

Andrea Gronemeyer, Julia Dina Heße, Gerd Taube (Hg.)
Kindertheater Jugendtheater



KINDERTHEATER JUGENDTHEATER

Perspektiven einer Theatersparte

Herausgegeben und mit einem Vorwort
von Andrea Gronemeyer, Julia Dina Heße
und Gerd Taube

Alexander Verlag Berlin



Nationaltheater Mannheim

Redaktion: Andrea Gronemeyer, Julia Dina Heße, Alice Quadflieg,
Gerd Taube

Bildredaktion: Julia Dina Heße, Nicole Libnau

Vielen Dank an die Stiftung Nationaltheater Mannheim und Karl Böhler,
an Liselotte Homering, Heidi Buehl und Hans Jörg Michel.



© by Alexander Verlag Berlin 2009

Alexander Wewerka, Postfach 19 18 24, 14008 Berlin

info@alexander-verlag.com

www.alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, auch der
auszugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Redaktion/Lektorat (Verlag): Christin Heinrichs

Satz, Layout und Umschlaggestaltung: Antje Wewerka

Umschlagfoto: Abbildung aus *Eine Odyssee* nach Homer von Ad de Bont,

Foto: Christian Kleiner

Druck und Bindung: Interpress Budapest

ISBN 978-3-89581-214-9

Printed in Hungary (September) 2009

Liebe Leserinnen und Leser,
lieber Schnawwl,

in der Spielzeit 2009/2010 feiert der Schnawwl sein 30-jähriges Jubiläum. Mit diesem stolzen Alter gehört er nicht nur deutschlandweit zu den Pionieren eines neuen Jugendtheaters, sondern stellt in Baden-Württemberg tatsächlich die erste Gründung einer solchen Sparte in einem kommunalen Theater dar.

Die Stiftung Nationaltheater Mannheim gratuliert der in der ganzen Kurpfalz beliebten und international erfolgreichen Institution und unterstützt gerne das Anliegen, anstelle des üblichen Festakts ein Buch herauszugeben. Dieses soll nicht nur Geschichte und Gegenwart des Schnawwl, sondern die künstlerische Situation des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland insgesamt beleuchten.

Eine solche Gesamtschau ist auf dem Buchmarkt bislang einmalig. Die Herausgeber wollen den vielen Zuschauern und Fans des Schnawwl damit ein besonderes Geschenk machen. Gleichzeitig stellt das Kompendium einen wertvollen Beitrag für alle Schaffenden und Schauenden der deutschen Kinder- und Jugendtheaterszene dar.

Das Werk vereint eine große Breite an Themen rund um die Sparte. Schöne Aufführungsfotos von Inszenierungen aus 30 Jahren Schnawwl komplettieren das Bild und vermitteln einen ebenso lebhaften wie exemplarischen Eindruck von den Facetten und Strömungen des Jugendtheaters in dieser Zeit.

Wir freuen uns, zu diesem Band einen Beitrag leisten zu dürfen und wünschen dem Schnawwl für die Zukunft ungebrochene Energie und künstlerische Schaffenskraft.

Viel Freude bei der Lektüre!

Prof. Dr. Rüdiger Hauser
Vorsitzender

Stiftung Nationaltheater Mannheim

Inhalt

9 **Vorwort**

von Andrea Gronemeyer, Julia Dina Heße und Gerd Taube

Kinder- und Jugendtheater in Deutschland ist ... Geschichte!

22 **Entgrenzung**

Das aktuelle Erscheinungsbild des Kinder- und Jugendtheaters und seine historischen Bezüge

von Annett Israel

Kinder- und Jugendtheater in Deutschland ist ... Struktur!

46 **Das Ideal: selbstständig, finanziell gesichert und anerkannt**

Ein Streifzug durch die Strukturen von Kinder- und Jugendtheater

von Anne Richter

Kinder- und Jugendtheater in Deutschland ist ... Literatur!

72 **Von Peterchens Mondfahrt zur Postdramatik**

Wo Sprachkunst und Spiellust zueinander finden

von Christian Schönfelder

Kinder- und Jugendtheater in Deutschland ist ... Material!

88 **Erfahrungsräume öffnen**

Dinge und Material im Kinder- und Jugendtheater

von Anke Meyer

Kinder- und Jugendtheater in Deutschland ist ... Musik!

98 **Zwischen Tradition und Aufbruch**

Musiktheater für Kinder und Jugendliche

von Christiane Plank-Baldauf

Kinder- und Jugendtheater in Deutschland ist ... Tanz!

110 **Möglichkeitswelten schaffen oder: Wie macht man gute Tanzstücke für junge Zuschauer?**

Aktuelle Tendenzen im zeitgenössischen Bühnentanz für junges Publikum

von Maren Witte

*Kinder- und Jugendtheater in Deutschland ist ... Spiel
und Partizipation!*

130 Spielweisen der Teilhabe

Partizipative Formate des zeitgenössischen Kinder- und
Jugendtheaters
von Sinje Kuhn

*Kinder- und Jugendtheater in Deutschland ist ... Theater von
Anfang an!*

146 Vielfalt von Anfang an

Das Theater für die Aller kleinsten
von Gabi dan Droste

Kinder- und Jugendtheater in Deutschland ist ... in aller Welt!

160 Austausch unlimited

Für einen internationalen Diskurs über Kindheit, Jugend und Kunst
von Wolfgang Schneider

Kinder- und Jugendtheater in Deutschland ist ... Bildung!

170 Halbwertzeiten und One-Shot-Game

Bildungsträume und Kunsterwartungen – Ein Dialog
von Kay Wuschek

Ein Kinder- und Jugendtheater in Deutschland ist ... der Schnawwl!

196 Ein Theater setzt sich durch

Kleine Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters am
Nationaltheater Mannheim
von Gerd Taube

Anhang

204 Autoren

208 Fotonachweise

»Das Theater war schön, denn ich war da.«

In nur acht Worten bringt der Brief eines Zuschauers im Stapel der von einer Lehrerin initiierten Klassenpost an den Schnawwl die spezifische Qualität seines Theaterbesuchs auf den Punkt. Das Theater findet ohne Zuschauer nicht statt. Sie müssen freilich nicht einfach nur anwesend sein. Ohne dass sie das Theater mit erfinden, ohne ihre kreative Beteiligung kann das Theater keine Kunst sein. Nirgends wird das so deutlich wie im Theater für Kinder und Jugendliche.

Die Diskussion darum, was das Theater darf und nicht darf, was die Zuschauer im Theater brauchen, was es bewirken soll und kann, ab welchem Alter ein Mensch ein Zuschauer ist und ob sich Pädagogik und Kunst nicht von Natur aus ausschließen, wird deshalb auch nirgends so ambitioniert geführt wie in der Szene der Kinder- und Jugendtheatermacher. Keine der älteren Theatersparten hat sich in den letzten 60 Jahren experimentierfreudiger gezeigt und war stets so bereit, sich neu zu erfinden, wie die für junges Publikum. Dabei steht immer wieder auch die Frage im Raum, ob wir ein Spezialtheater für Kinder und Jugendliche überhaupt noch brauchen und mit ihr die sehnsuchtsvolle Utopie nach der Auflösung der Sparte in einem Theater für Alle, das keine Unterschiede mehr kennt zwischen dem vermeintlich »richtigen Theater« und dem für Wachsende.

Die Eröffnung des Schnawwl vor 30 Jahren markiert einen wichtigen Meilenstein in der Entwicklung des bundesdeutschen Spezialtheaters für Kinder und Jugendliche. Die Mannheimer Sparte stand am Anfang einer enthusiastischen Gründungswelle von vierten Sparten an den Landesbühnen und den Stadt- und Staatstheatern in Baden-Württemberg, die auch auf andere Länder überschwappte und die hiesige Kindertheaterlandschaft nachhaltig veränderte. Das neue Genre eroberte die institutionalisierten Theater und Fördertöpfe und wurde, wenn auch noch selten als Kunst, so doch als ein taugliches Mittel zur kulturellen Bildung anerkannt, nachdem es vorher in Jugendzentren und Turnhallen vor allem als Aufklärungs- und Gebrauchstheater geschätzt war und im harten Überlebenskampf nur in Ausnahmefällen zu künstlerischen Höhenflügen ansetzen konnte. Zu dieser Welle gehörte auch der Beginn der Qualitätsdiskussion innerhalb der sich organisieren-

den Szene, die seit den 1980er Jahren auf den Arbeitstreffen der Länderarbeitsgemeinschaften, die in der DDR ein Äquivalent in den Werkstatt-Tagen der Kinder- und Jugendtheater hatten, engagiert und streitlustig geführt wurde. Beflügelt wurde die beginnende ästhetische Debatte durch die Programme und Publikationen des 1989 von der ASSITEJ* gegründeten Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland. Seit 1991 ermöglichte dieses durch die Ausrichtung des biennalen Festivals »Augenblick mal!« auch den Austausch zwischen Kindertheaterschaffenden aus Ost und West, deren Selbstverständnis und Ausdrucksformen sich durchaus unterschieden. Dokumentiert ist die Auseinandersetzung mit der Theaterkunst für junges Publikum in zahlreichen Publikationen, die u. a. einen exzellenten Überblick über die Entwicklungen der Sparte in unseren europäischen Nachbarländern bieten. Eine umfassende Darstellung des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland fehlte hingegen bisher.

Diese Lücke soll anlässlich des Schnawwl-Jubiläums mit einer Bestandsaufnahme geschlossen werden. Wo steht das Kinder- und Jugendtheater zu Beginn des 21. Jahrhunderts, wie hat es sich als Kunst- und als Begegnungsforum entwickelt, was will und kann es beitragen zur kulturellen Identität unserer sich rapide wandelnden Gesellschaft?

Die ästhetische Weiterentwicklung der Theaterkunst für junges Publikum wurde bisher vor allem im Bereich des Sprechtheaters vorangetrieben und diskutiert. Wenn es jetzt, wie Annett Israel konstatiert, zu einer Entgrenzung sowohl zwischen Pädagogik und Kunst, Zuschauern und Künstlern, zu Überschreitungen der traditionellen Altersgrenzen nach unten und zum Crossover mit dem Figuren-, Musik- und Tanztheater kommt, dann kann die Bestandsaufnahme der Erkenntnisse und Positionen des zeitgenössischen Kinder- und Jugendtheaters auch von größtem Nutzen sein für Künstler der Sparten, die sich dem jungen Publikum nun ebenfalls zu öffnen beginnen. Nach Annett Israels Überblick über die geschichtliche und Anne Richters über die strukturelle Entwicklung des deutschen Kinder- und Jugendtheaters, die mit der kulturpolitischen Forderung nach einer verbesserten finanziellen Ausstattung schließt, konzentrieren sich Christian Schönfelder, Anke Meyer, Christiane Plank-Baldauf und Maren Witte auf die spezifischen Ausformungen des Kinder- und Jugendtheaters als Literatur und Sprachkunst, Bildende Kunst, Musik- und Tanztheater. Dass das Theater für Kinder und Jugendliche endlich auch seine Abgrenzung zum Theater mit Kindern und Jugendlichen überwunden hat, dokumentiert Sinje Kuhn mit ihrer Beschreibung der vielfältigen Erscheinungsformen partizipativer Projekte. Sie stellt eine Theaterarbeit vor, bei der die aktive Einbeziehung des Publikums

als Mitwirkende zum künstlerischen Konzept von Inszenierungen oder gar ganzen Theaterhäusern wird. Einblick in die Erfahrung mit dem neuesten Experimentierfeld des Kinder- und Jugendtheaters skizziert Gabi dan Droste mit Beispielen aus der Theaterarbeit für die Aller kleinsten, die entgegen vielen Vorurteilen deutlich machen, dass es sich dabei tatsächlich um Theaterkunst handelt. Mit den Altersgrenzen und den Grenzen zu den anderen darstellenden Künsten hat das deutsche Kinder- und Jugendtheater längst auch die nationalen Grenzen überwunden. Der Vorsitzende der ASSITEJ Wolfgang Schneider zeigt auf, dass Deutschland nicht nur ein dankbarer Markt für das inzwischen stattliche Repertoire internationaler Dramatik für junges Publikum ist, sondern dass auch die deutschen Theater inzwischen geschätzte Gäste auf den ASSITEJ-Festivals in aller Welt sind. Er ergänzt die Reflexionen, die in diesem Band ausschließlich von hiesigen Kulturschaffenden stammen, um Einschätzungen, die man im Ausland über die spezifisch deutsche Theaterarbeit gewonnen hat. Ob dem Kinder- und Jugendtheater dabei im Aus- oder Inland die Aufgabe zufällt, kulturelle Bildung zu vermitteln, was diese überhaupt ausmacht und wie sie sich zur Kunst verhält, diskutiert Kay Wuschek, bevor dieser Band mit Gerd Taubes kleiner Geschichte des Schnawwl schließt, in dessen aktuellem Programm sich all diese Entwicklungen spiegeln.

Wir wünschen diesem Buch, dass es Kulturschaffenden ebenso wie Wissenschaftlern, Kritikern und interessierten Zuschauern eine neue, von den gängigen Vorurteilen befreiende und komplexe Sichtweise auf eine veritable Kunstform und ihr Publikum ermöglicht.

Andrea Gronemeyer, Julia Dina Heße und Gerd Taube

* ASSITEJ steht für Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse. Die Internationale Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche hat rund 80 nationale Zentren auf allen Kontinenten. Zweck der ASSITEJ ist die Erhaltung, Entwicklung und Förderung des Kinder- und Jugendtheaters innerhalb der einzelnen Länder sowie die Zusammenarbeit auf internationaler Ebene.



Schnawwl-Eröffnung am 29. und 30. September 1979 |
Schnawwl-Logo (1979/1980)
Linie 1, 1986/1987
Krötenaquarium, 1989/1990



Die Konferenz der Vögel, 1991/1992

Rose und Regen, Schwert und Wunde (Ein Sommernachtstraum) 1994/1995 |

Blackout, 1995/1996







Einsame Mamma (DSE), 1997/1998 |
Kabale und Liebe, 2000/2001
Das Mädchen Kiesel und der Hund, 2002/2003
Nachtschwärmer, 2001/2002





Spoonface Steinberg, 2003/2004 |
Hans und Gretchen (DSE), 2004/2005
Lieblingsmenschen (UA), 2006/2007





Alle Freunde fliegen hoch (Uraufführung), 2008/2009

Kinder- und Jugendtheater in Deutschland ist ...

Geschichte!

ENTGRENZUNG

Das aktuelle Erscheinungsbild des Kinder- und Jugendtheaters und seine historischen Bezüge

von Annett Israel

»Offene Türen und Grenzen«, so betitelte das zehnköpfige Kuratorium¹ des 10. Deutschen Kinder- und Jugendtheatertreffens 2009 in Berlin seinen Reisebericht durch die hiesige Kinder- und Jugendtheaterlandschaft und stellte ein Festivalprogramm zusammen, das den Status quo der inhaltlichen und ästhetischen Entwicklungen im Theater für ein junges Publikum zeigen wollte. »Viele Türen werden aufgestoßen, Grenzen werden abgetragen.« So ist die Situation am Ende des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrtausends nach Ansicht der Kuratierenden wohl am besten zu fassen. Und sie ließen uns wissen, wo ihnen die Aufweichung oder gar der Wegfall alter Grenzposten im Kinder- und Jugendtheater auffällig scheint. Mit einigen dieser brandaktuellen Positionen möchte ich mich hier auseinandersetzen. Dieses zehnfach gefilterte Erscheinungsbild des zeitgenössischen deutschen Theaters für ein junges Publikum soll mir als Folie dienen, um Bezüge und Widersprüche in der jüngeren deutschen Kinder- und Jugendtheatergeschichte des 20. Jahrhunderts aufzuzeigen. Zur Veranschaulichung dienen Auszüge aus programmatischen Schriften und Konzeptpapieren der Kinder- und Jugendtheater².

Wo derzeit Entgrenzung herrscht, müssen einmal Grenzen gezogen worden sein, die streng bewacht wurden. Abgrenzung wovon? Abgrenzung wofür?

Ist Grenzüberschreitung ein aktuelles Phänomen oder ein langer Weg im Kinder- und Jugendtheater?

I »Die Grenzen der Theaterformen fallen.«³

Das schreiben die Kuratoren und stellen fest, wie vielfältig sich die »Spannbreite der Stile, Lesarten, Handschriften, ästhetischen Zugänge zu Stoffen

und Themen« gestalten. Wie hat sich diese Vielfalt entwickelt? Theaterkunst für ein junges Publikum ist in Deutschland vor allem Schauspieltheater.

Seine Entwicklungen vollzogen sich nach dem Zweiten Weltkrieg getrennt in zwei deutschen Staaten und unterschiedlichen gesellschaftlichen Systemen und haben sich daher verschieden ausgeprägt. Die Kindertheatergeschichte lässt sich auch als Suchbewegung lesen, als eine Erkundungsreise in neuen Formen, Erzähl- und Spielweisen, die sich vor jungen Zuschauern bewähren mussten, die mit der Theaterkonvention – du sitzt still, während ich dir etwas vorspiele – nicht vertraut sind.

Auf der Suche nach Kunst

»Kleinen Kindern muss man große Kunst bieten. Wer große Kunst nicht zu meistern versteht, kann nicht im Kindertheater arbeiten. [...] Man darf den Kindern eine Aufführung nur dann bieten, wenn wirkliche, erwachsene Kunstkenner sie für tatsächlich künstlerisch wertvoll halten.«⁴

Mit diesem Anspruch, niedergeschrieben von Natalja Saz, die 17-jährig 1921 das erste eigenständige »Theater der Kinder« in Moskau kurz nach der Oktoberrevolution gegründet hatte, wurde auch in der DDR für ein junges Publikum Theater gespielt. Nach sowjetischem Vorbild gab es große Häuser, die einem mittleren Stadttheater ebenbürtig waren: hunderte von Zuschauerplätzen, zahlreiche künstlerische, pädagogische und technische Mitarbeiter, beeindruckende Ensembles und ein Repertoire aus märchenhaften und zeitnahen Stücken, die sich an unterschiedliche Alterstufen wandten.

Das Theater der Jungen Welt Leipzig eröffnete schon 1946 mit Kästners *Emil und die Detektive*. 1949 folgte das Theater der Jungen Generation Dresden und 1950 das Theater der Freundschaft in Berlin, als das größte und bald zentrale Kinder- und Jugendtheater der DDR. Hier war ein dreißigköpfiges Schauspielensemble engagiert, siebzehn Bühnenmusiker konnten in Produktionen mitwirken, insgesamt gab es mehr als 200 Mitarbeiter. Weitere Gründungen gab es 1952 in Halle und Erfurt sowie 1969 in Magdeburg.

Kunst und Kultur für die heranwachsende Generation – wie bei den sowjetischen Vorbildern eine Angelegenheit des Staates – genossen größte Unterstützung und gesellschaftliche Anerkennung, wurde ihnen doch eine persönlichkeitsbildende Funktion zugeschrieben. In der Folge entstand erstmals ein Repertoire für das Kinder- und Jugendtheater: Stücke des sowjetischen Kindertheaters wurden übersetzt und gespielt, u. a. die Märchen-dramen von Jewgenij Schwarz. Erstmals entwickelte sich eine Gegenwartsdramatik für Kinder, geschrieben für große Ensembles. Reale Konflikte von

Kindern wurden u. a. auf poetische Weise bearbeitet oder in märchenhaften und mythischen Stoffen aufgesucht. Autoren wie Peter Hacks, Albert Wendt, Heinz Kalau sollen hier genannt sein. Gespielt wurde vorwiegend nach Stanislawskis Methode eines »psychologischen Realismus«.

Seit 1965 bis in die 70er Jahre entwickelte der Regisseur Horst Hawemann im Theater der Freundschaft mit seiner auf Improvisation beruhenden Spielweise herausragende Inszenierungen, die die vierte Wand der Guckkastenbühne konsequent durchbrachen. Er begann, selbst Stücke zu schreiben und seine künstlerische Theaterarbeit theoretisch zu reflektieren.

Die Jugendstücke waren unbedingt Gegenwartsstücke, auch von sowjetischen Theater- und später auch Filmautoren, die für die Spielpläne übersetzt und bearbeitet wurden.

Auf der Suche nach Realität

Bis Ende der 60er Jahre beherrschte im Westen Deutschlands das illusionistische Weihnachtsmärchen die Kinderspielpläne. Bemühungen in andere Richtungen gab es am Theater der Jugend an den Städtischen Bühnen Nürnberg seit 1948, an der Münchner SchauBurg und mit einem Kinderspielplan an den Städtischen Bühnen Dortmund (beide seit 1953).

Das änderte sich nach 1968: Teile der bürgerlichen Intellektuellen waren bewegt von einem Klima der Umwälzung. Autoritäten wurden infrage gestellt, Kinder als »Unterdrückte« in der Soziologie und den Erziehungswissenschaften untersucht. In einem Interview äußerte Peter Bichsel, »die Beziehungen von Erwachsenen zu Kindern trügen alle Merkmale des Rassenhasses.«⁵ Das Theater wurde zum Ort der Erforschung der Wirklichkeit und der Beziehungen und Machtverhältnisse aus der Perspektive der Jüngsten: »Das Kind muss sich beim Theater durchsetzen und nicht das Theater beim Kind. Kurz: Wir müssen ihnen ein Theater bieten, das sich vor allem als Instrument ihrer Selbstverwirklichung versteht.«⁶

Mit dem emanzipatorischen Kindertheater entwickelte sich ein völlig neuer Typus von Theaterstücken, ein ganz neuer Bühnenton. In den Texten und Inszenierungen von Volker Ludwig und Rainer Hachfeld kämpften starke Kinder gegen die übermächtige Erwachsenenwelt an. GRIPS wollte Kindern Mut machen. Es trat ein für »Auseinandersetzung mit den Alltagsproblemen, die Kinder in ihrer näheren Umwelt haben, Partei ergreifen für die Unterdrückten in einem besonders kinderfeindlichen Land«⁷. Die GRIPS-Künstler, hervorgegangen aus dem politischen Kabarett, entwickelten in Szenenfolgen und Liedern eine eigene Dramaturgie. Gespielt wurde in Brüchen, das Versenken in eine psychologische Spielweise war nicht ge-

wollt. Eine offene Arenabühne forderte den Publikumskontakt geradezu heraus. Zuschauer konnten Zuschauer und die Bühnenhandlung beobachten.

Bald wurde im Land heftig nachgespielt, was am GRIPS und dem ebenfalls 1972 gegründeten Berliner Theater Rote Grütze ersonnen wurde, freilich waren die Spielweisen und Aufführungsbedingungen nicht einfach so übertragbar. GRIPS entwickelte sich in seinem Stil weiter und galt – zimal übersetzt und exportiert – in der Welt alsbald als Synonym für deutsches Kindertheater und Inspiration für die Schaffung von Theatern für Kinder in Europa und der ganzen Welt.

Auf der Suche nach dem Poetischen

Bis Mitte der 1980er Jahre war eine freie und kommunale Kindertheaterszene entstanden, die um künstlerische Anerkennung rang. Die Sujets und Spielweisen des emanzipatorischen Kindertheaters gerieten in Verruf. Ihnen haftete hartnäckig ein Geruch von Pädagogik und Unkunst an. Die Figur des aufmüpfigen Kindes, das sich den Erwachsenen mutig entgegenstellt, verlor an künstlerischer Attraktivität. Desillusioniert hatte man festgestellt, dass sein widerständiges Handeln die Gesellschaft nicht verändern konnte.

Woher sollte Erneuerung kommen? Ratlosigkeit und dann die Entdeckung des italienischen, niederländischen, des schwedischen Kindertheaters und seiner Stücke auf Festivals in München und Kiel.

Die Niederländer und Schweden spielten häufig in den Schulen und gingen mit ihren Stücken auf Tournee durch Turnhallen und Klassenzimmer. So waren die Schauspieler herausgefordert durch ihre Spielweise und mit nur wenigen Ausstattungsmitteln den theaterfremden, meist Tageslicht durchfluteten Ort als Theaterraum zu etablieren. Diese Bedingungen haben die Inszenierungs- und Spielstile vieler Gruppen geprägt, wie z. B. jenen der Amsterdamer Gruppe Wederzijds, deren Stücke meist von Ad de Bond verfasst wurden. Aus Schweden inspirierte insbesondere das Unga Klara Theater, das in seinen Stücken die neuesten Erkenntnisse der Psychologie z. B. von Alice Miller verarbeitete und das Kind als verletzliches und leidendes Wesen zeigten. Mit *Medeas Kinder* gelang Autor Per Lysander und Regisseurin Susanne Osten die erste Inszenierung, die einen klassischen Stoff aus der Perspektive der von der Scheidung der Eltern betroffenen Kinder erzählte. Andere folgten.

Die eben noch als Anleitungen zum Wohlverhalten im gesellschaftlichen System verdächtigten traditionellen Grimmschen Märchen wurden von Bruno Bettelheim in seinem 1976 erschienenen Buch *Kinder brauchen*

Märchen psychoanalytisch interpretiert und für wertvoll befunden. So fanden auch Märchenstoffe und Märchenfiguren wieder auf die Bühnen.

In den Zuschauerräumen der 1980er Jahre war an die Stelle des auffordernden Aktivierens des Publikums das individuelle Mitfühlen getreten.

In Deutschland entzündete sich eine rege Diskussion. Hier einige Kostproben: »Am Anfang war nicht das Spiel, sondern Zweck, war nicht Kunst, sondern Pädagogik, und das ist leicht das Ende vom Lied. Wer mag noch singen, wenn die Lieder nur dazu dienen, die Botschaft besser rüberzubringen? Wer mag noch hinhören, wenn die Nachtigallen Moral singen.«⁸

Die Abkehr vom »platten Realismus« wurde von Rudolf Herfurtner als »wichtigste ästhetische Konsequenz« hervorgehoben, denn »Mythen sind realistisch für Kinder, Phantasien und Märchen sind fester Bestandteil der Kinderwelt. Es ist wahrscheinlich das Verdienst des Schwedischen Kindertheaters überhaupt, bewiesen zu haben, dass man auch auf diese Weise ernsthafte Themen bearbeiten kann.«⁹ »... es geht um die Realität der Kinder und Jugendlichen, und die besteht zunächst aus Tränen und Träumen, aus Streit und Angst und Liebe und nicht so sehr aus Nachrüstung und Dioxin.«¹⁰

Werner Geifrig hielt dagegen: »Da wurden von ›Leitregisseuren‹ an ›Leittheatern‹ neue ästhetische ›Leitlinien‹ abgesondert und von ihren Bewunderern und Epigonen begierig aufgenommen. Von ›neuer Ästhetik‹ war und ist die Rede, die ›Innerlichkeit‹ wurde neu entdeckt. Und da viele Theatermacher das Kinder- und Jugendtheater als eine Durchgangsstation auf ihrem Wege ins ›richtige‹ Theater sehen, orientierten sie sich an diesen ›Leitfiguren‹, deren bürgerlich-ästhetische Vorstellungen ja schließlich auch von ›Theater heute‹ goutiert und verbreitet werden.«¹¹

»Wollen wir Kunst machen oder was für Kinder?« Dieser Satz, den der Autor Friedrich Karl Waechter von einem Beleuchtungsmeister im Schauspiel Frankfurt aufgeschnappt hatte, wurde zum Schlachtruf der Kinder- und Jugendtheater, die sich aus der als zu eng empfundenen »pädagogisch-didaktischen« Zwangsjacke befreien wollten: Mit dem Ruf nach einem »poetischen Kindertheater« war der drängende Wunsch verbunden, Kunst machen zu wollen. Jürgen Flüge, ein Verfechter der Erneuerung des Kindertheaters, zitierte hierfür Per Lysander: »Es ging uns bei unserer Arbeit darum, dass Kindertheater Kunst werden sollte und Kultur, im eigentlichen Sinn des Wortes, und nicht etwas, das man aus Pflicht tut oder aus gutem Willen oder aus dem Besitz der richtigen Meinung heraus. Einfach Kunst. Das mag vielleicht zynisch klingen. Wir sind aber alle Berufskünstler, und wenn wir

ehrlich sind, müssen wir zugeben, dass wir kein Interesse daran haben, nett zu Kindern zu sein. Wir haben nur ein Interesse, das uns wirklich bewegt, und das ist, Kunst zu produzieren. Wir haben zu zeigen versucht, dass Kultur für Kinder ein vernachlässigter Bereich ist, ein offener Bereich, in dem man viel zustande bringen kann: gute Kunst, bessere Kunst, als gegenwärtig unsere Kollegen für die Erwachsenen zustande bringen ...«¹²

Die Stücke der Schweden, der Niederländer wurden übersetzt und gehörten alsbald selbstverständlich zum Repertoire deutscher Kindertheater. Theater für die Jüngsten war nun nicht mehr ausschließlich an die Darstellung von Kindern gebunden. Neue poetische Theaterfiguren eroberten die Bühnen: etwa ein alter Herr, der außer einem Hund keine Freunde fand, oder ein Baum, dargestellt von einer Spielerin mit einer Geige. Kinderängste wurden in Szene gesetzt und gesellschaftliche Tabus wie das Thema »Tod« fanden allmählich auf die Bühnen. Das Theater hatte sich zu einer Stätte der bildhaften Assoziationen entwickelt.

Auf der Suche nach ästhetischer Vielfalt

In den 1990er Jahren richteten sich die Suchbewegungen der Kindertheatermacher zunehmend in die fiktiven Räume des Ästhetischen, in die Erkundung der Formen, die sich in den Grenzbereichen der Künste eröffnen. Wie in der Entwicklung des zeitgenössischen Theaters überhaupt begannen nun die Grenzen zwischen den Genres zu fließen. Schauspielensembles luden sich Musiker, Sänger, Figurenspieler oder bildende Künstler zu gemeinsamen Produktionen ein. Der Reiz vieler Aufführungen ergab sich aus dem gleichberechtigten Wechselspiel der beteiligten Künste und Künstler. Die von den Kuratoren des Kinder- und Jugendtheater-Treffens beschriebenen Cross-over-Produktionsweisen – hier im Kindertheater hatten sie ihren Ausgangspunkt.

Doch auch manch kleine Bilderbuch-Geschichte mit sparsamen Konflikten wurde szenisch aufgepeppt. Das Gleichgewicht, das die Künstler immer zwischen ihren eigenen Ansprüchen und den Bedürfnissen ihres jungen Publikums halten müssen, verschob sich in Richtung Selbstverwirklichung durch Kunst.

Auf der Suche nach dem Erzählenden

Im nun vereinten Deutschland erlebten die großen Mythen und Märchen erneut einen Aufschwung, denn das Erzählen wurde für die Bühne wieder

entdeckt. Zwei Formen prägten sich besonders aus: Ein oder mehrere Spieler oder Theaterfiguren erzählen eine Geschichte, steigen in bestimmten Situationen ins Spiel oder lassen durch gestische Zeichen Figuren aufscheinen. Materialien, Figuren und Objekte werden genutzt, um der Phantasie der Zuschauer im Erzählfluss Anker zu bieten. Die epische Spielweise erwies sich als eine den Kindern gemäße Form. Innovative Impulse gingen dabei insbesondere von jenen freien Gruppen und Ensembletheatern aus, die sich infolge der Ausbildung in der Abteilung Puppenspielkunst an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, überall im Osten des Landes entwickelt hatten. Immer öfter erweiterten sie die Darstellung der animierten Puppe, des Materials, des Objektes um die Dimension der schauspielerischen Darstellung und schufen damit Aufführungen, in denen die Geschichten spannungsreich zwischen Figur und Figur, Spieler und Figur oder Spieler und Spieler behandelt wurden.

Auf der Suche nach einem Theater für alle

Zeitgleich wollte Kinder- und Jugendtheater sich nicht mehr nur mit seinem speziellen Publikum begnügen, sondern ein Theater für alle Zuschauer sein: »Im ›Theater für alle‹ beschäftigen wir uns mit nichts anderem als im Theater nur für Erwachsene: Auch bei uns geht es hauptsächlich um Liebe und Tod (und damit natürlich um Hoffnung, Sehnsucht, Enttäuschung, Eifersucht, Hass, Glaube, Freundschaft, etc.) – um die großen Gefühle und die für ein Individuum weltbewegenden Ereignisse.«¹³ Der Gedanke, dass gutes Kindertheater ein Kunsterlebnis für alle Generationen sein kann, dass das Theaterhaus zur Begegnungsstätte werden kann, prägte sich aus.

Auf der Suche nach dem Ausdruck der Zeit

Im Jugendtheater – nach wie vor dominiert vom Schauspieltheater, von den Bearbeitungen klassischer Dramen und zeitaktuellen Jugendstücken – zielten Grenzüberschreitungen vorwiegend auf mediale Formen. Viele Aufführungen nutzten Erzählformen des Films wie Montagen, Rückblenden und Zitate und setzten Video- und Computertechniken und -ästhetiken ein.

Das Kinder- und Jugendtheater hat sich als freie Szene, als kommunales oder staatliches Theater und als vierte Sparte etabliert und als Kunst ästhetisch vielgestaltig emanzipiert. Es will durch seine Kunst wirken. Es ist Theater geworden (fast) wie jedes andere, denn die Verantwortung für sein Publikum bleibt. An ihm darf es nicht vorbeispielen.

II »Die Grenzen zwischen Amateuren und professionellen Schauspielern fallen.«¹⁴

Auf der Suche nach jugendlicher Energie

Zunehmend sind es die Jugendlichen selbst, die in den Aufführungen des professionellen Theaters im Ensemble mit Schauspielern oder als Gruppe zu Akteuren werden. Obwohl es an den Kinder- und Jugendtheatern schon lange Zeit Theaterspielclubs gab, geht diese Entwicklung vor allem von den Stadt- und Staatstheatern aus. Immer häufiger gestalten sie mit Jugendlichen große Produktionen, inszeniert von Regisseuren, meist mit gecasteten Spielern. Warum? Es verwundert nicht, denn im Jugendtheater werden, neben den im Deutschunterricht »verwendbaren« Klassikern der Dramenliteratur, überwiegend Themen behandelt, die sich aus der Lebenswirklichkeit junger Leute speisen und einen schnellen Zugriff auf den Stoff erfordern. Hier wirken jugendliche Energie und die wirklichkeitsnahe Echtheit der Typen gegen professionell gespielte Jugendlichkeit.

Nicht unbeteiligt am Überschreiten der einst streng bewachten Demarkationslinie, die jugendliche Spieler von den großen Bühnen fern hielt, ist eine etwa seit dem Jahr 2000 andauernde Entwicklung des jungen zeitgenössischen Theaters: die Sehnsucht nach »wirklicher Wirklichkeit« in einer als undurchschaubar empfundenen Welt gestillt durch ein Theater, das nicht repräsentieren sondern präsentieren will und ungewohnte Sichten auf die Realität eröffnet. »Experten des Alltags«¹⁵ bevölkern die Bühnen, ihre Alltagsgeschichten werden zu komplex gewebten Theaterereignissen komponiert.

Überdies tragen bundesweit aufgelegte Förderprogramme für die kulturelle Bildung und ein kultur- und bildungspolitisch positives Klima dazu bei, dass den Theatern zusätzliche monetäre Mittel und Aufmerksamkeit für die Arbeit mit den jugendlichen Spezialisten ihres eigenen Lebens zuteil wird.

Diese Entwicklungen sind zu begrüßen. Es war an der Zeit, dass den von Jugendlichen selbst gespielten Theateraufführungen jener künstlerische Eigenwert zugestanden wird, mit dem sie neben der professionellen Theaterkunst bestehen.

Auf der Suche nach dem Verhältnis der Kunst zur Pädagogik

Kinder- und Jugendtheater lebte in einem jederzeit als schwierig empfundenen Spannungsfeld zwischen Kunst und Pädagogik. Die Pädagogik wurde in der DDR, seit den 1980ern auch in der Bundesrepublik, zu-

nehmend an Spezialisten delegiert: Theaterpädagogen, die sich an Kinder- und Jugendtheatern ein völlig neues Berufsbild erarbeiteten. Ihre Aufgabe war Zuschauerbeobachtung und -befragung, Vermittlung von Theaterkunst z. B. durch die einst am GRIPS erfundene Nachbereitung von Aufführungen und Pflege der Kontakte zu Erzieherinnen und Erziehern sowie Lehrerinnen und Lehrern. Dieser Kontakte bediente man sich auch gern, um rasch noch Publikum zu gewinnen, wenn eine Vorstellung auszufallen drohte.

Die Theaterpädagogik findet ihr Selbstverständnis

Jugendspielclubs, die seit den 1980er Jahren an fast allen Häusern existieren, wurden zum Spielraum, in dem Theaterpädagogen als Spielleiter gemeinsam mit der Jugendgruppe Aufführungen entwickeln konnten. Nach und nach verabschiedete man sich von der sonst im deutschen Theater dominanten Dramenliteratur. Viele Ensembles nahmen sich ein selbst gewähltes Thema vor oder suchten in Stückvorlagen nach Bezügen zur Lebenswirklichkeit der jungen Leute. Gezeigt wurden die Vorstellungen der Jugendclubs oft auf Nebenspielstätten. Nur selten verirrten sich Schauspielkollegen oder gar Leitungsmitglieder dorthin.

Die Theaterpädagogen fanden sich in einer eigenen Szene zusammen, um in ihrem noch jungen Arbeitsbereich eine eigene Identität zu finden. Man diskutierte das Selbstverständnis zwischen künstlerischen und pädagogischen Ansprüchen und Methoden der Vermittlung von Kunst. Das Bundestreffen »Jugendclubs an Theatern« fand 2009 zum 20. Mal statt. Auch der Austausch mit Kollegen aus dem Schul- oder Freizeitbereich wird gepflegt. So ist das »Theatertreffen der Jugend«, das im gleichen Jahr sein 30. Jubiläum feiert, längst zum Schaufenster für die künstlerische Strahlkraft theaterpädagogischen Wirkens in allen Arbeitsfeldern geworden.

Dennoch wurde und wird die Pädagogik an Theatern noch oft als zusätzlich zu leistende Arbeit empfunden, als Anhängsel und Dienerin der professionellen Kunst. Wenn künstlerische und theaterpädagogische Prozesse nebeneinander laufen und kaum aufeinander Bezug nehmen, kann Theaterpädagogik auch dazu dienen, die jungen Leute von den Künstlern fern zu halten.

Kinder auf der Bühne

Von wenigen Ausnahmen abgesehen, bleibt das Theaterspiel der Kinder unterrepräsentiert. Obwohl sie als Zuschauer und Akteure ihre natürliche Fähigkeit zum Spielen, eine unbändige Neugier am Entdecken und Erforschen ins Theater mitbringen und diese Grundhaltung mit den Schauspielern

teilen – im Theater spielen sie nur selten eine Rolle. Dabei wurden Künstler immer wieder von den Spielformen der Kinder inspiriert. So formulierte Max Reinhardt: »In den Kindern spiegelt sich das Wesen des Schauspielers am reinsten wider. Ihre Aufnahmefähigkeit ist beispiellos, und der Drang zu gestalten, der sich in ihren Spielen kundgibt ist unzählbar und wahrhaft schöpferisch.«¹⁶

Bei Brecht heißt es: »In der natürlichen Scham der Kinder / Die Verstellung ablehnen beim Theaterspiel [...] / Kommt zum Ausdruck, daß es unter der Würde des Menschen ist / Zu täuschen.«¹⁷

In den Spielformen der Kinder selbst steckt der Schlüssel zum Theaterspielen.¹⁸ Darum können die Formen des Theaters mit Jugendlichen nicht einfach auf Kinder übertragen werden. Die Entdeckung, vielmehr Wiederentdeckung der Kinder als Darsteller in der theaterpädagogischen Arbeit steht für die Kindertheater noch aus.

Mit einem Theater von Kindern für Kinder einen Gegenentwurf zum bürgerlichen Theater finden

Deutschland in der Weimarer Republik: Das staatliche und städtische oder private Theater war – abgesehen von Piscators Volksbühne – im Wesentlichen Repräsentant der bürgerlichen Ordnung mit weihnachtlichen Aussendungen fürs brave Kind. Diesem Theater, über das Walter Benjamin urteilte: »Wenn Erwachsene für Kinder spielen, kommt Lafferei heraus«¹⁹, wurde ein anderes Kindertheatermodell entgegengesetzt, das die Kinder selbst zu Akteuren qualifizierte. Inspiriert war diese Entwicklung durch Asja Lacis' Modell eines Theaters der Kinder, das sie ab 1918 mit der improvisatorischen Methode mit Kriegswaisen und traumatisierten Kindern im russischen Orel und im lettischen Riga entwickelt hatte: Sie »war überzeugt, dass man die Kinder durch das Spiel wecken und entwickeln« und »ihre ästhetische Erziehung, die Entwicklung ihrer ästhetischen und moralischen Fähigkeiten« befördern könne.²⁰ Dieses Theater wurde in Deutschland als Gegenentwurf zum vorherrschenden Theater verstanden und reflektiert. So ersann Edwin Hoernle in seinem Aufsatz *Die Arbeit in den kommunistischen Kindergruppen* bereits 1922 das erste Programm für ein proletarisches Kindertheater in Deutschland.²¹ Infolge dessen entwickelten sich mit der proletarisch-revolutionären Kinderbewegung in Deutschland zwischen 1927–1933 etwa fünfzig Kinder-Agit-Prop-Gruppen, die in Form »Lebender Zeitungen«²² für die Rechte von Kindern eintraten.²³

Walter Benjamin, der mit Lacis zusammengetroffen und befreundet war, verarbeitete 1926 in seinem »Programm eines proletarischen Kindertheaters«,

wovon seine Freundin ihm berichtet hatte: »Es ist die Aufgabe des Leiters, die kindlichen Signale aus dem gefährlichen Zauberreich der bloßen Phantasie zu erlösen und sie zur Exekutive an den Stoffen zu bringen.«²⁴

Es war ein Theaterkonzept, das sich ganz auf sich, ganz auf die Phantasie und den Ausdruckswillen der jungen Menschen in der kollektiven Arbeit verließ. Seine Sujets waren die sozialen und politischen Konflikte der Zeit, betrachtet aus der Perspektive der Kinder. Sie waren gleichermaßen davon betroffen wie die Erwachsenen. Die spielleitenden Künstler sollten nicht »besser wissen«, sondern Partner der Kinder sein und sie bei der Entdeckung und Entwicklung ihrer Fähigkeiten unterstützen. Mit diesem Vertrauen auf die Schöpferkraft der Kinder war nicht nur die Hoffnung auf ein anderes Theater verbunden, sondern auf die Veränderbarkeit der Welt.

1956, nach dem Zweiten Weltkrieg, nahm Erich Kästner den in der Zeit der Naziherrschaft verloren gegangenen Faden wieder auf: Er forderte in seinem Kindertheaterprogramm ein »ständiges Kindertheater« in »jeder größeren Stadt, in dem während des ganzen Jahres Kinder für Kinder Theater spielen. Die Leitung läge in den Händen ausgezeichneter, pädagogisch veranlagter Künstler, und in den Stücken müssten, soweit erforderlich, erwachsene Schauspieler mitwirken. Eltern und andere Nichtkinder dürften die Aufführungen natürlich besuchen. Sie dürften auch, im Gegensatz zu den Kindern, Eintritt bezahlen. Davon abgesehen, dürften sie in diesem Theater nichts. Es gehörte, wie gesagt, den Kindern.«²⁵

Nach 1969 – Benjamins Kindertheaterprogramm war gerade erschienen – wurden die programmatischen Ideen der 1920er Jahre wieder aufgegriffen, u. a. im Berliner Märkischen Viertel und in der »Arbeitsgruppe Spielumwelt« im Umfeld von Hoffmann's Comic Teater.²⁶ Heftig diskutiert wurden die Kindertheatermodelle 1970 und 1971 auf kurz aufeinander folgenden Tagungen in Marl, Bad Segeberg und Berlin. So debattierte man u. a. darüber, was unter Kindertheater zu verstehen sei: »Theater für Kinder, Theater mit Kindern, Theater mit Kindern für Kinder«²⁷. In Bremen entwickelte sich das »Modelltheater Künstler und Schüler«, kurz MoKS genannt, als Mitspieltheater für Kinder. Hervorgegangen war es aus einem der 1977 gestarteten 14 Modellversuche im Rahmen des bundesweiten Programms »Künstler und Schüler«.

Das Interesse der Theaterleute am Theaterspiel der Kinder schwand mit der Hoffnung, sie könnten als Utopieträger für eine bessere Gesellschaft taugen.

Eine Lust am Umgang mit jedwedem Material, mit sich und den anderen, vielfältige Erfahrungen in der Bewältigung eines ganzen Rollenarsenals und