

Revolution auf der Bühne

Einblicke in Bedingungen, Entwicklungen und Wirkungen des emanzipatorischen Kindertheaters

JOHANNES MAYER | FRANCA KRETZSCHMAR

Revolution On Stage

Insights into the Conditions, Developments and Effects
of Emancipatory Children's Theatre

This article provides an overview of the origin and development of emancipatory children's theatre in the 1960s and 1970s in Western Germany. The modification of structures in children's theatre is analysed based on a taxonomy of changes in themes, forms and functions. The analysis shows an increasing politicisation of scripts and plays in theatres for the young and the foundation of new theatres and groups with mainly political goals like GRIPS and *Rote Grütze*. New formats like *Mitspiel* [playing along-], *Mitmach* [participating-] and *Vorführ* [demonstrating-] theatre emerged alongside the ideas of the German student movement of 1968. Children's theatres became places for developing a critical perspective on society with major innovations being presented first in independent theatre groups and later adopted in modified forms in municipal theatres. This shift of emphasis still affects contemporary children's and youth theatre. These days, theatres and theatre groups producing professional children's and youth theatre are located in most German cities. Theatre work for young audiences takes a variety of forms and genres, deals with a diversity of themes and includes the participation of the audience and their experiences. Current political affairs and issues of interest and relevance to today's youth are still at the centre of the theatre productions; however, the focus nowadays is less instructional.

Theater in einer Zeit kultur- und gesellschaftspolitischer Umbrüche

Setzt man bei der Darstellung revolutionärer Prozesse im Kindertheater in den 1960/70er Jahren an, so liegt der Fokus auf einer Zeit gesellschaftlicher Umbrüche und politisch-sozialer Bewegungen, die für die Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters von besonderer Bedeutung ist (vgl. Schneider 1984). Wie andere Intellektuelle und KünstlerInnen auch wurden Theaterschaffende von den Protesten und dem Klima der Veränderung und des Aufbruchs vielfältig angeregt. Auch im Theater wurden Autoritäten hinterfragt, traditionelle Repertoirestücke einer kritischen Revision unterzogen und neue Spielformen erprobt. Das Revolutionäre erscheint hier zunächst als eine Hinwendung zum Politischen, die auch bestehende und neu gegründete Kindertheater erfasste. Erkennbar wird eine gesellschaftlich engagierte Theaterarbeit, die Formen der Unterdrückung (z. B. von Kindern) dokumentierte und mit großem Engagement bekämpfte. Mit den Mitteln des Theaters sollten kulturelle und gesellschaftliche Veränderungen durchgesetzt werden und die Theaterbühne sollte ein Ort der Revolution gegen gesellschaftliche Missstände sein. Theaterarbeit war politische Arbeit und Kindertheater ein »Mittel, auf gesellschaftliche Zustände einzuwirken« (Ludwig 1994, S. 24).

Gleichwohl ist die politische Bewegung der 1968er weder im öffentlichen Leben noch im Kulturbetrieb als einheitlich zu betrachten. Denn worin genau das Politische in der

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2018 | www.gkjf.de
DOI: 10.21248/gkjf-jb.25

kulturellen Arbeit besteht und was in der Folge als politisches Theater gelten kann, hängt »wesentlich davon ab, welcher Begriff des Politischen zugrunde gelegt wird« (Fischer-Lichte 2014, S. 258).¹ Nach einer weiten Definition kann politisches Theater als Sammelkategorie für unterschiedliche Spiel- und Theaterformen gelten, die sich mit gesellschaftspolitischen Themen befassen und diese auf der Bühne behandeln. Dabei können gesellschaftliche Phänomene ebenso eine Rolle spielen wie historische Ereignisse oder jeweils aktuelle politische Konflikte (vgl. ebd., S. 259). Dies trifft zweifelsfrei auf viele Kindertheaterstücke der damaligen Zeit zu, die gesellschaftliche Themen und Fragestellungen aufgreifen und auf die Bühne bringen. Eindeutige Kriterien liefert diese thematische Bestimmung des Politischen allerdings nur bedingt, denn politische Themen ziehen sich durch die ganze Theatergeschichte, angefangen in der Antike über die Kinderpantomimen der Aufklärung und das Theater der Reformpädagogik bis hin zum Kindertheater der Gegenwart. Fischer-Lichte sieht daher neben dieser »thematischen Politizität« (ebd., S. 261) weitere Bestimmungsmöglichkeiten. Unter der »strukturellen Politizität« (ebd., S. 260 f.) versteht sie die Eigenschaft des Theaters als soziales und öffentliches Ereignis, wobei das Politische vornehmlich darin besteht, dass in der sozialen Situation Agierende und Zuschauende als zwei Gruppen aufeinandertreffen und ihre Beziehungen aushandeln. Zwar gibt der Theaterbau als Raum prinzipielle Konstellationen vor, aber es bestehen dennoch weitere Möglichkeiten der sozialen Aushandlung, beispielsweise unter den Zuschauenden oder in der Entwicklung und Transformation von Machtverhältnissen in einer Aufführung (vgl. ebd., S. 260). Als einen dritten Aspekt des politischen Theaters sieht Fischer-Lichte seine »anthropologische[n] Wirkungsansprüche als politische« (ebd., S. 260), nämlich sein Einwirken auf die Zuschauenden als Mitglieder der Gesellschaft. Unter der Prämisse einer grundlegenden Veränderbarkeit von Mensch und Welt will das politische Theater »eine bestimmte Wirkung auf die Beziehungen zwischen Menschen bzw. zwischen Mensch und Welt [...] erzielen« (ebd., S. 259).

Vor dem Hintergrund dieser unterschiedlichen Bestimmungsmöglichkeiten des politischen Theaters wird deutlich, dass eine Nachzeichnung der revolutionären Entwicklungen im Kindertheater der 1960er/70er Jahre sich vor einseitigen Darstellungen hüten muss, um nicht das Revolutionäre der Wandlungsprozesse vor allem in der gesellschaftlichen Wirksamkeit des Kindertheaters zu suchen. Denn die Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters lässt sich nicht nur als Geschichte seiner gesellschaftlichen Wirksamkeit und Anerkennung beschreiben, sondern auch als Geschichte seiner Institutionen und Organisationsstrukturen, als Geschichte seiner Stücke, Stoffe und Themen, als Geschichte seiner Inszenierungen und künstlerischen Ausdrucksformen sowie als Geschichte einer eigenständigen Kunstgattung (vgl. Taube 2015 b, S. 7). In den Blick geraten so Themen, Formen und Funktionen des Kinder- und Jugendtheaters, die sich in den 1960er Jahren verdichten, hier ihren Anfang nehmen und darin eine für die Geschichtsschreibung des Kinder- und Jugendtheaters revolutionäre Kraft entfalten.

Der Aufsatz geht diesen vielfältigen Einflussfaktoren nach und nimmt Neugründungen programmatisch gesellschaftskritischer Kindertheater mit ihren teilweise skandalträchtigen Inszenierungen und einer konsequenten Ausrichtung an der Lebenswelt des jungen Publikums ebenso in den Blick wie ein damit einhergehendes neues Textkorpus spezifisch kindertheatraler Texte sowie die Etablierung theaterpädagogischer Vermitt-

¹ Der Begriff des »politischen Theaters« selbst wird auf Erwin Piscator zurückgeführt, der in seiner 1929 erschienenen berühmten Kampfschrift die

dramaturgischen Prinzipien eines zeitgenössischen und revolutionären Theaters entwickelte (vgl. Piscator 1986).

lungsarbeit. Ferner lässt sich der Einfluss neuer Theaterformen auf die Politisierung der Bühne beschreiben, was zu sparten- und genreübergreifenden Spielformen und einer zunehmenden Partizipation der ZuschauerInnen führt. Die historischen Verlaufsanalysen zeigen ein Kinder- und Jugendtheater, das sich in einem Spannungsverhältnis befindet und sowohl den AdressatInnen als auch den ästhetischen Ansprüchen gerecht werden, dabei vor allem aber aktiv in gesellschaftliche Strukturen eingreifen und Veränderungen bewirken möchte.

Zur Entstehung des emanzipatorischen Kindertheaters

Seit um das Jahr 1854 die Tradition des kindgerechten Schauspiels an deutschen Theatern begründet wurde, waren Weihnachtsmärchen für fast einhundert Jahre das in den Spielplänen dokumentierte Zugeständnis an die jungen ZuschauerInnen. Auch heute noch sind Weihnachtsmärchen – oder zumindest ein traditionelles Kinderstück – ein fester Bestandteil des Repertoires im Stadttheater. Es sind jedoch die Akzentverschiebungen, die den Wandel von einem traditionellen Theater für Kinder zu einem innovativen Kindertheater greifbar und bedeutsam machen. Wo sich das herkömmliche Märchentheater häufig in »bloßer kindertümelnder Belustigung« (Behr 1985, S.7) verstanden hatte, wollte man in den neugegründeten Theatern der Nachkriegszeit jungen Menschen in schwierigen Zeiten Orientierungshilfen geben. Dabei war die Einrichtung spezieller Theater für Kinder und Jugendliche in Deutschland ein Novum (vgl. zum Überblick Taube 2015 a). Allerdings nahm die Entwicklung dieser neuen Theater in Ost- und Westdeutschland eine unterschiedliche Richtung, womit jeweils verschiedene Ansprüche an die emanzipative Wirkung des Theaters auf das junge Publikum verbunden waren.

In der SBZ und später der DDR wurde die sowjetische und sozialistische Traditionslinie der Theaterkunst für junges Publikum aufgenommen. Mit Unterstützung der Militäradministration und nach Vorbild der sowjetischen Bühnen – das erste eigenständige *Theater der Kinder* entstand 1921 in Moskau – wurden in größeren Städten Kindertheater gegründet, die nicht nur einem großen Publikum Platz boten, sondern über zahlreiche künstlerische, pädagogische und technische MitarbeiterInnen verfügten (vgl. Israel 2009, S. 23). Prominente Beispiele sind das Leipziger *Theater der jungen Welt*, das 1946 als erstes eigenständiges Kinder- und Jugendtheater in Deutschland gegründet wurde, gefolgt von Dresden (*Theater der Jungen Generation*, 1949), Berlin (*Theater der Freundschaft*, 1950, seit 1991 *carrousel Theater an der Parkaue* und seit 2005 *Theater an der Parkaue*) und Halle an der Saale (*Theater der Jungen Garde*, 1952). Als fünftes großes Kinder- und Jugendtheaterhaus in der DDR kam 1969 das *Theater für junge Zuschauer Magdeburg* hinzu. Unter dem Einfluss der sowjetischen Jugendarbeit und durch die spätere Einbindung in das Bildungs- und Erziehungssystem der DDR dienten die Kinder- und Jugendtheater in Ostdeutschland wie alle Kinder- und Jugendmedien der politischen und moralischen Erziehung und der ästhetischen Vorbereitung auf das Erwachsenentheater (vgl. Hoffmann 1976; Doderer / Uhlig 1995; Barz 2006). Die enge Verknüpfung mit der sozialistischen Erziehung bedeutete einerseits Restriktion und Gängelung, andererseits erlaubte die grundsätzliche Wertschätzung einer eigenständigen Theaterpraxis für Kinder und Jugendliche eine stetige Weiterentwicklung konzeptioneller Ideen und den Aufbau eines umfangreichen Repertoires für das Kinder- und Jugendtheater.² Früh wurde

² Gespielt wurden Klassiker wie Erich Kästners *Emil und die Detektive* (UA 1930) oder *Tom Sawyers*

großes Abenteuer (UA 1954) in der Bearbeitung von Hanuš Burger und Stefan Heym. Stärker ideologisch

in der DDR auch an einer eigenen Dramatik und ästhetischen Formensprache für das junge Publikum gearbeitet, wozu namhafte Autoren wie Gustav von Wangenheim, Franz Fühmann, Peter Hacks und Rainer Kirsch gewonnen werden konnten, denen die Kinder- und Jugendtheater eine »genaue Reflexion der Dramaturgie des Kinderstücks und eine besondere Qualität der Sprache in der Dramatik für Kinder« verdanken (Taube 2002, S. 579 f.; vgl. auch Schneider 2005, S. 42–45).

Auch im Westen standen Klassiker auf dem Programm, doch waren die Spielpläne der von Restauration geprägten Nachkriegszeit hier noch stärker dem Märchentheater verpflichtet.³ Das traditionelle Drei-Sparten-Theater öffnete sich zunächst in Nürnberg (1948) und dann in Dortmund (1953) der neuen Sparte für jüngere ZuschauerInnen. Darüber hinaus entstanden etliche Privatbühnen und freie Theater, die im Hinblick auf diese Zielgruppe früh von Bedeutung waren. In München gründete der Schauspieler und Tänzer Siegfried Jobst 1953 die *Münchner Märchenbühne*, die 1954 in *Münchner Jugendbühne* und 1958 in *Theater der Jugend* umbenannt wurde. 1969 wurde das Privattheater von der Stadt übernommen, womit sich das erste und lange Zeit einzige eigenständige Kinder- und Jugendtheater in der BRD konstituierte.⁴ 1966 nahm in West-Berlin das *Theater für Kinder* im Reichskabarett seinen Spielbetrieb auf, aus dem 1972 das GRIPS-Theater hervorging. Holger Franke, ein Schauspieler des GRIPS-Theaters, gründete 1972 gemeinsam mit anderen das emanzipatorische Kindertheater *Rote Grütze*. Bereits die erste Inszenierung (das Aufklärungstück *Darüber spricht man nicht*, UA 1973) sorgte für einen Eklat und kulturpolitische Spannungen. Auch die Nachfolgestücke wie *Was heißt hier Liebe? Die Geschichte von Paul und Paula* (UA 1976) führten diese Tradition fort und gehören wie weitere Stücke inzwischen zum internationalen Repertoire vieler Spielstätten.

Programmatisch verbanden sich in den neu gegründeten westdeutschen Kindertheatern ab Ende der 1960er Jahre kritische Ideen der politisch-sozialen Bewegungen mit einer Aufmerksamkeit für die Eigenständigkeit der Kinder und ihre – so der Befund – von Repressionen und Unterdrückung geprägte Lebenswelt. In realitätsbezogener und emanzipatorischer Ausrichtung wandte sich die Diskussion sozialer Ideen nunmehr Fragen der Kindererziehung und Kinderkultur zu, wobei sich Einflüsse der Reformpädagogik (z. B. Kinderläden- und Summerhill-Bewegung) ebenso geltend machten wie Walter Benjamins *Programm eines proletarischen Kindertheaters* (1928) (vgl. Schneider 1984, S. 11 f.). Benjamins bis dahin unveröffentlichter Aufsatz wurde 1968 wiederentdeckt und in Westberlin als Raubdruck verbreitet (vgl. Taube 2015 a, S. 66). Seine Ideen wurden im antiautoritär orientierten Mitspiel- oder Mitmach-Theater der Studentenbewegung aufgegriffen und hatten wesentlichen Einfluss auf die Entstehung des emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheaters. Wie von Benjamin gefordert, sollten Kinder auch auf der Bühne als eigenständige Individuen ernst genommen werden. Von den theaterpädagogischen Erfahrungen Asja Lacis' mit Waisen- und Straßenkindern nach dem Ersten Weltkrieg geprägt, sah Benjamin das proletarische Kindertheater als ein Theater, in dem die Kinder als Subjekte ihrer Erziehung selbst zu Gestaltenden und Agierenden werden. Mit

geprägt waren Gegenwartsstücke wie W. A. Ljubimowas *Schneeball* (UA 1950), das sich parteiisch der Rassismus- und Amerika-Kritik verschrieb, oder das Pioniere-Stück *Das rote Halstuch* von Sergej Michalkow (UA 1952), das den eigenen Beitrag der nachwachsenden Generation für den Sozialismus hervorhob.

³ Zu sehen waren vor allem Märchen und Jugendabenteuer wie *Peterchens Mondfahrt* (UA 1912) oder *Der kleine Lord* (UA 1888).

⁴ Die Umbenennung in den heutigen Namen SCHAUBURG – *Theater der Jugend* erfolgte in den 1980er Jahren.

der Idee, Kinder nicht nur zu Darstellenden, sondern auch zu AutorInnen ihres Theaters zu machen, schloss dieses Theater an die Praxis der proletarischen Kinderbewegung und des Agitproptheaters in der Weimarer Republik an. Spielerisch und improvisierend sollten Kinder eigenständig an Problemstellungen arbeiten und Lösungsmöglichkeiten durchspielen, wodurch dieses Theater seine revolutionäre Kraft entfalten sollte.⁵ Es verstand sich als ein Theater für und mit Kindern und Jugendlichen, das seine AdressatInnen zu einer kritischen Reflexion der Umgebung und des eigenen Verhaltens anregen wollte (vgl. Bauer 1980). Das neue Kindertheater stand dabei ganz im Geiste der 1968er-Bewegung: Die Bedürfnisse, Probleme und Sehnsüchte der Kinder sollten erkannt und angeeignet werden, um daraus »sinnliche, vitale Stücke zu entwickeln, in denen die Zuschauer sich wiedererkennen und die ihnen helfen sollen, ihre soziale Phantasie zu entwickeln, ihre Umwelt besser zu durchschauen und zu verändern.« (GRIPS Theater Berlin, S. 5) In neorealistischer Perspektive sollten Kinder ermutigt werden, die sie umgebende gesellschaftliche Wirklichkeit zu erkennen, zu hinterfragen und zu verändern (vgl. Heinemann 2016, S. 57). Damit wurde das Kindertheater in seiner primär politischen Gesinnung zu einem Mittel des gesellschaftlichen Wandels und ergriff Partei »für die unterdrückte Klasse der Kinder in einem kinderfeindlichen Land« (Ludwig 2009, S. 9). Die programmatische Ausrichtung der neu gegründeten Theater fand sich in den Themen der Stücke, sie drückte sich aber auch in der Entwicklung neuer Formen und Funktionen des Kindertheaters aus.

Formen-, Themen- und Funktionswandel im emanzipatorischen Kindertheater

Nach diesen ersten Einblicken in die Genese und Entwicklung des emanzipatorischen Kindertheaters sollen zur differenzierten Betrachtung der Umbruchszeit der 1960er/70er Jahre im Folgenden Aspekte des Formen-, Themen- und Funktionswandels im Kindertheater zusammengetragen und analysiert werden. Diese analytische Unterscheidung rekurriert auf die ausführliche Darstellung dieser Phase in der Kinderliteratur durch Hans-Heino Ewers (vgl. Ewers 2013). Wie Ulrich Beck sieht Ewers in der Zäsur der 1960er und 1970er Jahre einen grundlegenden Wandel der Gesellschaft, den er anhand des Kindheitsbildes nachweist (vgl. ebd., S. 22). In der bescheinigten »anderen Moderne« wurden Kindern neue Persönlichkeitsrechte zugestanden und der bisherige kindliche Frei- bzw. Spielraum durch realistische, sozialkritische, gesellschaftsanalytische Inhalte ergänzt oder ganz ersetzt. Gefordert wurde »eine uneingeschränkte Gleichberechtigung, eine umfassende Emanzipation der Kinder, die zu mündigen Wesen erklärt werden« (ebd., S. 21). Mit den Wandlungsprozessen einher ging die programmatische Herausbildung zweier Schwerpunktsetzungen: Zum einen kam der Kinderliteratur der Auftrag der »rückhaltlose[n] Aufklärung der Kinder über die Gesellschaft, die Aufdeckung ihrer zentralen Funktions- und Herrschaftsmechanismen« (ebd., S. 24) zu. Zum anderen wollten die AutorInnen die »Exploration des Innenlebens der Kinder« (ebd., S. 25) betreiben. Diese Zielsetzungen lassen sich auch in den Entwicklungen des emanzipatorischen Kindertheaters erkennen, weshalb sich die Darstellung an Ewers' Kriterien orientieren kann.

⁵ Eine vergleichbare Idee entwickelt auch Erich Kästner in seinem Aufsatz *Die Klassiker stehen Pate – Ein Projekt zur Errichtung ständiger Kindertheater*

(1946), wo er die Utopie eines von Kindern selbstbestimmt gestalteten Theaters für Kinder beschreibt.

Themenwandel

Wie bereits ausgeführt, beschränkte sich das Kindertheater der 1950/60er Jahre thematisch vor allem auf Märchenstoffe oder Literaturklassiker, die in Form des Weihnachtsmärchens in den Spielplan aufgenommen wurden. An anderen dramatischen Texten für das Kindertheater mangelte es zunächst (vgl. Taube 2015b, S. 11). Erst mit den Neugründungen der Kindertheater mit emanzipatorischem Anspruch wurden auch neue Stücktexte verfasst, die häufig auf die hauseigenen AutorInnen zurückzuführen sind. Maßgeblich geprägt wurde die Kinderdramatik durch die Stücke von Volker Ludwig vom GRIPS-Theater, der mit seinen MitarbeiterInnen neue Stücktexte verfasste, und von Holger Frank vom Theater *Rote Grütze*. Thematisch wurde hierbei vor allem das Aufbegehren der Kinder gegen die vorherrschenden repressiven Zwänge bearbeitet. So ziehen die kindlichen ProtagonistInnen in *Stokker und Millipilli* (UA 1969) und *Maximilian Pfeiferling* (UA 1969) gegen Ungerechtigkeit und Verbote in den Kampf oder fordern in *Balle, Malle, Hupe und Artur* (UA 1971) einen Spielplatz ein. Die Durchschnittsfamilie wird in *Maximilian Pfeiferling* (UA 1969) und *Trummi kaputt* (UA 1971) auf die Theaterbühne gebracht und das Elternhandeln zur Diskussion gestellt. Überholte Geschlechterrollen werden in *Mannomann* (UA 1972) problematisiert und Klassegegensätze in *Doof bleibt doof* (UA 1973) vor Augen geführt. Mit dem thematischen Aufgreifen von Problemen aus der Lebenswelt der Kinder tragen die AutorInnen dem Anspruch Rechnung, neue Themen und Tabubrüche in ihren Stücken zu verhandeln. Neben Themen wie Emanzipation von Frauen und Mädchen (*Mannomann!*) wurden auch Umweltprobleme (*Wasser im Eimer*, UA 1977), die Unterentwicklung in der Dritten Welt (*Banana*, UA 1976), der Umgang mit ArbeitsmigrantInnen (*Ein Fest für Papadakis*, UA 1973) sowie die eigene Sexualität (*Darüber spricht man nicht!*, UA 1973) aufgegriffen.

Im Übergang zum poetischen Theater waren die Stückvorlagen des emanzipatorischen Theaters stark von den Autoren Paul Maar (*Mützenwexel*, UA 1981, *Freundfinder*, UA 1982, *Die Reise durch das Schweigen*, UA 1983) und Friedrich Karl Waechter (*Schule mit Clowns*, UA 1985) geprägt. Ihr Autorentheater brachte die Phantasie zurück ins Spiel, ohne dabei das politische Anliegen zu vernachlässigen. So arrangierte der Kinderbuchillustrator und Satiriker Friedrich Karl Waechter in seinen Stücken »skurrile Situationen, ulkige Typen, Narren und Clowns, die der Welt jeweils ihren absonderlichen Spiegel vorhalten« (Kübler 2002, S. 51), und Paul Maar zeigte die Verführbarkeit des Menschen und die Notwendigkeit seiner Selbstbestimmung in einer nachhaltigen Verbindung von Komik und Authentizität. Beiden Autoren wird durch ihre poetische Form und Sprache eine literarische Weiterentwicklung innerhalb der pädagogisch-didaktischen Erzählweise zugeschrieben (vgl. Gronemeyer 2009, S. 78).

Formenwandel

Neben den Themen haben sich in den 1960er/1970er Jahren die Formen des Kinder- und Jugendtheaters gewandelt. Den Hauptschwerpunkt bildeten dabei die Veränderungen im Bereich der Spielformen. Hier wurde die klassische Guckkastenbühne in vielen Fällen durch eine Arenabühne abgelöst, um eine bessere Einbindung und Beteiligung der ZuschauerInnen zu erreichen. Nach Wolfgang Schneider bestimmten drei Grundformen das emanzipatorische, neorealistic Kinder- und Jugendtheater: das *Mitspiel*, das *Mitmach*- und das *Vorführ*-Theater (vgl. Schneider 1984, S. 18 ff.). Aber auch auf der Ebene des Stücktextes (v.a. durch Ludwig und Reisner) gab es Wandlungsprozesse, die sich in der Form niederschlugen.

Das Mitspiel-Theater

Auf der theoretischen Grundlage u. a. des proletarischen Kindertheaters sollen die Kinder selbst zu Agierenden werden und durch das Durchspielen von Konflikten zu einer gestärkten Haltung gegenüber Autoritäten und der Gesellschaft gelangen. Umgesetzt wurde das Mitspiel-Theater u. a. im *Kindertheater Neukölln* unter Arno Paul, im *Theater im Märkischen Viertel*, in *Hoffmanns Komik Theater* und im *Modellversuch Künstler und Schüler*. Im *Kindertheater Neukölln* erprobte der Theaterwissenschaftler Arno Paul die Arbeit mit dem Rollenspiel, das der Reflexion der eigenen Situation dienen sollte, ganz gemäß der Prämisse, dass »Theaterspiel [...] Kindern zur Einsicht in ihre reale gesellschaftliche Situation verhelfen und ihnen Strategien vermitteln [kann], die zur Überwindung dieser Situation nützlich sind« (Paul 1971, S. 48). Zielstellung war dabei nicht die gelungene Aufführung am Ende des Prozesses, sondern die Emanzipation der AkteurInnen (vgl. ebd.). Bestehen konnte das theoretische Gerüst in der Praxis jedoch nicht. So wurde das Spiel durch die Erwartungen der Erwachsenen manipuliert, die Kinder entschieden sich für Affirmation statt für Emanzipation und wurden im Zuge dessen von ihrem bisher erlernten Kulturverhalten dominiert (vgl. Schneider 1984, S. 20).

Das *Theater im Märkischen Viertel* unter Helme Ebert und Volkhard Paris verfolgte ähnliche Ziele. Auch hier stand zunächst das freie Rollenspiel der Kinder im Zentrum. Gemäß der Trias Erproben, Erkennen, Verändern sollten die Kinder Rollen, Konfliktlösungen und Handlungsmodelle für die Realität erproben (vgl. ebd., S. 21). Da diese Reihung von den Kindern jedoch nicht selbstständig durchlaufen wurde, griffen die zwei Schauspieler, Ebert und Paris, ein. Sie spielten vor, beschnitten die Rollen und erläuterten die Systemfeinde, was dogmatisch anmutete. Das Ziel der selbst erarbeiteten Lösungswege konnte auf diese Weise nicht erreicht werden. Resignierend stellten Ebert und Paris fest: »Die Kinder mögen unsere Konfliktlösungen nicht. [...] Zu leicht ließ sich deren Scheitern in der Wirklichkeit voraussagen. Sie waren bessere Realisten als ihre Erzieher.« (Ebert/Paris 1976, S. 49) Die erprobten Lösungen taugten nicht für die Realität und führten dadurch eher zu Enttäuschungen, als dass sie bei der Alltagsbewältigung halfen. Die beiden Leiter zogen die Konsequenz und verlagerten die Rollenspiele außerhalb der Lebenswelt der Kinder und ließen die Rollenspiele mit erwachsenen Figuren im Arbeitermilieu spielen.

Eine weitere Gruppe, die sich des Mitspiel-Ansatzes bediente, war die *Volkstheaterkooperative*, welche die Kinderstadt in Neukölln anlässlich des *Internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestivals* der Akademie der Künste Berlin West auferstehen ließ. Beteiligt waren daran *Hoffmanns Komik Theater*, das *Kindertheater im Märkischen Viertel* sowie die Pantomimengruppe *Zentrifuge*. Die Kinderstadt war vergleichbar mit einem Planspiel. Dort konnten die Kinder ebenfalls durch das Rollenspiel den Mechanismus von Zwang und Ausbeutung erproben und hinterfragen. Doch auch in diesem Fall scheiterte das Konzept, dass durch das Durchspielen von Konfliktlösungen die Realität verändert werden kann.

In der Umsetzung in den 1970er Jahren ging der Ansatz des proletarischen Kindertheaters nicht auf. Es gab keinen offenen Klassenkampf mehr und keine proletarischen Organisationen, die dieses Denken unterstützen. Die ästhetische Dimension stand hinten an und wurde beständig der politischen Zielsetzung untergeordnet (vgl. Schneider 1984, S. 30). Die Feststellung, dass sich die politische Situation durch das Mitspieltheater nicht verändern ließ, führte zur Resignation. Die Anzahl der Projekte und die Motivation der Theaterschaffenden gingen zurück, auch wenn das Mitspieltheater weiterhin auf die Theater- und Kulturarbeit wirkte.

Ebenfalls in der Tradition des Mitspiel-Theaters stehend, erreichte das Projekt *Modellversuch – Künstler und Schüler* (ab 1977) noch den größten Erfolg. Dies lag unter anderem daran, dass das Projekt den Mitmach-Ansatz anpasste. Wie Schneider darstellt, wurden zunächst die Ansprüche an das Rollenverhalten der Kinder heruntergesetzt (vgl. ebd., S. 24). Außerdem erfolgte eine Neuausrichtung der Zielstellung. Die SchülerInnen sollten die Widersprüche in der Gesellschaft erkennen und insbesondere reflektieren, welche gesellschaftlichen Bedingungen zu persönlichen Defiziten führen und wie durch Zusammenarbeit und Solidarität Nachteile abgebaut werden können (vgl. MKuS 1977, S. 31). Die starke didaktische Ausrichtung der vorherigen Umsetzungen, die immer das politische Lernen zum Ziel hatten, wurde hier durch das Vorhaben der Persönlichkeitsbildung ergänzt. Die Persönlichkeit der einzelnen SchülerInnen und ihr Ausdrucksvermögen wurden in den Blick genommen, wodurch die individuelle Befreiung durch körperliche Betätigung und die Hebung des Selbstwertgefühls im Vordergrund standen. Das Spiel galt nun als befreiendes, enthemmendes und erkennendes Mittel der Selbstfindung (vgl. Schneider 1984, S. 31). Neben diesen pädagogischen Zielsetzungen wurde in diesem Ansatz jedoch auch besonderes Augenmerk auf die ästhetische Dimension von Theater gelegt. Die Entwicklung der Wahrnehmungsfähigkeit, die Erweiterung des Vorstellungspotenzials sowie die Verfeinerung der Genussfähigkeit waren hier zentrale Anliegen (vgl. MKuS 1977, S. 32). Die Zielgruppe stellten vor allem HauptschülerInnen, die bei der Sozialisation unterstützt werden und das kulturelle sowie soziale Umfeld als Erfahrungsraum wahrnehmen lernen sollten (vgl. MKuS 1978, S. 161).

Das Mitmach-Theater

Der im Mitspiel-Theater wichtige Aspekt der Beteiligung ist auch im Mitmach-Theater zentral. Dieses ist am Vorführ-Theater orientiert, bietet jedoch an vielen Stellen die Möglichkeit zur Partizipation, beispielsweise durch eingeplante Spielszenen, die durch die Beteiligung der Kinder bestimmt werden. Kristov Brändli vom Theater *Birne* beschreibt die Idee wie folgt: »Die Kinder greifen in das Stück, in den Gang der Handlung ein und versuchen die Handlung nach ihren Erkenntnissen und Gefühlen zu beeinflussen.« (Brändli u. a. 1977, S. 10) Ein sehr erfolgreiches Stück in dieser Tradition war *Langfinger* (UA 1975) vom Theater *Birne*. Darin wurden die ZuschauerInnen nach einem Ladendiebstahl in einer Abstimmung über die Schuld zweier tatverdächtiger Mädchen befragt: einem Mädchen aus dem Arbeitermilieu und einem aus der Mittelschicht. Auf die Abstimmung folgte ein Zuschauergespräch über die Schuldzuweisung, das die Vor-Verurteilung als Lernprozess thematisiert. Entsprechend der auch im Stück vorerst bedienten Vorurteile fiel das Votum in der Regel auf das Mädchen aus dem Arbeitermilieu. Letztlich sollte das Publikum für eine Position Partei ergreifen und dabei die eigenen Vorurteile hinterfragen.

Einem vor allem gesellschaftskritischen Schwerpunkt wandte sich die freie Gruppe *Rote Grütze* zu. Ihr bekanntes und erfolgreiches Stück *Darüber spricht man nicht!* (UA 1973) räumte mit den Tabus der Sexualerziehung auf. Dabei galt: »Die Kinder spielen eine Hauptrolle. Ihre Reaktionen, ihre Aktionen, ihre Fragen und Antworten gehören zum Spiel.« (Weismann-Kollektiv 1973, o. S.) In dem Stück hatten die ZuschauerInnen Gelegenheit, ihre Sexualität zu erkennen, zu hinterfragen und lustvoll mit ihr umzugehen (vgl. Schneider 1984, S. 46). Die Kinder konnten sich zu gegebener Zeit durch Zurufe, durch Fragen und Berichte eigener Erfahrungen in das Stück einbringen. Diese Impulse wurden dann von den SchauspielerInnen aufgegriffen und in das Stück integriert. Den Theaterschaffenden war dabei bewusst, dass ein Hinterfragen der damals geltenden Se-

xualmoral zu Lösungen führen konnte, welche die Kinder im Übertrag mit der Realität vor Schwierigkeiten stellen würden. Deshalb integrierten sie eine didaktische Schlusszene, in der die neuen Erfahrungen und Informationen für die Anwendung im realen Leben demonstriert wurden.

Das Vorführ-Theater

Das Vorführ-Theater orientiert sich besonders stark am traditionellen Schauspiel und setzt den Formenwandel inhaltlich und dramaturgisch um. Maßgeblich geprägt wurde diese Form durch das GRIPS-Theater, wobei zwei Phasen zu unterscheiden sind. Denn die Arbeit an der Neuausrichtung des neorealistischen Kinder- und Jugendtheaters begann zunächst etwas unbedarft, wie der Schilderung von Volker Ludwig entnommen werden kann:

Das Reichskabarett vertritt etwa die Richtung des antiautoritären Lagers im SDS [Sozialistischer Deutscher Studentenbund, Anm. d. Verfasser]. Kindertheater machten wir aus Daffke. Mit der künstlerischen Präzision des Kabarett, sicher. [...] Da uns alle bekannten Stücke zu reaktionär, langatmig, oder kitschig vorkamen, schrieben wir selbst drauflos. Hauptsache Tempo und Musikalität, Richtschnur: Die eigenen Kinder (fast alle haben sie), theoretische Voraussetzungen überhaupt keine. Erfolg groß, aber zu wenig Publikum. (Ludwig 1970, S. 27)

War die erste Herangehensweise geprägt vom aktuellen Zeitgeschehen und den eigenen Erfahrungen, setzte spätestens mit dem Stück *Trummi kaputt* (UA 1971) eine spürbare Professionalisierung ein. Die umfangreichen Erfahrungen des Ensembles aus Kleinkunst und Kabarett sowie die Bezugnahme auf theoretische Schriften der intellektuellen Wegbereiter der 68er-Bewegung, wie Asja Lacin, Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Edwin Hoernle, sowie die Forderungen der antiautoritären Studentenbewegung und der emanzipatorischen Erziehung wurden in den Stücken ersichtlich. Auf die besondere Bedeutung dieses Stücks für die konzeptionelle Entwicklung verweist das GRIPS-Theater selbst wie folgt: »Von ›Trummi‹ her datiert ja auch die Bezeichnung des GRIPS-Theaters als Lehrtheater, also nicht mehr ursprünglich-naives antiautoritäres Spielen und Tollen, sondern das Suchen nach Bildern für gesellschaftliche Situationen.« (GRIPS 1979, S. 171)

Die Stücke waren nun gekennzeichnet durch dramaturgische Vielschichtigkeit, Komplexität der Handlungsführung, der Konfliktgestaltung und der thematischen Aussage (vgl. Fischer 2002, S. 101). Beispielgebend ist *Ein Fest bei Papadakis* (UA 1973) als »das am klassischsten gebaute GRIPS-Stück« (Ludwig 1979, S. 21). Dieses war wie viele GRIPS-Stücke am Volkstheater orientiert und wollte exemplarische Haltungen aufzeigen (vgl. Schedler 1975, S. 39). So resümiert Arno Paul: »Ludwig betont die soziale und dramaturgische Logik der Fabel gegenüber den formalen Möglichkeiten eines unterhalt-sam-aufklärerischen Kindertheaters.« (Paul 1979, S. 121) Es entstand ein Stil des volkstückhaften, humorvollen, lehrstückhaften Vorführtheaters, das die konkrete Utopie ausgestaltete und Wirklichkeit als veränderbar darstellte (vgl. Schneider 1984, S. 63). Unmögliche Lösungen, deren gesellschaftliche Umsetzung unwahrscheinlich ist, wurden hier dann nicht mehr ins Feld geführt: »Unsere Schlüsse waren immer konkrete Utopien, die erkämpfbar, die real möglich sind, das ist immer das Ende eines langen Kampfes, der im Grunde weit über das Stück hinausreicht.« (GRIPS 1979, S. 170) Ziel und Zweck des GRIPS-Theaters bestand immer darin, die Kritikfähigkeit der Kinder zu schärfen, individuelle Problemlösungen anzubieten und revolutionäre Phantasie zu fördern sowie mit

künstlerischen Mitteln auf die Gesellschaft einzuwirken (vgl. ebd., S. 172). Hier spielten auch die Songs und die Musik als Stilmittel des emanzipatorischen Kindertheaters eine große Rolle, da sie mit eingängigen Melodien ein knappes Resümee anboten: Parolen, die in die Welt hinausgetragen werden konnten. Nicht zuletzt bestimmten Handschrift und Stil des Hauptautors die Form der Texte und Stücke. So nutzte Volker Ludwig die Fabelkonstruktion und eine traditionell dramatische Erzählweise, wohingegen Stefan Reisner ein jüngeres Publikum in den Blick nahm und nach dem Prinzip des Nummernstücks mit Reihung und Variation arbeitete (vgl. Fischer 2002, S. 102).

Zur weiteren Ausdifferenzierung der Theatererfahrung nahm das GRIPS-Theater auch die Schulen in die Pflicht. So boten sie 1973 erstmals ein Nachbereitungsheft zu *Doof bleibt doof* an, um die notwendig erscheinende Aufführungsbegleitung zu installieren. Gleichzeitig legte das GRIPS-Theater damit den Grundstein für umfangreiche theaterpädagogische Angebote (vgl. Heinemann 2016, S. 61).

Das Autorentheater von Paul Maar und Friedrich Karl Waechter
Im Übergang zum poetischen Theater nahmen die beiden Autoren Paul Maar und Friedrich Karl Waechter mit ihren phantasiebetonten Stücktexten auch Einfluss auf die Formsprache des emanzipatorischen Kindertheaters. Ein Kennzeichen für Paul Maars Arbeit ist die Symbolhaftigkeit. In seinen Stücken lässt er HandlungsträgerInnen, aber keine MilieuvorteilerInnen spielen. Der Ort des Geschehens ist somit nicht milieuspezifisch, jedoch trägt die Ebene der Handlung klare problematisierende Züge:

Daraus habe ich für meine schriftstellerische Arbeit den Schluß abgeleitet, daß man – wenn man soziales Verhalten in einem Stück lehren will – die größere Anzahl der Zuschauer erreicht, wenn man die Bühnenfiguren nicht in ein bestimmtes soziales Milieu stellt, sondern sie nur durch ihr Verhalten definiert (z. B. als Unterdrückte oder Unterdrücker). (Maar 1978, S. 4, zitiert nach Schneider 1984, S. 70)

Damit weicht er in der Form vom emanzipatorischen Kindertheater zunächst ab, dennoch ist sein Theater ein Mittel zur Realitätsbewältigung und somit ein didaktisches Werkzeug:

Auf eine Kurzformel gebracht: Ich will Theater, in dem die Botschaft (etwa: Gedanken zur Solidarität gegenüber Mächtigen, Fragen, wie Abhängigkeit entsteht, wie man sich daraus löst) nicht verbal, nicht plakativ und nicht mit erhobenem Zeigefinger von der Bühne verkündet wird, sondern in dem sie unmittelbar durch die Handlung vermittelt wird. Und ich will Theater, das – durch den Einsatz aller szenischen Mittel – Vergnügen macht. (Ebd., S. 72)

Friedrich Karl Waechter griff keine Alltagssituation auf, sondern begann seine Arbeit mit Märchenstücken, die nach Auflösung der Verfremdung auf die Realität übertragbar sind. Die reine realistische Handlung erschien ihm nicht sinnvoll, worin er sich wesentlich vom emanzipatorischen Kindertheater unterscheidet (vgl. Schneider 1984, S. 75). Er vernachlässigt den pädagogischen Duktus und macht Poesie greif-, sicht- und hörbar. Er arbeitet stärker mit Übertragbarkeit (vgl. ebd., S. 77) und nutzt die Phantasie, um alltägliche Situationen zu überwinden. Damit ist zwar die Vorgehensweise verschieden, Absicht, Intention und Dramaturgie gehen jedoch mit dem emanzipatorischen Kindertheater konform (vgl. ebd., S. 80).

Funktionswandel

Waren Kindertheaterstücke im Zuge der 1950er/60er Jahre stark an einer eskapistischen Unterhaltung orientiert, änderte sich mit der Zäsur von 1968 auch die Funktion von Theater. Theater wurde zu einem Ort, der zum Verständnis der Welt und ihrer kritischen Betrachtung verhalf. Dabei verpflichtete es sich der Forderung der Studentenbewegung, Kritikfähigkeit auszubilden und darüber die Kinder bei der eigenen Emanzipation zu unterstützen. Das emanzipatorische Kindertheater wurde in der Folge zu einem Ort, welcher Partizipation, Selbst- und Mitbestimmung sowie Ich-Stärke und Ich-Identität herausbilden sollte (vgl. Schneider 1985, S. 170 f.): »Ziel ist nicht die Aufführung, sondern die Emanzipation der Akteure, zu denen Schauspieler und Zuschauer gleichermaßen rechnen.« (Paul 1971, S. 48) Die konsequente Ausrichtung auf eine möglichst basisdemokratische Beteiligung am gesellschaftlichen Diskurs spiegelte sich auch in den Organisations- und Produktionsformen. So wurde im Berliner GRIPS-Theater erstmals nach dem Mitbestimmungsprinzip des gesamten Ensembles gearbeitet und der Anspruch auf Gleichberechtigung und Mitbestimmung institutionell verankert (vgl. Heinemann 2016, S. 56). Hier entstand auch eine Basis für theaterpädagogische Vermittlungsinstanzen. Theater wie das GRIPS nahmen den theaterpädagogischen Auftrag ernst und setzten diesen mit didaktischem Begleitmaterial und besonders ausgewiesenem Personal um, forderten diesen aber auch von den Lehrpersonen ein.

Besonderer Ausdruck für den Funktionswandel des Theaters war der Anstieg seiner gesellschaftlichen Relevanz. Die kritischen Inszenierungen führten zu einem Kulturkampf, der die Strahlkraft des emanzipatorischen Kindertheaters nochmals unterstrich. Berliner Schulen wurde es in von der CDU regierten Bezirken verboten, Inszenierungen des GRIPS-Theaters zu besuchen (vgl. Taube 2015a, S. 16), was als Zeichen für den gewachsenen Einfluss des emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheaters gewertet werden kann. Nachfolgend wurden dem emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheater unterschiedliche Funktionen zugewiesen: Es war Welterklärer, Sozialisationshilfe, Systemerneuerer und Unruhestifter.

Rückwirkung auf die institutionalisierten Stadttheater

Die Stadttheater blieben von den Entwicklungen in der freien Szene nicht unberührt. Schien sich bei einer ersten Standortbestimmung auf der Kindertheatertagung in Marl im Oktober 1976 eher eine Entfremdung zwischen freien Gruppen und dem Stadttheater abzuzeichnen (Kindertheater 1970, S. 61), gelangten mit zeitlicher Verzögerung viele Stücke des GRIPS-Theaters und des Theaters *Rote Grütze* dennoch auf die Kinder- und Jugendtheaterspielpläne. Gleichwohl übernahmen die Stadttheater in der Regel vor allem die Form, nicht jedoch die Zielsetzung des emanzipatorischen Theaters (vgl. Kayser 1985, S. 44). Aus dieser Trennung von Form und politischer Intention schien keine große Gefahr für die herrschenden sozialen Strukturen hervorzugehen, was entsprechend als »Kreativität im Laufstall« kritisiert wurde (Kerbs 1970, S. 47).

Dennoch führte die Bezugnahme auf das emanzipatorische Kindertheater zu nachhaltigen Veränderungen. So gelang unter Norbert J. Mayer am Münchner *Theater der Jugend* bereits 1969/70 die Trendwende. Allerdings mit einer merklichen Abwandlung: Die Stücke waren zwar im Bereich der Lebenswelt der Kinder angesiedelt und behandelten ihre Themen und Probleme, jedoch wurde die stark dogmatische Färbung herausgenommen. Das *Theater der Jugend* nahm dennoch viele Stücke des GRIPS-Theaters auf und griff mit Helmut Walbert auf einen Autor zurück, der sich ebenfalls auf die Lebens-

realität der Kinder bezog, zugleich aber eine Skepsis gegenüber den Problemlösungen einbrachte. Trotz der gemäßigteren Linie war auch das *Theater der Jugend* vom Kulturkampf betroffen und auch hier schmälerten die konservativen Parteien die Publikumsströme mit Besuchsverboten für Schulen (Taube 2015a, S. 14). Das Kinder- und Jugendtheater am Nationaltheater Mannheim, damals *Schnawwl* (kurpfälzisch für »den Schnabel aufreißen«; heute *Junges Nationaltheater Mannheim*), reagierte ebenfalls frühzeitig auf die neue Theaterform. Bereits 1969 eröffnete Intendant Arnold Petersen eine vierte Sparte unter der Leitung des Tänzers und Choreografen Pavel Mikulastik (vgl. Gronemeyer 2009, S. 196). Seine Profession veränderte den Zugriff auf die Form und mündete in eine körperbetonte, poetische und clowneske Spielweise (vgl. ebd., S. 197). Nichtsdestotrotz gelangten unter seiner Leitung Stücke des GRIPS-Theaters, des Theaters *Rote Grütze* und des Theaters *Birne* sowie der Autoren Paul Maar und Karl Friedrich Wächter auf den Spielplan. Entscheidend ist jedoch, dass das Pädagogische des emanzipatorischen Kindertheaters unter Mikulastik nicht der Ästhetik untergeordnet wurde, sondern dass er sich dezidiert für eine Theaterkunst für Kinder aussprach (vgl. ebd.).

Entwicklungslinien bis heute

Inzwischen hat sich das Kinder- und Jugendtheater als eigenständige Kunstgattung etabliert. Wo sich das Selbstverständnis früher in einem emanzipatorischen Gegenentwurf zur Gesellschaft und zum konventionellen Theater ausdrückte, bezieht es sich inzwischen auf einen einzigartigen Kulturraum ästhetischer Bildung, in dem Heranwachsende in Auseinandersetzung mit literarischen Stoffen, aktuellen Inhalten und gesellschaftlichen Themen Erfahrungen machen können, die sie zur Reflexion der Selbst- und Fremdwahrnehmung und zur eigenen Orientierung in der Welt anregen. Die Stücke befassen sich nach wie vor mit Fragestellungen und Lebenssituationen der jungen Generation, setzen sich mit elementaren und aktuellen Themen auseinander und richten den Blick auf das Andere und Fremde. Sie knüpfen damit an die Traditionen des emanzipatorischen Kindertheaters an und stellen auf der Bühne die gesellschaftliche Relevanz der Geschehnisse heraus, was zum Denken, Nachfragen und Mitmachen anregt (vgl. Taube 2012, S. 10 f.; Mayer 2016).

Der Zusammenhang von Sehen und Spielen, von Kunstrezeption und eigenem ästhetischen Gestalten, wie er im emanzipatorischen Kindertheater angelegt war, wird bis heute fortgeführt und um neue Spielarten erweitert. Die Abwendung von einer als einseitig empfundenen programmatischen Gesellschaftsdidaktik wurde in den Folgejahren weiter vollzogen, und spätestens seit den 1990er Jahren wird der Akzent vor allem auf die Ästhetik des Theaters selbst und eine als umfassend verstandene ästhetische Bildung gelegt. Kinder und Jugendliche werden als Subjekte ihrer eigenen Lebenswelt weiterhin ernst genommen, worauf die Theater mit eigenständigen Ausdrucksformen und künstlerischen Formaten eingehen. Neben der Aufwertung der künstlerischen Praxis gewann dabei die theaterpädagogische Arbeit zunehmend an Bedeutung, die sich in der BRD wesentlich aus der pädagogischen Arbeit des GRIPS-Theaters verbreitete. Unter dem Aspekt der Vermittlung stehen didaktische Modellierungen zum besseren Verständnis und zur Auseinandersetzung mit Inhalten, ästhetischen Formen und Darstellungsweisen im Mittelpunkt der Arbeit. Neben der Vermittlung greift die theaterpädagogische Arbeit später aber auch – ebenfalls bereits im GRIPS-Theater entwickelte – Ansätze auf, welche die Kinder im ästhetischen Kommunikationsprozess nicht ausschließlich als Empfänger sehen, sondern sie aktiv in Produktionsprozesse einbeziehen. Die neuen Formate

überschreiten spielerisch die Grenze zwischen Vermittlung und Kunstproduktion und werden beispielsweise als »Theater für die Aller kleinsten« im *Helios Theater* in Hamm umgesetzt oder mit den »Theorietestern« am *Theater der Jungen Generation* in Dresden oder als »Winterakademie« am Berliner *Theater an der Parkaue* (vgl. Wartemann 2013). Die Begegnung mit Kindern und Jugendlichen dient hier nicht länger allein der ästhetischen Sensibilisierung der Kinder, sondern auch der künstlerischen Aktivierung der Theaterschaffenden und der gemeinsamen ästhetischen Gestaltung eines Theaterereignisses. Noch deutlicher als in den Produktionsstätten des emanzipatorischen Theaters geht damit auch ein Rollenwandel bei den Theaterschaffenden einher. Nun wird weniger unterschieden zwischen KünstlerInnen und TheaterpädagogInnen, sondern die Zusammenarbeit und Aufteilung der Aufgaben ist stärker von den umgesetzten Formaten abhängig als von einem vorab festgelegten Rollenverständnis (vgl. Hentschel 2009).

Der anhaltende Erfolg und die hohen Zuschauerzahlen des Kinder- und Jugendtheaters führten auch zu ökonomischen Begehrlichkeiten, woraus sich in den 1990er Jahren unter den Stadttheatern ein Boom an Neugründungen und Umbenennungen zu einem *Jungen Theater* entwickelte. Die Stadttheater drückten damit eine stärkere Orientierung am jungen Publikum aus und erhofften sich nicht zuletzt einen Zulauf junger ZuschauerInnen (und deren Familien). Umgekehrt konnten ursprüngliche Kinder- und Jugendtheater sich nicht mehr allein über das Alter ihres Publikums definieren und nahmen als Mehrgenerationen-Theater alle Altersgruppen in den Blick (vgl. Hartung 2001; Hentschel 2016).

Verbindungslinien des heutigen Theaters zum revolutionären Kindertheater der 1968er lassen sich nicht zuletzt hinsichtlich der damals ausgeprägten Überschreitung von Sparten- und Genregrenzen ziehen und einer vielerorts internationalen Ausrichtung sowohl bei der Stückauswahl als auch bei der Organisation von Gastauftritten sowie hinsichtlich der vielfältigen Kooperationen mit anderen AkteurInnen und Kulturschaffenden. Die Ergänzung des traditionellen Schauspieltheaters in der Tradition des Literaturtheaters durch innovative Spielformen wurde in den vergangenen Jahrzehnten weitergeführt und Erzähltheater, Tanztheater, interkulturelles Theater, Klassenzimmertheater oder intermedial und performativ geprägte Zugänge sind Ausdruck einer vielfältigen Theaterlandschaft.

Die Überwindung der Grenze zwischen Bühnenhandlung und Publikum wurde auch ohne einen moralischen Zeigefinger fortgeführt, und das Theater versteht sich weiterhin als eine kulturelle Praxis, die sich mit dem Publikum in Beziehung setzt und es als Partner im künstlerischen Prozess anerkennt (vgl. Seitz 2014). Was sich als Idee der Teilhabe durch das 20. Jahrhundert zieht und in den 1960er Jahren zum Programm wurde, erfährt seit den 1990er Jahren eine besonders starke Verbreitung in den Kinder- und Jugendtheatern. Sie involvieren konsequent Menschen und Gesellschaftsgruppen, die zuvor selten auf der Bühne zu sehen waren, und öffnen sich Lebenswelten, die bewusst nicht nur dem bürgerlichen Leben zugeordnet werden, sondern alle Gesellschaftsschichten umfassen. Dabei werden, dem sozialexperimentellen Duktus folgend, stets neue Handlungsräume gewonnen und neue Partizipationsformate für die ZuschauerInnen entwickelt, die sich selbst, ihr Wissen und ihre Erfahrungen aktiv als »Experten des Alltags« (Rimini Protokoll) einbringen – allerdings ohne durch das Theater erzogen werden zu wollen. Ganz gemäß dem neuen Diktum: »Stop Teaching!« (Primavesi/Deck 2014)

Theaterstücke

- Bassewitz, Gerdt von:** Peterchens Mondfahrt. Uraufführung am 7. Dezember 1912, Altes Theater, Leipzig
- Birne Theater Kollektiv:** Langfinger. Uraufführung 1975, Theater die birne, Berlin
- Burger, Hanuš / Heym, Stefan:** Tom Sawyers großes Abenteuer. Uraufführung am 17. März 1954, Theater der Freundschaft, Berlin
- Burnett, Frances Hodgson:** Der kleine Lord [engl. Original: Little Lord Fauntleroy]. Uraufführung am 14. Mai 1888, Terry's Theatre, London
- Campbell, Ken:** Schule mit Clowns. Uraufführung am 16. Oktober 1985, Schauspielhaus, Bochum [nach einer Idee von Friedrich Karl Waechter]
- Ensembleproduktion:** Balle, Malle, Hupe und Artur. Uraufführung am 14. März 1971, GRIPS-Theater, Berlin
- Franke, Holger / Fehrmann, Helma / Brombacher, Günter / Dorsten, Dagmar / Wendt-Kummer, Elke / Gostischa, Thomas:** Darüber spricht man nicht. Uraufführung 1973, Theater Rote Grütze, Berlin
- Franke, Holger / Fehrmann, Helma / Flügge, Jürgen:** Was heißt hier Liebe? Die Geschichte von Paul und Paula. Uraufführung 1976, Theater Rote Grütze, Berlin
- Gressieker, Uli / Ludwig, Volker / Lücker, Reiner:** Doof bleibt doof. Uraufführung am 16. Februar 1973, GRIPS-Theater, Berlin
- Hachfeld, Rainer / Lücker, Reiner:** Banana. Uraufführung am 10. September 1976, GRIPS-Theater, Berlin
- Kästner, Erich:** Emil und die Detektive. Uraufführung am 20. November 1930, Theater am Schiffbauerdamm, Berlin
- Ljubimowa, Vera:** Schneeball. Uraufführung am 7. Dezember 1950, Kinder- und Jugendtheater, Berlin
- Lücker, Reiner / Reisner, Stefan:** Wasser im Eimer. Uraufführung am 16. Dezember 1977, GRIPS-Theater, Berlin
- Ludwig, Volker:** Trummi kaputt. Uraufführung am 18. November 1971, GRIPS-Theater, Berlin
- Ludwig, Volker / Hachfeld, Rainer:** Stokkerlok und Millipilli. Uraufführung am 17. Mai 1969, GRIPS-Theater, Berlin
- Ludwig, Volker / Krüger, Carsten:** Maximilian Pfeiferling. Uraufführung am 5. November 1969, GRIPS-Theater, Berlin
- Ludwig, Volker / Lücker, Reiner:** Mannomann! Uraufführung am 31. Mai 1972, GRIPS-Theater, Berlin
- Ludwig, Volker / Michel, Detlef:** Das hältste ja im Kopf nicht aus. Uraufführung am 18. September 1975, GRIPS-Theater, Berlin
- Ludwig, Volker / Sorge, Christian:** Ein Fest bei Papadakis. Uraufführung am 10. Dezember 1973, GRIPS-Theater, Berlin
- Maar, Paul:** Mützenwexel. Uraufführung 1981, Württembergische Landesbühne, Esslingen [gemeinsame Entwicklung mit der Württembergischen Landesbühne]
- Maar, Paul:** Freundfinder. Uraufführung 1982, Württembergische Landesbühne, Esslingen [gemeinsame Entwicklung mit der Württembergischen Landesbühne]
- Maar, Paul:** Die Reise durch das Schweigen. Uraufführung 1983, Württembergische Landesbühne, Esslingen [gemeinsame Entwicklung mit der Württembergischen Landesbühne]
- Michalkow, Sergej:** Das rote Halstuch. Uraufführung am 30. April 1952, Theater der Freundschaft, Berlin

Sekundärliteratur

- Barz, André** (2006): Kinder- und Jugendtheater. In: Kliewer, Heinz-Jürgen / Pohl, Inge (Hg.): Lexikon Deutschdidaktik. Bd. 1. Baltmannsweiler, S. 297–299
- Bauer, Karl W.** (1980): Emanzipatorisches Kindertheater: Entstehungszusammenhänge, Zielsetzungen, dramaturgische Modelle. München
- Behr, Michael** (1985): Kinder im Theater. Pädagogisches Kinder- und Jugendtheater in Deutschland. Frankfurt/M.
- Brändli, Kristov u. a.** (1977): Mitspieltheater, Erfahrungen mit einer neuen Spielform oder Der Biß in die Birne. Berlin
- Doderer, Klaus / Uhlig, Kerstin** (1995): Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters zwischen 1945 und 1970. Konzepte, Entwicklungen, Materialien. Frankfurt/M.
- Ebert, Helme / Paris, Volkhard** (1976): Warum ist bei Schulzes Krach? Kindertheater im Märkischen Viertel / Rollenspiel Politisches Lernen. Berlin
- Ewers, Hans-Heino** (2013): Themen-, Formen- und Funktionswandel der westdeutschen Kinderliteratur seit Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre. In: Ewers, Hans-Heino (Hg.): Literaturanspruch und Unterhaltungsabsicht. Studien zur Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert. Frankfurt/M., S. 15–43
- Fischer, Gerhard** (2002): GRIPS. Geschichte eines populären Theaters (1966–2000). München
- Fischer-Lichte, Erika** (2014): Politisches Theater. In: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. 2., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart [u. a.], S. 162-167
- GRIPS Theater Berlin** (Hg.) (2009): GRIPS Theater Berlin 1969–2009. Berlin
- GRIPS erzählt** (1979) [o. Verfasser]. In: Kolneder, Wolfgang / Ludwig, Volker / Wagenbach, Klaus (Hg.): Das GRIPS Theater. Berlin
- Gronemeyer, Andrea** (2009): Kindertheater, Jugendtheater. Perspektiven einer Theatersparte. Berlin
- Hartung, Kirstin** (2001): Kindertheater als Theater der Generationen. Pädagogische Grundlagen und empirische Befunde zum neuen Kindertheater in Deutschland. Frankfurt/M. [u. a.]
- Heinemann, Caroline** (2016): Produktionsräume im zeitgenössischen Kinder- und Jugendtheater. Hildesheim
- Hentschel, Ingrid** (2009): Ereignis und Erfahrung. Theaterpädagogik zwischen Vermittlung und künstlerischer Arbeit. In: Schneider, Wolfgang (Hg.): Theater und Schule. Ein Handbuch zur kulturellen Bildung. Bielefeld, S. 105–127
- Hentschel, Ingrid** (2016): Über Grenzverwischungen und ihre Folgen. Hat das Kindertheater als Spezialtheater noch eine Zukunft? In: Hentschel, Ingrid (Hg.): Theater zwischen Ich und Welt. Beiträge zur Ästhetik des Kinder- und Jugendtheaters. Theorie – Praxis – Geschichte. Bielefeld, S. 41–57
- Hoffmann, Christel** (1976): Theater für junge Zuschauer. Sowjetische Erfahrungen, sozialistische deutsche Traditionen. Berlin
- Israel, Annett** (2009): Entgrenzung. Das aktuelle Erscheinungsbild des Kinder- und Jugendtheaters und seine historischen Bezüge. In: Gronemeyer, Andrea / Heße, Julia Dina / Taube, Gerd (Hg.): Kindertheater Jugendtheater. Perspektiven einer Theatersparte. Berlin, S. 22–43

- Kayser, Ruth (1985): Von der Rebellion zum Märchen. Der Etablierungsprozess des Kinder- und Jugendtheaters seit seinen Neuansätzen in der Studentenbewegung. Frankfurt/M.
- Kerbs, Diethart (1970): Thesen zur politischen Kritik der Kreativitätstheorie. In: Kunst und Unterricht, H. 7, S. 47
- Kindertheater (1970): Folgerungen in Marl. In: Theater heute 11, H. 12, S. 61
- Ludwig, Volker (1970): Über die Anmaßung, Theater für Kinder zu machen. In: Theater heute 11, H. 4, S. 27–28
- Ludwig, Volker (1979): Kleine Chronik des GRIPS Theaters. In: Kolneder, Wolfgang / Ludwig, Volker / Wagenbach, Klaus (Hg.): Das GRIPS Theater. Berlin
- Ludwig, Volker (1994): GRIPS – Erinnerungen und Anekdoten. In: Kolneder, Wolfgang / Fischer-Fels, Stefan (Hg.): Das GRIPS Buch. Theatergeschichten. Berlin, S. 14–291
- Ludwig, Volker (2009): GRIPS 1969–2009. Eine lückenreiche Chronik. In: GRIPS Theater Berlin (Hg.): GRIPS Theater Berlin 1969–2009. Berlin
- Maar, Paul (1978): *Kikerikiste – Ein Stück für Kinder*. In: Württembergische Landesbühne (Hg.): Begleitheft Nr. 2 zum Kinderstück *Kikerikiste*. Esslingen
- Mayer, Johannes (2016): Sehen und Spielen. Das Theater der *Jungen Welt* als Kulturraum für alle. In: Riegler, Susanne / Schmidler, Sebastian (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur in Leipzig. Orte – Akteure – Perspektiven. Leipzig, S. 207–218
- Modellversuch Künstler und Schüler [MKuS] (1977): Dokumentation der Zielvorstellungen und Planungsphase. Modellversuchsansätze, Diskussionsprotokolle, Schulkonzepte. Frankfurt/M.
- Modellversuch Künstler und Schüler [MKuS] (1978): »in« – Modellversuchszeitung, Nr. 5. Frankfurt/M.
- Modellversuch Künstler und Schüler [MKuS] (1980): Abschlussbericht. In: Der Bundesminister für Bildung und Wissenschaft (Hg.): Werkstattberichte 23. Bonn
- Paris, Volkhard (1971): Kindertheater im Märkischen Viertel Berlin. In: Stadt Marl (Hg.): Kindertheater. Protokolle der Kindertheatertagung in Marl vom 16.–18. Oktober 1970. Marl
- Paul, Arno (1971): Ärger mit *Aschenputtel*. Analyse einer Märchenaufführung eines kompensatorischen Kindertheaters. In: *betrifft: erziehung* 4, H. 9, S. 48–56
- Paul, Arno (1979): Zu einigen Strukturelementen der GRIPS-Dramaturgie. In: Kolneder, Wolfgang / Ludwig, Volker / Wagenbach, Klaus (Hg.): Das GRIPS-Theater. Berlin, S. 121–124
- Piscator, Erwin (1986): *Zeittheater*. »Das Politische Theater« und weitere Schriften von 1915 bis 1966. Ausgewählt und bearbeitet von Manfred Brauneck und Peter Stertz. Mit einem Nachwort von Hansgünther Heyme. Reinbek bei Hamburg
- Primavesi, Patrick / Deck, Jan (Hg.) (2014): *Stop Teaching! Neue Theaterformen mit Kindern und Jugendlichen*. Bielefeld
- Schedler, Melchoir (1975): *Experimenta 5: Kindertheater als Volkstheater*. In: Theater heute 16, H. 8, S. 37–43
- Schneider, Wolfgang (1984): *Kindertheater nach 1968. Neorealistische Entwicklungen in der Bundesrepublik und West-Berlin*. Köln
- Schneider, Wolfgang (1985): Das Bedürfnis nach Auseinandersetzung und Lebensbewältigung. Über Prototypen im neorealistischen Kindertheater. In: Freundeskreis des Instituts für Jugendbuchforschung Frankfurt (Hg.): *Kinderwelten. Kinder und Kindheit in der neueren Literatur*. Festschrift für Klaus Doderer. Weinheim [u. a.], S. 170–182

- Schneider, Wolfgang (2005): Theater für Kinder und Jugendliche. Beiträge zu Theorie und Praxis. Hildesheim [u. a.]
- Schneider, Wolfgang / Taube, Gerd (2015): Das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland. Begegnungsforum. Austauschplattform. Diskursort. Frankfurt/M.
- Seitz, Hanne (2014): Zuschauer bleiben, Publikum werden, Performer sein. Modi der Partizipation. In: Pinkert, Ute (Hg.): Theaterpädagogik am Theater. Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung. Berlin [u. a.], S. 79–89
- Taube, Gerd (2002): Kinder- und Jugendtheater. In: Lange, Günter (Hg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Bd. 2. 3. Aufl. Baltmannsweiler, S. 568–589
- Taube, Gerd (2012): Kinder- und Jugendtheater heute. Eine Einführung. In: Deutscher Bühnenverein (Hg.): Kinder- und Jugendtheater im Wandel. Köln, S. 7–14
- Taube, Gerd (2015 a): Große und kleine Meilensteine. Chronik des Kinder- und Jugendtheaters und des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland (1946–2014). In: Schneider, Wolfgang / Taube, Gerd (Hg.): Das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland. Begegnungsforum. Austauschplattform. Diskursort. Frankfurt/M., S. 63–93
- Taube, Gerd (2015 b): Kinder brauchen Theater zum Aufwachsen. Die Politik der ASSITEJ für das deutsche Kinder- und Jugendtheater in Ost und West (1966 bis 1990). In: Schneider, Wolfgang / Taube, Gerd (Hg.): Das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland. Begegnungsforum. Austauschplattform. Diskursort. Frankfurt/M., S. 7–50
- Wartemann, Geesche (2013): Zwischen Lektion und Labor. Perspektiven der Vermittlung am Theater. In: Schneider, Wolfgang (Hg.): Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste. Bielefeld, S. 153–161
- Weismann-Kollektiv (1973): Kinder- und Jugendtheater ›rote grütze‹: darüber spricht man nicht! Ein Spiel zur Sexualerziehung. München

Kurzvita

Johannes Mayer, Dr. phil., ist Juniorprofessor für Kinderliteratur und literarisches Lernen an der Universität Leipzig sowie diplomierter Erziehungswissenschaftler und Theaterpädagoge. Seine Forschungsinteressen sind neben dem Kinder- und Jugendtheater die qualitativ-empirische Rekonstruktion literarischer Lernprozesse, die Lehrerbildung sowie gesprächsförmige Modellierungen im Literaturunterricht.

Franca Kretzschmar ist Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Universität Leipzig im Fachbereich Grundschuldidaktik Deutsch. Sie studierte Theaterwissenschaft und Germanistik (BA) sowie Lehramt an Grundschulen (MA). Ihre Forschungsinteressen liegen in den Bereichen Kinder- und Jugendliteratur und literarisches Lernen in der Grundschule.