusst sein, die alle auf eigene Weise zuhören. Jahrelange Praxis in diesem Bereich hat uns gelehrt, dass Kinder keine passiven Zuschauer sind. Sie sind neugierig, aufmerksam, emotional feinfühlig und in der Lage, auf künstlerische Arbeit mit Tiefe und Komplexität zu reagieren. Diese Erkenntnis ist eine notwendige Voraussetzung, um den kreativen Raum zu betreten. Ohne sie läuft unsere Arbeit Gefahr, zu einem Monolog statt Dialog zu werden. In diesem Dialog dürfen Künstler Fragen stellen, beispielsweise:

Wie wird Zeit, vor allem die Gegenwart, von den verschiedenen Altersgruppen wahrgenommen? Kinder, insbesondere sehr kleine, entwickeln sich in einem Jahr viel schneller als Erwachsene. Und doch vergeht die Zeit für Erwachsene viel schneller als für Kinder.

Gibt es eine Zeit der darstellenden Künste? Hat sie eine andere Frequenz als die chronologische Zeit? Die Zeit des Lebens und die Zeit der künstlerischen Erfahrung sind unterschiedlich. Sie überschneiden sich bei Theateraufführungen und werden zu einem gemeinsamen Raum zwischen Bühne und Publikum, der das Warten vor, während und nach der Vorstellung, die Nähe und die daraus entstehende Beziehung umfasst, als gegenseitiges Zuhören und Präsenz während der Vorstellungszeit.

„Theater ist ein Spiel mit Zeit und Raum. Wir schaffen keine Zeit, wir interpretieren sie“, und „Theater muss ein Ort sein, an dem sich die Zeit dehnt, eine Art von Zeit, die es sonst nirgendwo gibt“, wie Peter Brook sagte. Anstatt zu versuchen, die Zeit zu „zähmen“, versucht das Theater, sie zu erforschen und mit ihren Möglichkeiten zu spielen. Für Künstler gibt es zudem eine Zeit hinter den Kulissen. Es ist die Zeit des Erschaffens, die alle künstlerischen Recherchen umfasst, die in die Entstehung eines Kunstwerks einfließen, sowie die fortlaufende Weiterentwicklung einer Aufführung nach ihrer Premiere.

Wie findet man den richtigen Zeitpunkt für Handlungen, Szene für Szene? Wie findet man den richtigen theatralen Rhythmus und die richtigen Entscheidungen, aber auch die Anpassungen, Fehler, Zufälligkeiten? Was früher nicht funktioniert hat und jetzt plötzlich

funktioniert – es ist eine Frage des Timings. „Was zählt, ist nicht die Dauer einer Szene, sondern ihre Intensität. Es geht um gelebte Zeit, nicht um gemessene Zeit“, sagt Peter Brook und spricht dabei nicht von der Quantität, sondern von der Qualität der Erfahrung, ein Konzept, das die Bedeutung der Kunst des Zuhörens tiefgreifend widerspiegelt.

Künstler entwickeln sich ständig weiter. Sie können nicht so tun, als wären sie bereit oder als wüssten sie, wie es geht. Sie sollten sich gemeinsam mit dem Publikum weiterentwickeln, da Theater eine Live-Erfahrung ist, aber sie brauchen auch Gelegenheiten dazu. BABEL war eine reiche Gelegenheit, mit einer komplexen Struktur, in der Festivals Räume für Begegnung, Dialog und Austausch öffneten. Diese Festivals dienen als lebendige, kreative Labore, in denen Künstler und junges Publikum sich treffen, zusammenarbeiten und gemeinsam nach Antworten suchen. Im Mittelpunkt dieser Festivals stehen die Multilingual Creation Groups (mehrsprachige Kreativgruppen) und Artistic Training Workshops (Workshops für künstlerisches Training). Bei beiden handelt es sich um einwöchige Intensivaufenthalte, bei denen 12 Künstler mit unterschiedlichem sprachlichem und kulturellem Hintergrund unter der Leitung von künstlerischen Begleitern zusammenarbeiten.

Durch kollaborative Performance-Forschung und offene Workshops interagieren diese Künstler auf sinnvolle, oft improvisierte Weise mit dem lokalen jungen Publikum. Diese Begegnungen gipfeln in informellen Präsentationen, Momentaufnahmen künstlerischer

Erkundungen, die den fortlaufenden kreativen Prozess sichtbar machen und eine gemeinsame Reflexion über die Distanz zwischen Intention und Ergebnis ermöglichen. Diese Momente stehen Kindern unterschiedlichen Alters offen, je nach der Hauptzielgruppe des jeweiligen Festivals, doch sie verfolgen dabei eine gemeinsame Idee: Kinder beobachten uns – aber auch wir müssen lernen, sie zu beobachten.

Die im Rahmen von BABEL entwickelten Projekte sind geprägt von Experimentierfreudigkeit und Risikobereitschaft, aber auch von drei klaren Leitlinien:

- dem Publikum zuhören,
 - den Kollegen in gemeinsamen Aktivitäten (wie Kreativworkshops) zuhören und
 - der neuen Künstlergeneration zuhören – den aufstrebenden Kreativen, die neue Perspektiven einbringen.
- Ein solcher Prozess wird oft Schritt für Schritt klarer und kann – nach der Auseinandersetzung mit und Lösung

von Problemen – neue inspirierende und übertragbare Modelle hervorbringen. Der kreative Prozess ist nicht linear, er ist voller Zweifel, doch genau diese Offenheit ermöglicht echte künstlerische Begegnungen. Deshalb kann ich sagen, dass BABEL mehr als ein Projekt ist: Es ist eine dynamische, sich weiterentwickelnde Plattform, ein Raum für künstlerische Forschung, kulturelle Zusammenarbeit und generationsübergreifenden Dialog. Es lädt uns ein, darüber nachzudenken, wie wir erschaffen, für wen wir erschaffen und warum. Es betont, dass Inklusion kein zureichendes Ziel ist, sondern eine Praxis, die durch kontinuierliches Zuhören, Offenheit und zwischenmenschliche Achtsamkeit aufrechterhalten werden muss.

- Zuhören heißt einbeziehen.
- Erschaffen heißt hinterfragen.
- Sehen und gesehen werden heißt, am gegenseitigen Verstehen teilzuhaben.
- Durch Fehler und Erfolge und durch ständiges Weiterversuchen kommt man einander nur näher.

Neugier

Subversive Praktiken im Fragen und Widerstehen

Nicola Scherer

„Create like a child and edit like a scientist.“
„„Erschaffe wie ein Kind und überprüfe wie ein Wissenschaftler.“) – Tyler Greg Okonma

Wenn es etwas gibt, das die Künstler, Festivalorganisatoren, Tänzer, Puppenspieler, Regisseure, Vermittler und Leiter der BABEL-Festivals miteinander verbindet, dann ist es ihre gemeinsame Begeisterung für Neugier – jene mutige Offenheit für alles, was im Moment auftaucht: den ungehörten Klang, die unversuchte Bewegung, den unvorstellbaren Geschmack. Kinder wissen das instinktiv: Was für manche Erwachsene kühn oder riskant wirkt, ist für sie eine Überlebensstrategie. Sie sind offen für das, was sie noch nie gesehen, gespürt, geschmeckt oder gehört haben. Es liegt eine gewisse Schönheit in der Naivität, im Erforschen ohne den Anker vergangener Erfahrung. Sie feiert das Dazwischen, das Hinhören auf den kommenden Klang. Sie umarmt die Kratzer, das Unvollkommene, das Unaufgedeckte und das Prozesshafte in der Performance.

Welche Art von Neugier gibt sich nicht mit routinierten Erklärungen zufrieden und stellt stattdessen alles infrage?

Neugier als Widerstand: Michel Foucault
Michel Foucault definierte Neugier nicht als Belanglosigkeit, sondern als subversiven Akt. Er sah sie als „Bereitschaft, das, was uns umgibt, als seltsam und einzigartig wahrzunehmen; eine Leidenschaft, das, was geschieht, zu begreifen“. Neugier, so Foucault, „ermöglicht es, sich von sich selbst zu befreien“ – ein beharrliches Infragestellen vertrauter Denkmuster. In den BABEL-Festivals ist die Improvisation, die Kratzer, Unvollkommenes und Ungeprobtes feiert, keine Naivität – sie ist Widerstand gegen glatte Erzählungen und institutionelle Gewohnheiten. Sie ist zugleich Widerstand und Engagement.

Neugier als politische, existentielle Frage: Hannah Arendt

Für Hannah Arendt ist die Bereitschaft, kühne Fragen zu stellen – zu denken ohne Skript – das, was die öffentliche und demokratische Sphäre lebendig hält. Echte Neugier bedeutet, in die Öffentlichkeit zu treten und das Schweigen angesichts von Vereinfachung zu verweigern. Sie ist grundlegend für kollektives Urteilen und aktive Bürgerschaft. Mit dem Publikum in Neugier präsent zu bleiben, ist daher nicht nur ästhetisch – es ist politisch.

Neugier als performative Untersuchung: Sophie Calle

Sophie Calle, die in Suite Vénitienne Fremden folgte und deren Leben dokumentierte, verwandelte ihr künstlerisches Handeln in radikale Akte der Beobachtung und Beteiligung. Für Calle ist Neugier eine performative Forschungsform, ein performatives

Ritual des Fragens. Die gleiche Herangehensweise teilen die Künstler und Leiter von BABEL: Sie spüren aufmerksam Klänge, Bewegungen und Emotionen nach, die sich im Moment entfalten.

Neugier im Alltäglichen: Marcel Duchamp

Duchamps „Readymades“: Alltagsgegenstände, die allein durch die Wahl zu Kunst werden, fordern uns auf zu fragen: Was macht etwas zur Kunst? Duchamps Geste öffnet den Blick für das Wunder im Gewöhnlichen: das Feiern des Prozesshaften, Flüchtigen und Gewöhnlichen. Einfache Handlungen provozieren ein tiefgreifendes Neudenken von Kategorien, Werten und Kreativität.

Neugier auf der Weltbühne: Kendrick Lamar

Beim Super Bowl LIX performte Kendrick Lamar nicht einfach nur – er stellte Fragen an Millionen. Seine Show begann mit Samuel L. Jackson als Uncle Sam, der ihn aufforderte, „das Spiel zu spielen“. Doch Kendrick widersetzte sich, rappte a cappella, kritisierte unternehmensgesteuerte Narrative und verwies auf gesellschaftliche Missstände – von „40 acres and a mule“ bis zur Masseninhaftierung – alles inszeniert wie ein Kino des Fragens. Mit Tänzern, die die Flagge formten und wieder brachen, auf einer PlayStation-inspirierten Bühne und mit einem theatralischen Crip Walk von Serena Williams forderte Lamar das Publikum bewusst auf, nicht nur zu schauen, sondern zu fragen. Ein Kritiker schrieb, er habe „das Potenzial der Super-

Bowl-Halbzeitshow neu definiert... volle Aufmerksamkeit und aktives Zuhören gefordert“⁶. Lamar performte nicht nur – er ließ die Zuschauer fragen: Was sehen wir hier – und warum? Sein Auftritt war politisch aufgeladen und kulturell konfrontativ. Sein Auftritt forderte aktives Urteilen und Aufmerksamkeit – genau jene kollektive Neugier, die Arendt und Foucault wiedererkannt hätten. Und als Lamar uns am Ende aufforderte, die Fernseher auszuschalten? Das war Neugier als Handlung: den passiven Kreislauf durchbrechen, den eigenen Blick hinterfragen.

Ein roter Faden der Neugier

Von Tylers spielerischer Einladung – „Erschaffe mit der Freiheit eines Kindes, überarbeite mit der Präzision eines Wissenschaftlers“ – über Foucaults revolutionäres Fragen, Arendts öffentliches Denken, Calles forschende Präsenz, Duchamps alltägliche Provokation bis zu Lamars Infragestellen von Massenkultur entsteht Neugier als:

- **Widerstand:** Macht durch Überraschung unterwandern
 - **Engagement:** gemeinsames Urteilen im öffentlichen Raum anregen
 - **Erforschung:** Kunst und Performance als Forschung begreifen
 - **Provokation:** Aufführung in Fragen umwandeln
- Neugier ist also nicht harmlos – sie ist eine Strategie. Sie stellt Strukturen in Frage, lädt zum gemeinsamen Nachdenken ein, ist kreativer Widerstand und demokratischer Dialog, und sie entfacht kulturelle Transformation.

⁶ Website: https://time.com/7214228/kendrick-lamar-super-bowl-halftime-show-analysis/?utm_source=chatgpt.com. 7.7.2025.

Im Kern folgen die BABEL-Festivals genau diesem Prinzip: offen, neugierig, verantwortlich zu bleiben. Ihre Praxis steht in einer Linie des kreativen Widerstandes – von der philosophischen Kritik bis zur

Straßenbühnen-Provokation. Sie laden Künstler und Publikum gleichermaßen ein, zu beobachten, zu fragen und gemeinsam neu zu erfinden, was möglich ist.

Diversität

Den Diskurs dezentrieren

Özlem Canyürek

Das Theater ist nicht nur ein Ort der Aufführung – es ist ein Ort der Macht. Wer die Geschichten erzählt, wer erschaffen darf und wer an die Ränder gedrängt wird, sind Fragen, die das Wesen dieser Kunstform prägen (hooks 2014). Dieses Glossar ist inspiriert von Jahren des Austauschs, des Ringens und der gemeinsamen Träume von marginalisierten und rassifizierten Theaterschaffenden und Kulturakteuren. In dem Bewusstsein, dass unsere gesellschaftlichen Positionen verschieden sind, geformt durch unterschiedliche Zugänge, Privilegien und die harte Realität von Prekarität (Butler 2004; Bhabha 2014), prägen unsere gelebten Erfahrungen maßgeblich, wie wir Begriffe verstehen, auf sie reagieren und sie in die Praxis umsetzen.

Dieses Glossar hat keineswegs das Ziel, Diversität in starre Definitionen zu fassen. Vielmehr möchte es zum Nachdenken anregen, lange bestehende Annahmen infrage stellen und neue Sichtweisen eröffnen. Anders als ein Wörterbuch, das Bedeutung feststellt, ist Diversität fließend, relativ, umkämpft und durch Erfahrung und Machtverhältnisse geformt. Darum habe ich mich entschieden, kein Lexikon, sondern ein Glossar zu verfassen: nicht um Bedeutung vorzuschreiben, sondern um Räume

für Reflexion, Kritik und Dialog zu öffnen. Anstatt feste Grenzen zu ziehen, lädt dieses Glossar dazu ein, die Sprache, mit der wir unsere Welt beschreiben und begreifen, immer wieder neu zu hinterfragen. Jeder Eintrag fordert dazu auf, vertraute Konzepte, die wir zu oft unhinterfragt übernehmen, neu zu denken. Dabei werden die Strukturen sichtbar, die Ausschluss aufrechterhalten, und zugleich Möglichkeiten für strukturelle Veränderung aufgezeigt (Ahmed 2012; Erel et al. 2016). Dieses Glossar ist also mehr als eine Sammlung von Definitionen. Es ist ein Aufruf, etablierte Machtstrukturen zu hinterfragen, Perspektiven vom Rand in die Mitte zu verschieben (Mbembe 2017) und achtsam und entschlossen zuzuhören. Es möchte „Samen säen“, es ist ein Versuch, ein Theater zu nähren, das vielfältig und reflexiv ist, ein Raum, in dem andere Weisen des Denkens und Seins Wurzeln schlagen und aufblühen können (ruangrupa 2022; Walsh 2023).

Ability – Fähigkeit: Mehr als körperliche oder geistige Leistungsfähigkeit. Fähigkeit wird durch die Grenzen bestimmt, die die Gesellschaft Körpern und Köpfen auferlegt. Wer gilt als „fähig“ zu schaffen, zu führen, beizutragen? Wessen Bedürfnisse werden als Norm gesetzt, wessen als Ausnahme behandelt? Fähigkeit ist kein persönliches Merkmal, sondern ein gesellschaftliches Konstrukt, das über Inklusion und Exklusion entscheidet.

Absence – Abwesenheit: Was fehlt, wiegt ebenso schwer wie das, was anwesend ist. Abwesenheit ist selten zufällig. Sie ist strukturiert, hergestellt, wird aufrechterhalten. Wessen

Stimmen fehlen? Wer ist abwesend in Führungspositionen, in Programmen, in Förderentscheidungen? Abwesenheit ist kein neutraler Raum – sie ist das Ergebnis gezielter Exklusion.

Access – Zugang: Keine offene Tür, sondern ein bewachter Durchgang. Der Schlüssel? Oft in den Händen weniger. Zugang bedeutet mehr als nur Einlass. Es geht darum, wer die Bedingungen der Teilhabe festlegt. Es geht darum, Grenzen neu zu ziehen und neue Regeln zu schreiben. Ist Zugang ein gewährtes Privileg oder ein vorenthaltenes Recht? Lädt er zur Veränderung ein – oder verlangt er bloß Anpassung?

Aesthetics – Ästhetik: Eine Sprache der Macht. Ästhetik bestimmt, was als anspruchsvoll, was als „authentisch“ oder „exotisch“ gilt. Wessen künstlerische Empfindsamkeit wird zur Norm erhoben? Wer legt fest, was elegant, was chaotisch, was wertvoll ist? Ästhetische Urteile sind keine universellen Normen; sie entstehen aus Kolonialgeschichte, Exklusion und (un)sichtbaren Hierarchien. Was geschieht, wenn wir den Blick verschieben, der bestimmt, was „schön“ ist?

Agency – Handlungsmacht: Die Kraft zu handeln, zu definieren, zu stören, Nein zu sagen. Handlungsmacht bedeutet mehr als Sichtbarkeit. Sie bedeutet Kontrolle über Repräsentation, Autorschaft und Entscheidungen. Sie ist eine Weigerung, auf das Objekt eines fremden Blicks reduziert zu werden. Doch für viele ist diese Macht verstrickt in prekäre Arbeitsbedingungen, finanzielle und soziale Unsicherheit, und fehlende

rechtliche Anerkennung – ein täglicher Kampf gegen ein System, das begrenzt.

Archiving – Archivieren: Archivieren bedeutet Werte festlegen. Es bestimmt, welche Geschichte(n) überdauern und welche in Vergessenheit geraten. Archive sind nicht passiv: Sie sind ein Spiegel der Stimmen, die sie erschaffen – und der Stille, die sie erzwingen. Wessen Geschichten werden sorgfältig bewahrt, wessen bleiben fragmentiert, marginalisiert oder verborgen?

Authorship – Autorschaft: Schreiben heißt Raum beanspruchen. Doch wessen Worte sind willkommen, werden institutionell verankert, gefördert, kanonisiert? Autorschaft bedeutet nicht nur Erzählen, sondern Legitimation und Besitz. Wer kann ohne Vermittlung seine eigene Geschichte erzählen? Was geschieht, wenn Autorschaft die Grenzen des Individuellen verlässt und sich kollektiven, verkörperten oder gemeinschaftsbasierten Praktiken öffnet?

Awareness – Bewusstsein: Erkenntnis ohne Handlung ist eine leere Geste. Bewusstsein, das nicht zu Veränderung führt, ist eine bequeme Illusion. Wer trägt die Last des Bewusstseins, und wer darf unwissend bleiben? Im Theater darf Bewusstsein kein Endpunkt sein, sondern muss Motor der Veränderung werden. Bewusstsein heißt, Strukturen in Frage zu stellen, die Unwissenheit bequem machen.

Belonging – Zugehörigkeit: Ein ständiges Aushandeln. Es ist die Spannung zwischen eingeladen werden und sich zu Hause fühlen. Zugehörigkeit ist

selten bedingungslos; sie verlangt oft Anpassung an die Regeln der Mächtigen. Echte Zugehörigkeit bedeutet nicht, „hineinzupassen“, sondern den Raum so zu verändern, dass niemand mehr fragen muss, ob er dazugehört.

Canon – Kanon: Eine Halle mit Spiegeln, die immer wieder dieselben Gesichter reflektieren. Der Kanon gibt sich als zeitlos, objektiv, universell. Aber ist er das? Wer fehlt darin, und wer sollte nie Teil davon sein? Der Kanon ist kein bloßes Sammelwerk, sondern ein System der Anerkennung. Was geschieht, wenn wir seine engen Grenzen verwerfen und neue Maßstäbe schaffen, die vielfältige Lebenswirklichkeiten anerkennen?

Care – Fürsorge: Mehr als Freundlichkeit. Fürsorge ist eine Ethik der Verantwortung, Rechenschaft und Arbeit. Sie ist oft nicht sichtbar, wird erwartet, aber wenig gewürdigt. Wer trägt die Last der Fürsorge im Theater, und wer darf schaffen, ohne sie leisten zu müssen? Fürsorge ist politisch. Sie muss nicht im Hintergrund, sondern im Zentrum stehen – als künstlerisches und institutionelles Prinzip.

Collaboration – Zusammenarbeit: Keine Inszenierung von Inklusion. Zusammenarbeit verlangt Unbehagen, Aushandlung und die Bereitschaft, sich zu verändern. Es geht nicht nur darum, wer an den Tisch eingeladen wird, sondern darum, wer den Tisch gebaut hat, wer die Tagesordnung festlegt und wessen Stimmen das Ergebnis prägen. Zusammenarbeit darf keine symbolische Geste sein, sondern muss Macht

umverteilen.

Community – Gemeinschaft: Ein Wort, das oft romantisiert wird. Gemeinschaft ist mehr als eine Gruppe, sie ist ein System gegenseitiger Abhängigkeit. Sie bedeutet Verantwortung, Gegenseitigkeit und die Erkenntnis, dass Freiheit immer kollektiv ist. Wahre Gemeinschaft beseitigt Unterschiede nicht, sie setzt sich mit ihnen auseinander. Sie ist nicht immer harmonisch, nicht immer einfach, aber sie gründet auf gemeinsamem Engagement, nicht nur gemeinsamem Raum.

Empowerment – Ermächtigung: Etwas, das nicht gegeben, sondern beansprucht wird. Oft als individuelle Leistung betrachtet, ist echte Ermächtigung kollektiv. Es bedeutet nicht, in unterdrückenden Systemen zu überleben, sondern diese Systeme zu verändern. Ermächtigung heißt nicht, sich in die bestehende Ordnung einzufügen, sondern die Bedingungen des Daseins neu zu gestalten.

Excellence – Exzellenz: Wer definiert Exzellenz? Wessen Geschichten gelten als meisterhaft? Der Mythos „neutraler“ Exzellenz ist ein Instrument der Ausgrenzung, das bestehende Hierarchien festigt. Exzellenz sollte nicht singulär, sondern vielfältig sein. Sie sollte kein Hindernis, sondern eine Einladung zur Vielfalt, zur Komplexität, zu radikalen Möglichkeiten. Sie ist eine lebendige Praxis, die ständiger Neuverhandlungen bedarf, bei der jeder kreative Akt das Verständnis von Außergewöhnlichkeit erweitert.

Experimentation – Experimentieren:

Für manche ein Recht, für andere ein Risiko. Experimentieren ist oft ein Privileg jener, die ihre Präsenz nicht rechtfertigen müssen. Wer darf ohne Konsequenzen scheitern? Wer muss seinen Wert immer wieder unter Beweis stellen? Was wäre, wenn Experimentieren kein Luxus, sondern ein Recht für alle wäre, um überlieferte Grenzen einzureißen, anstatt sie nur zu verschieben?

Expertise: Wer gilt als Experte – und wer bleibt „aufstrebend“, „alternativ“ oder „Außenseiter“? Expertise bedeutet mehr als formale Ausbildung. Sie fragt danach, wessen Wissen als legitim anerkannt wird. Was, wenn gelebte Erfahrung, gemeinschaftliche Praxis und generationsübergreifende Weisheit denselben Wert hätten wie institutionelle Anerkennung?

Festival: Ein Zusammenkommen für den Moment, eine inszenierte Feier der Inklusion. Doch was geschieht, wenn das Rampenlicht erlischt? Wer wird nur vorübergehend präsentiert und wer ist dauerhaft im Theatergefüge verankert? Ist das Festival ein Experimentierfeld oder reproduziert es alte Machtstrukturen in neuen Gewändern? Ein Festival sollte nicht nur eine Bühne für Sichtbarkeit sein, sondern ein Motor für langfristige strukturelle Veränderung.

Funding – Förderung: Ein Spiel aus Hürden und Reifen. Niemals unparteiisch. Manchen werden Flügel verliehen, andere müssen kriechen. Die Frage ist nicht nur, wer gefördert wird, sondern warum, und welche Geschichten

als förderwürdig gelten. Förderung wird oft als meritokratisch dargestellt, doch sie ist immer politisch. Was wäre, wenn Förderung sich von selektiver Großzügigkeit hin zu struktureller Wiedergutmachung wandeln würde?

Gatekeeping: Nicht immer ist es eine verschlossene Tür. Manchmal ist es nur ein wissender Blick, ein höfliches Schweigen, eine Einladung, die nie verschickt wird. Gatekeeping bedeutet mehr als Zurückweisung; es stellt sicher, dass manche Menschen gar nicht erst anklopfen. Es zeigt sich in Auswahlkommissionen, in Programmentscheidungen, in den unausgesprochenen Regeln von Institutionen. Gatekeeper glauben oft, sie würden lediglich „Qualität“ wahren. Doch wessen Qualität?

Inclusion – Inklusion: Oft eine Inszenierung, aber keine Praxis. Inklusion wird häufig als Geschenk präsentiert, als Privileg, das den Ausgeschlossenen gewährt wird. Aber Inklusion sollte nicht bedeuten, an einem bestehenden Tisch Platz zu machen, sondern die Frage zu stellen, wer diesen Tisch überhaupt gebaut hat. Wenn Inklusion an Bedingungen geknüpft ist, ist es dann wirklich Inklusion?

Intersectionality – Intersektionalität:

Kein Modewort, sondern ein Instrument, um vielschichtige Formen von Unterdrückung zu verstehen. Intersektionalität bedeutet nicht nur, Unterschiede anzuerkennen, sondern zu begreifen, wie Rasse, Geschlecht, Klasse, Behinderung und andere

Faktoren Erfahrungen unmittelbar prägen. Sie zeigt, wie Machtstrukturen Ausgrenzung verstärken. Wer profitiert, wenn Intersektionalität zu einer bloßen Checkliste wird?

Knowledges – Wissen: Über das Geschriebene, Archivierte oder Zertifizierte hinaus ist Wissen gelebte Erfahrung, getragen in Erinnerungen, überliefert in Liedern, gesprochen in Stille. Manche Wissensformen werden gefeiert und belohnt, andere werden abgewertet oder aktiv verdrängt. Wer entscheidet, welches Wissen als legitim gilt? Wer bestimmt, wessen Einsichten unsere gemeinsamen Narrative prägen?

Language – Sprache: Sie kann Brücke sein – oder Barriere. Sprache ist mehr als Kommunikation. Sie verleiht Legitimität, formt Identität und markiert Macht. Über Worte hinaus prägt Sprache das Denken, bestimmt den Diskurs und wessen Stimmen gehört werden. Wenn wir kritisch untersuchen, wie Sprache in Texten, Dialogen und Darstellungen wirkt, entdecken wir, wie subtil sie dominante Narrative festigt oder ihnen widerspricht.

Mentorship – Mentorschaft: Eine Leiter, die nicht alle aufsteigen können. Mentoring-Programme versprechen Orientierung und Aufstieg, doch oft reproduzieren sie bestehende Hierarchien, indem sie Menschen in vorbestimmte Rollen zwängen. Wer wird gezielt gefördert und wer bleibt am Rand stehen? Ist Mentoring eine echte Chance zur Ermächtigung oder nur ein weiteres Mittel, um den Status quo zu sichern?
Neutrality – Neutralität: Die größte

aller Lügen. Ein Mythos, der den Mächtigen dient. In Kunst und Kultur ist nichts neutral. Jede Entscheidung – ob Programmierung, Förderung oder Besetzung – ist ein politischer Akt. Es geht immer um Parteinahme. Die Frage ist: für wen? Und was wird als „Objektivität“ getarnt? Neutralität ist eine Ästhetik der Anpassung, eine Weigerung, die Kräfte zu benennen, die bestimmen, was sichtbar ist und was nicht.

Openness – Offenheit: Oft beschworen als Ideal, aber selten vollständig gelebt. Offenheit ist keine passive Toleranz. Sie verlangt eine aktive Bereitschaft, dass Unterschiedlichkeit den Raum verändern darf. Offenheit ist keine ästhetische Entscheidung, sondern eine ethische Haltung, die uns auffordert, Störung und Unsicherheit zuzulassen.

Othering – Fremd-Machung: Eine subtile, aber mächtige Form der Gewalt. „Othering“ bedeutet, als grundlegend andersartig gesehen zu werden, als jemand, der niemals „gut genug“ ist. Es ist mehr als Ausgrenzung. Es konstruiert aktiv eine künstliche Unterscheidung, die einige als selbstverständlich und andere zu ewigen Ausnahmen erklärt.

Participation – Teilhabe: Ein Puzzle mit fehlenden Teilen. Bist du wirklich Teil des Bildes oder füllst du nur die Lücken, die jemand anders freigelassen hat? Teilhabe wird oft mit Macht verwechselt, doch wahre Teilhabe bedeutet, das System selbst mitzugestalten – nicht bloß darin zu erscheinen. Vollständig teilzuhaben heißt, das Fundament zu hinterfragen: Wer hat es gebaut, wer erhält es aufrecht, und

wer profitiert von seinen Grenzen?

Privilege – Privileg: Nicht nur das, was man besitzt, sondern auch die unsichtbaren Lasten, die man nicht tragen muss. Privileg ist eine stille Kraft, ein struktureller Vorteil, der manchen erlaubt, Hindernisse zu umgehen, an denen andere täglich scheitern. Die Herausforderung besteht nicht darin, seine Existenz zu leugnen, sondern zu fragen, wie dieses unverdiente Privileg genutzt wird: als Schild, um den Status quo zu schützen oder als Instrument, um die Barrieren abzubauen, die ihn erhalten.

Process – Prozess: Nicht nur ein Mittel zum Zweck, sondern ein Ort der Auseinandersetzung, der Reibung, der Verwandlung. Im Theater bleibt der Prozess oft unsichtbar hinter dem fertigen Endprodukt, doch gerade dort wirkt Macht am stärksten. Wer gestaltet den Prozess? Wessen Methoden gelten als legitim, werden gefördert, institutionalisiert? Der Prozess widersetzt sich Linearität, er ist langsam und stellt kollektive Sinsuche über ausbeuterische Produktion.

Power-sharing – Machtteilung: Es geht nicht nur darum, andere mit hineinzuholen. Es geht darum, zu fragen, wer den Raum gebaut hat, wer die Schlüssel besitzt und ob die Wände überhaupt existieren sollten. Machtteilung bedeutet Unbehagen, denn wer Macht gewohnt ist, muss sie wirklich abgeben, nicht symbolisch, sondern strukturell. Raum zu schaffen und gleichzeitig Kontrolle zu behalten, reicht nicht aus. Echte Veränderung entsteht nur, wenn Entscheidungsmacht,

Ressourcen, Autorschaft und Einfluss neu verteilt werden. Macht, die nur in Momenten der Sichtbarkeit „geteilt“ wird, ist keine Machtteilung, sondern nur eine Geste.

Representation – Repräsentation: Ein Scheinwerfer, der aufdecken oder verzerrn kann. Repräsentation ist mehr als bloße Sichtbarkeit. Es geht darum, wer das Narrativ kontrolliert und wie Geschichten konstruiert werden. Wessen Erfahrungen stehen im Mittelpunkt, und wessen bleiben am Rand? Repräsentation bedeutet, dass marginalisierte Stimmen nicht nur gesehen werden, sondern die Macht erhalten, für sich selbst zu sprechen und die Oberflächlichkeit des Tokenismus zu überwinden.

Silencing – Zum-Schweigen-Bringen: Es geschieht nicht immer laut, aber immer folgenreich und subtil: ein höfliches Übergehen, ein selektives Hinhören, ein systematisches Ausblenden bestimmter Stimmen. Es ist die stille Kraft, die Widerspruch verschwinden lässt und Konformität erzwingt. Wer profitiert, wenn einige Stimmen verstummen? Und wessen Potenzial geht dabei verloren? Zum-Schweigen-Bringen ist eine bewusste Strategie, die Diskurse formt, indem sie festlegt, was gesagt werden darf und was ungesagt bleibt.

Solidarity – Solidarität: Keine Wohltätigkeit, kein Gefallen – Solidarität ist gemeinsamer Widerstand, eine Entscheidung, miteinander zu stehen, nicht bloß füreinander. Sie ist Handlung, kein Wort. Sie erkennt, dass deine Befreiung mit meiner verbunden ist. Gerechtigkeit

ist kein Privatbesitz, sondern ein kollektives Unterfangen. Solidarität ist unbequem. Sie fordert uns auf, zuzuhören, wenn es leichter wäre zu sprechen, zurückzutreten, wenn wir gewohnt sind, zu führen. Sie ist keine Performance, keine symbolische Geste, kein temporäres Bündnis aus Bequemlichkeit.

Storytelling – Geschichtenerzählen:

Geschichten prägen, wie wir sehen, wem wir vertrauen, was wir für möglich halten. Erzählen ist zutiefst politisch. Die Frage ist nie nur: „Wie lautet die Geschichte?“ Sondern: „Wer darf sie erzählen?“ Und wessen Geschichten werden ausgelöscht, bevor sie überhaupt erzählt werden können? Das Geschichtenerzählen zurückzufordern heißt, das Recht auf Selbstbenennung zurückzuerobern, und zwar jenseits der Narrativen, die durch Machtverhältnisse vorgegeben sind.

Tokenism - Tokenismus: Kein einfaches Abhaken von Vielfalt, sondern die performative Inklusion marginalisierter Personen, um den Anschein von Fortschritt zu erzeugen. Tokenismus ist die inszenierte Fassade von Diversität, die Dissens und tief verwurzelte Ungleichheit verdecken soll. Er reduziert Stimmen auf dekorative Rollen, sichtbar, aber ohne Einfluss, und bildet eine trügerische Form der Repräsentation, in der strukturelle Barrieren bestehen bleiben.

Universality – Universalität: Eine Geschichte, die vorgibt, für alle zu

sprechen und doch nur mit einer Stimme spricht. Was wäre, wenn Universalität nicht Gleichheit bedeutete, sondern die Fähigkeit, viele Wahrheiten gleichzeitig zu tragen? Was wäre, wenn wir statt eines Einheitsmaßes Universalität als Koexistenz vielfältiger, manchmal widersprüchlicher Realitäten verstehen würden?

Literatur

- Ahmed, Sara. 2012. *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham and London: Duke University Press.
- Bhambra, Gurinder K. 2014. *Connected Sociologies*. London: Bloomsbury Academic.
- Butler, Judith. 2004. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London and New York: Verso.
- Erel, Umut; Murji, Karim and Zaki Nahaboo. 2016. “Understanding the Contemporary Race-Migration Nexus.” *Ethnic and Racial Studies* 39 (8): 1339–1360. <https://doi.org/10.1080/01419870.2016.1161808>.
- hooks, bell. 2014. *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. London and New York: Routledge.
- Mbembe, Achille. 2017. *Critique of Black Reason*. Durham and London: Duke University Press.
- ruangrupa. 2022. *Documenta Fifteen Handbook*. Berlin: Hatje Cantz Verlag.
- Walsh, Catherine E. 2023. *Rising up, Living on: Reexistences, Sowings, and Decolonial Cracks*. Durham and London: Duke University Press.

2025, March
Bologna (Italy)
photo Francesca Nerattini



2025, April
Kolding (Denmark)
photo Søren K. Kløft

2023, October
Sankt Vith (Belgium)
photo Daniela Micioni



2024, March
Bologna (Italy)
photo Matteo Chiura

UNTERSTÜTZUNG DER ZUKUNFT VON THEATERFESTIVALS FÜR JUNGES PUBLIKUM

Internationale Theaterfestivals als Akteure der Kulturpolitik: Das Beispiel der BABEL-Festivals

Nicola Scherer

Internationale Theaterfestivals haben sich zu bedeutenden kulturpolitischen Akteuren entwickelt, indem sie künstlerische Erzählungen formen, gesellschaftlich-politische Diskurse beeinflussen und den globalen künstlerischen Austausch fördern. Dieser Beitrag untersucht die kuratorischen Strategien und die soziopolitische Wirkung internationaler Festivals der Darstellenden Künste

– insbesondere im Rahmen des BABEL-Festivals. Anhand von Beispielen wie dem Bibu Festival (Schweden), Pesta Boneka (Indonesien) und dem Baboró International Arts Festival for Children (Irland) beleuchtet diese Studie die Rolle von Theaterfestivals in der kulturellen Diplomatie, der Publikumsentwicklung und der sozialen Inklusion. Theaterfestivals fungieren als temporäre kulturelle Zentren, als Plattformen für künstlerische Innovation und kulturelle Diplomatie. Im Gegensatz zu den meisten traditionellen Theaterinstitutionen überschreiten Festivals nationale Grenzen und ermöglichen vielfältige künstlerische Ausdrucksformen, die dominante Narrative herausfordern und transnationale Zusammenarbeit fördern. Die BABEL-Festivals, ein Netzwerk von Festivals der Darstellenden Künste für junges Publikum, verkörpern dieses transformative Potenzial, indem sie Aufführungen kuratieren, die Themen

wie Migration, Diversität und kulturellen Austausch aufgreifen.

Kuratorische Praxis als kulturpolitische Strategie

Die Auswahl und Präsentation von Aufführungen prägt den öffentlichen Diskurs. Sie kann dominante kulturelle und politische Ideologien entweder verstärken oder in Frage stellen. Wie das Bibu Festival zeigt, beeinflussen kuratorische Entscheidungen die Darstellung vielfältiger Gemeinschaften. Im Rahmen des Bibu-Seminars 2024 zum Thema „Diversität und Inklusion in Darstellenden Künsten“⁷ wurde der Mangel an Repräsentation ethnischer Minderheiten in der nordischen Kunstszene betont und damit die Notwendigkeit politischer Reformen, um kulturelle Zugänglichkeit zu verbessern, hervorgehoben. Das Lutke Festival in Slowenien verbindet zeitgenössisches Figurentheater mit sozio-politischen Themen und zeigt, wie künstlerische Kuration als Medium politischer Auseinandersetzung wirken kann. Der Dramaturg des Festivals, Benjamin Zajc, formulierte es so: „Die Kunst steht vor der Entscheidung, ob sie ihre Botschaft in Optimismus hüllt oder ob sie uns daran erinnert, dass es vielleicht schon zu spät für Lösungen ist.“⁸ Diese Aussage verdeutlicht die Rolle des Festivals, globale Ängste zu reflektieren und zugleich kritische Reflexion zu fördern.

Kulturelle Diplomatie und transnationale Netzwerke

Die BABEL-Festivals leisten einen wichtigen Beitrag zur kulturellen Diplomatie, indem sie den künstlerischen Austausch und Dialog zwischen Nationen fördern. Das Pesta Boneka Festival in Indonesien, initiiert vom Papermoon Puppet Theatre, hat ein internationales Netzwerk von Figurentheaterkünstlern aufgebaut und das indonesische Schattenpuppenspiel als kulturelles Welterbe weltweit sichtbar gemacht.⁹ Mit Teilnehmenden aus über 25 Ländern zeigt Pesta Boneka beispielhaft, wie Festivals transnationale künstlerische Gemeinschaften fördern und durch Kultur Formen von Soft Power stärken.

Auch das Baboró International Arts Festival for Children in Irland betont die Bedeutung des Zuhörens gegenüber jungen Zuschauern. Der Kinderrat des Festivals wirkt aktiv an der Gestaltung des künstlerischen Programms mit und stellt sicher, dass die Aufführungen mit vielfältigen kulturellen Erfahrungen in Resonanz treten. Festivaldirektorin Aislinn Ó hEocha formuliert es so: „Künstler, die mit Kindern arbeiten, sind besonders auf ihr Publikum eingestimmt. Kinder sind ehrliche Kritiker, sie beteiligen sich nur dann, wenn eine Aufführung ihre Aufmerksamkeit fesselt.“¹⁰ Dieser partizipative Ansatz fördert nicht nur kulturelle Inklusion, sondern steht auch im Einklang mit der UN-Kinderrechtskonvention, indem er die kulturellen Rechte von Kindern unterstützt.

7 Website: <https://bibu.se/en/diversity-and-inclusion-performing-arts-children-and-young-people-within-nordic-context>, 10.3.2025.

8 Lutke Festival Program Book, P. 6.

9 Pestaboneka festival, 2024

10 Interview with Festival Director Ó hEocha, A., 2023.

Publikumseinbindung und soziale Inklusion

Eines der zentralen Merkmale der BABEL-Festivals ist ihr Engagement für Publikumseinbindung und soziale Inklusion. Das *Cradle of Creativity Festival* in Südafrika integriert Aufführungen, die sich mit sozio-politischen Themen wie Geschlechtergerechtigkeit und postkolonialer Identität auseinandersetzen, und bindet junge Zuschauer durch interaktive Theaterformate aktiv mit ein. Dieser Ansatz steht im Einklang mit der Mission des Festivals, ein „Vermächtnis von Vielfalt, Kreativität und Chancen“¹¹ zu schaffen, und verdeutlicht das transformative Potenzial der Darstellenden Künste.

Auch das *Baboró Festival* setzt auf Barrierefreiheit, etwa durch entspannte Vorstellungen und Audiodeskriptionen, um Kinder mit besonderen Bedürfnissen einzubeziehen. Ó hEocha betont: „Die Wirkung solcher Aufführungen auf Kinder, die sonst vielleicht nie Theater erleben würden, ist tiefgreifend.“¹² Diese Initiativen zeigen, wie Festivals sozialen Wandel bewirken können, indem sie Barrieren zur kulturellen Teilhabe abbauen.

Reaktion auf Krisen und politisches Engagement

Festivals reagieren häufig auf aktuelle globale Krisen und nutzen das Theater als Instrument für Aktivismus und Interessenvertretung. So organisierte

das *Paidea Festival* in Brasilien beispielsweise den internationalen Jugendkongress „Urgent Interactions“, bei dem junge Künstler aus Afrika, Europa und Lateinamerika zusammenkamen, um über drängende sozio-politische Herausforderungen zu diskutieren.¹³ Solche Initiativen unterstreichen die Rolle von Theaterfestivals als Laboratorien kulturpolitischer Praxis, in denen künstlerischer Ausdruck und aktuelle politische Realität aufeinandertreffen.

Auch das *LUTKE Festival* in Slowenien themisierte den erstarkenden Rechtspopulismus in Europa in seiner Abschlussaufführung und setzte sich mit politischem Extremismus auseinander. Festivalleiter Marko Bulc bemerkte hierzu: „Wir leben in einer Welt, in der Frieden zu einem Schimpfwort geworden ist; durch das Theater können wir den Dialog zurückgewinnen und der Spaltung widerstehen.“¹⁴ Dieses Beispiel verdeutlicht, wie Festivals als Plattformen politischen Engagements fungieren und durch künstlerischen Ausdruck unterdrückenden Narrativen entgegentreten.

Internationale Theaterfestivals – insbesondere jene im Netzwerk der BABEL-Festivals – verkörpern die sich entwickelnde Rolle kulturpolitischer Akteure in einer globalisierten Welt. Durch das Infragestellen gesellschaftlich-politischer Normen, die Förderung transnationaler künstlerischer Kooperationen und den Einsatz für

11 Cradle of Creativity. 2023.

12 Interview with Festival Director Ó hEocha, A., 2023.

13 Paidea Festival, 2022.

14 Lutke Festival Program Book, P. 7.

kulturelle Zugänglichkeit sind sie mehr als unterhaltendes Theater und werden zu Orten kulturellen Widerstands und künstlerischer Innovation. Während zeitgenössische Gesellschaften mit Krisen der Identität, Migration und Ungleichheit ringen, gestalten Theaterfestivals weiterhin die künstlerische und politische Landschaft und bekräftigen ihre Bedeutung als dynamische kulturpolitische Akteure. Internationale Theaterfestivals agieren somit als aktive kulturpolitische Player, indem sie künstlerische Narrative formen, politische Diskurse beeinflussen und kulturelle Diplomatie fördern. Im Gegensatz zu traditionellen Theaterinstitutionen wirken sie als temporäre kulturelle Zentren, die vielfältige künstlerische Ausdrucksformen vereinen und transnationale Zusammenarbeit vorantreiben.

Ihre Rolle als kulturpolitische Akteure lässt sich folgendermaßen beschreiben:

- **Agenda-Setting:** Durch kuratorische Entscheidungen rücken Festivals bestimmte gesellschaftliche und politische Themen in den Fokus und beeinflussen damit den öffentlichen Diskurs.
- **Vermittlung zwischen Kunst und Politik:** Festivals schlagen eine Brücke zwischen künstlerischer Innovation und Kulturpolitik, indem sie sich für Kulturförderung und politische Reformen einsetzen.
- **Schaffung transnationaler Netzwerke:** Sie ermöglichen den künstlerischen Austausch und die

Verbreitung globaler künstlerischer Trends über nationale Grenzen hinweg.

- **Kultureller Widerstand und Innovation:** Festivals hinterfragen dominante Narrative und Machtstrukturen, indem sie marginalisierten Stimmen Gehör verschaffen und experimentelle Kunstformen sichtbar machen.

Letztlich fungieren internationale Theaterfestivals als Laboratorien kulturpolitischer Praxis, die sich stetig weiterentwickeln, um sich wandelnde politische und künstlerische Landschaften zu reflektieren. Darüber hinaus erfüllen sie eine zentrale Rolle als kulturpolitische Akteure, indem sie künstlerische und politische Narrative gestalten, globalen Austausch fördern und gesellschaftliche Herausforderungen aufgreifen.

Zentrale Dimensionen sind:

- **Kulturelle Diplomatie und globaler Diskurs:** Festivals fungieren als Plattformen für internationalen Kultauraustausch, wo Künstler aus verschiedenen Regionen zu drängenden globalen Themen in Dialog treten. Durch das Kuratieren von Aufführungen, die sich mit Migration, Postkolonialismus, Geschlechterfragen und Digitalisierung auseinandersetzen, beeinflussen sie politische und gesellschaftliche Narrative.
- **Kuratieren als kulturpolitische Strategie:** Die Auswahl und Präsentation von Aufführungen prägen den öffentlichen Diskurs, indem sie dominante kulturelle und politische Ideologien entweder bestätigen oder infrage stellen. Kuratoren agieren als Vermittler zwischen Künstlern, politischen Entscheidungsträgern und

Zuschauern und bestimmen so den thematischen und politischen Fokus eines Festivals.

- **Förderung aufstrebender Künstler und neue Narrative:** Viele Festivals priorisieren aufstrebende Talente und bieten Residenzen, Netzwerkmöglichkeiten und internationale Sichtbarkeit. Sie schaffen Räume für alternative Erzählformen, die im Mainstream-Theaterbetrieb oft keinen Platz finden.

- **Publikumseinbindung und soziale Inklusion:** Festivals tragen zur kulturellen Zugänglichkeit bei, indem sie ein diverses Publikum ansprechen und die Grenzen zwischen Hochkultur und Populärkultur aufbrechen. Durch immersive und partizipative Formate werden lokale Gemeinschaften in künstlerische Erfahrungen eingebunden.

- **Krisenreaktion und politisches Engagement:** Festivals reagieren auf aktuelle globale Krisen (z. B. Fluchtbewegungen, Nationalismus oder den Klimawandel) und integrieren diese in ihr Programm. Sie dienen als Plattformen für Aktivismus und kritischen Diskurs über die gesellschaftliche Rolle der Kunst.

- **Institutionelle und finanzielle Strukturen:** Festivals bewegen sich in komplexen Finanzierungsrahmen, zwischen öffentlichen Förderungen, privaten Sponsoren und internationalen Partnerschaften. Besonders europäische Festivals profitieren von umfangreicher Kulturförderung, welche die Machtverhältnisse in der globalen Theaterlandschaft prägt.

Literatur

Scherer, N. 2023. Narratives and Curating – International Performing Art Festivals as Cultural Policy Actors on a Global Level. BABEL Festivals Archive. „All BABEL Festivals“. Ó hEocha, A. 2023. „Baboró International Arts Festival for Children: Listening to Young Audiences“.

Websites

Bibu Festival. 2024. “Diversity and inclusion in performing arts for children and young people within a Nordic context.” Accessed March 10, 2025. <https://bibu.se/en/diversity-and-inclusion-performing-arts-children-and-young-people-within-nordic-context>

Paideia Festival. 2022. “International Youth Congress URGENT INTERACTIONS”. Accessed March 10, 2025. <https://www.paideiabrasil.com.br/en/home/>

Pestaboneka Festival. 2024. “Seeds of Hope”. Accessed March 10, 2025. <https://www.pestaboneka.com>

Cradle of Creativity. 2023. “CRADLE OF CREATIVITY 2023 OFFERS A FEAST OF ENGAGING ARTS FOR YOUNG THEATRE GOERS”. Accessed March 10, 2025. <https://markettheatre.co.za/cradle-of-creativity/>

Programme book of the festivals

Lutke Festival Program Book. 17. Mednarodni bienalni festival sodobne lutkovne umetnosti. Izdajatelj Published by Lutkovno gledališče Ljubljana. Direktor LGL, LGL General Manager Uroš Korenčan, Umetniški vodja LGL LGL Artistic director Mare Bulc | Selektorji festivalskega programa Festival's, Selection Committee Uroš Korenčan, Mare Bulc, Benjamin Zajc. Ljubljana, september 2024. P. 6.

Empirical material – interview

Interview with Festival Director Ó hEocha,
A. 2023. „Baboró International Arts
Festival for Children: Listening to Young

Audiences.“

Scherer, Nicola: Narratives of international
theatre festivals – Curating as a cultural
policy strategy. Transcript Bielefeld, 2020.

Zuhören als Interessenvertretung Vermächtnis und Einladung des BABEL-Projekts

Wolfgang Schneider und Nicola Scherer

Das BABEL-Projekt endet mit der Erkenntnis, dass sein wichtigstes Vermächtnis weder ein einzelnes Modell noch eine bestimmte Methode, sondern vielmehr eine Haltung ist: die Kunst des Zuhörens. In vier Jahren Festivals, Workshops, Interviews und Forschung hat sich herauskristallisiert, dass Zuhören die diversen Akteure und Perspektiven miteinander verbindet. Zuhören ist keine Metapher, sondern eine konkrete kulturelle Praxis – eine, die das Publikum verwandelt, künstlerisches Schaffen neu formt, Kulturpolitik beeinflusst und Forschung verankert.

Die Darstellenden Künste entwickeln Programme für Schule und außerschulische Bildung für Kinder, Jugendliche und Familien. Dadurch ist das Kinder- und Jugendtheater, in all seiner künstlerischen Vielfalt und thematischen Breite, zu einem bedeutenden Bestandteil der Theaterlandschaft Europas geworden. Aufführungen aus den Bereichen Schauspiel, Tanz, Musik und Figurentheater für junges Publikum – ebenso wie Aufführungen im öffentlichen Raum – entstehen sowohl im unabhängigen als auch im

institutionalisierten Theaterbereich. Das BABEL-Projekt hat gezeigt, dass gerade Festivals einen wesentlichen Beitrag zum Austausch von Inhalten und ästhetischen Ansätzen innerhalb der Kinder- und Jugendtheaterlandschaften Europas leisten können.

Professionelles Theater für junges Publikum ist Kulturelle Bildung an sich. Künstlerische Arbeit mit und durch Kinder und Jugendliche findet sowohl im professionellen Kontext als auch im Amateur- und Schultheater statt. Beide Bereiche ergänzen und inspirieren einander. Bildungsprogramme, Tanz- und Theaterpädagogik sowie Projekte im Rahmen des Schulunterrichts erweitern die Arbeit der Theater und schaffen Zugänge für Kinder, Jugendliche und Familien. Das Kinder- und Jugendtheater erfüllt dabei einen Bildungsauftrag. Es genügt nicht, Kindern und Jugendlichen einfaches Material zu präsentieren. Es genügt nicht, komplexe Themen auf den kleinsten gemeinsamen Nenner zu reduzieren, in einfacher Sprache, mit einfacher Darstellung und einfachen Bühnenbildern. Kinder und Jugendliche brauchen ernsthafte, komplexe Inhalte. Bildung ist eine Form der Aneignung der Welt und daher muss ein Theater für junges Publikum die Perspektive der Kinder und Jugendlichen einnehmen.

Das BABEL-Projekt hat gezeigt, dass junge Theaterzuschauer Fähigkeiten trainieren können, die eine Grundvoraussetzung für Wissenserwerb darstellen – nämlich die Fähigkeit, die Welt so zu entschlüsseln, wie sie gerade wahrgenommen wird. Theater ist ein Zeichensystem. Wie die 14 Festivals des BABEL-Projekts gezeigt

haben, kann Theater – wenn es gut gemacht ist – uns lehren, Codes zu entziffern und Symbole zu interpretieren. Diese Form des abstrakten Denkens ist eine Schlüsselkompetenz, die junge Menschen dringend für ihre Zukunftsfähigkeit benötigen. Theater ist ein außergewöhnliches Ereignis: Es ermöglicht, alles auf den Kopf zu stellen und die üblichen Regeln außer Kraft zu setzen. Damit bietet es ein völlig anderes Lernkonzept als jenes, das wir gewohnt sind: das Beherrschen von Zusammenhängen, Erfahrungen und Wissen, das Orientierung und Überblick verschaffen und uns ermöglichen soll, das Gelernte reflektiert zu bewerten und in Beziehung zu setzen.

Im Kinder- und Jugendtheater liegt der Fokus im besten Fall auf ästhetischer Mehrdeutigkeit, auf einer sinnlich überwältigenden Inszenierung und auf der Schaffung eines Raums, der Spiel- und Entdeckerfreude zulässt. Kinder- und Jugendtheater kann die Schulbildung durch andere Lernwege auf wertvolle Weise ergänzen. Vieles von dem, was Menschen miteinander kommunizieren müssen, um stabile soziale Strukturen aufzubauen, lässt sich nicht allein durch rationale Sprache erfassen. Daraus folgt, dass auch nonverbale Kommunikationsfähigkeiten in höchstmöglichem Maße geübt und entwickelt werden müssen.

Von Beginn an stellte BABEL die Marginalisierung des Kinder- und Jugendtheaters infrage. Anstatt als pädagogisches Nebenprodukt oder sekundäre Kunstform behandelt zu werden, offenbarte sich das Theater für junges Publikum als kulturelle Bildung per se. Es verbindet Ästhetik, Pädagogik

und Politik zu einer einzigen Praxis und zeigt, wie Kunst Wahrnehmung trainieren, Urteilsfähigkeit fördern und Räume der Imagination öffnen kann. Wer dies ernst nimmt, versteht, dass die Zukunft der Kulturpolitik davon abhängt, wie Gesellschaften ihren jüngsten Bürgern zuhören.

Jungem Publikum zuhören

Zuhören beginnt bei den Kindern und jungen Zuschauern selbst. Die Forschung zeigt, dass sie keine passiven Konsumenten, sondern aktive Gesprächspartner sind, die Aufführungen durch ihre Präsenz, ihre Reaktionen und ihr Schweigen mitgestalten. Die Kunst des Zuhörens bedeutet hier, ihre Würde anzuerkennen, sie als gleichberechtigte Partner in der gemeinsamen Suche nach Wahrheit zu behandeln. Das erfordert, ihre existentiellen Realitäten wahrzunehmen: Erfahrungen von Verlust, Migration, Ungerechtigkeit und Resilienz. Anstatt Kinder vor schwierigen Wahrheiten zu verschonen, bedeutet Zuhören, ihnen tiefgehende Geschichten anzubieten, die ihre Welt nicht trivialisieren. BABEL hat bestätigt, dass Kinder im Theater ernst genommen werden wollen. Sie wollen, dass man ihnen zuhört – nicht nur, wenn sie sprechen, sondern auch, wenn sie lachen, schweigen oder sich unruhig bewegen. Ihr Recht auf kulturelle Teilhabe, wie es in der UN-Kinderrechtskonvention verankert ist, wird erst dann wirklich eingelöst, wenn Zuhören als künstlerische Praxis verankert ist.

Das Theater für Kinder und Jugendliche kann wesentlich zur Entwicklung differenzierter Wahrnehmungs- und Urteilsfähigkeit

sowie zur Ausbildung eines künstlerischen Geschmacks beitragen, indem es sinnliches visuelles Material in Form multidimensionaler, poetischer Bilder anbietet. Schon allein die Bedeutung, die einer Geschichte und ihrer dramatischen Umsetzung beigemessen wird, kann hierzu beitragen. Es gibt letztlich nur eine verbindliche Bedingung für Stücke oder Inszenierungen im Kinder- und Jugendtheater: Es müssen tiefgründige Geschichten sein, d. h. Geschichten, die an Abgründe führen, die Konflikte nicht verharmlosen, beschwichtigen oder übertünchen, sondern Kinder und Jugendliche mit ihrer existentiellen Bedeutung konfrontieren. Das Leben junger Menschen ist kein Spaziergang durch den Paradiesgarten. Es kann die Hölle sein – und wenn man Kinder und Jugendliche im Theater nicht täuschen will, muss die Hölle auf die Bühne.

Das BABEL-Projekt hat gezeigt, dass das Kinder- und Jugendtheater – wenn es die Härte der sozialen Wirklichkeit nicht scheut – den künstlerischen Raum des Theaters als Projektionsfläche für die Auseinandersetzung mit der Welt auf sinnvolle Weise nutzen kann. Kinder und Jugendliche wollen im Theater nicht geschont werden. Sie fühlen sich nur dann ernstgenommen, wenn ihre eigenen Grenzerfahrungen auf der Bühne sichtbar und spürbar werden. Diese Erfahrung haben die am Projekt Beteiligten immer wieder gemacht und „Die Kunst des Zuhörens“ als Auftrag zu Wahrhaftigkeit verstanden. Partizipationsmodelle wie Kinderräte zeigen, dass Zuhören einen unmittelbaren Einfluss auf kuratorische Entscheidungen haben kann. Gleichzeitig betonte

BABEL, dass Partizipation weder symbolische Geste sein darf noch Kinder zu Entscheidungsträgern im Stil Erwachsener gemacht werden sollen. Vielmehr geht es darum, Räume der Anerkennung zu schaffen, in denen ihre Perspektiven zählen und ihre Stimmen die künstlerische Begegnung prägen.

Zuhören von Künstlern und Kuratoren

Wenn wir über Kunst sprechen, sprechen wir meist nicht über Kinder; wenn wir über Kinder sprechen, sprechen wir meist nicht über Kunst. Doch Kinder und Jugendliche haben ein Recht auf Kunst und Kultur, wie die Unterzeichnerstaaten in Artikel 31 der UN-Kinderrechtskonvention festgelegt haben. Das bedeutet volle Teilhabe am kulturellen und künstlerischen Leben sowie Zugang zu geeigneten und gleichberechtigten kulturellen und künstlerischen Aktivitäten.

Das Kinder- und Jugendtheater ist dabei nur ein Bereich der Kulturpolitik, der im besten Fall gleichzeitig Kinder- und Jugendpolitik sowie Bildungspolitik ist. Kulturelle Bildung für Kinder und Jugendliche bedarf besonderer Unterstützung. Infrastrukturen für die darstellenden Künste zu schaffen, zu erhalten und zu erweitern – insbesondere für Kinder und Jugendliche in den lokalen Gemeinden – bedeutet, die kulturelle Vielfalt für alle zu stärken und lebendig zu halten.

Für Künstler und Kuratoren nimmt Zuhören viele Formen an. Kuratoren hören nicht nur auf künstlerische Vorschläge, sondern auch auf das Publikum, auf gesellschaftliche Kontexte, auf das aktuelle kulturelle Klima. Künstler hören auf die Nuancen

der Reaktionen von Kindern, auf das Schweigen ebenso wie auf die Sprache, auf die Atmosphäre, die während der Aufführung entsteht. Die im Projekt geführten Interviews zeigen, dass viele künstlerische Leiter Zuhören als zentrale Methode verstehen: der Verletzlichkeit des Kindes zuhören, dem Übergang zwischen Kindheit und Erwachsensein, der ästhetischen Intensität, die in generationsübergreifenden Begegnungen entsteht. Zuhören wird zur künstlerischen Haltung: Es bedeutet, Mehrdeutigkeit zuzulassen, Unterschiede zu begrüßen und Nähe zu gestalten. Theaterkunst lebt von Wechselseitigkeit, von gegenseitiger Wahrnehmung und Austausch. Theater braucht Darsteller und Zuschauer. Theater ist immer Begegnung – eine Begegnung der Sinne, der Reflexion, der Sinsuche. Deshalb ist Theater immer auch kulturelle Bildung. Bildungstheorien unterscheiden drei Wege des Wissenserwerbs: Neben dem wissenschaftlich-rationalen und dem ethisch-moralischen Ansatz gibt es die ästhetische Erfahrung, die sinnliche Wahrnehmung, die das Theater vermittelt. Ebenso vermittelt Theater die Fähigkeit, Bedeutungsmuster und symbolische Handlungen zu interpretieren. Doch dieser besondere Aspekt des Theaters wird nicht immer ernst genommen. Dieses idealistische Verständnis des Theaters wird nicht immer als Auftrag begriffen und die existenzielle Bedeutung des Theaters in der Praxis nicht immer konsequent umgesetzt.

Das BABEL-Projekt hat gezeigt: Die Festivalorganisatoren und die Workshop-Teilnehmer sind überzeugt, dass die

Zeit reif ist für ein Theater, das sich bewusst an junge Zuschauer richtet. Nie gab es bessere Gründe, nie war die Notwendigkeit von Kinder- und Jugendtheater in bildungs- und kulturpolitischen Debatten deutlicher. Die jüngsten Zuschauer müssen in den Mittelpunkt jedes Theaters rücken, so die beteiligten Künstler. Und nicht nur zu besonderen Anlässen, nicht nur für die Zahlen, sondern das ganze Jahr hindurch. Für Kinder und Jugendliche hier und jetzt! Ganz im Sinne von Walter Benjamin, der einmal sagte: „Es ist immer eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, etwas hervorzu bringen, für das die Zeit noch nicht gekommen ist.“ Und deshalb formulierten die Künstler in den vielen Gesprächen des Projekts die folgenden unverzichtbaren Merkmale für die weitere Forschung zur „Kunst des Zuhörens“:

Zuhören in Festivals als Kulturpolitik

Die Festivals traten im Rahmen von BABEL als zentrale Vermittler des Zuhörens hervor. Sie sind nicht nur Orte der Präsentation, sondern auch Laboratorien der Kulturpolitik. Festivals hören zu, indem sie Plattformen für vielfältige Stimmen schaffen, Perspektiven hervorheben, die sonst ungehört bleiben, und indem sie Agenden zu dringenden gesellschaftlichen Themen wie Migration, Klimawandel oder Ungleichheit setzen. Sie verkörpern zugleich transkulturelles Zuhören. Internationale Kooperationen bringen Künstler und Publikum aus unterschiedlichen Kontexten zusammen und ermöglichen Solidarität und Empathie über Grenzen hinweg. Zugleich machte BABEL die Herausforderungen

sichtbar: ungleiche Förderlandschaften, postkoloniale Machtverhältnisse und Mobilitätsbarrieren. Zuhören bedeutet hier nicht, diese strukturellen Ungleichheiten zu ignorieren, sondern sie zu benennen und zu bekämpfen.

Die Rhetorik europäischer Kulturprogramme – Partizipation, Inklusion, Diversität – droht leicht hohl zu werden. *BABEL* zeigt, wie diese Rhetorik Substanz gewinnt, wenn man sie als Praxis des Zuhörens versteht. Das Projekt hat konkrete Ergebnisse hervorgebracht: Festivals tauschten Methoden der Beobachtung und Befragung aus; die Stimmen von Kindern flossen in Programmgestaltungen ein; Forschung wurde in zehn Sprachen veröffentlicht und ein digitales Archiv bewahrt nun Zeugnisse, Aufführungen und Reflexionen. Dies sind keine abstrakten Ideale, sondern greifbare Praktiken des Zuhörens, die in die Zukunft hineinwirken werden.

Zuhören durch Forschende und Studierende

Die Forschung selbst wurde zu einer Form des Zuhörens. Beobachtungen, Interviews und Fallstudien waren so angelegt, dass sie keine Deutungen aufzwingen, sondern verschiedene Perspektiven anhören und dokumentieren. Forschende lernten, nicht nur auf das Gesagte zu hören, sondern auch auf das Ungesagte, auf Widersprüche und auf Spannungen zwischen den beteiligten Akteuren.

Die am Projekt beteiligten Studierenden reflektierten ihre Rolle als Mit-Lernende und erkannten, dass Zuhören auch bedeutet, die eigenen Annahmen zu hinterfragen. Auf diese Weise wurde Zuhören zu einem pädagogischen Akt,

der Bescheidenheit und Offenheit im wissenschaftlichen Arbeiten fördert. Die Einrichtung des *BABEL*-Archivs erweitert dieses forschende Zuhören: Es stellt sicher, dass zukünftige Wissenschaftler und Praktiker Zugang zu den gesammelten Stimmen und Erfahrungen haben, und ermöglicht, dass das Zuhören über die Zeit hinweg weitergeht.

Zuhören als demokratische und ethische Praxis

Die Kunst des Zuhörens erwies sich auch als eine ethische und demokratische Haltung. In Treffen und Berichten betonten die Partner die Bedeutung von Zweifeln, Differenzen und Utopien. Nicht jede Meinungsverschiedenheit musste aufgelöst, nicht jeder Widerspruch geglättet werden. Zuhören bedeutete, Raum zu lassen für Pluralität, für Konflikt und für Zukunftsvisionen, die noch nicht realisiert sind.

Dieses demokratische Zuhören widersteht der Versuchung von Gewissheit. Es erkennt an, dass die Vielfalt internationaler Zusammenarbeit in ihren Spannungen wie in ihren Übereinstimmungen liegt. Es bekräftigt, dass Theater für junges Publikum kein Instrument zur Herstellung von Konsens ist, sondern ein Raum, in dem unterschiedliche Perspektiven nebeneinander bestehen können.

Festivals im *BABEL*-Projekt: Ereignisse oder Interventionen?

Was ist ein Festival? Wenn drei Theater an einem Ort zusammentreffen? Wenn ein Theater drei Aufführungen zeigt? Es gibt keine Standards, keine Regeln, keine Verpflichtungen! Der Begriff „Festival“

ist nicht geschützt, jeder kann ihn neu definieren. Alle verfügen über Erfahrungen, und diese Erfahrungen bestimmen den Begriff. Festivals prägen zunehmend die kulturelle Landschaft, nicht nur, aber besonders in Europa. Überall wird Theater durch Festivals gefördert, doch gelegentlich wird dieses Phänomen auch als „Festivalitis“ kritisiert. Daher muss es erlaubt sein, zu hinterfragen, zu diskutieren, was sinnvoll ist und was nicht, und Festivals auf den Prüfstand zu stellen.

Das BABEL-Projekt hat sich bewusst für ein Netzwerk von Theaterfestivals in verschiedenen europäischen Ländern entschieden. Alle 14 Festivals verstehen sich als Partner des Projekts, alle verfügen über eine lange Tradition und sind tief in den Theaterlandschaften der jeweiligen Länder verankert. Gemeinsame Grundlage ist die Zielgruppe von Kindern und Jugendlichen sowie der damit verbundene Auftrag, „Die Kunst des Zuhörens“ zu präsentieren, zu untersuchen und zu reflektieren. Ausgehend von diesem Leitgedanken entstanden - nach Sichtung der Programme und zahlreichen Gesprächen auf den einzelnen Festivals - viele Fragen, aber auch die folgenden Einsichten, die sicherlich als Ergebnisse des Projekts festgehalten werden können:

Festivals als Frage der Strategie

Das Ziel ist, ein Event zu schaffen, Aufmerksamkeit zu erzeugen und durch Öffentlichkeitsarbeit gesellschaftliche Debatten anzustoßen. Zugleich geht es um das Theaternetzwerk, um eine Plattform für Diskurs, selbstverständlich auch in Konkurrenz zu anderen Theatern, und darum, Leistungen sichtbar zu

machen. Es ist zudem eine geografische Frage. Wo findet das Festival statt? In der lokalen Szene, in regionaler Kooperation, als nationales Forum, als kontinentaler Austausch oder als internationaler Dialog?

Festivals als Frage des Publikums

Für wen? Denn Theater ohne Publikum ist kein Theater! Aber wer ist gemeint? Alle, oder Kinder und Jugendliche - und dann auch die Theatermacher selbst? Lehrer und Pädagogen, die als Vermittler eine wichtige Rolle spielen, gerade im Kinder- und Jugendtheater? Familien? Wer entscheidet? Wer kauft die Tickets? Welche Erwartungen bestehen? Und natürlich gibt es jene, die vom Theater leben: Veranstalter, Vermarkter, Agenten. Ein Festival für Theaterkritiker? Auch das hat es gegeben! Interessant wird es, wenn das Publikum als Festivalsponsor betrachtet wird und Einnahmen auch über Ticketverkäufe generiert werden müssen.

Festivals als Frage von Anspruch und Wirklichkeit

Es geht um die Wirkungen, die Festivals erzielen sollen. Was kann Theater als Kunstform? Was will es zeigen, sagen, anregen? Wie wirkt es auf Gesellschaft, Region, Diskurs? Wer profitiert vom Festival, warum, und in welcher Form? Letztlich müssen sich Festivals immer selbst hinterfragen. Es ist eine Frage der Evaluation! Welche ästhetischen Maßstäbe gelten? Wie formuliere ich Erwartungen und wie können diese in der Praxis überprüft werden? Wie entwickelt sich die Rezeption des Publikums? Gibt es eine Kunst des Zuschauens, die erkundet werden muss? Und wie spiegelt sich die Qualität der Aufführungen tatsächlich

wider? Was funktioniert und was nicht?
Was verkauft sich gut, was schafft
Nachfrage auf dem Markt? Einsichten für
das nächste Festival?

Festivals als Frage des künstlerischen Profils

Am Ende entscheidet, welches künstlerische Profil zu Beginn festgelegt wurde. Will ein Festival das, was das Publikum will? Was kann es wollen, was sollte es wollen? Soll eine Kommission entscheiden, eine Jury nach Sichtung auswählen, ein Leitungsteam Kriterien entwickeln, dann Stücke recherchieren und ein Programm zusammenstellen? Oder setzt ein Festival auf den Kurator? Ein charakteristisches Profil? Eine subjektive Auswahl! Aber nach welchen Kriterien – die besten, die bemerkenswertesten, die auffälligsten? Oder eine Mischung: ein bisschen von allem, etwas für alle? Ein Panorama der Szene, eine Plattform der Vielfalt, eine repräsentative Auswahl?

Festivals als Aufgabe der kulturellen Bildung

Transparenz ist wesentlich! Das Publikum möchte wissen, warum etwas ausgewählt wurde – warum dies und nicht das, welche Überlegungen dahinterstehen, womit es konfrontiert wird und warum. Umso bedeutender sind die Rahmenprogramme: Hintergrundgespräche zur Theaterarbeit, Positionierungen der Festivalleitung, Diskursanalysen von allen Beteiligten. Festivals sind Herausforderungen; sie können Vielfalt zeigen, Entwicklungen hervorheben und Schwerpunkte herausarbeiten. Sie können das Neue, das Andere, das Innovative fördern. Sie können zeigen, was sonst unsichtbar

bleiben würde. Sie können als vermittelnde Instanzen zur ästhetischen und demokratischen Entwicklung in der Gesellschaft beitragen. Und vor allem dann, wenn Festivals öffentlich gefördert werden, können sie diese Unterstützung als Risikoprämie verstehen. Sie haben die Lizenz zu scheitern. Sie können, sie dürfen, ja sie müssen Dinge ausprobieren (oder ausprobieren lassen).

Die Festivals des BABEL-Projekts haben gezeigt, dass sie auf viele dieser Fragen Antworten geben können. Sie haben zumindest daran gearbeitet, das Projekt als Auftrag zu verstehen, sich mit „Der Kunst des Zuhörens“ auseinanderzusetzen. Ob überall eine kritische Debatte stattgefunden hat, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Im besten Fall werden die gewonnenen Erkenntnisse der letzten drei Jahre Einfluss auf die Planung und Durchführung der kommenden Festivals haben. Viele Festivalorganisatoren waren sich einig, dass der Austausch zwischen den Künstlern künftig eine noch größere Rolle spielen wird. Und die Beteiligung von Kindern und Jugendlichen an allen Bereichen eines Festivals – von der Vorbereitung und Auswahl bis hin zur Nachbereitung der Aufführungen – sollte an Bedeutung gewinnen.

Zahlreiche Festivals möchten weiterhin künstlerische Workshops anbieten und mehr Gelegenheiten schaffen, in denen die „nächste Generation“ mit dem Publikum in Kontakt treten kann. Einige Festivals hoffen zudem, dass das BABEL-Projekt langfristige Auswirkungen auf Förderer und Unterstützer haben wird – idealerweise, indem das Netzwerk weitergeführt und gefestigt wird.

Einigkeit herrscht in der Kritik an der Festivalförderung in Europa. Es besteht weiterhin ein Ungleichgewicht zwischen Theater für Erwachsene und Theater für Kinder und Jugendliche. Alle Festivals leiden außerdem unter Budgetkürzungen und erwarten künftig mehr Unterstützung von lokalen und regionalen Kulturpolitiken sowie von Förderstrukturen der föderalen Länder und der Europäischen Union, damit „Die Kunst des Zuhörens“ überhaupt möglich werden kann.

Die Zukunft hören

Schließlich weist die Kunst des Zuhörens in die Zukunft – ein Hören auf den kommenden Klang. Festivals spiegeln nicht nur die Gegenwart, sondern antizipieren auch bevorstehende kulturelle und politische Debatten. Indem wir Kindern zuhören, hören wir das, was noch nicht da ist – ihre Ängste, Träume und Fragen kündigen die Herausforderungen von morgen an.

Walter Benjamin schrieb einst, dass Kunst Bedürfnisse schaffe, für die die Zeit noch nicht gekommen sei. Das BABEL-Projekt bestätigt dies: Theater für junges Publikum schafft Bedürfnisse nach Gerechtigkeit, Empathie und Anerkennung, die noch nicht erfüllt sind. Kindern zuzuhören bedeutet in diesem Sinne, dem „Noch-Nicht“ zuzuhören, möglichen Zukünften, die schon jetzt unsere Aufmerksamkeit verlangen.

Kinder- und Jugendtheater ist zugleich kulturelle Bildung: Es kann eine Sicht auf das Leben sein, ein Spiegel der Zeit und ein Impuls für einen imaginativen Umgang mit Wirklichkeit. Die Stücke basieren auf der Lebensrealität von

Kindern und Jugendlichen; sie erzählen von Alltagsgeschichten, von Familie, Schule und Freizeit. Die auf der Bühne haben etwas zu tun mit denen im Zuschauerraum.

Kinder- und Jugendtheater ist ein Medium sozialer Imagination: Diese zweite Realität enthüllt, verweist und spielt durch. Sie regt zum Staunen und Nachdenken an. Sie holt die große Welt auf die kleine Bühne. Konflikte werden benannt, Probleme offen angesprochen. Rebellion kann ausprobiert werden, und Wut muss nicht zurückgehalten werden. Auf der Bühne ist vieles möglich: demokratisches Handeln, soziales Lernen und natürlich das Träumen.

Kinder- und Jugendtheater ist eine Schule des Sehens: Prächtige Bühnenbilder und leere Räume prägen die Produktionen. Kostüme und Masken kommen zum Einsatz, und der kleine Finger spielt ebenso eine Rolle wie ein Gürtel, eine Geige oder ein Scheinwerfer. Theater als Zeichensystem, das entschlüsselt werden will. Im besten Fall eine ästhetische Erfahrung par excellence.

Kinder- und Jugendtheater ist ein Erlebnis der Gefühle: Was ist Freundlichkeit, was Begehrten, was Wut, was Angst? Eine Achterbahnfahrt, ohne nass zu werden – das macht ein gutes Stück aus. Mitfeiern, sich freuen, Zeuge sein. Nicht um der Gefühle oder billiger Effekte willen, sondern um der erzählten Geschichte willen, um des existenziellen Themas willen. Gerade hier ist besondere Sorgfalt nötig, wenn Kinder und Jugendliche ernst genommen werden sollen.

Kinder- und Jugendtheater ist ein Ort des Geschichtenerzählens: Im besten Sinne:

Es war einmal. Leih mir dein Ohr. Du und ich und wir. Von damals und heute. Am Anfang war das Wort. Am Ende steht die Erfahrung. Tiefgehende Geschichten, denn auch die Welt der Kinder ist nicht perfekt. Deshalb gehören Licht und Schatten auf die Bühne, die die Welt bedeutet.

Das Vermächtnis des Zuhörens

Das BABEL-Projekt zeigt, dass Zuhören keine Randkompetenz ist, sondern das Herz kultureller Arbeit. Für Kinder und Publikum bedeutet Zuhören Anerkennung. Für Künstler und Kuratoren bedeutet es Offenheit gegenüber Mehrdeutigkeit. Für Festivals bedeutet es, überhörte Stimmen zu verstärken und kulturelle Politik durch Praxis zu gestalten. Für Forschende und Studierende bedeutet es Bescheidenheit und Sorgfalt in der Produktion von Wissen. Für alle bedeutet es, das Recht von Kindern auf Kultur als gelebte Realität zu bekräftigen.

Die Rhetorik eines EU-Projekts wird dann real, wenn sie in solches Zuhören verankert wird. Netzwerke wurden aufgebaut, Methoden entwickelt, Archive geschaffen und Sprache geteilt. Vor allem aber wurde eine Haltung kultiviert: Kindern, Kunst und Gesellschaft nicht mit Gewissheiten zu begegnen, sondern mit Aufmerksamkeit, Offenheit und Respekt.

Die Kunst des Zuhörens ist damit sowohl Vermächtnis als auch Einladung. Sie ruft uns dazu auf, weiter zuzuhören: den Kindern, den Künstlern, den Partnern, den Zweifeln und Sehnsüchten und der Zukunft, die noch nicht verwirklicht ist. In diesem Sinne hat BABEL mehr hinterlassen als Ergebnisse. Es bietet eine Praxis, die Kulturpolitik, künstlerisches Schaffen und

Bildung in den kommenden Jahren leiten kann.

Literatur

- Bibu Festival. 2024. "Diversity and Inclusion in Performing Arts for Children and Young People within a Nordic Context." Accessed March 10, 2025. <https://bibu.se/en/diversity-and-inclusion-performing-arts-children-and-young-people-within-nordic-context>.
- Cradle of Creativity. 2023. "Cradle of Creativity 2023 Offers a Feast of Engaging Arts for Young Theatre Goers." Accessed March 10, 2025. <https://markettheatre.co.za/cradle-of-creativity/>.
- Lutke Festival Program Book. 2024. 17.
- Mednarodni bienalni festival sodobne lutkovne umetnosti. Ljubljana: Lutkovno gledališče Ljubljana.
- Ó hEocha, Aislinn. 2023. "Baboró International Arts Festival for Children: Listening to Young Audiences." Interview.
- Paideia Festival. 2022. "International Youth Congress Urgent Interactions." Accessed March 10, 2025. <https://www.paideiabrasil.com.br/en/home/>.
- Pesta Boneka Festival. 2024. "Seeds of Hope." Accessed March 10, 2025. <https://www.pestaboneka.com>.
- Scherer, Nicola. 2020. Narratives of International Theatre Festivals - Curating as a Cultural Policy Strategy. Bielefeld: Transcript.
- Scherer, Nicola. 2025. "**International theatre festivals as cultural policy actors: The case of BABEL Festivals**".
- Schneider, Wolfgang, and Nicola Scherer. 2023. The Art of Listening in Theatre for Young Audiences. Results and Remarks Based on the BABEL Project. Bologna: Pendragon.
- UNCRC (United Nations Convention on the Rights of the Child). 1989. New York: United Nations.

2023, August
Johannesburg (South Africa)
photo Mandisi Sindo



2025, April
Kolding (Denmark)
photo Søren K. Kløft

2024, October
Galway (Ireland)
photo Anita Murphy



2024, March
Bologna (Italy)
photo Matteo Chiura



Co-funded by
the European Union

A G O R A
DAS THEATER DER
DEUTSCHSPRACHIGEN
GEMEINSCHAFT BELGIENS

SCÈNES
D'ENFANCE
ASSITEJ-FRANCE



International Association of
Theatre & Performing Arts for
Children & Young People

ASSITEJ SRBIJA

ASSITEJ
SWEDEN

Baboró
International Arts
Festival for Children

BRONKS

deStijle
dance for children

La Baracca
Testoni Ragazzi
Teatro per l'Infanzia e la Gioventù ISOCOMA

laSala elPetit
CENTRE DE CRIAÇÓ I EXPANSIÓ
D'ARTS PER A LES FAMÍLIES
FESTIVAL INTERNACIONAL D'ARTS
PER A LA PRIMERA INFÀNCIA

LUTKOVNO GLEDALIŠČE
LJUBLJANA

La montagne
magique

RED MENÚ
SPAUSTUVĒ

Teater
CENTRUM