

Als Grimm und GRIPS noch Feinde waren

Das emanzipatorische Kindertheater und die Münchner SCHAUBURG

DAMARIS NÜBEL

When Grimm and GRIPS Were Still Foes

Emancipatory Children's Theatre and the SCHAUBURG Theatre in Munich
The 1968 movement changed children's theatre in Germany – including the SCHAUBURG Theatre in Munich. When Norbert J. Mayer became the new manager in 1969, he no longer staged fairy tales like those by the Brothers Grimm. Instead he put on new and different kinds of plays that reflected children's everyday lives, such as those created by the GRIPS theatre or by Helmut Walbert. He also worked with educationists and psychologists and involved young people in various ways, for example by inviting them to rehearsals and discussing their ideas about the theatre. This kind of theatre was called ›emancipatory‹ and it aimed to help children to develop self-confidence and political awareness. The plays of the so-called ›emancipatory theatre‹ had a lasting influence on children's theatre not only in Munich but also throughout Germany.

Einleitung

In der Theatergeschichte wurde von Aristoteles bis Brecht immer wieder angenommen, dass ein Bühnengeschehen das Publikum beeinflussen kann. Entsprechend nahe liegt der Gedanke, das Theater als Erziehungsinstrument einzusetzen, wie es z. B. im Jesuitentheater der Renaissance oder den didaktischen Dramen der Aufklärung der Fall war. Stand bei Ersteren die Vermittlung der christlichen Heilslehre im Mittelpunkt, können Letztere als »Einübung in gesellschaftliche Verhaltensnormen« (Schedler 1974, S. 23) verstanden werden. Auch das emanzipatorische Kindertheater der 1960er Jahre verfolgt erzieherische Ziele, obgleich diese sich signifikant von den oben genannten unterscheiden. Hier sollen Kinder nicht lernen, indem neue Ängste erzeugt, »sondern alte benannt [und] sprachlich faßbar« gemacht werden (Reisner 1983, S. 116).

Der folgende Beitrag gibt keinen allgemeinen Überblick über das emanzipatorische Kindertheater, sondern konzentriert sich mit dem Münchner *Theater der Jugend* auf ein einziges Haus, das zu Unrecht nur selten mit den Veränderungen im Kindertheater um 1968 in Zusammenhang gebracht wird. Am Münchner *Theater der Jugend* stellt 1968 eine Zäsur dar, die sich anhand dreier zentraler Merkmale des emanzipatorischen Kindertheaters herausarbeiten lässt: erstens das Aufkommen neuer Spielvorlagen, die sich an Problemen der Lebenswelt von Kindern und Jugendlichen orientieren, zweitens die wissenschaftliche Begleitung durch PsychologInnen und PädagogInnen sowie drittens die aktive Beteiligung von Kindern und Jugendlichen an Produktions- und Rezeptionsvorgängen.

Das emanzipatorische Kinder- und Jugendtheater ist insbesondere mit zwei Berliner Bühnen verknüpft: dem GRIPS und dem *Theater Rote Grütze*. Doch auch das in den 1950er Jahren zunächst als Märchenbühne gegründete *Theater der Jugend* in München – heute v. a. als SCHAUBURG bekannt – hat Anteil an jener Entwicklung, die Ende der

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2018 | www.gkjf.de
DOI: 10.23795/JahrbuchGKJF2018-
Nuebel

1960er Jahre einsetzt und die bis dato vorherrschende Vorstellung von Kindertheater grundlegend verändert. War Kindertheater seit dem 19. Jahrhundert gleichbedeutend mit dem alljährlich in Stadt- und Staatstheatern gezeigten Weihnachtsmärchen, so setzte sich vor dem Hintergrund der Studentenbewegung und sich wandelnder Kindheitsvorstellungen nun die Idee durch, dass auch Kinder ganzjährig Zugang zu einem Theater haben müssen, das ihre Lebenswelt aufgreift und für sie relevante Themen verhandelt. Dieses, sich als emanzipatorisch begreifende Theater wollte politisch-gesellschaftliche Zusammenhänge aufzeigen, zu Kritik und Widerspruch herausfordern und das Selbstbewusstsein von Kindern stärken. Von »der Realität des Kindes in unserer Gesellschaft« auszugehen und »es als Zuhörer und Diskussionspartner ernst zu nehmen« bedeutete, ästhetische Fragen hintanzustellen (vgl. ebd.). Aus seinen »pädagogisch-didaktischen Zielsetzungen« machte das emanzipatorische Kindertheater keinen Hehl (vgl. Schneider 1994, S. 18).

Kindern wurde durch diese neuen Entwicklungen Zugang zu einem Kulturraum gewährt, der ihnen bis dahin verschlossen gewesen war bzw. lediglich dazu gedient hatte, »die Konsum- und Leistungszwänge der Erwachsenenengesellschaft eintrainiert [zu] bekomm[en]« (Schedler 1969, S. 30). Die neue Auffassung von Kindertheater führt Bauer auf Brecht zurück. Sie stelle sich

quer zu den gesellschaftsaffirmativen Tendenzen des vorherrschenden Kindertheaters an den Stadt- und Staatsbühnen und der gesamten kulturindustriell organisierten kindspezifischen Kulturproduktion [und] versteht sich folglich bewußt als *Gegenproduktion* [...]. [Hervorhebung im Original] (Bauer 1980, S. 129)

Am *Theater der Jugend* in München war es der Intendant Norbert J. Mayer, der 1969 eine Gegenbewegung einläutete. Grimms Märchen sollten von GRIPS-Stücken abgelöst und das Theater zu einem Kommunikationszentrum, zu einem Ort der Agitation, der Provokation und des Protestes umgestaltet werden (vgl. Lukasz-Aden 1994, S. 23). Das Haus, das 1953 vom Schauspielerehepaar Sigfrid Jobst und Annemarie Jobst-Grashey als Privatinitiative gegründet worden war, um Kindern eine Gegenwelt zur Nachkriegsrealität zu bieten, hatte sich mit seinem Märchenprofil erfolgreich in München etabliert. Doch die 1957 als Rechtsträger ins Leben gerufene Gesellschaft der Münchner Jugendbühne sah 1968 das Ende einer Ära gekommen und verlängerte Jobst Vertrag als Intendant nicht mehr (ebd., S. 20). Seine Witwe zieht eine bittere Bilanz:

Revolutionen lassen Köpfe rollen, so auch die unseren. Was 15 Jahre gut und erfolgreich war, war plötzlich nichts mehr wert. Poesie und Phantasie hatten ausgespielt, moralische und ethische Prinzipien waren abgemeldet. Statt Wohlwollen und Sympathie kamen Selbstbehauptung und Aggression. (Jobst-Grashey zitiert nach Lukasz-Aden 1994, S. 20)

Der Beginn war für den neuen Intendanten Mayer denkbar schwierig, zu beliebt waren Jobsts Märcheninszenierungen besonders bei LehrerInnen gewesen. Die LehrerInnen waren laut Mayer kaum davon zu überzeugen, »daß es auch andere gute, bessere Stücke gibt« (Mayer zitiert nach Lukasz-Aden 1994, S. 24) und boykottierten anfangs die eigens für sie angesetzten Treffen (ebd.).

Anhand zweier Produktionen, die während der Intendanz von Mayer realisiert wurden – *Stockerlok und Millipilli* von Volker Ludwig und Rainer Hachfeld (UA 1969) und

Oder auf etwas schießen, bis es kaputt ist von Helmut Walbert (UA 1971) – werden die den Umbruch begleitenden Veränderungen im Folgenden ausgeführt. Im Anschluss daran wird nachvollzogen, wie unter den auf Mayer folgenden Intendanten die Grundideen des emanzipatorischen Kindertheaters in München fortexistieren, sich wandeln, mitunter aber auch rigoros abgelehnt werden.

Neue Spielvorlagen

Die Kinder- und Jugendliteratur erfährt im Zuge der 1968er Bewegung eine enorme Aufwertung, die zugleich mit einem fundamentalen Wandel der Themen, Formen und Funktionsbestimmungen einhergeht (vgl. Weinkauff/Glasenapp 2010, S. 83). Neben antiautoritären Texten wie z. B. Friedrich Karl Waechters *Anti-Struwwelpeter* (1970) erscheinen Romane wie Hans-Georg Noacks *Rolltreppe abwärts* (1970) oder Peter Härtlings *Das war der Hirbel* (1973), die die Lebenswirklichkeit von Kindern und Jugendlichen problemorientiert in den Blick nehmen. Eine antiautoritäre Haltung sowie die Orientierung an der Lebenswirklichkeit der Zielgruppe kennzeichnen auch das emanzipatorische Kindertheater.

Stokkerlok und Millipilli ist eines der ersten Kindertheaterstücke aus der Feder des GRIPS-Gründers Volker Ludwig und dessen Bruder Rainer Hachfeld.¹ Dieser Urtext des emanzipatorischen Kindertheaters versteht sich als »Auseinandersetzung mit Alltagsproblemen, die Kinder mit ihrer näheren Umwelt haben« und als »Parteiergreifen für die Unterdrückten in einem besonders kinderfeindlichen Land« (Ludwig 1983, S. 11). Bereits ein Jahr nach der Uraufführung in Berlin setzt Mayer, der zu Beginn seiner Intendanz am *Theater der Jugend* in München aus Kompromissbereitschaft noch *Aschenbrödel* inszeniert hatte, das Stück auf den Spielplan und untermauert damit seine Abkehr von der bisherigen Ausrichtung des Hauses. Die Geschichte um den Lokführer Stokkerlok und das Mädchen Millipilli, die sich gemeinsam auf die Suche nach den Bestandteilen der von Kratzwurst² zerlegten Lok namens Lokolieschen machen, erinnert mit ihren austauschbaren Einzelszenen noch stark an die Nummerndramaturgie des Kabarets, in welchem das GRIPS-Theater seine Wurzeln hat.³ Die Münchner *Abendzeitung* sieht das *Theater der Jugend* mit dieser Produktion »allerneueste Wege« beschreiten, was nicht nur mit der Spielvorlage, sondern auch damit zu tun hat, dass Kinder als Probenpublikum »vor und hinter den Kulissen schnüffeln [dürfen]« (Müller 1970, S. 9). Auch das GRIPS-Theater, das selbst noch in den Anfängen steckt, profitiert von der Aufmerksamkeit, die es in München erfährt. Als inzwischen städtische Bühne trägt das *Theater der Jugend* zur Etablierung des privaten GRIPS-Theaters bei (vgl. Lukasz-Aden 1994, S. 25) und im Rahmen eines Gastspiels von Rainer Hachfelds *Mugnog-Kinder!* (UA 1970) im selben Jahr erhalten die GRIPS-Stücke sogar einen inhaltlichen Impuls durch das Münchner Publikum:

Um die allzu lange Pause zu überbrücken, ermuntert Birger Heymann das Publikum mit seiner Gitarre [...], den Refrain mitzusingen: »Was ist ein Mugnog? Ein Mensch, ein Ding, ein Tier? Ein Mugnog ist ein Mugnog und wir sind wir!« Die Kinder singen es

¹ 1968 hatte das Duo bereits *Die Reise nach Pitschepatsch* erarbeitet. Ludwig bezeichnet es als »Stationen-Märchen-Musical mit ersten antiautoritären Spurenelementen« (Ludwig 1983, S. 11).

² Bei Kratzwurst handelt sich um den für das GRIPS-Theater typischen »unsympathischen, pri-

mitiv-autoritären Erwachsenen«, auf den »[d]as pffiffige Kind« – im vorliegenden Beispiel das Mädchen Millipilli – angewiesen ist (vgl. Hentschel 2007, S. 107).

³ Das GRIPS-Theater geht 1966 aus dem Berliner Reichskabarett hervor und heißt bis 1972 »Theater für Kinder im Reichskabarett« (vgl. Ludwig 1983, S. 10 ff.).

begeistert nach jedem Bild wieder, und nach der Vorstellung erschallt durch die hohle Reitmorstraße aus hunderten bayerischer Kehlen zum Entsetzen der Lehrer: »Ein Mugnog ist ein Mugnog und wir sind wir!« So kommt es zu den »Liedern zum Mitsingen«, die erheblich zur Vitalität der Aufführungen [...] beitragen. (Ludwig 1983, S. 14)

Nicht nur mit den GRIPS-Stücken realisiert sich in München die von Schedler in seinen *Sieben Thesen zum Theater für sehr junge Zuschauer* geforderte Loslösung von alten Spielvorlagen, auch die am *Theater der Jugend* inszenierten Texte von Helmut Walbert orientieren sich an der Gegenwart und den Erfahrungsbereichen von Kindern (Schedler 1969, S. 32) – wenngleich auf ganz andere Art und Weise als bei GRIPS. Walbert setzt nicht auf kabarettistische Verkleinerung, wie Ludwig und Hachfeld es in ihren frühen Stücken tun (vgl. Henrichs 1976, S. 2), sondern stellt Konflikte überdeutlich und düster heraus:

Dem kessen, immer für die Kinder Partei nehmenden Optimismus von ›Grips‹ setzte Walbert Skepsis entgegen; daß die Kinder der bessere Teil der Menschheit sind, dieser Trost ist seinen Stücken nicht zu entnehmen. (Ebd., S. 2 f.)

Oder auf etwas schießen, bis es kaputt ist ist ein Stück über Macht, Anpassung und Unterdrückung, in dessen Zentrum sechs zwölfjährige Jungen stehen, die vom Autor lediglich mit Nummern bezeichnet werden. Es entspinnt sich ein Kampf um eine geladene Waffe, in dessen Verlauf der Anführer der Gruppe demontiert wird, nachdem auch alle anderen Jungen entweder psychische oder physische Gewalt erfahren haben. Walbert selbst sieht *Oder auf etwas schießen, bis es kaputt ist* nicht als Anti-Gewalt-Stück, sondern als ein Stück »über den systematischen Abbau einer Herrscherfigur, die mit ihren eigenen Mitteln besiegt wird« (Walbert zitiert nach Müller o. J.). Wie Mayer und Schedler hält auch Walbert Märchenstoffe für ungeeignet für das Kindertheater, weil sie sich seiner Auffassung nach für soziale Zusammenhänge nicht interessieren, sondern letztlich eine unbegründete Hoffnung auf Rettung schürten:

Was geschieht zum Beispiel in den xfachen Bearbeitungen des Aschenbrödelstoffes? Wird nicht alles im Kind hingelenkt auf die irrsinnige Hoffnung, der Prinz wird kommen? Es wird nicht untersucht, warum dem Aschenbrödel sein Dasein aufgezwungen wird. Es wird nicht gezeigt, welche Möglichkeiten der Befreiung das Mädchen hat. (Walbert 1971)

Walbert interessiert sich in *Oder auf etwas schießen, bis es kaputt ist* für das Sozial- und Spielverhalten von Kindern und Jugendlichen in Gruppen, insbesondere für ihren Umgang mit Macht (vgl. Lukasz-Aden 1994, S. 28). So verzichtet das Stück sowohl auf märchenhafte Lösungen als auch auf Erwachsene, die unterstützend eingreifen oder im Gegenteil als Feindbild auftreten. Eine Provokation sieht Henrichs darin, dass *Oder auf etwas schießen, bis es kaputt ist* lediglich aufzeige, wie Gewalt funktioniert, anstatt zu fragen, wie sie entsteht oder was man gegen sie tun kann.

Es gibt viel Gewalt in diesem Stück (rhetorische, aber auch physische), Demütigungen, Fesselungen, Folterungen – Vorgänge, die Walbert ganz sachlich und kommentarlos beschreibt, ohne erkennbare Zeichen von Abscheu. Und es bleibt auch noch beunruhigend offen, was diese gewalttätigen Kinderspiele sind: noch Spiel oder schon reale Gewalt. (Henrichs 1976, S. 2)

Zu ähnlich kritischen Einschätzungen wie Henrichs gelangen PsychologInnen und PädagogInnen, im Münchner Stadtrat fürchtet man sogar Nachahmungstäter (vgl. Schmidt 1971). Dies führt schließlich dazu, dass Walberts Stück 1971 in der Regie von Hartmut Baum für Jugendliche und nicht wie vom Autor intendiert für Kinder gezeigt wird.

Wissenschaftliche Begleitung

Kindheit und Jugend werden in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend zu einem Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung. So erscheinen z. B. Erik H. Eriksons Werke *Identität und Lebenszyklus* sowie *Jugend und Krise* in den Jahren 1966 und 1970 auch in Deutschland und beeinflussen die Produktion von Kunst und Kultur für Kinder und Jugendliche.

Auch die Entwicklung und Etablierung des emanzipatorischen Kindertheaters wird wissenschaftlich begleitet, z. B. in Form mehrerer Fachtagungen. Den Auftakt bildet 1970 die Kindertheatertagung in Marl, in welcher vor allem Fragen der Finanzierung, des Spielplans und der Publikumsbeteiligung diskutiert werden (vgl. Bauer 1980, S. 70). Noch im selben Jahr wird in Bad Segeberg »die Schule als Aktionsfeld für Kindertheater« stärker in den Blick genommen. Wilfried Noetzel bemüht sich um die Begründung eines Schultheatermodells, »das kein ›Literaturtheater‹ sein und die Zusammenarbeit von Wissenschaft, Theater und Schule fördern soll« (ebd., S. 71f.). Ein Jahr später setzt man sich in Berlin zum Ziel, Theaterpraxis und Sozialwissenschaft stärker miteinander zu verzahnen,

um wissenschaftliche Fragestellungen und spielpraktische Erfahrungen wechselseitig aufeinander zu beziehen und somit die immer stärker geforderte wissenschaftliche Grundlegung der Kindertheaterpraxis voranzutreiben (ebd., S. 72).

In München ruft Mayer, der sich neben seinen Aufgaben als Intendant am theaterwissenschaftlichen Institut der Ludwig-Maximilians-Universität als Dozent engagiert, einen wissenschaftlichen Beirat ins Leben, der in regelmäßigen Treffen die am *Theater der Jugend* geplanten Inszenierungen bespricht und begleitet. Auch Schedler sieht in seinen *Sieben Thesen zum Theater für sehr junge Zuschauer* die ständige Zusammenarbeit mit PsychologInnen und PädagogInnen als unbedingte Notwendigkeit, um die Stücke den tatsächlichen Bedürfnissen von Kindern und Jugendlichen anzupassen. Kinder sollen, so Schedler, »nach ihren Erwartungen ausgehört [werden]. Ihre realen Bedürfnisse und Möglichkeiten beobachtend, wird ihre Reaktion auf Stoffe und Themen untersucht« (Schedler 1969, S. 32). Am *Theater der Jugend* in München werden beispielsweise Fragebögen für Kinder entwickelt und ausgewertet, psychologisch-pädagogische Arbeiten vergeben, aus denen Publikationen hervorgehen und Gutachten zu geplanten Inszenierungen in Auftrag gegeben werden (vgl. Lukasz-Aden 1994, S. 27). So bewertet etwa die Diplom-Psychologin Aika Schäfer Walberts Stück *Oder auf etwas schießen, bis es kaputt ist* als »[g]ute sozialpsychologische Studie« über das Aggressionsverhalten von Kindern in der Vorpubertät. Ihrer Einschätzung nach »wird diese Entwicklungsphase in abstrakter überspitzter Form dargestellt«, weshalb sie letztlich die Empfehlung ausspricht, das Stück für Erwachsene bzw. mit entsprechender Vor- und Nachbereitung »frühestens ab 16 Jahren« freizugeben (Schäfer o. J.). Zu einer ähnlichen Einschätzung gelangt auch die Diplom-Psychologin Gerda Metz. Sie empfiehlt das Stück für Jugendliche bzw. für Studentengruppen, »die sich mit Gruppenstrukturen auseinandersetzen wollen«

(Metz o. J.). Auch Rückmeldungen von PädagogInnen aus der Praxis, etwa die des Münchner Hauptschullehrers Matthias Zeller, werden am *Theater der Jugend* gesammelt und ausgewertet. Zeller, der mit seinen SchülerInnen eine Probe besucht hat, moniert die fehlenden Identifikationsmöglichkeiten für Mädchen und empfiehlt ein versöhnlicheres Ende. Überdies ist er jedoch der Meinung, dass

sich aus dem Besuch dieser Theateraufführung ein beträchtlicher Gewinn [ergibt], wenn es dem Lehrer gelingt, in der Nachbereitung die gezeigten Verhaltensweisen unter Mitarbeit der Schüler auf Gegebenheiten unseres bestehenden Gesellschafts-systems zu übertragen. (Zeller 1970)

Ob Kinder und Jugendliche nun mittels Fragebogen ›ausgehört‹ werden oder der Theaterbesuch pädagogisch vor- bzw. nachbereitet wird, wie etwa Schäfer und Zeller es empfehlen, immer ist im programmatischen Nachdenken über emanzipatorisches Kindertheater die Idee der aktiven Beteiligung von Kindern und Jugendlichen enthalten. Der Regisseur Hartmut Baum möchte beispielsweise in »Proben mit Kindern [jene] Vorstellungen [überprüfen], die man als Erwachsener hat« (Baum zitiert nach Müller o. J.). Für ihn steht fest: »Aktionen prägen sich ein. Theoretisches Gerede ist zwecklos.« (Ebd.) Entsprechend setzt die sich seit den 1970er Jahren allmählich herausbildende Disziplin der Theaterpädagogik auf handlungsorientiertes Lernen.

Beteiligung von Kindern und Jugendlichen

Entscheidende Impulse für die Publikumsbeteiligung entwickelte in den 1960er und 1970er Jahren Augusto Boal mit seinem *Theater der Unterdrückten*, das heute als Standardwerk der Theaterpädagogik gilt. Mit seiner Methodensammlung verfolgte er ursprünglich das Ziel der politischen Bildung der einfachen Landbevölkerung Brasiliens. Er setzt Theater als Mittel ein, um Unterdrückungsmechanismen sichtbar zu machen und diese gemeinsam mit den ZuschauerInnen aktiv zu bearbeiten (vgl. Boal 1979).

Auch das emanzipatorische Kindertheater mit seinem politisch-gesellschaftlichen Aufklärungsanspruch bindet seine Zielgruppe aktiv ein – und zwar in Produktions- und Rezeptionsvorgänge gleichermaßen. So hält Schedler die Beteiligung von Kindern und Jugendlichen sowohl im Rahmen von Stückentwicklungen als auch im Rahmen einzelner Vorstellungen für erforderlich. Den »autonome[n] Verfertiger einer hermetischen Spielvorlage« sieht Schedler im Kindertheater abgeschafft. Stattdessen soll das aus Kindern bestehende Probenpublikum mit DarstellerInnen und RegisseurInnen ins Gespräch kommen, sie beraten und so entsprechend aktiv an der Stückentwicklung mitarbeiten (Schedler 1969, S. 32). Des Weiteren fordert Schedler »eine Dramaturgie des Zwischenrufs und Sich-Einmischens«. Ausgehend von der Beobachtung, dass konventionelles Zuschauen im Theater genauso eindimensional funktioniert wie schulischer Frontalunterricht, muss Theater für Kinder – damit diese zu MitspielerInnen werden können – »herzeigen, wie es funktioniert« (ebd.). Schedler sieht diese Forderung z. B. dann realisiert, wenn Kinder im Rahmen einer Vorstellung direkt angesprochen, auf die Bühne gebeten oder mit Aufgaben betraut werden, die sie möglicherweise sogar in den öffentlichen Raum führen. »Die Spielvorlagen müssen so beschaffen sein, daß sie sich durch das Eingreifen der Kinder verändern können.« (ebd.)

Mayer, der in derselben Ausgabe der Zeitschrift *Theater heute* auf Schedlers Thesen Bezug nimmt, wirft diesem zwar eine gewisse Realitätsferne vor, was dessen Ideen zur

Publikumsbeteiligung betrifft, sieht aber zugleich die meisten seiner Forderungen am *Theater der Jugend* in München verwirklicht (vgl. Mayer 1969, S. 38). Bereits bei *Stokkerlok und Millipilli* wurde mit einem Probenpublikum gearbeitet, bei *Oder auf etwas schießen, bis es kaputt ist* ging man noch einen Schritt weiter: Nach der Vorstellung nimmt das Publikum die Bühne ein und improvisiert Szenen aus der Erinnerung nach, im Anschluss wird diskutiert (vgl. Müller o.J.).

Von der Münchner Stadtregierung und der Presse ähnlich kontrovers diskutiert wie *Oder auf etwas schießen, bis es kaputt ist* wird das Stück *Stifte mit Köpfen* von Werner Geifrig, das dieser in engem Austausch mit Lehrlingen erarbeitet hat, die auch die Protagonisten seines Textes sind. Geifrig nimmt die schwierige gesellschaftspolitische Situation der Lehrlinge zum Schreibanlass und trifft damit einen Nerv, worauf das Kultusministerium mit Verboten reagiert:

Die Schulvorstellungen wurden für den klassenweisen Besuch [...] verboten, wegen Fäkalsprache so die offizielle Begründung. Darüber ist ein ziemlich harter Streit entbrannt, weil gerade Hauptschullehrer der Meinung waren, daß ihre Schüler sich das angucken sollten. (Geifrig zitiert nach Lukasz-Aden 1994, S. 41)

Für Mayer realisiert sich mit der Uraufführung von *Stifte mit Köpfen* im Jahr 1973 das Theater als Kommunikationszentrum in besonderem Maße. Im Foyer liegen Informationsmaterialien aus, man unterhält sich mit Lehrlingen,

die ausgebeutet wurden, die für den Chef das Auto waschen mußten usw. Wir zeigten, wie sie sich wehren können. Nach den Vorstellungen hatten wir Podiumsdiskussionen. Vertreter des Amtes für öffentliche Ordnung und vom Arbeitsministerium waren da, Pädagogen, Lehrerherren, das waren heiße Diskussionsrunden. Brecht hätte seine helle Freude gehabt, ein Lehrstück, wie Brecht es wollte: eine Szene so spielen, daß man den Unterdrückungsmechanismus sieht. Es ging oft bis Mitternacht ... (Mayer zitiert nach Lukasz-Aden 1994, S. 26).

Am *Theater der Jugend* ist das emanzipatorische Theater zugleich politisches Theater. Die Produktionen mischen sich ein, indem sie aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen sichtbar machen, Betroffene involvieren und zu Wort kommen lassen. Kultusministerium und Schulreferat behindern phasenweise nicht nur den Besuch einzelner, sondern sämtlicher Vorstellungen im *Theater der Jugend* zur Unterrichtszeit, weil, so nimmt Mayer an, »die Stücke nicht deren pädagogischen Vorstellungen entsprachen« (ebd.). Schließlich muss sich Mayer sogar vor Oberbürgermeister Hans-Jochen Vogel zu den »linken Vorgängen auf der Bühne des Theaters der Jugend« äußern (ebd., S. 27). Wer sich dagegen nicht einmischt, ist August Everding, obwohl er als Intendant der Münchner Kammerspiele – jenes Hauses, dem das *Theater der Jugend* formal angeschlossen ist – eigene Erfahrungen mit skandalträchtigen Inszenierungen des politischen Theaters gemacht hat: 1968 inszenierte Peter Stein den *Viet Nam Diskurs* von Peter Weiss und ließ die DarstellerInnen am Ende der Vorstellung beim Publikum Geld für Waffenspenden an den Vietkong sammeln. Die Produktion wurde nach vier Aufführungen abgesetzt, Stein von Everding entlassen (vgl. Zweckerl o. J.).

Als Everding 1973 an die *Hamburgische Staatsoper* wechselt, verlässt auch Mayer das *Theater der Jugend*. Mit Everdings Nachfolger Hans-Reinhard Müller kommt Mayer nicht zurecht. Er hat den Eindruck, man empfinde ihn an den Kammerspielen als »zu

links« und wolle ihn »ins Dramaturgische abschieben« (Mayer zitiert nach Lukasz-Aden 1994, S. 27). Unter seinen Nachfolgern Hedda Kage und Iven Tiedemann erhält das *Theater der Jugend* eine neue künstlerische Ausrichtung.

Das *Theater der Jugend* in den Folgejahren

Im neuen künstlerischen Programm von Kage und Tiedemann werden Grimm und GRIPS, die unter Mayer als unvereinbare Gegensätze betrachtet worden waren, wieder zusammengeführt. Sie gehen davon aus,

daß Theater kein Ersatz für Pädagogik sein kann und umgekehrt, sondern daß das Pädagogische im Künstlerischen aufgehen muß. Die Stoffe, die sich anbieten, können sowohl aus dem Märchenbereich als auch aus der realen Alltagswelt der Kinder stammen (Lukasz-Aden 1994, S. 35).

Mit dem Märchenstück *Der nackte König* von Jewgeni Schwarz im Jahr 1973 misslingt der Start, weil, so Kage, die Presse noch auf dem »alten 68er Trip« ist.⁴ Besser zu erreichen ist das Publikum inzwischen mit Stücken des GRIPS-Theaters – etwa *Ein Fest bei Papadakis* im Jahr 1974 (UA 1973) – oder von Werner Geifrig, der unter Kage und Tiedemann 1975 *Bravo Girl!* erarbeitet und uraufführt (vgl. ebd., S. 36).

Auch in den Folgejahren ziehen sich Stücke des emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheaters wie ein roter Faden durch die verschiedenen Intendanten. Unter Jens Heilmeyer, der das *Theater der Jugend* von 1975 bis 1980 leitet, kommt es aufgrund der Stücke *Was heißt hier Liebe?* des *Theaters Rote Grütze* (UA 1976) und *Das hältste ja im Kopf nicht aus* vom GRIPS-Theater (UA 1975) erneut zu Konflikten mit der inzwischen CSU-geführten Stadtregierung:

[D]as *Theater der Jugend* war von Anfang an in der Schußlinie. Wir waren links, zum Beispiel DAS HÄLTSTE JA IM KOPF NICHT AUS, das war Aufruf zur Anarchie, hieß es. Rote Grütze sowieso, und dann noch dieses Stück über Sexualität. Das Kultusministerium griff ein, es gab Diskussionen. Das Stück wurde verboten, das heißt die Schulen durften es nicht sehen. (Heilmeyer zitiert nach Lukasz-Aden 1994, S. 54)

Mit Jürgen Flügge übernimmt 1980 ein Mann die Leitung des Theaters, der einerseits stark vom emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheater geprägt ist, andererseits aber ähnlich wie Kage und Tiedemann neben Gegenwartsthemen auch Märchen, Mythen und historische Stoffe auf die Bühne bringen will. Nach ersten Erfahrungen am Frankfurter *Theater am Turm*, einem der ersten Mitbestimmungstheater in der Bundesrepublik, und am *Theater Rote Grütze*, wo Flügge u. a. an der kollektiven Erarbeitung von *Was heißt hier Liebe?* beteiligt war, sieht er in München die Zeit der Mehrheitsbeschlüsse abgelaufen: »Führungskräfte waren wieder gefragt, übernahmen allerorten das Ruder« (Lukasz-Aden 1994, S. 59). Sein künstlerisches Programm beschreibt Flügge als »[s]innliches, lustvolles Theater, das politisch eingreifend argumentieren kann«, sich jedoch

⁴ Jewgeni Schwarz kombiniert in seinem in den 1930er Jahren entstandenen Stück verschiedene Märchen von Hans Christian Andersen, darunter *Des Kaisers neue Kleider*. Aufgrund von Verboten gelangte

es erst 1959 in Moskau zur Uraufführung (vgl. https://www.theatertexte.de/nav/2/2/3/werk?verlag_id=henschel_schauspiel&wid=326&ebex3=3).

»nicht parteipolitisch verhält« (Flügge zitiert nach Lukasz-Aden 1994, S. 62). Dass dieser Ansatz durchaus auch mit Märchenstoffen vereinbar ist, beweist Flügge 1981 mit der Produktion von *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren* in einer Bearbeitung von Friedrich Karl Waechter:

Die Lehrer dachten, wir machen ein zuckersüßes Märchen, aber wir erzählten eine politische Geschichte, erzählten von der Ausbeutung. Waechter hatte das Märchen auf seinen sozialen Hintergrund zurückgeführt. (Ebd.)

Zu einer deutlichen Abkehr vom emanzipatorischen Kindertheater und jeglicher pädagogischen Instrumentalisierung kommt es ab 1990 unter Georges Podt, der das Haus zusammen mit der Dramaturgin Dagmar Schmidt bis ins Jahr 2017 leitet. Obwohl ihm das den Vorwurf einbringt, Theater für Erwachsene und nicht für Kinder und Jugendliche zu machen, setzt er von Anfang an auf »Kompliziertheit gegen Vereinfachung« (Podt 2006, S. 5). Gerade weil »das Leben von Heranwachsenden verwickelt, verflochten, undurchsichtig« – eben kompliziert – ist, braucht diese Zielgruppe seiner Auffassung nach auch ein entsprechendes Theater:

Komplexität ist die Grundlage unendlicher Varianten und Möglichkeiten. Eine humane und demokratische Gesellschaft können nur Menschen gestalten, die vernetzt denken können und mit Verschiedenartigkeit umgehen können, die in Sowohl-als-auch-Formeln denken können statt nur in Entweder-oder-Kategorien oder im rückwärtsgewandten Weiter-So. (Ebd.)

Podt bringt v. a. literarische Stoffe auf die Bühne, wie z. B. *Andorra* von Max Frisch im Jahr 1992, *Die schwarze Spinne* von Jeremias Gotthelf im Jahr 2000, *Leonce und Lena* von Georg Büchner im Jahr 2005, *Buddenbrooks* von Thomas Mann im Jahr 2007, *Fahrenheit 451* von Ray Bradbury im Jahr 2010 oder schließlich *La Strada* nach dem Film von Federico Fellini im Jahr 2017. Neben der Adaption literarischer Stoffe steht seine Intendanz auch für experimentelle Dramaturgien und Spielweisen, wie sie z. B. in den Regiearbeiten von Peer Boysen sichtbar werden. Auch wenn keine Alltagserfahrungen von Kindern und Jugendlichen inszeniert werden, halten Podt und Schmidt die Ausrichtung ihres Spielplans für »realitätsbezogen« (vgl. Lukasz-Aden 1994, S. 98). Die 68er-Bewegung dagegen ist für sie längst Geschichte. Gegenüber 1968, wo es noch klare Feindbilder gegeben habe, sei die Welt viel komplizierter geworden (ebd.).

Emanzipiert vom emanzipatorischen Kindertheater: Im Gespräch mit Andrea Gronemeyer

Zur Spielzeit 2017/18 wechselt Andrea Gronemeyer vom *Jungen Nationaltheater Mannheim*, vormals *Schnawwl*, als Nachfolgerin von Georges Podt nach München. Die entscheidenden künstlerischen Impulse für ihre Arbeit hat sie in den 1980er Jahren aus dem schwedischen und dem niederländischen Kinder- und Jugendtheater erhalten. Dementsprechend verortet sich Gronemeyer selbst eher in der Nachfolge von Jürgen Flügge,

der mit seinen internationalen Festivals in den 80er Jahren [und] der Entdeckung vor allem der schwedischen und niederländischen Theaterkunst eine ganze Generation von jungen Theatermachern beeinflusst hat (Gronemeyer 2018).

›Emanzipatorisches Kindertheater‹ ist für Gronemeyer ein historischer Begriff, der eine Theaterform mit spezifischen didaktischen Zielsetzungen, klaren Botschaften und einfachen Konfliktlösungsstrategien unter gleichzeitigem Verzicht auf ästhetische Raffinesse und Mehrdeutigkeit beschreibt. Spätestens seit den 1990er Jahren sieht sie bei zahlreichen Theatermachern eine deutliche Abkehr vom emanzipatorischen Kindertheater (vgl. ebd.). Diesen Paradigmenwechsel beschreibt Ingrid Hentschel folgendermaßen:

Immer häufiger werden Inszenierungen und Stücke von ihrer Theatralität her und dem ästhetischen Interesse aus entwickelt. Kindertheater ist vor allem Theater und erst in zweiter Linie für Kinder gedacht. (Hentschel 2007, S. 113)

Das Kunstwerk tritt wieder in den Vordergrund, das für Gronemeyer »hinsichtlich der Emanzipation der Menschen ein viel wirkungsmächtigere[s] Medium [darstellt] als eine alles auf Inhalte setzende Didaktik, Aufklärung oder Agitation« (Gronemeyer 2018).

Theater für Kinder und Jugendliche ist heute fester Bestandteil der deutschen Theaterlandschaft und entsprechend ausdifferenziert haben sich die Spielpläne. Neben literaturbasierten Inszenierungen finden sich Tanz- und Musiktheaterproduktionen, performative Projekte oder mit dem Ensemble entwickelte Stücke. Es ist zu beobachten, dass

Altersgrenzen und Spartengrenzen [...] überwunden [werden], die Grenzen zwischen Amateuren und professionellen Schauspielern fallen, die strukturellen und ästhetischen Abgrenzungen zwischen Kinder- und Jugendtheater und Erwachsenentheater [...] durchlässiger [werden] (Taube 2012, S. 8).

Das gilt auch für das Münchner *Theater der Jugend* unter der Leitung von Andrea Gronemeyer. Als Intendantin eines Stadttheaters für Kinder und Jugendliche empfindet sie es als ihre Pflicht, »ihnen die ganze Bandbreite der darstellenden Künste [...] anzubieten und nicht nur eine spezifische Theaterrichtung« (Gronemeyer 2018). Sie vertritt dabei außerdem den Anspruch, die verschiedenen Angebote der Heterogenität der Zielgruppe anzupassen und unterschiedliche Bildungs- und Erfahrungshorizonte stets mitzureflekieren (vgl. ebd.).

Nicht nur in München, sondern in den meisten Kinder- und Jugendtheatern im deutschsprachigen Raum lässt man sich im Hinblick auf Themen und Stoffe nicht mehr einschränken. Insofern hat sich heutiges Theater für Kinder und Jugendliche, wie auch Gronemeyer findet, vom emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheater der 1960er und 1970er Jahre emanzipiert. Die aktuelle (globalisierte) Lebenswelt von Kindern und Jugendlichen wird ebenso auf die Bühne gebracht wie Märchen, Mythen, literarische und historische Stoffe. Die Zielgruppe dabei ernst zu nehmen und ihr auf Augenhöhe zu begegnen, ist Konsens und muss doch als Verdienst des emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheaters betrachtet werden. Die einstigen Postulate leben heute fort in Begriffen wie Partizipation oder Teilhabe, die doch nichts anderes sind als eine Weiterentwicklung der z. B. bereits unter Norbert J. Mayer praktizierten, aber inzwischen dank Programmen wie »Kultur macht stark« und »Wege ins Theater« deutlich stärker geförderten Beteiligung von Kindern und Jugendlichen an theatralen Produktions- und Rezeptionsvorgängen. Jens Heilmeyer bringt es auf den Punkt: »Eine neue Generation findet alles neu, aber die Grundzüge haben sich nicht so geändert. [...] Man muß sich nicht einbilden, daß alles Neue neu ist.« (Heilmeyer zitiert nach Lukasz-Aden 1994, S. 57)

Primärliteratur

- Brombacher, Günter / Dorsten, Dagmar / Fehrmann, Helma u. a. (1976): Darüber spricht man nicht! Ein Spiel vom Liebhaben, Lusthaben, Kindermachen und Kinderkriegen, vom Schämen und was noch alles vorkommt. München, Weismann [UA 1973]
- Franke, Holger / Fehrmann, Helma / Flügge, Jürgen (2015): Was heißt hier Liebe? Ein Spiel um Liebe und Sexualität. Für Leute in und nach der Pubertät. Neu bearbeitet von Holger Franke 2002. Berlin, Felix Bloch Erben [UA 1976]
- Geifrig, Werner (1973): Stifte mit Köpfen. Ein Stück für Lehrlinge, junge Arbeiter und Schulabgänger. München, Weismann [UA 1973]
- Geifrig, Werner (1975): Bravo Girl! Ein Stück für Lehrlinge, junge Arbeiter, Schulabgänger und ihre Eltern. München, Weismann [UA 1975]
- Hachfeld, Rainer (1973): Mugnog-Kinder! In: 3mal Kindertheater. 2. Auflage. München, Ellermann [UA 1970]
- Hachfeld, Rainer / Ludwig, Volker (1990): Stokkerlok und Millipilli. Ein abenteuerliches Puzzlespiel. In: Victor, Marion (Hg.): Spielplatz 3. Fünf Theaterstücke für Kinder. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren [UA 1969]
- Härtling, Peter (1973): Das war der Hirbel. Weinheim: Beltz & Gelberg
- Ludwig, Volker / Michel, Detlef (2014): Das hältste ja im Kopf nicht aus. Ein Theaterstück für Hauptschüler, Realschüler, Berufsschüler, Sonderschüler, Gymnasiasten und deren Geschwister, Freunde, Eltern, Lehrer, Erzieher und Ausbilder. Berlin, Felix Bloch Erben [UA 1975]
- Ludwig, Volker / Sorge, Christian (1984): Ein Fest bei Papadakis. München, Antje Kunstmann [UA 1973]
- Noack, Hans-Georg (1970): Rolltreppe abwärts. Ravensburg: Ravensburger Verlag
- Schwarz, Jewgeni (1972): Märchenkomödien: Der nackte König. Der Schatten. Der Drache. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam [UA 1959]
- Waechter, Friedrich Karl (1970): Der Anti-Struwelpeter. Frankfurt/M.: Josef Melzer
- Waechter, Friedrich Karl (1988): Der Teufel mit den drei goldenen Haaren. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren [UA 1981]
- Walbert, Helmut (2001): Oder auf etwas schießen, bis es kaputt ist. Norderstedt, Vertriebsstelle und Verlag deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten [UA 1971]

Sekundärliteratur

- Bauer, Karl W. (1980): Emanzipatorisches Kindertheater. Entstehungszusammenhänge, Zielsetzungen, dramaturgische Modelle. München
- Boal, Augusto (1979): Theater der Unterdrückten. Frankfurt/M.
- Erikson, Erik H. (1966): Identität und Lebenszyklus. Frankfurt/M.
- Erikson, Erik H. (1970): Jugend und Krise. Die Psychodynamik im sozialen Wandel. Stuttgart
- Gronemeyer, Andrea (2018): Unveröffentlichtes schriftliches Interview geführt von der Verfasserin
- Henrichs, Benjamin (1976): Kinder sind keine romantischen Zwerge. Der Schriftsteller Helmut Walbert. In: Die Zeit. Nr. 35/1976
- Hentschel, Ingrid (2007): Seismographen von Kindheit. Pädagogische und ästhetische Entwicklungen im Kindertheater. In: Taube, Gerd (Hg.): Kinder spielen Theater. Spielweisen und Strukturmodelle des Theaters mit Kindern. Berlin/Milow/Straßburg, S. 102–121

- Kinder- und Jugendtheaterzentrum in Deutschland (Hg.) (1994): Reclams Kindertheaterführer. 100 Stücke für die junge Bühne. Stuttgart
- Ludwig, Volker (1983): Kleine Chronik des GRIPS Theaters. In: Kolneder, Wolfgang / Ludwig, Volker / Wagenbach, Klaus (Hg.): Das GRIPS Theater. Geschichte und Geschichten, Erfahrungen und Gespräche aus einem Kinder- und Jugendtheater. [Zweite, aktualisierte und wesentlich erweiterte Auflage]. Berlin, S. 10–37
- Mayer, Norbert J. (1969): Antithesen und Synthesen. Norbert Mayer vom *Theater der Jugend* München nimmt Stellung zu den Thesen von Melchior Schedler. In: Theater heute. Nr. 8/1969, S. 38
- Metz, Gerda (o. J.): Unbetitelt Kurzgutachten zum Stück *Oder auf etwas schießen, bis es kaputt ist**
- Müller, Andreas (1970): Sind ja Menschen da. Kinder bei Proben im Münchner Theater der Jugend. In: A. Z., S. 9*
- Müller, Andreas (o. J.): Autorität ist in jedem Fall negativ. In: A. Z.*
- Reisner, Stefan (1983): Kindertheater – Ein Gebrauchsartikel. In: Kolneder, Wolfgang / Ludwig, Volker / Wagenbach, Klaus (Hg.): Das GRIPS Theater. Geschichte und Geschichten, Erfahrungen und Gespräche aus einem Kinder- und Jugendtheater. [Zweite, aktualisierte und wesentlich erweiterte Auflage]. Berlin, S. 116–119
- Schäfer, Aika (o. J.): Kurze Stellungnahme zu dem Stück *Oder auf etwas schießen, bis es kaputt ist* von Helmut Walbert*
- SCHAUBURG. Theater der Jugend (Hg.) (2017): Feuer entfachen statt Fässer füllen. München
- Schedler, Melchior (1969): Sieben Thesen zum Theater für sehr junge Zuschauer. In: Theater heute. Nr. 8/1969, S. 30–33
- Schedler, Melchior (1974): Kindertheater. Geschichte, Modelle, Projekte. Frankfurt/M.
- Schmidt, Dieter N. (1971): Rockermoral und Spiele mit dem Revolver. In: Die Welt*
- Schneider, Wolfgang (1994): Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland. In: Kinder- und Jugendtheaterzentrum in Deutschland (Hg.): Reclams Kindertheaterführer. 100 Stücke für die junge Bühne. Stuttgart, S. 9–22
- Taube, Gerd (2012): Kinder- und Jugendtheater heute. Eine Einführung. In: Deutscher Bühnenverein. Bundesverband der Theater und Orchester (Hg.): Kinder- und Jugendtheater im Wandel. Köln, S. 7–14
- Walbert, Helmut (1971): Die Unterdrückung der Kinder mittels Heiler-Welt-Bilder. In: Theater der Jugend (Hg.): Programmheft zur Produktion *Oder auf etwas schießen, bis es kaputt ist*. Heft 2, Spielzeit 1970/71*
- Weinkauff, Gina / Glasenapp, Gabriele von (2010): Kinder- und Jugendliteratur. Paderborn
- Zeller, Matthias (1970): Briefe an Regisseur Hartmut Baum*

* Die markierten Materialien befinden sich im Archiv des Kinder- und Jugendtheaterzentrums der Bundesrepublik Deutschland (KJTZ) in Frankfurt/M.: IVS Schauburg München Mayer SLG7120

Netzquellen

- Lukasz-Aden, Gudrun (1994): In: SCHAUBURG. Theater der Jugend (Hg.): Der eine kämpft, der nächste erntet. Vierzig Jahre *Theater der Jugend*. Vierzig Jahre Theater-Geschichte. <http://schauburgarchiv.online/sites/default/files/der-eine-kaempft-der-naechste-erntet.pdf> [Zugriff: 28.02.2018]
- Podt, Georges (2006): Hütet Euch vor den Vereinfachern! Ein Vorwort. In: SCHAUBURG. Theater der Jugend (Hg.): Kompliziertheit gegen Vereinfachung II. Kinder- und

Jugendtheater im neuen Jahrtausend. Eine Standortbestimmung für die SCHAUBURG – Das Kinder- und Jugendtheater der Landeshauptstadt München. München, S. 5. <http://schauburgarchiv.online/sites/default/files/kompliziertheit-gegenvereinfachung-ii.pdf> [Zugriff: 28.02.2018]

Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage e. V. (o. J.): Der nackte König (Golyj korol). https://www.theatertexte.de/nav/2/2/3/werk?verlag_id=henschel_schauspiel&wid=326&ebex3=3 [Zugriff: 30.07.2018]

Zweckerl, Nicole (o. J.): Viet Nam Diskurs. Die Bühne als politische Anstalt. http://100mk.de/viet_nam_diskurs.html [Zugriff: 28.02.2018]

Kurzvita

Damaris Nübel ist wissenschaftliche Mitarbeiterin in den Studiengängen Kultur- und Medienbildung (B.A.) und Kulturelle Bildung (M.A.) an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg. Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Theaterpädagogik, Dramaturgie, performative Theaterformen, Kinder- und Jugendliteratur/-theater, öffentliche Literaturdidaktik.