

Berufsperspektive: Theaterspielen für junge Zuschauer

Eine Untersuchung zum „Kinder- und Jugendtheater im Rahmen
der Ausbildung von Schauspielerinnen und Schauspielern“

Klaus Doderer
unter Mitarbeit von Margit Knauer und Andrea Windisch

Berufsperspektive:
Theaterspielen für junge Zuschauer

Schriftenreihe des Deutschen Bühnenvereins Band VIII

Eine Veröffentlichung des Kinder- und Jugendtheaterzentrums der Bundesrepublik Deutschland, erarbeitet im Institut für Jugendbuchforschung der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main und gefördert vom Bundesministerium für Frauen und Jugend.

Berufsperspektive: Theaterspielen für junge Zuschauer

Eine Untersuchung zum „Kinder- und Jugendtheater im Rahmen
der Ausbildung von Schauspielerinnen und Schauspielern“

Klaus Doderer

unter Mitarbeit von Margit Knauer und Andrea Windisch

Schriftenreihe des Deutschen Bühnenvereins Band VIII
Köln 1993

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Doderer, Klaus :

Berufsperspektive: Theaterspielen für junge Zuschauer : Eine Untersuchung zum „Kinder- und Jugendtheater im Rahmen der Ausbildung von Schauspielerinnen und Schauspielern“ ; [eine Veröffentlichung des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland] / von Klaus Doderer.

Unter Mitarb. von Margit Knauer und Andrea Windisch. [Erarb. im Institut für Jugendbuchforschung der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität in Frankfurt am Main]. – Köln : Dt. Bühnenverein ; Frankfurt am Main : Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland; 1993

(Schriftenreihe des Deutschen Bühnenvereins ; Bd. 8)

ISBN 3-9802461-6-7

NE: Deutscher Bühnenverein: Schriftenreihe des Deutschen ...

© Frankfurt am Main 1993

Alle Rechte beim Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland

Satz: dipa-Verlag, Frankfurt am Main

Druck: Druckerei Dan, Ljubljana

Printed in Slovenia

ISBN 3-9802461-6-7

Vorwort

Welches sind die Gründe für das weithin immer noch fehlende ernsthafte Interesse der Öffentlichkeit am Kinder- und Jugendtheater? Ob und wie in den großen Häusern, in kleineren Stadttheatern, in den speziellen Theatern der Jugend oder den Freien Gruppen in der Bundesrepublik, aber ebenso in Österreich und der Schweiz für ein jugendliches Publikum gespielt wird, darüber berichten die Feuilletons der Zeitungen, die Kultursendungen der Radiostationen und Fernsehanstalten höchst selten.

Mitarbeiter des „Arbeitsbereichs Kinder- und Jugendtheater“ im „Institut für Jugendbuchforschung“ der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main fragten sich, woran dies liegen mag. Ist es die künstlerische Minderleistung solcher Bühnen und Produktionen, die sie den Kritikern wertlos erscheinen läßt? Ist es vielleicht auch die in Arroganz umschlagende Betriebsblindheit der Kritiker, welche so manche neue Qualität dieser Theatersparte übersehen läßt? Argumentieren vielleicht die Rezensenten in den Feuilletons noch immer aus der Grundvorstellung heraus, für die Kleinen sei nun einmal das Weihnachtsmärchen in schlechter Besetzung und dürftiger Ausstattung gut genug? Ist es womöglich die Phantasielosigkeit mancher Theatermacher, welche der uralten Vorstellung frönen, einem erwachsenen Publikum müsse man zwar die Qualität der Klassiker immer wieder neu unter Beweis stellen und dann und wann auch den Kitzel des modernen Experiments bieten, die Jugend dagegen sei billig zu unterhalten, weil sie ohnehin noch keinen Kunstverstand besäße?

Eine der nüchternsten Mutmaßungen über die Gründe der mangelhaften Unterrichtung der Öffentlichkeit über die Kinder- und Jugendtheaterszene und die damit verbundene Fehleinschätzung, ja in ihrer Folge auch die Unterentwicklung der Sparte, ist die: Die vor allem in Deutschland insgesamt besonders gut ausgestatteten Theater haben es bis auf Einzelbeispiele nicht vermocht, sich um die Theaterkultur der nachwachsenden Generation zu kümmern. Insofern ist die mangelnde Beachtung des Kinder- und Jugendtheaters ohne Zweifel ein gesamtgesellschaftliches Phänomen.

Ein solches Versäumnis wirkt sich verständlicherweise auch auf die Ausbildung von Schauspielerinnen und Schauspielern an den Schauspielschulen aus. Zu fragen ist deshalb, ob und wie die dort studierenden jungen Menschen und zukünftigen Akteure auf die Tätigkeit im Kinder- und Jugendtheater vorbereitet

werden. Ob womöglich auch schon bei ihnen die Vorurteilsbildung gegenüber der „Vierten Sparte“ begänne.

Das soziokulturelle Netz, innerhalb dessen das Theater überhaupt, aber das Kinder- und Jugendtheater im besonderen gesehen werden muß, ist höchst vielschichtig. Es schien der Frankfurter Forschungsgruppe am Ende der Vorüberlegungen angebracht, sich einen überschaubaren Fragenkomplex vorzunehmen, um die Rolle, die Kinder- und Jugendtheater in der Ausbildung von zukünftigen Schauspielerinnen und Schauspielern spielt, analysieren zu können. So ging es vor allem um die Beantwortung der einfachen Frage, ob denn in der Ausbildung Kinder- und Jugendtheater überhaupt zur Sprache käme? Erst im Falle der Bejahung konnten die befragten Schulen um nähere Auskünfte gebeten werden, zum Beispiel nach Spezialisierungsmöglichkeiten für das Kinder- und Jugendtheater während der Zeit der Ausbildung, nach den während der Studienzeit gegebenen Gelegenheiten, praktische Erfahrungen (Hospitanzen, Praktika, Übernahme von Rollen) in Kinder- und Jugendtheatern beziehungsweise bei der Entwicklung von Theaterprojekten für ein nicht erwachsenes Publikum zu sammeln und auch nach dem Wert und der Bedeutung, welche die betreffende Schule dem Phänomen Kinder- und Jugendtheater beimißt.

Es ging letztlich darum, in den vor Ort und persönlich geführten Gesprächen zu erfahren, aus welcher generellen Position und Zielvorstellung, auch aus welcher „Philosophie“ von Theater heraus die Ausbildung der jungen Menschen erfolgt.

Ausgangspunkt und Fragenkatalog hatten die Konsequenz, daß sich die Forschungsgruppe – bestehend aus Prof. Dr. Klaus Doderer, Margit Knauer, M.A., und Andrea Windisch, M.A., beraten von Dr. Helmut Müller – zunächst mit einer schriftlichen Anfrage um ganz knappe Auskünfte zu wenigen Punkten an insgesamt 47 Schauspielschulen wandte, die in den alten und den neuen Ländern der Bundesrepublik Deutschland, in Österreich und in der Schweiz ausfindig gemacht werden konnten. Erst danach wurden zwischen Hamburg und Wien, Bochum und Rostock, Leipzig und Bern Gespräche mit den die Ausbildung von Schauspielerinnen und Schauspielern leitenden Dozentinnen und Dozenten geführt.

Dank des Entgegenkommens der Beteiligten konnten ausführliche Auskünfte eingeholt werden. Gelegentlich dürfte der Besuch des Projektteams das Interesse am Gegenstand Kinder- und Jugendtheater geweckt, erweitert und vertieft haben.

Die Mitarbeiter des Projekts „Kinder- und Jugendtheater im Rahmen der Ausbildung von Schauspielerinnen und Schauspielern“ haben den befragten Personen stets deutlich zu machen versucht, daß sie ihnen nicht mit einer vorgefertigten Auffassung, gar einem fest umrissenen Konzept von dem, was Schauspielschulen für Kinder- und Jugendtheaterarbeit tun sollten, gegenübertraten. Sie wünschten sich, von ihren Gesprächspartnern möglichst unvoreingenommene Antworten zu erhalten. Glücklicherweise trat dies auch fast immer ein.

Im Laufe der Untersuchung stellte sich heraus, daß es für die zu erzielenden Ergebnisse des Projekts und die Abrundung des Blicks auf die Auswirkungen der vorgefundenen Einstellungen, Entscheidungen und Praktiken günstig ist, nicht nur die Lehrenden in den Schauspielschulen, sondern auch die jetzigen und die gewesenen Schüler in die Untersuchung einzubeziehen, ja auch – jedoch ohne eine systematische Auswahl zu treffen – „Theatermacher“ in verschiedenen Funktionen – Intendanten, Regisseure, Dramaturgen und Agenten – zu befragen. Denn schließlich muß auch die Frage erlaubt sein, ob es einer Schulausbildung überhaupt bedarf, da sich ein Teil der Künstlerinnen und Künstler des Kinder- und Jugendtheaters autodidaktisch ausgebildet hat.

Um Verständnis ist hier darum zu bitten, daß in der Regel – bis auf die Stellungnahmen der dreizehn Intendanten, Regisseure und Agenten – die Aussagen der vielen befragten Dozenten und Leiter von Schauspielschulen sowie der Schauspielerinnen und Schauspieler zwar möglichst wortgetreu zitiert werden, aber ohne Nennung der Person. Es ging ja hier vorwiegend um die Sache.

Das Projekt „Kinder- und Jugendtheater im Rahmen der Ausbildung von Schauspielerinnen und Schauspielern“ ist integraler Bestandteil des Programms des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland, da sowohl im Arbeitsbereich „Aus- und Weiterbildung“ jährlich Seminare mit „Schauspielmethodischen Anregungen für Darstellerinnen und Darsteller am Kinder- und Jugendtheater“ stattfinden, bei denen unter anderem die Wahl von Spielweisen und theatralischen Mitteln im Kontext des Zusammenspiels mit dem jungen Publikum ausprobiert und reflektiert werden, als auch im Arbeitsbereich „Nationaler und internationaler Austausch“ Schauspielerinnen und Schauspieler nicht nur Gegenstand der Erörterung, sondern auch direkt Beteiligte am Prozeß der kulturpolitischen Profilierung des Kinder- und Jugendtheaters sind. Deshalb sind in dieser Publikation auch die Gespräche des „2. Deutschen Kinder- und

Jugendtheatertreffens in Berlin 1993“ über die „Verkappten Pädagogen oder verkannten Künstler“ dokumentiert.

Das Projekt verdankt viele Anregungen den Mitgliedern des ihm zugeordneten Beirats. Ihm gehörten Helmut Brinkmann (Bundesministerium für Jugend und Frauen), Brigitte Dethier (Württembergische Landesbühne, Esslingen) und Dr. Manfred Jahnke (Theaterakademie der Spielstatt Ulm) an.

Ohne die Sachbeihilfe des Bundesministeriums für Jugend und Frauen und ohne die Möglichkeit, die Untersuchung im Institut für Jugendbuchforschung der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main anzusiedeln, hätte das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland das Projekt nicht durchführen und der Deutsche Bühnenverein die Ergebnisse nicht veröffentlichen können.

Der vorliegende Band ist eine Materialsammlung, aufbereitet für eine Diskussion, die wir hiermit eröffnen möchten. Sie soll keineswegs als Handbuch für eine Ausbildung zur Kindertheaterschauspielerin oder zum Jugendtheaterschauspieler verstanden werden. Es scheint vielmehr an der Zeit zu sein, darüber nachzudenken, wie das Theaterspielen für junge Zuschauer eine Berufsperspektive erhält, die zur Qualifizierung der Sparte beiträgt. Kindertheater und Jugendtheater muß in der Praxis genauso selbstverständlich sein, wie in Theorie und Ausbildung! Über das Wie wäre zu streiten...

Dr. Wolfgang Schneider, Rolf Bokwin

Frankfurt am Main und Köln. Mai 1993

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|----|
| Vorwort von Wolfgang Schneider und Rolf Bolwin | 5 |
| Kinder und Jugendtheater heute – seine künstlerischen Dimensionen | 11 |
| Das Repertoire des Theaters für die Jugend * Stilformen und Darstellungsmöglichkeiten * Die Orte, an denen sich Theater für die Jugend ereignet * Ausblicke | |
| Ansichten der Schauspielschulen | 30 |
| Kein Platz für das Thema Kinder- und Jugendtheater im Aus- bildungsgang? * Die starken Vorbehalte * Die Sonderrolle des Berliner Grips Theaters * Die fehlende Motivation für eine besondere Ausbildung * Auch praktische Argumente stehen dagegen * Wo allenfalls Kinder- und Jugendtheater einen Platz haben kann * Sollte eine Spezialisierung doch möglich sein? * Und wie steht es mit dem Sammeln von praktischen Erfahrungen während des Studiums? * Ein Resümee der Meinungsvielfalt | |
| Meinungen der Theatermacher | 49 |
| Die Schauspielerinnen und Schauspieler 50 Kinder- und Jugendtheater, (k)ein Thema in der Ausbildung? * Und ein Engagement am Kinder- und Jugendtheater? * Und wie ist es mit den interessanten Rollen? * Das Publikum im Kinder- und Jugendtheater: gnadenlos oder ideal? * Ich will gern für Kinder und Jugendliche spielen, aber... | |
| Die Intendanten, Regisseure, Dramaturgen und Agenten 58 Auszüge aus Interviews mit Norbert Aust (Kiel), Wolf Bunge (Magdeburg), Herbert Enge (Hamburg), August Everding (Mün- chen), Jürgen Flüge (Esslingen), Dirk H. Fröse (Frankfurt am Main), Hanns Gallert (Leipzig), Ursula Geller und Karl-Heinz Roland (Frankfurt am Main), Volker Ludwig (Berlin), Rainer Mennicken (Bonn), Dagmar Schmidt (München), Jürgen Zielinski (Hamburg) | |
| Vorgeschlagene Ausbildungsformen | 81 |
| Ausbildung in Y-Form * Duale Ausbildungsform * Kinder und Jugendtheater als Nebenfach * Zusatzausbildung an Hoch- schulen | |

| | |
|--|-----|
| „Verkannte Künstler oder verkappte Pädagogen?“ – Stimmen beim 2. Deutschen Kinder- und Jugendtheatertreffen in Berlin 1993 | 87 |
| Thesen zur Ausbildung von Schauspielerinnen und Schauspielern für das Kinder- und Jugendtheater | 94 |
| Anhang | 100 |
| Literaturliste * Die beteiligten Schauspielschulen * Die Mit- arbeiter am Projekt | |

Kinder- und Jugendtheater heute – seine künstlerischen Dimensionen

Schauspielschulen vermitteln bei ihrer vielseitigen täglichen Arbeit mit und an jungen Menschen, die einmal zur Bühne gehen möchten, ein bestimmtes Bild von Theater. Dieses ist durch die Erfahrung geprägt, welche die Dozentinnen und Dozenten mit den Brettern, die die Welt bedeuten, gemacht haben, durch die Tradition der jeweiligen Schule und durch die Berufung auf große Meister der Schauspielkunst und Schauspiellehre wie Konstantin Stanislawski, Lee Strasberg, Max Reinhardt und Bert Brecht, durch die Stilprofilierung richtungsgebender deutschsprachiger Bühnen, durch die Vorstellung der Gesellschaft von dem, was Theater als Institution und Idee bedeutet, und selbstverständlich auch durch die „Vorurteile“, welche die zukünftigen Schauspielschülerinnen und -schüler schon mitbringen oder auch allmählich entwickeln. Ebenso fließen die Diskussionen der Kritiker in den Medien über einzelne Aufführungen und das gesamte Repertoire, über schauspielerische Leistungen, die Rolle von Regie und Ensemble und – last but not least – die öffentlichen Debatten über die finanziellen Mittel, die Zuschüsse, Sockelbeträge, Verteilungsmodi und Kürzungen, ja Streichungen in das Bild von Theater ein.

Kurzum, Schauspielschulen würden ihrer Aufgabe nicht gerecht, wären sie sich nicht darüber bewußt, daß sie direkt und indirekt – sei es in theoretischer Lehre oder praktischer Vorbereitung auf den Beruf – in das sich ständig ändernde Gefüge der vielen staatlichen, städtischen und freien Schaubühnen eingebunden sind. Sie vermitteln im täglichen Betrieb, ohne es sich immer zu vergegenwärtigen, innere Bilder vom intellektuellen, sozialen und ökonomischen Leben der Veranstaltung, die wir kurz Theater nennen.

Gehört zu diesem Vorstellungskomplex Theater, wie er sich in Schauspielschulen derzeit widerspiegelt, auch der Bereich des Kinder- und Jugendtheaters? Uns scheint, daß dieses weite, auch durch eine lange, aber nicht immer glückhafte Geschichte gekennzeichnete Feld bisher zu wenig Beachtung gefunden hat. Und dabei dürfte das Theater für ein jugendliches Publikum in den vergangenen zweieinhalb Jahrzehnten entscheidende Veränderungen durchgemacht, neue ästhetische Möglichkeiten erschlossen und auch mehr und mehr öffentliche Beachtung erfahren haben.

Das Repertoire des Theaters für die Jugend

Die gelegentlich zu hörende Behauptung, der Bestand an dramatischen Texten,

historischen Ereignissen und interessanten Rollen sei im Kinder- und Jugendtheaterbereich doch sehr klein, ist bei genauerem Besehen nicht zu halten.

Wir wollen hier zwar nicht die bis in das Mittelalter und die frühe Neuzeit zurückreichende Geschichte des Jugendtheaters ausbreiten. Allerdings könnte daran erwiesen werden, daß in früheren Epochen das Theaterleben manchmal überhaupt erst durch die Konfrontation mit der Jugend zustande gekommen und von diesem Teil der Bevölkerung getragen worden ist. Erinnert sei nur an solche Erscheinungen wie das schwankhafte Volkstheater der Reformationszeit, das religiöse Mysterienspiel der Gegenreformation in seiner engen Verzahnung mit dem Schultheater, an das lehrhafte frühe „Zimmertheater“ der bürgerlichen Jugend im 18. Jahrhundert, an die lange und nicht immer ruhmreiche Entwicklung des sogenannten Weihnachtsmärchens im 19. Jahrhundert oder die mit revolutionären Stoffen und Agitprop-Methoden inszenierten Jugendtheater der zwanziger oder der siebziger Jahre unseres Jahrhunderts.

Ohne Zweifel spielen zur Zeit weder für die Dramaturgen und Regisseure noch für Intendanten und Kritiker die neuen Trends des modernen Theaters für die Jugend eine richtungsweisende Rolle. Aber dennoch ist aufgrund von Entwicklungen der letzten Jahrzehnte – spätestens seit der mit der Studentenbewegung zusammenhängenden Kehre vom flachen, unterhaltsamen Märchenspiel zum emanzipatorisch-neorealistischen Kindertheater von 1968–1970, danach zum psychologisierenden Problemtheater bis zum surrealen, pantomimischen Traum- und Tanzstück – das Interesse und auch das persönliche Engagement für diese Sparte merklich gestiegen. Es hat sich auch in der Tat ein beachtlicher Zugewinn an Formen, an Repertoire und an Spielstätten eingestellt. In allen Gebieten ist als grundlegende Intention enthalten: Das Theater für junge Menschen will als eine qualitätvolle ästhetische Kunstleistung angesehen werden und den Geruch, entweder didaktische Demonstration oder aber billiger Jux zu sein, endgültig verlieren. Es meldet sich also eine Szene zu Wort, die bislang in der Tradition des kritischen Beobachtens von Theater weithin unbeachtet geblieben war.

Betrachten wir nur einmal das weithin in vielen Schauspielschulen und dann auch in den Häusern übersehene, ständig größer werdende Angebot an Stücken. Die Bühnenverlage wie zum Beispiel der „Verlag der Autoren“ (Frankfurt am Main), „Verlag Autorenagentur“ (Frankfurt am Main), der „Verlag für Kindertheater“ (Hamburg), der „Verlag Henschel Schauspiel“ (Berlin) und neuerdings der „Harlekin Theaterverlag“ (Tübingen) kündigen sie in kommentierter Form

permanent an. Seit 1988 gibt der „Verlag der Autoren“ jährlich einen Band der Reihe „Spielplatz“ heraus. Darin sind bis heute allein 30 neuere „Theaterstücke für Kinder“ deutscher, skandinavischer, holländischer und italienischer Autoren als Lesedramen publiziert. Die Bände sind im Buchhandel erhältlich.

Es ist also nicht von der Hand zu weisen: Die modernen Jugendstücke gibt es. Viele sind gut, jedoch nicht alle. Manche sind das Produkt einer kollektiven Erarbeitung und verlangen bei der Inszenierung auch wiederum eine solche, um die Fülle der in ihnen angelegten Gestaltungsmöglichkeiten voll zu erschließen.

Ebenso existiert im übrigen in jüngster Zeit auch an verschiedenen Stellen die Förderung von jungen Dramatikern, die für Jugendbühnen schreiben. Im Jahr 1991 veranstaltete zum Beispiel das „Literarische Colloquium Berlin“ in Kooperation mit dem „Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland“ mit Sitz in Frankfurt am Main eine sogenannte „Kindertheater-Werkstatt“. In Münster gibt es die „Dramaturgischen Gespräche“ und in Frankfurt am Main seit einigen Jahren das „Frankfurter Autorenforum für Kinder- und Jugendtheater“. Die Maßnahmen haben Ergebnisse gezeitigt. Namen wie Ad de Bont (Holland), Staffan Göthe (Schweden), Horst Hawemann, Rudolf Herfurtnert, Volker Ludwig, Albert Wendt, Friedrich Karl Waechter, Wilfrid Grote, Beat Fäh, Barbara Honigmann, Paul Maar oder d'Introna-Ravicchio (Italien) tauchen immer wieder auf. Alle diese Autoren haben verschiedene Handschriften und tragen zu der intelligenten „neuen Unübersichtlichkeit“ der Jugenddramatik der neunziger Jahre bei. Es fehlt allerdings noch ihre Beachtung bei der Kritik und in den Häusern.

Versucht man, das Spektrum an Spielvorlagen stilistisch und thematisch ein wenig zu kategorisieren, dann kann man zur Zeit recht deutlich drei voneinander abweichende Trends ausmachen, die wahrlich nicht mehr unter dem Genretitel „Weihnachtsmärchen“ zusammenzufassen sind.

Da werden erstens, um beim scheinbar traditionellen Stoffgebiet zu beginnen, zwar nach wie vor Märchen bearbeitet, aber diese Texte dienen nicht mehr nur zur Inszenierung lustiger Unterhaltung und der stillschweigenden didaktischen Absicht, die Zuschauer zur Anerkennung einer geordneten Welt aufzufordern. Sie müssen, um einem heutigen jungen Publikum etwas geben zu können, im Märchenspiegel ein Stück derzeitige Wirklichkeit vor Augen und Ohren führen. „Igelhans“ zum Beispiel, für „Kinder ab 6 und Erwachsene“, ist eine eigenwillige, nachdenklich stimmende Bearbeitung von Grimms Märchen „Hans mein Igel“.

Christian Martin, der in der ehemaligen DDR aufgewachsene, inzwischen mit den Jugendproblemstücken „Amok“ und „Bunker“ häufig gespielte Dramatiker, läßt auf der Bühne eintreten, was sich der misanthropische Kunze-Bauer wünscht: „Ich will ein Kind, und wenn's ein Igel wär“. Der Fall tritt ein. Weil das stachelige Kind nicht geliebt wird, macht es sich davon und wird mühsam selbständig. Am Ende heiratet Igelhans die Tochter des amtsmüden Königs Kasimir. Igelhans ist alles gelungen, weil er seine Kräfte und Fähigkeiten richtig einschätzt. Die Königstochter, eine Frau also, streift ihm die Igelhaut und sich selbst die höfische Tracht ab. Der gutwillige König monologisiert in seinem Waldversteck:

das regieren hab ich satt
satt satt
jeden klitzekleinen fehler
schiebt ihr mir in die schuhe
begreift endlich
das schlaraffenland ist ein traum
meckern meckern bloß meckern
wenn man etwas will
muß man etwas tun
nicht neunmaldumm quasseln

Damit aber jeder Zuschauer weiß, daß es sich um ein Märchen handelt, schreibt Christian Martin in der Schlußszene, die insgesamt nur vier Zeilen lang ist, was der Sänger auf dem Markt verkündet: „wers glaubt wird selig draus“. In Wirklichkeit habe sich Igelhans einen Strick genommen und sich im Wald aufgehängt. Die Wirklichkeit ist auf diese Weise auch in das Märchenstück hereingebrochen.

Neue Märchen-Bearbeitungen sind schon ihres Grundtones wegen interessante Regieaufgaben. Sie sind längst von sentimentaler Rührseligkeit abgerückt. Friedrich Karl Waechters Version von „Der Teufel mit den drei goldenen Haaren“ liefert schwankhaft Rüpelsszenen, Mord und Totschlag. Sie lösen das Traumland in Illusion auf. Aber Märchen bieten Mutproben und selbständige Helden an, lassen uns, die wir ja alle auch noch Kinder sind, die Projektion unseres Pechs und unseres Hoffens erleben. Indem solche Märchenadaptionen die lange Zeit verfolgte Tendenz, die Illusion einer harmlosen Kindheit zu erzeugen – der aus dem Jahr 1912 stammende Longseller „Peterchens Mondfahrt“ ist ein gutes

Beispiel – nun gegen eine Fülle von wirklichem Lebensernst eintauschen, wird die Dimension wieder aufgenommen, von der auch Shakespeares Sommernachts-
traum und Wintermärchen zehren: die erspielte Leichtigkeit erlaubt den
Ausdruck hintergründiger Lebensweisheit. Spritzigkeit und Geist sind in das
Märchengenre zurückgekehrt.

Ein zweiter Trend ist innerhalb des Stückerbestands für die Jugend- und
Kinderbühnen zu erkennen. Mehr und mehr Texte werden gespielt, die sich
thematisch an klassische Stoffe oder „klassische“ Gestalten anlehnen. Das Rezept
sieht zunächst sehr einfach aus: Der Held wird verjüngt, zum Kind gemacht, und
die Welt wird aus seiner Perspektive gesehen. Bei Parzival entspricht das der
Vorlage, denn der Status des unwissenden Jungen ist auch im mittelalterlichen
Epos anfänglich gegeben. Der Frankfurter Schülerclub hat ohne professionelle
Schauspielerbesetzung in der Inszenierung Alexander Brills den „Parzival“ von
Tankred Dorst bis ins Repertoire des Schauspielhauses hineingebracht. Thorsten
Letzers „Der kleine Prinz von Dänemark“ basiert ebenso auf einem großen Stoff,
ist ein Hamlet-Stück, wie auch Rolf Johannsmeiers „Hamlet/Prinz“. Die
Schicksalsbedrohungen werden gleichsam ins Kinderzimmer verlegt. Und im
Mozart-Stück der Amerikanerin Mary Hall Surface geht es letztlich um die Frage
nach dem Preis, den das „Wunderkind“ lebensgeschichtlich zu zahlen hatte. In
Wilfrid Grottes „Gretchens Sohn“ wird der Fauststoff weitergesponnen und
vergegenwärtigt. Der Sohn sucht seinen Vater.

Überall in diesen Texten erreicht der volle Ernst des Lebens schon im
Kindesalter die Helden. Mit Recht. Auch um „Medeas Kinder“ und Iphigenie als
Mädchen in der Pubertät kümmert sich modernes Jugendtheater. Die holländi-
sche Dramatikerin Pauline Mol hat nach des Euripides „Iphigenie in Aulis“ eine
„Iphigenie Königskind“ für Zehnjährige und Ältere entstehen lassen. Am Beispiel
dieser modernen Auseinandersetzung mit dem antiken Mythos vom Menschen-
opfer wird die Bearbeitungstendenz fast aller erwähnten Stücke deutlich: Der
Perspektivwechsel, die gewonnene Augenhöhe der Hauptpersonen, die der Sicht
der jugendlichen Zuschauer nahe liegt, läßt die Enthüllung von Lebensvorstel-
lungen, im vorliegenden Fall sogar die Aufdeckung militanter Vorurteile von
Erwachsenen als Voraussetzung von Menschenopfern, ganz nahe an den
Erlebnishorizont junger Menschen gelangen. Ein Kind wird zum Spielball
kriegerischer Politik. Pauline Mol arbeitet mit dem ganzen Instrumentarium des
antiken Dramas, benutzt Chor und Monologe. Aber sie will auf der Bühne den
Teenager Iphigenie mit dem Kind auf eine Schaukel gesetzt sehen und läßt die

beiden Mädchen reden, wie eben Halbwüchsige heute sprechen.

Ein dritter Trend läßt sich ausmachen. Er besteht in der Häufung von Zeitstücken, in denen die Lage heutiger Jugendlicher direkt thematisiert wird. Kulisse ist unsere Umwelt, hier und jetzt. Die Texte erinnern in ihrer provozierenden Deutlichkeit und krassen Direktheit von ferne an die Aufschreie in früheren Jugenddramen von Frank Wedekind, Ferdinand Bruckner oder Peter Martin Lampel. Fast alle haben zum Thema: Beengung, Bedrückung, Gewalt. Hier wird die derzeitige Lage der Jugend als Reflex der Krisenpunkte in unserer Gesellschaft schlechthin gesehen. Ort der Handlung kann die Schule sein, wie in dem Erfolgsstück der Spielzeit 1990/91 „Erpressung“, geschrieben von der Sankt Petersburgerin Ljudmila Rasumowskaja. Eine Lehrerin wird von ihren Schülern eingekreist, unter Druck gesetzt und physisch bedroht. In des schwedischen Autors Per Lysander Stück „Speckpferde“ kommen im Lauf der Handlung immer deutlicher die Zwänge und stillschweigenden Herrschaftsstrukturen, denen auch Lehrer unterliegen, zur Sprache. Eine der härtesten Darstellungen, sprachlich bewußt karg, aber expressiv, ist Christian Martins „Bunker“. In einem vergessenen Stasi-Bunker an der deutsch-polnischen Grenze, umstellt von der Polizei, spielen sich zwischen jungen Leuten verschiedener Nationalität Machtkämpfe ab, hinter denen Positionen des Rechtsradikalismus, der Ausländerfeindlichkeit, der Gewalt und des Machismo sichtbar werden. Christian Martin mischt äußerst pointiert Zitate unter das moderne Rotwelsch, das er seine maulfaulen Gestalten sprechen läßt. Fetzen von Weihnachtsliedern und Gesangbuchversen tauchen auf, Büchners Antimärchen aus dem „Woyzek“ muß auf Kommando des Bosses eine zur Prostituierten erniedrigte Polin erzählen. Der Bunker wird zu einem Kampffeld, auch von Sprache, in staccato vorgetragen. Bühnenanweisungen gibt es nicht.

Aber nicht nur die drei erwähnten Richtungen moderner Jugenddramatik zeigen, wie weitgespannt heutzutage der Vorrat an Texten ist. Es gibt auch die Beispiele eines phantastischen und absurden Theaters für Kinder und auch für Jugendliche. In seiner Machart an Ionescos „Warten auf Godot“ erinnernd, hat die Holländerin Suzanne van Lohuizen „Wer hat meinen kleinen Jungen gesehen?“ geschrieben. Es werden Tupper von Alltagsreden zweier Protagonisten im Dialog clownesk ausgespielt. Dahinter stecken Wunschvorstellungen, erahnbare menschliche Spannungen, ein Auf und Ab. Das Worttheater kann sich aber noch weiter verflüchtigen, und Kindertheater kann zur wortlosen und dennoch sinnreichen Schau werden. Im Genter Speeltheater ist „Lauras Landschaft“

entstanden. Die Partitur dieses Stücks gehört in die Hände der Choreographen, der Beleuchter, der Bühnenbildner, der Regisseure.

Entgegengesetzt zu diesem fast wortlosen, die Sinne öffnenden Augenschmaus finden sich die zahlreichen Literaturdramatisierungen. Schon manch eine Bühne hat sich an Peter Härtlings „Ben liebt Anna“ und „Das war der Hirbel“, an Christine Nöstlingers „Konrad oder das Kind aus der Konservenbüchse“ und an Michael Endes „Momo“ angelehnt.

Stilformen und Darstellungsmöglichkeiten

„Das Geheimnis des Theaters ist nicht das Geheimnis von Donnerblech und Regenrohr, sondern das der leibhaftigen Schauspieler und Schauspielerinnen, die für die Kinder in greifbarer Nähe agieren“. Dieser Satz steht in Gotthart Kuppels im November 1992 erschienenem Essay, der den Titel trägt: „Dreizehn höchst persönliche, unvollständige und wahrscheinlich widersprüchliche Notizen zum Theater für Kinder“.

Kinder- und Jugendtheater ist in letzter Zeit verstärkt dabei, sich über seine eigenen Dimensionen und Möglichkeiten Gedanken zu machen. Die Gründe liegen gewiß in der immer größer werdenden Anziehungskraft der elektronischen Medien, welche auf den Schirmen kindertümlich leichte Unterhaltungskost serienmäßig in Augen und Hirne der jugendlichen Rezipienten träufeln oder Spiele mit Mäusen und Menschen, Schußwaffen und Autos kinderleicht werden lassen. Welche Aufgaben wachsen hier dem Theater zu?

Zum anderen aber kommen die Anstöße zum Nachdenken über das Thema Jugend und Theater auch aus der Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters selbst, das in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten an Beachtung und Interesse unter Kindern, Jugendlichen, jungen Leuten und verantwortungsbewußten Erwachsenen viel Zugewinn erfahren hat. Der entscheidende Anstoß dürfte vor mehr als zwanzig Jahren in der Studentenbewegung gegeben worden sein. Bei dem Versuch, die bürgerliche Gesellschaft umzukrempeln, setzten damals die Achtundsechziger auf die Vernunft der Kinder und meinten, das Theater sei das bessere Klassenzimmer. Jungen und Mädchen sollten sich das „richtige Bewußtsein“ aneignen und die vielen Formen der gesellschaftlichen Unterdrückung vor Augen und Ohren geführt bekommen. Dieser sozialkritische Stoß in die Rippen tat dem verschlafenen Kinder-Märchentheater damals

wirklich gut. Schneewittchen wurde im flotten Spiel des 1970 gegründeten Berliner Grips Theaters, der „Roten Grütze“ und des „Theaters der Jugend“ in München wacherüttelt.

Ein zweiter Stoß folgte. Ihn versetzten die, denen das politische Ziel, mit Hilfe der Kinder die Gesellschaft zuerst auf der Bühne und dann auch im Leben zu verändern, zu einfach, ja auch zu fragwürdig schien, zumindest auf Dauer. Das Wort von der Emanzipation ging in den siebziger und achtziger Jahren inflationistisch um und erreichte natürlich auch das Theater. Ist nicht, so war zu hören, die Befreiung aus herkömmlichen Vorstellungen so lange noch unvollkommen, solange sie nicht in Handlungen ausprobiert und mit engagiertem Empfinden durchgespielt wird? Die Bühne wird so zum Befreiungsfeld für Emotionen erklärt. Solche Gedanken trugen zum Anwachsen des Angebots von Theater-Arbeitsgemeinschaften in Schulen und den Jugend- und Schülerclubs an Theatern bei. Lieber einmal im „Kleinen Prinzen“ mitspielen als stundenlang im Unterricht darüber reden. Sich selbst erfahren, indem man eine Rolle spielt, lautete die Devise.

Ein drittes Motiv darf nicht vergessen werden: Man muß, wie schon angedeutet, den Hang eines Teils der Jugend, Theater zu spielen und Liebe zum Theater zu entwickeln, als eine bewußte Abkehr vom Medienangebot verstehen, als den Versuch, den reproduktiven Konsum gegen eigene kulturelle Kreation zu vertauschen. Mögen sich doch die Eltern vor die Glotze setzen, wir kommunizieren „live“!

Und noch ein vierter Grund für das wachsende Interesse der Jugend am Theater in den vergangenen Jahren sei genannt: Auf der Bühne stehen bedeutet, in einen Interaktionsprozeß gelangen, Ausdrucksmöglichkeiten erproben, mit anderen kooperieren, das Risiko des Gelingens erfahren. Gesucht wird menschliche Nähe aus Furcht vor Vereinsamung und Verfremdung in einer mehr und mehr technisierten, computerisierten und automatisierten Umwelt.

So treffen zur Zeit zwei Bewegungen in einer gewissen Verschränkung zusammen: Die Kinder- und Jugendtheaterwelt selbst hat sich erweitert, ist vielseitiger, thematisch bunter und experimentierfreudiger geworden, und das Interesse am Theaterspielen und die Faszination durch das Bühnengeschehen haben merklich zugenommen.

Bezeichnend für den Stand der Diskussion um die Stilformen und Ausdrucksweisen des Kinder- und Jugendtheaters ist ein Disput, der im Mai 1992 in der Beilage zum „Kritischen Kinder-Medien-Magazin ‚Fundevogel‘“ unter der

Überschrift „Europäisches Kinder- und Jugendtheater“ wiedergegeben ist. Anlaß waren die Gastspiele des Genter Speeltheaters mit „Lauras Landschaft“ von Eva Bal im Winter 1991/92 in mehreren Städten Ost- und Westdeutschlands. Eingeladen zu dieser Tournee hatte das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland im Rahmen seines Projektes „Europäische Kinder- und Jugendtheaterlandschaft“, eine Aktivität, die dazu dienen soll, Innovationen durch Beispiele von neuen Theaterformen anzuregen. Zu sehen war ein in „umgedrehter“ Produktionsweise (erst Raum-, dann Spielentwicklung) entstandenes Tanztheater. „Text, Spiel, Bühnenbild, Musik, körperlicher Ausdruck etc. haben alle gleichermaßen daran Anteil, Eindrücke, Assoziationen, Zuschauergeschichten entstehen zu lassen.“ Hier sei „ein pantomimisches Augentheater“ zu sehen gewesen, „bei dem die Sinnsuche in die zweite Reihe verwiesen wurde.“

Die Diskussion eröffnete ein Brief von Ursula Menck (Moks Theater, Bremen), die fragte, „... wohin es mit dem deutschen Kinder- und Jugendtheater gehen soll.“ Sie verstand „Lauras Landschaft“ als ein Modell zukünftigen Kindertheaters. In den im „Fundevogel“ wiedergegebenen Stellungnahmen brechen im Für und Wider zu der Genter theatralischen Kreation, einer feinfühligsten, symbolhaltigen szenischen Kollage zum Thema Annäherungen und Trennungen von Menschen, Gegensätze auf, die im Kern uralte Positionen der Ortsbestimmung von Theater überhaupt kennzeichnen, aber für den derzeitigen Zustand des Kinder- und Jugendtheaters besonders charakteristisch sind. Wie weit ist Kinder- und Jugendtheater moralische Anstalt, wie weit Zirkus, wie weit phantasievolles bebildertes Erzähltheater, wie weit provozierender Aufruf, die Welt zu verändern?

Hebt man auf die am weitesten auseinanderliegenden Positionen ab und sieht dazwischen das Feld, in dem sich heutzutage Kinder- und Jugendtheater zu entfalten anschickt, dann sind es die: Ein Kinder- und Jugendtheaterabend sei erst dann gelungen, habe erst dann „ein aufregendes Erlebnis“ zu vermitteln vermocht, wenn auf der Bühne „eine spannende Geschichte“ von „ungewöhnlicher Qualität“ abgerollt sei. Für die andere Seite ist durchaus auch dort legitimes Kinder- und Jugendtheater, wo in „bewegtem Spiel“ die Erfahrung des Kommunizierens in den Mittelpunkt rückt, „der unbedingte Wunsch nach Verstehen, nach Sich-Einfühlen und -Einfügen in eine andere Sprache“. Es sei eine (positiv zu nehmende) Provokation für das deutsche Kindertheater, „das Wort nicht als Hauptbedeutungsträger im Theater“ zu betrachten, „es sogar im wahrsten Sinne des Wortes ‚bedeutungs-los‘ zu machen“. Bei dem Plädoyer für ein solcherart

impressionistisches Tanztheater für die Jugend ist von der Erweckung von Wünschen, einander zu verstehen, sich einzufühlen und einzufügen die Rede.

Man muß nicht gleich in dem Verfolgen dieses pantomimisch-choreographischen Augentheaters meinen, in Zukunft müsse den Schauspielern das Wort im Halse steckenbleiben. Sie müßten „in unseren zögerlichen Versuchen, eine ‚post-emanzipatorische‘ Ära einzuläuten“, alle Tänzer und Pantomimen werden. Jedoch wird deutlich, daß derzeit die Theaterleute, die sich um Fortschritte im Bereich der Bühnen, die für die Jugend spielen, bemühen und an neuen Formen dieser „Sparte“ Interesse haben, nicht mehr länger im traditionellen, erzählenden Märchentheater-Klischee gesucht werden können. Ihre Palette ist weit geworden und läßt sich keineswegs in das Schema pressen: Hier die phantasievollen, einer deutlichen, ja auch opulenten Ausstattung zugeneigten Erzähler, bereit zu Einlagen mit Revuecharakter, und dort die vom „Hauptbedeutungsträger Wort“ abrückenden Anhänger des Primats von Mimik, Gestik, choreischer Bewegung und Setzung von Symbolen, die ein Theater für Kinder- und Jugendliche ebenso wie das für Erwachsene als „Gesamtkunstwerk“ sehen möchten.

Schon das im April 1991 in Berlin veranstaltete „Erste Deutsche Kinder- und Jugendtheatertreffen“ hat zeigen können, welche verschiedenartigen Stilrichtungen zur Zeit im Kinder- und Jugendtheater innerhalb Deutschlands nebeneinander bestehen. Bühnen aus Berlin, Esslingen, Freiburg im Breisgau, Göttingen, Halle, München, Potsdam und Tübingen waren eingeladen, Projekte vorzuführen. Überschaute man allein die für Berlin ausgewählten neun Stücke im Hinblick auf ihren Aufführungsstil, nimmt man die Übersicht über die Repertoires der deutschen Bühnen der Spielzeiten 1991/92 und 1992/93 noch zuhelfe, dann zeichnet sich in der Tat das Feld der Kinder- und Jugendtheater durch eine erstaunlich große Stilvielfalt aus. Es seien hier einige Formen genannt, von denen allerdings nicht alle Bühnen Gebrauch machen. Die kommunalen und staatlichen Häuser sind in der Regel Experimenten auf dem hier interessierenden Feld weniger zugeneigt, Freie Bühnen eher, jedoch fehlt ihnen oft der nötige finanzielle und personelle Hintergrund. Unter den Häusern, welche in jüngster Zeit besonders markante Profile gewonnen haben, sind Jugendbühnen in Basel, Berlin, Dortmund, Erfurt, Esslingen, Frankfurt am Main, Freiburg im Breisgau, Hamburg, Magdeburg, München, Nürnberg, Wien und Zürich. Solche Theater sind in der Lage, in ihr Repertoire auch Stücke aufzunehmen, die neu sind und vielleicht in der Lage sein werden, Tore des Geschmacks erst aufzubrechen. Die

Szene des Kinder- und Jugendtheaters insgesamt ist größer geworden, die Theatermacher sind nun wacher und interessierter als früher, die Nachbarproduktionen zu beobachten.

Zeitstücke, in denen Gesellschafts- und Jugendprobleme der Gegenwart zur Debatte gestellt werden, hatten gelegentlich schon früher ihren Platz im Jugendtheater, aber erst von 1968 bis heute ohne Unterbrechung und ab dieser Zeit auch für die jüngsten Zuschauer im Kindertheater. Letzteres Ereignis ist ganz besonders dem Berliner Grips Theater und der Gruppe „Rote Grütze“ zu verdanken. Es geht in deren Stücken um das genau platzierte Wort, um den real zutreffenden Jugendjargon, um das stichhaltige Argument und die zugespitzte Diskussion. Die Inszenierung muß dies unterstreichen, legt wert auf den Dialog und beim Bühnenbild auf die Abbildung der Wirklichkeit: Die Tasse auf dem Küchentisch, Ketchup und Würstchen am Kiosk, die Ikea-Betten der Kinder.

Der zum großen Teil ungeschminkte Realismus, der in Volker Ludwigs „Himmel Erde Luft und Meer“ und in Rasumowskajas „Erpressung“ vorherrscht, wird oft durchbrochen, sei es durch die Bühnenanweisungen im Stück selbst, sei es durch die Eigenart der Inszenierung. Dann tauchen gleichsam retardierende Elemente auf, die Pausen setzen, Einschnitte bedeuten und den Zuschauern Reflexionen anbieten. Das geschieht einmal durch eingeschobene Songs, die verfremden, die Schauspielerinnen und Schauspieler zum Chor vereinigen und sie aus ihren Rollen reißen. Oder wir erleben musikalische Intermezzi, Tanz-, ja Ballettszenen, welche Akzente und Zäsuren setzen. Im einen Fall ähnelt die Form der des Nummerntheaters, in dem die Intervalle zwischen locker aneinandergereihten Sketchen überbrückt werden. Die Anlehnung an die im literarischen Kabarett gebräuchliche Form ist deutlich. Im andern weitet sich schnell durch die musikalisch-choreographischen Teile das Stück zur Revue oder zum Musical aus. Die „Linie 1“ von Grips in Berlin und des holländischen Theatermannes Ad de Bonts „Die Ballade von Garuma“ zeigen diese Tendenz sehr deutlich.

Historische Burleske und Vergegenwärtigung von Leben in der Vergangenheit – Mozarts Jugend, Schillers Jugend – führen zu einem Theater, das sich um einen historischen Realismus und zugleich um eine psychologische Ausleuchtung von Menschenschicksalen bemüht.

Daneben, und zugleich sehr weit davon entfernt, existiert jene phantastische, oft zarte, oft auch dumpflaute Bühnenschau, bei der sich Menschen wie Puppen bewegen, Masken in Tanzschritten Figuren formen, Wörter in Blöcken aus dem Off schallen und Lichtsäulen Akzente setzen. Antike Mythen, fremde Legenden,

elementare Lebensmotive wie Tod und Liebe führen die Darstellerinnen und Darsteller wie die Regisseure und Dramaturgen zu der Aufgabe, mit Symbolen so zu hantieren, daß sie auch jungen Menschen einleuchten. „Wenn Kunst nicht unterhaltend ist, ist sie keine Kunst für Kinder“, meinte Gotthart Kuppel in seiner achten Notiz, der in der siebten der Satz vorausgeht: „Welcher Erwachsene ‚versteh‘ schon das große Lalula, die Träumerei, japanische Rituale oder eines der schwarzen Bilder Goyas? Kunst gibt keine praktischen Handlungsanweisungen, sie schafft die Aufforderung, sich mit einer abstrakten übergeordneten Idee zu versehen“.

Und die Märchen, nach denen noch immer in weiten Kreisen, auch solchen von Theaterleuten, das gesamte Kinder- und Jugendtheater beurteilt und bewertet wird? Die Märchen, dieser gewaltige, uralte Stoff, in dem die Menschenwelt der Empfindungen in eine illusionäre Phantasiesphäre verlegt und den dort agierenden Figuren abstrakt und doch konkret unterschoben wird, ist eigentlich keine eigene theatrale Kategorie, vielmehr ein Genre, das sich in Hand und Kopf von intelligenten Theatermachern zu pantomimischen Bildern, zu Revuen, zu phantasievолlem Erzähltheater, ja auch zu Zeitkritik einbringenden Diskussionsstücken zu bearbeiten eignet.

Noch schnell zwei Anmerkungen. Erstens: Die Rede war die ganze Zeit vom professionellen Kindertheater, nicht vom Amateurtheater, nicht vom Schultheater und nicht von Schüler- und Jugendclubs an Bühnen. Wenn man sich die Wünsche eines wirklich interessierten Publikums allerdings in Ruhe anhörte, dann enthielten sie – gerade bei jungen Menschen – auch diesen: Wir würden gerne selber spielen. Und sollten nicht die hier erwähnten Formen auch Laien zur Verfügung stehen, auch wenn sie zu dilettantischen Aus- und Aufführungen führten? Und zweitens: Auch von Begriffen wie „Mitmach-“ oder „Mitspiel-“ und „Vorführtheater“ war hier nicht die Rede. Mit ihnen wurde vor allem in den siebziger Jahren vielfach versucht, Kinder- und Jugendtheater einzuteilen. Vor allem mit dem Begriff des „Mitmachtheaters“ sollte einer Zielrichtung der Pädagogik geholfen werden, nämlich der, die ein antiautoritäres Selbermachen an die Stelle von anschaulichen Beispielen, die aber doch ins eigene Tun umsetzbare Symbolhandlungen enthalten, setzen wollte. Mitmachtheater hat seine Grenzen. Die Kinder aufzufordern, durch lautes Rufen vor dem Dieb zu warnen, ist noch kein Mitspieltheater.

Die Orte, an denen sich Theater für die Jugend ereignet

Als in der Mitte des 19. Jahrhunderts, zu Zeiten des Theaterdirektors Görner, die Aufführungen in den Musentempeln des Bürgertums nicht mehr immer „ausverkauft“ waren, kam dieser Mann auf die Idee, die leeren Plätze für die Jungen und Mädchen freizugeben. Und das vor allem in der Vorweihnachtszeit. Das jugendliche Publikum als Ersatzpublikum. Da saßen sie, die Jungen und Mädchen im Parkett und auf den Rängen, um weit entfernt dem Geschehen auf der Bühne zu folgen, natürlich viel zu distanziert für die gewünschte Nähe zu den Ereignissen und Vorgängen, die den kleinen Leuten vorgeführt wurden. An diesem disproportionalen räumlichen Verhältnis hat sich bis heute in manchem Stadt- und Staatstheater noch immer nichts geändert.

Aber abgesehen von diesen antiquierten Nutzungen großer Häuser für die „Weihnachtsmärchen“ und ihre Nachfolgestücke dürfte sich vieles getan haben. Denn keine Sparte des Theaters ist von der Spielflächen- und Raumanordnung her so unabhängig wie das Kinder- und Jugendtheater. Gespielt wird im Eisenbahnwagen und auf der Straße, in der Schulklasse und im Zimmer. Das Kommunale Kinder- und Jugendtheater in Frankfurt zum Beispiel hat mit drei Stücken 1992 zu spielen begonnen und für jede Inszenierung andere Sitz- und Sehbedingungen geschaffen. Ähnliches vollzieht sich in Hamburg auf Kampnagel. Der Mangel an festen Häusern kann auch erfinderisch machen. Dem Grips Theater dürfte die offene Bühne und die hufeisenförmige Sitzanordnung nicht unwesentlich zu der Erzeugung seiner spezifischen Atmosphäre verholfen haben. Stücke wie etwa „Heile heile Segen“, „Auf der Mauer auf der Lauer“ und „Eine linke Geschichte“ brauchen das Echo der „Arena“. In ihr entsteht in der Regel eine Art Solidaritätsstimmung zwischen Zuschauern und den „Helden“ im Spiel. Es ist der Geist des „Zirkus“, der rhythmisches Klatschen und anteilnehmendes Aufschreien provoziert. Die Aufführungen kommen ohne diese Art resonierenden Mitspiels der Zuschauer nicht aus.

Jedoch gibt es keine architektonische Musterform des Theaters für junge Menschen, ebensowenig wie es eine für das sonstige Theater gibt. Daß unsere staatlichen und städtischen Theater meist Bauten des bürgerlichen Zeitalters, ja der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind und als klassizistische Musentempel für die scharfe Trennung von Bühne und Zuschauerraum durch die Guckkastenform gesorgt haben, ja innerhalb der Sitzanordnung für das Publikum die soziale Stände- bzw. Klassenordnung zu wahren versuchten, hat sich zwar längst

verwischt, ist aber strukturell noch immer durchscheinend, trotz Max Reinhardts Gang in den Zirkus und August Stramms frühes Bewegen, ein tatsächliches „Umsetzen“ – der Zuschauer während der Vorstellungen. Theater heißt zur Schau stellen, etwas zeigen. Die Regie und die Eigenregie der Schauspieler ist die Kunst, Thema, Gegenstand und Figuren richtig vorzustellen, ist die Kunst auch der rechten Bewegungsanordnung und des einsichtigen Plazierens. Es gibt in dieser Kunst keine Unterschiede zwischen Kindertheater, Jugendtheater und Erwachsenentheater.

Nun hat das Feld des Theaters für die Jugend in Deutschland in jüngster Zeit einige Förderung erfahren und auch allmählich deutlichere Konturen bekommen. Mehrere Erscheinungsformen lassen sich derzeit ausmachen.

Da sind zunächst die staatlichen und kommunalen Bühnen. Sie nehmen in der Regel ein oder zwei Stücke, die speziell für ein nicht erwachsenes Publikum produziert werden, pro Spielzeit in ihr Repertoire auf. Oft finden die Aufführungen auf Studiobühnen statt. Auch werden gelegentlich, wenn vorhanden, Theaterpädagogen als Mittler zwischen Schule, Jugend, Elternhaus und Öffentlichkeit dazwischengeschaltet. Von der Besetzung und der Etatisierung her rangiert dieses Programm zumeist ganz hinten. In Baden-Württemberg und ähnlich auch an einigen Orten anderer Bundesländer haben Stadttheater sich Kinder- und Jugendbühnen als sogenannte „Vierte Sparte“ zugelegt. Dann erhöht sich die Selbständigkeit der Spielstätte (eigenes Ensemble, ausgedehnteres eigenes Repertoire, eigene Bühne). In Esslingen, einer Landesbühne, besteht der bisher unter dem Intendanten Jürgen Flügge gelungene Versuch, Kinder- und Jugendtheater als Theater für alle, getragen vom gesamten Haus, ins Repertoire voll zu integrieren.

Die zweite Erscheinungsform sind die Häuser, die sich ausschließlich dem jungen Zuschauer verpflichtet fühlen. Sie sind in Berlin (Carrousel), München, Frankfurt und Hamburg in ihrem künstlerischen Programm unabhängige städtische bzw. kommunal subventionierte Einrichtungen. Dies gilt auch für das Grips Theater in Berlin, das vom Senat subventioniert ist. Solche selbständigen Kinder- und Jugendtheater waren in der ehemaligen DDR in Ostberlin, Dresden, Halle, Leipzig, Magdeburg schon vor Jahrzehnten vom Staat als Maßnahme sozialistischer ästhetischer Erziehung eingerichtet worden und hatten im Verhältnis zu anderen Ländern eine außerordentlich reiche Ausstattung. Nun, nach der Vereinigung der beiden Teile Deutschlands, müssen sie um ihr Weiterbestehen fürchten und kämpfen.

Am unübersichtlichsten dürfte die große Gruppe der Freien Kinder- und Jugendtheater sein. Folgt man den Zusammenstellungen der ASSITEJ im Jahrbuch 1992/93 „Grimm & Grips 6“, so sind zur Zeit 115 professionelle Kinder- und Jugendtheater (Kinder- und Jugendtheater-, „Sparten“ an Stadt-, Staats- und Landestheatern, selbständige Theater, Privattheater und Freie Gruppen) bei dieser „Internationalen Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche“ (gegründet 1966, Sitz der Sektion Bundesrepublik Deutschland in Frankfurt am Main) gemeldet. Es gab vor Beginn der Spielzeit 1991/92 – so steht es im „Jahrbuch für das Kinder- und Jugendtheater 1991/92“ – in den alten Bundesländern neben den 26 Vierten Sparten an den Stadt-, Staats- und Landestheatern allein 58 Freie oder Privattheater. Insgesamt haben fast zwei Drittel der im Jahrbuch „Grimm & Grips“ aufgeführten Theater den Status einer Freien Gruppe bzw. eines Privattheaters. Bei recht unterschiedlichem Niveau wird unter den Bühnen dieser Art wohl am meisten probiert und experimentiert. Im jüngsten Bericht der ASSITEJ heißt es ergänzend: Die Szene sei ungeheuer vielfältig, sie reiche von der großen Ensembleproduktion bis zur „One man/one woman-show“. Der neueste Stand für die deutsche Szene – ASSITEJ hat auch Sektionen in der Schweiz und in Österreich – sei: „Zu den bereits im letzten Jahr vertretenen sechs ostdeutschen Theatern kamen drei weitere Theater aus den neuen Bundesländern hinzu, die Kinder- und Jugendtheater als Sparte an ihren Häusern ganzjährig betreiben sowie ein Freies Theater. Dem steht ein kommunales Kinder- und Jugendtheater als Neugründung in der alten Bundesrepublik gegenüber. Während dort Freie und private Theater dominieren, sind Stadt- und Landesbühnen die häufigste Betriebsform unter den Bühnen, die in den neuen Bundesländern ganzjährlich und kontinuierlich für Kinder- und Jugendliche Theater spielen. Mit 122 gemeldeten Inszenierungen sind die ostdeutschen Theater in dieser Spielzeit um ein Drittel stärker vertreten als im Vorjahr und stellen somit eine immer sichtbarer werdende Bereicherung der bundesdeutschen Kinder- und Jugendtheaterlandschaft dar.“ Es kommt hinzu, daß sich viele Stadttheater in Ostdeutschland, zum Beispiel in Leipzig, in der jüngsten Vergangenheit mit dem Kinder- und Jugendtheater über Wasser gehalten haben. Sie spielen dann fast ständig Märchen oder andere Stoffe und erreichen dadurch die hohe Auslastung, die für den Erhalt der staatlichen oder kommunalen Zuschüsse nachgewiesen werden muß. Am Stadttheater in Dresden – so war zu erfahren – habe es in der Spielzeit 1992/93 zum ersten Mal ein Märchen für Kinder vor Weihnachten gegeben.

Es gibt einige Freie Theater, die fast ausschließlich Eigenproduktionen von

Autorinnen und Autoren aus der eigenen Gruppe oder vom Ensemble erarbeitete Stücke spielen und weit davon entfernt sind, sogenanntes „Literaturtheater“ zu machen, also auf das übliche Repertoire des Kinder- und Jugendtheaters, vom „Weihnachtsmärchen“ bis zu „Darüber spricht man nicht“, zurückzugreifen.

Fragt man allerdings nach der Publikumswirksamkeit der Gruppe der Freien Bühnen und nimmt dabei die Statistik des Deutschen Bühnenvereins zuhilfe, dann erfährt man schnell, daß nicht die Produktionen der Freien Gruppen, sondern die traditionellen Märchenproduktionen an den etablierten Häusern die Spitzenpositionen einnehmen. Immerhin sind die Freien Gruppen jener Teil des professionellen Kinder- und Jugendtheaters, der in seiner Struktur und in seiner Arbeitsweise viel Verwandtschaft mit Bühnen in Belgien und den Niederlanden hat, wo mobiles Kinder- und Jugendtheater zu beachtenswerten Produktionen gefunden hat, die – wie wir erwähnten – in der Bundesrepublik Deutschland auf Gastspielreisen Aufsehen erregt haben. Das hat – nach vereinzelt Gastspielen in den siebziger Jahren – zu einschneidenden Anregungen in den achtziger Jahren und bis heute geführt. Die Tatsache, „daß das niederländische Kinder- und Jugendtheater mit Autoren wie Ad de Bont, Suzanne van Lohuizen und Pauline Mol sowie Theatergruppen wie Wederzijds, Maccus und Teneeter nachhaltigen Einfluß auf die deutsche Szene des Theaters für Kinder und Jugendliche gewonnen hat und derzeit noch ausübt“, hat eine gewisse Erstarrungstendenz des in Deutschland praktizierten Kinder- und Jugendtheaters nach dem revolutionären Aufbruch um 1970 konterkariert. Ganz schlichte Fragen, gestellt an die Gäste aus den Niederlanden, trugen zu der Auflockerung bei, zum Beispiel: „Wie kann man ohne eine feste Spielstätte Theater für Kinder und Jugendliche spielen? Wie ist eine künstlerische Leistung im Kinder- und Jugendtheater möglich, wenn die Schauspieler meist nur für eine Produktion engagiert werden? Und welchen Stellenwert genießt eigentlich der Dramatiker des Kinder- und Jugendtheaters, wenn er Stücke schreibt, die in seinem Land nur einmal inszeniert werden können?“ Der Band „Kinder- und Jugendtheater in den Niederlanden“, 1992 erschienen, berichtet von den Antworten.

Ausblicke

Kinder- und Jugendtheater ist kein geschlossener Block, weder im Hinblick auf das angebotene Repertoire an Stücken noch auf die Aufführungs- und Stilformen oder auf die Organisationsformen. Wer als Schauspielerin oder Schauspieler mit

dem jugendlichen Publikum im Theater in Berührung kommt, wird den gewöhnlichen Alltag des Theaters und ebenso die wenigen außergewöhnlichen Höhepunkt dieses Berufs erfahren können und müssen. Er oder sie wird aber auch erleben, daß Mädchen und Jungen spontan reagieren können, schneller und intensiver mitgehen, demonstrativer abschalten und auch ihre gruppendynamischen Prozesse gelegentlich in den Zuschauerraum mitnehmen. Das kann zu erhöhter Gefährdung des Gelingens der Vorstellung führen und dem Ensemble viel Konzentration abverlangen.

Schaut man allein auf Zahlen bei der Zuschauerstatistik, dann gibt es im deutschen Sprachgebiet, also in der Bundesrepublik Deutschland, in Österreich und der Schweiz, im Jahresdurchschnitt fast genauso viele minderjährige Theaterbesucher wie erwachsene. Gäbe es genauere Aufschlüsselungen über die soziale Herkunft der Kinder und Jugendlichen, die ins Theater gehen, so würde vermutlich schnell herauskommen, daß dieser Teil der Zuschauer weiter über verschiedene Gesellschaftsschichten hinweg gestreut ist als der Teil des Erwachsenenpublikums, der sich ziemlich deutlich aus dem Bildungsbürgertum und den Gruppen der Intellektuellen, in der Regel von Menschen aus mittleren und höheren Einkommensstufen, rekrutiert. Betrachtet man allerdings die Etats der Bühnen, dann ist der Unterschied zwischen den finanziellen Mitteln, die für theatralische Anstrengungen für Erwachsene zur Verfügung stehen, und solchen für die Jugend eklatant. Man kann dann erfahren, daß an einzelnen Häusern weit weniger als ein Zehntel der Gesamtausgaben Projekten des Kinder- und Jugendtheaters zufließen, und man kann hören, daß es einen Beschluß des Deutschen Bühnenvereins vom 1. August 1981 gibt, der noch immer besteht, nach dem sogenannte „Urheberabgaben“ für Kinder- und Jugendstücke nur mit zwei Drittel der üblichen Sätze eingestuft werden. Der Absatz 5.26 dieser Regelsammlung über das Verhältnis zwischen Bühnen und Verlagen hat folgenden Wortlaut: „Für alle Tagesvorstellungen von Bühnenwerken zu ermäßigten Eintrittspreisen wird die Urheberabgabe um ein Drittel ermäßigt; für Kinder- und Jugendstücke kann sie bis zur Hälfte ermäßigt werden“. Unter dem neutralen Begriff Tagesvorstellungen, so meint Wolfgang Schneider in seinem Aufsatz zur Lage der Autoren im Theater für ein junges Publikum – erschienen unter dem Titel „Vierter Rang – Letzte Reihe?“ in Grimm & Grips 4 – „verbirgt sich nichts anderes als die Degradierung der Kinder- und Jugendtheatervorstellungen, die selbstverständlich mit Rücksicht auf das junge Publikum nicht in der Nacht stattfinden“.

Trotz dieser deprimierenden Einschätzung durch einen großen Teil der das Theater als Institution tragenden Gesellschaftsgruppen, auch der Organe einer kritischen Öffentlichkeit, ja der vieler einzelner erwachsener Theaterinteressenten, regt sich seit einigen Jahren viel Leben in der Szene des Theaters für die Jugend. Und der Vorstellung, daß die Jungen und Mädchen von heute die erwachsenen Besucher von morgen sein können, ja doch nach der Vorstellung verantwortungsvoller Theatermacher sein müssen, kann man schlecht widersprechen. Also müssen diese jungen Menschen ernst genommen und ihre geistigen und ästhetischen Fähigkeiten gefördert und ihre Ansprüche gesteigert werden. Man kann sie dann doch wohl kaum – nur weil sie noch klein sind – aus dem angestrengten Suchen des Theaters nach Sinndeutung aussperren und billig abspesen.

Die Mahnung, die in dem umfangreichen Bericht über Jugendtheater an niederländischen Schauspielschulen – „Jeugdtheater en de toneelscholen“ (September 1990) – zu finden ist, sollte auch in Deutschland sorgsam bedacht werden: Es dürfe nicht versäumt werden, die zur Zeit in einigen Zentren und Städten mit viel Idealismus und Anstrengung entwickelte praktische Kinder- und Jugendtheater-Kultur der heranwachsenden Generation von Theaterfachleuten weiterzuvermitteln. Das aber meint: Die Schauspielschulen sollten das Theater für die Jugend als ein vielschichtiges, interessantes und wichtiges Phänomen des Theaters mehr und mehr beachten.

Ansichten der Schauspielschulen

Inwieweit die neueren Entwicklungen auf dem Gebiet des Kinder- und Jugendtheaters bereits von den Schauspielschulen aufgegriffen und an die neue Generation von Schauspielerinnen und Schauspielern weitervermittelt werden, sollte in einer den gesamten deutschsprachigen Raum umfassenden Untersuchung erhell werden. Um einen ersten Überblick zu erhalten, wurden zunächst alle in Deutschland, Österreich und der Schweiz ermittelten öffentlichen und privaten Schauspielschulen in einem von den Projektmitarbeitern entwickelten Fragebogen um Auskunft über ihre konzeptionellen Ansätze sowie um die Übersendung von Informationsmaterialien gebeten. Von 41 der insgesamt 47 angeschriebenen Institute erhielten wir eine Antwort. Es handelte sich dabei um Angaben von 14 staatlichen Hochschulen, sechs städtischen Einrichtungen und 21 privaten Schulen.

Auf die Auswertung der eingegangenen Unterlagen folgte der Versuch, mit möglichst vielen der Ausbildungsstätten in direkten Kontakt zu treten, um die knapp gehaltenen schriftlichen Auskünfte durch mündliche Gespräche präzisiert zu bekommen. Schon bei den Terminvereinbarungen zeigte sich, daß das Nachdenken über Kinder- und Jugendtheater nicht unbedingt zum Alltagsgeschäft an Schauspielschulen gehört. Viele der Angesprochenen zweifelten zunächst daran, überhaupt Auskünfte zum Thema geben zu können oder die richtigen Ansprechpartner zu sein, andere waren mißtrauisch gegenüber den Intentionen der Untersuchung. Nach einigen Erläuterungen zu den Hintergründen des Projektes zeigten sich jedoch fast alle, trotz ihrer teilweise übervollen Terminkalender, kooperativ. Bis zum Ende des Jahres 1992 gelang es, mit 32 Schulleitern und Dozenten Interviews zu führen.

Die Gespräche fanden fast ausnahmslos in den Räumen der Schulen statt, wodurch wir auch einen unmittelbaren Eindruck von der äußerst unterschiedlichen Ausstattung der einzelnen Ausbildungsstätten gewinnen konnten. Unsere Reisen in Deutschland, Österreich und der Schweiz führten zu Instituten mit großzügigen räumlichen und finanziellen Möglichkeiten, eigenen Bühnen, mitunter in schloß- und parkähnlichen Arealen gelegen, aber auch in Hinterhöfe und spärlich möblierte Kellerräume. Die Spanne reichte von Ausbildungsstätten mit nur wenigen Schülern und einer vergleichsweise großen Anzahl von Dozenten bis hin zum Einzellehrer, der sich den Luxus, in den Abendstunden eine eigene Schauspielschule zu unterhalten, nur aufgrund seiner eigenen Festanstellung im Malersaal der städtischen Bühnen leisten kann.

Nicht nur äußerlich präsentierten sich die Schulen in vielfältigster Weise,

sondern auch hinsichtlich der bisherigen Beschäftigung mit dem Gebiet des Kinder- und Jugendtheaters. Wir trafen auf Menschen, die sich offenbar noch nie mit dem Thema auseinandergesetzt hatten, wiederum auf andere, die mit dem Kinder- und Jugendtheater ausschließlich das Weihnachtsmärchen in Verbindung brachten, auch auf solche, die modernes Kinder- und Jugendtheater mit der spezifischen Spielweise und den Stücken des Grips Theaters gleichsetzten und dann auch auf einige wenige, die sowohl mit den neuesten künstlerischen Entwicklungen als auch mit den zeitgenössischen Texten und Autoren des Kinder- und Jugendtheaters vertraut waren.

Es war nicht Ziel unserer Befragungen und Gespräche, ein eigenes Konzept zur Integration von Kinder- und Jugendtheaterfragen in die Ausbildung von Schauspielerinnen und Schauspielern zu vertreten. Es ging vielmehr ausschließlich darum, zu erfahren, ob in den vorhandenen Schulen – wenn auch möglicherweise nur marginal – Formen einer Beschäftigung mit dem Kinder- und Jugendtheater vorhanden sind. Und uns interessierten auch die Begründungen für beides: das Vorhandensein oder dessen Fehlen.

Kein Platz für das Thema „Kinder- und Jugendtheater“ im Ausbildungsgang?

An keiner der befragten Ausbildungsstätten ist Kinder- und Jugendtheater fester Bestandteil des Lehrplans. Selbst in dem einzigen uns bekannt gewordenen Fall, in welchem der Ausbildungsplan für das 4. Jahr eine „Arbeitsgemeinschaft Kinder- und Jugendtheater“ vorsieht, findet diese nie statt, weil sich die Studenten zu diesem Zeitpunkt nicht mehr an der Schule, sondern in ersten Engagements an den Theatern befinden.

Von etwa der Hälfte der Institute wurde auf intensives Nachfragen ausdrücklich bestätigt, daß Kinder- und Jugendtheater während der Ausbildungszeit in keiner Weise berücksichtigt wird.

Im Verlauf der Gespräche mit den übrigen Schulen ergaben sich allerdings oft – auch wenn Kinder- und Jugendtheater nicht explizit im Lehrplan verankert war – Hinweise auf Berührungspunkte mit dieser Sparte. Bei näherem Nachfragen wurde regelmäßig bestätigt, daß der Bereich des Kinder- und Jugendtheaters zumindest im theoretischen Unterricht gestreift wird, oder daß im Zusammenhang mit Projekten – z.B. in Kindergärten oder Schulen – praktische Erfahrungen mit dem Spielen vor jungem Publikum gesammelt werden können.

Die starken Vorbehalte

Sie basieren vor allem – bei ca. drei Viertel der Befragten – auf nur geringer Kenntnis der neueren Entwicklungen im Kinder- und Jugendtheater. Auf drei Argumente wurde immer wieder Wert gelegt. Erstens: Kinder- und Jugendtheater sei nichts als pompös ausgestattetes, aber künstlerisch anspruchlos gemachtes Weihnachtsmärchen. Zweitens: Es gäbe keine guten Stücke. Und drittens: Studenten hätten kaum Interesse an dieser Sparte. Dazu einige Zitate:

„Es stellt sich natürlich auch die Frage: Was soll Kinder- und Jugendtheater bewirken, müssen Theater überhaupt Kinder- und Jugendtheater spielen? Können das nicht auch die Schulen machen?“

„Ich glaube nicht recht daran, daß Kinder schon wissen sollen, was gutes Theater ist. Die gehen ins Theater und nehmen es, wie es ist. Und wenn sie Pech haben, ist es eben schlecht. Aber ich glaube, wie es gemacht wird, oder was Qualität ist, das können Kinder doch gar nicht so auseinanderhalten. Kinder sind wild auf Kitsch, leider Gottes.“

„Ich muß Ihnen ehrlich sagen, ich habe mich damit nie beschäftigt [...] An den Theatern, an denen ich war, war halt immer das Weihnachtsstück, das ist klar, das ist halt für Kinder und Jugendliche. Also, da habe ich auch mitgespielt. Da müssen ja vor allem immer junge Schauspieler ran.“

„Wir haben da noch nie richtig drüber nachgedacht. Sie sind die ersten, die uns darauf hinweisen [...] Also: Handwerk, selbstverständlich, wird trainiert, aber: Da bleibt natürlich erstmal dieser ganze Kinder- und Jugendtheater-Bereich raus.“

„Aber das Kinder- und Jugendtheater ist doch sehr eingeschränkt, was die Texte angeht, es ist doch hauptsächlich noch das Weihnachtsmärchen.“

„Kindertheater hat noch immer den ‚Touch‘ von Märchen, damit kann man heute keinen Blumentopf mehr gewinnen, höchstens zu Weihnachten, für die ganz Kleinen [...] aber ich glaube, dafür möchte keiner eine dreijährige Ausbildung machen, da will man auch zwischendurch mal was Anspruchvolles spielen.“

„Wo ist da ein gutes Kinder- und Jugendtheater zur Zeit? [...] Ich freue mich immer, wenn Märchen gespielt werden, weil das wenigstens noch einen gewissen

Sinn hat. Diese Küchenstücke und dieser ganze Schmutz, der da zum Teil gemacht wird, das finde ich sehr fragwürdig.“

„Das Fach gibt es eigentlich nicht bei uns [...] Es liegt vielleicht auch daran, daß wir relativ wenig Informationen darüber kriegen, was an Stücken vorliegt, an Material darüber, was man im Kinder- und Jugendtheater machen könnte.“

„Es fehlt im Kinder- und Jugendtheater der Umgang mit anspruchsvollen Texten, die einen auch als Erwachsenen fordern [...] Mit klassischen Texten kommt man doch am Kinder- und Jugendtheater überhaupt nicht in Berührung. Gut, vielleicht am Jugendtheater, da werden ja auch normale Stücke gespielt.“

„Die Studenten sind überhaupt nicht am Kinder- und Jugendtheater interessiert. Die jungen Leute wollen das nicht [...] Bei einem Einsatz im Kinder- und Jugendtheater fürchten die Studenten um alles, was sie während der Ausbildung gelernt haben.“

„Es ist heutzutage schwierig, junge Leute zu finden, die Interesse am Kinder- und Jugendtheater haben und dann auch noch ein politisches Interesse haben, von der Ecke an Theater überhaupt ranzugehen. Das hat sich auch schon wieder verschoben. Sie wollen ‚Kunst‘ machen, mit ganz hohem Niveau und ganz schnell mit Herrn Zadek arbeiten und ganz schnell in ‚Theater heute‘ erscheinen.“

„Die meisten von den HdKs sind so arrogant, daß Kindertheater für sie das Letzte ist [...] Die HdK-Schüler fühlen sich elitär ausgewählt. Kindertheater liegt unter ihrem Niveau [...] Im Kindertheater zu arbeiten, ist keine feine Adresse [...] Es wird nicht als Kunst angesehen.“

„Das Spielen für Kinder ist eine Sache, das kann man wirklich nur in der Praxis erfahren. Da gibt es Leute, die können damit umgehen [...] Die meisten hassen es, wenn sie ehrlich sind und halten es nach zwei Jahren nicht mehr aus.“

„Ich habe immer die Erfahrung gemacht, die Schauspieler sind zu eitel, um sich von Kindern im Applaus befriedigen zu lassen. Es reicht nicht, ich kenne es selbst von mir.“

Die Sonderrolle des Berliner Grips Theaters

Eine Ausnahme macht offensichtlich in der mit Vorurteilen belasteten Kinder- und Jugendtheaterszene das Modell des Berliner Grips Theaters. Sein Profil ist weithin bekannt, wenn auch nicht immer geschätzt. Erwähnung findet es oft.

„Grips ist ein prominentes Theater, ein Stück Berlin, man wird gesehen. Sonst hat das Kinder- und Jugendtheater unter den Theaterleuten einen Negativ-Aspekt.“

„Grips in Berlin ist das einzig gut geführte Jugendtheater, zunächst stark ideologisiert, aber sowohl vom Pädagogischen, und vor allem vom Künstlerischen her ein ansehbares Theater. Alles andere ist oft eine Verlegenheitslösung von schlecht ausgebildeten Leuten, die am großen Theater nicht engagiert werden.“

„Die Schüler, die bei uns sind, wissen, daß es noch etwas anderes gibt als ‚Peterchens Mondfahrt‘. Sie gehen auch mal öfters ins Grips-Theater, das ist auch sehr wichtig.“

„Wir haben vier festangestellte Lehrer und zahlreiche Dozenten mit Lehraufträgen, darunter z.B. ein ehemaliger Schauspieler vom Grips-Theater, der aber nicht aufgefordert wird, von seinen Erfahrungen dort zu berichten.“

„Innerhalb des Dramaturgie-Unterrichts ist der Bereich des Kinder- und Jugendtheaters abgedeckt, soweit es innerhalb der drei Ausbildungsjahre möglich ist. Moderne Stücke, z.B. von Grips oder aus Schweden, werden gestreift.“

Die fehlende Motivation für eine besondere Ausbildung

Unabhängig von dem Mangel an Informationen über Autoren, Stücke und moderne Inszenierungen, der von den Verantwortlichen beklagt wurde, lehnte es gut die Hälfte der Schulen grundsätzlich ab, das Gebiet des Kinder- und Jugendtheaters als Unterrichtsgegenstand aufzunehmen. Dafür wurde eine ganze Palette von Gründen angeführt. Das Hauptargument der Gesprächspartner war, daß es grundsätzlich nicht ihrer Auffassung von Schauspielerei entspreche, innerhalb der Ausbildung nach Genres und Sparten zu differenzieren. Daneben wurde auch auf mangelndes Interesse von Seiten der Studierenden und auf die fehlende Nachfrage auf dem Theatermarkt hingewiesen.

„Innerhalb der Ausbildung spielt das Kinder- und Jugendtheater keine Rolle. Wir sehen keinen Unterschied zwischen Kindertheater und Erwachsenentheater. Wir sehen für das Kinder- und Jugendtheater die gleichen methodischen, schauspiel-ästhetischen, schauspielpraktischen Kriterien, wie für das Erwachsenentheater.“

„Die Ausbildung für den Schauspieler, ob für das große Theater oder für das Theater für Kinder, ist völlig egal. Es gibt da künstlerisch überhaupt keinen Unterschied, und von der Wirkung des Theaters her braucht das Kindertheater ganz hervorragend ausgebildete Schauspieler [...]“

„Ich glaube, daß es bei der Ausbildung zum Schauspieler überhaupt keinen Wert und auch keinen Nutzen hätte, sich mit dem Kinder- und Jugendtheater speziell zu beschäftigen. Der Schauspieler hat ja sein Handwerk gelernt, und das Handwerk muß er beherrschen, im Theater für Erwachsene genauso wie im Theater für Kinder. Er muß über die Rampe kommen, er muß sich vermitteln können. Das ABC ist das gleiche, absolut.“

„Wir haben keine spezielle Veranstaltung für das Kinder- und Jugendtheater. Was ist denn das Kindertheater, was fordert es anderes als das Erwachsenentheater?“

„Eine Differenzierung in der Ausbildung ist nicht erforderlich. Es ist im Prinzip die gleiche Kunst. Es ist die gleiche Technik, die ich brauche, die gleiche Phantasie, der gleiche Geschmack, die gleiche Sensibilität. Alles das, was man an einer Hochschule einem Schauspielstudenten vermitteln kann, braucht er auch für das Theater für Kinder.“

„Wir haben keine spezielle Ausbildung für Kinder- und Jugendtheater. Das Interesse am Kinder- und Jugendtheater, beziehungsweise das Interesse der Kinder- und Jugendtheater an unseren Absolventen, steht im Zusammenhang mit der Betonung von Direktheit und Unmittelbarkeit, mit dem Volkstheatergedanken. Der Schauspieler, der direkt, vital, nach außen gewandt ist, der wird das auch können.“

„Keine Spezialausbildung für Kinder- und Jugendtheater, keine Vorabfestlegung auf ein bestimmtes Gebiet. In den drei Jahren der Ausbildung wird eine Grundlage geschaffen. Die Wege, die anschließend der Einzelne geht, sind von seinen persönlichen Wünschen und von seiner individuellen Begabung abhängig.“

„Es ist oft heute so: Wenn einer nichts bekommt, dann muß er Jugendtheater nehmen. Und das sind dann oft eben auch ganz kleine Jugendtheater, winzige Ableger von irgendwelchen Stadttheatern, die aus kulturpolitischen Gründen da existieren, aber wo dann doch das Bemühen größer ist als der Gewinn für den Schauspieler, als der im weitesten Sinne künstlerische Aspekt.“

Auch praktische Argumente stehen dagegen

Nicht zuletzt gibt es pragmatische Argumente, Schauspielschülerinnen und Schauspielschüler nicht mit Kenntnissen dieser Theatersparte im Rahmen ihrer Ausbildung zu belasten. Fehlende Zeit und fehlendes Geld werden ebenso ins Feld geführt wie die schlechten Marktbedingungen, die anders gelagerten Anforderungen der Zentralen Bühnen-, Fernsehen- und Filmvermittlung, die traditionellen Prinzipien beim Vorsprechen und der Mangel an Lehrkräften in dieser Sparte.

„In den drei Jahren Ausbildung bleibt wenig Zeit, um auf so etwas ‚Einzelnes‘ einzugehen. Das ist eigentlich der Hauptgrund. Ich würde das sonst gerne.“

„Neben dem Mangel und der fehlenden Bekanntheit an guten Kinderstücken stellt sich auch die Frage nach dem Bedarf. Am Ende der Schulausbildung benötigt man vier bis fünf Vorsprechrollen, um sich an einem Theater zu bewerben. Dann stellt sich die Frage, ob es einen Intendanten befriedigt, wenn man eine Rolle aus einem Kinderstück vorstellen möchte.“

„Soll man denn trennen in einen Studiengang für Kinder- und Jugendtheater, einen klassischen, einen für Boulevardtheater? Zum Vorsprechen braucht man vor allem drei klassische Rollen und moderne Rollen. Natürlich gibt es Schauspieler, die sich später auf eine Richtung spezialisieren, aber bei uns in der Ausbildung findet noch keine Spezialisierung statt.“

„Es gibt von den Bedürfnissen oder Anfragen her kaum – ich kann mich für die vergangenen Jahre nicht erinnern – jemanden, der nach Kinder- und Jugendtheater fragt. Sie wollen alle an die großen Theater.“

„Was ich ablehne, ist das Lücke-füllen, Löcher-stopfen. Wenn ich sonst kein Engagement kriege, dann arbeite ich eben an diesem oder jenem Kinder- und Jugendtheater. Die suchen natürlich sehr viel ‚junges Material‘, d.h., es ist dort

leichter, an eine Vakanz zu kommen. In diesen Fällen rate ich ab. Ich warne sogar vor solchen Notlösungen. Absolventen werden gerade in den beiden Anfängerschaften unter Umständen – je nach Stabilität oder Beeinflussbarkeit des Charakters – durch die besondere Spielweise auf eine Weise geprägt, die einen späteren Wechsel an ein anderes Haus schwerer macht.“

„Sie gehen ein Berufsrisiko ein. Man macht ‚so was‘ nicht ewig, meist zwei, drei, vier Jahre. Dann müßte die Karriere weitergehen, andere Häuser, höhere Gagen, bessere Existenzsicherung. Der Übergang ist schwierig. Das schreckt viele ab. Die Künstlerideologie sagt, man muß gleich richtig mit der großen Kunst anfangen. Wer das nicht tut: wollte er nicht oder konnte er nicht?“

„Feste Kinder- und Jugendtheater-Ensembles sind nicht das Ziel von Schauspielern. Sie wollen an die großen Häuser, nach Berlin, München, Hamburg. Wenn sie alle großen Häuser abgeklappert haben, gehen sie mit den gleichen ‚klassischen‘ Rollen auch zum Vorsprechen an die Kinder- und Jugendtheater.“

„Die Paritätische Prüfungskommission forderte nach eineinhalb Jahren bei der Zwischenprüfung zwei klassische Rollen. Schon deshalb gab es für Rollen aus Jugendstücken keine Möglichkeit.“

„Die müssen sehr gut sein in den verschiedensten Bereichen, müssen ein Interesse haben und die eigentliche normale Karriere fast aufgeben, oder zumindest mal hinten anstellen, denn die machen ja erst mal drei Jahre lang etwas ganz anderes, und es könnte sein, daß sie dann den Sprung auf die normale Bühne gar nicht mehr schaffen. Drei Jahre nach Vollendung der Ausbildung müssen diese Schauspieler nochmals vor der Zentralen Bühnen- Fernsehen- u. Filmvermittlung vorsprechen. Die sagen: ‚Wir wissen ja gar nicht, ob sie nun auch ganz richtige, normale Rollen spielen können.‘ Die erkennen das nicht an, sondern sagen: ‚Kinderrollen spielen, das ist nicht so schwierig. Die haben nicht diese Subtexte und diese schwierigen Charaktere wie auf der Erwachsenenbühne darzustellen.‘ Was natürlich Quatsch ist, aber das ist da. Das ist bei den Vermittlern da und natürlich auch bei den Theaterleuten.“

Wo allenfalls Kinder- und Jugendtheater einen Platz haben kann

Aus den nachfolgenden Äußerungen, die zum Teil auch von Vertretern solcher Schulen stammen, die es grundsätzlich ablehnen, ‚einen speziellen Kinder- und Jugendtheater-Acker‘ oder ein eigenes Fachgebiet aufzumachen, war zu entnehmen, daß die Studierenden der betreffenden Institute sich zumindest am Rande ihrer Ausbildung theoretisch oder praktisch mit dem Kinder- und Jugendtheater auseinandersetzen können. Auch in diesem Zusammenhang zeigte sich deutlich, mit welch unterschiedlichen Vorstellungen die Sparte Kinder- und Jugendtheater verbunden wird. Der theoretischen und praktischen Beschäftigung mit zeitgenössischer Dramatik für junge Zuschauer stand – wie schon erwähnt – über weite Strecken die Auffassung gegenüber, daß der Komplex des Kinder- und Jugendtheaters durch eher konservative Märchenprojekte abgedeckt sei.

„Kinder- und Jugendtheater ist nicht in unserem Lehrplan enthalten [...] Wir hatten jetzt kürzlich ein Märchen-Projekt mit den Schauspielschülern in Zusammenarbeit mit einem Kindergarten. Wir haben auch schon ‚Die dumme Augustine‘ und ‚Räuber Hotzenplotz‘ nach Preußler gemacht. Die Schauspieler sind immer begeistert, weil die Kinder ganz anders reagieren, viel spontaner.“

„Es gibt einzelne Personen, die daran interessiert sind und die wir dann auch immer in diesem Interesse unterstützen.“

„Die Schauspieler, die von unserer Schule kommen, sollen wenigstens eine Vorstellung davon bekommen, daß es keine große Unterscheidung zwischen Theater für Kinder und Theater für Erwachsene geben muß.“

„Die Studenten beginnen ihre Ausbildung, indem sie innerhalb der ersten 14 Tage selbständig ein 45-minütiges Programm für Kinder zwischen vier und acht Jahren erarbeiten, das den Kindern der näheren Umgebung vorgespielt wird. Die Schauspielstudenten lernen dadurch von Anfang an Selbständigkeit, Ensemblefähigkeit und das Spielen vor einem Publikum. Warum gerade vor Kindern? Es geht dabei um den hohen spielerischen Effekt, um die Möglichkeiten des phantasievollen Sicheinbringens, des Sichverwandelns, der Verzauberung, der Urformen des Theaters. Diese Möglichkeiten sind gerade vor Kindern, vor einer kleineren Kindergruppe in besonderem Maße gegeben.“

„Wenn ein starkes Interesse von sich aus besteht, dann nutzen wir das natürlich

[...] Die Bestrebungen, das nicht außer Acht zu lassen und die Chancen zu erkennen, sich hautnah auf das Publikum des nächsten Jahrtausends einzustellen – im Szenenstudium ist das nicht zu erreichen, das muß in der praktischen Begegnung mit dem jungen Publikum passieren – solche Ansätze sind da. In absehbarer Zeit plant der Intendant des ortsansässigen Theaters, mit Studenten der Schule ‚Momo‘ zu inszenieren.“

„Die Vermittlung dieser Sparte findet nicht im Theoretischen, sondern im Schauspielbereich, in der praktischen Schauspielerausbildung statt. Ab und zu (eher selten) greifen wir im Rollen-, bzw. Szenenstudium auf ein Kinder- und Jugendstück zurück. Allerdings ist da das Material natürlich geringer [...] Aber die Märchen z.B. von Jewgenij Schwarcz, die kommen natürlich in der Ausbildung immer wieder vor, da ist ja sowieso der Übergang zum Erwachsenentheater mit da. Wir haben auch schon ‚Tom Sawyer‘ oder ‚Schatzinsel‘ gemacht, aber das ist eher selten.“

„Formen des Kinder- und Jugendtheaters, sein Sinn und Zweck werden im Fach Theatergeschichte berücksichtigt, ein Eingehen auf Texte erfolgt allerdings nicht, sind nicht genügend bekannt.“

„Erfahrungen mit Kinder- und Jugendtheater werden auch als Zuschauer gesammelt. Jedes Jahr führen wir eine ca. einwöchige Exkursion zu Theaterfestivals, mit anschließenden Stück- und Aufführungsanalysen durch. Darunter sind auch häufig Kinder- und Jugendtheaterfestivals.“

„Während der Ausbildung komme ich auf den Bereich Kindertheater zu sprechen und mache darauf aufmerksam, daß im Kindertheater völlig anders gespielt werden muß. Das muß vereinfacht sein und es muß sehr viel vom Leben in sich haben, von dem Leben, das Kinder betrifft und wie sie es sehen [...] Ich mache während meiner Ausbildung ganz bestimmte Übungen, die mit dem Kinder- und Jugendtheater sehr viel zu tun haben. Einmal sollte sich jeder ein Tier aussuchen und sich vorstellen, dieses Tier würde im Studio leben.“

Sollte eine Spezialisierung doch möglich sein?

Bei der Befragung der Schauspielschulen interessierte uns weiterhin die Frage, ob es innerhalb der betreffenden Ausbildungseinrichtung eine Spezialisierungsmög-

lichkeit für das Kinder- und Jugendtheater gibt. Dies wurde von allen angesprochenen Instituten verneint, was aber nicht ausschließt, daß sich einige der Befragten für die Einrichtung einer solchen Möglichkeit aussprachen. Es wurden sogar gesprächsweise Modelle entwickelt, auf die wir in dem Kapitel „Ideen und Empfehlungen“ zurückkommen werden. Einige der Gesprächspartner verwiesen auf Alternativen zur professionellen Schauspielausbildung, durch welche sie den Bereich des Kinder- und Jugendtheaters ausreichend abgedeckt sahen. In zwei Fällen wurden wir dabei auf die theaterpädagogische Abteilung der Schule verwiesen, in der nach Meinung der Befragten der Bereich des Kinder- und Jugendtheaters besser als in der Fachrichtung ‚Schauspiel‘ aufgehoben sei.

„Was eben ausgeklammert ist, das ist spezifisch Kinder- und Jugendtheater [...] Das hängt einmal davon ab, daß hier keine Lehrkraft ist, der das am Herzen liegt, dann hängt es auch damit zusammen, daß es einen Fachbereich oder eine künstlerisch-wissenschaftliche Einrichtung ‚Schulspiel‘ gibt, wo die sich ja sehr mit diesem Thema beschäftigen und sich auch Leute ranholen, die damit zu tun haben. Die machen auch Projekte dieser Art, die nicht unbedingt auf dem Niveau Kinder- und Jugendtheater bleiben.“

Bei einer weiteren Befragung stießen wir auf eine besonders intensive Auseinandersetzung mit dem Kinder- und Jugendtheater innerhalb der Ausbildung für Dramaturgie und „Ludagogik“. Begründet wurde dies damit, daß die Beschäftigung mit Stücken für das junge Publikum die Theater zukünftig mit den Ideen eines künstlerisch anspruchsvollen Kinder- und Jugendtheaters zu infiltrieren vermöchte. Es wurde deutlich gemacht, daß erst eine Bewußtseinsveränderung der zukünftigen Regisseure und Dramaturgen gegenüber dem Kinder- und Jugendtheater zur Veränderung der Verhältnisse an den Schauspielschulen und der (Stadt)Theaterwirklichkeit führen wird.

„Kinder- und Jugendtheater-Literatur, auch theoretische, wird im Rahmen der Theatergeschichte und besonders im Dramaturgie-Unterricht (dramatisches Lesen) vermittelt. Dort wird ein Repertoire von zwölf Kinder- und Jugendtheater-Stücken erarbeitet, wobei wir stets bestrebt sind, sehr aktuell zu bleiben. Die Berücksichtigung der Geschichte und Erscheinungsweisen des Kinder- und Jugendtheaters erfolgt besonders im Unterricht für Ludagogen und Dramaturgen, um gerade solche Menschen, die später auf Leitung und Organisa-

tion der Theater Einfluß nehmen, mit dem Bereich des Kinder- und Jugendtheaters vertraut zu machen, in den Theatern quasi ‚von oben‘ eine Bewußtseinsänderung in Gang zu bringen.“

Daneben fanden wir Sonderformen einer zum Teil gezielt auf Kinder- und Jugendtheater gerichteten Ausbildung, die jedoch nicht auf eine zukünftige Beschäftigung der Absolventen als Schauspieler im herkömmlichen Sinne abzielten. Im Bereich des Figurentheaters, auf den wir während unserer Recherchen aufmerksam wurden, begegnete uns z.B. eine Ausbildungskonzeption, die innerhalb der Orientierungsstufe das Spiel vor jungem Publikum in den Mittelpunkt stellt. Dies geschieht nicht nur, weil sich hier in Kindergärten und Schulen genügend Aufführungsorte für die Aktiven finden lassen, sondern auch, weil die Beschäftigung mit Kinder- und Jugendtheaterstücken als idealer Einstieg in die Ausbildung empfunden wird, der es den Schülern ermöglicht, die elementaren Anforderungen, die das Spielen mit Puppen an den einzelnen stellt, einzuüben.

„Das Kindertheater-Projekt findet auch deshalb in der Orientierungsstufe statt, um an die eigene Kindlichkeit oder Kindhaftigkeit zu kommen [...] also eine Beschäftigung mit der eigenen Kreativität. Dabei ist die Beobachtung von Kindern sehr wichtig: Wie gehen Kinder mit Erde, Sand, Steinen, Wurzeln um? Wie kann ich damit spielen, also eine Förderung der eigenen Phantasieentwicklung [...] Die Kursteilnehmer lernen die verschiedenen Reaktionen der Kinder aus unterschiedlichen Einrichtungen kennen.“

Eine andere Form der intensiven Beschäftigung mit Theater für und mit Kindern und Jugendlichen wurde uns von einer Universität vorgestellt, die seit ca. zwei Jahren einen Zusatzstudiengang ‚STAKE‘ (Spiel- und Theaterarbeit mit Kindern und Erwachsenen) anbietet. Dieser Ausbildungszweig soll Menschen, die in Vermittlungsberufen tätig werden – die Interessierten studieren im Hauptfach meist Psychologie, Journalismus oder streben ein Lehramt an – gezielt auf die Spiel- und Theaterarbeit mit Non-Professionals vorbereiten. Theater wird hier weniger als Kunstereignis, vielmehr als Kommunikations- und Interaktionsprozeß zwischen Menschen verstanden.

Und wie steht es mit dem Sammeln von praktischen Erfahrungen während des Studiums?

Ob es nach Ansicht der Dozenten und Schulleiter im Rahmen der Ausbildung möglich oder gar wünschenswert sei, an Kinder- und Jugendtheatern zu hospitieren oder zu praktizieren, war eine weitere unserer Fragen. Etwa ein Viertel der Befragten lehnten es grundsätzlich ab, Studierende bereits während der Ausbildung an professionellen Theateraufführungen mitwirken zu lassen. Die Mehrzahl der Ausbildungseinrichtungen trat jedoch für theaterpraktische Erfahrungen der Studierenden während ihrer Ausbildungszeit ein, und an etwa der Hälfte der untersuchten Schulen steht den Auskünften der Interviewpartner zufolge auch einem Einsatz an einem Kinder- und Jugendtheater nichts im Wege. Die Argumente des Pro und Contra sind verschieden und dürften auf das Wirken theoretischer Grundpositionen – hier „learning by doing“, dort „Erst lernen, dann anwenden“ – zurückzuführen sein. An einigen Ausbildungsstätten ist das Sammeln von Bühnenerfahrung sogar von vornherein in das Ausbildungskonzept integriert und wird gezielt von den Schulen gefördert. Neben der vornehmlich an den Hochschulen gegebenen Möglichkeit, öffentliche Aufführungen in eigenen Spielstätten zu veranstalten, kommt es besonders in großen Städten mit reichhaltigem Theaterangebot häufig zu einer engen Zusammenarbeit zwischen Schauspielschulen und Theatern, zum Teil auch mit Kinder- und Jugendtheatern. Im Verlauf der Untersuchung ließ sich folgende Tendenz feststellen: Je renommierter eine Schule war, desto größer war auch ihre Bereitschaft, die Studierenden bereits während der Ausbildung nach draußen an die Öffentlichkeit treten zu lassen. Je kleiner und um ihre Anerkennung besorgter die Ausbildungseinrichtungen uns erschienen, desto mehr neigten sie dazu, die Schüler bis zum Ende der vorgesehenen Ausbildungszeit unter Verschluss zu halten. Offenbar bestand die Befürchtung, daß ‚halbfertige‘ Absolventen einen zu schlechten Eindruck hinterlassen und unter Umständen den Ruf der Schule schädigen könnten.

„Es kommt immer wieder vor, daß Theater oder freie Gruppen anfragen, wird aber von uns nicht gerne gesehen, da Wert auf eine vollständig abgeschlossene Ausbildung vor dem Eintritt in die Praxis gelegt wird.“

„Ich kann nicht mit einem unfertigen Instrument nach außen gehen. Zumal die

Schüler merken, daß der Weg draußen oftmals viel einfacher ist und häufig nur ein bestimmter Typ gefordert wird. Der Unterricht ist dagegen sehr hart.“

„Im letzten Semester können die Schüler bereits kleine Rollenaufträge übernehmen. Eigentlich sollen sie aber erst nach der Ausbildung anfangen zu spielen.“

„Im dritten Ausbildungsjahr ist es den Schülern erlaubt, kleinere Rollen anzunehmen oder Statisterie an den staatlichen Bühnen zu machen. Etliche spielen an kleinen oder mittleren Off-Theatern, manche auch an Kinder- und Jugendtheatern.“

„Wenn ein Schüler spezielles Interesse am Kinder- und Jugendtheater bekundet, versuchen wir das zu fördern – zum Beispiel durch die Mitwirkung in einem Kindertheaterstück, um erste Erfahrungen sammeln zu können.“

„Die Studenten sind mit Beginn des dritten Studienjahres an ein Theater angeschlossen. Der Unterricht läuft weiter, sie werden nach Bedarf in den laufenden Produktionen eingesetzt. [...] Vor Publikum zu treten zieht sich durch die gesamte Ausbildung, weil es eine elementare Anforderung an den Schauspieler darstellt. Die Ausbildung ist immer als Reibungsmöglichkeit, als Kommunikationsmöglichkeit mit dem Publikum angelegt.“

„Ich möchte gerne, daß die Schule hier in der Umgebung präsenter wird, daß sie im kulturellen Angebot der Stadt eine gewisse Rolle spielt. Dazu gehört meines Erachtens ganz eindeutig die Betreuung von Jugendlichen. Regelmäßig durchgeführte Programme mit Kindern, an die Theateraufführungen angeschlossen sind – vielleicht nur eine Szene, vielleicht ein Jugendkabarett oder sogar Gedichte, Literatur. Weil die Begegnung mit dem Publikum ganz wichtig ist.“

„Der Praxisbezug ist für uns etwas Selbstverständliches. Wir bilden doch nur für diese Praxis aus. Im dritten und vierten Studienjahr müssen sie Praxiserfahrung sammeln, sonst gehen sie doch im ersten Engagement kaputt. [...] Momentan laufen sowohl am ‚Theater der jungen Generation‘ in Dresden als auch in Magdeburg Praktika von Studenten des letzten Ausbildungsjahres. Das unterstützen wir sehr, damit sie dort Erfahrungen sammeln, die sie hier nicht machen können.“

„Wir pflegen eine gute Zusammenarbeit mit dem ‚Theater der Jugend‘. Relativ viele Studenten spielen in einzelnen Stücken oder eine Saison lang dort mit.“

Ein Resümee der Meinungsvielfalt

Im Verlauf der intensiven Gespräche ließen sich folgende grundsätzliche Positionen der Ausbildungsstätten zum Stellenwert des Kinder- und Jugendtheaters während der Ausbildung herauskristallisieren: Etwa zwei Drittel der Befragten sahen es nicht als notwendig an, dem Kinder- und Jugendtheater innerhalb der Schauspielerausbildung eine herausgehobene, ja überhaupt eine erwähnenswerte Stellung einzuräumen.

Eine ganze Anzahl verschiedener Argumente wurde dafür angeführt. Am häufigsten trafen wir auf die programmatische Aussage, daß es eine Spezialisierung innerhalb der Schauspielerausbildung – etwa für klassisches, modernes, bürgerliches, psychologisches, Boulevard- oder Kinder- und Jugendtheater – grundsätzlich nicht geben dürfe, und daß eine allumfassende professionelle Ausbildung die Absolventen für jede Art von Theater hinreichend qualifiziere.

Andere Schulen lehnten eine Spezialisierung schon deshalb ab, weil die Schwerpunkte ihrer Ausbildung ohnehin auf der Herausbildung von solchen Fähigkeiten lägen, die im Kinder- und Jugendtheater besonders gefordert seien. Darunter wurden vor allem Improvisationsfähigkeit, Musikalität, körperbetontes Spiel, Fähigkeit zur Kommunikation mit dem Publikum, Natürlichkeit, Flexibilität, mimische und gestische Phantasie verstanden.

Einige der Ausbildungsinstitute vertraten die Auffassung, daß die Beschäftigung mit dem Kinder- und Jugendtheater ausschließlich eine Frage des persönlichen Interesses und der Begabung der einzelnen Schauspieler sei. Erst die Berufspraxis Sorge für die Ausprägung. Die Schulen könnten schon aus Zeitgründen nur eine allgemein gehaltene Grundausbildung vermitteln.

An anderen Ausbildungsstätten wurde wiederum darauf verwiesen, daß sich die Behandlung oder Vertiefung einzelner Themenbereiche, besonders im Rahmen der praktischen Ausbildung, hauptsächlich nach den Wünschen der Studierenden richte, daß aber kaum ein Interesse am Kinder- und Jugendtheater zu verzeichnen sei.

Schließlich war auch zu hören: Solange es noch kein qualitativ hochwertiges Kinder- und Jugendtheater gäbe, sei es auch nicht erforderlich, angehende Schauspieler besonders darauf vorzubereiten. Die Verantwortung für eine künstlerische Verbesserung auf dem Gebiet des Theaters für junge Zuschauer läge bei Intendanten, Regisseuren und Dramaturgen. Diese wiederum seien ihrerseits von finanz- und kulturpolitischen Rahmenbedingungen abhängig. Von seiten

der Schauspielschulen sei keinerlei Einflußnahme auf solche Entwicklungen möglich.

Es gab aber auch andere Feststellungen. So wurde die Annahme, daß zahlreiche frisch ausgebildete Schauspielerinnen und Schauspieler ihre ersten Engagements an Kinder- und Jugendtheatern finden, fast ausnahmslos von allen Schauspielschulen bestätigt. Bis auf wenige Ausnahmen konnten die Gesprächspartner spontan Absolventen benennen, die in den vergangenen Jahren ihre Karriere im Kinder- und Jugendtheater begonnen haben.

Gleichwohl dominierte in den Schauspielschulen die Auffassung, daß sich der in den 70er und frühen 80er Jahren im Kinder- und Jugendtheater zu verzeichnende Aufwärtstrend mittlerweile erschöpft habe und im Gegenteil eine eher rückläufige Entwicklung eingetreten sei. Für die Schauspielausbildung bedeute dies, daß die Motivation eher abgenommen habe und daß es an zahlreichen, zum Teil sehr renommierten Schulen in der Vergangenheit weit mehr Projekte und Kooperationen mit Kinder- und Jugendtheatern gegeben habe, als dies heute der Fall sei.¹ Bochum kann hierfür als deutlichstes Beispiel dienen. Dort gab es in den 70er Jahren einen Zusatzstudiengang, der auf eine Mitwirkung im Kinder- und Jugendtheater vorbereiten sollte.

Das Vorsprechen am Ende des Studiums bestimmt weithin die ganze Ausbildung. Es ist ein Fixpunkt innerhalb der Lehr- und Lernstrategien. Aus der Sicht der Schulen und Schüler sind die zugrundeliegenden Texte einem relativ starren Kanon unterworfen. Stücke für Kinder und Jugendliche werden so gut wie immer ignoriert. Unverzichtbare Bestandteile sind in der Regel eine komische und eine tragische Rolle aus dem klassischen Repertoire sowie eine Figur aus einem modernen Stück. Das Bemühen, unter allen Umständen die traditionellen Genres zu bedienen, weist darauf hin, wie sehr die Ausbildung auf den konventionellen Stadt- und Staatstheater-Betrieb ausgerichtet ist. Diese Tendenz wurde in zahlreichen Gesprächen, die wir mit Absolventen von Schauspielschulen führten, bestätigt. Sie kommt aber auch in den Worten eines Schweizer Schauspielschulleiters zum Ausdruck, der meinte: „Unter den Vorsprechrollen war bisher noch keine aus einem Kinder- und Jugendtheater-Stück. Die Studenten suchen ihre Rollen bei Shakespeare, in den antiken Stücken, bei Tschechow, usw.“

1 Anders scheint die Situation in Österreich zu sein, wo durch einen Wechsel in der Leitung des Theaters der Jugend in Wien gerade in jüngster Zeit neue Impulse zu verzeichnen sind.

Mit der Fixierung der Ausbildung auf konventionelle Theaterhäuser und das damit in den Blick kommende Rollen- und Stücke-Repertoire geht in aller Regel eine sehr negative Bewertung des Komplexes Kinder- und Jugendtheater innerhalb der Theaterlandschaft einher. Häufig wurden das Fehlen ansprechender Rollen, die geringe Beachtung durch die Theaterkritik und die äußerst begrenzten Verdienst- und Karrieremöglichkeiten beklagt.

Obwohl von der überwiegenden Zahl der Gesprächspartner das jugendliche Publikum als ein besonders spontanes und ehrliches hervorgehoben wurde, sprachen einige der Interviewten bei der näheren Beschreibung dieser Zuschauer Kindern und Jugendlichen eine ästhetische Urteilsfähigkeit ab und bezweifelten, ob der Applaus eines solchen Publikums für Schauspielerinnen und Schauspieler auf Dauer befriedigend sein könne. So heißt es etwa: „Man sagt immer, Kindern kann man nichts vormachen. Aber man kann auch genau das Gegenteil sagen: die fressen auch alles [...] Sie beobachten ganz genau, erkennen auch schnell Fehler, aber vom künstlerischen her fressen sie alles. Wenn sich die Peinlichkeit austobt auf der Bühne, finden sie es auch toll, Hauptsache, es bewegt sich irgendwie.“

Die Vertreter der Schauspielschulen zeigten vollstes Verständnis für das Bestreben der jungen, am Beginn ihrer beruflichen Entwicklung stehenden Menschen, im etablierten Theaterbereich Fuß zu fassen. Sowohl vom Rollenangebot, als auch von der Spiel- und Inszenierungsweise sowie von der Publikumsreaktion her erscheint ihnen ein Engagement am Kinder- und Jugendtheater häufig als Notlösung, wenn nicht gar als Berufsrisiko, vor dem von seiten der Schulen gewarnt werden muß.

Da das Kinder- und Jugendtheater an manchen Stadt- und Staatstheatern noch heute in Gestalt des Weihnachtsmärchens, allenfalls in Form von neueren Märchenbearbeitungen oder als eher stiefmütterlich behandelte Vierte Sparte präsent ist, wird – mehr oder weniger offen ausgesprochen – auch an manchen Schulen Kinder- und Jugendtheater gelegentlich mit dem Gedanken an Weihnachtsmärchen und einer entsprechend auf äußere Effekte angelegten Inszenierungsweise verbunden. Die inzwischen häufigen Beispiele gelungenen modernen Kinder- und Jugendtheaters waren der Mehrzahl der Befragten nicht geläufig. Sofern sie sich überhaupt mit neueren Entwicklungen auf dem Gebiet der Dramaturgie für junge Zuschauer beschäftigt hatten, reichten die Vorstellungen jedoch meist nicht über Erfahrungen mit dem Grips Theater bis zum Anfang der 80er Jahre hinaus. Nur ganz wenige Schulen hatten Kinder- und Jugendtheater auch als mögliches künstlerisches Experimentierfeld und interessante Alternative

zum herkömmlichen Engagement im Stadt- oder Staatstheater im Blick.

Eine nicht unwesentliche Rolle bei der Verfestigung der aufgezeigten Strukturen spielen auch die Vermittlungspraxis der Zentralen Bühnen-, Fernsehen- und Filmvermittlung und – bis zu ihrer Auflösung Ende 1992 – die Richtlinien der Paritätischen Prüfungskommission. Wenn auch von offizieller Seite so nicht bestätigt, klang in den Gesprächen mit Vertretern von Schauspielschulen mehrfach an, daß gegenüber Vorsprechrollen aus dem Bereich des Kinder- und Jugendtheaters erhebliche Vorbehalte bestünden und daß Engagements an Theatern für junge Zuschauer von diesen Institutionen nicht besonders gefördert würden. Dies zeige sich unter anderem darin, daß Vakanzen an Kinder- und Jugendtheatern von der Zentralen Bühnen-, Fernsehen- und Filmvermittlung an den Hochschulen nicht angeboten würden und daß junge Schauspieler vor Engagements an Kinder- und Jugendtheatern mitunter ausdrücklich gewarnt würden.

Meinungen der Theatermacher

Die Schauspielerinnen und Schauspieler

Stichprobenartig wurden in Esslingen, Frankfurt, Hamburg und Kiel Schauspielerinnen und Schauspieler, die ständig für Kinder und Jugendliche spielen, auch solche, die abwechselnd vor ein junges und ein erwachsenes Publikum treten, und ebenso solche, die mit dem Kinder- und Jugendtheater in ihrer gegenwärtigen Berufspraxis nicht in Berührung kommen, über ihre Ausbildung, ihren beruflichen Werdegang und ihre bisherigen Erfahrungen mit Kinder- und Jugendtheater sowie über ihre Vorstellungen zu einer Berücksichtigung dieses Bereichs im Rahmen der Schauspielerausbildung befragt. Interessanterweise waren fast alle Gesprächspartner, die an städtischen Bühnen engagiert sind, an einer staatlichen Hochschule ausgebildet worden. Unter den befragten Schauspielerinnen und Schauspielern, die im Rahmen des sogenannten integrierten Modells sowohl für Kinder und Jugendliche als auch für Erwachsene spielen, gab es sowohl Absolventen von Hochschulen als auch von privaten Schauspielschulen. Einige kamen auch durch Schauspielunterricht bei Einzellehrern zur Bühne. Von den befragten Angehörigen freier Theatergruppen hatte niemand eine Hochschule besucht. Einige waren an einer privaten Schauspielschule ausgebildet worden und einige weitere hatten keinen der üblichen Ausbildungsgänge absolviert.

Alle Gesprächspartner, also auch diejenigen, die selbst nicht auf eine abgeschlossene Ausbildung zurückblicken konnten, betrachteten es als großen Vorteil, über einen längeren Zeitraum hinweg und noch ohne unmittelbaren Erfolgszwang die notwendigen technischen und handwerklichen Grundlagen des Berufes erlernen zu können. Erhebliche Zweifel bestanden allerdings daran, ob eine Schauspielerausbildung hinreichend auf die reale Bühnensituation vorbereite. An der Schauspielschule arbeite man unter Umständen zwei Jahre mit einem Lehrer an einem Monolog, einem Ausschnitt einer Rolle, die dann zum Vorsprechen gute Dienste leiste. Am Theater aber bekäme man dann irgendeine Rolle und müsse schon auf der ersten Probe etwas können, was man auf der Schauspielschule niemals können mußte. Es gäbe den sogenannten Praxischock.

Kinder- und Jugendtheater, (k)ein Thema in der Ausbildung?

Nur zwei der befragten Schauspielerinnen und Schauspieler konnten sich daran erinnern, daß sie während ihrer Ausbildung mit Kinder- und Jugendtheater in

Berührung gekommen sind. Bei allen übrigen war Kinder- und Jugendtheater weder theoretisch noch praktisch Unterrichtsgegenstand. In den Aussagen wurden kritische Töne laut, so in den folgenden Passagen:

„Wir haben uns über Brook oder über Zadek unterhalten, Seminare über verschiedene Formen von Erwachsenentheater gehabt, aber niemals irgendetwas über Kinder- und Jugendtheater.“

„Meine Schauspielschule konnte weder auf Theater vorbereiten, noch auf Film, geschweige denn auf Kinder- und Jugendtheater. Ich glaube auch nicht, daß eine Schauspielschule das können muß. Ich denke, eine Schauspielschule ist überfordert, wenn sie speziell auf Kinder- und Jugendtheater vorbereiten soll. Zumal es – zumindest auf der staatlichen Schule – nicht der Wunsch eines Schauspielers ist, an das Kinder- und Jugendtheater zu gehen.“

„Es wird von den Lehrern oder den Schulen zwar nicht so formuliert, daß Kinder- und Jugendtheater Theater zweiter Klasse sei, aber in gewissem Sinne nach dieser Wertung gehandelt. Das heißt, die Ausbildung setzt andere Maßstäbe, was dazu führt, daß auch die Studenten andere Maßstäbe entwickeln. Im zweiten Jahr, nachdem man im ersten sehr viel Körpertraining, Entspannung, Improvisation, etc. gemacht hat, wird sich gleich an sehr reifes, literarisches Theater herangetraut. Es wird sehr kraftvoll in eine bestimmte Richtung gearbeitet. Und wir fangen ja auch, wenn wir fertig sind mit der Ausbildung, an, uns bei großen Häusern zu bewerben. Und danach erst folgen die kleineren Theater. Das Ganze geht am Kinder- und Jugendtheater etwas vorbei.“

„An der Schauspielschule wird man in erster Linie für das Stadttheater ausgebildet. Und darauf führt auch die ganze Ausbildung hin, eben auf dieses Vorsprechen am Schluß. Und davon wird auch immer nur geredet, wenn es um Bewerbungen geht. Für Kinder- und Jugendtheater hängt da vielleicht mal so ein Zettelchen.“

„Ich habe keine Schauspielschule besucht. Theater hat mich schon immer interessiert. Ich habe zunächst dort eine Schneiderausbildung gemacht, habe dann fünf Jahre im Schülerclub gespielt und sieben Produktionen mitgemacht, danach frei Theater gespielt in Frankfurt, bin anschließend ans Mecklenburgische Landestheater nach Parching gegangen und dann hierher. Ich kann zur Frage der Ausbildung natürlich nicht sehr viel sagen, denke aber, daß diese Lust, sich auf

einen intensiven Dialog mit dem Publikum einzulassen, eine Sache der persönlichen Veranlagung ist.“

Und ein Engagement an einem Kinder- und Jugendtheater?

Diese Frage förderte eine ganze Reihe von Bedenken und Ängsten zu Tage. Unabhängig davon, ob die Befragten tatsächlich für Kinder- und Jugendliche spielten oder aus der Distanz heraus argumentierten, gab es bei fast allen die Befürchtung, als Schauspieler ‚abgestempelt‘ zu werden und nach einigen Jahren an einem Kinder- und Jugendtheater nicht mehr an anerkannte Repertoiretheater wechseln zu können.

„Man weiß schon während der Ausbildung, daß Kinder- und Jugendtheater eine große Hemmung, eine Blockade für den weiteren Weg ist. Es gibt konkrete Beispiele für solche Schwierigkeiten in meinem Bekanntenkreis.“

„Nach der Schule war ich erst mal offen für alles, ich habe vorher keine spezifischen Erfahrungen mit Kinder- und Jugendtheater gehabt. Es hat mich von daher nicht unbedingt an ein Kinder- und Jugendtheater gezogen.“

„Ein Kollege erhielt eine Anfrage von der ZBF, wie lange er noch Kinder- und Jugendtheater spielen wolle. Wenn er noch lange so weitermache, müsse er aus der Kartei gestrichen werden.“

„Was ich natürlich auch schwierig finde, als Schauspielerin am Kinder- und Jugendtheater, ist, daß man immer damit zu kämpfen hat, daß Kollegen oder andere Leute sagen, na ja Kinder- und Jugendtheater... Diese extreme Trennung, daß es hier in Deutschland immer heißt, na ja die Kinder- und Jugendtheaterschauspieler sind halt so, und das andere, das sind die richtigen Schauspieler.“

„Das ist ein sehr dankbares Publikum. Kinder fahren auf ganz bestimmte Dinge ab, und man ist gerade als junger Schauspieler verleitet, dies auch zu bedienen. Aber schauspielerisch bringt einen das nicht weiter.“

„Man muß irgendwann den Absprung vom Kinder- und Jugendtheater finden. Ich bin jetzt 28, meine Kollegin ist 30, und für sie ist es jetzt schon ein Problem. Die Chancen sind sehr, sehr schlecht. Es ist eine existentielle Bedrohung.“

„Wir haben keine älteren Kollegen, sind nur unter uns. Diese Vorbildwirkung,

Sachen abgucken, mitbekommen, was an einem großen Haus automatisch stattfindet, geht hier nicht. Auch besteht nicht die Möglichkeit, in anderen Stücken (aus dem normalen Repertoire) eben andere Sachen zu machen. Da besteht die Gefahr, daß man eine ganz andere Spielweise entwickelt, weil bestimmte Sachen einfach am Kinder- und Jugendtheater nicht funktionieren, weil bestimmte Erfahrungen der Zuschauer noch nicht da sind. Oder weil man merkt, daß bestimmte Dinge zum Beispiel bei Jugendlichen immer besonders gut ankommen, daß man die dann macht, um die Resonanz zu bekommen. Es kann sich dann im Lauf der Jahre schon eine Verschiebung ergeben, daß man nur noch auf die großen Effekte geht, und bei den Feinheiten sagt, das funktioniert sowieso nicht, das lassen wir gleich weg.“

„Ich muß sagen, wenn ich noch andere Engagements zur Auswahl gehabt hätte, wäre ich vielleicht nicht ans Kinder- und Jugendtheater gekommen. Als ich das Angebot bekam, habe ich schon erstmal gestutzt. Kinder- und Jugendtheater ist einfach verpönt. Auch an den Schulen. Jeder Dozent wird erst einmal abraten und sagen, mach erst mal dein Handwerk, bevor du dich auf dieses Gebiet begibst. Da ich aber schon ein paar Kinderstücke gemacht hatte am Theater, dachte ich, na ja, Frankfurt interessiert mich als Stadt, machst du das einfach mal. Und das, was unser Intendant sagte, als Eröffnung, das hörte sich ganz interessant an und anders als die eingefahrenen Dinge. Und so bin ich jetzt hier und gehe ab September nach Konstanz ans Stadttheater zu Mennicken.“

Und wie ist es mit den interessanten Rollen?

Verbreitet war die Auffassung, in der Kinder- und Jugendtheaterszene gäbe es keine wirklich anspruchsvollen Rollen. Mehr oder minder deutlich war mit dieser Vorstellung die Befürchtung verknüpft, Schauspielerinnen und Schauspieler könnten sich am Kinder- und Jugendtheater nicht ausreichend entfalten. Hier mischen sich durchaus ernstzunehmende Befürchtungen mit verbreiteten und immer weiter kolportierten Vorurteilen.

„Ich empfinde es schon so, daß die Rollen, die vorhanden sind, nicht so ein großes Spektrum haben wie im Erwachsenentheater und die Figuren keine so große Palette aufweisen. Und daß man dann noch immer im Hinterkopf haben muß, verstehen sie es schon, entspricht das ihrem Erlebnishorizont? Dann verzichtet man auf verschiedene Dinge, die man anderswo anbringen könnte.“

„Die Altersgruppe zwischen 18 und 80 ist im Moment die Zielgruppe, für die ich ein Bedürfnis habe, Theater zu spielen. [...] Kinder interessieren sich für andere Sachen als Erwachsene. Sie interessieren sich nicht so sehr für leidenschaftliche Liebe, für Sexualität, für Alter, für Starrsinn, also für diese Leidenschaften, die einen Schauspieler reizen, sie darzustellen. Eine Rolle wie Penthesilea oder Julia oder ‚Die Möve‘, die will man einfach mal spielen. Das ist Weltliteratur, das muß man machen.“

„Natürlich will man die großen klassischen und modernen Rollen und nicht im Weihnachtsmärchen Bambi spielen. Die vorherrschende Meinung ist einfach so, auch bei den Lehrern. Das Bewußtsein für diese Art von Theater ist einfach nicht stark genug.“

„Es gibt so wenig Kinder- und Jugendstücke, die für einen jungen Schauspieler interessant sind, mit Rollen, die man unbedingt spielen möchte. Denn darauf kommt es ja an, daß man in die Literatur eingeführt wird, daß man sich ausprobiert an Rollen. Man will lebendige, dicke, fette Figuren haben, an denen man sich die Zähne ausbeißen kann. Und die Jugendstücke sind meistens doch etwas dünnblütig, sowohl literarisch als auch poetisch gesehen.“

„Ich glaube, Kinder- und Jugendtheater ist eine andere Art von Theater. Es hat nicht nur eine andere Zielgruppe, sondern ist auch eine andere Art von Theater – zumindest für den Schauspieler. [...] Ich glaube, daß die Figuren im Kinder- und Jugendtheater nicht die Fächerbreite bieten. Von der Technik her oder wie man eine Figur zeichnet, scheint mir das Staatstheater mit Shakespeare und Tschechow wesentlich breiter.“

Das Publikum im Kinder- und Jugendtheater: gnadenlos oder ideal?

Die direktere Konfrontation mit dem Publikum ist ein Thema, das immer wieder zur Sprache kam. Dabei wird deutlich, wie stark die bei Kindern und Jugendlichen noch nicht ausgeprägte Distanzierung vom Bühnengeschehen die Schauspielerinnen und Schauspieler beschäftigt. Zwischen der Freude am mitgestaltenden Spielpartner Publikum und der Angst vor dem sachfremden und gnadenlosen Richter Publikum gehen die Meinungen hin und her.

„Kinder- und Jugendtheater ist einfach etwas anderes, allein schon vom Publikum her. So ein direktes Feedback, das findet man sonst gar nicht.“

„Das Publikum ist das tollste, aber gleichzeitig auch das brutalste.“

„Ich finde die Begegnung mit Kindern als Publikum ganz toll, weil die auch viel spontaner sind.“

„Aber was ich mir davon erwartet oder erhofft habe, ist eben auch jene besondere Art von Lebendigkeit, weil die Kinder als Publikum eben spontaner reagieren und mehr mit zwischen drin sind. So ein ständiger improvisierter Dialog mit dem Publikum, das hat mich gereizt. Das hat letztlich auch etwas mit der Souveränität auf der Bühne zu tun, einerseits die Handlung auf der Bühne weiterzuspielen und andererseits praktisch jederzeit in der Lage zu sein, nach außen zu reagieren.“

„Es ist ein Riesenunterschied zum sogenannten Erwachsenentheater, weil man einfach ein ganz anderes Publikum hat. Die Kinder und Jugendlichen werden teilweise ins Theater geschleppt, das heißt, man muß erst einmal etwas tun, um überhaupt ihre Aufmerksamkeit zu erwecken. Das heißt auch, sie sind viel gnadenloser. Ein Publikum, das ins Theater geht, weil es Theater sehen will, hat schon eine Grundaufmerksamkeit, eine Offenheit, das auch aufzunehmen. Das ist bei den Kindern oft nicht der Fall. Man muß deshalb immer wach und präsent sein, sonst machen die einen fertig. Andererseits kommen auch Schulklassen, die sind ganz aufgeregt und freudig, für die ist es mal ein ganz anderes Erlebnis. Etwas Lebendiges, nicht Fernsehen oder Kino.“

„Beim Theater für Erwachsene macht man sich im besten Fall Gedanken darüber, was man erzählen will, und natürlich dann auch, wie man es erzählen will und ob es dann auch so ankommt. Beim Kinder- und Jugendtheater ist man immer beim Machen auch am Überlegen, verstehen die das jetzt schon? Kann man das so machen? Ist das nicht zu hart für die Kleinen? Ich finde es schon in Ordnung, man muß Rücksicht nehmen auf das Alter, den Erfahrungshorizont. Aber man muß auch aufpassen, daß man da nicht zu sehr rein verfällt und nur noch übervorsichtig ist.“

„Positive Aspekte sind der kleinere Rahmen, das größere Feedback. Kontakt zu jungen Menschen, also solchen, die einem altersmäßig näher stehen, und deren Theatergeschmack noch nicht traditionell vorgeprägt ist.“

Ich will gern für Kinder und Jugendliche spielen, aber...

Die Abweichung vom üblichen Stadttheaterbetrieb und die Möglichkeit zu experimentieren, dies sind wiederholt und nachdrücklich genannte positive Aspekte der Arbeit am Kinder- und Jugendtheater. Alle befragten Schauspielerinnen und Schauspieler waren sich allerdings darüber einig, daß die Ideallösung nur das Spielen zugleich für junge und ältere Zuschauer sein könne.

„Ich denke, daß das Kinder- und Jugendtheater so eine Art Freiraum ist in der Theaterlandschaft hier in der Bundesrepublik, wo vieles möglich ist, was in dieser Form an ganz normalen Häusern nicht möglich wäre. [...] Für mich ist das hier der experimentellere Ort.“

„Ich finde es im Moment unheimlich wichtig, daß man Kinder- und Jugendtheater auch in eigenen Häusern macht, weil sehr viele Jugendliche das Gefühl haben, für sie wird gar nichts getan. Da finde ich es gut zu sagen: Das ist euer Haus. Das ist für euch, das ist nicht für die Erwachsenen, läuft nicht nur neben her, sondern hier könnt ihr hinkommen, hier seid ihr gefragt, und nicht die Erwachsenen. Für Schauspieler wäre es natürlich schöner, wenn man das etwas mischen könnte.“

„Ich will gerne für Kinder und Jugendliche spielen, aber nicht ausschließlich. Kinder- und Jugendtheater führt leider oft so ein Anhängeldasein: kleines Theater mit kleiner Kunst für kleine Leute.“

„Es ist wichtig, daß die Schauspieler, die am Kinder- und Jugendtheater sind, es machen, weil sie es wollen, und nicht, weil sie nichts anderes bekommen haben. Genauso mit den Regisseuren.“

„Wenn man sicher wüßte, daß man nicht dauernd dahin abgeschoben wird, sondern wechselweise die großen Rollen und für Kinder spielen könnte, würde ich mich darauf einlassen.“

„Ich kann mir schon vorstellen, auch anschließend wieder Kinder- und Jugendtheater zu machen, aber vielleicht nicht direkt im Anschluß. Ich würde vielleicht auch mal gerne wieder etwas anderes machen, aber ich kann mir durchaus vorstellen, dann auch wieder Kinder- und Jugendtheater zu machen. Der Wechsel ist eben das beste. Deswegen ist es für uns hier auch wichtig, daß wir immer wieder mal Jugendstücke spielen.“

„Kinder- und Jugendtheater müsste in den Häusern im regulären Spielplan stehen. Denn beim Weihnachtsmärchen sagt jeder Schauspieler, hoffentlich bin ich nicht dabei. Das ist eine Höllentour von zahllosen Vorstellungen in knappster Zeit und zwei bis drei Mal am Tag. Es ist überhaupt nicht einzusehen, warum Kinder- und Jugendtheater nur zu Weihnachten stattfinden soll.“

„Jetzt habe ich zwei, drei Jahre Kinder- und Jugendtheater gemacht und möchte schon gern wechseln. Natürlich reizt das auch, die Beschäftigung mit anderen Stücken, mit einer anderen Sprache. Der Wunsch ist schon da. Von meiner Seite als Schauspielerin wäre das integrierte Modell ideal.“

Die Intendanten, Regisseure, Dramaturgen und Agenten

Auf den folgenden Seiten sind Ausschnitte aus Gesprächsinterviews mit Intendanten, Regisseuren, Dramaturgen und Agenten wiedergegeben. Es sind wörtliche Wiedergaben des Gesagten, abgenommen von Tonbandmitschnitten. Insofern haben sie oft den Charakter des Spontanen, des Mündlichen, aber auch des ungeschminkt Ehrlichen. Alle Gespräche wurden im Zusammenhang mit dem Projekt „Kinder- und Jugendtheater im Rahmen der Ausbildung von Schauspielerinnen und Schauspielern“ im Laufe des Jahres 1992 und in den ersten Monaten des Jahres 1993 geführt. Die Fragen kreisten um die Probleme, die mit der Bewertung von schauspielerischer Ausbildung und schauspielerischer Leistung auf dem Gebiet des Kinder- und Jugendtheaters aufgeworfen sind. Unversehens kam dabei die Einschätzung des Kinder- und Jugendtheaters innerhalb des theatralischen Lebens überhaupt zur Sprache. Die vertretenen Ansichten sind verständlicherweise äußerst kontrovers.

„Nicht eine besondere Qualifikation ..., aber bestimmte Qualitäten.“

Norbert Aust, Intendant des Kinder- und Jugendtheaters im Werftpark in Kiel

„Ich würde sagen, nicht eine besondere Qualifikation für Kinder- und Jugendtheater, aber bestimmte besondere Qualitäten brauchen Schauspielerinnen und Schauspieler, die am Kinder- und Jugendtheater besonders gefragt sind. Das hat viel mit Flexibilität zu tun, mit der Arbeitsweise, Stücke durch Improvisieren zustande zu bringen, sehr viel mit musikalischen und körperlichen Qualitäten. Weil man gerade im Kinder- und Jugendtheater, wie auch in anderen Formen experimentellen Theaters, nicht nur der Sprech-Mensch sein kann, sondern verstärkt mit Körper und Musik arbeitet. Der ideale Schauspieler für Kinder- und Jugendtheater ist, denke ich, jemand, der sein normales Schauspiel-Handwerk top draufhat und zusätzlich möglichst noch gut singen und sich bewegen kann, vor Improvisationen nicht zurückscheut und vor allen Dingen ein sehr kontaktfreudiger Mensch ist. Er darf nicht zur Salzsäule erstarren, wenn Kinder sich anschicken, auch in Nicht-Mitspiel-Stücken mitzuspielen oder sonst etwas zu machen. Da passieren die merkwürdigsten Dinge.“

„Das Grundsätzlichste wäre, daß Schauspielschüler in Schauspielschulen überhaupt erst einmal erfahren, daß es Kinder- und Jugendtheater gibt und was

Kinder- und Jugendtheater macht. Das Problem ist, daß der durchschnittliche Schauspieler erst einmal erstarrt, wenn er Kinder- und Jugendtheater hört, weil er entweder an Weihnachtsmärchen denkt oder einmal irgendwelche schrecklichen sozialpädagogischen Clowns gesehen hat, die wenig Kunst produzierten.“

„Die Leute von der Zentralen Bühnen-, Fernsehen- und Filmvermittlung geben natürlich nie zu, daß sie bestimmte Theater oder Theaterformen mehr oder weniger diskriminieren. Ich höre es aber auch immer wieder von Leuten, die sich da vermitteln lassen, daß sie gesagt bekommen, ach, na ja, und dann könnt ihr ja auch noch mal am Kinder- und Jugendtheater schauen.“

„Da die Kinder- und Jugendtheater nie die gut ausgerüsteten Theater sind, immer nur mit kleinen Ensembles und kleinen Etats arbeiten, können sie von den Arbeitsbedingungen her bestimmte Dinge nicht bieten. Was wir bieten können – bestimmte Arbeitsformen, eine bestimmte Atmosphäre, die schon anders sind und auch vorteilhaft gegenüber einem großen Betrieb –, müßte bei den Angeboten schon auch einmal positiv herausgestellt werden.“

„Es verlangt ja niemand, daß ein Fach Kinder- und Jugendtheater eingerichtet wird oder gar ein Spezialstudiengang. Aber es gehört zur Theatergeschichte. Die Schauspielschulen müßten zumindest zur Kenntnis nehmen, was da an Entwicklung läuft, und es in den normalen Kanon einbinden. – Ein Fach ‚Kinder- und Jugendtheater‘ wäre im Grunde Blödsinn.“

„Wir haben in der letzten Spielzeit Schwitters ‚Zusammenstoß‘ gemacht und von der Volksbühne bis zur Sparkasse Geld bekommen. Bei Schwitters und einem Regisseur, der auch am Opemhaus einen Namen hat, wird auch von der Schauspielschule ganz anders zugearbeitet. Das ist dann ein Projekt, bei dem man sich als Schauspielschüler einigen Lorbeer verdienen kann, das ein gewisses Renommee verspricht. Ähnlich war es bei ‚Leonce und Lena‘, da waren auch Schauspielschüler mit drin. Das ist etwas ganz anderes, als wenn man in ‚Schussel und Dussel‘ von Ad de Bont mitspielt.“

„Ich sitze hier in einem sogenannten autonomen Modell und weiß, was wir Gutes daran haben. Auch weil ich während der Jahre, die ich hier gearbeitet habe, sehen konnte, wie die Intendanten oder Schauspielleiter mit dem Bereich Kinder- und Jugendtheater umgehen. Insofern würde ich zähnefletschend unseren Status verteidigen, sehe aber auf der anderen Seite die Chancen, die in einem gut

geleiteten integrierten Modell liegen, als sehr hoch an. Wenn man garantieren könnte – und das hängt natürlich immer mit Personen zusammen –, daß der Schwerpunkt nicht doch wieder ins Schauspiel zurückwandert, fände ich das integrierte Modell ganz hervorragend. Ich würde auch lieber mit einem Ensemble von 15 oder 20 Personen arbeiten, wo die Altersspanne von 25 bis 50 oder 60 Jahren reicht und wo man einen ganz normalen Spielplan, ein ganz normales Repertoire durcharbeitet.“

„Wir sind autonom, was den gesamten künstlerischen Bereich angeht. Finanzielle Autonomie nur bis zu einem bestimmten Grad. Von den 30 Millionen Betriebsetat pro Spielzeit verbrauchen wir ungefähr eine Million. Bei einer Neuverteilung müßte es mindestens das Doppelte sein. Aber da müßte es deutliche kulturpolitische Vorgaben geben. Was wir machen können ist vorzuleben, daß Kinder- und Jugendtheater gutes Theater sein kann, und daß wir versuchen, viele Leute zu erreichen, auch viele, die sonst nie ins Theater gehen würden.“

„Wer es bei Shakespeare gelernt hat, der kann auch mit Kinderstücken umgehen.“

Wolf Bunge, Intendant der Freien Kammerspiele Magdeburg

„Ich bin generell dagegen, Kinder- und Jugendtheater extra zu behandeln. Wir begreifen uns als ein Theater für alle Generationen. Es gibt für mich nur einen Unterschied: man kann für alle Generationen schlechtes oder gutes Theater machen. Danach erübrigt sich eigentlich auch die Frage, ob man Schauspieler extra ausbilden sollte für Kinder- und Jugendtheater. Ich glaube es nicht. Ein Schauspieler, der eine gute Ausbildung hat und gut ist, der kann für alle Generationen spielen. Wer es bei Shakespeare gelernt hat, der kann dann auch mit Kinderstücken umgehen oder mit kindlichen Zuschauern.“

„Ich mache Theater, weil es mir Spaß macht. Eins stimmt natürlich, wenn man eine Inszenierung für eine bestimmte Altersgruppe macht, zum Beispiel für die ganz Kleinen, Vorstufe oder erste Klasse, wird man sich natürlich bemühen und versuchen herauszufinden, was können die Kinder nachvollziehen, was können sie assoziieren oder wo übersteigt es völlig ihren Erfahrungshorizont. Das ist natürlich eine Altersfrage, darauf wird man sich versuchen einzustellen. Aber das

hat nichts mit der Qualität von Schauspiel zu tun, sondern mit der Behandlung von Problemen.“

„Ich würde Kindern genauso viele verschiedene Spielweisen anbieten wollen wie Erwachsenen. Ich wüßte auch keine spezielle Spielweise für Kinder.“

„Bei allen Verdiensten, die das Kinder- und Jugendtheater der DDR hatte, war dabei der Nachteil gegeben, daß die Schauspieler sich permanent auf die Bedürfnisse einer Generation einstellen mußten, die nicht unbedingt die ihre war. Das bedeutete eine gewisse Verarmung für die Schauspieler als Akteure. Ein Schauspieler möchte auch einmal eine Rolle spielen, bei der er sich mit Erwachsenen als Publikum austauscht. So aber bestand die Gefahr eines gewissen Infantilismus. Wenn Schauspieler 20 bis 25 Jahre nur für Kinder gespielt haben, und dann vielleicht noch überwiegend für die Unterstufe, dann sind sie oft keine guten Schauspieler mehr.“

„Ich glaube nicht, daß man an Schauspielschulen die Frage behandeln kann: Wie spielt man für Kinder? Aber man muß die Schauspieler darauf vorbereiten, daß sie genauso bereit sind, für Kinder Theater zu spielen wie für Erwachsene, und daß sie dies nicht als etwas Niedrigeres betrachten. Das ist eine Einstellungsfrage.“

„Es war hier in der ehemaligen DDR auch nicht so, daß die Leute sich darum gerissen hätten, Kinder- und Jugendtheater zu machen. Es gab vielleicht einige Leute, aber in der Regel hat man sich nicht darum gerissen.“

„Die Schauspieler aus meiner Truppe spielen – da sie regelmäßig beides können – sehr gerne für Kinder. Es ist natürlich auch eine Frage, wie ernsthaft man die Inszenierungen macht. An den Staatstheatern wird das Weihnachtsgeschäft mitgenommen, der siebte Regieassistent mit irgendwelchen Schauspielern, die sonst keiner besetzt. Bei uns spielt die ‚erste Reihe‘.“

„Kindertheater kommt in ‚Theater heute‘ nicht vor, ‚Theater heute‘ bestimmt aber den Marktwert der Schauspieler. Das muß man zur Kenntnis nehmen, das entspricht der Rolle des Kindes in dieser Gesellschaft.“

„In der Regel ist im Kinder- und Jugendtheater eine höhere Auslastung als beim Erwachsenentheater. Offenbar hat die Jugend ein größeres Bedürfnis nach Theater. Insofern sind sie eine wichtige Zuschauergruppe. Kinder werden Erwachsene, und bestimmte Dinge werden in frühen Jahren angelegt. Theater sollte diese Chance nutzen.“

„Ich kann mir nicht vorstellen, Kinder- und Jugendtheaterstücke für 1000 Menschen zu machen.“

*Herbert Enge, Leiter der theaterpädagogischen Abteilung des
Thalia Theaters in Hamburg*

„Ich denke mir, daß im Vorfeld der Ausbildung biographische Aspekte eines Menschen, der Schauspieler werden will und sich vielleicht für Kinder- und Jugendtheater interessiert, eine große Rolle spielen. Das heißt, es muß bestimmte Begegnungen in seinem Leben gegeben haben, bestimmte Erlebnisse, bestimmte Momente, die ihn dazu bewegt haben, sich für dieses spezielle Theater zu interessieren, um dann in die Ausbildung bestimmte eigene Interessen mitzubringen. Da es ja wohl kaum spezifische Ausrichtungen auf Kinder- und Jugendtheater in der Ausbildung von Schauspielern gibt, muß jeder einzelne bestimmte Dinge einklagen, fordern. Wichtige Aspekte dabei sind die Beschäftigung mit den verschiedenen Arten von Wünschen und Bedürfnissen verschiedener Gruppen von Kindern und Jugendlichen. Darüberhinaus sollte sich die Ausbildung für Kinder- und Jugendtheater oder Erwachsenentheater nicht unterscheiden. Die Ausbildung muß eine bessere sein, als sie im Erwachsenentheater notwendig ist, weil Kinder und auch Jugendliche sehr viel kritischer sind in ihrer Zuschauerhaltung als Erwachsene. Kinder äußern sich sehr viel stärker über ihr Mißfallen.“

„Und es muß natürlich auch sehr viel stärker, als das überhaupt Berücksichtigung findet im Rahmen der Ausbildung, die Möglichkeit eröffnet werden, Theaterprojekte – schon im ersten Ausbildungsjahr – unter Anleitung durchzuführen, um dann auch eigene Erfahrungen mit Kinder- oder Jugendpublikum zu machen. Über Praxis, die in die Ausbildung integriert ist, lernt sich ganz viel. Und dann entwickelt sich auch ein viel stärkeres Interesse an diesem Feld, als wenn man an den Schauspielschulen und später natürlich an den Theatern mitbekommt, wie mißachtet Kinder- und Jugendtheater letztendlich ist – ob es nun finanziell mißachtet ist oder im Image, ist beinahe schon egal.“

„Für einen Schauspieler ist es sicher am allerinteressantesten, an einem Theater zu arbeiten, an dem Kinder- und Jugendtheater integrativer Bestandteil von Theater, also eine Sparte, ist, an dem es kein spezielles Ensemble dafür gibt, sondern die Schauspieler die Möglichkeit erhalten, heute in einem Beat Fähr Stück Max oder Käthi B. zu spielen, aber auch in der nächsten Produktion den Gloucester bei Shakespeare.“

„Ich kann mir nicht vorstellen, Kinder- und Jugendtheaterstücke für 1000 Menschen zu machen. Dieses Theater verlangt nach anderen, nach kleineren, überschaubareren Räumen. Sogar die Hälfte ist da schon zu groß.“

„Am Thalia-Theater geht es natürlich für den Intendanten und für die Theaterleitung zunächst einmal darum, einen guten Erwachsenenspielplan zu machen. Und dafür wird hier auch Geld ausgegeben. Dafür ist auch die kulturpolitische Entscheidung Mitte der 80er Jahre gefallen, Flimm hierher zu holen, und nicht dafür, daß er hier Kinder- und Jugendtheater macht. Das ist nun mal der Ort – da liegen subjektiv die Interessen anders. Das muß man zunächst mal so akzeptieren. Wir haben mittlerweile eine andere Antwort auf die Kinder- und Jugendtheaterfrage gefunden. Indem die Intendanz mich 1986 als Leiter der theaterpädagogischen Abteilung engagiert hat, ist eine deutliche Entscheidung gefallen, auf diesem Gebiet etwas zu tun. Das hat Signalwirkung gehabt. Ich will das jetzt gar nicht zu sehr auf meine Person beziehen, sondern sehr viel mehr auf die Aktivitäten, die wir am Thalia-Theater gestartet haben. In dem Feld Jugendarbeit hat es differenzierte Angebote am Thalia-Theater gegeben. Deswegen hat sich das auch an vielen anderen Theatern durchgesetzt. Man darf nicht zu gering achten, welche Stücke hier den Durchbruch gefunden haben. Das geht bei Kinderstücken los. ‚Christmas Carol‘ von Dickens in der Wiens-Bearbeitung wird landauf landab in großen Häusern gespielt. Es gibt Beispiele, wie auch große Theater Anregungen geben können. Ich will und kann diese grundsätzlichen kulturpolitischen Entscheidungen gar nicht verteidigen. Änderungen können tatsächlich nur von den Theatern kommen. Und da gibt es einige Modelle, an denen man sich orientieren kann.“

„Es wäre völlig falsch, wenn wir Kinder- und Jugendtheater als Zulieferer, als Vorbereitung für Abonnenten betrachteten.“

August Everding, Generalintendant der Bayrischen Staatstheater

„Dann kam das Theater, das ich gar nicht mochte: Da mußten sich die Eltern schämen, wenn sie mit im Zuschauerraum saßen, denn sie wurden vorgeführt vor den Kindern. Als repressiv, autoritär, und als die, die es nicht geschafft hatten, die Kinder aufzuklären, so daß die Aufklärung über die Bühne erfolgen mußte. Das wurde zwar theatralisch verfärbt, das war die Zeit, wo die Kinder zu selbständigen Menschen erzogen wurden. Ob das gut war? Aber eins war es zweifellos: Es war

die Befreiung des Kinder- und Jugendtheaters aus den Fesseln des Weihnachtsmärchens. Es hat auch mündige Zuschauer geschaffen. Da entstand etwas ganz Neues, was wichtig und notwendig war. Es war aber so aggressiv, daß die Stadtväter, die ja auch Väter manchmal sind, dieses Theater nicht so gerne unterstützen wollten. It was leftish, totally leftish, und das war anrühlich, das mochte man nicht, das wurde auch auf die Bank geschoben. Dann gingen wir auch im großen Theater wieder weg vom Polit-Theater und hin zum normalen Theater. Peter Stein stellte echte Tannen auf die Bühne. Da beruhigte sich auch das Kinder- und Jugendtheater, außer einem revolutionären Theater. Es wurde ein Spieltheater, was eine sehr schöne Zeit war. Es gibt in München immer noch zwei Kinder- und Jugendtheater: das alte Märchentheater oben in der Ludwigstraße, wo die Kinder behütet hingehen und auch behütet rauskommen, und es gibt das Kinder- und Jugendtheater am Elisabethplatz, das einen anderen Weg geht.“

„Stanislawski hat gesagt: ‚Man muß immer gut spielen, nur für Kinder besser‘. Das ist richtig, denn spielen für Kinder ist das Allerschwerste, weil die so durchschauen. Die lassen sich nichts vormachen – oder sie lassen sich alles vormachen. Ich bin heute der Meinung, man sollte kein spezielles, kein speziell zugerichtetes Kinder- und Jugendtheater machen. Von Shakespeare versteht der Erwachsene auch nicht alles, und das Kind nimmt sich aus Shakespeare auch das, was es nehmen kann. Zurichtung auf Häppchen-Kultur, auf Fast Food oder auf Kinderteller – Kinderteller ist billiger und kleiner – das halte ich für falsch.“

„Am Kindertheater macht man keine Karriere.“

„Ein Schauspieler muß für alle Menschen spielen können. Er muß auch die Fähigkeit haben, für Kinder zu spielen. Ich bin ja sogar der Meinung, Kinder sollten gar kein eigenes Theater haben. Das ist jetzt so gekommen, das eigene Theater nur für Kinder, wo sie von der Schule hingeführt werden. Es ist nicht wahr, daß Kinder das große Theater nicht verstehen. Kinder verstehen Beckett besser als die Erwachsenen. Wenn der Schauspieler meint, er müsse für Kinder spielen, spielt er meistens unnatürlich.“

„Ich höre mit der Generalintendanz 1993 auf, bleibe aber hier als Intendant für das Haus und mache Kulturpolitik und mache die Akademie, werde Präsident der ersten Akademie der darstellenden Kunst. Und da ist ein Gebiet die Theaterpädagogik. Ich möchte nicht, daß wir die Schulen zu Zwangsaufführungen in die

Theater reintführen, sondern daß mit unseren Dramaturgen und mit den Theatern die Jugendlichen auf das Theater vorbereitet werden, ins Theater gehen und nach dem Theater nachbereitet werden von uns. Dafür habe ich Geld und kann das mit den drei Staatstheatern machen.“

„Eins wäre völlig falsch: Wenn wir das Kinder- und Jugendtheater als Zulieferer, als Vorbereitung für Abonnenten betrachteten. Je mehr ich darüber nachdenke: Eigentlich möchte ich die Eltern mit ihren Kindern in die Abendvorstellungen schicken.“

„Sie sollten etwas Geheimnisvolles in sich tragen“

Jürgen Flügge, Intendant der Württembergischen Landesbühne, Esslingen

„Man braucht für Kinder- und Jugendtheater keinen besonderen Schauspieler-typ. Die Schauspielerinnen und Schauspieler, die für Kinder- und Jugendliche spielen, müssen gut sein, müssen improvisationsfreudige Leute sein, offen für den Kontakt mit dem Publikum. Früher meinte man, sie sollten besonders mit clownesken Zügen daherkommen, jonglieren und Purzelbäume schlagen können, mehr Zirkusmenschen sein also denn Theatermacher. Komödiantische Eigenschaften, ja, die braucht man, aber die muß doch jeder Schauspieler haben. Allerdings gibt es eine Eigenschaft, nach der man als Theaterleiter unter Bewerbern sucht: Menschen, die eine besondere Ausstrahlung haben, die etwas Geheimnisvolles in sich tragen, die sich nicht nur an die Rampe stellen, um bestätigt zu werden. Ich suche nach solchen ausgeprägten Persönlichkeiten, die sich bei aller Verausgabung noch etwas bewahren. Viele gehen wie Sozialarbeiter auf das Publikum zu und sind zufrieden, wenn Echo aus dem Zuschauerraum kommt.“

„Wenn doch nur die Schauspielschulen aus dem inzwischen längst vorhandenen Repertoire des Kinder- und Jugendtheaters Anregungen für das Rollenstudium nehmen würden. Aber die orientieren sich noch immer an den traditionellen Stücken für das Stadttheater. Es gibt aber Rollen aus den Grips-Stücken, aus Herfurtnern, Grote- und Nöstlinger-Stücken. Warum auch nicht die klassischen Rollen von Romeo und Julia als Jugendbearbeitung genommen. Intensives Rollenstudium ist auch für ein gutes Kinder- und Jugendtheater Voraussetzung. Und das Gerücht, das an manchen Schulen umgeht, wer als Anfänger am Kinder-

und Jugendtheater begänne, sei in einer Sackgasse, stimmt einfach nicht mehr. Man kann doch weiterkommen, wenn man schon auf der Schauspielschule – wie etwa in Hannover, München oder Leipzig – Projekte dieser Art mitgemacht hat. Es gibt viele Beispiele für die Fluktuation zwischen dem Einsatz auf Bühnen und in Stücken für Erwachsene und solchen für ein junges Publikum. Kinder- und Jugendtheater darf keine Absteige sein, ist es auch längst nicht mehr, weil es inzwischen gutes Kinder- und Jugendtheater gibt.“

„Ich höre immer wieder, ich sei ein Verfechter des sogenannten ‚integrierten Modells‘. Das stimmt insofern nicht, als ich meine, daß die Integration des Kinder- und Jugendtheaters je nach Lage des Theaters verschieden aussehen muß. Der Flügel in München am ‚Theater der Jugend‘ war ein anderer als der in Esslingen an der Landesbühne. In Braunschweig wird es wieder anders sein. Aber das Genre Kinder- und Jugendtheater ist für mich faszinierend und gehört sowohl in die Sparte mit kleiner Bühne und begrenzter Zuschauerzahl als auch auf die große Bühne, etwa mit einem Musical. Was aber nicht sein darf, daß Kindertheater separiert wird, ein separates Ensemble, das nur für diese Sparte einsetzbare Schauspieler, Regisseure und Dramaturgen hat, und einmal im Jahr darf es in Form des Weihnachtsmärchens – womöglich dann gleich dreimal am Tag – auch im großen Haus spielen. Schauspielerinnen und Schauspieler wie Regisseure und Dramaturgen sind für Groß und Klein da, nicht die einen für die Kleinen und die anderen für die Großen.“

„Ja, Kinder sind ein anderes Publikum. Sie sind auch ein ehrliches Publikum. Sie reagieren spontan. Sie sind in gewisser Weise noch nicht diszipliniert. Insofern ist es für den Schauspieler und die Schauspielerin manchmal ein größeres Wagnis, vor solch ein Publikum zu treten als vor die Miete A, B, oder C. Oft aber wird der Weg ins Theater von Kindern und auch Jugendlichen nicht freiwillig angetreten, eher wie früher der Kirchgang aus Zwang und Kolonne. Dann können sich Gruppenprozesse und auch Desinteresselagen unter den Mädchen und Jungen bilden. Gegen die anzuspielden, fordert großen nervlichen und körperlichen Einsatz. Das schwierigste Publikum sind nach meiner Erfahrung die Jugendlichen, besonders die Dreizehn- und Vierzehnjährigen. Die sehen die Bühne manchmal als Feld von Monstern an, mit denen sie aggressiv spielen möchten. Es ist schon so, das Spielen für junge Menschen enthält den Kitzel des Wagnisses in besonderer Weise.“

„Das Interesse sollte sein, vorhandene Grenzen, auch die zwischen den Generationen, zu überspringen“

*Dirk H. Fröse, Intendant des Kommunalen Kinder- und Jugendtheaters
in Frankfurt am Main*

„Das Kinder- und Jugendtheater braucht keine besondere Art von Schauspielern. Es braucht, wie jedes andere Theater auch, gute Schauspielerinnen und Schauspieler. Hinzukommen muß aber das Interesse am jungen Publikum, die Motivation, für dieses und mit diesem Publikum zu spielen. Jugendliche und Kinder sind als Publikum so präsent und wachsam, daß man ständig ihre Aufmerksamkeit und ihre Reaktionen braucht. Im herkömmlichen Stadttheaterbetrieb können sich Schauspieler, wenn sie wollen, durchaus vor ihrem Publikum drücken. Das ist im Kinder- und Jugendtheater unmöglich und wird hart bestraft. Dieser notwendige und folgenreiche Direktbezug zum Publikum gleicht dem des Volkstheaters früherer Zeiten und könnte wieder ein wichtiger Motor für die Theaterentwicklung überhaupt sein.“

„Kinder- und Jugendtheater muß meiner Meinung nach nicht ein spezifischer Studiengegenstand oder gar eine Spezialisierung auf den Schauspielschulen sein. Das hieße gleich wieder, das Kinder- und Jugendtheater als Sparte auszugrenzen, während das Interesse gerade sein sollte, vorhandene Grenzen, auch zwischen den Generationen, zu überspringen. Ausgebildet werden soll für das Theaterspielen überhaupt. Normalerweise werden Zielgruppenschauspieler für Erwachsenenpublikum ausgebildet. Das ist eine Beschränkung, die keine künstlerischen sondern gesellschaftliche Gründe hat. Kinder sind in Deutschland eben nicht so wichtig, daß man für sie Kultur denkt wie für die Großen. Daraus resultiert unter anderem das bekannte Statusproblem, das die Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters nicht nur in Westdeutschland, aber besonders hier, erschwert hat und erschwert.“

„Kinder- und Jugendtheater könnte eigentlich sogar eine modellhafte Ausprägung von Theater sein und ist es in manchen Ländern und an manchen Orten auch geworden. Wenn man davon ausgeht, daß Schauspieler einerseits und Kinder und Jugendliche andererseits Spezialisten für Spiel sind, also Berufskollegen, können sie voneinander besonders viel erwarten und verlangen. Sie verstehen beide etwas vom existentiellen Charakter des Spiels, das immer auch mit dem Bewältigen und Verändern von Wirklichkeit zu tun hat. Deswegen wäre

es gut, wenn Kinder- und Jugendtheater nicht als Spezialbereich, sondern als ein normaler Bestandteil von Theater überhaupt in der Arbeit von Schauspielschulen vorkäme. Das gilt für die Literatur wie auch für die Aufführungspraxis gleichermaßen.“

„Utopisch gesehen ist nach meiner Meinung jedes gute Kinder- und Jugendtheater ein Theater nach dem ‚integrierten Modell‘. Die Ästhetik ist nicht teilbar in eine solche für Erwachsene und eine für Kinder und/oder Jugendliche. Insofern ist eine Spartenteilung mehr ein logistischer als ein künstlerischer Vorgang. Das integrierte Modell in der derzeitigen Praxis taugt immer dann etwas, wenn das Kinder- und Jugendtheater gleichberechtigt mit dem Abendspielplan behandelt wird, was künstlerische Ansprüche, Arbeitsmöglichkeiten, Besetzung angeht. Und es taugt wenig, wenn es bedeutet, daß aus Restkapazitäten des Schauspielensembles dann und wann etwas für Kinder und/oder Jugendliche abfällt. Es liegt auf der Hand, daß das sogenannte integrierte Modell wegen der unterschiedlichen Probe- und Spielzeiten am Tage und der daraus resultierenden Besetzungsprobleme schwierig durchzuhalten ist.“

„Ich glaube, daß Kinder und Jugendliche im Grunde ein ideales Publikum sind. Sie kennen keine Gleichgültigkeit, reagieren ehrlich und spontan, sie sind ein ständig forderndes und direktes Publikum. Daraus kann sich im glücklichen Fall eine intensive Beziehung zwischen den Schauspielern und dem Publikum ergeben, wie sie im Normalbetrieb des Stadttheaters ganz unüblich ist. Natürlich kann die Reaktions- und Aktionsfreudigkeit im Saal auch zu einem Problem für die auf der Bühne werden. Es können sich durchaus von draußen importierte Aufgeregtheiten oder gar Aggressionen im Theater entladen, vor allem dann, wenn ein zu großes Auditorium und zu große Distanzen eine Kommunikation zwischen Bühne und Saal beschädigen. Unter einigermaßen adäquaten äußeren Umständen ist aber durch die Intensität einer Aufführung und die Präsenz der Schauspieler meist ein Mindestmaß an Konzentration herstellbar. Dieses Spannungsverhältnis gehört zur Arbeit am Kinder- und Jugendtheater, es ist schwierig und wertvoll zugleich. Und man kann dabei manchmal lernen, welche Kraft Theaterspiel entfalten kann. Das macht optimistisch.“

„Weil Theater für Kinder doch etwas anderes ist“

Hanns Gallert, Intendant des Theaters der Jungen Welt in Leipzig

„Die Kinder- und Jugendtheater hatten auch in der ehemaligen DDR – wie im Westen – immer einen geringeren Namen als die anderen Theater. Die Schauspieler wurden nach Klasse A bezahlt und unsere Schauspieler nach Klasse B. Es gab aber auch noch C-Theater, die kleinen Provinztheater.“

„Das Grundelement dieses Berufes ist das Handwerk. Und in schönen Momenten, bei guten Konstellationen, kommt Kunst zustande. Ich bin nicht so vermessen zu behaupten, daß im Theater Kunst grundsätzlich stattfindet. Es findet feinstes, edelstes, höchstes Handwerk statt und oft auch Kunst. Das Wichtigste ist die Beherrschung der Mittel, das Zweitwichtigste die Wahrhaftigkeit, Unmittelbarkeit und Nähe. Man muß die Kinder nicht belügen, sondern sie rechtzeitig mit den Verabredungen eines Spieles – das nun am Theater ein bißchen anders ist, aber immerhin von Regeln ausgeht, vertraut machen und nicht lehren, aber empfinden lassen. Das Spezifikum Kindertheater ist ein Spezifikum Theaterleben. Da gibt es Unterschiede, mit Publikum umzugehen, weil man dieses Publikum mitlernen läßt, am Leben und an der Kunst. Das unterscheidet uns.“

„Wir beharren auf der Trennung vom Erwachsenentheater, einfach auch deswegen, weil Theater für Kinder doch etwas anderes ist [...] Das Kindertheater muß multifunktional sein. Es soll einerseits die jungen Zuschauer mit dem Mittel der Theaterkunst und den Unterkünsten (Bühnenbild, Ton, Musik, Bewegung) vertraut machen und Zeichen lesen lehren. Andererseits soll Kindertheater eine Art Lebenshilfe, Kommunikation sein, im besten Sinne des Wortes.“

„Wenn ein Schauspieler sich bewirbt, dann will er angenommen werden. Dann wird er seine schönste Rolle versprechen und auch sagen, daß er Kinder sehr liebt. Die Bedingung war früher, von der Ausstrahlung her jung zu sein. Gewollt war eben nicht die Illusion. Die Zeiten sind hier vorbei.“

„Wir wünschten, daß junge Leute ihre Jugend, ihre Frische, ihre Unmittelbarkeit, ihre noch vorhandene Nähe zu dem Publikum einbringen und dann wieder verschwinden. Es war ja nicht zwingend gedacht, daß sie ein Leben lang bleiben. Nur, so verhärtet, wie die Strukturen waren, blieben die jungen Leute hängen, auch am Kinder- und Jugendtheater. Das ist nun passé. Ich hielt es für normal,

daß man sich hier Sporen erwirbt, nicht, weil es hier nicht gefährlich ist, sondern weil man hier ein ausgesprochen klares, deutliches Feedback hat. Da kann man dann auch mal ein Mittel ausprobieren, das dann am Schauspiel nicht mehr gewünscht wird: Mut zur Entäußerung, Mut zum Blödsinn, zum Artistischen.“

„In den Lehrplan der Schauspielschulen sollte Kinder- und Jugendtheater eingebaut sein. Schauspielschüler sollten mit dem Unterschied, mit den unterschiedlichen Erfahrungen, mit den unterschiedlichen Methoden, mit der unterschiedlichen Art, Kunst zu vermitteln, vertraut gemacht werden. Vermittelt werden sollte auch die Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters. In den Lehrplan würde ich das durchaus fakultativ mithineinbringen. Aber dann müßte man auch mal einen Fachmann zu einer Gastvorlesungskette dazuholen. Auf keinen Fall eine handwerkliche Ausbildung ‚für‘, was nicht heißt, daß man sich nicht einmal eines Kinderstückes annimmt. Als Arbeitspensum halte ich das für genauso sinnvoll wie irgendeine Slapstick-Nummer aus einem Erwachsenenstück. Aber ich würde auf keinen Fall Spezialisierung auf der Schule zulassen wollen. Keine Vorfestlegung, auf keinen Fall.“

„Projekte für Kinder als optimaler Beginn der Ausbildung, Kinder- und Jugendtheater als optimaler Einstieg in den Schauspielerberuf, das wäre gut, aber kein Diktat daraus machen wollen! Bitte keine Prinzipien mehr!“

„Wir tun uns als Agenten schwer“

*Ursula Geller, Leiterin der Zentralen Bühnen-, Fernsehen- und Filmvermittlung,
und Karl-Heinz Roland, Leiter des Bereichs Schauspiel in der Zentralen
Bühnen-, Fernsehen- und Filmvermittlung in Frankfurt am Main*

Geller: „Wir können die Ausbildung nur ganz wenig beeinflussen. Die Schulen haben meist Hochschulcharakter, mit Ausbildungsrichtlinien und Plänen, die durchgezogen werden. Wir erzählen bei unseren Kontakten natürlich immer aus der Praxis, aber ob da sehr viel umgesetzt wird, wage ich zu bezweifeln.“

Roland: „Es ist so, daß natürlich für die Absolventen der Schauspielschulen das ZBF-Vorsprechen ein wichtiges Datum ist, weil sie wissen, daß wir zumindest einen hohen Prozentsatz an Vakanzen an Theatern erfahren und auch besetzen können. Die jungen Schauspieler haben ja sonst noch keine Kontakte. Und die Intendanten reisen ja nicht scharenweise an die Schauspielschulen, sondern

fragen uns: ‚Was habt ihr gesehen?‘ Insofern hat man einen großen Einfluß. Dann ist es so, daß wir nach jedem Vorsprechen ein Auswertungsgespräch mit den Lehrern führen, über die Ausbildungsqualität und wie wir das bewerten, was wir gesehen haben, und was man ändern könnte.“

Roland: „Da gibt es Schulen, die sehr praxisnah ausbilden, die genau wissen, was an den Theatern von den Schülern erwartet wird, die sich hervorragend präsentieren. Und dann gibt es Schulen, die verunsichert sind. [...] Es ist auch Aufgabe der Schule, auf die konkrete Situation ‚Vorsprechen am Theater‘ vorzubereiten.“

Geller: „Wir haben einen sehr intensiven Kontakt zu allen Ausbildungsstätten, insbesondere zu den 16 staatlichen (inkl. Österreich und Schweiz), und wir reisen jedes Jahr mehrmals, mindestens aber einmal zu den Absolventenvorsprechen. Alle übrigen von den privaten Schulen können zu uns kommen. Wir haben Vorsprechtermine. Natürlich muß nur der sich uns präsentieren, der mit uns zusammenarbeiten will. Wir übernehmen keine Prüfungsfunktion.“

Geller: „Auch früher, als es die Paritätische Prüfungskommission (Bühnenverein und Genossenschaft) noch gab, die es den Privatschülern ermöglichte, einen formalisierten Abschluß zu erhalten, mußten die bei uns auch noch mal vorsprechen. Es ist keine Prüfung, sondern ein Kennenlernen, wobei es natürlich damit enden kann, daß wir sagen: ‚Es tut uns leid, wir können nichts für sie tun.‘ Das ist eine Folge der teilweise katastrophalen Privatausbildung.“

Roland: „Ja, natürlich sind wir offen für den Kinder- und Jugendtheater-Bereich, weil wir ja Schauspieler ganz gezielt auch an solche Theater vermitteln müssen und wollen. Ich kann aber immer nur mutmaßen, daß dieser Schauspieler vielleicht Talent für das Kinder- und Jugendtheater hat, erfahren habe ich es aus dem, was ich bisher von ihm gesehen habe, nicht. Ich kann immer nur vermuten: Hat er eine besonders ausgeprägte gestische Phantasie und einen besonders direkten Zugang zum Partnerspiel oder zum Spiel mit dem Publikum?“

Roland: „Der Bereich des Kinder- und Jugendtheaters schlägt sich im Repertoire der Schauspieler nicht nieder. Es gibt kein Vorspiel an einer Schauspielschule, wo irgendein Schauspieler irgendetwas aus einem guten Kinder- oder Jugendstück vorspielt.“

Roland: „Es gibt wenig gute, ernstzunehmende Kinder- und Jugendtheater in

Deutschland. [...] Ich habe bisher nicht feststellen können, daß das bei den Schauspielschulen in der Ausbildung überhaupt ein Thema ist.“

Geller: „Und dann gibt es ja auch noch ein anderes Phänomen, die Privatunternehmen, die Märchenproduktionen anbieten. Die haben keine Ambitionen. Die machen das mit kümmerlichsten Mitteln, und künstlerische Ansprüche können dabei nicht erfüllt werden. Aber es scheint lukrativ zu sein. Da gehen die Mütter mit ihren Kindern hin. Da ist ein Bedarf.“

Roland: „Hinter dem Weihnachtsmärchen an den traditionellen Bühnen steht das ganz klare und sachliche Kalkül der Theaterleitung, das Weihnachtsmärchen als Einnahmeposten einzusetzen. Das wird ohne große Ambitionen gemacht. Und das nur einmal im Jahr. Man setzt sich nur einmal im Jahr mit Kindertheater auseinander – an den normalen Institutionen. Wie soll da etwas entstehen?“

Geller: „Ich weiß nicht, ob sie sich mal mit dem Flügge-Modell in Esslingen beschäftigt haben. Der hat ja versucht, das Sparten-Denken aufzugeben. Und er versteht Theater so, daß er sich an alle wendet und diese Unterteilung ‚Kinder- und Jugendtheater‘ bei ihm weggefallen ist. Ich habe da mal einen Artikel über seine Arbeit in Esslingen gelesen. Das fand ich sehr interessant. Theater, die eine eigene Jugendtheatergruppe haben, müßten diese Impulse aufnehmen. Das tun sie aber nicht, weil da noch kein Marktbedürfnis ist.“

Roland: „Ich denke auch, daß die Debatte über das Kinder- und Jugendtheater eher wieder rückläufig ist. [...] Es gibt wenige Theater, die sich ernsthaft damit auseinandersetzen. Es ist leider immer noch so – und deswegen tun wir uns als Agenten schwer, gute Schauspieler, die wir für geeignet halten, für solche Theater zu finden, weil auf dem Markt jemand, der zu lange im Kinder- und Jugendtheater war, es sehr schwer hat, dort herauszukommen.“

Roland: „Deshalb wollen so viele junge Schauspieler nicht an das Kinder- und Jugendtheater, weil sie sagen: ‚Da werden wir ja überhaupt nicht wahrgenommen‘. Es gibt ja noch keine Kritiker, die sich sorgfältig damit auseinandersetzen. In ‚Theater heute‘ lesen sie kaum etwas über Kinder- und Jugendtheater.“

Geller: „Wenn uns ein Schauspieler fragt: ‚Soll ich denn wirklich jetzt dieses Engagement im Kinder- und Jugendtheater annehmen, legt mich das nicht fest, wenn ich da jetzt hingehe?‘ Dann müssen wir, wenn wir ehrlich sind, sagen, daß die Gefahr nicht zu unterschätzen ist.“

„Wir brauchen Leute, die sich ihre Persönlichkeit nicht kaputtmachen lassen“

Volker Ludwig, Intendant des Grips Theaters in Berlin

„Anfangs hatten wir riesige Probleme, gute Schauspieler zu bekommen. Danach ergab sich für zehn bis fünfzehn Jahre eine sehr gute Zusammenarbeit mit der Schauspielschule in Hannover. Etwa die Hälfte unserer Schauspieler kam von dort, einfach weil in Hannover zuerst Projekte gemacht wurden und die Studierenden bereits während der Ausbildung Erfahrungen mit dem Spielen vor Publikum machen konnten. Dort wurden auch realistische Sachen akzeptiert, nicht nur Klassiker. Alle anderen waren viel zu künstlich. Heute kommen höchstens aus Zürich manchmal welche, die Szenen aus ‚Eine linke Geschichte‘ vorsprechen. Aber sonst sind die Formen realistischen Theaters verachtet, sie gelten nicht als Kunst.“

„Daß Sie mir sagen, Grips wird immer wieder als besonders gutes oder sogar als das einzige wirklich professionell und künstlerisch anspruchsvoll arbeitende Kinder- und Jugendtheater genannt, erstaunt mich sehr. Immerhin gab es Mitte der achtziger Jahre diese Spaltung. Es wurde mit aller Kraft versucht, Alternativen zum Grips-Stil zu entwickeln. Grips wurde geradezu verteufelt als ein letzter peinlicher Überrest des Aufklärungstheaters. Mittlerweile bestimmen diese neuen Theater die Szene, die ein hermetisches Kinder- und Jugendtheater mit hohem Kunstanspruch machen wollen, um auf diesem Wege die öffentliche Anerkennung zu bekommen. Grips ist total out. – Für dieses rein artifizielle Kinder- und Jugendtheater braucht man überhaupt keine spezielle Ausbildung. Das ist genau das, was die Schauspieler immer gelernt haben.“

„Wir hier am Grips brauchen Schauspieler, die wissen, warum sie Theater machen. Menschen mit politischem und sozialem Engagement. Darüber hinaus benötigen sie – was sich ja inzwischen zumindest an den großen Schulen weitgehend durchgesetzt hat – eine Rundum-Ausbildung, die sehr viel Bewegung und Musik einschließt. Sie müssen gut improvisieren, spontan reagieren können, und vor allem müssen sie ein Interesse für ihr Publikum mitbringen.“

„Selbst wenn sie gut ausgebildet sind, benötigen Anfänger immer ein bis zwei Jahre, bis sie als Erwachsene wirklich gut ein Kind spielen können. Sie müssen sie selber bleiben, sich nicht verstellen. Es ist hauptsächlich eine Frage des Dialogs. Bestimmte Altersgruppen besitzen ihre spezifische Sprache, und die zuschauen-

den Kinder erkennen sich darin sehr schnell wieder. Sie müssen ein Kind zeigen, in seiner Spontaneität und Sprunghaftigkeit, nicht imitieren. Imitieren ist das Schrecklichste, was es gibt.“

„Eines ist vielleicht noch wichtig: Die besten Schauspieler, die wir bekommen haben, haben ihren Charakter bewahrt. Rebellische Typen, die oft auch die Schauspielschule kaum aushalten konnten, die etwas von sich selbst bewahrt haben. Schauspielschulen versuchen zunächst, den Charakter zu brechen, um ihn dann neu aufzubauen. Wir aber brauchen Leute, die sich ihre Persönlichkeit nicht kaputt machen lassen.“

„Die Schulen sollten in der Ausbildung so früh wie möglich anfangen, zu produzieren. Sie sollten mit realistischer Sprache, mit realistischem Material vertraut machen und die Verachtung realistischen Theaters zurücknehmen. So zu wirken, als ob sie sich selbst spielen, eine möglichst große Natürlichkeit zu erzeugen, wird leider oft nicht als Kunst angesehen, ist aber die höchste Kunst. Einen Typ so setzen, daß er absolut stimmt, kein psychologisches Theater, insofern eine Handwerklichkeit, die heute vielen fehlt. Es sind im Grunde die Mittel des Kabaretts, die stärker eingeübt werden müßten. Kabarett wirkt über Nuancierungen, über das Wort. Stattdessen denken viele Schauspieler bei Kabarett in erster Linie an Unterhaltung, was hierzulande mit Schund gleichgesetzt wird, und rümpfen die Nase.“

„Eine Art kulturelle Grundausstattung sollte das Kinder- und Jugendtheater in jeder Stadt sein.“

Rainer Mennicken, Dramaturg am Schauspielhaus in Bonn

„Daß Kinder durch die wachsende Anzahl von Jugendtheatern, die sich dafür speziell etwas ausdenken und Phantasie investieren, an das Theater herangeführt werden, das ist eine Chance, die wir bewahren und entwickeln müssen.“

„In meiner ersten Spielzeit am Theater in Dortmund gab es ein Kinder und Jugendtheater-Festival zum 20-jährigen Bestehen dieses Theaters. Das war damals etwas, was in Deutschland so noch nicht vorgekommen war. Da kamen verschiedene Truppen aus Holland, Dänemark, Frankreich, Italien, darunter auch das Teatro del Sole mit ‚Die Stadt der Tiere‘. Carlo Formigoni hatte in Mailänder Vorortschulen mit Kindern über ihre Träume und Alpträume gesprochen, die Äußerungen aufgezeichnet und daraus ein kleines Skript

gemacht, das Grundlage für Improvisationen wurde. Im Ergebnis gab es Turnmatten und einige Scheinwerfer und eineinviertel Stunden lang ein Feuerwerk von Impressionen und Bildern und artistischen Nummern mit der Theatertruppe. Es war phantastisch. Die Leute waren begeistert. Das war dann eben auch für mich ein Grunderlebnis, nämlich daß es, was das Erlebnis, die Freude am Theater und die Faszination angeht, keinen Unterschied zwischen Kindern und Erwachsenen gibt. Was Carlo Formigoni da gemacht hat, haben die Vierjährigen mit roten Ohren und leuchtenden Augen verfolgt und die Omis, die da saßen, ganz genauso.“

„Das Ensemble sollte als ‚integriertes Modell‘ organisiert sein. Ich glaube, daß im Augenblick die Chancen für reines Kinder- und Jugendtheater gering sind. Das hat womöglich mit Geschichte und gesellschaftlicher Entwicklung zu tun. Anfang der siebziger Jahre hat das Grips Theater vorgegeben, um was es bei diesem Genre eigentlich geht. Das war von einer großen Durchschlagskraft, die Stücke wurden überall nachgespielt, es erregte Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit, in den Medien, auch über die Grenzen Deutschlands hinaus. Zu dieser Zeit hatten Schauspieler, die sich dafür zwei, drei, fünf Jahre voll eingesetzt haben, durchaus die Chance, überregional wahrgenommen zu werden. Diese Zeit ist vorbei, da hat sich etwas geändert. Mir ist aus den letzten Jahren kein Beispiel bekannt, in dem ein solcher Wechsel vom Grips oder von der Roten Grütze an ein großes Haus stattgefunden hätte. Die Durchlässigkeit ist immer eine Frage des Interesses von Einzelpersonen. Wer schaut wie wohin. Ob integriertes oder autonomes Modell, bei einem Intendantenwechsel droht immer, daß das Kinder- und Jugendtheater wieder an die Wand gedrückt wird.“

„Eigentlich sollte es in jeder Stadt von, sagen wir, über 75.000 Einwohnern die Möglichkeit eines kontinuierlich arbeitenden Kinder- und Jugendtheaters geben. Wenn man sechs-, acht- oder zehntausend Kinder hat, dann sollte man denen auch die Möglichkeit geben, so etwas vier oder sechs Mal im Jahr zu erleben. Es sollte eben eine klare Basis, eine Art kulturelle Grundausstattung geben.“

„Was an den Ausbildungsstätten für Schauspielerinnen und Schauspieler geleistet werden müßte, hat etwas mit Motivation, etwas mit Impulsen zu tun. Junge Leute, die sich für diese Arbeit am Theater interessieren, müßten aufmerksam gemacht werden auf Möglichkeiten und auf Chancen, in diesem Bereich kreativ zu werden.“

„Ich lerne zu wenige junge Schauspieler kennen, die sich nicht nur als Sprechspieler, sondern auch als Maskenspieler, Musikspieler, Singspieler, Bewegungsspieler und Tanzspieler begreifen. Ich lerne viele junge Leute kennen, die mal ein oder zwei dieser Dinge für sich entdeckt haben, die ihnen besonderen Spaß machen und an denen sie arbeiten, und das dann einbringen, wenn sie ans Theater kommen, aber Vielseitigkeit ist selten. Ich glaube, daß das Kinder- und Jugendtheater eine wunderbare Chance ist, verschiedene Genres, verschiedene Disziplinen zusammenzufassen und an einem Nachmittag, in eindreiviertel Stunden, einen ganzen Kosmos von Theatergeschichte und Theaterbereichen vorzuführen und zu nutzen, sinnlich anschaulich zu machen und zur Freude des Publikums zu realisieren. Das gilt natürlich überhaupt für das Theaterspielen, da mache ich keinen großen Unterschied, was Kinder und was Erwachsene angeht.“

„Wenn einer etwas Schreckliches über Theater sagen will, dann sagt er Kindertheater.“

Dagmar Schmidt, Dramaturgin am Theater der Jugend in München

„Wir wissen, daß alles, was mit Kindern zu tun hat, in unserer deutschen Gesellschaft keinen Stellenwert hat. Es gibt ja sogar Schimpfwörter, zum Beispiel ‚Kinderkram‘. Wenn einer etwas ganz Schreckliches über Theater sagen will, dann sagt er ‚Kasperletheater‘ und ‚Kindertheater‘. Das ist so, und man kommt nicht voran, wenn man immer weiter darüber lamentiert. Wir haben eigentlich inzwischen das Gefühl, daß wir ‚erwachsenes Theater für Kinder‘ machen. Die ganze Frage über Kindertheater beschäftigt uns eigentlich nicht mehr so.“

„Es ist natürlich so, daß sehr viele Schauspielschulen den Abgängern sagen: Sei lieber arbeitslos, als daß du im Kindertheater anfängst, das ist schädlich für die Karriere.“

„Da gab es viele Jahre eine Ausbildung, die ganz weit weg war. Dieses Innerlichkeitszeug, dieses Einfühltheater! Wir können noch nicht sagen, daß wir Schauspieler haben, die da schon drüber sind. Diese Ich-Bezogenheit ist immer noch ganz stark. Und das heißt im Grunde auch, daß die Schauspieler alle eine Ausbildung haben, die eigentlich nicht richtig ist für das, was wir hier machen wollen. Wir haben inzwischen den Standpunkt, jeder Neue, der hier anfängt, den müssen wir erst einmal hinführen zu dem, was wir hier wollen.“

„Wir wollen immer ein Theater machen, was ganz, ganz künstlich ist. Die Aufgabe an die Schauspieler besteht in dieser großen Künstlichkeit, besteht darin, mit ganz großen Kostümen, mit ganz ausgestellter Spielweise, in ganz rhythmischem Umgang mit Sprache die Rolle trotzdem mit der eigenen Seele zu füllen. Sonst ist es nur formal.“

„Ich glaube auch nicht, daß es eine Hinwendung der Schauspielschulen zum Kinder- und Jugendtheater braucht. Nach unserer Ansicht nicht. Das heißt sofort wieder was ‚Kleines‘. Im ersten Jahrgang macht man dann Kinder- und Jugendtheater, und im zweiten Jahrgang ist man dann doch wieder bei Schiller und Goethe. Da ist man schon wieder dabei, etwas klein zu machen. Im ersten Jahrgang macht man dann ‚Geheime Freunde‘, das ist wenigstens noch politisch, und dann kommt die große Kunst.“

„Theoretisch wäre es gut, in der Ausbildung das Kinder- und Jugendtheater als mögliches Berufsfeld mit in den Blick zu nehmen, aber es gibt natürlich auch so wenige Kinder- und Jugendtheater, an denen es für Schauspieler interessant ist zu spielen. Es ist eben auch so, daß die Schauspieler davon träumen, an die Schaubühne zu kommen oder an die Kammerspiele.“

„Das, womit man sich auf der Schule auseinandersetzt, sind natürlich die großen Träume. Das ist ja auch richtig. Wo aber sind im Kindertheater die großen Träume? Auch bei uns, da muß man ganz realistisch sein, ist es niemals – auch bei den Schauspielern, die jetzt schon drei Jahre hier sind – ein Wunsch, Kindertheater zu machen. Was die Leute interessiert, sind diese Experimente, ist diese andere Art von Theater, ist das Gefühl, man arbeitet hier nicht an einem Stadttheater, wo man in vier Wochen einen ‚Hamlet‘ raushaut.“

„Ich glaube nicht, daß die Schulen Bewußtsein ändern können, wenn man so oft im Kinder- und Jugendtheater gutwilligen Dilletantismus sieht.“

„Es ist unangenehm für Schauspieler, die fast alle Nachtmenschen sind, morgens um zehn schon fit zu sein. Die Kinder- und Jugendtheaterleute verklären das immer gerne, indem sie sagen, es ist aber das Auftreten vor einem ehrlicheren Publikum. Es ist ganz anders. Die Ehrlichkeit eines Kinder- und Jugendtheaterpublikums, das laut und respektlos ist, verletzt auch die Würde eines Schauspielers. Viele Kinder gehen nicht freiwillig hin, oft wissen sie gar nicht, was sie erwartet.“

„Eine Schauspielerausbildung, in der das Publikum nicht wichtig ist, finde ich auch für das Erwachsenentheater unbrauchbar. Im Gegensatz zu allen anderen Künsten findet doch Theater nur in dem Moment statt, wo es Darsteller gibt und Zuschauer. Was im Probenraum stattfindet, ist nicht Theater. Das ist eigentlich auch das Defizit, das wir grundsätzlich an der Ausbildung bemerken.“

„Die beste Ausbildungsinstanz ist ohnehin die Praxis“

Jürgen Zielinski, Intendant des Jugendtheaters auf Kampnagel in Hamburg

„Ich hatte nur Schauspieler, die aus professionellen Ausbildungen kamen, und dann auch wieder zurück an mittelgroße Häuser gingen. Das waren junge Leute, die vom Stadttheater die Nase voll hatten und das mal für zwei Jahre bei uns machen wollten.“

„Ob Kinder und Jugendliche ein anderes Publikum sind? Da muß man nach Altersgruppen differenzieren. Kinder sind zunächst einmal mit sehr simplen Mitteln recht einfach zu begeistern. Kinder finden auch das konventionelle Weihnachtsmärchen auf großer Bühne mit dem gestiefelten Kater gut. Das erwachsene Publikum entscheidet sich in der Regel ganz anders, sehr selbständig für einen Theaterbesuch, das Kinder- und Jugend-Publikum in der Regel nicht. Im Erwachsenentheater wird veredelte Langeweile sozusagen als Bildungsgut ertragen.“

„Ab dem Zeitpunkt, an dem sich ein Schauspieler mit der konkreten Arbeit innerhalb eines Ensembles, eines gut funktionierenden Rahmens bewegt, wird er sich durch gewisse Besonderheiten auszeichnen. Ich würde die benennen als elementares Interesse an der Wirkung nicht der Ästhetik, sondern dessen, was er mitteilt. Er hinterfragt den eigenen spielerischen Vorgang, auch den inszenatorischen Vorgang, und möglicherweise fordert er auch, ihn zu verändern. Eine weitere Besonderheit ist die Frage eines ganzheitlicheren Ausdrucks. Ich selbst mag ja nicht gerne die brechtsche distanzierte Spielweise, sondern ich mag die Spielweise, die ich als ganzheitliche, psychologische Interpretation bezeichne, auch wenn die Psychologie distanziert begriffen werden kann. Sicherlich entwickelt er neben dem Interesse eine andere spielerische Präsenz und eine – je nach Arbeitsweise und Theaterauffassung – andere körperliche Interpretationsfähigkeit, eine körperliche Ausdruckskraft.“

„Es wird an den staatlichen und halbstaatlichen Schulen ein falsch verstandener Solismus und Individualismus verfestigt. Es wird teilweise das Handwerk isoliert von einem sozialen, menschlichen Interesse begriffen.“

„Wenn es darum geht, daß ein junger Mensch später Menschenbilder verkörpert, mit denen er eigentlich zum besseren Menschenbild beitragen soll, dann muß er sich im Prinzip natürlich auch dem Menschen widmen. Ich bin der Auffassung, daß der Schauspieler immer der bessere ist, der auf einen Fundus von Lebenserfahrung schillernster Art und Weise zurückgreifen kann. Viele große Schauspieler sind immer wieder in den Müll, in die Bronx gegangen, um überhaupt ein Gespür für etwas zu bekommen, weil sie eben wie eine Jungfer vor allem gesellschaftlichen Sein beschützt wurden.“

„Zwei Jahre Kindertheater, da lernt der Schauspieler so viel über den Theaterprozeß und über die Wirklichkeit, daß er das später sehr gut benutzen kann: Rampensicherheit, Aufgreifen von unmittelbaren Situationen etc. Das verbessert zweifelsohne die Ausdruckskraft. Es kann aber auch sehr viel verlorengehen. Der Umgang mit sprachlichen, emotional-psychologischen Nuancierungen bleibt bei den teilweise etwas fragwürdigen Stücken auf der Strecke.“

„Von Künstlern, die mit ihrem Körper den Ausdruck eines Gesamtkunstwerkes veredeln können, von diesen Menschen, die mehr körpertheatralisch geprägt sind, färbt möglicherweise in einem kontinuierlichen Produktionsprozeß auf alle Schauspieler etwas ab.“

„Den universellen Schauspieler heranzubilden fordert, die Ausbildung auch universeller werden zu lassen. Für mich ist das sehr stark von einem sozialen Interesse geprägt, was sich dann mit Exkursionen ins wirkliche Leben oder ins scheinbar wirkliche Leben, in das Scheinleben verbindet. Da könnte ein Schauspieler auch einmal ein Vierteljahr in einer Psychiatrie hospitieren.“

„Die beste Ausbildungsinstanz für Schauspiel generell – wenn die handwerkliche Basis gut ist – ist ohnehin die Praxis. Jetzt kommt es auf den verantwortlichen Umgang mit Praxis an: Mache ich die Schauspieler zu Marionetten, um eitle Regieprojekte zu realisieren – dann wird der Schauspieler zum Instrument degradiert.“

„Das Jugendtheater ist dem Publikum viel unmittelbarer ausgesetzt als das Kinder- und auch das Erwachsenentheater. Wenn man so eine Produktion spielt

wie ‚Abwege‘, dann setzt man sich natürlich auch mit Reaktionen auseinander. Dort ist der Schauspieler plötzlich gezwungen, in einer Aufführungsserie zu verdichten, noch glaubwürdiger in seiner Rolle zu werden, mit dem Zuschauer zu kämpfen. Diese Erfahrung fordert den Schauspieler. Im Kindertheater ist das einfach, im Kindertheater kann man im Grunde alles bewirken, auch mit einem soliden, konventionellen, einfallsreichen Kindertheater, wenn es einigermaßen professionell erzählt ist. Im Jugendtheater wird es erheblich schwieriger.“

Vorgeschlagene Ausbildungsformen

Obwohl in keinem der befragten Ausbildungsinstitute zur Zeit eine Spezialisierung für das Kinder- und Jugendtheater vorgesehen ist, sprachen sich – wie bereits erwähnt – einige Vertreter der Schulen für eine solche Spezialisierung aus. Nicht selten entstanden aus den locker geführten Gesprächen sehr rasch intensive und angeregte Diskussionen, bei denen unsere Gesprächspartner zahlreiche Ideen zur Verbesserung der Ausbildung im Hinblick auf den Bereich Kinder- und Jugendtheater entwickelten, aus denen in Einzelfällen sogar ganze Ausbildungsmodelle erwuchsen, die wir kurz vorstellen und kritisch betrachten möchten.

Von vielen Dozenten wurde allgemein dafür plädiert, innerhalb der Ausbildung mehr Wert auf frühes, ins Studium eingebautes Gewinnen praktischer Erfahrungen zu legen. Als Möglichkeiten für die Studenten wurden in diesem Zusammenhang unter anderem schulinterne Kinder- und Jugendtheaterprojekte, aufgeführt vor jugendlichem Publikum, genannt, ebenso mobile Produktionen, weiterhin Besuche von Kinder- und Jugendtheaterinszenierungen anderer Gruppen und Bühnen, auch die Integration von Schauspielstudenten in größere Kinder- und Jugendtheaterproduktionen benachbarter Bühnen oder Praktika und Hospitanzen an Orten, an denen die Lebenswirklichkeit von Kindern und jungen Leuten deutlich erfahren werden kann.

Auch zu Formen der theoretischen Vermittlung des Komplexes Kinder- und Jugendtheater in der Ausbildung äußerten einige der Gesprächspartner ihre Vorstellungen. Neben der Idee, spezielle Lehrer an den Ausbildungsstätten zu beschäftigen, die mit den Studenten die Spezifika eines jugendlichen Publikums, seine besonderen Wünsche und Bedürfnisse erörtern könnten, stand der Gedanke, die Entwicklung und die vielfältigen Erscheinungsformen des Kinder- und Jugendtheaters als Teil der Theatergeschichte aufzunehmen.

Man erörterte wiederholt in den Gesprächen die Möglichkeit, die Erfahrungen, die bestimmte Dozenten in diesem Bereich bereits gesammelt haben, in Form von Gastvorlesungsreihen oder Lehraufträgen in die Ausbildung mit einfließen zu lassen.

Noch präzisere Vorstellungen darüber, wie eine Beschäftigung mit dem Kinder- und Jugendtheater innerhalb der Ausbildung aussehen könnte, fanden wir bei Interviewpartnern, die sich ganz eindeutig für eine Spezialisierung auf diesen Bereich aussprachen und für deren Umsetzung in der Ausbildungspraxis mehr oder weniger klar strukturierte Modelle entwarfen.

Ausbildung in Y-Form

Nach einem für alle Studierenden verbindlichen, gemeinsamen Grundstudium sollte nach diesem Modell in der zweiten Hälfte des Studiengangs eine in theoretischer wie praktischer Hinsicht spezielle Ausrichtung der Ausbildung auf das Kinder- und Jugendtheater möglich sein. Es handelt sich hier um eine ausgesprochene Schwerpunktbildung nach absolvierter Grundausbildung.

Diese Forderung nach einem eigenen Ausbildungsgang sei, so war zumindest in Nordrhein-Westfalen zu hören, in den letzten Jahren schon mehrfach erhoben worden. Die einem solchen Plan zugrunde liegende Idee ist, nach dem vierten Semester in den verschiedenen Formen des Kinder- und Jugendtheaters Unterricht zu erteilen und parallel dazu viele Möglichkeiten zu bieten, den Umgang mit Kindern und Jugendlichen zu üben. Auch Kenntnisse in Psychologie und Pädagogik sollten vermittelt werden. Für diesen Teil der Ausbildung in Y-Form müßte ein eigenes Curriculum entwickelt werden. Dieses könnte nur in einem eigens dafür eingerichteten Gremium der Hochschule erstellt werden.

Angestrebt würde offensichtlich auf diese Weise eine recht früh einsetzende schauspielerische Spezialisierung. Schwerpunkte, welche im Mittelpunkt dieses Zweigs besonders trainiert werden sollten, sind Improvisation, die nonverbalen Ausdrucksmittel wie Pantomime, Akrobatik und Clownerie sowie Kommunikation mit dem Publikum.

Duale Ausbildungsform

Der Gedanke, daß Kinder- und Jugendtheater, entwicklungspsychologisch gesehen, ein nach Verhalten und Rezeptionsvermögen spezifisches, auch altersbedingt gestuftes Publikum hat, hat dazu geführt, eine Ausbildung zu fordern, die im Grunde aus zwei parallelen Strängen bestehen sollte: dem Studium der Schauspielkunst und dem der Kinder- und Jugendkunde. Dadurch ergibt sich am Ende, ja womöglich sogar schon während des Grundstudiums ein eigener zweiter Studiengang, der hauptsächlich durch Seminare der Kinderpsychologie und der Kindermedizin bestimmt wird. Das aber heißt, daß an der Universität durch ein zusätzliches Spezialstudium auf den Umgang mit Kindern vorbereitet würde. Parallel zur Ausbildung an der Schauspielschule müßte so ein Studium in mehreren Wissenschaftsdisziplinen absolviert werden.

Aus einem Gespräch, in dem sich der Dozent auf ein italienisches Vorbild – das Teatro del Sole – beruft, hierzu folgendes Zitat: „Ich kenne ein Theater, das ich

geradezu als Musterbeispiel für die Praxis hinstellen möchte: das Teatro del Sole in Mailand [...] Wenn Sie da fragen, woher das kommt, daß die so gut sind und den Nerv der Jugend treffen, dann werden Sie feststellen, daß die Ausbildung der Leute so gelaufen ist, wie wir sie hier überhaupt nicht anbieten können. Das fängt eigentlich mit Medizinstudium und Kinderpsychologie an [...] Da ist ein Studiengang nötig, den man koppeln kann mit den Erfordernissen, die das Kinder- und Jugendtheater stellt. Zuerst lernen, mit Kindern umzugehen, und dann eine Schauspielausbildung [...] Es müßte so sein, daß einer, der Jugendtheater betreiben will, mindestens zwei Studien zur gleichen Zeit absolviert. Er müßte also diese Schule besuchen und parallel die entsprechenden Fächer an der Universität belegen.“

Die Frage nach der damit verbundenen immensen Doppelbelastung stellt sich der zitierte Gesprächspartner selbst. Er fürchtet eine Überlänge der Studienzeit. Duale Ausbildung hieße auch eine durch das Universitätsstudium unweigerlich gegebene gravierende Verkopfung der Ausbildung und außerdem eine Spezialisierung, die zumindest die Gefahr in sich birgt, künstlerische Originalität im schauspielerischen Tun durch theoretisches Bewußtsein in Zweifel zu ziehen bzw. mit einer unter Umständen verunsichernden Nachdenklichkeit zu befrachten.

Kinder- und Jugendtheater als Nebenfach

Ein fakultativ zu wählender Studienzweig, der inhaltlich die Sparte Kinder- und Jugendtheater umgreift, würde sich auch in der Form eröffnen können – so war eine andere Vorstellung, auf die wir während unserer Befragung stießen –, daß die Schauspielschülerinnen und -schüler als Nebenfach Kinder- und Jugendtheater wählen können.

Die Verwandtschaft zu den bisher genannten Modellen liegt auf der Hand. Auch hier wurden als curriculare Bestandteile genannt: Einführungen in die Kinderpsychologie und Pädagogik. Es würde demnach eine bewußtere Umgangsweise mit einem jugendlichen Publikum in der Ausbildung zu erreichen versucht werden. Das könnte bis dahin führen, daß auch in den Gebieten Geschichte des Theaters und Dramenkunde ein besonderes Gewicht auf das Bekanntmachen mit Jugendtheater und Jugenddramatik gelegt würde. Das Sammeln von praktischen Erfahrungen mit den Lebensbereichen von Kindern und Jugendlichen durch Hospitanzen und durch zeitlich begrenzte, studienbegleitende Mitarbeit in Kindergärten, -tagesstätten, Schulen und Freizeitheimen sollten dazukommen.

Es leuchtet ein, daß auch hier wiederum die bei dem dualen System und ebenso bei dem Y-Modell vorhandene und nicht ungefährliche Tendenz der Ausbildungsspaltung auftaucht, und zwar in doppelter Hinsicht: einmal im Kopf der studierenden Schauspielschülerinnen und -schüler selbst. Diese jungen Menschen werden leicht zwischen künstlerischer und sozialpädagogischer Zielvorstellung hin- und hergerissen. Zum anderen kann in denen, die sich einem solchen „Wahlfach“ zugehörig fühlen, schnell die Vorstellung Platz greifen, sie seien dadurch mehr oder weniger festgelegt. Sie würden Spezialisten für eine kleine Sparte des großen Theaters und kämen für eine Mitwirkung an dem so hochgeschätzten Inszenieren von Weltliteratur nicht mehr in Frage. Selbst bei denen, die als Befragte die Idee eines Nebenfach-Studiums Kinder- und Jugendtheater zur Sprache brachten, ist deutlich spürbar, daß sie sich dieser Gefährdung bewußt sind und sich deshalb eine möglichst lockere Handhabung dieses Studienzweigs vorstellen, mehr ein freies Angebot von Kursen als gleich ein voll durchorganisiertes Studienprogramm. „Ich würde es unbedingt für sinnvoll erachten“, lautet eine Aussage in die angedeutete Richtung, „wenn man dies in den Schulen macht, als Nebenfach oder in Form von Kursen, die zwischenzeitlich angeboten werden, durch Einladung von Praktikern des Kinder- und Jugendtheaters zur Abhaltung von Kursen, durch Berichte aus der Praxis, durch theoretische Vorarbeiten in Kinderpsychologie, Historie und Biographie des Kinder- und Jugendtheaters.“

Zusatzausbildung an Hochschulen

Für die Ausbildung von Schauspielerinnen und Schauspielern wurde auch der Vorschlag gemacht, es möge – wie in anderen Berufen auch – die Form der zusätzlichen Spezialisierung in einem an das Normalstudium angehängten Zeitraum von ein bis zwei Semestern, ja auch ein bis zwei Jahren, eingerichtet werden. Eine solche Möglichkeit, eingerichtet an nur einigen Stellen in Deutschland, am besten dort, wo schon Traditionen und an staatlichen Ausbildungsstätten besonders günstige Bedingungen vorhanden sind, könne dem Nachwuchs von gut ausgebildeten Kräften nicht nur für das Kinder- und Jugendtheater dienen, sondern für alle Theater, die in ihrem Repertoire auf Kinder und junge Leute besonders eingehen.

„Es sollte“ – so etwa war zu hören – „für das Kinder- und Jugendtheater eine spezielle Anleitung geben. Die Grundtechniken, die ein Schauspieler beherrschen sollte, sind ja dieselben wie auch im Erwachsenentheater. Aber in rein

theoretischer Hinsicht und von der Frage aus ‚Wie gehe ich mit Kindern um‘, von der Methodik her, ist da noch ein anderer Ausbildungszweig nötig [...] Zwei oder drei der staatlichen Schulen sollten einen eigenen Bereich Kindertheater haben und als Zusatzausbildung anbieten, über ein halbes bis zwei Jahre, im pädagogischen, spielerischen, psychologischen Bereich, für ca. acht bis zehn interessierte Studenten.“

Eine solche Vorstellung ließe sich auch weiterdenken. Warum sollte es nicht auch möglich sein, die Zusatzausbildung mit demselben Programm und derselben Zielsetzung vom Studium gänzlich abzukoppeln und sie jederzeit – als Fortbildungsangebot – zu installieren? Dann könnte sie auch von den längst im Beruf stehenden Schauspielerinnen oder Schauspielern in Anspruch genommen werden, womöglich auch in Zeiten ohne Engagement. In diese Richtung weisen übrigens schon die im Juni 1993 inzwischen zum dritten Mal ausgeschriebenen Frankfurter Seminare des „Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland“, die Darstellerinnen und Darstellern, die für Kinder und Jugendliche Theater spielen, eine – wie es in einer Information heißt – „seltene Möglichkeit einer Weiterbildung“ bieten, „die praktische schauspielerische Wege aufzeigt, die es Spielern und Spielerinnen ermöglichen, souveräner mit Einfällen, Spiel- und Textmaterial und Rollen im Inszenierungsprozess umzugehen“.

* * *

Daß zwischen diesen soeben angeführten Entwürfen und Ideen einer Spezialausbildung für das Spielen vor und mit einem jugendlichen Publikum noch andere Praktiken bestehen, war an mehreren Stellen zu erfahren. Dabei wurden gelegentlich die jeweils ortsbedingten und eingefahrenen Verfahren als Idealformen gepriesen. In den Pro- und Contraargumentationen für diese oder jene Form wird der alte (Schein-)Konflikt zwischen den Theoretikern und den Praktikern immer wieder sichtbar. Die einen wettern gegen den verkopften Akademismus, die andern gegen die unreflektierte Handwerksausbildung. Zum Beispiel ist der Zweifel an der verkopften Schulausbildung und der allzu starken Betonung der Theorie im Hintergrund des Argumentierens etwa dort spürbar, wo an privaten Theatern junge Menschen zugleich spielen und – quasi nebenher – Ausbildungskurse absolvieren müssen. Dann rückt die Ausbildung in den Hintergrund, sie begleitet nur noch das Spielen, ja sie ermöglicht es, indem erst aufgrund des schauspielerischen Einsatzes von jungen Menschen, die für ihre Ausbildung bezahlen, die Bühne zu existieren vermag.

„Verkannte Künstler oder verkappte Pädagogen?“
Stimmen beim 2. Deutschen Kinder- und
Jugendtheatertreffen in Berlin 1993

Anläßlich des 2. Deutschen Kinder- und Jugendtheatertreffens fand in Berlin am 27. April 1993 ein Forum zum Thema „Schauspieler im Kinder- und Jugendtheater“ statt, an dem sich auf dem Podium Peter Back-Vega (Dramaturg – Wien), Peter Danzeisen (Leiter der Züricher Schauspielakademie), Prof. Dr. Klaus Doderer (Literatur- und Theaterwissenschaftler – Frankfurt am Main), Petra Kelling (Schauspielerin – Berlin) und Dr. Gotthart Kuppel (Autor, Regisseur – Bremen) äußerten. Danach kamen weitere Stimmen zu Wort. Im folgenden sind in kürzeren Ausschnitten einige Stellungnahmen festgehalten.

Peter Back-Vega:

„Ich bin im Vorstand der Dramaturgischen Gesellschaft und wir haben im November bei unserer Jahrestagung Ausbildungsfragen des ost- und westdeutschen Theaters – sowohl im Bereich des Schreibens, als auch im Schauspielerberuf – besprochen. Insofern ist die Diskussion, die sich heute auf den Bereich des Kinder- und Jugendtheaters in der Ausbildung bezieht, für uns eine ganz sinnvolle Fortsetzung dieses Themenbereichs, der damals zu kurz gekommen ist.“

„Es hat an der Musikhochschule in Graz bei der Schauspielausbildung in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre, Anfang der achtziger Jahre eine Tradition gegeben, daß der dritte Jahrgang grundsätzlich auch ein Kinderstück erarbeitet hat. Das ist inzwischen leider wieder total eingeschlafen. Bei uns in Österreich ist aber durchaus die Überlegung, darüber mit den Auszubildenden, mit den Hochschulen und Konservatorien in einen Kontakt zu treten, Möglichkeiten zu schaffen, daß nicht nur die Rolle für ein Kinderstück erarbeitet wird, sondern das wirklich auch vor einem Kinderpublikum zu spielen. Viele Kindertheaterleute reagieren darauf zurückhaltend, weil sie sagen: ‚Dadurch kommt nochmal eine zusätzliche Truppe auf den Kindertheatermarkt.‘“

Gotthart Kuppel:

„Als Schauspieler im Kinder- und Jugendtheater habe ich die Erfahrungen gemacht, die mir jetzt als Regisseur zugute kommen. In der Tat finden wir im Kinder- und Jugendtheater oft ein Publikum vor, das die Spielregeln nicht kennt. Das ist zeitweise lästig, ist aber auch andererseits so, daß es die Kunst zur Nagelprobe zwingt – man kann nicht schummeln. Über diese Gratwanderung – auf der einen Seite ein leicht ablenkbares, auf der anderen Seite ein spontan

reagierendes Publikum – ist eines zu sagen: Es gibt keinen großartigeren Dank als den Kinderdank nach einer Vorstellung. Man bekommt aber im Kinder- und Jugendtheater auch die Niederlagen hautnah zu spüren. Das heißt, wenn in der Konstruktion des Stücks, irgendwie im Verlauf der Inszenierung oder auch nur durch unglaubliche Dinge, die der Schauspieler abliefert, eine Lücke entsteht, dann ist das Publikum tatsächlich erbarmungslos. Aber ich denke, das ist das weiß Gott Positive, was wir darin sehen können. Als ich meine Straßentheatererfahrungen mit ins Theater brachte, traf ich auf Kollegen, die hatten zum großen Teil immer mal wieder Angst vor Kindern, weil sie überhaupt nicht darauf vorbereitet waren. Das ist ein Punkt, über den man wirklich reden muß: Wie kann man Schauspieler darauf vorbereiten, nicht mit Angst, sondern mit Freude vor Kindern zu spielen.“

Petra Kelling:

„Wir sind in der Ausbildung keinesfalls auf Kinder- und Jugendtheater vorbereitet worden. Anfang der achtziger Jahre habe ich angefangen, auch mal ein Szenenstudium zu machen und versucht, mich mit den Dozenten auszutauschen, um das einmal in die Ausbildung zu bringen: Geschichten, die für Kinder erzählt werden, auch als einen Wert zu empfinden.“

„Ich war an einem sehr autoritären Stadttheater und habe so etwas wie Gleichberechtigung und eine Gruppe gesucht und bin so zum Kinder- und Jugendtheater gekommen.“

„Vor einem jugendlichen Publikum zu spielen, kann man nicht lernen, wie überhaupt vor einem Publikum – der Kontakt zum Zuschauer passiert erst dann, wenn man am Theater ist. Aber das, was z.B. Frau Wardetzky gemacht hat, nämlich Beobachtungen über die Rezeption von jungen Zuschauern anzustellen, das gehört schon in die Ausbildungsmethodik: Also, was unterscheidet diesen Zuschauer von anderen?“

„Auch wir hatten in der ehemaligen DDR den Traum oder die Utopie, daß die tolle Errungenschaft Kindertheater weg muß. Es gab die Werkstatt für Kindertheater, dann gab es in Leipzig die Werkstatt für die großen Theater – und ich habe den Sinn des Ganzen nicht mehr gesehen, denn die müssen zusammen. Es gibt nur einen Zuschauer, der sich unterscheidet, aber es gibt im Grunde nur einen.“

„Das Problem des Kinder- und Jugendtheaters ist ein gesellschaftliches Problem. Auch ich habe immer wieder zu hören gekriegt: ‚Mensch, du bist doch eigentlich begabt gewesen dort an der Schule, du kannst ja auch was, warum bist du denn da am Kinder- und Jugendtheater?‘“

„Ich finde nicht, daß man eine spezielle Ausbildung braucht, sondern der Punkt ist, sich einem Gegenstand zu nähern. Man kann Erfahrung so schwer vermitteln. Diese Erfahrung hängt mit deinen eigenen Ansichten, Absichten, mit dem, was du als Wesen, als Mensch in dir hast, zusammen – und dann treibt es dich irgendwann zum Zuschauer.“

Klaus Doderer:

„Nach unserem Eindruck ist das Interesse an diesem Gebiet eher rückläufig als daß es sich weiterentwickelt. Das hängt mit der Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters in den letzten 20, 30 Jahren zusammen. Die häufig gehörte Meinung war: ‚Auf diesem Gebiet ist für den Auszubildenden wenig zu holen. Da gibt es keine Texte, da gibt es keine Rollen ...‘ Dabei haben wir erfahren, daß das Rollenstudium das Zentrum der Ausbildung bildet und das Nadelöhr ist, durch das jeder muß.“

„Es gibt in den einzelnen Schulen ein großes Gefälle der grundsätzlichen Vorstellungen. Da gibt es die Meinung, eine Ausbildung habe gleichsam im Ghetto stattzufinden. Also erst einmal Ausbildung und dann hinaus ins ‚feindliche Leben‘. Auf der anderen Seite besteht die Vorstellung, möglichst früh, vom Praktischen ausgehend, das Ganze anzugehen.“

„Wenn sich zweierlei koppelt, wenn nämlich die Ghettoisierung verbunden ist mit einer gewissen konservativen Repertoirevorstellung, nämlich daß die Hauptrollen, die geübt werden, aus dem Bereich Tschechows, Shakespeares und noch einigen anderen Klassikern kommen, dann bleibt das Kindertheater ganz außen vor. Andere Schulen, die die Praxis hineinnehmen und Teamarbeit zulassen, standen dem vielfach sehr viel aufgeschlossener gegenüber.“

„Meines Erachtens ist der springende Punkt folgender: Theater ist eine ästhetische Veranstaltung, auf jeden Fall. Und hier zu unterscheiden: Da die Ästhetik für die Kleinen und da die Ästhetik für die Großen, das ist ein Fehlschluß. Es gibt nur einen Zuschauer, wurde an anderer Stelle bereits gesagt.“

„Wir haben so oft im Laufe unserer Studie gehört: ‚Was wir vermitteln, das ist Handwerk‘. Ich bezweifle, daß das Sinn von Schauspielschule alleine sein sollte. Denn immerhin haben wir es mit denkenden Menschen zu tun, die etwas wollen. Sie haben etwas, das sie mitbringen und das sie rüberbringen wollen. Vielleicht haben sie sogar noch etwas anderes, was ihr Geheimnis ist und was sie als Geheimnis in ihrer Rolle vorstellen.“

„Was mir fehlt ist, daß in der Ausbildung von Schauspielerinnen und Schauspielern der Bezug der Kunst zur Gesellschaft reflektiert wird. Das heißt, daß ich mir doch Mühe machen und mir überlegen muß, was Publikum eigentlich bedeutet. Und Kunst auf dem Theater entsteht erst mit dem Zuschauer, erst wenn ein Zuschauer da ist, fängt Theater an, zu sein. Und dies kann nicht dazu führen, zu ghettoisieren, das muß dazu führen, früh, früh in der Ausbildung den Praxisbezug zu haben. Handwerk in Ehren, aber in einer demokratischen Auffassung von Kunst kann das nicht das alleinige Ziel sein. Für mich heißt Bewußtsein bilden von Menschen, die Verantwortung für andere tragen – und das tut jeder Schauspieler – ihn auch so weit zu führen, daß er nicht nur knetbare Masse ist, sondern daß er mitsprechen kann.“

Peter Danzeisen:

„Das grundlegende Problem, das ich im Moment sehe, ist, daß die Unterscheidung überhaupt gemacht wird: Vor Kindern spielen – vor Erwachsenen spielen. Ich möchte es eigentlich ablehnen. Denn wenn es Sinn unseres Tuns ist, dem Zuschauer die eigenen Konflikte im künstlerischen Prozeß aufscheinen zu lassen, dann hängt es nicht mit dem Alter der zuschauenden Kinder zusammen, sondern mit dem Konflikt, was denn das ist, was uns beschäftigt, was die Zuschauer beschäftigt.“

„Wir haben einen Beschluß in Zürich, wir müssen für die 14jährigen der Stadt eine Aufführung herstellen, weil man der Annahme ist, daß, wenn in jugendlichen Jahren die Leidenschaft zum Theater entbrannt ist, dem später auch weiter als Sucht nachgegangen wird.“

„Im Herstellen lernen die Studenten es: Sie können in die Schulen gehen, vorher mit den Schülern schon sprechen, sie können eine Animation machen vor oder nach der Aufführung, das ist jeder Gruppe selbst überlassen. Also: learning by

doing. Gleichzeitig ist das ‚KIZ‘, das Kinder- und Jugendensemble Zürich angeschlossen, was ein eigenes Ensemble hat, auch eine autonome Leitung, aber in der Genossenschaft der Schauspielakademie miteingeschlossen ist. Wir haben jetzt ‚Die Galoschen des Glücks‘ zusammen produziert. Wir tauschen auch Schauspieler aus. Im dritten Jahrgang haben wir ein praktisches Jahr, da werden drei Inszenierungen gemacht. Wenn man bei uns nicht spielt, kann man auch im KIZ spielen. Es herrscht da ein reger Wechsel und auch ein Beobachten der genutzten Mittel.“

„Ich muß sagen, Rezeptionskenntnisse, was denn in der Entwicklungspsychologie passiert, in den verschiedenen Ebenen – da fehlt es an unserer Schule. Wir haben davon keine Ahnung, wird kaum unterrichtet, wäre aber ein wichtiger Faktor.“

„Am Kindertheater passiert es so leicht, daß mit schnellen Kürzeln gearbeitet wird, weil man meint, man müsse ja am Ball bleiben. Die differenzierten Mittel auch für Kinder einzusetzen, das ist etwas ganz Schwieriges.“

„Ich spreche von einer Utopie, von der Möglichkeit, Räume zu schaffen. Ich denke dabei in einer Dreiteilung: Ich wünsche mir, daß diejenigen, die bei uns rauskommen, zuerst schöpferische Menschen, also Künstler sind. Ich wünsche mir, daß sie gestaltende Menschen sind, also das, was sie tun, auch beherrschen. Ich hätte den Wunsch, daß ein größeres Bewußtsein entsteht für das Trainieren des Instrumentes, für die Lust auch, mit diesem Instrument Fertigkeiten zu entwickeln. Ich wünsche mir drittens den das eigene Handeln verantwortenden Menschen. Also einen Künstler, der Handwerker und eine Persönlichkeit ist, das sind die idealen Ansprüche an eine Schule. Zu Lernen ist wiederum eine Dreiteilung: Die Kunst des Beobachtens, also die Kunst der Aufnahme der Wirklichkeit. Es ist zu erlernen das Fabulieren mit der Wirklichkeit, also mit der beobachteten Wirklichkeit anfangen phantasievoll umzugehen, und es ist drittens zu erlernen das Vermitteln, also das Hinwenden zum Zuschauer. Das sind drei traditionelle Begriffe, aber da könnte fast ein internationales Kultusministerium sagen: ‚Das ist euer Lernziel‘.“

„Sicher wäre es notwendig und nützlich, wenn an den Schauspielschulen Kommunikationstheorie gelehrt würde.“

Jürgen Flügge:

„Wir Kindertheater-Macher und die Schauspieler im Kinder- und Jugendtheater müssen ein ganz anderes Bewußtsein entwickeln und auch den Schulen vermitteln. Die Schauspieler, die im Kinder- und Jugendtheater gearbeitet haben, haben eines gelernt: Die haben gelernt, wieder mit dem Zuschauer umzugehen. Die haben Öffnung gelernt, die haben gelernt, mit offenen Augen zu arbeiten. Die haben nicht mehr die Clowns-nase auf, sondern die haben gelernt, einen Hundertachtziggrad-Winkel zu haben. Die haben gelernt, ein ganzes Spektrum von Zuschauern mit im Auge zu haben. Daranzugehen, aus dem Geist des Kindertheaters das Theater zu revolutionieren, das muß unsere Stoßrichtung und die der Schauspieler sein.“

Jörg Richard:

„Meine Frage an die Schauspielschulen wäre, welche Möglichkeiten sie sehen, die Haltung des Schauspielers zur Gesellschaft zu entwickeln, eines Schauspielers, der sich auf einen Elfenbeinturm zurückzieht und sagt: ‚Da mache ich dann meine Kunst‘. Das ist ein Thema, das immer wieder in den Raum gestellt werden muß: Es gibt nämlich keine Kunst an sich. Aber es gibt eine bestimmte Art, eine Äußerung zur Gesellschaft mit künstlerischen Mitteln zu machen – und dann ist es vielleicht nachher Kunst. Und diese Aufgabe müssen wir auch an die Kinder- und Jugendtheater weitergeben. Dann ist es auch ein Theater, das für Kinder, Jugendliche, aber auch für Erwachsene interessant wird. Die Herausforderung an das Kindertheater ist: An kleinen und mittleren Städten ein Ort der Öffentlichkeit zu werden und damit auch eine Anlaufstelle der Begegnung für Kinder und Jugendliche. Diesen Ort der Öffentlichkeit herzustellen ist nach wie vor eine der Möglichkeiten des Kinder- und Jugendtheaters.“

Thesen zur Ausbildung von Schauspielerinnen
und Schauspielern für das Kinder-
und Jugendtheater

Die grundsätzliche Frage, auf der unsere gesamte Untersuchung basiert, lautet: „Wird das Kinder- und Jugendtheater an Schauspielschulen im deutschen Sprachraum berücksichtigt? Wenn ja, in welcher Weise?“ Sie ist nicht von ungefähr Anfang der neunziger Jahre unseres Jahrhunderts aufgeworfen worden. Denn seit etwa einem Viertel Jahrhundert befindet sich diese Sparte des Theaters in Bewegung, hat sich erweitert, verändert, neue Stilformen entwickelt und eine enorme Vielfalt – auch durch Anregungen aus anderen Ländern – erreicht.

Ob und wie Kinder- und Jugendtheater in der Ausbildung von Schauspielerinnen und Schauspielern eine Rolle spielt, war die Frage. Das Ergebnis unserer Recherchen war enttäuschend, soweit es die tatsächliche Beachtung des Gebiets Kinder- und Jugendtheater in den bestehenden Schauspielschulen betrifft. Im allgemeinen hielt man nicht viel davon, sich damit zu befassen, obwohl in den Gesprächen mit den Lehrenden oftmals Interesse an den Erscheinungsformen und dem wachsenden Anspruch des modernen Kinder- und Jugendtheaters bestand.

Die Begründungen für die Skepsis gegenüber dem Einbau dieses Theaterbereichs in den Lehrplan waren zum großen Teil einleuchtend. Das wesentlichste Argument, das immer wieder genannt wurde, ist: Es sei Aufgabe der Schule, eine möglichst abgerundete Ausbildung zu geben, nicht auf die schauspielerische Praxis in einer Sparte vorzubereiten, sondern auf die Verwendbarkeit in vielen Häusern, Sparten und Stücken. Im übrigen sei die Bühnenkunst unteilbar.

Diese Auffassung, daß die Schauspielkunst unteilbar ist, teilen auch wir. Gerade deshalb sollte das Spielen vor jungen Zuschauern ebenso der künstlerischen Anstrengung bedürfen wie das vor Erwachsenen, denn auch die Rezeption des Bühnengeschehens und damit die Ästhetik des Theaters für den Zuschauer ist vom Grunde aus unteilbar. Kinder, Jugendliche und junge Leute sind keine grundsätzlich anderen Zuschauer, mögen sie auch unterschiedliche Vorlieben, Ansprüche und Reaktionsweisen haben und insofern graduell und situativ im Verhältnis zu manchen älteren Zuschauern verschieden reagieren.

Daraus folgt aber, daß Kinder- und Jugendtheater weder in der deutschen Theaterlandschaft noch auch in den Ausbildungsstätten für Schauspielerinnen und Schauspieler ausgegrenzt werden darf. Die eingefangene Bemerkung, „richtiges Theater“ sei nur für die Erwachsenen gut, Kinder könnten ja in der Schule Theater machen, zeugt von doppelter Ignoranz: der gegenüber dem Kunstbegriff heute und der gegenüber dem Teil der Gesellschaft, der noch nicht erwachsen ist. Längst haben führende Theatermacher, vor allem Intendanten und

Regisseure wie August Everding, Jürgen Flimm, Jürgen Flüge oder Volker Ludwig, so oder so das sogenannte „integrierte Modell“ als das einzig mögliche herausgestellt. Das aber heißt, daß das Ensemble für die ganze Bandbreite des Publikums spielt, daß ein Jugendstück mit der selben Sorgfalt inszeniert und gespielt wird wie ein Klassiker, daß die Vorstellung, für die Jugend könne man mit der zweiten Garnitur und einer billigen Ausstattung auskommen, endgültig verschwindet.

Allerdings klagen Intendanten, daß sie die jungen Schauspieler, die aus den Schulen kommen, erst für eine solche Praxis gewinnen müssen, da diese in der Ausbildung darauf nicht vorbereitet würden. Offensichtlich schleppt die Schule konservierend ein Theaterbild mit, das an vielen Stellen überholt ist. Diese Beobachtung gilt im allgemeinen, obwohl es auch Ausnahmen gibt. Zu diesem positiv erwähnten dürften die Schulen in Hannover, Zürich und Leipzig gehören. Sie wurden des öfteren erwähnt. Im großen und ganzen dürfte aber auf das Kinder- und Jugendtheater im deutschen Sprachraum Ähnliches zutreffen, was auch eine Analyse der Verhältnisse in Holland ergeben hat. Es heißt in der von Anita Twaalfhoven angestellten Untersuchung, die Fortschritte des Kinder- und Jugendtheaters in unserem Nachbarland Holland seien in den letzten Jahren groß gewesen. Man müsse jedoch um deren Erhalt bangen, weil die Theaterschulen nicht recht für den künstlerischen Nachwuchs sorgten. „Doch ausgerechnet die Schauspielschulen hinken etwas hinterher“, heißt es.

Die hier folgenden Thesen basieren auf eigenen Beobachtungen der Projektgruppe, auf kritischen Aussagen von betroffenen Theaternachmachern, von Kritikern, die sich für das Theater als Ort des Zusammentreffens von Kunst und jugendlichem Publikum besonders interessieren und auf Wunschvorstellungen von einigen Schauspiellehrern und ihren Schülern.

1. Die Ästhetik des Theaterspielens ist unteilbar. Aus diesem Grunde sollte es auch keine geteilte Ausbildung von Schauspielstudierenden geben. Wer später für jugendliche Zuschauer spielt, sollte dieselbe Schule durchlaufen haben wie alle anderen Berufskollegen.

2. Auch eine Aufspaltung der Ausbildung, nach der die Sparte Kinder- und Jugendtheater als ein Nebenfach oder als Zweig (Y-Form) wählbar ist, auch die, nach der durch ein beigeselltes Universitätsstudium der Kinderpsychologie und Pädagogik im sogenannten „dualen System“ eine Art besonderes, hinzugefügtes Fachstudium entsteht, ist keine Lösung. Sie führt vielmehr in eine Sackgasse und ist im letzteren Fall auch vom angestrebten Erziehungsziel höchst zweifelhaft.

3. Eine Ausbildung zur Schauspielerin und zum Schauspieler, die versäumt, von Anfang an die Möglichkeit zu eröffnen, sich vor Publikum auszuprobieren, ist der vergleichbar, die das Schwimmen im Trockenkurs lehren will. Nirgendwo ist die Formel „learning by doing“ besser angebracht als bei der Vorbereitung auf einen Beruf, dessen Aufgabe es ist, eine Kunstleistung im Angesicht von Zuschauern entstehen zu lassen. Kinder und Jugendliche sind Teil des Publikums, in manchen Aufführungen die Majorität, in anderen wiederum in der Minderheit. Aber mit ihnen ist zu rechnen. Kinder und Jugendliche sind aber erfahrungsgemäß ein besonders lebhaftes Publikum, das Lob und Tadel direkt und rücksichtslos verteilt und Teilnahme und Teilnahmslosigkeit schnell zu erkennen gibt. Insofern ist das ins Schauspielstudium von Anfang an hineingenommene, stetige Üben des Umgangs mit jungen Menschen als Zuschauer eine außerordentlich hilfreiche Form, hilfreich auch in seiner Rückwirkung auf andere Sparten.

4. Die Arbeit des Schauspielers bedeutet mehr als nur die Anstrengung, eine Rolle mit Leben zu erfüllen und vorzuzeigen. Schauspieler können im Agieren und im Reagieren der Zuschauer erfahren, daß Zuspiel und Zusammenspiel des Ensembles, ja darüber hinaus das Ineinandergreifen von Szenographie, Regie, Dramaturgie und Schauspielen als Gesamtkunstwerk das Erlebnis der Aufführung ausmachen. Schauspielerinnen und Schauspieler sollten früh im Studium das Zusammenwirken lernen. Dieses wiederum kann in Kinderstücken, ausprobiert vor jungen Zuschauern, besonders elementar erfahren und geübt werden. Dort sind die situationsgerechte Reaktion und das spontane und auch originelle Handeln, zum Teil auch die Improvisation gefragt.

5. Einzelunterricht ist gewiß in vielfacher Hinsicht sinnvoll, nützlich, ja unabdingbar. Jedoch entspricht der späteren beruflichen Tätigkeit als besonders geeignete und nicht zu vernachlässigende Studienmethode die gemeinsame Arbeit an einem Projekt. Einfache Themen, einfache Texte, einfache Rollen finden sich im Repertoire des Theaters für Kinder in großer Zahl. Projekte sollten das gesamte Studium begleiten, nicht durch ein starres Curriculum auf eine Ausbildungsstufe festgelegt sein, etwa in der Eingangsstufe oder in der Abschlußphase.

6. Nicht die klösterliche Abgeschlossenheit der Schauspielschule scheint uns für eine lebensvolle Bühnengestaltung die rechte Atmosphäre abzugeben, vielmehr die, bei der für die Schauspielschülerinnen und -schüler ein ständiger Kontakt zur Lebenswirklichkeit besteht. Das Leben von Menschen – ihr

Verhalten, ihr Sprechen, ihr Kommunizieren, ihre Gesten, ihre Mimik, ihre Bewegungen – sollte in Hospitanzen und Praktika beobachtet werden. Bei Kindern läßt sich in Kindergärten, in Kindertagesstätten, auf Freizeiten etc. viel erfahren, auch mit ihnen eine Form des Theaters, nämlich das Mitspieltheater, das es als Kinder- und auch als Volkstheater gibt bzw. gegeben hat, prächtig studieren.

7. Für jede auszubildende Darstellerin und jeden Darsteller im Sprechtheater ist das Rollenstudium das zentrale Feld. Sich auszuprobieren an Charakteren aus Dramen von Shakespeare, Tschechow, Schiller, Grillparzer oder anderen Klassikern ist unbedingt notwendig, zumal nach verbreiteter Auffassung am Ende des Studiums und bei Bewerbungen an Bühnen das Vorsprechen gewöhnlich über den Berufsweg entscheidet. Nach unseren Erfahrungen ist jedoch die Meinung von Intendanten und auch von Agenten vielfach anders: Sie warten nicht nur auf das gute Vorsprechen von Ausschnitten aus klassischen Rollen, sondern auch auf neue, andere Texte, warum nicht auch auf solche aus Kinder- und Jugendstücken? Diese Rollen geben oft ebenso viel Gestaltungsfreiheit und rhetorische Möglichkeiten, etwa Jugendsprache, Sozio- und Dialekte lebendig werden zu lassen, wie die immer und immer wieder hervorgeholten Monologe. Sie warten aber auch beim Vorsprechen auf originelles Reagieren, fordern oder wünschen sich im Vorstellungsgespräch Improvisationsgeschick, Spontaneität und eigene Meinung des Bewerbers.

8. Die Formel, die in mancher von uns besuchten Schauspielschule zu hören war, die Schauspielschülerinnen und -schüler sollten am Ende ihrer Ausbildung ihr Handwerk so beherrschen, daß ihr Einsatz sowohl an großen Bühnen wie auch an kleinen Häusern möglich sei, ist als leitendes Interesse zu einseitig und zu bescheiden. Gewiß ist handwerkliches Können unweigerlich vonnöten, jedoch sollten sich Schauspielschulen Studentinnen und Studenten wie später die Bühnen Darstellerinnen und Darsteller wünschen, die mit Nachdenklichkeit und künstlerischer Kraft, auch mit dem Wunsch, originelle Eigengestaltung einzubringen, ans Werk gehen, die sich damit aktiv in den Gestaltungsprozeß eines Gesamtkunstwerks einbringen und am Ende auf der Bühne souverän agieren, womöglich im Zuschauer den Eindruck hinterlassen, einen Menschen gesehen zu haben, der eine besondere Ausstrahlung hat, der „etwas Geheimnisvolles in sich trägt, der sich nicht nur an die Rampe stellt, um bestätigt zu werden.“ Dies aber liegt in dem allen, was der Mensch auf der Bühne zur Schau zu stellen vermag. Kinder können für ihn die besten Lehrmeister sein.

9. Keine Sparte des Theaters bietet so viele Möglichkeiten zur freien Gestaltung und Entwicklung von eigenen Stücken wie die des Kinder- und Jugendtheaters. Es ist eine bekannte Tatsache, daß viele neuere Stücke des Kinder- und Jugendtheaters in Gemeinschaft von Autor und Ensemble, ja gelegentlich auch von Darstellern, zusammen mit Jugendlichen und Kindern, entstanden sind. Nicht nur Freie Gruppen, auch feste Häuser schreiben oft ihre Stücke selbst oder engagieren einen Dramatiker, mit dem sie gemeinsam produzieren. Diese Form des Theaters, in die zwar nicht jeder Schauspieler hineinpaßt, die aber wiederum für manchen ganz besonders anregend ist, ja eine Art Ideal kommödiantischen und theatralischen Wirkens bedeutet, wird gelegentlich als bevorzugte Alternative zum „Stadttheaterbetrieb“ angesehen. Schauspielschulen sollten diese lebendige Art des Bühnenlebens vorbereiten helfen, ja sie können sie in gewisser Weise sogar schon ein wenig im Studienverlauf praktizieren.

10. Unter den Bemerkungen von Schauspiellehrern und Theatermachern, die besonders nachdenklich stimmten, war auch die: Wer später auf der Bühne stehen will, sollte auf der Schauspielschule Gelegenheit haben, seine sozialen und politischen Interessen zu entfalten und innerhalb seiner Ausbildung lernen, mitmenschliche Verantwortung zu übernehmen. Die Kinder- und Jugendtheater brauchten Menschen – so war von einsichtigen und erfahrenen Persönlichkeiten zu hören –, die mit wachen Sinnen ihre menschliche Umwelt sehen und – mit kritischem Vermögen ausgestattet – Stellung beziehen können. Dies sei ebenso wichtig wie das genaue auf Wort und Text setzende Rollenstudium und all die anderen Ausdrucksübungen, Fähigkeiten und Kenntnisse.

Man braucht für Kinder- und Jugendtheater keinen besonderen Schauspieler-typ, meinte Jürgen Flüge, der erfahrene Intendant und Erprober des „integrierten Modells“. Ähnlich abwehrend gegenüber der Forderung nach einem besonderen Kinder- und Jugendtheater-Schauspieler klingt es auch bei den andern Theatermachern, welche die heute besonders interessanten Bühnen für junge Zuschauer leiten, etwa bei Volker Ludwig, Jürgen Zielinski, Dirk Fröse, Dagmar Schmidt oder Wolf Bunge.

Was sich aber alle verantwortungsbewußten Kinder- und Jugendtheatermacher wünschen, ist ein Schauspieler-typ, der handwerklich gut ausgebildet, improvisationsfreudig, der Körpersprachen mächtig ist und in guten Kontakt mit dem Publikum zu treten vermag. Komödiantisch sollte er auch sein, aber doch wohl nicht anders als jeder andere Schauspieler.

Literaturliste

- Augenblicke. Zum Theater für Kinder und Jugendliche in Deutschland. Hrsg. vom Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland. Frankfurt am Main 1992.
- Blöss, Cathrin (Hrsg.): „Es muß nicht immer Hamlet sein“. Dänisches Kinder- und Jugendtheater. Frankfurt am Main 1992.
- Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Spielzeit 1991/92. Hrsg. von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen. Hamburg 1992.
- Enge, Herbert (Hrsg. zusammen mit Marlis Jeske und Wolfgang Schneider): Jugendclubs an Theatern. Frankfurt am Main 1991.
- Europäisches Kinder- und Jugendtheater. Eine Diskussion anlässlich des Gastspiels „Lauras Landschaft“ des Speeltheaters Gent in der Bundesrepublik Deutschland. In: Grimm & Grips. Beilage zum Kritischen Kinder-Medien-Magazin „Fundevogel“. Mai 1992.
- Grimm & Grips 5. Jahrbuch für Kinder- und Jugendtheater 1991/92. Hrsg. von der ASSITEJ e.V. Bundesrepublik Deutschland. Frankfurt am Main 1992.
- Grimm & Grips 6. Jahrbuch für Kinder- und Jugendtheater 1992/93. Hrsg. von der ASSITEJ e.V. Bundesrepublik Deutschland. Frankfurt am Main 1993.
- Hürlimann, Gabriele (zusammen mit Peter Danzeisen und Christian Bleiker): Die Grenzen zwischen Theater und Pädagogik sind fließend. In: Tatr, Zeitung für alle. Zürich, 16. Januar 1993.
- Iden, Peter: „Trauer allein wird uns nicht helfen.“ Ein Gespräch mit Jürgen Flimm über die Situation der Theater im Osten (wie im Westen) und die Notwendigkeit der Mobilisierung gegen die Rechte und die Gewalt. In: Frankfurter Rundschau vom 17. Oktober 1992.
- Kindertheater-Werkstatt 1991. Szenen und Materialien. Literarisches Colloquium. Berlin 1992.
- Kirschner, Jürgen (zusammen mit Kristin Wardetzky): Kinder im Theater. Dokumentation und Rezeption von Heleen Verburgs „Winterschlaf“ in zwei Inszenierungen. Schriftenreihe der Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung, Band 25. Frankfurt am Main 1993.
- Kuhnt, Konrad (Hrsg. zusammen mit Gerd Meißner): Alles Theater. Schauspieler werden – aber wie? Reinbek bei Hamburg 1987.
- Kuppel, Gotthart: Dreizehn höchst persönliche, unvollständige und wahrscheinlich widersprüchliche Notizen zum Theater für Kinder. In: Beiträge zum Kindertheater. Beilage zur Zeitschrift „Grundschule/Praxis Grundschule“. November 1992.
- Lackner, Peter: Schauspielerausbildung an den öffentlichen Theaterschulen der Bundesrepublik Deutschland. Frankfurt am Main, Bern, New York 1985.
- Märchen für Kinder. Hrsg. vom Theater der Freundschaft. Berlin 1992.
- Ruping, Bernd (Hrsg.): Gebraucht das Theater. Die Vorschläge von Augusto Boal. Erfahrungen, Varianten, Kritik. Schriftenreihe der Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung, Band 17. Lingen-Remscheid 1991.
- Ruping, Bernd (Hrsg. zusammen mit Wolfgang Schneider): Theater mit Kindern. Erfahrungen, Methoden, Konzepte. Weinheim, München 1992.
- Schneider, Wolfgang (Hrsg.): Kinder- und Jugendtheater in der DDR. Frankfurt am Main 1990.
- Schneider, Wolfgang (Hrsg.): Kinder- und Jugendtheater in den Niederlanden. Frankfurt am Main 1992.
- Schneider, Wolfgang: „Vierter Rang – Letzte Reihe?“ Die Lage der Autoren im Theater für ein junges Publikum. In: Grimm & Grips 4. Jahrbuch für Kinder- und Jugendtheater 1990/91. Frankfurt am Main 1991.
- Symposium zur Schauspielerausbildung. „Kann man die Ausbildung der Schauspieler verbessern, indem man die Schauspiellehrer aus- oder weiterbildet?“ Schriftenreihe des Deutschen Bühnenvereins, Band 1. Köln 1985.
- Twaalfhoven, Anita: Jeugdtheater en de toneelscholen (Jugendtheater und Schauspielschulen). In: Jeugdtheater. Een Nieuwsbrief voor Professionals. Nummer 3, September 1990.
- Vom Kinderbuch zum Kinderstück. Neue Tendenzen im Kindertheater. Dokumentation einer Expertentagung vom Dezember 1988. In: Mitteilungen des Instituts für Jugendbuchforschung. Frankfurt am Main, August 1989.

Die beteiligten Schauspielschulen

Berliner Schule für Bühnenkunst Adlershof, Berlin

Die Etage. Schule für die darstellenden Künste e.V., Berlin

Fritz-Kirchhoff-Schule „Der Kreis“, Berlin

Hochschule der Künste Berlin

Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“, Berlin

Schauspiel Studio und Film Atelier Langhanke, Berlin

Schauspielschule Ruth Hornemann, Berlin

Schauspielschule des Konservatoriums für Musik und Theater, Bern

Figurentheater-Kolleg, Bochum

Westfälische Schauspielschule der Stadt Bochum

Schauspielschule am Ernst Waldau Theater, Bremen

Sturm. Freies Schauspiel Studio, Bremen

Katholische Universität Eichstätt (Zusatzstudiengang STAKE)

Folkwang-Hochschule Essen

Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Graz

Hamburgisches Schauspiel-Studio, Hamburg

Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg

Stage School of Dance and Drama, Hamburg

Hochschule für Musik und Theater Hannover

Badische Schauspielschule, Karlsruhe

Theaterhochschule „Hans Otto“, Leipzig

Theaterwerkstatt Mainz e.V., Mainz

H.D.Trayer – Schauspiel München

Neue Münchner Schauspielschule, München

Otto-Falckenberg-Schule, München

Schauspielstudio Gmelin, München

Theater und Musiktheater Lehrwerkstatt, Berg/Stamberg bei München
 Zinner Studio, München
 Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“, Potsdam
 Institut für Musik und Theater des Landes Mecklenburg-Vorpommern, Rostock
 Hochschule für Musik und Theater Saarbrücken
 Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“, Salzburg
 Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart
 Novalis-Schule für Sprachgestaltung und dramatische Kunst, Stuttgart
 Schauspielschule Manfred Riedel, Stuttgart
 Theaterakademie der Spielstatt Ulm
 Franz Schubert Konservatorium, Wien
 Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Max Reinhardt Seminar“, Wien
 Konservatorium der Stadt Wien
 Schauspielschule Genzmer e.V., Wiesbaden
 Schauspiel-Akademie Zürich

Die Mitarbeiter des Projekts:

Klaus Doderer (* 1925), em. Prof., langjähriger Direktor des Instituts für Jugendbuchforschung der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main. Besondere Arbeitsbereiche: Literarische Jugendkultur, Kinder- und Jugendtheater.

Margit Knauer, M.A. (* 1961), Studium der Germanistik, Kunstgeschichte und Theater-, Film- und Fernswissenschaft in Frankfurt am Main. Magisterarbeit über modernes schwedisches Kindertheater (Staffan Göthes Kinderdramen).

Andrea Windisch, M.A. (* 1963), Ausbildung als Verlagskauffrau bei der „Frankfurter Rundschau“. Studium der Germanistik, Romanistik und Theater-, Film- und Fernswissenschaft in Frankfurt am Main. Magisterarbeit über Kinderdarstellungen in Ursula Wölfels Jugendbüchern.

Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland

„Das Zentrum dient der Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters und seiner Einbeziehung in alle Bereiche der Jugendhilfe. Dabei berücksichtigt es, daß das Kinder- und Jugendtheater nicht nur Mittel, sondern auch Gegenstand der Erziehungs- und Bildungsarbeit ist“, heißt es in § 1,2 der vom Bundesjugendministerium erlassenen Ordnung.

1989 vom Bundesministerium für Frauen und Jugend eingerichtet wird das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland seither von dort sowie vom Ministerium für Wissenschaft und Kunst des Landes Hessen und der Stadt Frankfurt am Main gefördert. Rechtsträger ist die ASSITEJ, Internationale Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche, Sektion Bundesrepublik Deutschland e.V., die Fachaufsicht obliegt einem Kuratorium.

Leiter des Zentrums ist Dr. Wolfgang Schneider.

Neben den Arbeitsbereichen Nationaler und Internationaler Austausch, Aus- und Weiterbildung sowie Autorenförderung ist die Information und Dokumentation zum Kinder- und Jugendtheater ein wesentlicher Bestandteil der Arbeit des Zentrums.

Seit Ende 1990 verfügt das Zentrum auch über ein Berliner Büro, Am Stadtpark 2/3, 1156 Berlin, Telefon und Fax: 030/2513575.

Autorenförderung

Jedes Jahr schreibt das Kinder- und Jugendtheaterzentrum Stipendien für junge AutorInnen aus, die eine Teilnahme an der „Dramatiker-Werkstatt für Kinder- und Jugendtheater der Bundesakademie für kulturelle Bildung in Wolfenbüttel ermöglichen. Im Mittelpunkt dieser praxisorientierten Werkstatt, die jeweils in zwei zusammenhängenden Seminarblöcken durchgeführt wird, steht die Entwicklung eines neuen Theaterstücks, wobei Gruppenarbeit, Vorträge, erste Lesungen der Stücke und Theaterbesuche als Arbeitsmethoden dienen.

Ziel der „Dramaturgischen Gespräche zum Kinder- und Jugendtheater“ ist es, den Dialog zwischen den SchriftstellerInnen der dramatischen Kinder- und Jugendliteratur und den KünstlerInnen an den Theatern zu intensivieren. Auch sie finden regelmäßig in Zusammenarbeit mit verschiedenen Kinder- und Jugendtheatern statt.

Die zentrale Veranstaltung im Bereich der Autorenförderung stellt das jährliche Frankfurter Autorenforum für Kinder- und Jugendtheater dar. Zum Fünften Autorenforum vom 3. bis 5.12.1993, dem der Titel ASSITEJ World Project verliehen wurde, wird das Zentrum DramatikerInnen aus allen fünf Kontinenten zu einem internationalen Austausch einladen. Projektmanager ist Henning Fangauf.

Aus- und Weiterbildung

Im Rahmen der Aus- und Weiterbildung konzipiert und organisiert das Kinder- und Jugendtheaterzentrum Seminare zur „Theaterpädagogik in der Praxis“ im In- und Ausland. 1993 können die TeilnehmerInnen die theaterpädagogische Arbeit ausgewählter Institutionen in Schweden und Polen kennenlernen.

Mit dem Seminar „Schauspielmethodische Anregungen für Darsteller und Darstellerinnen im Kinder- und Jugendtheater“ bietet das Zentrum SchauspielerInnen die Möglichkeit, mit herausragenden RegisseurInnen des europäischen Kinder- und Jugendtheaters die Wahl von Spielweisen und theatralischen Mitteln auszuprobieren und zu reflektieren.

Ein weiteres zentrales Projekt zur „Erweiterung von Kinder- und Jugendtheatern zu kommunalen Kulturzentren“ ist auf fünf Jahre angelegt und beschäftigt sich mit der sozialen Dimension der Theater für ein junges Publikum. Acht Theater aus den neuen Bundesländern stellen sich – angesichts des Umbruchs der gesamten Lebensverhältnisse und der Schließung zahlloser traditioneller Kinder- und Jugendkultureinrichtungen – der Herausforderung, das Potential ihrer zumeist großen Häuser und ihres kreativen professionellen MitarbeiterInnenstabs für junge Menschen auszuschöpfen und neu zu mobilisieren. Im Mittelpunkt steht nach wie vor der künstlerische Produktionsprozeß und die Theateraufführungen für Kinder und Jugendliche. Von dort ausgehend sucht jedes Theater, den spezifischen örtlichen Bedingungen entsprechend, den Weg der Erweiterung zu Zentren der Vernetzung der Kinder- und Jugendkultur einer Kommune.

Verantwortlich für diesen Arbeitsbereich ist Dr. Christel Hoffmann.

Nationaler und Internationaler Austausch

Zentrale Veranstaltung im Bereich des nationalen und internationalen Austauschs sind die „Deutschen Kinder- und Jugendtheatertreffen“, die das Zentrum als Biennale in Berlin ausrichtet. Beim „2. Deutschen Kinder- und Jugendtheatertreffen“ vom 25. bis 30.4.1993 in Berlin wurden zehn bemerkenswerte deutsche Inszenierungen des Jahres 1992 gezeigt. Weiterhin wurden neueste Tendenzen des europäischen Kinder- und Jugendtheaters aus Rußland, Polen, der Slowakei, Österreich und der Schweiz in ausgewählten Produktionen vorgestellt. Zur Intention der „Deutschen Kinder- und Jugendtheatertreffen“ gehört es, das Theater für ein junges Publikum auf unterschiedlichsten Ebenen ins Gespräch zu bringen: So gab es auch 1993 verschiedene ‚round tables‘ zum Freien Theater, zum Kulturmanagement, zur Rezeptionsforschung, zur Jugend im veränderten Deutschland und anderes mehr. Die ASSITEJ vergab erneut einen Preis für langjährige herausragende Leistungen für das deutsche Kinder- und Jugendtheater im künstlerischen, kulturpolitischen und/oder wissenschaftlichen Bereich.

Ebenfalls in zweijährigem Rhythmus veranstaltet das Kinder- und Jugendtheaterzentrum Tagungen zum Theater für ein junges Publikum bei unseren europäischen Nachbarn. 1989 widmete es sich der DDR, 1991 den Niederlanden und 1993 der Schweiz.

Desweiteren ist das Zentrum eines der Gründungsmitglieder des „Europäischen Netzwerkes der Kunst- und Kulturzentren für Kinder und Jugendliche“. 1992 war es Gastgeber des zweiten Treffens dieses Netzwerkes, zu dem RepräsentantInnen von mehr als 40 Institutionen aus 15 europäischen Staaten zu einer Expertentagung zusammenkamen. Ziel des Netzwerkes ist es, den interdisziplinären Austausch der verschiedenen Kunst- und Kulturzentren für Kinder und Jugendliche zu intensivieren und auf europäischer Ebene voranzutreiben. Koordinatorin des Netzwerkes ist Heidrun Rottke.

Information und Dokumentation

Das Zentrum verfügt über ein Archiv und eine Bibliothek, in der Stücke für das Kinder- und Jugendtheater sowie Programmhefte, Poster, Photos, Sekundärliteratur, Zeitschriften und Videos zum Thema zusammengetragen und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Für die Nutzung von audiovisuellen Medien stehen die entsprechenden Geräte in einer Mediothek zur Verfügung. Seit 1990 beherbergt das Zentrum auch das ASSITEJ Archiv, in dem Dokumentationsmaterial aller ASSITEJ Sektionen gesammelt werden.

Regelmäßige Ausstellungen zu verschiedenen Aspekten des Kinder- und Jugendtheaters erreichen ein breites Publikum, Fachtagungen wenden sich an das Arbeitsfeld im engeren Sinne. Der Bereich Dokumentation umfaßt auch die Buchveröffentlichung über die zahlreichen Aktivitäten des Zentrums.

Die Informations- und Dokumentationsstelle wird von Dr. Jürgen Kirschner betreut.

Veröffentlichungen des Kinder- und Jugendtheaterzentrums

Enge, Herbert, Marlis Jeske, Wolfgang Schneider (Hrsg.): Jugendclubs an Theatern. Frankfurt am Main (u.a.): Peter Lang 1991. 139 Seiten. 29,80 DM. ISBN 3-631-44395-1

Ruping, Bernd, Wolfgang Schneider (Hrsg.): Theater mit Kindern. Erfahrungen, Methoden, Konzepte. Weinheim (u.a.): Juventa 1991. 237 Seiten. 34,00 DM. ISBN 3-7799-0599-X

Schneider, Wolfgang (Hrsg.): Kinder- und Jugendtheater in den Niederlanden. Frankfurt am Main: dipa 1992. 122 Seiten. 26,00 DM. ISBN 3-7638-0163-4

Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Augenblicke. Zum Theater für Kinder- und Jugendliche in Deutschland. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1992. 154 Seiten. 10,00 DM. ISBN 3-88661-137-X

Kirschner, Jürgen, Wardetzky, Kristin (Hrsg.): Kinder im Theater. Dokumentation und Rezeption von Heleen Verburgs ‚Winterschlaf‘ in zwei Inszenierungen. Schriftenreihe der Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung. Band 25. Frankfurt am Main, Remscheid 1993. 280 Seiten. 25,00 DM. ISBN 3-924407-28-2.

Schneider, Wolfgang, Dieter Brunner (Hrsg.): Figurentheater – Das Theater für Kinder? Frankfurt am Main: Verlag Puppen und Masken 1993

Schneider, Wolfgang (Hrsg.): Theater und Jugendschutz. Weinheim: Juventa Verlag 1993

Schriftenreihe des Deutschen Bühnenvereins Bundesverband deutscher Theater

Band I „Kann man die Ausbildung der Schauspieler verbessern, indem man die Schauspiellehrer aus- oder weiterbildet?“

Symposium zur Schauspielerausbildung am 25./26. November 1985 in München. DM 10,-

Band II „Die Theater in der auswärtigen Kulturpolitik“.

Eine Posiumsdiskussion am 1. Juli 1987 im Reichstagsgebäude in Berlin. DM 10,-

Band III Reden zum Theater von Bundespräsidenten und Präsidenten des Deutschen Bühnenvereins. DM 10,-

Band IV.1 Der Wert des Studiums der Theaterwissenschaften für die Theaterpraxis.

Symposium des Deutschen Bühnenvereins vom 22. März 1989 in Köln. DM 10,-

Band IV.2 Der Wert des Studiums der Theaterwissenschaft für die Theaterpraxis. Materialienband. DM 10,-

Band V Die deutsch-deutschen Theaterbeziehungen – Symposium des Deutschen Bühnenvereins vom 6. April 1990 in Berlin. DM 10,-

Band VI „Europäisches Theater – Schlagwort oder Realität?“

Dokumentation eines Symposiums des Deutschen Bühnenvereins vom 22. Juni 1992 in Bonn. DM 10,-

Band VII WERKSTATT NEUE TEXTE – Neue dramatische Literatur für das Kindertheater. Dokumentation der Werkstatt anlässlich des 18. Norddeutschen Theatertreffens 1992 in Kiel. DM 10,-

Band VIII Berufsperspektive: Theaterspielen für junge Zuschauer. Eine Untersuchung zum „Kinder- und Jugendtheater im Rahmen der Ausbildung von Schauspielerinnen und Schauspielern“. DM 10,-

Barbara Müller-Wesemann: Marketing im Theater
herausgegeben vom Zentrum für Theaterforschung der Universität Hamburg
und Deutscher Bühnenverein – Landesverband Nord.

**Zu beziehen beim Deutschen Bühnenverein – Bundesverband
deutscher Theater, Quatermarkt 5, 5000 Köln 1**

