

Was geht II – Kongress zu Theaterpädagogik an Theatern Podiumsdiskussion – am 30.März 2012

CHRISTIAN HOLTZHAUER: In den vergangenen zwei Tagen haben Theaterpädagogen der Berliner Häuser, aber auch aus dem gesamten Bundesgebiet, Österreich und der Schweiz, hier über die Frage diskutiert: *Was können wir, was nur wir können?* Was sind die spezifischen Kompetenzen, Anliegen und Bedürfnisse von Theaterpädagogen an Theatern? Ich begrüße jetzt sehr herzlich auf dem Podium, Herrn Klaus Zehelein als Vertreter des Deutschen Bühnenverbandes wie auch einer großen Ausbildungsinstitution, Herrn Friedhelm Roth-Lange als Vertreter des Bundesverbandes Theaterpädagogik, der unter einer theaterpädagogischen Perspektive von außen auf die Institution Theater blickt und Birgit Lengers, die Leiterin des Jungen DT, die die Innenperspektive von Theaterpädagog_innen an Theatern beschreiben kann.

Leider musste Barbara Esser, die Leiterin des Bereiches Theater in der Abteilung Kultur der Senatskanzlei in Berlin auf Grund eines dringenden und nicht verschiebbaren Termins ihre Teilnahme absagen. Das ist sehr bedauerlich, weil wir damit als Theatermacher unter uns bleiben, und die Kulturpolitik als einer der wichtigsten Adressaten der in den letzten Tagen hier erarbeiteten Thesen, Fragen und Forderungen, nur vermittelt davon erfahren wird.

Bevor wir das Gespräch auf dem Podium eröffnen, werden wir einige der Thesen und Forderungen, die Sie in den vergangenen zwei Tagen zu den Stichworten **WOLLEN – BRAUCHEN – KÖNNEN** zusammengetragen haben, noch einmal kurz vortragen, so dass Sie und wir uns dazu verhalten können.

JANKA PANSKUS: Ich fange mit **KÖNNEN** an. Was können wir, was nur wir können? Ich stehe jetzt hier sozusagen zwischen Tagungsteilnehmern und dem Podium, und nehme die Rolle der Vermittlerin ein. Was wir herausgefunden haben ist, dass wir sehr viele verschiedene Teilkompetenzen haben und dass deren Vielfalt unseren Berufsstand besonders auszeichnet: Wir können schnell verschiedene Rollen, situationsadäquat und aufgabenspezifisch einnehmen, diese engagiert vertreten und gleichzeitig reflektieren. Wir können durch Perspektivenwechsel eine produktive Distanz einnehmen. Wir können künstlerische Entscheidungen nachvollziehbar machen. Wir können professionelles Theater mit nicht-professionellen Akteuren machen, aber auch beraten, was zum Beispiel den Spielplan angeht. Wir können neue Formate, Themen und Konzepte langfristig entwickeln. Wir können aber auch spontan und kurzfristig welche erfinden und rasch umsetzen. Wir sind mobile Einheiten mit schnellen Reaktionszeiten und können flexibel auf die jeweilige Situation und Gruppe reagieren. Wir können das Gefühl *'Ich bin gemeint'* erzeugen, indem wir emphatisch auf Menschen und Gruppen zugehen und reagieren. Wir schaffen einen geschützten Spiel-, Denk- und Erfahrungsraum, in dem sich Ensembles auf Zeit bilden können. Wir können Themen aufspüren. Wir können ästhetische und partizipative Prozesse in unterschiedlichen und unterschiedlich motivierten Gruppen initiieren und moderieren. Wir können Vertrauen erzeugen, indem wir glaubwürdig sind. Wir können Widerstand und Störung produktiv machen. Wir können interdisziplinär denken und arbeiten. Wir können auch intern kommunizieren, weil wir den Theaterbetrieb mit seinen verschiedenen Bereichen verstehen und auch hier die Perspektiven wechseln können.

PHILIPP HARPAIN: Wir **WOLLEN** aber auch etwas. Wir wollen Erfahrungs- und Denkräume öffnen. Wir wollen eine künstlerisch-orientierte Theaterpädagogik. Es geht uns sowohl darum, künstlerisches Wissen zu generieren und darzustellen, als auch Wissen zu vermitteln.

Wir merken, dass die Theaterpädagogik immer mehr evaluiert wird, das heißt, immer mehr Leute versuchen auf unsere Arbeit zu schauen - unter welchem Aspekt und mit welchem Ziel wird dabei teilweise von außen bestimmt. Aus diesem Grund wollen wir eine Evaluation von Programmen aus der Perspektive der teilnehmenden Beobachter und der reflektierten Praktiker. Die Trennung zwischen denen, die agieren und denen, die diese Formate konzipieren und evaluieren, scheint uns nicht sinnvoll. Wir wollen, dass eine Vernetzung von Theaterpädagogen an Theatern und Schulen stattfindet, dass sich über Arbeitsweisen, Formen und Ziele ausgetauscht wird. Wir wollen, dass bereits in der Ausbildung von Lehrern, aber auch anderen Kulturschaffenden, die Theaterpädagogik in ihren Ansätzen und Möglichkeiten behandelt wird. Dabei ist es für uns

wichtig, auch inhaltlich strukturelle Aspekte von Schule oder auch von Jugendeinrichtungen kennen zu lernen, was wiederum auch in die Ausbildung von Theaterpädagogen einfließen sollte. An den Häusern selber heißt das, dass die Theaterpädagogik ein eigenes künstlerisches Profil haben müsste, welches in der Abstimmung mit dem Profil des Hauses entsteht. Wir wollen ein "wollendes" Haus. Wir wollen auch, dass Ansprüche an uns gestellt werden. Wir wollen, dass bei der Umsetzung die strukturelle Absicherung gesichert ist. Ein letzter Punkt betrifft das Publikum: Es geht nicht darum, nur die Zuschauer von Morgen zu bilden (zu beschaffen), sondern die von Heute ernst zu nehmen.

KAROLA MARSCH: Viel BRAUCHEN, steckt schon im Wollen. Was wir dringend brauchen, ist ein dem Arbeitsfeld der Theaterpädagogik angemessenes Bild in den künstlerischen Leitungen, Intendanten und Dramaturgien der Häuser. Wer heute immer noch die Theaterpädagogik als Ticketingbüro versteht, sie in der Öffentlichkeitsarbeit und in der Betriebsdirektion ansiedelt, hat nicht verstanden, was kulturelle Bildung soll und meint. Was wir machen, ist etwas anderes als Ticketverkauf. Alles, was vorher gesagt wurde, funktioniert nur, wenn es eine Entscheidung der künstlerischen Leiter und Intendanten gibt, die Theaterpädagogik als gleichwertige, eigenständige oder der Dramaturgie zugehörige Abteilung zu verstehen, weil sie dann konzeptionell und dramaturgisch arbeiten kann. Das hat mit dem gewachsenen Bild von kultureller Bildung zu tun, das hat mit dem zu tun, dass wir schon seit vielen Jahren in der Theaterpädagogik keine Rezeptionsforschung mehr betreiben. Wir sind die Kreateure unserer eigenen künstlerischen Projekte, die uns immer innovativ, neu und andersartig abverlangt werden. Wir wollen sie auch innovativ, neu und andersartig selber entwickeln, und kommen dabei an die Ressourcengrenze. Neue, innovative Formate sind an Ressourcen gebunden, an Menschen, an Raum, an Zeit, an Geld. Wir brauchen mehr Geld. Wir brauchen mehr Raum. Wir erwarten von einer Kulturpolitik, dass sie unsere Interessenvertretung innerhalb der Bildungspolitik ist. Wenn wir davon ausgehen, dass kulturelles Handeln ein Grundwert in unserer demokratischen Gesellschaft ist, dann muss das verankert werden. Wir möchten, dass es im Bühnenverein einen kontinuierlich arbeitenden Ausschuss Theaterpädagogik gibt. Wir möchten, dass die Intendanten in ihren Zusammenkünften des Bühnenvereins mit den künstlerischen Formaten der Theaterpädagogik vertraut gemacht werden und erfahren, was Theaterpädagogik jenseits vom klassischen Vor- und Nachbereitungsworkshop heißt. Wir brauchen keine Beurteilung unserer Arbeit nach Quantität, wir brauchen eine Qualitätsdiskussion. Wir brauchen WAS GEHT III.

CHRISTIAN HOLTZHAUER: Ich würde hier gleich mitten in die Materie einsteigen: Herr Zehelein, nehmen die Intendanten die vielfältigen Kompetenzen und Angebote der Theaterpädagogen zu wenig wahr?

KLAUS ZEHELEIN: Das ist so unterschiedlich zu beantworten, so viele unterschiedliche Arten von Intendanten es gibt. Es ist vollkommen richtig, dass zumindest in der Vergangenheit Theaterpädagogik im Bezirk des Theatermanagements, des Ticketings verstanden wurde. Da, wo das heute noch so ist, ist es äußerst bedauerlich.

CHRISTIAN HOLTZHAUER: Was erwarten die Intendanten ganz konkret von den Theaterpädagogen an ihren Häusern?

KLAUS ZEHELEIN: Ich denke, dass ästhetische Bildung nicht heißt, eine Quantitätsmessung zu machen. Weil man jedoch von Seiten der Theaterleitung glaubt, dass Zahlen die Politiker überzeugen könnten, was sie leider auch tun, geschieht sie noch immer. Der zentrale Punkt ist, dass zu wenig von Seiten der Intendanten im Sinne der Theaterpädagogik in die politische Szene interveniert wird. Darüber haben wir auch im Bühnenverein schon gesprochen, deshalb komme ich auf die Forderung zu sprechen, eine eigene Arbeitsgruppe im Bühnenverein zu haben. Ich glaube nicht daran. Ich halte es für viel wichtiger, ihre Treffen mitzufinanzieren. Es ist vollkommen richtig, dass die theaterpädagogische Arbeit noch nicht die Position hat, die sie dringend braucht, um Strategien zu entwickeln. Strategien, wie Intendanten mit der Politik darüber reden sollten, was Theaterpädagogik denn eigentlich heißt. Man muss wegkommen von der Quantifizierung dieser Arbeit, die für sie nicht nur unbefriedigend, sondern eigentlich entwürdigend ist.

CHRISTIAN HOLTZHAUER: Es ist doch aber trotzdem ein interessanter Punkt, denn woran bemisst man eigentlich die Qualität und auch den Erfolg von theaterpädagogischer Arbeit?

KLAUS ZEHELEIN: Die Qualität theaterpädagogischer Arbeit misst sich daran, dass sie in manchen Momenten in einen produktiven Widerspruch zur Arbeit des Hauses selbst gerät. Ein anderes Kriterium wäre, zu fragen, welchen Input die Theaterpädagogik, nicht in das Theater selbst, sondern in das weiteste Umfeld des Theaters gibt. Aber die Kriterien in der Theaterpädagogik sind genauso unscharf, wie in jeder künstlerischen Praxis auch.

FRIEDHELM ROTH-LANGE: Ich würde gerade bei der Qualitäts- und Evaluationsdiskussion noch einen Schritt weiter gehen: Wir müssen auch das Scheitern als Qualität anerkennen. Nicht nur im Sinne von Tabori „Scheitern, immer besser Scheitern“ als ein Prozess, sondern wir müssen den Verantwortlichen die Ergebnislosigkeit von bestimmten Prozessen als eine Qualität vermitteln. Ich will das auch auf Institutionen beziehen, mit denen es besonders knirscht, und die ein präsentables, großartiges Endprodukt zum Kriterium machen. Das ist ein fehlgeleitetes Erfolgskriterium. Wir haben inzwischen durch neue Ansätze in der Kunst gelernt, dass es ganz andere Wege, andere Formate gibt, die nicht nur auf das perfekte Produkt zielen.

CHRISTIAN HOLTZHAUER: Aber wenn man keine Produkte vorzeigen kann, oder die Produkte, die gezeigt werden, eigentlich nur einen ganz geringen Anteil der eigentlichen Arbeit abbilden, wie kann es dann gelingen, beispielsweise auch Kulturpolitiker davon zu überzeugen, diese Arbeit weiter zu unterstützen? Es muss doch möglich sein, genauer zu beschreiben, worin der Nutzen oder Gewinn dieser Arbeit besteht.

KLAUS ZEHELEIN: Das ist wie in der Kunst auch: Wie will ich formulieren, was künstlerische Arbeit wert ist? Das ist eine versteckte Frage nach dem Mehrwert. Ich glaube, dass wir von solchen festzuzurenden Mehrwertbekundungen überhaupt nichts haben. Ich finde es sehr gut, dass die Quantifizierung dieser Arbeit hier so radikal abgelehnt wird, denn weitgehend reagiert die Politik tatsächlich darauf. Aber die Vermittlungsinstanzen müssen die Intendanten sein, weil sie stärker mit der politischen Szene im Gespräch sind als Sie.

BIRGIT LENGERS: In diesem Zusammenhang würde ich ganz gern auf den Bildungsbegriff hinweisen, den Ulrike Hentschel in ihrem Impulsvortrag als etwas definiert hat, was sich dieser zweckorientierten Kosten-Nutzen-Rechnung komplett entzieht. Das ist einer der zentralen Punkte, denn es geht darum, Erfahrungsspielräume und Denkräume zu eröffnen, bei denen man die Ergebnisse nicht kennt, die eben nicht quantifizierbar sind.

CHRISTIAN HOLTZHAUER: Es gibt aber doch zwei Adressaten für die Verweigerung, diese Arbeit in Zahlen zu fassen. Der eine Adressat ist die Kulturpolitik, der andere Adressat sind die künstlerischen Leiter der Häuser selbst, die aber auch in dem Zwang stehen, quantifizieren zu müssen, weil sie entscheiden müssen, wie viel eine Sparte, ein junges Theater oder eine Stelle für einen Theaterpädagogen eigentlich Wert ist. Die Theaterpädagogik ist an den Häusern zwar einerseits eine boomende Branche, aber die Zahl der tatsächlich vollfinanzierten Stellen hinkt der eigentlichen Entwicklung bei weitem hinterher. Insofern sehe ich doch eine gewisse Notwendigkeit zu beschreiben, was unserer Gesellschaft künstlerische Arbeit wert ist. Wie gelingt es, die Intendanten davon zu überzeugen, dass das, was wir können, ein spezifisches Wissen ist, was sich in Zahlen vielleicht nicht ausdrücken lässt, aber so wichtig für ihr Haus ist, dass sie es unbedingt nutzen müssen?

BIRGIT LENGERS: Ich würde dafür vielleicht noch mal eine Sache aufgreifen. Herr Zehelein, sie haben gesagt, sie finanzieren solche Kongresse der Selbstverständigung. Wir haben auch gesagt, dass uns dieser Austausch sehr wichtig ist, wir uns andererseits aber auch einen Adressaten wünschen. Wie wäre es, wenn man auch mal konkret im Bühnenverein zeigt, was wir können?

KLAUS ZEHELEIN: Ich bin in einer eigenartigen Lage: Ich habe den Entwurf einer inhaltlichen Konzeption eines Masterstudienganges *Musiktheatervermittlung als ästhetischer Bildungsprozess* vorliegen. Der Entwurf liegt seit zwei Jahren im Staatsministerium für Kunst, Wissenschaft und Forschung. In diesen zwei Jahren hat das Ministerium die Staatsoper mit 1 Million Euro für eine Art mobile Oper unterstützt, mit dem Geld hätte ich 4 Jahre lang diesen Studiengang bezahlen können. Aber unser Ministerium hat trotz mehrmaliger Gespräche mit dem Minister und dem

Staatssekretär gar nicht daran gedacht, die Finanzierung eines bisher nicht existierenden Ausbildungszweiges zu fördern. Selbst ich habe diese enormen Vermittlungsschwierigkeiten.

CHRISTIAN HOLTZHAUER: Ist also die Notwendigkeit der kulturellen Bildung, und die Notwendigkeit, dafür Ressourcen bereit zu stellen, in der Politik noch nicht angekommen?

KLAUS ZEHELEIN: Die Notwendigkeit ist angekommen, aber dafür gerade zu stehen, und zu sagen, ja, wir brauchen dafür Geld, das ist nicht angekommen.

FRIEDHELM ROTH-LANGE: Ich möchte das noch ein bisschen einschränken: Sie ist angekommen, aber auch wieder in Form von „Leuchtturmprojekten“ unter fragwürdigen Titeln wie *Kinder zum Olymp*. So, als ginge es nur darum, Hochqualitäts- und Hauptstadtkulturevents zu produzieren. Die Kulturpolitik orientiert sich noch stark am Spitzensport, an herausragenden Leistungen. Es wäre meine Utopie, dass Ereignisse, wie sie hier stattfinden, solche Möglichkeiten der Vernetzung auch in der theaterpädagogischen Provinz möglich sind. Da sehe ich eine riesige Diskrepanz, die zum Teil natürlich an der fehlenden Kompetenz im Kultusministerium der Länder und Kommunen liegt.

CHRISTIAN HOLTZHAUER: Fehlt da vielleicht auch eine Kooperation auf der Ebene der Politik, zwischen den Kultur- und den Kultusverwaltungen? Also zwischen den Schulbehörden und den Kulturinstitutionen?

BIRGIT LENGERS: Ja. Das Problem ist, dass keine wirkliche Kommunikation stattfindet. Diese Erfahrung machen wir hier in Berlin, wo wir versuchen, die verschiedenen Bereiche über den Rat der Künste überhaupt erst miteinander ins Gespräch zu bringen, weil wir diese Vermittlungsaufgabe und Funktion haben. Es ist natürlich ein großes Problem, dass dort keine Verständigung über das stattfindet, was man eigentlich will. Die Rahmenbedingungen dafür zu setzen, über Bildungs- und Theaterbegriffe zu sprechen, und diese auch zu verändern, das ist natürlich eine Grundbedingung und eine Grundproblematik, die uns besonders betrifft.

KLAUS ZEHELEIN: Soweit ich die theaterpädagogischen Arbeiten verfolge, ist das für viele Politiker Avantgarde, das verstehen sie nicht ganz. Ich glaube sogar, dass ich in diesem Jahr mein Konzept in die Praxis umsetzen kann, dass ich dafür tatsächlich Geld bekomme, aber dafür habe ich jetzt drei Jahre gearbeitet. Jammern hilft nicht, wir müssen einfach sehen, dass wir mit der Politik in Argumentationsfelder kommen, die jenseits der Quantifizierungsmodelle liegen.

CHRISTIAN HOLTZHAUER: Sie haben das interessante Thema der Ausbildung angesprochen und von den Schwierigkeiten erzählt, den Studiengang für Musiktheaterpädagogik einzurichten. Welchen Stellenwert hat denn Theaterpädagogik bisher in der Ausbildung von Theatermachern, Schauspielern, Dramaturgen und Regisseuren?

FRIEDHELM ROTH-LANGE: Wir sind da besonders aktiv und beobachten in den letzten Jahren verstärkt, dass für ausgebildete junge Regisseure und Schauspieler die Ausbildung als Theaterpädagogin in einem Rahmen, den sie relativ flexibel gestalten können, sehr attraktiv ist. Ich würde mir eigentlich wünschen, dass der Bereich, weil er im Berufsfeld des Künstlers später ja auch eine interessante Aufgabe darstellt, möglichst bald in die Ausbildung von Schauspielern und Regieassistenten integriert wird. Es sind ja gerade die jungen Regisseure, die in die Theaterarbeit mit nicht-professionellen hinein streben.

BIRGIT LENGERS: Ich glaube, es geht nicht nur darum, dass ausgebildete Regisseure auch selber theaterpädagogisch arbeiten. Es wäre für uns extrem wichtig, dass auch in der Ausbildung von Regisseuren, die nie theaterpädagogisch arbeiten, zumindest eine Wertschätzung, ein Wissen und eine Kenntnis über die Arbeit von Theaterpädagogen vorhanden ist, bevor sie am Theater auf ihren ersten Theaterpädagogen stoßen. Aber noch einmal zurück zu unserem vorherigen Thema: Es ist leicht zu sagen, dass die Politiker das nicht verstehen. Ich glaube, es gibt auch einige Wünsche, wie sie hier formuliert wurden, die auch innerhalb der Institution zu realisieren wären. Viele Kollegen beschreiben, dass sie in der Kommunikation innerhalb des Theaters oft das Gefühl haben, in einer Hol-Schuld zu sein. Es wäre wichtig, dass die Beteiligten in den künstlerischen

Produktionen auch auf die Theaterpädagogen zugehen, sie stärker einbinden in die künstlerischen Prozesse, sie teilhaben lassen. Wir können unsere Arbeit natürlich noch besser machen, je stärker wir selber involviert sind.

CHRISTIAN HOLTZHAUER: Die Einsicht in die Notwendigkeit theaterpädagogischer Arbeit auch bei den Künstlern sollte möglichst schon in der Ausbildung gelegt werden?

BIRGIT LENGERS: Ja, unbedingt.

CHRISTIAN HOLTZHAUER Spielt Theaterpädagogik denn eine Rolle bei Ihnen in der Ausbildung?

KLAUS ZEHELEIN: Es spielt so gut wie keine Rolle, das sage ich ganz offen. Die Beobachtung ist richtig, aus diesem Grund haben wir gesagt, wenn wir den neunten Studiengang, den Masterstudiengang Ästhetische Bildung, in die Akademie holen. Dann sind alle Fächer, alle Disziplinen daran beteiligt. Das ist ein ganz wesentlicher Punkt. Ich glaube, das ist auch immer eine Frage des Geistes einer solchen Ausbildungsinstitution. Ist sie so verschult, dass nichts anderes mehr denkbar ist, oder ist die Ausbildungssituation freier, interdisziplinärer und fängt dort schon die Öffnung gegenüber der Bildungsarbeit an einem Theater an? Es ist eine Frage der Einstellung.

CHRISTIAN HOLTZHAUER Ein anderer Begriff, der auch in diesem Zusammenhang gehört wurde, ist der Begriff der Störung. Es ist ein großes Potential theaterpädagogischer Arbeit, die Institutionen zu stören, das heißt, den regulären Ablauf, wie Kunst produziert wird, und wie sie verstanden wird, immer auch mal durcheinander zu bringen. Ich verstehe, dass das ein Thema ist, was auch Sie sehr interessiert Herr Roth-Lange.

FRIEDHELM ROTH-LANGE: Ja. Ich bin selber noch zu einer Zeit mit dem Theater in Berührung gekommen, als es eben noch die Fortsetzung des Unterrichts mit anderen Mitteln war. Das, was ich mir selber vorstelle, und auch versuche über den Verband zu verbreiten, ist eigentlich die Idee, dass wir sowohl die Schule stören, mit der wir als Theaterpädagogen sehr stark kooperieren, aber auch für die Entschulung des Theaters als moralische Anstalt arbeiten. Damit meine ich eine Anstalt, die im Grunde doch noch durch sehr viele Einschüchterungsrituale gekennzeichnet ist. Entschulung des Theaters heißt, Formen zu finden, wie ich sie hier in diesen Tagen erlebt habe, Formen, die mit ganz anderen Mitteln arbeiten, die prozessorientiert arbeiten, aber auch riskieren, dass etwas in Frage gestellt wird und daraus produktive Unruhe, Störung entsteht.

CHRISTIAN HOLTZHAUER: Wie kann es denn gelingen, Birgit, eine Institution, die der eigene Arbeitgeber ist, zu stören? Inwieweit klaffen da Anspruch und Realität mitunter auch auseinander?

BIRGIT LENGERS: Da habe ich schon drüber nachgedacht als wir unsere Trailer gezeigt haben. Wir Theaterpädagogen standen stolz vor unseren Häusern und haben gesagt, wofür unsere Häuser stehen, man spürte eine große Identifikation. Danach kam der Vortrag von Frau Sturm, im Titel das Wort Störung. Sie sagte, in der Kunstvermittlung war die Strategie der Störung eine Motivation. Das macht auch wieder diese Schizophrenie deutlich, in der wir unterwegs sind, dass man quasi für die Institution spricht, in diese Richtung nach draußen vermittelt, aber andererseits auch die Institution kritisch mit künstlerischen Mitteln stört.

CHRISTIAN HOLTZHAUER: Hast du das Gefühl, dass man das Spannungsverhältnis, was du beschreibst, auflösen sollte, oder ist es ein Spannungsverhältnis, mit dem man leben lernen muss, und das sich niemals auflösen wird?

BIRGIT LENGERS: Da kann man einmal ideell und einmal pragmatisch drauf antworten. Ideell würde ich sagen, dass der Widerstand, die Störung, etwas ist, was für die Arbeit und auch für die Institution zentral und wichtig ist. Denn es ist ja eine Aufgabe, dass wir kritische Impulse wieder zurück ins Haus spielen. Zum anderen, was die alltägliche, praktische Arbeit betrifft, und das hat auch wieder mit einem "Zu viel" und einem widersprüchlichen "Sollen" zu tun, ist es eben auch aufreibend und man kommt auch an bestimmte Grenzen.

CHRISTIAN HOLTZHAUER: Ist das die Krux? Weil man als Theaterpädagogin so viel kann, nimmt die Institution das dankbar auf und fordert immer mehr?

BIRGIT LENGERS: Ich glaube, dass das auch wieder von zwei Richtungen kommt, dass einerseits die Ansprüche gestiegen sind, natürlich auch aus der Bildungspolitik oder Kulturpolitik. Dort heißt es, die können ja viel, die sind so partizipativ, international, interkulturell ... Und an anderer Stelle gibt es große Defizite, da sind Theaterpädagogen wertvoll und gut, um bestimmte gesellschaftliche, bildungspolitische Defizite auszugleichen. Andererseits glaube ich aber auch, und das hat mit unserer Berufspsychologie zu tun, dass wir sehr bereit sind, diese Ansprüche anzunehmen und zu sagen: Ja, das können wir. Da muss man vielleicht selbstkritisch sein und auch mal Grenzen ziehen.

KLAUS ZEHELEIN: Ich finde das ganz wichtig, weil die Politik, aus Unkenntnis über das, was an den Theatern auf der Ebene der Theatervermittlung bereits passiert, denkt, dass Sie das scheinbar können, aber nicht genau wissen, um was es geht, und damit die Ansprüche wachsen. Das ist ein Dilemma dieser Gesellschaft.

CHRISTIAN HOLTZHAUER: Aber ist das etwas, was die Theater sich zum Teil auch selbst eingebrockt haben, als sie auf den Zug der kulturellen Bildung aufgesprungen sind, und gesagt haben, dass natürlich die Theater auch Bildungseinrichtungen sind, weil man geglaubt hat, nur so die Notwendigkeit der eigenen Existenz unter Beweis zu stellen?

KLAUS ZEHELEIN: Mit Schillers moralischer Anstalt habe ich keine Berührungsangst, das will ich ganz ehrlich sagen. Es ist ja auch eine Tradition, mit der wir immer noch leben, die wir aber auch reflektieren müssen.

FRIEDHELM ROTH-LANGE: Ich bin ja froh, dass die Theater auf diesen Zug aufgesprungen sind. Ich finde eine moralische Anstalt, die sich ihrem sozialen und politischen Umfeld in der Aktualität öffnet, ist wunderbar. Problematisch ist es, wenn es das Museum bleibt, der Musentempel, der eben genau diese esoterische Elfenbeinideologie vertritt.

CHRISTIAN HOLTZHAUER: Noch einmal zum Verhältnis der Theaterpädagogen zur Institution: Mein Eindruck ist, dass die Theaterpädagogik die einzige Branche innerhalb des Theaters zu sein scheint, die derzeit noch boomt. Es ist jedoch nicht zu erwarten, dass zukünftig deutlich mehr finanzielle Mittel für die theaterpädagogische Arbeit zur Verfügung gestellt werden. Der einzige Weg, diese Angebote zu ermöglichen, scheint der der Umverteilung zu sein. Zu wessen Lasten kann das passieren?

KLAUS ZEHELEIN: Das ist eine Frage der Priorität. Wie formuliert die Leitung eines Theaters ihre Institution innerhalb dieser Gesellschaft? Als wir 1996 die Junge Oper mit Kindern und Jugendlichen gegründet haben, hatten wir ein eigenes Haus und einen eigenen Etat, den musste ich aus dem Etat der Staatsoper Stuttgart nehmen. Nun ist diese Oper ein großer Tanker, da kann man ein paar Löcher bohren und der sinkt nicht gleich. In der ersten Abteilung KÖNNEN fiel der Satz, wir können geschützte Spiel-, Denk- und Erfahrungsräume schaffen. Das halte ich für einen ganz wichtigen Punkt, auch für die Bewertung eines Theaterleiters gegenüber der theaterpädagogischen Arbeit. Die Frage ist, ob es denjenigen, die die theaterpädagogische Arbeit machen, tatsächlich auch gelingt, den geschützten Raum, der auch manchmal ein gefährlicher Raum für die Institution sein kann, herzustellen. Wenn es gelingt, dann halte ich die theaterpädagogische Arbeit für absolut gelungen. Den geschützten Raum kann man allerdings auch von den Intendanten verlangen, das heißt natürlich auch ein geschützter Etat. Hier wurde oft von Geld gesprochen. Ich denke, dass es vielen kleinen Theatern wahnsinnig schwer fällt. Aber die größeren Theater können jährlich ohne Weiteres eine bestimmte Summe zur Verfügung stellen, sodass man ruhig arbeiten kann, und nicht wegen jedes Projekts nach Geld fragen muss.

CHRISTIAN HOLTZHAUER: Sie haben jetzt neben den Kategorien Raum und Geld implizit noch eine dritte Kategorie angesprochen, das ist die Zeit. Die muss sicherlich auch zur Verfügung gestellt werden und ist für mich mit der Frage nach der Kontinuität verbunden.

BIRGIT LENGERS: Das passt genau zu dem, was ich auch sagen wollte: Das Junge DT hat einen geschützten Etat, aber viele Projekte realisieren wir auch über Drittmittel, über Projektförderungen, über verschiedene Programme, die beispielsweise von Stiftungen aufgelegt werden. Es wäre vielleicht sinnvoll, uns bei der Konzeption dieser Programme mit einzubeziehen z.B. hinsichtlich der Frage, was die richtigen Rahmenbedingungen dafür sind. Es gibt davon auch immer mehr, und man hat den Eindruck, dass da ganz gute Ideen und hehre Absichten dahinter stehen, aber es manchmal in der Praxis nicht gelingt, diese Programme umzusetzen.

CHRISTIAN HOLTZHAUER: Wie kann man dafür sorgen, dass dieses Wissen sich akkumuliert, und dadurch dann überhaupt eine Kontinuität der künstlerischen Arbeit gewährleisten?

BIRGIT LENGERS: Durch solche Tagungen natürlich, aber auch durch Gespräche zwischen denjenigen, die bestimmte Konzepte entwickeln und Vertretern der Theaterpädagogik.

CHRISTIAN HOLTZHAUER: Herr Roth-Lange, sie arbeiten vorwiegend frei, und freie Kulturarbeit ist überwiegend projektbasierte Kulturarbeit, da stellt sich doch dieses Problem der Kontinuität sicherlich auch nochmal ganz scharf?

FRIEDHELM ROTH-LANGE: Und zwar dramatisch, auch bezogen auf das Arbeitsfeld, was sich durch die fehlenden Ressourcen an den Schulen eröffnet. Unsere Forderung vom Verband ist ganz klar: Wenn es mit Projektmitteln geförderte Arbeit an Schulen gibt, muss es natürlich auch eine Kontinuität, eine Nachhaltigkeit geben, sonst ist das nur verpulvertes Geld oder Beschäftigungstherapie. Ein anderes Problem, das für mich mit dem Thema Nachhaltigkeit ganz entscheidend verbunden ist, ist die Vernetzung, die eben auch im Berufsleben stattfindet, und so etwas ermöglicht wie diese Tagung. Diese Form des sich Weiterbildens ist für einen Beruf wie den des Theaterpädagogen das A und O. Er kann gar nicht arbeiten, ohne dass er ständig angehalten ist, aber auch den Raum bekommt, sich selber weiterzubilden. Wir könnten mal fragen, wer von seinem Haus diese Tagung finanziert bekommen hat.

BIRGIT LENGERS: Es gibt Kollegen, die sich dafür Urlaub nehmen und die Tagung aus eigener Tasche bezahlen. Das finde ich wirklich einen Skandal.

CHRISTIAN HOLTZHAUER: Das ist auch noch mal ein Appell an die Intendanten wert, solche Veranstaltungen nicht als privates Freizeitvergnügen, sondern als Weiterbildungsmaßnahme zu begreifen. Ich würde diese Gelegenheit trotzdem gerne nutzen, an der Fragestellung der Kontinuität dranzubleiben, und das Gespräch jetzt tatsächlich in den ganzen Saal zu öffnen. Es scheint ja so zu sein, dass das Theater auf eine gewisse Art und Weise, und insbesondere die Theaterpädagoginnen und -pädagogen eine Art Feuerwehrfunktion haben, und in gesellschaftliche Bereiche vorgedrungen sind, aus denen sich andere Bildungsinstitutionen zurückgezogen haben. Theater bieten viel in diesem Bereich der kulturellen Bildung an, der sonst vernachlässigt werden würde. In Berlin hat man darauf durch die Gründung einer Institution namens Kulturprojekte reagiert, deren Leiter, Herr Bischinger, auch anwesend ist. Vielleicht können Sie ganz kurz beschreiben, was die Idee dahinter war, und wie eigentlich ihr Engagement in diesem Bereich aussieht.

ARNOLD BISCHINGER: Die Kulturprojekte sind im Bereich der kulturellen Bildung in Berlin ganz konkret mit 3 Instrumenten unterwegs: Wir haben den Berliner Projektfond kulturelle Bildung, wo wir jährlich 2 Millionen Euro für Projekte bereit stellen. Wir haben die Tandemprojekte, von denen wir im Bereich der kulturellen Bildung dann sprechen, wenn sich entweder freischaffende Künstler oder Kultureinrichtungen gemeinsam mit Bildungseinrichtungen oder Einrichtungen aus dem Bereich der Jugend um diese Mittel bewerben. In diesem Kontext unterstützen wir auch diverse Theater, meist nicht allein, aber gerade wenn sie als Kooperationspartner bei uns auftreten. Wir haben auch das Programm Partnerschaften - Künste und Schulen, wo wir die Berliner Kultureinrichtungen, nicht nur die Theater, sondern auch die Museen, Orchester und dergleichen auffordern, mit Berliner Schulen mehrjährige Partnerschaften einzugehen.

PHILIPP HARPAIN: Bei diesen Programmen macht sich eine Diskrepanz auf, eine große Lücke,

die nicht bedacht worden ist. Für die Patenschaft zwischen Kultureinrichtungen, Museen und Schulen kann man zwar beim Projektfond wieder Geld beantragen, aber sie sind zunächst ohne Etat ausgestattet. Wir haben in Berlin schon lange das TUSCH Projekt, das aber auch damit angefangen hat, dass ganzjährige Projekte mit 500 Euro ausgestattet waren. Inzwischen sind es 2000 Euro für ein ganzes Jahr, aber was die Theater oder auch andere Kulturinstitutionen dort an Logistik und Aufwand mit hinein geben, ist in diesen Projekten nie bedacht wurden. Vom Ansatz ist es gut, dass diese Programme gemacht werden, aber sie sind einfach unterfinanziert.

JENS-PETER BEHREND: Mein Name ist Jens-Peter Behrend. Ich bin Leiter eines sehr kleinen Theaters in Berlin, der Vagantenbühne, die ja auch schon seit Jahren theaterpädagogisch sehr aktiv ist. Ich bin der Meinung, dass hier in Berlin auf der theaterpädagogischen Seite von der Stadt Berlin und auch vom Bühnenverein eine ganze Menge gefördert wurde und wird, so dass für mich diese Input-Output-Diskussion für diese Stadt gar nicht in Frage kommt. Hier gibt es eigentlich niemanden, der fragt, was denn dabei raus kommt oder wie viele Schüler ins Theater gehen.

PHILIPP HARPAIN: Diese Form des Zählens gilt in Berlin als Selbstverständlichkeit. Es gibt zum Beispiel eine Evaluation über die Kulturprojekte. Darüber hinaus macht jedes Theater eine Statistik, wie viele Kinder und Jugendliche theaterpädagogisch betreut wurden. Diese werden auch vom Kultursenat verglichen.

KAROLA MARSCH: Ich möchte noch mal zu dem Thema der Intendanten sprechen. Sowohl Birgit für ihr Haus, als auch ich für mein Haus, wir sind beide sehr froh, dass Theaterpädagogik bei uns eine Selbstverständlichkeit und in der künstlerischen Leitung verankert ist. Aber wir sind über weite Strecken in diesem Land die Ausnahme. Herr Zehelein, Sie haben völlig Recht, dass große Häuser ohne Probleme etwas abziehen können, wenn sie wollen. Aber wie viele Häuser tun das? Wie viele Häuser haben einen eigenständigen Etat für Theaterpädagogik eingerichtet? Wie viel ist bei dem, was Sie beschreiben, wirklich Realität in den künstlerischen Leitungen und Intendanten? Was ist zu tun, dass die Intendanten diese Etats einrichten, damit Theaterpädagogen und Pädagoginnen eigenständig, künstlerisch arbeiten können? Was heißt Bildungsarbeit am Theater, und wie kann sich das in künstlerischen Projekten realisieren?

KLAUS ZEHELEIN: Es ist vollkommen richtig, dass wir die Chance nutzen müssen, in der Intendantengruppe des deutschen Bühnenvereins darüber einmal sehr intensiv zu reden. Ich würde gerne auf einige von Ihnen zukommen, dass Sie in der Intendantengruppe berichten, was eigentlich Ihre Arbeit und Ihre künstlerische Situation bedeutet. Ich denke, viele wissen es, einige wissen es vielleicht überhaupt nicht, und es geht ja nicht um die, die bereits im Boot sind, sondern um die, die da noch frei paddelnd irgendwie versuchen, an ein Ufer zu kommen.

FRIEDHELM ROTH-LANGE: Ich möchte das noch mit Zahlen unterfüttern. Vor 5 Jahren, also 2007, hat eine Abschlussarbeit einer Theaterpädagogin folgendes Ergebnis gebracht: 53% der Theater haben einen Theaterpädagogen, ich hoffe, dass sich das inzwischen verbessert hat. 50% arbeiteten mit Werkverträgen, 45% konnten davon leben und 55% waren auf die Unterstützung der Partner angewiesen. Die Zahlen sind zwar schon alt, aber ich denke, sie machen die soziale Realität ein bisschen deutlicher.

CHRISTIAN HOLTZHAUER: **Gibt es eigentlich, oder sollte es verbindliche Standards geben, was Theaterpädagogik am Theater zu leisten hat? Gehört der Auftrag, theaterpädagogische Arbeit zu leisten, in die Aufgabenbeschreibung der Theater dazu, und sollte dieser Bereich aus dem Ermessen der künstlerischen Leitung herausgelöst, und als selbstverständliche Aufgabe des Theaters mit identifiziert werden?**

KAROLA MARSCH: Also jede Stellenausschreibung für das Profil Theaterpädagogik schreibt eigentlich etwas sehr ähnliches, da kann man von Vor- und Nachtbetreuung, von dramaturgischer Arbeit, von der Entwicklung innovativer Konzepte und Formate lesen. Das ist genau die Diskrepanz zwischen dem, was eigentlich formuliert ist, und dem individuellen Verständnis im Haus.

BIRGIT LENGERS: Es wurde vorhin schon erwähnt, dass es eine große Evaluation aller Kultureinrichtungen in Berlin gab. Das war für viele von uns etwas irritierend, weil man quasi eine

Art Rechenschaft über seine Arbeit ablegen musste, ohne vorher genau zu wissen, wo das als Auftrag festgeschrieben ist. Das ist eine schizophrene Situation, denn offensichtlich gibt es implizite Erwartungshaltungen. Ich hatte ein Gespräch mit Frau Esser darüber, was eigentlich mit dieser Evaluation passiert. Jedes Theater bekommt persönlich zurück gespiegelt, was es gut macht und was verbesserungswürdig wäre. Was fängt man damit an? Man fühlt sich damit auch ein bisschen alleine gelassen. Sie hat mir gegenüber gesagt, dass man das in der Bildungs- und Kulturpolitik als Argumentationshilfe benutzen wolle, um mehr Spielraum zu schaffen.

ARNOLD BISCHINGER: Die Kultur der Kulturpolitik ist, dass sie oftmals erst Zahlen und Fakten haben wollen, auf deren Grundlage sie dann Entscheidungen und Bewertungen vornehmen können. Jetzt ist aber immer noch die Frage, was man damit macht. Die Senatskanzlei hat beschlossen, sie wollen die Forderungen hinsichtlich der Theaterpädagogik in die Zielvereinbarung der Intendanten mit einfließen lassen, als eine Kann-Formulierung. Das andere ist, dass es Quartalsgespräche gibt, wo man die Intendanten befragt, wie es mit der kulturellen Bildung im eigenen Haus aussieht. Wie wäre es denn, wenn aus diesem Kreis hier Standards entwickelt werden, die dann der Senat als Grundlage für diese bewertenden Quartalsgespräche nutzen kann?

UTE PINKERT: Als Vertreterin einer Ausbildungsinstitution fühle ich mich bei Standards angesprochen. Standards sind einerseits pragmatisch, andererseits programmatisch zu formulieren. Für die programmatische Seite fühlen wir uns auch ein Stück weit zuständig. Ich finde diesen Kongress auch eine wunderbare Möglichkeit, um zu sehen, wie sich Dinge entwickeln. Für mich stellt sich hier auch ein Paradigmenwechsel dar, der schon eine ganze Weile im Gang ist, aber auch immer eine ganze Weile braucht, damit er formuliert wird, damit sich neue Begriffe und ein neues Verständnis herausbilden.

CHRISTIAN HOLTZHAUER: Ein, wie ich finde, bemerkenswertes Thema ist der Begriff der Vernetzung, er ist in den zwei Tagen oft gefallen, auch im Zusammenhang mit den Unterschieden, die daraus resultieren, an welchem Ort man Theater produziert. Wir wissen alle, dass Theater in der Regel eine sehr lokale Angelegenheit ist. Der Herr von der Vagantenbühne hat gesagt, dass die Situation in Berlin doch eigentlich sehr gut sei, und mein Eindruck der letzten zwei Tage ist auch, dass das, was hier in Berlin im Bereich der theaterpädagogischen Arbeit geschieht, selbstverständlich ästhetische Standards setzt. Wie kann es gelingen, ohne in eine Metropolen-Provinz-Diskussion zu kommen, den Rest des Landes daran partizipieren lassen zu können, und an welchen Stellen kann man auch von Erfahrungen profitieren, die die Theaterpädagogen in anderen Ländern machen? Gibt es da bereits Foren zum Erfahrungsaustausch?

FRIEDHELM ROTH-LANGE: Ich denke, der Blick über den nationalen Tellerrand ist sehr wichtig, das Problem ist ja die Einzelstellung des Theaterpädagogen im europäischen Kontext, die aber gleichzeitig auch deutlich macht, dass es in den anderen Ländern eine ganze Reihe von sehr reizvollen, interessanten, weniger idealistischen Herangehensweisen an diese Arbeit gibt. National muss diese Arbeit in einen ständigen Austausch der Beteiligten miteinander gebracht werden. Ich würde mir regionale Konferenzen wünschen. Das setzt aber unter anderem auch voraus, Herr Zehelein, dass sich nicht nur der Berliner Landesverband, sondern auch die anderen Landesverbände dafür öffnen.

KLAUS ZEHELEIN: Die Bereitschaft dafür gibt es auf jeden Fall, sie müssen nur angestoßen werden.

HEIDI WEILE: Mein Name ist Heidi Weile, ich leite die europäische Theaterkonvention, das ist ein Netzwerk öffentlicher Theater, die seit letztem Jahr ihr Büro hier in Berlin haben. Es wurde öfter angesprochen, dass Standards im Bereich der Theaterpädagogik sehr wichtig sind, aber auch dass Netzwerken untereinander. Es ist für uns ein starker Schwerpunkt innerhalb Europas und über die Grenzen hinaus, künstlerische Bildung im Bereich des Theaters zu fördern. In dem Zusammenhang gibt es seit 2008 das Projekt *Young Europe*. In erster Linie kann man nur punktuell ansetzen, Projekte zusammenführen, und Begegnung schaffen, in denen man sich austauschen und gemeinsame Erfahrungen entwickeln kann. Die europäischen Politiker, wie auch auf nationaler Ebene in jedem Land, fordern quantitative, wie auch qualitative Bewertungen. Das

Projekt *Young Europe* mündete 2011 in ein Festival in Straßburg und wurde im europäischen Parlament aufgeführt. Das war ein großer Erfolg und eine definitive Störung im normalen Ablauf.

UNBEKANNTE TEILNEHMERIN: Ich habe nochmal eine konkrete Frage an Sie als Vorsitzender des Bühnenvereins: Was spricht konkret dagegen, einen Arbeitskreis Theaterpädagogen zu initiieren?

KLAUS ZEHELEIN: Es gibt schon so viele Arbeitskreise, dass man sie überhaupt nicht mehr wahrnimmt, das halte ich wirklich für ein ganz großes Problem. Ich glaube, dass es viel wichtiger ist, dass das Geld, was dieser Arbeitskreis kosten würde, in die Arbeit selbst hineingeht.

BIRGIT LENGERS: Aber ich finde die Gegeneinladung, die sie ausgesprochen haben, uns in die Intendantengruppe einzuladen, wo wir für uns selber sprechen können, als nächsten Schritt schon mal gut.

ARNOLD BISCHINGER: Ich würde widersprechen wollen, Herr Zehelein. Denn wenn ich das Spielzeitheft vom Theater Magdeburg aufschlage, und die Theaterpädagogik suche, dann finde ich sie unter Theater EXTRA. Die Theaterpädagogik ist kein Extra mehr an den Häusern, das verfolgen wir kulturpolitisch sehr aufmerksam, deswegen ist es an der Zeit, dass die Theaterpädagogen als Stabsposition in ihren Theatern verankert werden, damit sie in der Leitungsebene auf Augenhöhe argumentieren können. Das darf dann keine Unterarbeitsgruppe einer Arbeitsgruppe sein, sondern muss ein Ausschuss im Deutschen Bühnenverein sein.

KLAUS ZEHELEIN: Wenn sie sich als Profession verstehen, dann ist der Deutsche Bühnenverein kein Vertreter von Gruppen von Professionen. Wir wären wirkungslosmächtig, wenn wir jeden Beruf, der am Theater existiert, durch eine Untergruppe vertreten würden.

CHRISTIAN HOLTZHAUER: Die Frage wäre aber auch, ob es alternative Möglichkeiten der Organisation gibt.

STEFAN KOLOSKO: Ich habe 3 Jahre ein TUSCH Kernprojekte geleitet und finde es einen tollen Punkt, dass das Geld dafür eigentlich vom Gesundheitsministerium kommen müsste. Theater muss eine Heilanstalt sein, auch für uns Schauspieler, dass wir uns heilen von unserem ambitionierten Kunstgehebe.

JANKA PANSKUS: Ich wehre mich stark dagegen, dass ich jetzt auch noch Sozialpädagogin sein soll. Ich arbeite mit den Mitteln des Theaters, aber auch mit dem Inhalt Theater, und ich finde es ist etwas anderes, ob ich sozialpädagogische Arbeit mache und das Theater ist nur ein Mittel, und ich will eigentlich erreichen, dass sie freiere Menschen werden. Das ist für mich ein wunderbarer Begleiteffekt, aber es ist nicht mein Ziel. Theater kann heilen, das ist wunderbar, und das ist auch wichtig, aber ich bin nicht dafür da, Menschen zu retten, sondern sie an Kunst heranzuführen.

CHRISTIAN HOLTZHAUER: Das war schon ein gutes Schlusswort, trotzdem kann ich mir eine kurze Frage nicht verkneifen: Der Kongress ist ja überschrieben mit 'Was geht'? Mich würde interessieren, wie es weiter geht?

BIRGIT LENGERS: Es geht natürlich weiter, da müssen wir nicht mehr drüber sprechen. Wir haben gesagt, wie wichtig dieser Austausch ist, es wird ein *Was Geht III* geben. Diese Tage werden nicht nur dokumentiert, sondern es wäre mir wichtig, dass wir das, was wir an WOLLEN – KÖNNEN – BRAUCHEN formuliert haben, festhalten, und an die entsprechenden Stellen adressieren, dass es aus diesem Kreis hinaus in die Welt geht, und andere erreicht.

FRIEDHELM ROTH-LANGE: Zunächst geht es weiter mit einem Folgekongress auf nationaler Ebene in Wolfenbüttel, zu dem Thema 'Theatervermittlung als künstlerische Praxis', organisiert vom BUT. Wenn ich mir eine Sache für unsere Veranstaltung wünsche, und auch für die Arbeit, dann wäre es ein Runterbrechen der vielen theoretischen Beiträge auf die Praxis.

CHRISTIAN HOLTZHAUER: Eine letzte Frage an Herrn Zehelein: Wird es während ihrer Amtszeit als Präsident der Bayrischen Theaterakademie den Studiengang Musiktheaterpädagogik noch geben?

KLAUS ZEHELEIN: Ich glaube ja. Ich kann nicht sagen, woran es liegt, aber es hat dann nur vermittelnd mit mir zu tun. Ich darf auch noch zu meiner Vorrednerin etwas sagen: Natürlich geht es um Kunst, aber die Kunst trägt eben nun auch mal diese politischen und sozialen Bürden mit sich. Das heißt, wenn wir sagen, wir vermitteln nur Kunst, halte ich das für etwas zu kurz gegriffen. Damit werden wir uns auch nicht verständlich machen. Kunst heißt in jedem Fall Einsprache in den politischen Status quo, in den sozialen Status quo. Das ist nun mal ein Teil der Kunst, die wir betreiben. Man muss diesen Spagat aushalten; den müssen Künstler in Hinblick auf die Pädagogik und das Soziale aushalten und reflektieren. Wir können nicht sagen, wir machen jetzt nur noch Kunst. Was heißt das denn, Kunst?

CHRISTIAN HOLTZHAUER: Leider muss ich an diesem interessanten Punkt die Diskussion beenden, auch wenn noch viele Fragen, die in den letzten Tagen diskutiert wurden, nur sehr kurz oder noch gar nicht berührt werden konnten. Aber es wurde uns ja versprochen, dass sich demnächst andere Gelegenheiten finden lassen werden, diese Diskussion fortzusetzen. Ich bedanke mich bei Ihnen für ihre Aufmerksamkeit, fürs Zuhören und Mitdiskutieren. Ich danke Klaus Zehelein, Friedhelm Roth-Lange und Birgit Lengers, die hier bei mir auf dem Podium gesessen haben. Ich möchte mich auch beim Gastgeber, dem Deutschen Theater bedanken und bei unserem Kooperationspartner, dem Institut für Theaterpädagogik an der UdK Berlin.

Weitere Informationen unter www.was-geht-berlin.de