

Aus:

Karin Burk

Kindertheater als Möglichkeitsraum

Untersuchungen zu Walter Benjamins

»Programm eines proletarischen Kindertheaters«

August 2015, 336 Seiten, kart., 39,99 €, ISBN 978-3-8376-3176-0

Walter Benjamins »Programm eines proletarischen Kindertheaters« (1929), das nicht nur durch die Kindertheaterarbeit von Asja Lacin und der russischen Theateravantgarde, sondern auch von Untersuchungen zum barocken Trauerspiel sowie zum Theater Bertolt Brechts inspiriert wurde, beschreibt einen von Autorität und Hierarchie befreiten Spiel- und Übungsraum, der gerade dem kindlichen Erleben und Verhalten entgegenkommt.

Vor dem Hintergrund des bisher eher unentdeckten Motivs der Straße im Denken Walter Benjamins stellt Karin Burk die spielerische, dem Kind eigentümliche Idee seines Kindertheaters heraus: Auf prätheatralische Formen zurückgreifend steht es dem Karneval und der Performance nahe, was seine revolutionäre Invention unterstreicht.

Karin Burk (Dr. phil.) unterrichtet das Fach »Darstellendes Spiel« am Goethe-Gymnasium in Wetzlar. Als Tanz- und Theaterpädagogin und -therapeutin leitet sie schulische sowie außerschulische Theaterprojekte mit Kindern, Jugendlichen und Menschen mit geistiger Behinderung.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3176-0

Inhalt

Einleitung | 7

TEIL I

Asja Lacis und Walter Benjamin | 17

Begegnung mit Asja Lacis | 17

Bekanntschaft auf Capri | 20

Eine russische Freundin | 24

Asja Lacis in der Rezeption | 28

Benjamins Wende zum Kommunismus | 31

Kommunismus als Experiment | 34

Das Motiv der Straße | 38

Der Essay über NEAPEL | 43

Die EINBAHNSTRASSE | 50

Das MOSKAUER TAGEBUCH | 60

Der Essay über MOSKAU | 66

TEIL II

Russische Avantgarde und das Kindertheater von Asja Lacis | 79

Zur Position der russischen Avantgarde | 79

Konstruktivismus und Montage | 83

Asja Lacis' Berührung mit der Avantgardebewegung | 86

Meyerholds Theaterwerkstattkonzept | 88

Meyerholds Prinzipien des Theatralen | 90

Evreinovs Theatralitätskonzept | 97

Majakowskis »Futuristisches Theater« | 100

Schauspielunterricht bei Kommissarschewski | 103

Eine Theaterwerkstatt für Kinder | 106

Das Prinzip der Beobachtung | 110

Die Improvisation als Herzstück des Kindertheaters | 113

Die Aufführung als Fest | 115

Asja Laci's Theaterstil im Kindertheater | 120

TEIL III

Walter Benjamins Kindertheateridee und das Theater Bertolt Brechts | 125

Zur Entstehungsgeschichte der Schrift

PROGRAMM EINES PROLETARISCHEN KINDERTHEATERS | 125

Zur Rezeption der Schrift | 129

»Vorbemerkung« | 135

»Schema der Spannung« | 153

»Schema der Lösung« | 225

Einflüsse von Bertolt Brecht | 258

Eine produktive Freundschaft | 260

Brecht-Laboratorium | 267

Das Prinzip des Gestischen | 276

Experiment Lehrstück | 295

Literaturverzeichnis | 321

Einleitung

In Walter Benjamins Theateridee für Kinder die Skizze einer Konzeption vom *Kindertheater als Möglichkeitsraum* kindgemäßer Selbst- und Welterfahrung zu lesen, ist das Interesse dieser Studie. Ausgangspunkt des Forschungsgegenstandes ist Benjamins wohl Anfang des Jahres 1929 (II, 1491) entstandene Schrift PROGRAMM EINES PROLETARISCHEN KINDERTHEATERS (II, 763-769), aus der sich grundlegende Parameter für die vorliegende Untersuchung filtern lassen.¹ Zuzuordnen ist sie einem Kontext, der, wie Gershom Scholem von Benjamins »beharrlichsten Gegenständen seines Nachdenkens« bemerkt, »der Welt des Kindes und kindlichem Wesen« nachfragt und die »noch unentstellte Welt des Kindes und seiner schöpferischen Phantasie mit ebenso ehrfürchtigem Staunen« zu beschreiben wie in Begriffen zu durchdringen sucht.² Wie so viele seiner Texte, erweist sich auch die Kindertheaterprogrammschrift Benjamins auf den ersten Blick als komplex und schwierig. In ihrem eigenen Interesse tut sie wenig, um dem Leser einen leichten Zugang zu ihrem Gegenstand zu ermöglichen. Die vorgebrachten, an politisch-erzieherischen Faktoren orientierten Bemerkungen Benjamins zum Kindertheater münden in einen anspielungsreichen Text, der seine Motive auf Anhieb nicht zu erkennen gibt. Anspielungsreich deshalb, da sich hier, was die Besonderheiten des Spiels

1 | Die Texte von Walter Benjamin werden mit Bandnummer (ohne Nennung der Teilbände) in römischer Ziffer und Seitenzahl zitiert nach der Ausgabe: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Herrmann Schwepenhäuser, Frankfurt/M. 1991. Die Text-Auszeichnungen (Kapitälchen) dienen der Hervorhebung der für die Argumentationslinie dieser Arbeit relevanten Werke Benjamins und entsprechen teilweise den Auszeichnungen im Original. Die Texte aus den Briefen von Walter Benjamin werden mit Bandangabe in arabischer Ziffer und Seitenzahl zitiert nach der Ausgabe: Walter Benjamin: *Gesammelte Briefe*, hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt/M. 1998. – Sämtliche Auszeichnungen und Hervorhebungen bei den in dieser Arbeit aufgeführten Zitaten wurden bereits innerhalb des jeweiligen Originals verwendet.

2 | Gershom Scholem: *Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1992, S. 12.

und des Spielens anbelangt, eher indirekt der Ansatz einer Konzeption zeigt, die im Kontext zu anderen Figuren des Benjamin'schen Denkens zu betrachten ist. Dabei handelt es sich nicht um ein fertiges Konzept; vielmehr versammelt Benjamins Programmschrift in verdichteter Form eine Kette von diversen Termini und Merkmalen, deren Charakter nicht näher erläutert wird. Auffällig ist der mehrfach gebrauchte Begriff der Geste, der den Zusammenhang mit einem anderen Theater, genauer: mit dem epischen Theater Brechts, suggeriert. Infolgedessen stellen die Formulierungen Benjamins von der »kindliche[n] Aktion und Geste«, der »kindliche[n] Geste« als »Befehl und Signal« (II, 766) oder dem »Augenblick« der Geste« (II, 767) für unsere Überlegungen einen wichtigen Anhaltspunkt dar, der zu weiteren Bestimmungen führt, die, Burkhardt Lindner zufolge, für den gemeinschaftlichen Raum des Spiels im Kindertheater als richtungweisend zu bewerten sind.³

Benjamins Interesse am Spiel durchzieht sein ganzes Werk.⁴ Vor allem seit den 1920er Jahren lassen seine Texte ein deutliches Interesse an dem Thema der Kindheit erkennen. Sein Augenmerk richtet sich auf die Tätigkeiten und Gegenstände des Kindes und reicht, so Lindner, »vom Sammelinteresse an Kinderspielzeug und Spielfibeln über die Reflexion kindlichen Spielens in Rezensionen und autobiographischen Texten, über das theatrale Spielen in allen Versionen bis zum Glücksspiel und zu den auf Spielbildungen beruhenden Phalenstères von Fourier«.⁵ Nicola Gess zufolge war Benjamin gut informiert über das psychologische und pädagogische Schrifttum seiner Zeit, kritisierte es aber heftig – von einigen Ausnahmen, wie den Untersuchungen Gustav Friedrich Hartlaubs und Karl Groos', abgesehen: »An die Stelle der Domestizierung der ›Kinderseele‹ in Analyse, Begriff und pädagogischer Praxis setzt er ein ›nicht psychologisch [...], sondern sachlich‹ orientiertes, literarisches Vorgehen, das sich einer Nutzbarmachung ebenso sperrt wie es die Rede vom Kind als besserem Menschen nicht bedient.«⁶ Unter Verweis auf Künstler seiner Zeit interessiert Benjamin, wie er in dem Text *ALTES SPIELZEUG* (IV, 511-515) von 1928 bemerkt, mehr »das Despotische und Entmenschte an Kindern« (IV, 515), womit er der kindlichen Mentalität näher kommt, als damalige psychologische Konzepte es begreiflich machen wollen.

3 | Burkhardt Lindner: Die »Heiterkeit des Kommunismus«. Notizen zum Politischen bei Benjamin, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Walter Benjamin, Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur, Heft 31/32, 3. Auflage: Neufassung, München 2009, S. 70-87, hier S. 81f.

4 | Burkhardt Lindner: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: Ders. (Hg.) unter Mitarbeit von Thomas Küpper und Timo Skrandies: Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2006, S. 229-251, hier S. 49.

5 | Ebd.

6 | Nicola Gess: Walter Benjamin und »die Primitiven«. Reflexionen im Umkreis der »Berliner Kindheit«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Walter Benjamin, S. 31-44, hier S. 35.

Generell zeichnet sich in Benjamins Ausführungen zu Kind und Kindheit die Tendenz ab, das Erleben und Verhalten des Kindes weniger aus der Erwachsenen­sicht zu beurteilen als vom Kind selbst, was sich auch für seinen Plan vom Kindertheater als gewinnbringend niederschlägt. Denn betrachtet man die Kindertheaterschrift von Benjamin genauer, so wird darin vor allem die produktive Kraft des Spiels und das damit einhergehende erfinderische Spielgeschehen im Kindertheater berücksichtigt, das sich einen eigentümlichen ›Zeit-Raum‹ schafft und dabei auf eine theatrale Form zurückgreift, die, im Unterschied zu planender Inszenierung, eine augenblickliche Performanz eröffnet, wie sie neueren, interaktiven Theaterpraktiken zugrunde liegt.

Die Ausgangsthese der vorliegenden Untersuchung geht dahin, das Kindertheater Benjamins als einen Spiel- und Übungsraum kindgerechter Erfahrungen aufzufassen, der in seiner charakteristischen Form die ursprüngliche Symbiose des Kindes mit seiner Mit- und Umwelt bewahrt und der spannungsreichen Verflechtung zwischen individueller Erlebniswelt und allgemeiner Wahrnehmungswelt gerecht zu werden verspricht. Zentral darin ist der Gedanke, Benjamins Kindertheater, in dem die »Aktualität kindlichen Formens und Gebarens« (II, 766) eine dominierende Stellung einnimmt, spezifischer noch als einen *Möglichkeitsraum* zu begreifen, da er, vermittelt des konkreten Agierens mit Dingen, dem kindlichen Denken entgegenkommt und neue Erfahrungsreliefs entstehen lässt. Insofern fungiert auch die kindliche Geste, das kindliche Tun und Handeln im Kindertheater, das Benjamin in der Programmschrift so sehr hervorhebt, als ein Medium, das dem Kind erlaubt, im Miteinanderspielen mit Anderen und Anderem in Beziehung zu treten und zu kommunizieren. Benjamins Kindertheatermodell zeichnet sich dabei durch einen anti-pädagogischen und geradezu unprogrammatischen Grundzug aus, zum einen weil darin die symbiotische Verwicklung des Kindes mit seiner unmittelbaren Umgebungswelt Beachtung findet, zum anderen weil darin »die Rolle des Leiters bzw. Regisseurs nicht belehrend, sondern vermittelnd« ist, wie Giulio Schiavoni betont.⁷ In diesem Licht besehen, erscheint der Raum des Kindertheaters als spezifischer Schwellen- oder Übergangsort und die kindliche Geste als eine Schwellenerfahrung,⁸ die Benjamin im *PASSAGEN-WERK* (V),

7 | Giulio Schiavoni: Zum Kinde. »Programm eines proletarischen Kindertheaters« / »Eine kommunistische Pädagogik« / »Kinderbücher«, in: Burkhardt Lindner (Hg.): Benjamin-Handbuch, S. 373-385, hier S. 381.

8 | Benjamins mehrfache Erwähnung des Begriffs »Rites de passage« im *PASSAGEN-WERK*, insbesondere im Abschnitt zu Schwelle und Zone (V, 661), lässt die Annahme zu, dass er das gleichnamige, für die Verbindung soziologischer und anthropologischer Forschung bahnbrechende Werk Arnold van Genneps kannte, das erstmals 1909 erschienen war. Patrick Primavesi: Schauplatz und Passage. Theatrale Räume im Denken Walter Benjamins, in: Jörg Sader/Anette Wörner (Hg.): Überschreitungen. Dialoge zwi-

dessen früheste Entwürfe in die zweite Hälfte der 1920er Jahre zu datieren sind, als eine geschichtlich bedrohte, tendenziell verschwundene diagnostiziert: »In dem modernen Leben sind diese Übergänge immer unkenntlicher und unerlebter geworden. Wir sind sehr arm an Schwellenerfahrungen geworden.« (V, 617) Gerade das kindliche Spiel als solches wird in Benjamins Kindertheaterkonzeption als eine revoltierende Aktivität in der spielenden Gemeinschaft des Kinderkollektivs vorgestellt, das aus der Opposition gegen die Zurichtung von Bewusstsein und gegen normatives Handeln an »Schwellenzauber« (V, 283), an Zäsuren im Kontinuum von Raum und Zeit gebunden bleibt.⁹

Dem zentralen Zusammenhang von Theaterspiel(en) und Möglichkeiten »kindliche[r] Aktion und Geste« (II, 766) im gemeinschaftlichen Spielraum des Kindertheaters nähern wir uns aus unterschiedlichen Denkachsen, die mit den Namen Asja Lacis und Bertolt Brecht verbunden sind. So ergibt sich für die Entstehung und Entwicklung der Benjamin'schen Kindertheatertheorie ein erster Bezugspunkt, wenn wir uns Benjamins Bekanntschaft mit der lettisch-russischen Regisseurin und Revolutionärin Asja Lacis vor Augen führen, die großen Einfluss auf sein politisches, ästhetisches und pädagogisches Denken ausübte.¹⁰ Ihre theaterästhetische Position und ihre Erfahrungen im Kindertheater in Orel, die auf zentrale Theateraxiome der russischen

schen Literatur- und Theaterwissenschaft, Architektur und Bildender Kunst. Festschrift für Leonhard M. Fiedler, Würzburg 2002, S. 237-256, hier S. 253.

9 | Nach Winfried Menninghaus kennzeichnen Schwellenphänomene Benjamins gesamtes Werk. Sie tauchen nicht nur als Thema fast aller seiner größeren Arbeiten auf, »auch Form und Intension seiner Werke [...] produzieren eine Schwelle, die es zu durchmessen, zu »passieren« gilt«. Das Schwellenphänomen in Benjamins Denken berührt die Raum- und Zeitstruktur, es begegnet uns in der Sprache wie in der Ästhetik, es betrifft die Frage nach Freiheit und Geschichte. Winfried Menninghaus: *Schwellenkunde*. Walter Benjamins Passage des Mythos, Frankfurt/M. 1986, S. 8.

10 | Die erste wissenschaftliche Studie über Asja Lacis wurde 2006 von Beata Paškevica unter dem Titel *In der Stadt der Parolen. Asja Lacis, Walter Benjamin und Bertolt Brecht* vorgelegt. Die Untersuchung stellt die theaterästhetischen Positionen von Lacis in den Mittelpunkt und berücksichtigt biographische sowie inhaltliche Einflüsse auf die schriftstellerische und dramatische Arbeit der beiden Autoren. Paškevica stützt sich bei ihren Ausführungen auf Lacis' Erinnerungen *Revolutionär im Beruf*. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator (hg. von Hildgard Brenner, 2. durchges. und erw. Auflage, München 1976) und die 1984 in russischer Sprache in Riga veröffentlichten Erinnerungen mit dem Titel *Krasnaja gvodzika* [Rote Nelke, K.B.] (hg. von Juri Karraga) und auf Archivalien wie Briefe, Zeugnisse, Bescheinigungen sowie auf Photos, Kassetten- und Filmaufnahmen. Beata Paškevica: *In der Stadt der Parolen. Asja Lacis, Walter Benjamin und Bertolt Brecht*, Essen 2006, S. 9.

Avantgardebewegung zurückzubeziehen sind, tragen wesentlich zu Benjamins Konzeption der Kindertheaterprogrammsschrift bei. In späteren Äußerungen hat Benjamin öfter zwischen seinem Frühwerk und den nachfolgenden Arbeiten unterschieden und für die Zäsur vor allem politische Gründe angegeben. Seine Beziehung zu Lacis spielte dabei nach seiner Auffassung eine entscheidende Rolle: Durch Lacis erhält Benjamin zum einen Zugang zu neuesten Tendenzen des russischen Theaters, zum anderen wächst unter dem Eindruck ihrer Freundschaft das Interesse an der »Aktualität eines radikalen Kommunismus« (2, 473), das für seinen Kindertheaterentwurf ausschlaggebend ist. In der Nähe zu Brechts Theorie des epischen Theaters, das in seiner spezifischen Ausrichtung die klassische Dramenpoetik und ihre Auffassung vom Handlungsfluss verneint, wird ein weiterer Zugang zu Benjamins Plan vom Kindertheater evident.¹¹ Signifikant für das Theater Brechts ist die Geste, die hier, wie im Kindertheater Benjamins, eine bestimmende konstruktivistische Kategorie darstellt. Die Betonung und Inszenierung der Geste im Theater Brechts unterminiert all jene aristotelischen Bestandteile durch eine einzige Bewegung, das heißt durch Stillstellung bzw. durch das Merkmal der Unterbrechung kontinuierlicher Abläufe und Bewegungen. Speziell in Brechts Überlegungen zur Aufführung seiner Stücke fand Benjamin, Patrick Primavesi zufolge, Anknüpfungspunkte an seine eigene, im Buch *URSPRUNG DES DEUTSCHEN TRAUERSPIELS* (I, 203-430) formulierte Theaterästhetik,¹² an der er von 1916 bis 1925 (in verschiedenen Fassungen) schrieb.¹³ Benjamins Programmtext zum Kindertheater in engem Zusammenhang mit Brechts Theatertheorie gelesen, die das Modell der Lehrstücke mit einbezieht, eröffnet eine interaktive Spielpraxis, die gerade der Eigentümlichkeit der kindlichen Geste und Ausdrucksweise Rechnung trägt. Einen wichtigen Schauplatz für die Untersuchungen zu Benjamins Kindertheaterkonzeption bilden zudem die den Schriften zur Jugend inhärenten Überlegungen zu den Themen Kind-

Sofern nicht anderweitig zugänglich, bezieht sich die vorliegende Arbeit auf die von Paškevica gesammelten und ausgewerteten Materialien.

11 | Burkhardt Lindner: Die Entdeckung der Geste. Brecht und die Medien, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Bertolt Brecht I, Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur, Sonderbd., 3. Auflage: Neufassung, München 2006, S. 21-32, hier S. 28.

12 | Patrick Primavesi: Kommentar, Übersetzung, Theater in Walter Benjamins frühen Schriften, Basel/Frankfurt/M. 1998, S. 361.

13 | Die Abhandlung über das barocke Trauerspiel verfasste Benjamin als Habilitationsschrift zur Erlangung der *Venia Legendi* für Germanistik an der Frankfurter Universität, die jedoch von der Philosophischen Fakultät zurückgewiesen wurde. Burkhardt Lindner: Habilitationsakte Benjamin. Über ein »akademisches Trauerspiel« und über ein Vorkapitel der »Frankfurter Schule« (Horkheimer, Adorno), in: Ders.: Walter Benjamin im Kontext, 2. erw. Auflage, Königstein/Ts. 1985, S. 324-341, hier S. 324.

heit und Erziehung und die danach einsetzenden Reflexionen zur Wahrnehmungs- und Erfahrungsweise und spielerischen Aktion des Kindes, die im Kontext seiner Neubestimmung des Spiels Berücksichtigung finden müssen. Dabei ist einerseits zu untersuchen, welcher theaterästhetische Einfluss von Laci's Kindertheaterarbeit und welcher von Brechts Theaterpraxis herrührt, und andererseits, welcher Plan vom Kindertheater Benjamin selbst vorschwebte, der in Bezug auf das Verhältnis zwischen Freiheit und ihrer Eingrenzung »einen Spielraum offen lässt«, wie Beata Paškevica bemerkt.¹⁴ Zu fragen ist explizit danach, wie und wodurch sich das Spiel im Kindertheater als Möglichkeitsraum kindlichen Erprobens und Erfindens und als Zugang genuiner Selbst- und Welterfahrung auszeichnet. Die Auseinandersetzung mit Benjamins Kindertheaterschrift und die Vermittlung seiner spezifischen Terme und Theoreme implizieren, neben der Bezugnahme auf theatertheoretische und theaterpraktische Gesichtspunkte, immer auch Aspekte, die die Diskussion und die hohe Relevanz der frühkindlichen Entwicklung bzw. die Eigenart und Eigengesetzlichkeit des kindlichen Lebens betreffen. So sucht die vorliegende Arbeit die Grundgedanken Benjamins in der Programmschrift auch im Hinblick auf diese Problematik zu beleuchten, ohne dabei Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu können.

Gegenwärtig stoßen wir im Feld der kulturellen Bildung auf die Forderung nach einer »ästhetischen Frühförderung«, wie sie etwa das Festival »Kinder spielen Theater« formuliert:

Die Bedeutung der frühkindlichen Bildung zieht sich durch alle Bereiche der Gesellschaft: Kulturelle Bildung als lebenslange Bildung setzt voraus, dass sie früh ansetzt (Bildung von Anfang an!) und somit als integraler Bestandteil von Leben und Bildung erfahrbar wird. Die ästhetische Frühförderung spielt eine entscheidende Rolle, konstatiert man, dass ästhetische Erfahrungen und sinnlich-kreative Praxis der Ausgangspunkt aller Selbst- und Welterfahrung sind. Die dauerhafte Neugier auf Kunst und Kultur muss früh in der Kindheit geweckt und mit immer neuen Impulsen gefördert werden.¹⁵

Da Benjamin grundsätzlich von dem Gedanken ausgeht, dass die proletarische Erziehung »vom vierten bis zum vierzehnten Lebensjahre« im »proletarische[n] Kindertheater« (II, 764) stattfinden sollte, mündet seine Kindertheaterkonzeption ohne Frage in den Themenkomplex einer frühkindlichen Bildung mit ein.

14 | Beata Paškevica: In der Stadt der Parolen, S. 97.

15 | Ute Handberg/Klaus Hoffmann: Das Festival »Kinder spielen Theater«. Ein Bündnis schulischer und außerschulischer Bildung, in: Volker Jurké/Dieter Linck/Joachim Reiss (Hg.): Zukunft Schultheater. Das Fach Theater in der Bildungsdebatte, Hamburg 2008, S. 255-259, hier S. 258.

Seit Erscheinen der Schrift PROGRAMM EINES PROLETARISCHEN KINDERTHEATERS sind bereits über vier Jahrzehnte vergangen. Der marxistisch-kommunistisch gefärbte Unterton, der zunächst die Rezeption des erst im Jahr 1968 wiederentdeckten Textes begleitete, hat sich inzwischen gelegt.¹⁶ Insgesamt zeigt ein Blick auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Benjamins Kindertheaterprogrammsschrift im Vergleich zu der Beachtung, die sie in den späten 1960er und den 1970er Jahren auslöste, dass die Forschungslage eher als dürftig bezeichnet werden muss. So handelt es sich bei einer Reihe neuerer Untersuchungen primär um kleinere Texte, die in der Hauptsache mit Namen wie Hildegard Brenner (1971), Melchior Schedler (1972), Giulio Schiavoni (1985 und 2006), Patrick Primavesi (1998), Hans-Thies Lehmann (2003), Beata Paškevicová (2006), Karin Burk (2009), Burkhardt Lindner (2009) und jüngst Florian Vaßen (2010) verbunden sind.

Dass eine auf das Kindertheater bezogene Pädagogik vom Kind ausgehen sollte, scheint heute außer Frage, und doch zeugt gerade dieser Anspruch von dem anhaltenden Sog, den der Text in Bezug auf die pädagogischen Bestimmungen in der Fachwelt ausgeübt hat. Im Mittelpunkt steht der Gedanke einer Kindertheaterpraxis, deren bildende Wirkung sich allererst am Kind zu erweisen hat. Auch wenn Benjamins Programmsschrift keine Chance auf eine praktisch-politische Realisierung hatte, kommt ihm, wie Hans-Thies Lehmann bemerkt, gerade als komplexem Dokument hinsichtlich seiner ästhetisch-pädagogischen Implikationen eine besondere Bedeutung zu.¹⁷ Eine Breitenwirkung des Textes ist bislang nicht festzustellen; die Umsetzung der Theoreme, die die vorliegende Arbeit freizulegen versucht, steht noch aus. Wenn etwas die folgenden Termini zusammenhält, so ist es ein Netz aus roten Fäden, das sich immer wieder an Stellen zusammenzieht, an denen die unterschiedlichen Bestimmungen des kindlichen Spiels im Kontext von Benjamins Kindertheater in den Blick genommen werden.

16 | Burkhardt Lindner. »Links hatte noch alles sich zu enträtseln ...«, in: Ders. (Hg.): Walter Benjamin im Kontext, S. 7-11, hier S. 7.

17 | Hans-Thies Lehmann: Eine unterbrochene Darstellung. Zu Walter Benjamins Idee des Kindertheaters, in: Christel Weiler/Hans-Thies Lehmann (Hg.): Szenarien von Theater und Wissenschaft, Berlin 2003, S. 181-203, hier S. 181.