

## **TUKI BÜHNE: Vom Forschenden Theater MIT Kindern zum Forschenden Theater FÜR Kinder**

### **Beobachtungen aus drei Berliner Stückentwicklungen mit dem GRIPS-Theater, der Schaubude und der Jungen Deutschen Oper**

#### **1. Forschendes Theater mit Kitakindern**

##### **1.1. Vorgeschichte: TUKI ForscherTheater**

Das Berliner Programm „Theater und Kita“ macht es sich seit 2011 zur Aufgabe, Partnerschaftsmodelle zwischen Kitas und Theatern zu initiieren, um langfristig Strukturen für die frühkindliche ästhetische Bildung im Bereich der Darstellenden Künste in Kitas zu verankern. In neun Jahren sind im „TUKIversum“ fünf Formate entstanden, in denen 20 Partnerschaften zwischen Kitas und Theatern tausende von Berliner Kindern zwischen zwei und sechs Jahren als Akteur\*innen und Zuschauende erreicht haben. (vgl. [tuki-berlin.de/ueber-tuki/](http://tuki-berlin.de/ueber-tuki/))

2014 startete mit „TUKI ForscherTheater“ ein neues Format, das eine forschende Arbeitsweise mit performativen und theatralen Mitteln in die Kitas brachte. „Sind alle Kinder ForscherInnen?“ fragt Maria Milbert in ihrem Artikel über diese Pilotphase (2014-2017), ihr „Ja“ gibt sie mit Verweis auf zeitgenössische Entwicklungstheorien und die Reggio-Pädagogik, die den Terminus ‚Forschen‘ als das spielerische Entdecken der Welt mit allen Sinnen (Explorationsspiel) verstehen, aber auch als das „Entwickeln und Veräußern von Theorien über das Wesen der Dinge“. (Milbert 2017:11).

*„Forschen wird im Kontext der Frühpädagogik als Welterkundung mit allen Sinnen verstanden; im Sinne der Naturwissenschaften als technisierte und/oder beobachtungsorientierte Auseinandersetzung mit Phänomenen, und natürlich auch als ergebnisoffener Erkenntnisweg mit den Mitteln der Kunst. Diese Pluralität spiegelt das Transdisziplinäre des Projekts sowie künstlerischer Forschung insgesamt (...); sie führt außerdem zu Reibungen und perspektivischer Vielfalt, die charakteristisch für das Projekt geworden sind.“ (Milbert, 2017:11)*

Jeder TUKI ForscherTheater-Prozess basiert auf den spontanen und alltagsbezogenen Fragen einer Kindergruppe an ihre Lebenswelt. Dass hier also poetische und naturwissenschaftliche, philosophische und alltagspraktische, soziale und künstlerische Fragestellungen gleichberechtigt zusammenkommen und so ein offenes „Cross-over-Forschen“ entsteht, liegt in der Offenheit und Neugier der noch nicht in Disziplinen sozialisierten Altersgruppe begründet.

##### **1.2. Künstlerische Forschung mit Kindern in den Darstellenden Künsten**

Wann sich künstlerische Praxis als Forschung qualifiziert, ist ein seit Jahrzehnten kontrovers

aufgestelltes Diskursfeld. Konsens besteht darüber, dass die Praxen künstlerischer Forschung darauf abzielen, Fragen mit künstlerischen Strategien und Artikulationsweisen zu bearbeiten. Sie verwendet ebenso experimentelle und hermeneutische Methoden, um Erkenntnisse zu generieren, sowie um implizites Wissen sichtbar und erlebbar zu machen. Zudem werden als Kriterien künstlerischer Forschung die Welterschließung und -gestaltung im Austausch mit anderen Wissenschaften und die Dokumentation der Forschungsprozesse und Verbreitung der Erkenntnisse genannt. (vgl. Peters 2012:7-9; Hinz/ Kranixfeld 2018:14).

*„Die strategische Setzung, das künstlerische Handeln der Kita-Kinder überhaupt als Forschung zu bezeichnen, stellt meiner Meinung nach eine produktive Verunsicherung für Theorie und Praxis der Theaterpädagogik dar, in der Forschungsbegriffe, Selbstverständnisse von Theaterpädagog\*innen, Kindheitsbilder und Theaterbegriffe neu verhandelt werden (müssen).“ (Hinz, 2018:2)*

Die Herausgeber\*innen des Bandes „Forschendes Theater in Sozialen Feldern“ verorten das Potential forschender Theateransätze für die kulturelle Bildung darin, dass „disziplinäre Grenzen des Denkens und Handelns überwunden werden“ – solche zwischen der Wissenschaft und den Künsten, wie auch die zwischen den Künsten und der Pädagogik. Sie verweisen (im Anschluss an Kraus/Budde/Hietzge/Wulf 2017) auf das Potential der Entdeckung von „Wissensformen, des schweigenden, praktischen (Handlungs-)Wissens von Körpern, Sozialisation und kollektivem Gedächtnis“ (Hinz/ Kranixfeld/ Köhler/ Scheuerle, 2018:22) durch die Praxen künstlerischer Forschung. Mit diesem Hinweis liegt die These nahe, dass gerade die Zusammenarbeit von Theaterschaffenden mit den Jüngsten, die ihren Alltag als geübte Nachahmende und täglich neu Explorierende von Handlungs- und Körperwissen bestreiten, eine bereichernde Suche für beide Seiten bedeutet. Das spezifisch Neue des TUKI ForscherTheater-Programms beobachten Johanna Kaiser und Maria Milbert ebenfalls im Spannungsgefüge verschiedener professioneller Sprachen – die pädagogische, die tendenziell Orientierungspunkte sucht und bietet, und die künstlerische, die sich an Irritationen und Flüchtigem orientiert und nach Ambivalenzen sucht (vgl. Kaiser/Milbert 2018: 36).

### **1.3. Die TUKI Forscherreisen als Vorbedingung für TUKI Bühne**

Die Methoden, mit denen die leitenden Künstler\*innen die Forschungsreisen in dem von den Kindern definierten Interessensfeld anfachen, weisen eine interdisziplinäre Offenheit auf. Neben theaterpädagogischen Spielen und Ritualen, bildnerischen und performativen Handlungsaufträgen, Wahrnehmungsaufgaben sowie theatralen und performativen Settings werden z.B. auch naturwissenschaftliche Phänomene als Vorbild für Übersetzungen in performative Experimentalanordnungen genutzt. In den wöchentlichen Treffen entsteht durch eine Vielfalt künstlerischer Ansätze eine mehrmonatige Forschungsbewegung, die durch Exkursionen zu besonderen Wissensorten und Besuche von professionellen Expert\*innen zum jeweiligen Thema

ergänzt wird. Dieser sich assoziativ-verzweigende Forschungsprozess wird vom Ping-Pong zwischen Kinderfragen und den Explorationsangeboten der anleitenden Künstler\*innen getragen.

Jede Forschungsreise gliedert sich in fünf verschiedene Phasen. In der vierten Phase: „sortieren und probieren“ wird der Forschungsprozess zugunsten der Erarbeitung einer interaktiven Präsentation angehalten. Die Aufgabe der künstlerischen Leitung ist es nun, eine Forschungsfrage zu bestimmen, die – im besten Fall – genauso aus einem der Kindermünder stammt und zudem den Rahmen der stattgefundenen Forschungsbewegung vermittelt.

In der fünften und letzten Phase „präsentieren und weiterforschen“ wird die Kita anlässlich der ForscherTheater-Präsentation der Kinder zu einem interaktiven Begegnungsraum, in den die Familien, die aufgesuchten Expert\*innen und die Kita-Öffentlichkeit eingeladen sind. Die gemeinsame künstlerische Forschung vereint hier eine interprofessionelle (Erzieher\*innen, Theaterschaffende, Wissenschaftler\*innen und andere Berufsgruppen) und eine intergenerationale (Kinder und Erwachsene über die Familien- und Betreuungs-Strukturen hinaus) Gemeinschaft. Im TUKI ForscherTheater wird das Verständnis von künstlerischer Forschung als gemeinsame Aufgabe aller Mitglieder einer Gesellschaft als kitazentriertes Stationen-Programm ausformuliert, von Sibylle Peters auf den Begriff „Das Forschen aller“ gebracht (Peters, 2013). Dieses Format legt neben einer künstlerischen Forschungsprogrammatisierung für den Elementarbereich auch Strukturen für Organisationsabläufe, Zeitgestaltung und Beteiligungsprozesse fest, die in weiteren Kitas mit deren Mitarbeiter\*innen, Künstler\*innenteams und Theatern weitergeführt werden können.

In der abschließenden-Reflexion zur TUKI ForscherTheater-Pilotphase brachte die Frage der TUKI Gründerin Renate Breitig das Format TUKI Bühne auf den Weg: „Kann es gelingen, die kindlichen Sichtweisen, die vielen performativen Versuchsanordnungen, aber auch die unvorhersehbaren und unwägbaren Reisesationen weiterzutragen?“ (Breitig, 2020:11) Zum einen steckt darin der Wunsch, die Forschungsergebnisse aus der Kita in eine größere Öffentlichkeit zu bringen. Zum anderen liegt darin auch das Anliegen, die Perspektiven der erwachsenen Theaterschaffenden und die des Kinderpublikums einander anzunähern, indem die Themen und ästhetischen Zugangsweisen der Jüngsten in die Produktionsprozesse für Kindertheater zurückgespielt werden. Mit den Methoden-Logbüchern der Theaterschaffenden und den Fotodokumentationen der Erzieher\*innen aus den TUKI ForscherTheater-Prozessen liegt der erste Schritt für dieses Vorhaben bereits vor.

Aus diesen Überlegungen entstand 2019 die Pilotphase zu TUKI Bühne, einem Kindertheater-Produktionsprogramm mit der Aufforderung an ein professionelles Theaterensemble, aus den Forschungsreisen mit Kita-Kindern Forschendes Theater für Kinder zu entwickeln.

## **2. Ausgangslage des Pilotprojekts TUKI Bühne**

### **2.1. Konzeption TUKI Bühne**

Die Innovation des Formats TUKI Bühne besteht darin, eine Kindertheater-Produktion auf Grundlage des Ideen- und Material-Pools einer durchgeführten Kita-Forschungsreise zu entwickeln. Ein wichtiger Ansatz ist dabei, „die Perspektive der Kinder, die Lebendigkeit ihres Spielansatzes, die Unmittelbarkeit ihrer Gesten und Sprache, das Spezifische ihrer Fragestellungen zu erhalten.“ (Breitig, 2020:11.)

Jede TUKI Forschungsreise generiert eine spezifische Sammlung, die sich inhaltlich aus den Fragen der jeweiligen Kindergruppe speist und in ihrem formal-ästhetischen Ansatz bereits ein Begegnungsprodukt aus Kinder-Interesse und den Methoden und Materialien ist, welche die künstlerische Leitung in den Prozess eingebracht hat. Die Kita-Forschung kann auch als ein künstlerisch-soziales Labor verstanden werden, in welchem Teile des späteren TUKI Bühne-Produktionsteams bereits von den intensiven Arbeitserlebnissen mit der Zielgruppe profitieren. Damit nutzt TUKI Bühne die Erfahrungen der Anleitenden aus den Forschungsreisen für neue Kindertheaterproduktionen und bindet zugleich die Berliner Theater näher an die frühkindliche kulturelle Bildung in den Kitas.

Die Konzeption von TUKI Bühne stellt auf inhaltlich-ästhetischer Ebene den zentralen Arbeitsauftrag „[...]die kindlichen Perspektiven und theatralen Umsetzungen in die Stückentwicklungen [zu] transferier[en] und [...] schließlich in einer eigenen (mobilen) Kindertheatertheaterproduktion neue künstlerisch-performative Ausdrucksformen [zu finden].“ (Breitig, 2018 unveröffentlicht).

### **2.2. Grundlagen und Arbeitsweise der wissenschaftlichen Untersuchung**

Ich untersuche die drei Pilot-Produktionen und stelle im Folgenden dar, in welcher Weise die jeweiligen Transferkonzepte erarbeitet wurden: Welche Fragestellungen, Materialien und (Spiel-) Motive dabei übernommen und welche szenischen Strategien aus den Kita-Testsettings für die Stückentwicklungen abgeleitet oder weiterentwickelt wurden. Meine Untersuchung basiert auf der Beobachtung der Entstehungsprozesse der TUKI Bühne-Produktionen mit dem GRIPS-Theater, der Schaubude Berlin (jeweils Mai bis September 2019), und der Deutschen Oper Berlin (Dezember 2019 bis Januar 2020). Meine Beobachtung begann für jede Produktion mit einer Hospitation in der vorgelagerten TUKI Forschungsreise (in der PFH-Kita Barbarossastraße, Schöneberg; im Kindergarten Pffiffikus, Pankow und in der PFH-Kita Kastanienallee, Charlottenburg). Die Forschertheater-Gruppen waren jeweils mit acht bis zwölf Kindern im Alter von vier bis sechs Jahren, zwei bzw. drei Theaterschaffenden und einer Erzieherin besetzt. Anschließend hatte ich Einblicke in die Nachbesprechungen der anleitenden Teams. Auch die künstlerisch-methodischen Logbücher und die Fotodokumentationen der Forschungsreisen standen mir zur Verfügung.

Die Proben der drei Stückentwicklungs-Prozesse habe ich je vier Mal zu verschiedenen Prozess-Zeitpunkten beobachtet. Zu diesen Einblicken zählten auch Testaufführungen vor Kinderpublikum, hinzu kamen die Aufführungsbesuche der fertigen Produktionen. Mit jedem künstlerischen Team habe ich im ersten Drittel seiner Probenzeit ein leitfadengestütztes Interview über die Herangehensweise an den Transfer geführt. Die Gesprächspartner\*innen waren diejenigen, die auch die Forschungsreise in der Kita angeleitet hatten. Mit dem GRIPS-Team habe ich ein zusätzliches Interview zum Verlauf des Kita-Prozesses geführt, bei dem auch die begleitende Erzieherin Teil des Gesprächs war, da sich die Stückentwicklung auf eine weiter zurückliegende Forscherreise bezog. Die Darstellung und Analyse der drei verschiedenen Prozesse basiert auf 15 Beobachtungsprotokollen und vier Interviews mit einer Gesamtlänge von insgesamt 4:35h; auch die Regiebücher der fertigen Produktionen konnte ich einsehen. Ausgewertet habe ich die Beobachtungsprotokolle, Interviews und Logbücher induktiv inhaltsanalytisch, die Fotosammlungen und Regiebücher habe ich ergänzend hinzugezogen.

### **3. Transferkonzepte für Forschendes Kindertheater aus künstlerischer Forschung mit Kindern.**

„Wie gestalten sich die künstlerischen Zugriffe der TUKI Bühne Produktionsteams auf die Forschungsreisen-Sammlungen?“, war eine meiner Ausgangsfragen. Deutlich wurde, dass künstlerische Forschung in der Kita eine besondere Offenheit für additive und häufig auch auseinanderstrebende Ideen und Fragen der Kinder erfordert. In den Interviews zeigte sich, dass die Teams des GRIPS-Theaters und der Schaubude nach ausführlicher Sichtung der vorliegenden Sammlungen ein starkes Bedürfnis verspürten, die ausgewählten Ideen und Materialien-Erforschung fortzuführen und zu vertiefen (Barahona, 2019), aber auch eigene Forschungswege vor dem Referenzrahmen der Kita-Forschung zu beschreiten. (Dunger/Wolgast, 2019). Dagegen ist die systematische Erforschung alltäglicher Geräusche mit einer mitgebrachten Apparatur, wie es das Team der Deutschen Oper für die Kita-Räume konzipiert hat, unter anderen Bedingungen entstanden (dazu mehr unter 3.3.).

Die Herausforderung des Transfers lag darin zu klären, wie eine Auswahl der gesammelten Kinder-Perspektiven zu bestimmen ist, welche performativen Verfahren, welche Spielweisen und –motive, welche Materialien in welchen Verknüpfungen und Ordnungen in einem neuen künstlerischen Forschungs-Theater für Kinder auftauchen und weitergetragen werden können.

#### **3.1. GRIPS Theater: Kleidung explorieren, Verwandlungen testen**

##### **Ausgangspunkt Forschungsreise**

In der Forschungsreise der Kita Barbarossastraße experimentierte das theaterpädagogische Leitungsteam (Katja Fillmann, Friederike Dunger) mit den Kindern mit Varianten von Rollen- und

Verkleidungsspielen.<sup>1</sup> Die ersten mitgebrachten Stimuli waren einzelne Kostüme und Requisiten (Feuerwehrranzug, Reithelm, Ohrenschützer, Glitzeroberteil) sowie ein großes elastisches Schwungtuch, das multifunktional als Versteck-, Auftritts- und Verwandlungsort genutzt und von den Kindern in allen weiteren Treffen eingefordert wurde. Hinzu kamen Berge aus unterschiedlichen Erwachsenen-Kleidungsstücken, die anfänglich mit Befremden, dann als ein beliebtes und wiederkehrendes Material aufgenommen wurden. Ein mitgebrachtes Video über die Transformation einer Raupe zum Schmetterling inspirierte die Kinder zu weiteren Tier-Verwandlungen. Sie erfanden im darauffolgenden Spiel-Setting „Kla-Motten“, die in Nestern aus Textilien wohnten und unter der ausdauernden Beobachtung aller Anwesenden schlüpfen. Exkursionen in die Zooschule und in das Naturkundemuseum vertieften das Interesse der Kinder an den Transformations- und Mimikry-Fähigkeiten von Tieren. (Dunger/Fillmann, 2019a)

*„Wenn der Experte in der Zooschule von Fröschen gesprochen hat, dann sind einige Kinder sofort in das körperliche Agieren und Nacherleben des Erzählten gegangen. In der Kita haben die Kinder ebenfalls verbale Impulse von uns oder aus der Gruppe sofort körperlich nacherlebt. (...) Das körperliche Nachempfinden unserer Arbeit lässt sich auch als ein Mittel zum Erkenntnisgewinn auf einer leibsinlichen, dem Alter angemessenen Ebene beschreiben.“ (Dunger/Fillmann, Logbuch III/ 1., 2018/2019, unveröffentlicht)*

In diesem Logbuch-Eintrag zeigt sich die Empfänglichkeit dieser Altersstufe für theatrale Mittel als Forschungsmedien. Der Versuch, den eigenen Körper spielerisch anzuverwandeln, ist zugleich eine Übersetzungsleistung, mit der die sprachliche Information im eigenen Körper gestisch-performativ erfahrbar und zugleich für die anderen anschaulich wird. Die Freude der Kinder an diesen Übersetzungs-Spielen - die sowohl als Aufforderung zu körperlicher als auch lautlicher „Verwandlung“ funktionieren - haben die Theatermacher\*innen der GRIPS-Produktion in ihre Inszenierung aufgenommen.

### **Die Entwicklung der interaktiven Theater-Performance**

Die Grundfragen der Forschungs-Reise stehen auch im Zentrum der Theaterproduktion

„Verwandelt“: „Wie funktioniert verwandeln? Bin ich bereits verwandelt, wenn ich verkleidet bin?“

Die mobile Produktion für Kitaräume bildet daraus die These: „Alles verwandelt sich ständig“ und erschafft daraus einen partizipativen Möglichkeits-Raum, in dem Identitäts-Aneignungen auf Probe stattfinden. Dafür nutzt die Produktion die bereits erprobte Verwandlungsfähigkeit des elastischen Schwungtuchs (vom Wasserfall zur Ganzkörperskulptur bis hin zur Insel und einem Zug) - sowie eine Vielzahl von Kleidungsstücken mit besonderen Farb- und Material-Beschaffenheiten, die die beiden

---

<sup>1</sup> „Die Kinder interessieren sich gerade sehr für den Rollenspielraum und verkleiden sich gerne. Sie sind in der Kita nicht mehr die Kleinen, aber auch noch nicht die Großen. Das Dazwischen beschäftigt sie sehr. Ihr Experimentieren mit der Rollenfindung, ihr Verkleiden versuchen wir für unser erstes Treffen aufzunehmen. Wir empfinden es als sehr gutes Einstiegsthema, um mit theatralen Mitteln zu forschen.“ (Dunger/ Fillmann: Logbuch I/1., 2018/2019:1, unveröffentlicht)

Performerinnen (Friederike Dunger, Lisa Vera Schwabe) aus großen Taschen (Ausstattung: Maria Wolgast) hervorwühlen.

Dem Produktionsteam war es ein wichtiges Anliegen, den Gestus des gemeinsamen Forschens in der Inszenierung mit dem Kinderpublikum fortzusetzen. Den Wunsch, das Kinderpublikum in jeder Aufführung zu einer Forschung einzuladen, bei der es selbst Fragen und Ideen generiert, die sich anhäufen und idealer Weise die nächste Aufführung verändern (Dunger, 2019), erfüllt die Inszenierung nicht. Doch ist aus den Konzeptionsfragen „...welche Erkundungsmöglichkeiten gebe ich dann dem Publikum? (...) erkunden wir und laden danach ein? Gehe ich vom Konkreten ins Fragen und eröffne Spielmöglichkeiten? Wie offen lasse ich es, wie geführt mache ich es?“ (Fillmann, 2019) die Dramaturgie einer vierstufigen Aktivierung des Kinderpublikums entstanden:

1. Beobachten lassen: Zu Beginn sind die Kinder eingeladen, der Entdeckung und Erkundung von Kleidung beizuwohnen. Die Performerinnen verdichten in ihrem Spiel Handlungsweisen mit den Kleidungsstücken (die sie sich anhalten, anprobieren, mit denen sie etwas andeuten, umnutzen oder neu erfinden), die auf die explorativen Spiele der Kinder in den Forschungsreisen verweisen. Sie schreiben den unterschiedlichen Stücken Eigenschaften wie „stark“, „laut“, „schillernd“ und „luftig“ zu und testen deren Effekte auf den eigenen Körper beim Anziehen.

2. Beteiligung durch Reinrufen: Die Frage „In was könnte mich DAS alles verwandeln?“ dient der Inszenierung (Regie: Katja Fillmann) als Motor der szenischen Forschung, bei der das Kinderpublikum durch seine Deutungen des Geschehens in die Verwandlungsspiele einsteigen kann. Der Impuls „Ich als...“ und eine Kinderhose initiieren das serielle Antesten von Verwendungsweisen dieser Hose am Körper der Performerinnen. Arme verschwinden in der Hose und laufen kopflos, der Hosenoberkörper richtet sich auf, Hosenbeine werden säuberlich an den Kopf gekrempt. In den Rufen des Kinderpublikums („Krebs“, „Hase“, „Chamäleon“...) werden so neue Bedeutungsmöglichkeiten versprachlicht, gleichzeitig entsteht dabei ein Echo auf die Protagonisten des Tierreichs, die auch schon die TUKI Forscher-Kinder begeisterten. Dieses Mitspielangebot des Reinrufens entwickelte das Produktionsteam durch Probenbesuche der TUKI Forscherkinder. Auch subjektive Momente des „Sich-verwandelt-Fühlens“ thematisiert die Inszenierung, wenn beide Performerinnen mit dem gleichen Rock scheinbar dasselbe tun, dadurch jedoch zu ganz verschiedenen Empfindungen und Selbstdeutungen kommen. Die Diskrepanz zwischen subjektivem Erleben und dem deutenden Draufblick wird direkt verhandelt. Anlass zum Widerspruch der Kinder bietet ein Sprung mit Anlauf, Tüll-Rock als Federkleid und musikalischer Untermalung, den die Performerin selbstbewusst als „gefühltes Fliegen“ verteidigt.

3. Alltagsgegenstände umdeuten: Die Performerinnen zeigen, wie sich Alltagsgegenstände, Spielzeug und ein Keyboard zu Superkräften eines Roboters verwandeln lassen. Anschließend sind einzelne

Kinder aufgefordert, die Wahl der Textilien und Objekte selbst zu treffen, deren Verwandlungswirkung eine Performerin anschließend ausagiert.

4. Die Zuschauer\*innen agieren selbst: Die Mitspiel-Dramaturgie öffnet den Bühnenbereich samt aller Kleidungsstücke für das freie Verwandlungsspiel des Kinder-Publikums. Das große Schwungtuch bildet abschließend die glänzende Haut eines Zuges, in dem alle Kinder nach dem fünfzehnminütigen Verkleidungsspiel Platz nehmen, bevor sie den „Verwandlungs“-Raum wieder verlassen.

Die GRIPS-Produktion erreicht eine stufenweise Verschiebung zwischen Spielszenen mit den erkundenden Performerinnen, der interaktiven Ausdeutung von Verwandlungsspielen und dem aktiven, selbstgesteuerten Verkleidungs-Spiel der Kinder. Den Performerinnen gelingt es, die verschiedenen Beteiligungs-Modi durch ihre Bild- und Handlungs-Angebote sowie sprachliche Eröffnungen zu lenken. Die enge Mitarbeit der TUKI Forscher-Kinder hat dieses Format ermöglicht. Die Reaktionen der Kinder, die zu verschiedenen Entwicklungszeitpunkten als Testpublikum eingeladen waren, sowie die anschließenden Gespräche mit ihnen lieferten wertvolle Erkenntnisse für die weitere Inszenierungsarbeit.

### **3.2. SCHAUBUDE BERLIN: Materialien als Protagonisten in verzaubernden Testreihen**

Für das Material- und Objekttheater »jver-rückt! Versuche zu Chaos, Fliegen und Maschinen« dient der Topos „Chaos“ als Programm für Versuchsanordnungen, um die Wahrnehmung des Kinderpublikums auf die Fähigkeiten verschiedener Materialien zu fokussieren und durch deren Zusammenspiel neue Deutungsräume zu eröffnen. Die Leitfragen „Gibt es einen Bauplan für Insekten?“ und „Sind Insekten auch Maschinen?“ sind Destillate aus Fragen, die in der TUKI Forschungs-Reise mit Kindern der Kita Pfiffikus entstanden.

Anhand der Logbücher ist nachvollziehbar, wie die Materialangebote Zeitung, Wasser und Naturmaterialien die erste Forschungsreise initiierten; zwischen Blättern und Stöcken entdeckten die Kinder Feuerkäfer. Mit diesem Zufallsfund entwickelte sich eine anhaltende Begeisterung für Käfer, die das künstlerische Leitungsteam (Forschungsreise I.: Gonzalo Barahona, Susann Tamoszus) durch Masken- und Panzerbau weiterführte und über Bewegungsproben in einem Käfertanz münden ließ. Mitgebrachte Fotos des Künstlers Raku Inoue, der u.a. Käfer aus Blättern, Blüten und anderen Naturmaterialien nachbaut, verstärkten die Frage nach dem Bauplan von Insekten. Die selbstgebauten Käfer-Kreationen der Kinder wurden schließlich in einem Stop-Motion-Film animiert. In der Forschungsreise II. (die künstlerische Leitung wurde um Franziska Burnay Pereira und Alpha Angelina Kartsaki erweitert) waren Spiegelfolie, deren symmetrische Verdoppelungsfähigkeit sowie Experimente zu Soundqualitäten verschiedener Materialien wichtige Startimpulse. Die Kinder testeten Transparentpapier auf seine Geräusch- und Handlungspotentiale, entwickelten daraus gezeichnete Partituren und übersetzten diese schließlich in Papier-Collagen. In einem anderen



Experiment wurde eine Glasscheibe einem Zerstörungstest ausgesetzt: Das Gewicht der Kinder verlieh ihr nach und nach Sprünge und Risse. Dieses Muster pauste das Forschungsteam ab und verglich es mit der Struktur von Libellenflügeln.

„Im Betrachten des entstandenen Musters und im wiederholten Abgleich mit den zuvor gezeigten Bildern entdecken die Kinder ähnliche Formen und Strukturen wieder. Dass diese Muster durch Zufall entstehen und doch einer Ordnung folgen, beschäftigt sie.“ (Barahona/Burnay Pereira/Kartsaki, Logbuch I/2., 2019:9, unveröffentlicht)

Dieses Muster wurde in einem weiteren Schritt mit einem 3D Stift nachgefahren und so in PLA-Filament-Flügel übersetzt. Die Kinder bastelten aus diesen Flügeln in Kombination mit Elektroschrott-Teilen skurrile Insekten, die einen Auftritt als bewegtes Schattenspiel bekamen.

In der Arbeitsweise der Produktion zeigt sich ein gelungener Transfer der künstlerischen Forschungsmethoden, die bereits in der Kita als modulare Abfolge entwickelt wurden: 1. Ein Versuchsaufbau mit ausgesuchtem Material als Ausgangspunkt. 2. Das Durchspielen und Weitertreiben der gefundenen Phänomene und Effekte des Materials durch Handlungsaufträge. 3. Die Weiterbearbeitung der Zwischenprodukte und gefundenen Motive in weiteren Testaufbauten mit neuem Medium (z.B. erst Sound, dann Zeichnung, dann Collage, oder erst Handlung, dann Zeichnung, dann 3D Filament, schließlich Objekt und Schattenspiel). 4. Die Suche nach Mustern und Ähnlichkeiten. Die Vergleichbarkeit stellt jeweils die Verbindung zwischen den Materialien her und spannt eine assoziative Test-Dramaturgie zwischen Insekten-Mensch-Verhältnissen und den Phänomenen Verkleinerung und Vergrößerung auf.

Das künstlerische Team (Regie und Dramaturgie: F. Burnay Pereira/ S. Tamoszus) hat die Kita-Forschungssammlung auf konkretes Material, aber auch auf Aktionen durchgesehen, die sich für die Bühnenperformance eignen. Die Experimente in der Kita mit Vlies und Papier, in denen sich die Kinder verkrochen und nur einzelne Gliedmaßen herauschauen ließen, dienen als Ausgangspunkt für die Material-Übertragung in formbare Textilfolie (Bühne und Ausstattung: Michaela Muchina/ S. Tamoszus). Auf der Bühne hängen zu Beginn der Inszenierung drei große, weiße Gebilde aus diesem Material. Eines bewegt sich leicht, schließlich kommen Fingerspitzen, ein Arm, ein Bein daraus hervor, dann fällt der Kokon wie eine gerissene Eierschale ab. Sichtbar hängt die Performerin mit den Füßen zur Decke in einem Klettergeschirr. Ihr Spielpartner zeichnet mit schnellen Strichen Bauch, Beine und Flügel einer Fliege, den der Overhead-Projektor als Körper-Ergänzung um sie herum projiziert. Erster Versuch: „fliegen“, zur Fliege werden. G. Barahona und A. A. Kartsaki zeigen in der Inszenierung Anverwandlungs-Möglichkeiten unterschiedlicher Materialien im Zusammenspiel mit ihrem eigenen Körper, (choreografierten) Handlungsweisen, projizierten Zeichnungen und verschiedenen Soundquellen.

Das Thema der Umgestaltung und Umformung von Material und Objekten, das die TUKI Forscher-Gruppe entdeckte, findet seinen Weg in die Produktion: Die großen Bögen formbare Textilfolie werden auf ihre Verwandlungsfähigkeit getestet. Als kriechende Tiere erobern sie die Bühne, verdecken als riesige Masken die Köpfe der Performer\*innen, um schließlich als pendelnde Kokons die gesamte Bühne einzunehmen. In einem anderen Versuch werden mit Strohhalmen Seifenblasen-Berge aufgetürmt und auf den Overheadprojektor geschichtet, die vergrößerte Strukturprojektion verwandelt die Textilfolie in riesige Flügel, die an Nachtfalter oder Fledermäuse erinnern. Solche Ähnlichkeitsmuster in Mikro-Makro-Relationen - wie die Blasen-Strukturen und Insektenaugen - tauchen in assoziativen Textminiaturen in dem sonst sprachkargen Bildertheater auf.

In der Forscherreise I gab es den Versuch, Käfer aus Naturmaterialien nachzubauen, in der Forscherreise II kamen Flügel aus PLA-Filament hinzu, die zu Insekten aus alten Elektroteilen montiert wurden. Diese Nachbau-Experimente zeigen sich in der Inszenierung in vier in ihrem Maßstab vergrößerten, hyperrealistischen Nachbauten von Grashüpfern. Dieses Quartett, so groß wie Möpfe, bevölkert von Beginn an die Wände der Bühne, als wären sie die eigentlichen Bewohnerinnen dieses Habitats.

Die Kinder sammelten in der Forschungsreise II erste Erfahrungen mit Sound-Aufnahmen und experimentierten in ihrer Abschlusspräsentation mit Lautstärkereglern und Geräusch-Überlappungen. In der Produktion wird dies ausgebaut und professionalisiert: Die atmosphärische Testreihe wird von den Soundeffekten zwei ganz unterschiedlicher Maschinen getragen - dem selbstgebauten und live gespielten Saiteninstrument (A. A. Kartsaki) und dem Technikpult als Teil der Bühne. Von dort wird das wiederkehrende Audio-Sample von zerberstendem Porzellan eingespielt, es stammt aus einem Zerstörungs-Test der TUKI-Forschungsreise.

Die Produktion ist nicht als mobiles Theater für Kitaräume konzipiert, dafür kann sie auf den gesamten atmosphärischen Theaterzauber einer kleinen Bühne zugreifen. Die Darsteller\*innen agieren im Modus des performativen Zeigens und erschaffen einen Raum, in dem die Materialtransformationen nachvollzogen, bewundert und selbst gedeutet werden können. Wie häufig im performativen Kindertheater sind die Kommentare des jungen Publikums mitkalkuliert und ausdrücklich erwünscht. Da das Material- und Objekttheater den Kindern viel Freifläche für eigene Beobachtungen und Assoziationen bietet, reguliert sich die Aktivität der Kinder vorrangig über gruppenspezifische Prozesse im Zuschauerraum. Die Produktion zeigt Mut zur Komplexität von Ästhetik und Inhalt für ihr Publikum ab fünf Jahren. Die Deutungsangebote ebenso wie die Themenvielfalt sind weit gefasst und die Produktion baut auf die faszinierende Kraft ihrer Materialien sowie die Offenheit der Wahrnehmung dieser Altersgruppe.

### **3.3. Deutsche Oper: Hören lernen und Klang erleben zwischen Alltagsgeräuschen und Loop-Station**

Für die Produktion „Expedition TIRILI“ kommen eine Sängerin (Pauline Jacob) und eine Musikerin (Cathrin Romeis) ausgestattet mit Mikrofonen, Verstärker und Loop-Station in die Kita, um mit den Kindern Geräusche und Klangpotentiale von Alltagsgegenständen zu erkunden.

Durch den Kita-Jahrgangsrhythmus einerseits und die dispositionellen Besonderheiten eines großen Opernhauses andererseits fand der Probenprozess der Stückentwicklung parallel zur Forschungsreise statt. Deshalb etablierte das künstlerische Leitungsteam (Julia Bihl, Franziska Seeberg) zwischen Kita-Gruppe und Opern-Probenteam eine Brieffreundschaft, aus der sich ein Austausch von akustischen und haptischen Impulsen und gegenseitigen Besuchen entwickelte. Forschungsreise und Stückentwicklungs-Prozess basieren auf der gleichen Suchbewegung: Die Muster und Funktionsweisen der Welt der Geräusche zu begreifen, auszutesten und sie nicht nur hör-, sondern auch sichtbar zu machen. (Bihl/Seeberg, 2019)

Ausgangspunkt der Kitaforschung waren mitgebrachte Audioprotokolle von Treppenhausepolter, Vogelgezwitscher und Zähneputzen (u.a.), um die Kinder für unterschiedliche Geräusch-Qualitäten zu sensibilisieren. Da die visuelle Ebene fehlte, ließen die Geräusche mehrdeutige Sinnerklärungen zu, den Kindern aber machte es viel Freude, das „Richtige“ zu erraten. In einer weiteren Post-Sendung vom Opernteam an die Kita-Forschenden befanden sich Plastikflaschen, Butterbrotpapier, Schrauben und Luftpolsterfolie (u.a.), mit denen die Kinder - knisternd, raschelnd, pochend, pupsend und klirrend - erste dynamische Unterschiede erprobten: extrem laut und extrem leise.

„Zudem konnten wir beobachten, dass das Geräuschemachen den Kindern generell Spaß macht. Überall wo sie aktiv mitgestalten können, in Bewegung sind, Körper und Geräusch kombinieren können, fällt es ihnen leicht, teilzuhaben am Forschen.“ (Bihl/Seeberg, Logbuch 1/2., 2019:2 unveröffentlicht)

Diese Erkenntnis stimulierte die Gruppe Hörtrichter zu basteln, um dem weder visuell noch haptisch überprüfbareren Vorgang des Hörens eine Form und eine Richtung zu verleihen. Mit den Hörtrichtern erlauschten die Kinder die vielen einzelnen Geräusche aus der Kakophonie des Straßenlärms: Autohupen, Blätterrauschen, Kinderschreie, Flugzeuge, Vogelgezwitscher u.a. Zugleich wurden die Hörtrichter als wandelbares Requisit zu Hüten, Lautsprechern und Eistüten umgedeutet. (Bihl/Seeberg, Logbuch 1, 2019:3 unveröffentlicht)

Die Fragen für die ersten Experimente mit der Loop-Station auf den Bühnenproben lauten: „Wo fängt Klang an Sprache zu überrumpeln? Wie hört sich die Stille nach dem Soundgewitter an?“ Nach ersten Improvisationen auf Grundlage von Verbalnotationen des Klangkünstlers und Komponisten Alvin Lucier verdichtete sich das Interesse des Probenteams auf eigene Handlungsanweisungen für Geräusche mit verschiedenen Alltagsgegenständen. Inspiration findet das Probenteam auch in der

Audio-Antwort der Kita-Kinder: Knacken von Zwieback beim Essen, Schlüsselgeklapper, kleine Perlen in einem leeren Joghurtbecher, Trampeln von Füßen, Malbewegungen auf Papier.

Die mobile Performance strukturiert die „Forschung am Phänomen Geräusch und Klang“ in Kitaräumen in fünf Testkapiteln: In „Forschung 1: Wie klinge ich?“ tasten die Performerinnen den eigenen K(langk)örper ab (Bauch, Stirn, Zähne, Haare, Po) und erkunden ihn als Instrument (klatschen, pupsen; Schluck- Schmatz-, Kuss-, Schlüpf-Geräusche u.a.). In „Forschung 2: Wie klingen die Dinge hier?“ werden verschiedene Oberflächen des Raumes bekratzt, große Hohlräume in Tür und Schrank beklopft und nach der sprachlichen Übersetzung von Geräuschen gesucht: Hockerbeine, die über den Boden kratzen, klingen z.B. „rumpelig, röhrend“. In die vorgefundenen Oberflächen und Gegenstände mischen sich im Austesten mitgebrachte Requisiten wie Glockenspiel, Schwamm und eine Brottüte mit Salz, die die Geräuschkollektion erweitern und verfeinern.

Die Frage eines Mädchens der Forschungsreise „Können uns die Vögel eigentlich verstehen?“ inspirierte zu dem Motiv der Vogelstimme als Pfeifplättchen im Mund der Performerin. In „Forschung 3“ wird dieses Motiv in dem Volkslied „Kommt ein Vogel geflogen“ weitergeführt, das als akustische Untersuchung von „laut und leise“ in die Dimension des Raumes übertragen wird:

„Mit der zweiten Strophe laufen sie gemeinsam nach vorne und gleichzeitig werden ihre Stimmen leiser. Vorne haben sie gar keine Stimmen mehr und sind verwundert, fassen sich an den Hals und suchen ihre Stimmen/das Problem. Irgendwann kommt P1 auf die Idee nach hinten zu laufen und je weiter hinten sie ist, desto lauter wird ihre Stimme. Dann läuft sie wieder nach vorne und die Stimme wird wieder leiser und dann wieder nach hinten und die Stimme wird wieder lauter.“ (Regiebuch Expedition TIRILI, 2020:5f.)

In „Forschung 4“ kommt die Loop-Station zum Forschungsthema „eine Stimme, viele Stimmen“ zum Einsatz: Vier live eingesungene Spuren überlagern sich nach und nach zur Vielstimmigkeit und werden schließlich mit den Effekten des Verstärkers verändert abgespielt.

In der finalen „Forschung 5“ entwickeln die Performerinnen zu dem Gedicht „Gewitter“ von Erwin Moser Zeile für Zeile eine Geräuschebene „...*Wind fegt herbei* (Schwamm am Mikro)/ *Vogelgeschrei* (Vogelpiepser mit Pfeifplättchen) /*Wolken fast schwarz* (Donnerblech leise)/ *Lauf, weiße Katz!* (Miau-Imitation“) ...“, die jeweils mit dem Loopgerät aufgenommen und als anschwellendes Spurengrollen abgespielt werden.

Nach dieser beeindruckenden Gewitter-Produktion wird der Theaterteil geschlossen und der Applaus der Kinder darf sich entladen. Im Nachspiel können die Kinder selbst Geräusche mit Linsen-Luftballons, Schwämmen und einem Donnerblech an der Loopstation aufnehmen, so dass sich schließlich ein gemeinsam produziertes Klang-Gewitter in den Kitaräumen ausbreitet.

Die Produktion verzaubert nicht nur durch die Möglichkeiten der Loopstation, sondern auch durch die Geräuscherzeugung mit den eigenen Klang-Körpern und einfachen Alltagsgegenständen. Der

klare Testaufbau bewirkt eine Konzentration auf den Gehörsinn und lässt so für alle Ohren eine neue Welt am vertrauten Ort zu entstehen.

Wegen der oben beschriebenen organisatorischen Vorgaben konnte die zeitliche Abfolge des TUKI Konzepts (erst ForscherTheater-Reise mit den Kindern, dann TUKI Bühne) nicht eingehalten werden. Dies ist auch an der Stückentwicklung ablesbar, denn die Idee zu einer „Geräusche-Forschung“ als strukturierte Kapitel ist eigens von den Künstler\*innen gestaltet worden. Während die Produktionen von GRIPS und Schaubude ihren konzeptionell-künstlerischen Antrieb durch die vielfältigen Sammlungen mit den Forscher-Kinder erhielten, musste die Deutsche Oper - statt der Essenz der Kinderperspektive – auf formale Strukturen, klug durchdachte Telexperimente und Einfälle des Produktionsteam zurückgreifen.

#### **4. Der Transfer von Forschksammlungen in Forschendes Kindertheater**

So verschieden die künstlerischen Formensprachen, die Transferstrategien von Fragen und Motiven aus den TUKI Forschungsreisen in die künstlerische Konzepte und die Umsetzung des Forschungsaspektes der drei Inszenierungen sind, so vergleichbar ist die Haltung aller Produktionen, die mit den Kindern begonnene Forschung aus der Kita im Bühnengeschehen weiterzutreiben und auch das Kinderpublikum mit diesem Forschungsgeist anzustecken und daran zu beteiligen. Malte Pfeiffer regt an, sich in Forschenden Theaterformen „von einer Aufführungsbehauptung tatsächlich zu lösen und ihre Hybridität ernster [zu nehmen].“ (Pfeiffer, 2018:174f.) Ein solcher „Dritter Raum“ im Sinne eines „hybriden Repräsentationsmodus“ ist eher in den einmaligen Kita-Abschlusspräsentationen des TUKI Forscher-Theaters zu finden, in denen die Formate zwischen Theaterperformance, Stationen Happening, Wissensvermittlung und Workshop oszillieren. Die TUKI Bühne-Produktionen erfüllen hingegen alle das Dispositiv des Theaters, es sind bis ins Detail einer jeden Interaktion und Freispielfläche geprobte und wiederholbare Inszenierungen - nicht zuletzt, um mit relativ wenig Aufwand jederzeit reproduzierbar zu sein. Durch diese Vorgaben des Distributionssystems Theater verzichtet der Stückentwicklungsprozess im Forschungstheater häufig auf die Realisierung einer offenen, sich mit und durch das Publikum fortschreibenden Forschung. Gründe hierfür liegen auch in der langen Nachbereitungszeit und der Notwendigkeit einer ständigen Neu- Anpassung vor jeder weiteren Aufführung, die solche Formen Forschenden Theaters mit sich bringen würden. Dennoch lassen sich die entstandenen Produktionen als veröffentlichte Produkte forschender Theaterprozesse verstehen - in Analogie zu einer Veröffentlichung von Forschungsergebnissen in der Wissenschaft.

Gemeinsam ist den drei Produktionen auch, dass sie ihren Anfang in einer jeweils spezifischen Auswahl von Materialien nehmen. Je nach professioneller Ausrichtung der Produktionsteams verschränkt sich die Arbeit am Visuellen und Haptischen mit den anderen Mitteln und erfindet darin

sprachlich-interaktive (Grips Theater), performativ-intermediale (Schaubude) und klanglich-räumliche (Deutsche Oper) Übersetzungs- und Eigenlogiken des Forschens, die allesamt auf synästhetische Erlebnisformen zielen und neue Wahrnehmungs- und Assoziationsräume eröffnen.

## **5. Partizipation und Anerkennung der Jüngsten**

TUKI Bühne setzt den Transfer von Kinder-Fragen, -Ideen- und Perspektiven in den Mittelpunkt: Mit diesem Format wird die Partizipation der Jüngsten an der Theaterwelt auf eine neue Stufe gehoben. TUKI ForscherTheater ist dabei die Grundlage, die es einer Gruppe von Kindern ermöglicht, einen eigenen ästhetisch-forschenden Prozess zu durchlaufen. Anschließend wird die Kindergruppe zu Testpublikum und Feedbackgebenden in einem professionellen künstlerischen Prozess bei TUKI Bühne. Während die Künstler\*innen von den Ideen und aus den Reaktionen ihrer Kinder-Verbündeten profitieren, bekommen die Kinder Zutritt zu einer Welt, in der ihre Denkansätze und Handlungsweisen als wertvolle Ressource für die künstlerische Arbeit zurückgespiegelt werden. Als Teil des erweiterten Produktionsteams genießen sie in den Testläufen und bei der Premiere ihre Anerkennung und lernen den professionellen Theaterahmen und dessen Arbeitslogiken kennen. TUKI Bühne stellt den Produktionsprozess von Kindertheater als eine koproduzierende Gemeinschaft zwischen Kita-Kindern und Künstler\*innen auf. Das bereichert die Formen- und Themenvielfalt des Kindertheaters und stellt zugleich ein visionäres Modell vor, wie die Verknüpfung von ästhetischer Forschung in der Kita mit dem Theater als generationsübergreifend gestalteter Kunst- und Verhandlungsraum glücken kann.

## **VERWENDETE LITERATUR**

Breitig, Renate (2020): Ein Funke springt über. TUKI Bühne schafft den Transfer vom Theater MIT Kindern zum Theater FÜR Kinder, In: TUKI Theater und Kita/ dies. (Hg.) Funken Flüge. TUKI Bühne. Ein Konzept für das Kindertheater, S. 11-13. <https://tuki-berlin.de/tuki-buehne/> (letzter Zugriff: 25.06.2020)

Hinz, Melanie (2018): „Forschendes Theater mit den Jüngsten“, Vortrag Abschluss-Konferenz Pilotprojekt TUKI ForscherTheater, Berlin 2018: <https://tuki-berlin.de/tuki-forschertheater/#format>, (letzter Zugriff am 12.06.2019).

Hinz, Melanie/ Kranixfeld, Micha/Köhler, Norma/ Scheuerle, Christoph (Hg.) (2018): Vom Zauberwort Forschendes Theater und dem Versuch einer wissenschaftlich-künstlerischen Bestandaufnahme, In: dies. (Hg.) Forschendes Theater in Sozialen Feldern. Theater als Soziale Kunst III. München: kopaed, S. 21-30.

Hinz, Melanie/ Kranixfeld, Micha (2018): A-Z des Forschenden Theaters in Sozialen Feldern, in: Hinz; Kranixfeld; Köhler; Scheuerle (Hg.): Forschendes Theater in Sozialen Feldern. Theater als Soziale Kunst III. München: kopaed, S.11-19.

Kraus, Anja/ Budde, Jürgen/ Hietzge, Maud/ Wulf, Christoph (Hg.) (2017): Handbuch Schweigendes Wissen. Erziehung, Bildung, Sozialisation und Lernen, Weinheim/Basel: Beltz Juventa.

Milbert, Maria (2017): Forschendes Theater mit den Jüngsten: Erkundungen in einem jungen Feld Kultureller Bildung. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE: <https://www.kubi-online.de/artikel/forschendes-theater-den-juengsten-erkundungen-einem-jungen-feld-kultureller-bildung> (letzter Zugriff am 12.06.2019).

Pfeiffer, Malte (2018) Dritte Räume. Zur Hybridität Forschenden Theaters zwischen Wissenschaft und Kunst am Beispiel des Künstler\_innenkollektivs frl. Wunder AG, in: Hinz; Kranixfeld; Köhler; Scheurle (Hrsg.): Forschendes Theater in Sozialen Feldern. Theater als Soziale Kunst III. München: kopaed, S, 161-178)

Peters, Sibylle (2013): Das Forschen aller – ein Vorwort. In: Peters, Sibylle (Hrsg.): Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft, Bielefeld: transcript, S.7-22.

TUKI Berlin (o.J.): TUKI Konzept: <http://www.tuki-berlin.de/ueber-tuki> (letzter Zugriff am 12.06.2020)

## **UNVERÖFFENTLICHTE UND EIGENE QUELLEN**

Breitig, Renate: Konzeption TUKI Bühne, unveröffentlichter Antragstext, Berlin 2018.

### **Interviews:**

Altmann, Deike/ Dunger, Friederike/ Fillmann, Katja. Leitfadengestütztes Interview von Verena Lobert, Berlin 04.06.2019(a).

Barahona, Gonzalo/ Burnay Pereira, Franziska/ Kartsaki, Alpha Angelina/ Tamoszus, Susann. Leitfadengestütztes Interview von Verena Lobert, Berlin 28.06.2019

Dunger, Friederike/ Fillmann, Katja/ Hoch, Nora/ Schwabe, Lisa Vera/ Veenstra, Erik/ Wolgast, Maria. Internes Konzeptgespräch und Interview von Verena Lobert, Berlin 27.06.2019.

Bihl, Julia/ Seeberg, Franziska. Leitfadengestütztes Interview von Verena Lobert, Berlin 16.12.2019.

### **TUKI ForscherTheater-Logbücher:**

Barahona, Gonzalo/ Tamoszus, Susann (Duo 5), Logbuch I, 1. Reise Schaubude\_Pfiffikus, 09-11/2018.

Barahona, Gonzalo/ Tamoszus, Susann (Duo 5), Logbuch II, 1. Reise Schaubude\_Pfiffikus, 11-12/2018.

Barahona, Gonzalo/ Tamoszus, Susann (Duo 5), Logbuch III, 1. Reise Schaubude\_Pfiffikus, 01/2019.

Barahona, Gonzalo/ Burnay Pereira, Franziska/ Kartsaki, Alpha Angelina (Duo 5), Logbuch I, 2. Reise Schaubude\_Pfiffikus, 04/2019.

Bihl, Julia/ Seeberg, Franziska (Duo 6), Logbuch I, 2.Reise DeutscheOper\_Kastanienallee, 10-12/2019.

Dunger, Friederike/ Fillmann, Katja (Duo 2), Logbuch I, 1. Reise Grips\_Barbarossastrasse, 09-11/2018.

Dunger, Friederike/ Fillmann, Katja(Duo 2), Logbuch II 1. Reise Grips\_Barbarossastrasse, 11-12/2018.

Dunger, Friederike/ Fillmann, Katja(Duo 2), Logbuch III 1. Reise Grips\_Barbarossastrasse, 12/2018-01/2019.

### **Regiebücher:**

Seeberg, Franziska/ Wolff, Friederike: Handbuch\_Expedition Tirili, unveröffentlicht, Stand: 17.01.2020.

Fillmann, Katja/ Veenstra, Erik: Textbuch\_Verwandelt\_final, unveröffentlicht, Stand: 04.11.2019.