



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

GRIMM oder GRIPS
Eine Mauer trennt.

Tendenzen im Kinder- und Jugendtheater der DDR und BRD
zu Zeiten der Studentenproteste von 1968

Verfasserin

Sophie Marie Gurreesch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler

„Das Spiel ist der Weg der Kinder zur
Erkenntnis der Welt, in der sie leben.“

Maxim Gorki

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	9
2. Überblick	11
2.1. <i>Persönlichkeiten</i>	11
2.2. <i>GRIPS & Theater der Freundschaft</i>	15
3. Der Anfang	17
3.1. <i>Das Vorbild</i>	19
3.2. <i>Erziehung und Bildung nach sowjetischem Vorbild</i>	20
4. Das Theater der Freundschaft in Ostberlin	21
4.1. <i>Spielplangestaltung</i>	23
4.2. <i>Gestaltung des Repertoires</i>	24
4.3. <i>Altersspezifische Einteilung</i>	25
4.4. <i>Vielseitigkeit</i>	27
4.5. <i>Verbindung mit dem Publikum</i>	28
4.6. <i>Laientheater für Kinder</i>	29
5. Es war einmal ...	30
5.1. <i>... das Märchen</i>	30
5.2. <i>Märchen als literarische Gattung</i>	31
5.3. <i>Die Debatte um das Märchen in der BRD</i>	33
5.3.1. <i>Bruno Bettelheim</i>	34
5.3.2. <i>Verena Kast: Märchen als Therapie</i>	36
5.4. <i>Das Märchen als Form naiver Wirklichkeitsaneignung</i>	37
5.5. <i>Das Märchen im Sozialismus oder der Sozialismus im Märchen</i>	41
5.6. <i>Phantasie oder Wirklichkeit?</i>	45
6. Ausgewählte Märcheninszenierungen des TdFs	47
6.1. <i>Inszenierte Märchen</i>	48
6.2. <i>Quellen zu den Inszenierungen</i>	49
6.3. <i>Zar Wassierwirbel von Jewgeni Schwarz</i>	50
6.3.1. <i>Handlung</i>	50
6.3.2. <i>Figuren</i>	51
6.3.3. <i>Analyse</i>	54
6.3.4. <i>Inszenierung</i>	62
6.3.5. <i>Pädagogische Aspekte</i>	63

6.4. <i>König Drosselbart nach den Brüdern Grimm</i>	73
6.4.1. Ursprüngliche Handlung der Brüder Grimm	73
6.4.2. Handlung nach Heinz Czechowski	75
6.4.3. Analyse: König Drosselbart – das Märchen und das Bühnenstück	81
6.4.4. Hintergrund	89
6.4.5. Pädagogische Aspekte	90
6.4.6. Aspekte des Bösen	91
6.5. <i>Zusammenfassung</i>	93
7. Gastspiele als Drehscheibe zwischen Ost und West	94
7.1. <i>Internationales Kinder- und Jugendtheaterfestival 1966 in Ostberlin</i>	96
7.1.1. Struktur und Inhalt	97
7.1.2. Aufführungen	100
7.1.3. Pressestimmen	102
7.2. <i>Résumé</i>	104
8. Aufbruch in der BRD	107
8.1. <i>Neue pädagogische Konzepte</i>	109
9. GRIPS als realistisches Vorführtheater	113
9.1. <i>Ein Anfang ist gemacht</i>	113
9.2. <i>Berliner Reichskabarett</i>	113
9.3.1. Der Start als GRIPS	115
9.3.2. Arbeit im Kollektiv	116
9.3.3. Intention	117
9.3.4. Pädagogische Arbeitsweise	119
9.3.5. Formale Struktur der Stücke	120
9.3.6. Politisches Theater	120
10. Ausgewählte Inszenierungen	122
10.1. <i>Mugnog-Kinder!</i>	123
10.1.1. Inhalt	124
10.1.2. Analyse	124
10.2. <i>Mannomann!</i>	127
10.2.1. Inhalt	128
10.2.2. Analyse	130
10.2.3. Entstehung	133
10.3. <i>Zwischenconclusio</i>	133

11. Reaktionen auf das „neue“ Kinder- und Jugendtheater in Westdeutschland	134
11.1. <i>Christel Hoffmann und GRIPS</i>	134
11.2. <i>Ilse Rodenberg zu Besuch bei GRIPS</i>	136
12. Conclusio	137
13. Literaturverzeichnis	140
14. Anhang	146
14.1. <i>Abstract</i>	146
14.2. <i>Danksagung</i>	147
14.3. <i>Lebenslauf</i>	148

1. Einleitung

In dieser Arbeit werden die Kinder- und Jugendtheater in der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik und in der Bundesrepublik Deutschlands einander gegenübergestellt und der Fokus auf das *Theater der Freundschaft* als „Zentrales Jugend- und Kindertheater der DDR“¹ und das *GRIPS Theater* als antiautoritäres „Mutmachtheater“² im Berlin der damaligen BRD als beispielhafte Schauspielhäuser gelegt.

Auch wenn der Terminus „Kindertheater oder Theater für Kinder“ in dieser Arbeit verwendet wird, ist immer ein Theater FÜR und nicht VON Kindern gemeint.

Die Betrachtung konzentriert sich auf das *Theater der Freundschaft* im ehemaligen Ostberlin. Dies hat mehrere Gründe: Es fungierte als zentrales Theater für Kinder und Jugendliche in der DDR und per Kulturverordnung von 1950 wurde festgestellt, dass es als „Vorbild auf dem Gebiet der Kindertheater in der gesamten DDR fungieren kann.“³ Des Weiteren war der Standort in Ostberlin ausschlaggebend: Ostberlin als Hauptstadt der DDR, als weltpolitischer Brennpunkt des Kalten Krieges und die unmittelbare Nähe zum Westen. Hier lagen zwei konträre Weltsysteme unmittelbar nebeneinander – der realsozialistische Osten und der imperialistische Westen.

Anhand von ausgewählten Märcheninszenierungen des *Theaters der Freundschaft* in der DDR werden pädagogische Aspekte und Inszenierungen, die für die Instrumentalisierung der Kinder und Jugendlichen möglicherweise genutzt wurden, untersucht. Diese Stücke werden den Aufführungen des *GRIPS Theaters* im Berlin der damaligen BRD gegenübergestellt.

Daraus ergibt sich die Forschungsfrage dieser Diplomarbeit, ob Märchen tatsächlich als gesellschaftspolitisches Instrument der SED-Politik (Sozialistische Einheitspartei Deutschland) eingesetzt wurden.

Des Weiteren wird erörtert, wie unterschiedlich die Anforderungen des Westens Ende der 1960er Jahre an die Kinder- und Jugendkultur waren.

¹ Hoffmann, Christel: „Vom Werden eines neuen Theaters“, in: Nössig, Manfred (Hg.) *Theater in der Zeitenwende: Zur Geschichte des Dramas und des Schauspieltheaters in der Deutschen Demokratischen Republik 1945-1968*, Band 2, Berlin (Ost): Henschel Verlag 1972, S. 321.

² Schneider, Wolfgang: „Berlin. Eine Hauptstadt des Kindes- und Jugendtheaters“, in: Schneider, Wolfgang: *Kinder- und Jugendtheater in Berlin*, Frankfurt/Main: dipa-Verlag 2000, S. 9.

³ Hoffman, Christel: *Theater für junge Zuschauer*. Berlin(Ost): Akademie-Verlag 1976, S.112.

Westberlin als „Insel inmitten des anderen deutschen Staates eine eigenständige darstellende Kunst für ein junges Publikum zuzugestehen, das war zumindest provokativ“⁴. Denn während in der BRD das Märchen als pädagogisch unbrauchbar abqualifiziert wurde, mutierte es in der DDR für das jüngste Publikum zu einer pädagogisch wertvollen Gattung. Wie sehr sich die Inszenierungen des *Theaters der Freundschaft* von den *GRIPS* Stücken unterschieden, wie die Kinder als gleichberechtigtes Publikum wahrgenommen wurden und mit diesen während des Theaterbesuches eine Kooperation eingegangen wurde, zählen zu den möglich vergleichbaren Elementen dieser Bühnenkunst.

Da das *Theater der Freundschaft* auf die westlichen Inszenierungen reagierte, führt zu der Annahme, dass sehr wohl ein Interesse von ostdeutschen Theatermachern an der westdeutschen Bühnenkunst existierte, dokumentiert durch minutiös formulierte Niederschriften, abgelegt in dem hauseigenen Archiv des *Theaters der Freundschaft*. Das *Theater der Freundschaft* gastierte zwar sehr wohl in westlichen Häusern, im Gegenzug dazu wurden jedoch kaum Gastspiele westlicher Theater in der DDR zugelassen. Mit der Gründung der internationalen Kindertheatervereinigung ASSITEJ („Association Internationale du Théâtre de l’Enfance et la Jeunesse“) im Jahr 1965 änderte sich diese ehemals unidirektionale Beziehungsform. Dokumente beschreiben erste Kommunikationen, die mit dem internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestival 1966 in Ostberlin vertieft wurden.

In dieser Arbeit wird die Präsentation der Gastbühnen aus dem Westen im bisher nahezu unbekannten Ostdeutschland anhand Aufzeichnungen des *Theaters der Freundschaft* beleuchtet. Dieses Festival erschloss die Möglichkeit eines ersten großen Erfahrungsaustausches zwischen den Kinder- und Jugendtheater weltweit, dieser im Folgenden wird genau beschrieben und analysiert.

⁴ Schneider, Wolfgang: „Berlin. Eine Hauptstadt des Kindes- und Jugendtheaters“, in: Schneider, Wolfgang: *Kinder- und Jugendtheater in Berlin*, Frankfurt/Main: dipa-Verlag 2000, S.7.

2. Überblick

Die Szene des Kinder- und Jugendtheaters in der früheren Bundesrepublik Deutschlands und der Deutschen Demokratischen Republik wurden von einigen Persönlichkeiten stark geprägt.

2.1. Persönlichkeiten

Hans Rodenberg (geboren 1895 in Lübbecke - Nordrhein-Westfalen, gestorben 1978 in Berlin)

Der Absolvent der *Max-Reinhardt Schauspielschule des Deutschen Theaters* in Berlin (jetzt *Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“* Berlin) Hans Rodenberg schloss sich während seines Engagements als Schauspieler und Regisseur von 1919 bis 1931 der Kommunistischen Partei Deutschlands an. In dieser Zeit lernte er seine spätere Frau Ilse Rodenberg (geborene Haupt) kennen. 1932 emigrierte er in die Sowjetunion und wurde 1935 stellvertretender Direktor von *Meschrapbom*, einer sowjetische Filmgesellschaft.

Nach seiner Rückkehr in die sowjetische Besatzungszone im Jahr 1948 wurde er schließlich 1950 mit der Intendanz des neugegründeten *Theaters der Freundschaft* (jetzt *Theater an der Parkaue*, Berlin) beauftragt.

Intendanten ⁵		Namen/Wechsel
Hans Rodenberg	1950 bis 1952	<i>Theater der Freundschaft</i>
Paul Lewitt	1952	<i>Theater der Freundschaft</i>
Josef Stauder	1953 bis 1959	<i>Theater der Freundschaft</i>
Ilse Rodenberg	1959 bis 1974	<i>Theater der Freundschaft</i>
Klaus Urban	1974 bis 1985	<i>Theater der Freundschaft</i>
Siegfried Wein	1985 bis 1990	<i>Theater der Freundschaft</i>
Manuel Schöbel	1991 bis 2005	<i>carroussel Theater an der Parkaue</i>
Kay Wuschek	Ab 2005	<i>Theater an der Parkaue</i>

Seine enge Zusammenarbeit mit dem Staat als Auftraggeber und auch seine persönlichen Beziehungen zu Politikern halfen ihm sehr, die Schwierigkeiten des Umbaus aus einem ehemaligen Gymnasiums zu einem der großen Theaterhäuser seiner Zeit zu überwinden.

⁵ Beilage „50 Jahre Theater an der Parkaue“, in: Schneider, Wolfgang: *Kinder- und Jugendtheater in Berlin*, Frankfurt/Main: dipa-Verlag 2000, S.118; ergänzt und erstellt durch SG.

Mit der Namensgebung *Theater der Freundschaft* beschrieb Rodenberg gleichzeitig die Widmung des Hauses sowohl bei der Programmgestaltung als auch die Zusammenarbeit von Ensemble mit Publikum. Rodenberg prägte wesentlich die Rolle des Kinder- und Jugendtheaters in der DDR trotz der kurzen Intendanz von zwei Jahren.

Ilse Rodenberg (geboren 1906 in Düsseldorf, gestorben 2006)

Sie war Schauspielerin, Kabarettistin, Theaterleiterin und mit dem Intendanten Hans Rodenberg verheiratet. „Die Prinzipalin mit Prinzipien“⁶ übernahm in der Spielzeit 1958/59 die Leitung des Theaters der Freundschaft. Sie stand zu autoritärem Führen eines Schauspielhauses: „Wenn ein Theater nicht autoritär geleitet wird, geht abends der Vorhang nicht auf.“⁷

Anlässlich eines theaterwissenschaftlichen Kongresses der Universität Wien 1973 in Eisenstadt hielt Ilse Rodenberg einen Vortrag über ihre Anfänge als Schauspielerin bis zu ihrer Intendanz.

Von sich selbst behauptete sie „(...) gute Theaterleiter gäbe es nicht viele, mittelmäßige Schauspieler (...) genug.“⁸ Als Frau fühlte sie sich sehr geeignet, ein Theater für Kinder zu leiten.

Laut DDR-Geschichtsschreibung leitete Rodenberg eine neue Phase des Kinder- und Jugendtheaters mit einer „ständigen Erhöhung seiner weltanschaulichen und künstlerischen Qualität ein.“⁹ Durch diesen Prozess gelangte „Die Theaterarbeit für Kinder allgemein eine größere Aufmerksamkeit und allmählich ein höheres Niveau.“¹⁰

Zudem war sie maßgeblich für die Gastspiele im Ausland verantwortlich.

In DDR-Publikationen wird immer wieder erwähnt, wie sehr es vor allem Ilse Rodenbergs Engagement zu verdanken sei, dass das Theater der Freundschaft im Ausland eine so hohe Akzeptanz genosse. „Die einen sagen, es sei das Flaggschiff in der deutschen Flotte der Kinder- und Jugendtheater und weil es das größte in Etat und Personal ist, bezeichnen es die anderen gerne als Tanker,“¹¹ bemerkt Wolfgang Schneider in seinem Vorwort zu der Publikation „Kinder und Jugendtheater in Berlin“, aus dem Jahr 2000.

⁶ Seidler, Ulrich: „Was wird mit den Prinzipien?“, in: Berliner Zeitung, 6.1.2006, Abrufbar unter: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/die-theaterleiterin-ilse-rodenberg-ist-im-alter-von-99-jahren-gestorben-was-wird-mit-den-prinzipien-,10810590,10351424.html> (Zugriff am 23.1.2014).

⁷ ebd.

⁸ Rodenberg, Ilse: *Vortrag von Ilse Rodenberg*. Audiodokument. Universität Wien: Audiothek der Theater-, Film- und Medienwissenschaft 1972.

⁹ Hoffmann, Christel: „Vom Werden eines neuen Theaters“, S. 371.

¹⁰ ebd.

¹¹ Schneider, Wolfgang: „Berlin. Eine Hauptstadt des Kindes- und Jugendtheaters“, S.9.

Christel Hoffmann (geboren 1936 in Burkau)

Die deutsche Theaterwissenschaftlerin Christel Hoffmann war Chefdramaturgin am *Theater der Freundschaft* von 1959 bis 1970 und 1974 bis 1979 und gilt als Expertin für das Kinder- und Jugendtheater in der DDR. Sie verfasste umfassende wissenschaftliche Abhandlungen über die pädagogische Relevanz von Theater für Kinder und Jugendliche in der DDR. Sie analysierte 1972 in dem Medium *Theater in der Zeitenwende*, das die Geschichte des Theaters in der DDR offiziell beschreibt, sowohl historisch als auch visionär das Kinder- und Jugendtheater:

„Die Aufgabe dieser Theater ist es, ihre Zuschauer auf das Leben vorzubereiten. Sie setzen nicht den Unterricht fort, sondern bereichern mit künstlerischen Mitteln die Gefühls- und Gedankenwelt junger Menschen. Dabei wird deren Blick geweitet, der ästhetische Geschmack gebildet, die sozialistische Persönlichkeit geformt.“¹²

Christel Hoffmann betont in *Theater in der Zeitenwende* „(...) dass sehr wohl das Theater für Kinder eine Jahrhunderte lange Geschichte“ hat wie zum Beispiel das traditionelle Weihnachtsmärchen, aber die „ (...) moderne Form des Kinder- und Jugendtheaters sehr jung (ist). Sie konnte erst nach Zerschlagung des Faschismus in jenem Teil Deutschlands entstehen, in dem die Arbeiterklasse die Macht übernahm. Wie überall in der Welt war auch auf deutschem Boden die Errichtung staatlicher Kinder- und Jugendtheater unmittelbares Ergebnis revolutionärer Umwälzungen und ohne die Unterstützung der Partei der Arbeiterklasse undenkbar.“¹³

In der modernen Form des Kindertheaters sah Ilse Rodenberg als Intendantin des *Theaters der Freundschaft* 1965 die „Verpflichtung (die) Zuschauer (...) zu lehren, zu erziehen und Moral zu vermitteln.“¹⁴ Sie beschreibt das Kinder- und Jugendtheater als „im besonderen Maße pädagogisches Theater, wohlgemerkt aber nicht im Sinne als eine Fortsetzung des Schulunterrichts. Das Pädagogische muss im Künstlerischen aufgehen, darf nicht Selbstzweck sein.“¹⁵

¹² Hoffmann, Christel: „Vom Werden eines neuen Theaters“, S. 363.

¹³ ebd., S.363.

¹⁴ Rodenberg, Ilse: „Theater für Kinder und Jugendliche in der Deutschen Demokratischen Republik“, in: *Programm: Anlässlich zum Internationalen Festival in Berlin*. Berlin (Ost)1965, S. 7.

¹⁵ ebd., S.7.

Natalja Saz (geboren 1903 in Irkutsk - Russland, gestorben 1993 in Moskau)

Die Tochter eines bekannten russischen Komponisten und Sängerin wurde bereits mit 15 Jahren unter dem Vorsitz des Volkskommissars für Bildung Anatoli Lunatscharski in das Direktorium des Moskauer Kindertheaters berufen.

Im Oktober 1918 eröffnete N. Saz das erste staatliche Kindertheater in Moskau auf engstem Raum und initiierte gleichzeitig bei der russischen Regierung den Bau eines Musiktheaters für Kinder.

Natalja Saz berücksichtigte erstmalig die unterschiedlichen kindlichen Altersgruppen in den Inszenierungen und in der Dramaturgie. In Kooperationen mit Pädagogen und Autoren sowie Komponisten wurden Bühnenwerke speziell für Kinder geschaffen. So entstand auch Sergej Prokofjews „Peter und der Wolf“, das Natalja Saz im Moskauer Kindertheater uraufführen ließ. Mit dem Operntheater für Kinder begründete „die Mutter aller Kindertheater“¹⁶ 1965 das erste und bisher einzige Opernhaus für Kinder, das sie bis zu ihrem Tod 1993 leitete.

Volker Ludwig (geboren 1937 in Ludwigshafen)

Der deutsche Dramatiker Volker Ludwig, mit dem bürgerlichen Namen Eckart Hachfeld, gilt als Begründer des modernen Kindertheaters in der BRD. Als Gründer des *GRIPS* Theaters, vormals *Reichskabarett*, beschritt er einen neuen Weg im Genre Kindertheater. Es wurden Stücke für Kinder geschrieben und aufgeführt, die sich erstmalig nicht mit der Vergangenheit beschäftigten, sondern zeitkritische Stücke der Gegenwart, die speziell für das Kindertheater geschaffen wurden.

Das *GRIPS* Theater gilt mit seinem bis zum jetzigen Zeitpunkt tätigen und rührigen Theaterleiter als Pionier des emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheaters.

Seine Theaterstücke wurden bisher in 47 Ländern und in 42 Sprachen aufgeführt, seine Kinderlieder erschienen in mehr als 500 Anthologien.

Die jetzige Szene des Kinder- und Jugendtheaters ist stetig gewachsen aus den Anfängen des *GRIPS* Theaters zu Zeiten der Studentenbewegung von 1968.

Mit dem Musical *Linie 1* (Musik: Birger Heymann & „No Ticket“, Text: Volker Ludwig), uraufgeführt 1986 vom Berliner *GRIPS* Theater, reüssierte das *GRIPS* Theater weltweit und wurde das erfolgreichste Musical nach der *Dreigroschenoper* von Bertolt Brecht.

¹⁶ vgl., Gorokhova, Anastasia: „Aschenputtel entstaubt“, in: Russland HEUTE, 12.7.2011, Abrufbar unter: http://de.rbth.com/articles/2011/07/12/aschenputtel_entstaubt_06847.html (Zugriff am 23.1.2013).

2.2. GRIPS & Theater der Freundschaft

Das erste staatliche Theater für Kinder und Jugendliche in der DDR wurde 1946 als kulturpolitisches Signal als *Theater der jungen Welt* im vom Krieg zerstörten Leipzig eröffnet. Dass nur ein Jahr nach Ende des Zweiten Weltkrieges ein Ort der Begegnung der Leipziger Kinder mit dem Theater-Spielen geschaffen wurde, ist kein Zufall.

Denn „(...) gehörte es doch nach 1945 zu den vordringlichsten Aufgaben der antifaschistisch-demokratischen Ordnung, die junge Generation im Geiste des Friedens, der Völkerverständigung und des Humanismus zu erziehen.“¹⁷

Der Gründung des *Theaters der Jungen Welt* in Leipzig 1946 folgten im Gründungsjahr der DDR 1949 die Eröffnung des *Theaters der Jungen Generation* in Dresden und 1950 die Gründung des *Theaters der Freundschaft* in Berlin-Lichtenberg, welches zum zentralen Kindertheater der DDR ernannt wurde und bis in das Jahr 1992 seinen Namen behielt. Die Adresse „An der Parkaue 29“ ist bis heute aktuell, es erfolgte ein zweimaliger Namenswechsel von *carrousel Theater* (1991 bis 2005) bis zum heutigen *Theater an der Parkaue* (ab 2005). Durch hohe staatliche Subventionen und einer überaus aufwendigen Infrastruktur und Ausstattung avancierte es über Jahrzehnte zu einem Aushängeschild unter den Bühnen Ostdeutschlands, wenn nicht ganz Europas - so der Tenor der Theatermacher Ostdeutschlands.

Weitere Eröffnungen von staatlichen Kinder- und Jugendtheatern sollten folgen:

Das Kindertheater in Halle wurde 1952 begründet und 1953 eine Abteilung für Kindertheater in Erfurt bei den Städtischen Bühnen eingerichtet.

Bei allen diesen Schauspielhäusern handelte es sich um ein professionelles Berufstheater für Kinder und Jugendliche, in dem erwachsene Schauspieler hauptberuflich für Kinder und Jugendliche spielten. In der DDR-Literatur wird das Kindertheater dem Theater für Erwachsene in künstlerischer und organisatorischer Hinsicht gleichgesetzt. „Das Kindertheater ist ein Theater wie jedes andere Berufstheater. Es hat dieselben Arbeitsbedingungen, dieselben Schauspieler, dieselbe Organisation und steht wie alle anderen Theater mitten im schöpferischen Leben.“¹⁸

Diese Bühnen waren die ersten eigenständigen Theater für Kinder und Jugendliche - bis dato hatte die Jugend keinen festen Platz im Programm, die sogenannten „Weihnachtsmärchen“ einmal im Jahr waren die Ausnahmen der Regel.

In der Jubiläumsbeilage anlässlich des 50-jährigen Bestehens des *Theaters an der Parkaue* meint Christel Hoffmann: „In Deutschland existierte Kindertheater fast ausschließlich als

¹⁷ Hoffmann, „Vom Werden eines neuen Theaters“, S. 366.

¹⁸ ebd., S. 369.

zuckersüße Märchenaufführung der Stadttheater zur Weihnachtszeit; Jugendtheater war meist als der für die Schule illustrierte Klassiker zu erleben.“¹⁹

In der DDR wurde das staatliche Kinder- und Jugendtheater als der Wegweiser in der gesamten deutschsprachigen Theaterarbeit für Kinder und Jugendliche gehandelt.

Wolfgang Schneider, ehemaliger Leiter des Kinder- und Jugendtheaterzentrums der BRD, war kurz vor der Wende in der DDR und besuchte dort vier der Kinder- und Jugendtheater, darunter auch das *Theater der Freundschaft*. Er bezeichnet die DDR als „(...) ein Wunderland des Kinder- und Jugendtheaters“²⁰, allerdings nur in Bezug auf die Produktionsbedingungen, vor allem die finanziellen staatlichen Zuwendungen.

Die westdeutsche Theaterlandschaft für Kinder und Jugendliche hat sich erst im Zuge der Studentenproteste gegen Ende der 1960er Jahre stark verändert. Sozialistische Konzepte aus den 1920er Jahren wie etwa von Edwin Hoernle, Walter Benjamin oder Bertolt Brecht wurden für die Jugendbühne herangezogen und sorgten für die weitgehende Vertreibung des kommerziellen Weihnachtsmärchens. Mit der Etablierung des emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheaters wurde ein Modell angestrebt, indem die Bedürfnisse des Kindes neu definiert wurden. Im Oktober 1969 sorgten Mechior Schedlers „Sieben Thesen für sehr junge Zuschauer“²¹ für heftige Kontroversen. Diese wurden in der westdeutschen Theaterzeitschrift *Theater heute* publiziert. Er strebte ein Theater für Kinder mit realitätsnahen Stücken an, die sich thematisch an deren unmittelbarer Umgebung orientierten. Professionell und ernstzunehmend sollte das Theater für Kinder und Jugendliche sein. Die Kinder sollten in das Bühnengeschehen einbezogen und dabei deren Fantasie mobilisiert werden.

In der BRD verwiesen die progressiven Theatermacher auf die DDR, die bereits 1946 auf ein Theaterhaus für Kinder und Jugendliche blicken konnten. Die Theatermacher der DDR, allen voran Ilse Rodenberg, bescheinigte, dass ihre Kindertheaterarbeit „als Vorbild für alle westlichen Kindertheater diene“.

Während in der realsozialistischen DDR bereits 1946 ein Theater für Kinder als fortschrittlich und wichtig für die kindliche Persönlichkeitsentwicklung empfunden wurde, haben die Vereinten Nationen diese Erkenntnis erst 40 Jahre später unter den Rechten der Kinder als weltweites Abkommen implementiert:

¹⁹ Christel Hoffmann: „Russische Dramatik an der Parkaue“, in: Beilage „50 Jahre Theater an der Parkaue“, in: Schneider, Wolfgang: *Kinder- und Jugendtheater in Berlin*, S.91.

²⁰ Wolfgang Schneider: „Zwischen Brecht und Perestroika“, in: Schneider, Wolfgang: *Kinder- und Jugendtheater in der DDR* –Verlag, S. 95.

²¹ Schedler, Melchior: „Sieben Thesen für sehr junge Zuschauer“. in: *Theater heute*, Oktober 1969, S. 30ff.

Im Artikel 31 der UN-Konvention von 1989 wird das Recht des Kindes auf Kunst und Kultur festgelegt. „Die Vertragsstaaten achten und fördern das Recht des Kindes auf volle Beteiligung am kulturellen und künstlerischen Leben und fördern die Bereitstellung geeigneter und gleicher Möglichkeiten für die kulturelle und künstlerische Betätigung.“²²

3. Der Anfang

Als Vorbild für die Kinder- und Jugendtheater in der DDR gilt das sowjetische Modell, welches kurz nach der Oktoberrevolution 1917 von Natalja Saz unter Anatoli Lunatscharski in Moskau konzipiert wurde. Natalja Saz wurde in der DDR als Gründerin des weltweit ersten professionellen Kinder- und Jugendtheaters getragen und genoss dort ein sehr hohes Ansehen.

Die Ursprünge des deutschen Kindertheaters liegen im traditionellen „Weihnachtsmärchen“, welches in der DDR als minderwertige Kunst und Träger kleinbürgerlicher Moral in einer idyllisierter Umwelt angesehen wurde. Vom „Weihnachtsmärchen“ seien die Arbeiterkinder sowieso ausgeschlossen gewesen, da es den Theatern ausschließlich wichtig war, „(...) die Kassen zu füllen, und dies wäre nur mithilfe der Bourgeoisie möglich (...)“²³, schreibt Christel Hoffmann in ihrem Werk „Theater für junge Zuschauer“²⁴, erschienen 1976 in Ostberlin. Vielmehr wird die „proletarisch-revolutionäre Bewegung“ der 1920er Jahre in der DDR-Geschichtsschreibung als Wurzel des ostdeutschen Kindertheaters genannt. Wenn Christel Hoffman von diesem Kindertheater der revolutionären Arbeiterbewegung schreibt, berichtet sie von einer „wesentlichen Traditionslinie, die hier vorgegeben wurde.“²⁵ Allerdings handelte es sich hier vorwiegend um eine Theaterform, in der Kinder für Kinder gespielt haben.

Professionelle Schauspieler traten nur gelegentlich für das kindliche Publikum auf. Christel Hoffmann betont, dass diese „proletarisch-revolutionäre Bewegung“ der Grundstein für das folgende Kindertheater sei. Diese Bewegung sei eine „spezifisch deutsche Erscheinung gewesen“, ohne Einfluss des „sowjetischen Vorbildes“.²⁶

Dennoch beschreibt sie drei Ereignisse, welche das Errichten der Kindertheater in der DDR erst möglich gemacht hätten: „Die sozialistische Oktoberrevolution, die Novemberrevolution (Anm.: in Russland) und die Gründung der Kommunistischen Partei Deutschlands.“²⁷

²² UN-Kinderrechtskonvention: „Übereinkommen über die Rechte des Kindes“, November 1989. (In Deutschland ist dieser Artikel am 5. April 1992 in Kraft getreten.)

²³ vgl. Hoffman, Christel: *Theater für junge Zuschauer*, S. 8.

²⁴ vgl. ebd., S. 8.

²⁵ vgl. ebd., S. 67.

²⁶ vgl. ebd., S. 67.

²⁷ vgl. ebd., S. 67.

Ihrer Auffassung nach sei die Gründung von Kindertheatern in der DDR ohne die Vorarbeit der Sowjetunion nicht möglich gewesen und hätte einen wichtigen Teil zur Gründung eben dieser beigetragen.

Ebenfalls betont sie, dass es letztendlich durch die „(...) Existenz der KPD (war) die Voraussetzung gegeben, die junge Generation in den Klassenkampf des Proletariats einzubeziehen (...) Die Erziehung der jungen Generation, die Sorge um die Arbeiterkinder war seit ihrem ersten Tag Bestandteil der Politik der KPD.“²⁸

Kommunistische Kindergruppen wurden gebildet und das Theater diente dabei als Plattform der politischen Erziehung.

Christel Hoffmann betont, dass hier erstmals Arbeiterkinder die Möglichkeit hatten, sich öffentlich politisch zu artikulieren und Missstände aufzuzeigen. Sie zeigt auch die Selbstverständlichkeit auf, die Arbeiterkindern zugesprochen wurde, autonom zu agieren. Wie viel Verantwortung damals die Erwachsenen den Kindern zusprachen und ob Kinder emanzipiert handeln konnten, lässt Christel Hoffmann offen.

50 Kinder-Agitpropgruppen werden in dem Medium „Theater in der Zeitenwende“ in der Zeit von 1927 bis 1933 angeführt. Darunter als eine der bekanntesten „Die roten Trommler“ in Berlin. Es wurden Stücke aufgeführt, die politische Missstände aufzeigen, allerdings mit einer satirischen Färbung.

Erst 1929/30 beschäftigten sich die Agitpropgruppen mit der Einbeziehung von Märchen. Man ging der Frage nach, ob „(...) das Märchen für die Erziehung der jungen Generation zu proletarischem Klassenbewusstsein tauglich sei.“²⁹ Märchen wurden als zweckmäßiges Genre empfunden mit der Einschränkung, dass „die alten Geschichten und die neuen, die sich an die Märchenstruktur anlehnten, aus der Vorstellung und Ideenwelt der heutigen Wirklichkeit gebaut sind.“³⁰

Christel Hoffman bezeichnet diese Feststellung als Fundament, welches später für die Dramatik im Kinder- und Jugendtheater in der DDR für das jüngere Publikum wichtig werden sollte.³¹

Mit dem Nationalsozialismus wurde dieser Entwicklung ein Ende gesetzt und erst wieder mit Gründung der DDR fortgeführt.

²⁸ Hoffman, Christel: *Theater für junge Zuschauer*, S. 67.

²⁹ ebd., S. 100.

³⁰ ebd., S. 102.

³¹ vgl. ebd., S. 102.

3.1. Das Vorbild

Schon bald nach Gründung der DDR wurde die Bildung staatlicher Theater für Kinder und Jugendliche als Gesetz verankert. Die Erziehung von Kindern und Jugendlichen wurde zu einer der wichtigsten Aufgaben der jungen Republik. Man stützte sich auf die Erfahrungen der Sowjetunion, die bereits 1945 auf eine 26-jährige Geschichte seit Entstehung des ersten Kinder- und Jugendtheaters zurückblicken konnte.

In Russland beschloss bereits wenige Monate nach der Oktoberrevolution 1917 der erste Volkskommissar für Bildung Anatoli Lunatscharski die Gründung einer Abteilung aus Theaterschaffenden und Pädagogen, welche sich ausschließlich mit Kindertheater beschäftigen sollten. Seine Forderung nach einem Berufstheater für Kinder „(...) fanden eine breite Resonanz“³².

Lunatscharski entwickelte vier Standpunkte für die Arbeit der Kindertheaterabteilung: das Drama als bevorzugtes Lehrmittel, Schultheateraufführungen von Schülern, Vormittagsvorstellungen für Kinder und Jugendliche durch professionelle Theater für Erwachsene, sowie die Gründung von speziellen Theatern für Kinder und Jugendliche.³³ Natalja Saz, die damals 15-jährige Tochter von Ilja Saz, dem bekannten russischen Komponisten und Mitarbeiter von Konstantin Stanislawski, wurde die Leitung der Kindertheaterabteilung übertragen. Mit viel Durchsetzungsvermögen gelang es der in der russischen Kunstszene familiär verankerten jungen Frau das erste staatliche Kinder- und Jugendtheater in Moskau zu gründen. Dieses wurde rechtzeitig zum Jahrestag der Oktoberrevolution 1919 eröffnet.

Natalja Saz beschreibt in ihrer Autobiographie überaus engagiert und überzeugt ihren Grundgedanken zur Entstehung dieser Innovation:

“Über die Entstehung des Kindertheaters gibt es mancherlei Geschichten. Die Oktoberrevolution beflügelte viele, ihr Schaffen den Kindern zu widmen. Aber es war ein besonders freudiges und wichtiges Ereignis, dass das erste Theater für Kinder seine Türen im eigenen Haus für die kleinen Zuschauer in Moskau am 1. Jahrestag der Oktoberrevolution öffnete! Nirgends in der Welt hatte es bis dahin ein Theater gegeben, das seine ganze Arbeit auf das Ziel konzentrierte, die für Kinder wirksamsten Inhalte und Formen der künstlerischen Darstellung zu suchen und zu finden. Niemand konnte frühere Erfahrungen mitbringen. Unsere ersten Schritte machten wir tastend, aufs Geratewohl. Wir machten auch Fehler, verdeckten sie aber nicht, sondern bemühten uns, sie zu überwinden.

³² Hoffman, Christel: *Theater für junge Zuschauer*, S. 15.

³³ vgl. Van De Water, Manon: „Der Kampf zwischen Kunst und Pädagogik“, in: Schneider, Wolfgang; Taube, Gerd (Hrsg.): *Kinder- und Jugendtheater in Russland*, S. 5.

Wir glaubten fest an die Gegenwart und Zukunft des Kindertheaters.“³⁴

Sie betont ebenfalls, dass es sich beim Besuch eines Kinder- und Jugendtheaters neben dem pädagogischen Effekt hauptsächlich um ein kulturelles Erlebnis handeln sollte.

Hans Rodenberg übersetzte das autobiographische Werk von Natalja Saz *Novellen meines Lebens* aus dem Russischen ins Deutsche sehr pointiert, unterstützt durch sein großes Wissen über das sowjetische Kulturstreben und seine persönliche Bekanntschaft mit N. Saz.

Das sowjetische Kinder- und Jugendtheater galt in der DDR als das weltweit erste professionelle vom Staat geförderte Theater von Erwachsenen für Kinder und Jugendliche. Es verfolgte im Gegensatz zu den bis dahin existierenden Kinder- und Jugendbühnen weder einen kommerziellen Zweck, noch sei es im Bildungssystem angesiedelt gewesen.³⁵

3.2. Erziehung und Bildung nach sowjetischem Vorbild

Die Erziehung junger Menschen war nach dem sowjetischen Vorbild ein wichtiger Faktor, um die Zukunft des Sozialismus zu sichern. Christel Hoffmann zitiert ihrerseits bezüglich der „Erziehung des Nachwuchts“:

„Der Kampf der Arbeiterklasse wurde von Anbeginn zugleich für die Kinder und mit den Kindern geführt, denn das proletarische Kind hat objektiv die gleichen Interessen wie seine Klasse.“³⁶ „(...)1866 schrieb Marx: „Der einzelne Arbeiter ist nicht frei in seinen Handlungen. In vielen Fällen ist er sogar zu unwissend, die wahren Interessen seines Kindes oder die normalen Bedingungen der menschlichen Entwicklung zu verstehen.“³⁷

Die Zukunft der Arbeiterklasse und des sozialistischen Staates wurde als abhängig von der Erziehung der heranwachsenden Arbeitergeneration betrachtet. Als primäres Bildungsziel galt die „Ausbildung sozialistischer Persönlichkeiten“³⁸.

Die Kinder wurden laut Christel Hoffmann nicht bevormundet, sondern lediglich „in die gesellschaftliche Praxis einbezogen, und sie erhalten damit (...) viel größere Selbstständigkeit als gleichaltrige unter kapitalistischen Verhältnissen“³⁹.

³⁴ Saz, Natalja: *Novellen meines Lebens*, Berlin (Ost): Henschel Verlag 1973, S. 133.

³⁵ vgl. Van De Water, Manon: „Der Kampf zwischen Kunst und Pädagogik“, in: Schneider, Wolfgang; Taube, Gerd (Hrsg.): *Kinder- und Jugendtheater in Russland*, S. 3.

³⁶ Hoffmann, Christel: *Theater für junge Zuschauer*, S. 9.

³⁷ Marx, Karl: „Resolution des Genfer Kongresses zur Kinderarbeit der I. Internationale 1866“, in: MEW, Band 16, S. 194, zit. n. Hoffmann, Christel: *Theater für junge Zuschauer*, S. 9.

³⁸ Hoffmann, Christel: *Theater für junge Zuschauer*. S. 10.

³⁹ ebd., S. 10.

Die Kunst übernahm einen Teil des Erziehungsauftrages.

Dieser war nun nicht mehr reine Angelegenheit der Eltern, Schulen und Jugendorganisationen, sondern wurde auch von der Kultur getragen. Somit wurden Bildung und Erziehung mit dem Angebot von Bibliotheken, Kulturhäusern und Kindertheatern bereichert.

Zu den Ansprüchen gehörte eine hohe Qualität im Gesamtwesen des Kinder- und Jugendtheaters – es sollte dem Theater für Erwachsene um nichts nachstehen.

„Wenn es überhaupt einen Unterschied gibt zwischen Theatern und Kinder- und Jugendtheatern, ist es der, daß es unser Adressat ist, daß es nämlich die Kinder und Jugendliche sind, denen wir uns öffnen (...)“⁴⁰

Ilse Rodenberg sieht einen weiteren Unterschied zwischen dem Theater für Kinder bzw. für Erwachsene in einem noch nicht gefestigten Weltbild beim kindlichen Zuschauer und einer noch nicht entwickelten Urteilsfähigkeit aufgrund mangelnder (Lebens-) Erfahrungen. Die Aufgabe des Theaters sieht I. Rodenberg wie auch die anderen Protagonisten des Kinder- und Jugendtheaters der DDR in der Vermittlung von Erzieherischen und künstlerischen Elementen.⁴¹

„Der Pädagoge bei uns aber ist Helfer des Künstlers und als solcher am Kinder- und Jugendtheater unentbehrlich.“⁴²

4. Das Theater der Freundschaft in Ostberlin als zentrales Kinder- und Jugendtheater

Bereits vier Monate nach der Gründung der DDR bestimmte die Kulturverordnung im Februar 1950: „Das in Berlin zu errichtende zentrale Kindertheater ist so auszugestalten, dass es Vorbild auf dem Gebiet der Kindertheater in der gesamten Deutschen Demokratischen Republik sein kann.“⁴³

⁴⁰ Risse, Carl-Hermann: „Welche Besonderheiten sind im Kinder- und Jugendtheater für Schauspieler und Spielleiter zu beachten?“, in: Schneider, Wolfgang (Hrsg.): *Kinder- und Jugendtheater in der DDR*, S. 28.

⁴¹ vgl. Rodenberg, Ilse: „Die Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland“, Referat zum Kolloquium anlässlich des Internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestival in Berlin (Ost), 21.2.1966, S. 15-16.

⁴² ebd., S. 15-16.

⁴³ Kulturverordnung der Regierung der DDR vom 22.3.1950, Paragraph 9: „Besondere kulturelle Maßnahme, 5. Absatz“, zit. n.: Hoffmann, Christel: *Theater für junge Zuschauer*. S. 112.

Die Leitung übernahm Hans Rodenberg, der nun begann, das Theater aufzubauen. Er wählte den Namen *Theater der Freundschaft* und formulierte drei profilbestimmende Grundsätze: 1. Das Theater dient mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln der Stärkung der jungen Republik. 2. Es fördert die Freundschaft und die Liebe zur Sowjetunion. 3. Es bekennt sich zum proletarischen Internationalismus und ruft zur Solidarität mit allen friedliebenden Völkern auf.⁴⁴

Hans Rodenberg hat das *Theater der Freundschaft* nach eigenen Aussagen bewusst politisiert. Er verfügte nicht nur über Kenntnisse des sowjetischen Kinder- und Jugendtheaters, sondern war als Anhänger der Kommunistischen Partei Deutschlands bei den Anfängen des sozialistischen Theaters in Deutschland aktiv beteiligt, bevor er 1932 in die Sowjetunion emigrierte. Hans Rodenberg leitete das *Theater der Freundschaft* nach dem Vorbild der sowjetischen Kinder- und Jugendtheater.

Das Ensemble sollte als künstlerische, politische und moralische Einheit fungieren.⁴⁵

Dieses Kollektiv, das aus Schauspielern, Regisseuren und Dramaturgen bestand, sollte ebenso ein Teil des gesellschaftlichen Kollektivs des jungen Staates werden.

Das Theater arbeitete eng mit der FDJ (Freien Deutschen Jugend) und der Pionierorganisation zusammen. Die Schauspieler waren oft selbst Mitglied der FDJ und kannten somit die Probleme der Zuschauer aus erster Hand. Weiters musste eine nationale Dramatik geschaffen werden. Um das Publikum und deren Lebenswelten zu verstehen, gingen Schauspieler und Autoren hinaus in die Schulen und in die Betriebe.

„Das Theater der Freundschaft war eines der ersten Theater in der DDR, das die kollektive Arbeit zwischen Autor, Ensemble und Publikum organisierte.“⁴⁶

Um ein Repertoire an Bühnenwerken aufzubauen wurden neue Stücke geschaffen sowie auch russische Stücke ins Deutsche übersetzt. Am 16.11.1950 öffnete das *Theater der Freundschaft* seine Pforten mit der Komödie *Du bist der Richtige* von Gustav von Wangenheim als spezifisches Kinder- und Jugendtheater.⁴⁷ Ein Gegenwartsstück, in dem westdeutsche Rowdies einen Konflikt auslösen und der Mut eines jungen und vernünftigen Arbeiters aus Ostdeutschland von der Gruppe, dem sogenannten Kollektiv, belohnt wird. Dieses Theater für Kinder und Jugendliche verstand sich nicht als Fortsetzung des Schulunterrichts, es war eher daran interessiert sich mit künstlerischen Mitteln am Erziehungsprozess zu beteiligen.

⁴⁴ vgl., Hoffmann, Christel: „Vom Werden eines neuen Theaters“, S. 367.

⁴⁵ vgl., ebd., S. 114.

⁴⁶ Hoffman, Christel: *Theater für junge Zuschauer*, S. 115.

⁴⁷ vgl. Hasche, Christa; Schölling, Traute; Fiebach, Joachim: *Theater in der DDR. Chronik und Positionen*, S. 18.

In offiziellen Darstellungen der DDR hieß es: „Das Kindertheater ist ein kulturpolitisches Institut, das zu einer sozialistischen Bewusstseinsbildung beizutragen hat.“⁴⁸

Die Stücke sollte Antworten auf jene Fragen geben, die sich aus den gesellschaftspolitischen Entwicklungen ergaben und ihre Zusammenhänge erklären.

Das *Theater der Freundschaft* verpflichtete sich den jungen Zuschauer zu lehren, zu erziehen und ihm Moral zu vermitteln. „Der moralische Wert (unserer künstlerischen Produktion) muss hoch sein, darf aber nicht zu hoch sein, dass Spaß am Spiel vernachlässigt, oder sogar unterdrückt wird.“⁴⁹ Ilse Rodenberg betonte, dass es dem Theater in erster Linie um die genüssliche Unterhaltung seines Publikums gehe.⁵⁰

4.1. Spielplangestaltung

Als Chefdramaturgin am *Theater der Freundschaft* entwickelte Christel Hoffman eine Form von Theater, indem nicht „kindgemäße“⁵¹ Ausschnitte der Wirklichkeit gezeigt wurden, sondern Bilder einer Wirklichkeit, die auch aus der Welt der Erwachsenen entsprungen hätten sein können – „(...)denn es gibt keine eigene Wirklichkeit der Heranwachsenden.“⁵² Infolgedessen sollten die Themen aus dem Bereich der Erwachsenenwelt entnommen werden, allerdings zugeschnitten auf die Erfahrungswelt des Kindes. Kinder und Erwachsene lebten nach dem sozialistischen Weltbild gemeinsam in einer Welt und bestreiten daher dieselben Probleme. Als „Partner“ könnten sie die Welt verändern. Erziehung im Theater bedeute nicht die Vorbereitung auf das Leben sondern sei vielmehr eine direkte Beteiligung und Gestaltung von Gegenwart und Zukunft. „Die Trennung der Kinder von den Erwachsenen ist Ausdruck der kapitalistischen Gesellschaftsordnung, die das Kind als Objekt der Erziehung betrachtet.“⁵³ Durch das Theater sollte das Kind im eigenständigen Handeln und Denken gefördert werden, ihm das Selbstbewusstsein gegeben werden, die Fähigkeit zu entwickeln, dass es die Welt verändern könne.⁵⁴

⁴⁸ Hoffmann, Christel: „Vom Werden eines neuen Theaters“, S. 370.

⁴⁹ Rodenberg, Ilse: „Theater für Kinder und Jugendliche in der Deutschen Demokratischen Republik“, in: Arbeitsgemeinschaft der Kinder- und Jugendtheater der DDR: *Broschüre, anlässlich des internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestival in Berlin*. Berlin (Ost) 1966, n.p..

⁵⁰ vgl. ebd., n.p.

⁵¹ vgl. Hoffmann, Christel: „Partnerschaft pflegen und Persönlichkeit bilden“, in: Schneider, Wolfgang: *Kinder- und Jugendtheater in Berlin*, S. 12.

⁵² vgl. ebd., S. 12.

⁵³ Hoffmann, Christel: „Vom Werden eines neuen Theaters“, S. 375.

⁵⁴ vgl. ebd., S. 375.

4.2. Gestaltung des Repertoires

Ilse Rodenberg publizierte in der ostdeutschen Fachzeitschrift *Theater der Zeit*⁵⁵ 1962 zu der Spielplangestaltung, dass sich der Spielplan aus den „Beschlüssen von Partei und Regierung“ ergäbe. Diese wären bei allen Mitarbeitern des Theaters durchzusetzen, was nur durch eine konsequente Zusammenarbeit sowohl im künstlerischen als auch technischen Bereich sowie mit Partei-, Betriebsgewerkschaft- und FDJ-Leitung gelänge. Sie betonte, dass hier Überzeugungsarbeit bei allen Beteiligten des Theaters ein schwieriges Unterfangen darstelle, für eine sogenannte „gemeinsame Meinung“ jedoch unabdinglich sei.

Wie auch im sowjetischen Kinder- und Jugendtheater wurde das junge Publikum in drei Altersgruppen gegliedert, um „(...) den entwicklungsbedingten Unterschieden in den Erfahrungen, Bedürfnissen, Kenntnissen und in der ästhetischen Rezeptionsfähigkeit der jungen Zuschauer Rechnung zu tragen.“⁵⁶ Diese Differenzierung des Publikums nach Altersstufen beruht auf Alexander Brjanzew, Gründer des *Leningrader Theaters für junge Zuschauer*. In der DDR wurde er als Begründer der Theorie des Kindertheaters bezeichnet. Auf seine Arbeit geht auch der ständige Austausch zwischen Schule und Theater zurück, wie er auch am *Theater der Freundschaft* praktiziert wurde.

Der Einsatz von Theaterpädagogen wie im sowjetischen Modell der Kinder- und Jugendtheater wurde im *Theater der Freundschaft* exemplarisch demonstriert. Die Lehrer der sogenannten theaterpädagogischen Abteilungen – solche gab es jeweils nur an den fünf staatlichen Kinder- und Jugendtheater der DDR – verstanden sich als „Mittler zwischen Theater und Schule“.⁵⁷

In ihrem Aufgabengebiet arbeiteten die Pädagogen sowohl am Spielplan, als auch in der Regie mit. Des Weiteren erforschten sie die Informations- und Wahrnehmungsverarbeitung des jungen Publikums durch Beobachtungen und Dokumentationen vor, während und nach den Vorstellungen. Zusätzlich bildeten sie Lehrer aus und organisierten deren Aufgaben. Trotz ausgeklügelter Methoden stoßen die „Grenzgänger“ zwischen Pädagogik und Bühne immer wieder an ihre eigenen Grenzen. Persönliche Erfahrungen der Zuschauer brechen wie eine „Linse“ die Eindrücke, die von der Bühne ausgesendet werden.⁵⁸

„Die zur Rate gezogene psychologische und soziologische Literatur half uns zwar Hypothesen zu bilden, aber letztlich kamen wir zu dem Schluss: Unser Wissen über diese „Linse“ besteht vor allem aus weißen Flecken. Dies war der Impuls, unser Untersuchungsfeld

⁵⁵ Rodenberg, Ilse: „Theater in der Praxis“, in: *Theater der Zeit*, Juni 1962, Nr.6, S. 8.

⁵⁶ vgl. Hoffmann, Christel: „Partnerschaft pflegen und Persönlichkeit bilden“, S. 12.

⁵⁷ Nickel, Hans-Wolfgang; Wardetzky, Kristin: „Berlin. Ein Theaterpädagogisches Zentrum“, in: Schneider, Schneider, Wolfgang: *Kinder- und Jugendtheater in Berlin*, S. 67.

⁵⁸ vgl. ebd., S. 67.

auszudehnen auf die Lebensrealität von Kindern und Jugendlichen.“⁵⁹ So resümiert die Theaterpädagogin Kristin Wardetzky über die herausfordernde Tätigkeit von Pädagogen im künstlerischen Prozess bis in die Gegenwart.

4.3. Altersspezifische Einteilung

Während der Intendanz von Ilse Rodenberg am *Theater der Freundschaft* wurde grundsätzlich festgelegt, dass das Märchen für die Altersstufe der 6 bis 9-jährigen das geeignete Genre sei.⁶⁰ Auf das Märchen als für diese Zielgruppe geeignetes Theatererlebnis wird in der Arbeit später noch genauer eingegangen.

Christel Hoffmann beschreibt den Schwerpunkt in der Theaterarbeit bei der mittleren Altersgruppe der 10- bis 13-jährigen. Denn in diesem Alter werden „(...) für das künftige Weltbild der jungen Persönlichkeit wichtige Vorentscheidungen fallen“⁶¹. Diese Stücke erzählen meist von Helden, die als Leitbilder für die Kinder fungieren sollten. Diese müssen so beschaffen sein, dass sie für das Gute und Menschliche in der Gesellschaft stehen. Die Leitbilder beeindrucken weniger durch ihren Charakter, mehr durch ihre imponierenden Taten. Dazu zählen Beweise von Freundschaft, außergewöhnliche Leistungen für die Gesellschaft, Tapferkeit und Mut, die in Konfliktsituation auf die Probe gestellt werden.⁶²

Die 14-bis 18-jährigen zählen laut Ilse Rodenberg zu der ältesten Altersgruppe mit voll ausgebildeter Abstraktionsfähigkeit. „Es macht sich eine äußerst kritische Einstellung gegen alle bisherigen und übernommenen Auffassungen bemerkbar. Probleme werden selbstständig überdacht.“⁶³

Die Auswahl dieses Repertoires sei eine schwierige Aufgabe. Denn in diesem Alter neige man zu Übertreibungen, hinterfrage und kritisiere bisherige Auffassungen. Der Jugendliche sei in diesem Alter unausgeglichen und deshalb seien Theaterstücke, die den Erfahrungsbereich erweitern geeignet, in dem Einblicke in fremde Lebenswelten geschaffen werden.⁶⁴

Zu diesem altersspezifischen Repertoire zählen zeitgenössische Stücke und Werke der

⁵⁹ Nickel, Hans-Wolfgang; Wardetzky, Kristin: „Berlin. Ein Theaterpädagogisches Zentrum“, in: Schneider, Wolfgang: *Kinder- und Jugendtheater in Berlin*, S. 71.

⁶⁰ vgl. Hoffmann, Christel „Vom Werden eines neuen Theaters“, S. 376.

⁶¹ ebd., S. 377.

⁶² vgl., ebd., S. 377.

⁶³ Rodenberg, Ilse: „Die Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland“, Referat zum Kolloquium, anlässlich des Internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestivals in Berlin. gehalten am 21. Februar 1966, S. 22.

⁶⁴ vgl. ebd., S. 22.

Klassik. Diese Altersgruppe sei aber auch angehalten, bereits Theater für Erwachsene zu besuchen.⁶⁵ „Der Sprung von Kinder- zum Erwachsenentheater darf nicht groß und plötzlich sein.“⁶⁶

Diese Altersstufen seien aber kein starres Schema, vor jeder Aufführung solle mithilfe von Pädagogen beschlossen werden, für welche Altersstufe die jeweilige Inszenierung geeignet sei. Für Ilse Rodenberg war es wichtig, dass Kinder- und Jugendtheater für alle Altersstufen spielten. „Zum Beispiel würde jede Begrenzung auf das Märchentheater zu künstlerischer Einengung führen.“⁶⁷

Das *Theater der Freundschaft* empfahl der jüngsten Altersgruppe ein bis zwei Besuche und für die mittlere Altersgruppe mehrere Besuche im Schuljahr. Die ältere Altersgruppe sollte neben einem Besuch im *Theater der Freundschaft* auch das „Jugendanrecht“ zum Besuch aller anderen Berliner Theater besitzen.⁶⁸ Die Preise variierten Ende der 1960er Jahre zwischen 1,50 DDR-Mark bis 4,00 DDR-Mark je nach Nachmittags- oder Abendvorstellung, jeweils für Kinder oder Erwachsene.⁶⁹ Zum Vergleich: Für 1,55 DDR-Mark konnte man in der DDR 1kg Zucker erwerben.

Bis Ende 1980 wurden am *Theater der Freundschaft* insgesamt 145 Stücke inszeniert. Davon 40 für die untere Altersstufe, 65 für die mittlere und 40 für die Ältesten.⁷⁰ Hier wird ersichtlich, dass der Schwerpunkt nicht nur inhaltlich der mittleren Altersstufe gewidmet wurde, sondern auch in quantitativer Hinsicht.

Diese Einteilung nach Altersgruppen war für alle Kinder- und Jugendtheater in der DDR gültig. Dieses Schema war jedoch nicht starr, denn historisch gesehen veränderten sich die altersbezogenen Eigenschaften von Kindern. Und dies stellte laut Rodenberg ein interessantes Problem dar: „Denn die Kinder des Jahres 1966 sind nicht die gleichen wie beispielsweise die des Jahres 1950, als das Theater der Freundschaft gegründet wurde. Mit der Umwelt wandeln sich die Interessen der Kinder.“⁷¹

⁶⁵ Rodenberg, Ilse: „Die Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland“, Referat zum Kolloquium, anlässlich des Internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestivals in Berlin. gehalten am 21. Februar 1966., S. 22.

⁶⁶ ebd., S. 23.

⁶⁷ vgl. ebd., S. 23.

⁶⁸ Theater der Freundschaft: „Karten – Anrecht – Preise“, in: Programmheft zu „Der nackte König“, Berlin (Ost), 1970, n.p.

⁶⁹ ebd., n.p.

⁷⁰ Theater der Freundschaft: „Statistik des Theaters der Freundschaft bis 1980“, Berlin (Ost).

⁷¹ Rodenberg, Ilse: „Die Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland“, Referat zum Kolloquium, anlässlich des Internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestivals in Berlin. gehalten am 21. Februar 1966, S.24.

Dies beruhte ihrer Meinung nach nicht nur darauf, dass das Land große ökonomische Schritte gemacht hatte, sondern auch auf der Veränderung gesellschaftlicher Bedingungen. Die Theater müssten den wandelnden Ansprüchen des Publikums gerecht werden und die Stückauswahl darauf anpassen.

Um eine geeignete Stückauswahl für die jeweilige Altersgruppe zu treffen, war das *Theater der Freundschaft* in ständigem Kontakt mit dem Publikum. Dabei wurde stets bedacht, dass das Publikum auch gefordert wurde. Schon Natalja Saz, die als Begründerin des professionellen Theaters für Kinder und Jugendliche schlechthin gilt, meinte, dass „Kinderstücke nicht leicht, sondern den Fähigkeiten der Kinder entsprechend schwierig sein sollten; nicht Grießbrei, sondern Nüsse zwischen die Zähne, damit die Kinder lernen sie zu knacken.“⁷²

4.4. Vielseitigkeit

Nach Ilse Rodenberg beschränkte sich das Kinder- und Jugendtheater nicht nur auf die reine Sprechbühne: „Deshalb gibt es auch unserer Meinung nach im Prinzip kein Genre, das nicht zum Kinder- und Jugendtheater gehörte, sei es das Schauspiel, die Oper, das Musical, das Ballett, die Pantomime oder das Konzert, und auch innerhalb der einzelnen Genres können die vielfältigsten Formen gepflegt werden.“⁷³

So arbeitete das *Theater der Freundschaft* mit der *Deutschen Staatsoper* und der *Staatlichen Ballettschule* zusammen. Die Erwachsenen Bühnen übernahmen Inszenierungen des *Theaters der Freundschaft*, umgekehrt stellten die *Deutsche Staatsoper* zum Beispiel Sänger ihrerseits zur Verfügung.⁷⁴

Musik war bei allen Altersgruppen fester Bestandteil in den Inszenierungen. Für Ilse Rodenberg war Kindertheater ohne Musik undenkbar.⁷⁵ Durch Musik könne man den Inhalt und eine Aussage bekräftigen. Musik könne einen Handlungsort kennzeichnen, aber auch ein Milieu kennzeichnen. Daneben sei die emotionale Wirkung nicht außer Acht zu lassen.

⁷² Saz, Natalja: *Novellen meines Lebens*. Berlin (Ost): Henschel Verlag 1973, S. 211.

⁷³ Rodenberg, Ilse: „Die Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland“, Referat zum Kolloquium, anlässlich des Internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestivals in Berlin. gehalten am 21. Februar 1966, S. 20.

⁷⁴ vgl. ebd., S. 25.

⁷⁵ ebd., S. 21.

Dabei wurde nicht die sog. Unterhaltungsmusik Bestandteil vieler Aufführungen, sondern „anspruchsvolle“ Musik. Bei dem Stück „König Drosselbart“ wird beispielsweise eine „orffsche“ Richtung eingeschlagen.⁷⁶

4.5. Verbindung mit dem Publikum

Das *Theater der Freundschaft* pflegte einen engen Kontakt zu seinem Publikum, wofür die hausinterne „Pädagogische Abteilung“ zuständig war. Diese organisierte laufend Begegnungen zwischen Künstlern und dem jungen Publikum. Darunter fanden auch Pausengespräche im Foyer statt. Es wurden in Anwesenheit von Kindern sogenannte Testproben durchgeführt, diese anschließend pädagogisch ausgewertet und mit den Schauspielern besprochen.⁷⁷

„Der Schauspieler muss viel mehr genau wissen, welche Seiten des Kindes angesprochen werden sollen, das heißt, er muss den Zuschauer genau kennen.“⁷⁸

Vor dem Theaterbesuch wurde mit dem jungen Publikum über das bevorstehende Theaterereignis gesprochen und mit Informationen auf die Inszenierung vorbereitet. Nach der Vorstellung fanden mit den Kindern Nachbesprechungen statt. Dieser Austausch wurde immer mit Künstlern durchgeführt, die Pädagogen waren ausschließlich für die Organisation zuständig. Die Schauspieler konnten so ihrem Publikum einen tiefen und breiten Einblick in den Prozess der Theaterarbeit bieten.

„Viele unserer Schauspieler sind gern gesehene Gäste in unseren Schulen, wo sie häufig am Unterricht teilnehmen, mitunter auch Szenen und Gedichte sprechen, die zum Lehrstoff gehören. Täglich werden in irgendeiner Form Gespräche mit dem Publikum geführt.“⁷⁹

An die Kinder- und Jugendtheater waren auch Pionier- und Jugendklubs angeschlossen, ebenso die „Freie Deutsche Jugend“. Den Kindern wurde die Möglichkeit gegeben, an der Neuentwicklung von Stücken mitzuwirken und Programmhefte mitzugestalten. Musische Fähigkeiten wurden so gefördert und gefordert.

Dem *Theater der Freundschaft* war eine Herstellung von Beziehungen nicht nur zu seinem Publikum, sondern auch der Austausch mit den Lehrern und Eltern sehr wichtig.

⁷⁶ Pädagogische Abteilung des Theaters der Freundschaft: „Stichwortprotokoll zu *König Drosselbart*“, Berlin (Ost), 1969, S. 1.

⁷⁷ vgl. Rodenberg, Ilse: „Die Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland“, Referat zum Kolloquium, anlässlich des Internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestivals in Berlin, gehalten am 21. Februar 1966, S. 28.

⁷⁸ ebd., S. 28.

⁷⁹ Rodenberg, Ilse: „Theater für Kinder und Jugendliche in der Deutschen Demokratischen Republik“, in: Arbeitsgemeinschaft der Kinder- und Jugendtheater der DDR: *Broschüre, anlässlich des internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestival in Berlin*. Berlin (Ost) 1966, n.p.

Die Aufgaben der Theaterspielpädagogik umfasste drei große Bereiche: Im Rahmen der Öffentlichkeitsarbeit gingen die Protagonisten hinaus in die Schulklassen, nahmen an Elternversammlungen, Direktorenkonferenzen und auch an politischen Sitzungen wie bei der FDJ teil.⁸⁰

Des Weiteren wurde bei Begegnungen außerhalb des Theaters durch Kostüme, Requisiten der Ort der Begegnung zu einem Theaterraum umgestaltet. Im Rahmen eines „Blicks hinter die Kulissen“ wurde den Zuschauern einmal im Jahr die Möglichkeit eines realen Theatererlebens gegeben.⁸¹

Dennoch betonte Rodenberg, dass das Kinder- und Jugendtheater nicht eine Fortsetzung des Schulunterrichts sein sollte. Sondern: „Das Pädagogische muss im Künstlerischen aufgehen und darf nicht Selbstzweck sein.“⁸²

Die „Pädagogische Abteilung“ stand auch den Dramaturgen, Regisseuren und Schauspielern beratend zur Seite.

4.6. Laientheater für Kinder

Ilse Rodenberg sprach sich gegen das Auftreten von Kindern auf der Bühne aus. Dafür gäbe es Laientheater für Kinder, das sogenannte Pioniertheater.⁸³ Diese Bühnen arbeiteten eng mit den professionellen Kinder- und Jugendtheatern zusammen, oft arbeiteten die Pädagogen und Künstler des *Theaters der Freundschaft* mit den jugendlichen Darstellern zusammen: Die Kinder sollten dabei keine Rollen einüben und das Erlernte anschließend reproduzieren, sondern hier ihre „selbstschöpferischen Beschäftigung mit der Kunst“⁸⁴ erlernen und so sich frei in ihrer Persönlichkeit weiter zu entwickeln. Schon für Lunatscharski war das damalige Schultheater ein Ort der spielerischen Selbsterziehung. Indem das Kind oder der Jugendliche nicht nur die Rolle des Schauspielers, sondern auch die Funktionen der Souffleuse, der Maskenbildner oder Musiker (...) übernehmen konnten, wurden seiner Meinung nach Fähigkeiten vielfältiger Art aktiviert.⁸⁵

Auch das Pioniertheater beschränkte sich nicht nur auf die schauspielerische Leistung der

⁸⁰ vgl. Schöbel, Manuel: „Konzeptionelle Gedanken für einen zeitgenössischen Spielplan des Kinder- und Jugendtheaters“ in: Schneider, Wolfgang: *Kinder- und Jugendtheater in der DDR*, S. 59-60.

⁸¹ vgl. ebd., S. 59-60.

⁸² Rodenberg, Ilse: „Theater für Kinder und Jugendliche in der Deutschen Demokratischen Republik“, in: Arbeitsgemeinschaft der Kinder- und Jugendtheater der DDR: *Broschüre, anlässlich des internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestival in Berlin*. Berlin (Ost) 1966, n.p.

⁸³ vgl. Rodenberg, Ilse: „Die Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland“, Referat zum Kolloquium anlässlich des Internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestivals in Berlin. gehalten am 21. Februar 1966, S. 29.

⁸⁴ vgl. ebd., S. 29.

⁸⁵ vgl. ebd., S. 29.

Kinder, diese waren ebenfalls für das Bühnenbild, Kostüme, die Bühnentechnik und für das Erstellen von Programmblättern zuständig. Dadurch konnten sie in die gesamte Theatermaschinerie eintauchen.

Das Pioniertheater sollte nach Ilse Rodenberg nicht mit dem Berufstheater verglichen werden. Denn „Kinder bringen nicht die geistigen und ethischen Voraussetzungen sowie die künstlerische Meisterschaft mit, die für die Darstellung einer Rolle notwendig sind.“⁸⁶ Das überließ sie im eigenen Theater lieber den Berufsschauspielern. Bei den Pioniertheatern ging es vorrangig um die Entwicklung der kindlichen Phantasie und des schöpferischen Denkens.

5. Es war einmal ...

5.1. ... das Märchen

Um das Wesen des Genre „Märchen“ zu beschreiben werden häufig von Märchenforschern aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen formale Aspekte wie die Erzählstruktur oder auch stilistische Elemente herangezogen. Psychoanalytiker sehen Märchen als Schlüssel in die kindliche Seele und bieten entwicklungsfördernde Projektionshilfen mit Symbolisierung der Märchenfiguren als Lösungsansatz innerer Konflikte im Unterbewusstsein des Kindes. Sehr im Diskurs von Pädagogen und Psychologen finden sich die Märchen immer wieder als erzieherisches Hilfsmittel. Als gesellschaftliche Projektionsfläche bzw. –möglichkeit wurden Märchen in der DDR im Gegensatz zu den antiautoritären Erziehungsmodellen des Westens zur Darstellung gesellschaftspolitischer Machtverhältnissen eingesetzt. In der „marxistischen Märchenwelt“ wurden sie zwar einerseits als Bildungs- und Unterhaltungsgattung im Rahmen der staatlich geförderten Kinder- und Jugendtheater eingesetzt, andererseits sehr wohl pädagogisch in die politischen Muster des DDR-Staates eingebaut.

Grundsätzlich sind Volksmärchen Geschichten, die mündlich überliefert und dem „Volksmund“ entnommen worden sind. Durch die mündliche Weitergabe wurden die Inhalte immer wieder verändert und oft auch durch die Eindrücke regionaler und gesellschaftlicher Gegebenheiten unterschiedlich geprägt.

⁸⁶ Rodenberg, Ilse: „Theater für Kinder und Jugendliche in der Deutschen Demokratischen Republik“, in: Arbeitsgemeinschaft der Kinder- und Jugendtheater der DDR: *Broschüre, anlässlich des internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestival in Berlin*. Berlin (Ost) 1966, n.p.

Erst durch Verschriftlichung bekamen die Volksmärchen eine statische Dimension, im deutschsprachigen Raum gelten die Brüder Grimm als die bekanntesten Märchensammler und Niederschreiber.⁸⁷

In Meyers Konversationslexikon werden Märchen beschrieben als „die Schranken der Wirklichkeit nicht beachtende, auf kindlicher Weltbetrachtung ruhende, phantastische Erzählung. Das Märchen ist entweder ein von Mund zu Mund und von Volk zu Volk wanderndes, gelegentlich an alte Mythen anknüpfendes Erzeugnis, der Volksphantasie (Volksmärchen) oder eine Dichtung eines einzelnen (Kunstmärchen).“⁸⁸

Im Gegensatz zum Volksmärchen „kennen wir stets (vom Kunstmärchen, Anm.) die Person des Dichters, sowie Zeit und Umstände seiner Entstehung, nicht so vom Volksmärchen.“⁸⁹ Als typischen Autor der Gattung Kunstmärchen nennen Mayer/Tismar den dänischen Autor Hans Christian Andersen⁹⁰ und beschreiben das Kunstmärchen als eine „selbstreflexive und hochgradig ‚intertextuell‘ aufgeladene Gattung, die im Bewusstsein des unwahrscheinlichen Wunderbaren nicht nur Anspruch auf Unterhaltung, sondern auch Belehrung, sogar Erkenntnis mittransportiert.“⁹¹

Durch das Hinzukommen von unterschiedlichen Märchenarten wird die Diskussion über die vielfältigen Begrifflichkeiten von Märchen lebendig gehalten.⁹²

5.2. Märchen als literarische Gattung

Der Schweizer Literaturwissenschaftler und Märchenforscher Max Lüthi hat im Zuge seiner Märcheninterpretationen eigene Wortfiguren geschaffen. „Schon die Nomenklatur zeigt Max Lüthi's Neigung zu dialektischen Antithese. Er sieht die Volkserzählungen strukturell ausgeprägt in Polaritäten zwischen Phantastik und Realistik.“⁹³

„Eindimensionalität und Mehrdimensionalität“, „Flächenhaftigkeit“, „abstrakter Stil“, „Isolation und Allverbundenheit“ und „Sublimation und Welthaltigkeit“⁹⁴. Mit der „Eindimensionalität“ wird die Gleichzeitigkeit in Zeit und Ort beschrieben, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft haben hier keinen realen Bezug.

⁸⁷ Gerstl, Quirin: *Die Brüder Grimm als Erzieher. Pädagogische Analyse des Märchens*. München: Ehrenwirth Verlag 1964, S.7.

⁸⁸ Meyer, Joseph: *Meyers kleines Konversationslexikon*, Band 4, Bibliographisches Institut: Leipzig und Wien 1909, S. 610.

⁸⁹ Gerstl, Quirin: *Die Brüder Grimm als Erzieher. Pädagogische Analyse des Märchens*, S. 14.

⁹⁰ Mayer, Mathias; Tismar, Jens: *Kunstmärchen*. Stuttgart: Metzler 1997, S. 108ff.

⁹¹ ebd., S. 3.

⁹² Anmerkung: Der „Aarne-Thompson-Index“ klassifiziert Märchen in Gruppen. Als eine der Hauptkategorien wird das eigentliche Märchen als *ordinary folktales* angeführt.

⁹³ Röhrich, Lutz: „Vorwort“, in: Lüthi, Max: *Es war einmal: vom Wesen des Volksmärchens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 9.

⁹⁴ Lüthi, Max: *Es war einmal: vom Wesen des Volksmärchens*, S. 9.

Gestalten aus dem Jenseits tauchen im Diesseits auf und verschwinden wieder.

Reales und Nichtreales existieren gleichzeitig und am selben Ort.

Mit der „Flächenhaftigkeit“ ist keine Tiefe bei der Zeichnung der Figuren möglich noch notwendig. Weder Körper, Gefühle noch Umfeld werden hier dargestellt. Dadurch kann in der Schilderung auf Details verzichtet werden, Figuren, Strukturen, Länder und Zeit bleiben abstrakt. „Das Märchen überwindet die Zeit, indem es sie ignoriert. Ein Teil seiner beglückenden Kraft rührt von diesem Triumph über Zeit und Zeitablauf. Es kennt und nennt zwar junge und alte Menschen, aber es schildert nicht den Vorgang des Alterns.“⁹⁵ „Nirgends findet sich eine nähere Beschreibung, nirgends eine umständliche Schilderung. Wie das Meerungeheuer aussieht wird einem überhaupt nicht gesagt.“⁹⁶

„Isolation und Allverbundenheit“ sind zwei gegensätzliche Beschreibungen, die im Märchen jedoch den Figuren erlauben ineinander zu gleiten und auch in Beziehung zu gehen oder andererseits situationsbedingt sich in die Isolation zu begeben.

„Isolierte Figuren fügen sich, unsichtbar gelenkt, zu harmonischem Zusammenspiel.“⁹⁷

„Sublimation und Welthaltigkeit“: Elemente aus der realen Welt werden vermischt mit Motiven aus Fabeln und Mythen. Losgelöst und verändert in Gestalt und Symbolik werden sie abstrahiert in das Konstrukt des Märchens eingefügt.

„Das Märchen kennt keine aus ihm selber stammenden Motive. Es holt vielmehr alle Elemente menschlichen Daseins in sich herein. Aber es verwandelt, entwirklicht, sublimiert diese Motive, genauso wie es den Dingen und Personen ihre individuelle Wesensart nimmt und sie ‚zu schwerelosen, transparenten Figuren‘ werden lässt.“⁹⁸

Symbolik ist eine der Säulen im „Märchengebäude“. Auf dieser Ebene verkörpern wichtige Figuren nicht nur Gestalten sondern auch Menschen, abstrahieren diese zu Sinnträgern oder stehen als Synonym für einzelne Aussagen. Sei es der Schweinejunge oder die Prinzessin, der Dummling oder der König, sie „stellen nicht nur dar“ im Sinne von „Darstellung“, sondern verkörpern auch gleichzeitig reale, menschliche Wesen.⁹⁹

In *Zar Wasserwirbel* bewältigt der menschliche Held, ein verabschiedeter Soldat, tapfer die ihm auferlegten Aufgaben, Symbolträger für die Schwierigkeiten des Lebens. Der dunkle Wald oder das Wasserreich verkörpern die Mysterien der Natur. Der Zar als Herrscher des Wasserreichs steht für die negativen Seiten der Macht. Der Held kann die Macht des Zaren brechen, indem er seine menschlichen Tugenden einsetzt.

⁹⁵ Lüthi, Max: *Es war einmal: vom Wesen des Volksmärchens*, S. 36.

⁹⁶ ebd., S. 41.

⁹⁷ Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen*, S. 49.

⁹⁸ Gerstl, Quirin: *Die Brüder Grimm als Erzieher. Pädagogische Analyse des Märchens*, S. 12.

⁹⁹ vgl. ebd., S. 13.

Mit dem Knaben Wanja hat das kindliche Publikum die Möglichkeit zur Identifikation mit einem ebenfalls kindlichen Sympathieträger.

Die Bewältigung schwieriger Situationen mitunter unter Lebensgefahr schaffen die Märchenhelden einzeln oder auch in der Gemeinschaft mit tierischen oder menschlichen Freunden. Der Märchenheld gleicht in seinem Handeln und Wesen menschlichen Ebenbildern. „Der Mensch im Märchen spricht uns an und bleibt uns nahe, weil sich ihm die Fülle des menschlichen Seins und Sollens in aller Klarheit und Wahrheit bekundet.“¹⁰⁰

5.3. Die Debatte um das Märchen in der BRD

Bis Ende der 1960er Jahre blieb die Tradition des Weihnachtsmärchens in der BRD nahezu unkritisiert erhalten. Erst im Zuge der Studentenproteste fand ein Umdenken in der Kinder- und Jugendtheaterszene statt. Auf die Schwerpunkte und Entwicklung auf des Kinder- und Jugendtheaters in der BRD wird in dieser Arbeit zu einem späteren Zeitpunkt noch detailliert eingegangen. Im Rahmen des gesellschaftlichen Umbruchs in den 1968er Jahren veränderte sich auch der Zugang zu den Kindern als Theaterpublikum von morgen. Es wurden Theaterstücke mit zeitgenössischen Figuren und realistischem Umfeld neu geschrieben. Das kindliche Publikum wurde zu Akteuren und die Akteure zu lernenden Zuschauern gemacht.¹⁰¹ Melchior Schedler publizierte in der Theaterfachzeitschrift *Theater heute* 1969 seine „Sieben Thesen für sehr junge Zuschauer“ und sprach sich in diesen vor allem gegen das traditionelle Weihnachtsmärchen als reine „Cash-Cow“ aus. Seine Forderung geht vom bürgerlichen Theater für Kinder weg zu einem echten Kindertheater mit demokratischen Anspruch an das Publikum, Regisseure und auch an die Schauspieler. Schedlers Intention war es, das Kindertheater als Impulsgeber zu etablieren und sich vom autoritären Muster wegzubewegen in ein mitbestimmendes und kreatives Erlebnistheater. Die Stücke sollen Alltagsgeschichten und Trends auf der Bühne thematisieren und gemeinsam mit dem Publikum erlebt werden.

Damit vertrat er die Meinung vieler andere auch, die sich einem zeitgenössischen emanzipatorischen Theaters zuwandten.

¹⁰⁰ Gerstl, Quirin: *Die Brüder Grimm als Erzieher. Pädagogische Analyse des Märchens*, S. 49.

¹⁰¹ vgl., Schedler, Melchior: „Sieben Thesen für sehr junge Zuschauer“. in: *Theater heute*, Oktober 1969, S. 30ff.

Schedlers Impuls schlossen sich Bühnen wie die *Städtischen Bühnen Frankfurt am Main* oder das deutsche *Schauspielhaus Hamburg* usw. an und erklärten sich bereit, die Stücke und Methoden eines neuen Kinder- und Jugendtheaters einzusetzen.¹⁰²

5.3.1. Bruno Bettelheim

Nahezu antithetisch zu den Forderungen Schedlers setzte sich Bruno Bettelheim für die Märchen als Bewältigungsstrategie in der kindlichen Entwicklung ein.

In „Kinder brauchen Märchen“, erschienen im Jahr 1977, plädiert er für die Wichtigkeit des Märchens im Kindesalter. Für Bettelheim leistet das Märchen einen großen, positiven psychologischen Beitrag zum inneren Wachstum des Kindes.¹⁰³

Denn das Märchen gäbe mit seinen vielfältigen Bedeutungen den Heranwachsenden Hilfestellungen bei psychologischen Problemen und bei der Persönlichkeitsintegration. „Das Märchen ist deshalb therapeutisch, weil der Patient zu *eigenen* Lösungen kommt, wenn er darüber nachdenkt, was die Geschichte über ihn und seine inneren Konflikte zu diesem Zeitpunkt in seinem Leben enthält.“¹⁰⁴ Die Symbolsprache, der sich das Märchen bedient, ist essentiell. So können unbewusste Ängste angesprochen und verarbeitet werden, ohne dass sie je ins Bewusstsein treten würden.¹⁰⁵ Über die Projektionsmöglichkeiten bekommen die Kinder Unterstützung entsprechend ihrer Entwicklungsstufen innere Konflikte in der Phantasiewelt auszuleben und zu lösen.¹⁰⁶

Die Handlungen in vielen Märchen sind laut Bettelheim unrealistisch, jedoch nicht unwahr. Beängstigende bis bedrohende Vorkommnisse der Märchenwelt bieten genug Projektionsebenen in der Gegenwart. Der meist glückliche Ausgang im Märchen aspektiert auch eine befriedigende Lösung in der realen Welt.

Nach Bettelheim geben die Märchen dem Leser keine Lösungsvorschläge vor, sondern bewirken, dass das Kind seinen individuellen Lösungsansatz aus sich selbst findet. „Sein unrealistischer Charakter (des Märchens) ist wichtig, gibt er doch zu erkennen, dass sein Anliegen nicht die Vermittlung nützlicher Informationen über die äußere Welt ist, sondern dass es um die inneren Vorgänge im Menschen geht.“¹⁰⁷ Das Märchen wie auch der Traum helfe dem Kind bei Aufarbeitungen unbewusster Spannungen.

¹⁰² vgl. „Einladung zur Mitarbeit an einem neuen Kinder- und Jugendtheater“ in: *Theater heute*, Oktober 1969, S. 30 ff.

¹⁰³ vgl. Bettelheim, Bruno: *Kinder brauchen Märchen*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 2000, S. 19.

¹⁰⁴ ebd., S. 33.

¹⁰⁵ vgl., ebd., S. 22/23.

¹⁰⁶ vgl., ebd., S. 12.

¹⁰⁷ ebd., S. 33.

Neben den unrealistischen Gegebenheiten sind für Bettelheim auch phantastische Übertreibungen im Märchen bedeutsam. Dadurch werden „(...) Reaktionen begreiflich und annehmbar, die durch realistischere Darstellungen nicht verständlich sein würden.“¹⁰⁸

Nach Bettelheim sei das Ziel des Märchens „das Problematische des Lebens zu akzeptieren, ohne sich davon besiegen zu lassen oder in eine eskapistische Haltung auszuweichen.“¹⁰⁹

Mit symbolischen Bildern kann dem Kind zugesichert werden, dass es eine positive Lösung für seine Probleme gibt. Dies gelinge aber nur durch mutiges Kämpfen, doch die Zuversicht und Hoffnung des Kindes auf den Sieg des Guten über das Böse motivieren es, auch schwierige Hürden auf sich zu nehmen.

Die Identifikation mit dem Helden wird dadurch verstärkt, dass er keinen Eigennamen besitzt. Auch die anderen Märchenfiguren haben nur beschreibende Namen. Als „Vater“, „Mutter“ oder „Stiefmutter“ werden Elternteile benannt. „König“ oder „Königin“ stehen ebenfalls für die Eltern. „Prinz“ und „Prinzessin“ sind Bezeichnungen für Knabe und Mädchen. Dadurch werden Projektionen erleichtert.¹¹⁰

Für Bettelheim gilt diese Beurteilung nur für das Märchen. Im Gegensatz zu den Mythen und den Sagen, in denen die Ereignisse als einmalig und wunderbar dargestellt werden, die von namhaften Helden überwunden werden, sind die „Ereignisse (im Märchen) dagegen häufig ungewöhnlich und unwahrscheinlich, die allerdings so dargestellt werden, als könnten sie bei einem Spaziergang draußen im Wald geschehen können.“¹¹¹

Im Märchen dagegen werden die wundersamsten Dinge so geschildert, als wären sie alltäglich. Dadurch werde ihnen die Besonderheit genommen und dies sei nach Bettelheim ungemein bedeutungsvoll.¹¹²

Das Kind aber wisse sehr wohl zwischen Realität und den phantastischen Vorgängen im Märchen zu unterscheiden. Einleitende Worte wie „Es war einmal“, „Vor langer, langer Zeit“ oder „In einem anderen Land“ verstärken den Einstieg aus der Realität in die Märchenwelt mit ihren ganz eigenen Regeln.

Man könne dem Märchen vorwerfen, dass es belehrend wirke, da meist moralische Instanzen im Vordergrund stünden. Für Bettelheim „überlässt das Märchen uns alle Entscheidung, auch die Entscheidung, ob wir daraus überhaupt einen Schluss ziehen wollen.“¹¹³ Seiner Meinung nach, wirkt das Märchen weder belehrend noch zwingt es den Leser moralisch zu handeln.

¹⁰⁸ Bettelheim, Bruno: *Kinder brauchen Märchen*, S. 40.

¹⁰⁹ ebd., S. 14.

¹¹⁰ ebd. S. 50.

¹¹¹ vgl. ebd., S. 46.

¹¹² vgl. ebd., S. 46.

¹¹³ ebd., S. 53.

Das Märchen ist ein „Selbstbedienungsladen“, bei dem sich der kindliche Benutzer zu gegebener Zeit, je nach Lebenserfahrung und Persönlichkeitsentwicklung, das holen kann, wofür er gerade bereit ist. „Das Märchen überläßt uns alle Entscheidungen, auch die Entscheidung, ob wir überhaupt einen Schluss daraus ziehen wollen.“¹¹⁴

„Wenn man dem Kind sagt, was es tun soll, wird lediglich die Fessel seiner Unreife durch die Fessel des sklavischen Unterworfenseins unter das Diktum der Erwachsenen ersetzt.“¹¹⁵

5.3.2. Verena Kast: Märchen als Therapie¹¹⁶

Die Schweizer Psychologin und Psychotherapeutin Verena Kast betrachtet Märchen auch unter dem Gesichtswinkel soziologischer und psychologischer Entwicklungen und deren Einsatz in der Psychotherapie. Als Vertreterin der Jungschen Tiefenpsychologie beschäftigt sie sich mit der analytischen Bedeutung von Märchen und der Symbolbildung im therapeutischen Prozess. „Das Märchen vermittelt jenen Mut zur Zukunft, den wir brauchen, um nicht am Vergangenen zu kleben,“¹¹⁷ meint Verena Kast und verweist dabei auf die Probleme, die es im Märchen immer wieder zu bewältigen gilt. Dass im Märchen die unverhoffte Lösung die Regel ist wird als Zuversicht auch auf den Leser übertragen. In der Tiefenpsychologie wird das Märchen dem Traum als sehr verwandt beschrieben. Beide sprechen in Symbolen zu uns. Die Symboldeutung im Märchen ist nach Verena Kast vieldeutig, „Im Symbol verdichten sich (persönliche) Erfahrungen, psychische Inhalte, vor allem auch Emotionen, die nicht anders darzustellen sind.“¹¹⁸

Bei der Deutung von Märchen gibt es demnach keine Wahrheit. Es ist ein Nachdenken über das eigene Leben und über eigene psychische Prozesse. „Märchenmotive, die uns ansprechen, werden zu Symbolen für einen psychischen Zustand von uns selbst.“¹¹⁹

Da Märchen mit Symbolen und nicht mit Zeichen arbeiten, produzieren Märchengeschichten einen Bedeutungsüberschuss, der für jeden einzelnen Leser bzw. Betrachter einen unterschiedlichen Sinngehalt schafft. Dadurch kann das Märchen auf jeden Menschen anders wirken und so die tiefsten Probleme ansprechen.

Das Märchen widmet sich dem Unterbewusstsein des Menschen und kann den Vorwurf, dass es realitätsfern sei, zurückweisen.

¹¹⁴ Bettelheim, Bruno: *Kinder brauchen Märchen*, S. 53.

¹¹⁵ ebd., S. 55.

¹¹⁶ vgl. Kast, Verena: *Märchen als Therapie*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 2008.

¹¹⁷ Kast, Verena: *Die Dynamik der Symbole. Grundlagen der Jungschen Psychotherapie*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 2000, S. 9.

¹¹⁸ ebd., S. 10.

¹¹⁹ ebd., S. 11.

5.4. Das Märchen als Form naiver Wirklichkeitsaneignung

Der Einsatz von Märchen im Repertoire des Kinder- und Jugendtheaters erfolgte in drei zeitlichen Schritten, welche Christel Hoffmann in der DDR-Geschichtsschreibung detailliert beschreibt und auch bewertet.¹²⁰ Sie gliedert hier in drei Entwicklungsphasen, die sich laut ihrer Aussage „freilich (wie in künstlerischen Prozessen eigen) nicht scharf datieren.“¹²¹

1. Phase

Im Zeitraum von 1945 bis 1950 – hier beginnt die Theaterwissenschaftlerin Hoffmann in ihrer Abhandlung zwischen Ende des zweiten Weltkrieges und Gründung der DDR – „(...) werden Märchen als Abfallprodukte des 'seriösen' Spielplans für 'Kindervorstellungen' (...)“¹²² speziell für das kindliche Publikum eingesetzt.

Hier würden die Kinder entsprechend ihrer ersten abstrahierenden Entwicklungsphase zwischen „Gut“ und „Böse“ differieren lernen.

Die Darstellung positiver Eigenschaften wie Mut und Güte, Klugheit und Ausdauer und Gegensätzlichkeiten wie Börsartigkeit, das Agieren von Monstren und gefährdete Helden fördert in den Kindern mit einem „Sieg des Guten über das Böse“ Vertrauen in die Gerechtigkeit. Hier seien jedoch weder moralische noch soziale Aspekte aus dem realen Leben berücksichtigt. Die Bühne bietet laut Hoffmann über den „alten Märchenstoff“¹²³ einen hypothetischen Einblick „in die Wirklichkeit“¹²⁴.

Das Weihnachtsmärchen inszeniert mit altbekannten dramaturgischen Elementen fördere in den Kindern moralische Vorstellungen eines „bürgerlichen Theaters“. Das deutsche Märchen galt in der DDR wie auch das Weihnachtsmärchen als kleinbürgerliche, flache Unterhaltung und Quelle faschistischen Gedankenguts.¹²⁵ Obwohl sich diese Märcheninszenierungen auf den Bühnen kleiner und mittlerer Kinder- und Jugendtheater bewährten, veränderten sich mit den politischen Entwicklungen auch zunehmend die Spielpläne an den Kinder- und Jugendtheatern. Entsprechend dem sozialistischen Gedankengut wählten die Autoren des *Theaters der jungen Welt* in Leipzig „Märchen (...) mit starken sozialen Momenten. (*Der große und kleine Claus* von Hans Ulrich Wendler und *Der Schweinehirt* von Werner Bernhardt)“¹²⁶

¹²⁰ vgl. Hoffman, Christel: *Theater für junge Zuschauer*, S. 145.

¹²¹ Hoffmann, Christel: „Vom Werden eines neuen Theaters“, S. 398.

¹²² ebd., S. 398.

¹²³ ebd., S. 397.

¹²⁴ ebd., S. 398.

¹²⁵ ebd., S. 398/399.

Das *Theater der jungen Welt* inszenierte wie auch andere Theater in der DDR *Die Schneekönigin* (nach Hans-Christian Andersen) von Jewgeni Schwarz als erstes sowjetisches Märchen, erstaufgeführt 1946 in Potsdam, nach.

Sowohl *Die Schneekönigin* als auch das zweite sowjetische Märchen *Die zwölf Monate* von Samuil Marschak (Deutsche Erstaufführung am 1.9.1949 am Theater am Schiffbauerdamm, Berlin) erlangten auf der Bühne keinen nachhaltigen Erfolg.

2. Phase

Erst mit *Rotkäppchen* von Jewgeni Schwarz am *Theater der Freundschaft*, deutsche Erstaufführung im Dezember 1951, wurde ein sowjetisches Märchen erfolgreich für die Bühne adaptiert¹²⁷ und die zweite Entwicklungsphase des Märchens als Bühnenstück und wichtiges Element im Repertoire des Kinder- und Jugendtheaters in der DDR eingeleitet. „Mit der Rotkäppchen-Inszenierung legte Hans Rodenberg den Grundstein für eine marxistische Lesart der Märchen auf dem Theater.“¹²⁸

Entgegen der ursprünglichen Fassung von Charles Perrault oder bei den Brüdern Grimm kämpft in der Bühnenadaption von Jewgeni Schwarz Rotkäppchen mit anderen Tieren des Waldes gemeinsam gegen den bösen Wolf. Trotz seiner Macht und körperlichen Überlegenheit gelingt es Rotkäppchen und seinen Kameraden das mächtigste Tier des Waldes zu besiegen. Dank des Zusammenhalts, der Tapferkeit, Freundschaft und Solidarität wurde das Böse in Gestalt des Wolfes durch das Kollektiv besiegt.

Untermalt wurde die Atmosphäre des Waldes durch eine stark naturalistische Ausstattung. Bei der Darstellung der Tiere hingegen verwendeten die Regisseure Hans Rodenberg und Margot Gutschwager in unterschiedlicher Abstufung abstrahierende Elemente. In der stark pädagogisch angelegten Konzeption bekam der Wolf als Bösewicht ein Tierkostüm inklusiv Maske. Der beste Freund von Rotkäppchen, der Hase „Weißohr“, wurde sowohl in der Figur als auch beim Kostüm sehr menschlich angelegt. Um dem kognitiven Entwicklungsstadium des jungen Publikums gerecht zu werden, verwendete Rodenberg weitere künstlerische Elemente wie Puppen für die Darstellung der kleinsten Tiere des Waldes. Zur Entschärfung von grausamen Szenen, wie zum Beispiel der Überwältigung von Rotkäppchen und der Großmutter durch den Wolf, setzten die Regisseure Schattenspiele statt naturalistischer Darstellung ein.

„Mit der Rotkäppchen-Inszenierung legte Hans Rodenberg den Grundstein für eine marxistische Lesart der Märchen auf dem Theater.“¹²⁹ Auch Kinder hätten somit bereits die

¹²⁷ Hoffmann, Christel: „Vom Werden eines neuen Theaters“, S. 398.

¹²⁸ ebd., S. 399.

¹²⁹ ebd., S. 399.

Möglichkeit einen wichtigen Beitrag für ein friedliches Miteinander zu leisten.

Als Hintergrund für diesen Appell dienten Schwarz' Eindrücke rund um den „Großen Vaterländischen Krieg“¹³⁰ (Anm. Deutsch-Sowjetischer Krieg 1941-45).

Nach der erfolgreichen Inszenierung von *Rotkäppchen* wurde das Märchen als äußerst geeignetes Genre für die jüngste Altersstufe an allen staatlichen Kinder- und Jugendtheatern in der DDR etabliert.

Neben dem Schema Gut-Böse wurde auch der Gegensatz Arm-Reich thematisiert. Durch das Märchen konnten die Klassenunterschiede dargestellt und auf die großen gesellschaftlichen Veränderungen in der Republik aufmerksam gemacht werden.

Nun folgte eine Reihe von Inszenierungen, die sich in ihrer Darstellungsform weit vom ursprünglichen Märchen entfernten. 1952 bearbeitete Günther Kaltofen (Dramaturg an den *Städtischen Theatern Leipzig*) die *Bremer Stadtmusikanten*. Christel Hoffmann zufolge wurde in der Bearbeitung vom Original stark abgewichen, ohne „aber die gegenwärtige Wirklichkeit aufzuhellen“. Sie kritisiert, dass Kaltofen die eigene Realität des Märchens verletzt habe, indem er die Figuren als Vertreter einer Klasse oder eines Standes festgelegt hat.¹³¹ Bei Kaltofen verließen die Bremer Stadtmusikanten als ausgebeutete Arbeiter den Bauern und suchten in Bremen als Musikanten eine Verbesserung des Lebens zu erreichen. Das Abenteuer mit den Räubern meisterten sie souverän, analog dem Märchen, dann aber weicht der Autor von der Vorlage ab und lässt sie als Musikanten in der Stadt kläglich versagen. Fazit des Märchens: Arbeitgeber und Arbeitnehmer sollen sich im gegenseitigen Interesse um eine gute Zusammenarbeit bemühen und die Arbeiter ihrem Metier treu bleiben.

Eine Reihe von Märchenbearbeitungen folgte seinem Schema. Durch die überzeichnete Typisierung der Figuren, die politische Aktualisierung und die Einbettung in eine soziologische Nische blieben diese Inszenierungen laut Christel Hoffmann in ihrer Darstellungsweise hinter allen Erwartungen.

Die Bearbeitungen von sowjetischen Märchen leiteten eine neue Ära des Volksmärchens für die Bühne ein. „Durch sie entstanden Märchenaufführungen von hoher künstlerischer Geschlossenheit; (...) Diese Aufführungen gehören zu den künstlerischen Höhepunkten in der Geschichte aller Kinder- und Jugendtheater in der DDR.“¹³²

Bis zu der Spielzeit 1967/68 waren Jewgeni Schwarz mit 4 Märchenstücken in 28 Inszenierungen und Samuil Marschak mit drei Märchenstücken in 16 Inszenierungen, die meistgespielten Autoren im gesamten Kinder- und Jugendtheaterbereich in der DDR.

¹³⁰ Hoffmann, Christel: „Vom Werden eines neuen Theaters“, S. 399.

¹³¹ vgl. Hoffman, Christel: *Theater für junge Zuschauer*, S. 149.

¹³² ebd., S. 151.

3. Phase

Die dritte Phase begann Mitte der 1960er Jahre. In diesem Abschnitt nahmen sich junge Autoren des Märchens an. Die Inszenierungen wurden nicht auf die Aktualität zugeschnitten, sondern „Die gefährliche Macht der Mystifizierung, des falschen Bewusstseins, sollte an einer alten Geschichte enthüllt werden.“¹³³ Die Bearbeitung hielt sich weitgehend an das Original, die Geschichte wurde auf zeitgemäße Verhältnisse zugeschnitten. So veränderte der bekannte DDR-Lyriker Heinz Kahlau in seiner Bearbeitung von dem *Gestiefelten Kater* inhaltlich wenig und setzte als weiteres Stilmittel Verse ein. Jamben und Knittelverse stellen für Kinder ein Versmaß dar, das leicht verständlich ist und gern in Kinderreimen verwendet wird.

Nur den einsamen Weg des Märchenheldens, der bei seinem Abenteuer trotz seines großen Mutes auf die Hilfe von Freunden angewiesen ist, hat Kahlau verändert. Durch gemeinsames Handeln und Zugewinn an Mut und Verantwortung wurde die auf der Furcht der Untergebenen basierende Macht des Zauberers gebrochen.

Neben dem *Gestiefelten Kater* gehörte auch *König Drosselbart* von Heinz Czechowski zu den Standardstücken aller DDR-Bühnen.

Im Rahmen der Dramatisierung wurde jeweils das Original in der Bearbeitung für die Bühne einerseits auf die Zielgruppe der Kindern in der Altersstufe von 7 bis 9 Jahren speziell zugeschnitten und gleichzeitig an die herrschenden Klassengesetze adaptiert. Denn „das Stück beherbergt immer, und sei es unbewusst, eine Lesart der alten Geschichte. (...) Der Horizont des Märchenstückes wird vom Stückeschreiber und nicht vom Märchen begrenzt.“¹³⁴ Erst der Autor eines Stückes ermöglichte eine marxistische Lesart eines Märchens.

Die Forderung nach einem parteilichen Drama und nach einem historisch unabweisbaren Sieg beschränkte sich nicht nur auf das Kinder- und Jugendtheater.¹³⁵

Auch dem erwachsenen Publikum wurde gerne in Form von Fabeln das sozialistische Weltbild vor Augen geführt.

„(...) die Bewegungsmetapher (bestimmte) die Fabel sozialistischer Stücke. Die Personen verhalten sich nicht statisch, sondern befinden sich in Entwicklung, verschiedentlich behindert durch Verzögerungsmomente. Konflikte, die zeitweise die Handlung durchkreuzen, dienen allenfalls der Läuterung, erweisen sich als Bewährungsprobe auf dem Weg in die

¹³³ Hoffman, Christel: *Theater für junge Zuschauer*, S. 152.

¹³⁴ ebd., S. 145.

¹³⁵ Hammerthaler, Ralph: „Essay“, in: Hasche, Christa; Schölling, Traute; Fiebach, Joachim: *Theater in der DDR. Chronik und Positionen*, S. 173.

5.5. Das Märchen im Sozialismus oder der Sozialismus im Märchen

Märchen kommen als Erzählform den gesellschaftlichen und sozialen Gegebenheiten des sozialistischen Staates DDR entgegen. „Auf dem Gebiet des Theaters gab es eine Reihe von Mechanismen, die der politischen Steuerung dienten, zumal die Parteiführung hohe Erwartungen in die Künste setzte.“¹³⁷

Um bereits im Kindesalter die gesellschaftspolitischen Ziele zu vermitteln, nutzte die SED die Symbolhaftigkeit und Werte der Volksmärchen als Erziehungsinstrument. In den „Zehn Geboten für den sozialistischen Menschen“¹³⁸ am V. Parteitag der SED am 10.7.1958 stellte Walter Ulbricht einen Leitfaden für korrektes sozialistisches Verhalten vor:

1. Du sollst Dich stets für die internationale Solidarität der Arbeiterklasse und aller Werktätigen sowie für die unverbrüchliche Verbundenheit aller sozialistischen Länder einsetzen.
2. Du sollst dein Vaterland lieben und stets bereit sein, Deine ganze Kraft und Fähigkeit für die Verteidigung der Arbeiter-und Bauern-Macht einzusetzen.
3. Du sollst helfen, die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen zu beseitigen.
4. Du sollst gute Taten für den Sozialismus vollbringen, denn der Sozialismus führt zu einem besseren Leben für alle Werktätigen.
5. Du sollst beim Aufbau des Sozialismus im Geiste der gegenseitigen Hilfe und der kameradschaftlichen Zusammenarbeit handeln, das Kollektiv achten und seine Kritik beherzigen.
6. Du sollst Volkseigentum schützen und mehren.
7. Du sollst stets nach Verbesserung Deiner Leistung streben, sparsam sein und die sozialistische Arbeitsdisziplin festigen.
8. Du sollst Deine Kinder im Geiste des Friedens und des Sozialismus zu allseitig gebildeten, charakterfesten und körperlich gestählten Menschen erziehen.
9. Du sollst sauber und anständig leben und Deine Familie achten.

¹³⁶ Hammerthaler, Ralph: „Essay“, in: Hasche, Christa; Schölling, Traute; Fiebach, Joachim: *Theater in der DDR. Chronik und Positionen*, S. 173.

¹³⁷ vgl., S. 159.

¹³⁸ Bildungsserver Berlin-Brandenburg (Hrsg.): „Die zehn Gebote für den sozialistischen Menschen“, Abrufbar unter: http://bildungsserver.berlin-brandenburg.de/fileadmin/havemann/docs/material/1958_zehn_gebote.pdf (Zugriff am 23.2.2014).

10. Du sollst Solidarität mit dem um nationale Befreiung kämpfenden und den ihre nationale Unabhängigkeit verteidigenden Völkern üben.

Das im ersten Gebot angesprochene Gefühl für Zusammenhalt innerhalb der Arbeiterklassen spiegelt sich in den neuen Interpretationen der DDR-Autoren der Volksmärchen wider. Dank der gegen- und wechselseitigen Unterstützung erreichen auf der Bühne die Protagonisten aus dem „gemeinen Volk“ Ziele, die sie im Alleingang niemals geschafft hätten. Der Zugewinn von Freunden und auch Verantwortung stärkt die Helden in ihrem Gefühl für Zusammengehörigkeit und Liebe zum Vaterland. Diszipliniertes Verhalten und höchstmöglicher Einsatz bei der Erzielung von Leistung verändern in den Märchenfiguren die Einstellung zu Arbeitsmoral und die Bereitschaft ihre physischen und psychischen Ressourcen besser zu nutzen.

„Das Märchen zeigt uns nicht *eine* Welt, die in Ordnung ist, es zeigt uns *die* Welt, die in Ordnung ist. Es zeigt uns, *daß* die Welt so ist, wie sie sein soll. Das Märchen ist Seinsdichtung und Sollseinsdichtung in einem.“¹³⁹

Das Märchen zeichnet nach Lüthi ein Bild der Welt, wie das Märchen es sich vorstellt, dies entspricht dem Märchen als „Wunschdichtung“: Das Gute siegt, die Wünsche werden befriedigt. „Alles ist wirklich durchsichtig und klar (...)“.¹⁴⁰ Indem die Geschichten nicht realistisch sind, werden sie nicht in ihrer Äußerlichkeit, sondern in ihrer Innerlichkeit, ihrer Botschaft als richtig wahrgenommen.

Entsprechend dem Realitätsbezug und Wahrheitsgehalt von Märchendichtungen wurden am *Theater der Freundschaft* Volksmärchen für die Bühne umgeschrieben und entsprechend den damaligen politischen Werten (1970er Jahre) neu interpretiert. Die wesentlichen Merkmale des Märchens kamen den neuen Interpretationen entgegen: Keine Details, keine komplizierten Beschreibungen engen die Phantasie und Vorstellungskraft des Lesenden und des Zuhörers ein. Wesen, Gestalten, Gegenstände Landstriche und Behausungen – seien es Schlösser oder Hütten werden entweder symbolisch erwähnt oder aus stilistischen Motiven bis ins kleinste Detail ausgeführt. Eine Hexe erscheint im Volksmärchen als „alt und hässlich“, bei den Brüdern Grimm hingegen wurden ihre Schrecken vermittelnden Attribute bereits detaillierter be- und niedergeschrieben.

¹³⁹ Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, S. 82.

¹⁴⁰ ebd., S. 82.

Lüthi spricht beim urtümlichen Volksmärchen von einer „Abwesenheit jeder Schilderungssucht“. Diese gäbe dem Märchen „Klarheit und Bestimmtheit.“¹⁴¹ Das Märchen könne demnach unterschiedlich entschlüsselt werden.

Für Lüthi verkörpert der Märchenheld die Menschheit: „Das Menschenbild des Märchens, die Gestalt des Helden, wächst aus seinem gesamten Stil heraus; dies verleiht ihm eine Überzeugungskraft, der sich auch ein realistisch denkender Hörer nicht leicht entzieht.“¹⁴²

Aus diesen Merkmalen wurde bei den Märcheninszenierungen am *Theater der Freundschaft* analog der marxistischen Lesart das Weltbild der sozialistischen Gesellschaft herausgearbeitet.

Die Heldenfigur wurde den Werten der sozialistischen Gesellschaft entsprechend umgeschrieben - fleißig, mutig, tapfer, hilfsbereit und jegliches schweres Hindernis überwindend. Analog dem Volksmärchen wurden in den sozialistischen Märcheninszenierungen die Helden zur Identifikationsfigur gemacht. Das junge Publikum wurde aus seinem natürlichen Bedürfnis nach Idolen aktiviert diesen nachzuahmen und dadurch in seiner sozialistischen Persönlichkeitsentwicklung gelenkt.

Im Märchen finden bei den Figuren Verwandlungen im Sinne von Veränderungen statt: „Die Gegner werden zu Helfern, wenn man sich richtig verhält; zerstörerische Kraft braucht nicht vernichtet, sie kann zur hilfreichen Kraft umgeschaffen werden – auch diese Weisheit ist in den Bildern des Märchens lebendig und wird vom Kinde, das das Märchen hört, nicht bloß verstanden, sondern in sich aufgenommen.“¹⁴³ Die Veränderung der Figuren im Laufe der Märchengeschichte kommt dem sozialistischen „Werte-Wandel“ entgegen. In *König Drosselbart* verändert sich die Prinzessin von einer verwöhnten und arroganten Person zu einem gütigen und fleißigen Menschen. Diese „Ver-Wandlung“ erfolgt in der Bühnenumfassung von Heinz Czechowski einzig als Resultat harter Arbeit. Seine Interpretation entspricht exakt dem sozialistischen Erziehungsideal zu einem fleißigen und arbeitsamen Menschen.

Traditionell sind die gesellschaftlichen Strukturen im Volksmärchen politisch meistens in einer monarchisch geprägten Agrargesellschaft angelegt. Diese sollten nach Christel Hoffmann in der Inszenierung nicht verändert werden, da sie trotz der feudalistischen Herrschaftsordnung im Märchen sehr wohl gesellschaftsbezogen wirken und dies in „(...) einem sehr edlen Sinne, denn die Zuversicht in den Sieg des Menschen über ein Panoptikum böser Mächte, das Vertrauen in menschliches Vermögen und menschliche Kraft befördern bei den jungen Zuschauern Impulse, die der Veränderung menschlichen Zusammenlebens nützlich sind.“¹⁴⁴ Die Prinzessin und der Prinz dürfen nach Lüthi nicht gesellschaftspolitisch gewertet werden.

¹⁴¹ Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, S. 42.

¹⁴² ebd., S. 116.

¹⁴³ ebd., S. 139.

¹⁴⁴ Hoffman, Christel: *Theater für junge Zuschauer*, S. 155.

Für ihn sind sie „Leitbilder, steuernde Bilder (...). Jeder von uns sucht, bewusst oder unbewusst, den Prinzen oder die Prinzessin im andern, aber auch den Prinzen in sich selber. (...) Sie repräsentieren den hohen Menschen. Der schöne Mensch, die schöne Gestalt und auch das schöne Kleid des Menschen sind ein Versprechen.“¹⁴⁵

Die einfach und leicht verständlichen (Helden-) Taten der Märchenfiguren lehren die Kinder spielerisch zwischen Gut und Böse zu unterscheiden. Für Ilse Rodenberg wirken moralische Qualitäten im Märchen besonders stark, wenn das Märchen eine klare Aussage hat, also das Gute über das Böse siegt.¹⁴⁶ Als Intendantin des *Theaters der Freundschaft* betonte sie auf der 13. Sitzung des Staatsrates des DDR am 18.10.1968 die Wichtigkeit des Märchens im Spielplan aller Kinder- und Jugendtheater der DDR. „Das Märchen stellt seine Helden vor schier unlösbaren Schwierigkeiten. Sie haben gegen Hexen, Zauberer (...) zu kämpfen und aufgrund ihrer menschlichen Fähigkeiten meistern sie diese alle. Unser kleiner Zuschauer weiß, dass der Held am Ende siegen wird und er hat großes Vergnügen daran zu sehen, wie er mit all den Schwierigkeiten fertig wird. Der gute Ausgang des Märchens ist für das Kind Gewissheit, aber es sieht mit Spannung, wie es der Held schafft. Ich glaube, diese ideelle Grundhaltung des Märchens ist auch auf die Grundhaltung sozialistischer Kunst übertragbar.“¹⁴⁷

Am *Theater der Freundschaft* wurde daher die Meinung vertreten, dass das Märchen „(...) nicht nur die Phantasie anregen solle, sondern auch „ethische Erkenntniswerte vermittelt und moralische Verhaltensweisen (...)“¹⁴⁸ anernzogen werden sollen. Diese werden durch den Helden vermittelt, der dem Kind als Leitbild dient. Die Gegenkräfte bzw. das Böse wird nicht in seiner Ganzheit böse dargestellt, sondern durch „(...) einzelne Verhaltensweisen, die das Böse hinreichend charakterisieren. So stellen wir das Böse beispielweise dar in einzelnen Charakterschwächen,“¹⁴⁹ erklärte Lilo Slomma, Pädagogin am *Theater der Freundschaft* beim internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestival 1966 in Ostberlin.

In *König Drosselbart* zeigt die Prinzessin zwar Charakterschwächen, ist aber trotzdem kein schlechter Mensch. Durch den Glauben an deren gute Eigenschaften befördert König Drosselbart diese an die Oberfläche: Harte Arbeit und ein Leben in ärmsten Verhältnissen verändern ihre Wertewelt.

Die Integration von sozialkritischen Elementen tauchen in den Märchen unaufdringlich und doch kontinuierlich auf, Figuren, Charaktere und Wandlungen verstärken diese behutsam.

¹⁴⁵ Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, S. 135.

¹⁴⁶ vgl. Rodenberg, Ilse: *Die Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland*. Referat zum Kolloquium anlässlich des Internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestivals in Berlin. gehalten am 21. Februar 1966, S. 27.

¹⁴⁷ ebd., S. 12.

¹⁴⁸ Slomma, Lilo: „Die Darstellung des Bösen unter Berücksichtigung der psychischen Besonderheiten des Kinderpublikums“, in: Arbeitsgemeinschaft der Kinder- und Jugendtheater der DDR: *Broschüre, anlässlich des internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestival in Berlin*. Berlin (Ost) 1966, n.p.

¹⁴⁹ ebd., n.p.

Subtil gesetzte pro-soziale Grundhaltungen führen das kindliche Publikum gleichzeitig in eine Phantasiewelt mit gegenwartsbezogenen Aufgaben und Lösungen.

„Ein weiteres Prinzip ist, daß wir den jungen Zuschauer nicht nur emotional ansprechen, sondern ihm bestimmte Züge des Bösen erkennbar machen müssen.“¹⁵⁰ Diese Züge des Bösen sind oft Charaktereigenschaften, die aber veränderbar sind. „Wie das Böse in der Realität keine überirdische, übernatürliche Macht darstellt, die unveränderlich ist, beweisen auch im Märchen die Heldentaten, daß die Überwindung des Bösen möglich ist.“¹⁵¹ Das junge Publikum soll angeregt werden, seine eigenen Verhaltensweisen zu überdenken und es wurde ihm Mut zugesprochen, sich selbst oder auch andere zu verändern. Die Verwendung von Stereotypen verdeutlichen sowohl im Volksmärchen als auch in den szenischen Darstellungen auf der Bühne polarisierende Eigenschaften und Charaktere. So auch die im Märchen klassischen Kategorien und Stilmittel Gut und Böse: „Hexe und Teufel und Bösewichter des Märchens sind für das Kind Bilder des Bösen, und es erlebt in ihnen die Gefährlichkeit, erfährt aber auch dass das Böse besiegt oder vielleicht auch verwandelt werden kann.“¹⁵²

Das Spektrum des Bösen erstreckt sich im Märchen von negativen Gefühlen bis hin zu bösen Taten. Verkörpert wird das Böse durch abstrakte Figuren wie Feen oder Geister (Unterwasserwelt) oder auch durch die in der sozialistischen DDR gern gewählten Personenbilder wie Herrscher oder Figuren, deren Verhalten den sozialistischen Werten nicht entsprechen.

5.6. Phantasie oder Wirklichkeit?

„Das Wunderbare ist dem Märchen nicht fragwürdiger als das Alltägliche.“¹⁵³

Unheimliches, Unbewusstes, Gefährliches wird in Bilder transformiert, was davon in die Wirklichkeit zugelassen wird entscheidet das Kind selber entsprechend seiner psychischen Entwicklung.

„Die Dramatisierung von Volksmärchen ist ein Akt der Interpretation.“¹⁵⁴ Jene Volksmärchen, die am *Theater der Freundschaft* inszeniert wurden, haben die eigenen Autoren entsprechend der marxistischen Lesart umgeschrieben.

¹⁵⁰ Slomma, Lilo: „Die Darstellung des Bösen unter Berücksichtigung der psychischen Besonderheiten des Kinderpublikums“, in: Arbeitsgemeinschaft der Kinder- und Jugendtheater der DDR: *Broschüre, anlässlich des internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestival in Berlin*. Berlin (Ost) 1966, n.p.

¹⁵¹ ebd., n.p.

¹⁵² Lüthi, Max: *Es war einmal: vom Wesen des Volksmärchens*, S. 88.

¹⁵³ ebd., S. 11.

¹⁵⁴ Hoffmann, Christel: *Theater für junge Zuschauer*, S. 157.

Trotz der in den Märchen vorherrschenden phantastischen Elementen sollte eine „Analogie zur Wirklichkeit“ hergestellt werden.¹⁵⁵ Denn „(...) das phantastische Stück liefert reale Zusammenhänge in irrealen Fabeln ab, und es kann sich dabei des Umstandes bedienen, daß der junge Zuschauer bei der Aneignung der Wirklichkeit sich vorzüglich der Phantasie bedient.“¹⁵⁶ Die Phantasie der Kinder wurde in den Märcheninszenierungen des *Theaters der Freundschaft* genutzt „um sinnfällig und einfach Formen des Klassenkampfes zu zeigen.“¹⁵⁷ Die realen Gegebenheiten und Anforderungen des sozialistischen Staates wurden mit dem Schema Gut-Böse auf die Bühne transferiert. Zusätzlich wurde differenziert: Gut für wen, Böse gegen wen.

Denn das Märchen stelle eine „Form naiver Wirklichkeitsaneignung auf dem Weg über das Phantastische“¹⁵⁸ dar. Das Kind könne im Märchen auf das spätere Leben vorbereitet werden. Es vergleiche die Figuren auf der Bühne mit Menschen aus dem realen Leben und versetzt sich in die Rolle seiner Vorbilder auf der Bühne.

Wozu brauchen Kinder, die in einer modernen Welt wohnen, noch Märchen? Otto Fritz Hayner, Autor am *Theater der Freundschaft*, nahm anlässlich des internationalen Festivals 1966 dazu Stellung: Kinder lieben Rollenspiele. Über diese eignen sie sich die notwendigen Fähigkeiten an, die Aufgaben für die Realität zu üben. Hayner geht von der These aus: „Das Kind geht in seiner Phantasie aus von den Menschen denen es gleichen möchte. Es verwandelt die Dinge und Wesen seiner Umgebung und seiner Erfahrungen, versetzt sich in die Rolle seiner Vorbilder und spielt mit den vorgestellten Dingen und Wesen, als ob sie real wären.“¹⁵⁹

Dass sich Kinder gerne in die Rolle ihrer Vorbilder versetzen wird für das Märchenspiel genützt. Denn „Von Anfang an ist keiner ein Held. Jeder kann Held sein. Aber er muss etwas tun und nicht nur reden und schön sein. So steht der Held des Märchens ständig vor neuen und schwierigen Situationen, großen Gefahren und schrecklichen Hindernissen.“¹⁶⁰

Märchen sollen für Kinder wie in einer Anleitung den Weg zum Heldentum zeigen und über Taten auf der Bühne das Gute und Böse mehrdimensional differenzieren lernen. „Die Guten erhalten Leben, die Bösen töten, die Guten bauen auf, die Bösen zerstören und die Guten sind produktiv, die Bösen sind es nicht. Die Guten lieben die Menschen, die Bösen hassen die Menschen. So ordnet sich der soziale Bereich in arm und reich, niedrig und hoch,

¹⁵⁵ vgl. Hoffmann, Christel: *Theater für junge Zuschauer*, S. 157.

¹⁵⁶ Hoffmann, Christel: „Vom Werden eines neuen Theaters“, S. 404.

¹⁵⁷ vgl. ebd., S. 405.

¹⁵⁸ Hoffmann, Christel: *Theater für junge Zuschauer*, S. 145.

¹⁵⁹ Hayner, Otto Fritz: „Märchen“, in: Arbeitsgemeinschaft der Kinder- und Jugendtheater der DDR: *Broschüre, anlässlich des internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestival in Berlin*. Berlin (Ost) 1966, n.p.

¹⁶⁰ ebd., n.p.

Beherrschte und Herrschende und fast immer sind die Armen und Niedrigen die moralisch höher zu bewertenden, die Guten.“¹⁶¹

Diese Polarität gilt als eine der Stilbedürfnisse des Märchens. „Je größer der Kontrast, desto klarer die Zeichnung.“¹⁶²

Trotz der auftretenden Fabelwesen und übersinnlichen Fähigkeiten der Protagonisten, können Kinder sehr wohl zwischen Realität und dem Spiel auf der Bühne unterscheiden. Das Kind fiebert mit dem Helden des Märchens mit, wenn es gegen Ungeheuer kämpft, es nimmt Anteil und hat auch gleichzeitig Vergnügen dabei. Und dieses Erlebnis wirkt nach. „(...) das ist ein Grund, das Märchenspiel mit höchstem Ernst zu betreiben, d.h. richtige Abbilder der gesellschaftlichen Bewegungen zu geben und eine produktive Haltung zur Wirklichkeit zu vermitteln.“¹⁶³

Märchen wurden in der DDR ab den 1950er Jahren verstärkt für die Bühne umgeschrieben und ab den 1960er Jahren zunehmend erfolgreich für die Ideologien des Sozialismus in der DDR pädagogisch und künstlerisch eingesetzt.

6. Ausgewählte Märcheninszenierungen des TdFs

Märchen bieten sich grundsätzlich als Genre an, um Inhalte kindgerecht und leicht verständlich zu transportieren. Der Einsatz von Märchen, speziell inszeniert für die Bühne, war als ideologisches Instrument in der DDR und auch als pädagogisch wertvolles Kunsterlebnis fester Bestandteil im Repertoire von Kinder- und Jugendbühnen. Das *Theater der Freundschaft* fungierte als Aushängeschild für die Kinder- und Jugendtheater der DDR.

Die folgenden Märcheninszenierungen, *Zar Wasserwirbel* von Jewgeni Schwarz und *König Drosselbart*, ein Märchenstück von Heinz Czechowski (nach den Brüdern Grimm) gehören u. a. zu den Märchenstücken, die um 1970 am *Theater der Freundschaft* uraufgeführt wurden und unter der Regie von Horst Hawemann profilbestimmend für die Märchentheaterarbeit am *Theater der Freundschaft* wurden.

Der russische Autor Jewgeni Schwarz (geboren 1896 in Kasan, gestorben 1958 in St. Petersburg) schrieb ca. 30 Märchenstücke und sie alle besitzen einen realen Anspruch an zeitgemäß gesellschaftlichen und politischen Situationen. Seine „Figuren (sind) Abbilder

¹⁶¹ Hayner, Otto Fritz: „Märchen“, in: Arbeitsgemeinschaft der Kinder- und Jugendtheater der DDR: *Broschüre, anlässlich des internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestival in Berlin*. Berlin (Ost) 1966, n.p.

¹⁶² Lüthi, Max: *Es war einmal: vom Wesen des Volksmärchens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 55.

¹⁶³ Hayner, Otto Fritz: „Märchen“, in: Arbeitsgemeinschaft der Kinder- und Jugendtheater der DDR: *Broschüre, anlässlich des internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestival in Berlin*, n.p.

moderner Menschen, die in der Märchenumgebung erst durchschaubar und psychologisch ausgeleuchtet werden.“¹⁶⁴ In seinen Märchen können die Figuren ihren Charakter offen entfalten, was im „richtigen Leben selten passiert“. „Schwarz macht sich zunutze, daß Menschen ihren Charakter im wirklichen Leben selten voll entfalten können, ihnen hingegen als Märchenfiguren keine Restriktionen auferlegt und keine Masken verfügbar sind.“¹⁶⁵ In Jubiläumsschreiben des *Theater an der Parkaue* wird zum 50-jährigen Bestehen angemerkt: „Fast alle seine (Anm.: Schwarz) Märchenbearbeitungen sind von zeitloser Faszination. Da er meist ohne die in den 50er und 60er Jahren oft gebrauchten gesellschaftspolitischen Aktualisierungen auskommt, gehören seine Texte zu den Klassikern des Kindertheaters. In jedem der vergangenen fünf Jahrzehnte gab es (jeweils) eine Inszenierung seiner „Schneekönigin“ am ehemaligen *Theater der Freundschaft*.“¹⁶⁶

Heinz Czechowski (geboren 1935 in Dresden, gestorben 2009 in Frankfurt am Main) war Lyriker und Essayist und gehörte zur sogenannten „(...) mittleren Generation der DDR-Literatur.(...) Der angemessene Ausdruck, die handwerkliche Präzision bei der Darstellung einer kritisch den DDR-Sozialismus bejahende Haltung galten ihnen als poetisches Ziel.“¹⁶⁷ Er erhielt für sein Stück *König Drosselbart* im *Wettbewerb für Bühnenwerke* zum 20. Jahrestag der DDR den Sonderpreis für das beste Kinder- und Jugendstück. Es zählte neben dem *Gestiefelten Kater*, welches ebenso von Czechowski für die Bühne geschrieben wurde, zu den Standardstücken sämtlicher Kindertheater in der DDR.

6.1. Inszenierte Märchen

Unter der Intendanz von Ilse Rodenberg wurde der damals noch unbekannte und junge Regisseur, Horst Hawemann, der in Moskau an der Theaterhochschule *Gitis* studierte, engagiert. Als Oberspielleiter am *Theater der Freundschaft* war er für eine Reihe „profilbestimmender Inszenierungen für die gesamte Theaterarbeit für Kinder und Jugendliche in der DDR verantwortlich.“¹⁶⁸ Auch wenn das *Theater der Freundschaft* bereits vor Hawemanns Engagement auf Gastspielen viel Ruhm erlangte, erreichte er

¹⁶⁴ Reifarth, Gert: *Die Macht der Märchen. Zur Darstellung von Repression und Unterwerfung in der DDR in märchenhafter Prosa*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 72.

¹⁶⁵ ebd., S. 72.

¹⁶⁶ Bereska, Odette: „Russische Dramatik an der Parkaue“, in: Beilage „50 Jahre Theater an der Parkaue“, in: Schneider, Wolfgang (Hrsg.): *Kinder- und Jugendtheater in Berlin*, S. 94.

¹⁶⁷ Killy, Walther (Hrsg.): *Killy Literaturlexikon*, Band 2, 2. Auflage, Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co.KG 2008, S. 527

¹⁶⁸ Hoffmann, Christel: „Das Theater und die Freundschaft“, in: Schneider, Wolfgang; Taube, Gerd (Hrsg.): *Kinder- und Jugendtheater in Russland*, S. 31.

„(...) dass das Kinder- und Jugendtheater nicht mehr von oben herab angesehen wurde.“¹⁶⁹

Horst Hawemann forderte eine Beteiligung des Publikums am Bühnengeschehen, das am Sitzplatz erfolgte. „Ja, die kleinste Bühne im Theater ist jeder Sitzplatz, auf ihr finden Vorspiele statt, die oft schon spannend sind, bevor sich der Vorhang öffnet, auf ihr geschieht Mitspiel unterschiedlichster Art, vom gemeinsamen bis zum einsamen, vom eigentümlichen bis zum ganz eigenen. Diese vielen einzelnen Spielstätten – Minispielstätten – schließen auch an das Leben der Kinder an.“¹⁷⁰

Er inszenierte mit dem Anspruch, dass das Publikum auch nach dem Theatererlebnis angeregt sei, die Gedanken weiter zu spinnen. Das Stück solle nach dem Verlassen des Theaters weiterwirken und nicht mit der Vorstellung abgeschlossen sein. „Der Grundgedanke dabei ist, dass der Kampf zwischen Gut und Böse nicht nach zwei Stunden beendet ist. Die Auseinandersetzung geht weiter, reicht aus der phantastischen Welt des Märchens hinüber in unsere Welt.“¹⁷¹

In sowjetischen Kinder- und Jugendtheatern wurden nur selten Stücke aus der DDR aufgeführt. So überraschender war es, dass Hawemann von Sinowi Korogodski in das Leningrader TJuS (Theater für junge Zuschauer) eingeladen wurde, um *Mutter Courage* zu inszenieren, zumal Bertolt Brecht zuvor selten bis gar nicht in der Sowjetunion gespielt wurde. „Dadurch, dass Horst Hawemann viele Kollegen persönlich kannte und die russische Sprache beherrschte, entstanden enge Arbeitsbeziehungen, fand ein wechselseitiger Austausch statt.“¹⁷²

6.2. Quellen zu den Inszenierungen

Aufgrund des transitorischen, flüchtigen Charakters einer Theateraufführung, dienen in dieser Arbeit als Grundlage für die folgenden Analysen Spiel- und Inspizientenbücher aus dem hauseigenen Archiv des *Theaters an der Parkaue* zur Dokumentation.

In dem Archiv des *Theaters an der Parkaue* (bis 1990 *Theater der Freundschaft*) sind zahlreiche Unterlagen zu sämtlichen Inszenierungen zu finden. Zu diesen zählen die Spielbücher, in denen Hintergrundinformationen zu dem Stück, Anmerkungen des Autors, sowie des Regisseurs, Protokolle zu Testgesprächen in Schulen, Aufzeichnungen von

¹⁶⁹ Kranz, Dieter: „Ein ungewöhnlich sympathisches Ensemble“, in: Schneider, Wolfgang (Hrsg.): *Kinder- und Jugendtheater in Berlin*, S. 196.

¹⁷⁰ Hoffmann, Christel; Hawemann, Horst: „Der Sitzplatz als Spielstätte. Christel Hoffmann im Gespräch mit dem Regisseur und Autor Horst Hawemann“, in: Schneider, Wolfgang (Hrsg.): *Kinder- und Jugendtheater in Berlin*, S. 43.

¹⁷¹ Hawemann, Horst: „Konzeptionelle Überlegungen zu „Zar Wasserwirbel“ am Theater der Freundschaft“, Berlin am 6.10.1971.

¹⁷² Hoffmann, Christel: „Das Theater und die Freundschaft“, in: Schneider, Wolfgang, Taube, Gert (Hrsg.): *Kinder- und Jugendtheater in Russland*, S. 31.

Publikumsreaktionen während einer Vorstellung, Pädagogische Betrachtungen, Pädagogisches Begleitmaterial, Programmhefte, Zeichnungen und Briefe von Kindern, Fotos und Zeitungskritiken zu finden sind. Verantwortlich für das Zusammentragen dieser Spielbücher waren die Regisseure, die nach dem Abspielen eines Stückes die Dokumente im Archiv des Theaters ablegten.

Die Programmhefte wurden liebevoll als bunte Heftchen mit großzügigen Zeichnungen mit kurzen Phrasen zum Inhalt des Stückes für das kindliche Publikum gestaltet. Bei *Zar Wasserwirbel* sind Zeichnungen zum Anmalen bzw. Fertigstellen in der Broschüre integriert. Auf der letzten Seite fand das junge Publikum den kindlichen Helden Wanja mit der Aufforderung: „Schlage diese Seite nach hinten um und du hast ein neues Titelblatt, denn der Held wird Wanja sein.“¹⁷³

In dem Programmheftchen von *König Drosselbart* sind Scherenschnitte eingeklebt. „Wenn dir unsere Schattenspiele auf der Bühne gefallen haben, dann schneidest du die einzelnen Figuren aus und kannst mit ihnen selbst Theater spielen.“ Damit wurde den Kindern die Möglichkeit gegeben, sich nach der Vorstellung weiter kreativ mit dem Stück zu beschäftigen.

Zusätzlich zu den ausführlichen Seiten für die Kinder liegen ein bis drei Blätter als Informationsmaterial für Lehrer, Erzieher oder Eltern mit einer ausführlichen Inhaltsangabe, Zusatzinformationen zu dem Stück und dem pädagogischen Anliegen des Stückes bei. Diese wurden von der Pädagogischen Abteilung oder auch von den Mitwirkenden verfasst.

6.3. Zar Wasserwirbel von Jewgeni Schwarz (Premiere am 27.11.1971)

Dieses Stück stand vom 27.11.1971 bis zum 10.07.1974 auf dem Spielplan des *Theaters an der Parkaue*. Die Regie führte Horst Hawemann, die Ausstattung stammte von Otto Kähler, das Stück war für Schüler ab sechs Jahren geeignet.

6.3.1. Handlung

In einem dunklen und dichten Wald treffen ein Soldat und der Knabe Wanja aufeinander. Der Soldat, der nicht namentlich genannt wird, war gerade von der Armee entlassen worden und befindet sich auf dem Heimweg. Aus Warmherzigkeit und Nächstenliebe wird er immer wieder vom Weg abgebracht, da er stets anderen Menschen helfen will. Der Knabe Wanja erzählt ihm von seiner Mutter Marja, die von Zar Wasserwirbel geraubt wurde, um für diesen

¹⁷³ Theater der Freundschaft: Programmheft „Zar Wasserwirbel“, Berlin (Ost) 1971, n.p.

ihre bekannten Pasteten zu kochen. Der Soldat beschließt, dem Jungen bei der Befreiung seiner Mutter zu helfen, da der hilfsbereite Vaterlandsdiener an keinem Leid vorüber gehen kann.

Gemeinsam begeben sie sich in das Reich des Zaren. Auf dem Weg dorthin treffen sie bereits den Herrscher und seine Diener. Der Soldat meistert bravourös die ihm gestellten Aufgaben. Angekommen im Wasserreich muss er zusätzlich noch eine Hürde überwinden. Falls er das ihm aufgegebenes letzte Rätsel lösen kann, würde Marja freigelassen werden. Wanja muss dem Soldaten helfen, Marja zu erkennen. Erschwert wird die Aufgabe dadurch, dass die Tochter des Zaren sieben Ebenbilder der Mutter gezaubert hat. Die Prinzessin jedoch, die im Gegensatz zu ihrem Vater menschliche Züge zeigt, verrät Wanja seine echte Mutter. Marja, Wanja, die Prinzessin und der Soldat fliehen gemeinsam aus dem Wasserreich und müssen auf dem Weg noch viele Gefahren überwinden. Neben ihrer eigenen Kraft und Klugheit helfen ihnen drei magische Gegenstände, die der Soldat statt der vom Zaren angebotenen Schätze, genommen hat. In der Menschenwelt angekommen gelingt es dem Soldaten, den sie verfolgenden Zaren zu vernichten, indem er ihn zu Eis erstarren lässt und somit Marja aus seinem Bann befreit.

Die Prinzessin wohnt von nun an bei Wanja und Marja und wird wie ein echtes Familienmitglied behandelt.

6.3.2. Figuren

Nach Lüthi sind „Die Personen des Märchens (sind) nicht individuell gezeichnet. Es handelt sich nicht um Einzelschicksale.“¹⁷⁴ Ebenso stehen die Märchenfiguren in *Zar Wasserwirbel* nicht für einmalige Persönlichkeiten, sondern sind jeweils übertragbar. Die Figur des Soldaten zeichnet ein nach sozialistischen Maßstäben vollkommenes Bild des Menschen. Sein Gegenspieler, der Zar, hingegen verkörpert das Böse und repräsentiert das Bild eines Herrschers, der seine Macht missbraucht.

Soldat

Die Figur des namenlosen Soldaten, wie es im Volksmärchen oft vorkommt, verkörpert in dieser Geschichte Eigenschaften wie Tapferkeit, Gerechtigkeit und Gerissenheit, oft beschrieben auch als Held. Über seine Person erfahren die Zuschauer, dass er unerschrocken im Krieg gekämpft habe und sich auf dem Heimweg befindet. „Der Märchenheld ist aktiv und unternehmend, er ist ein Wandernder und Handelnder, im Gegensatz zum ruhenden und grübelnden Menschen der Sage.“¹⁷⁵ Der Soldat ist ein

¹⁷⁴ Lüthi, Max: Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens, S. 18.

¹⁷⁵ Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen*, S. 81.

Reisender auf der Heimreise, kommt jedoch nie zu Hause an, da er immer wieder in Situationen gerät in denen er für Gerechtigkeit sorgen möchte. Er verkörpert den ewigen Kampf für das Gute, obwohl er die Möglichkeit hat, sich fern zu halten, greift er immer wieder ein. Er handelt immer richtig, auch wenn er seine Motive nicht bewusst erkennt, vertraut er seiner Intuition.

Der Soldat stellt sich den Aufgaben des Zaren und beschützt dabei den Knaben. „Paß auf, Wanja, ich werde stehen, wie ich als Wachposten gestanden habe, bei Wind und Wetter, bei Feuer und Kugelhagel. Habe keine Bange, der wirft mich nicht um. Geh versteck dich hinter dem Baum! Sollte ich dich brauchen, rufe ich dich.“¹⁷⁶

Der Soldat muss drei Aufgaben lösen, diese meistert er mit Leichtigkeit. Als Grund für seine Stärke gibt er seine Erfahrung im Krieg an. Seine Tapferkeit und Mut beweist er im Kampf mit dem Zaren.

Wanja

Wanja ist ein Knabe im Alter etwa wie das kindliche Publikum, anfänglich unsicher und ängstlich. Er ist auf der Suche nach seiner Mutter, schafft es aber nicht sie ohne Hilfe zu befreien. Soldat und Wanja sind menschliche Wesen, sie verkörpern positive Eigenschaften und stehen für das Gute im Menschen.

Die erste Begegnung des Soldaten mit Wanja findet im Wald statt, beschrieben als dunkles grässliches Dickicht. Im Volksmärchen ist er ein Ort mit Doppeldeutigkeit: ein Irrgarten mit gefährlichen Tieren, bösen Hexen, aber auch ein Ort der Begegnung und des Abenteuers. Wanja fasst zum Soldaten schnell Vertrauen, indem er ihn sofort „Onkel Soldat“ nennt. Wanja ist ein braver, stiller Knabe. Dies betont der Soldat im Gespräch mit dem Zaren, da dieser Lärm nicht erträgt. Doch Wanja war früher kein braves Kind, im Märchen fleht er den Zaren an, die Mutter doch frei zu lassen und bereut sein früheres Verhalten. „Wie oft war ich ungezogen, dickköpfig, ohne Grund bockig. Heute bereue ich das.“¹⁷⁷

Zar Wasserwirbel

Der Gegenspieler der Guten, Zar Wasserwirbel, wird in der Inszenierung als übermächtig von zwei Schauspielern gleichzeitig dargestellt. Somit fungiert er nicht mehr als ein realistischer russischer Zar, sondern als phantastische Figur. Er ist kein gewöhnlicher Gegner, er verfügt über übermenschliche Kräfte und hegt Mordgelüste gegen die Menschen. Im Wasserreich ist er der universelle Herrscher, er hat aber auch Schwächen und zeigt somit seine Verwundbarkeit, wie ein menschliches Wesen. Bei Lärm und Musik gerät der

¹⁷⁶ Schwarz, Jewgeni: *Zar Wasserwirbel*, übers. v. Günter Jäniche, Berlin: Henschel Verlag 1996, S. 12.

¹⁷⁷ ebd., S. 18.

Herrscher der Wasserwelt außer Kontrolle und beschreibt sich selbst als sensible Persönlichkeit: „Ich dagegen bin ein zartbesaiteter, verwöhnter Zar. Sei bitte rücksichtsvoller zu mir.“¹⁷⁸ Der Zar hat in seinen Dienern, die sich aus einer Schar von Riesenfröschen und Schlangen zusammensetzt, Unterstützung im Kampf gegen den Soldaten. Doch der beruft sich auf seine Kollegen, die er im Krieg als Freunde gewonnen hat und die jeder Zeit bereit wären, an seiner Seite zu kämpfen. „Diener habe ich keine, Hoheit, aber Freunde mehr als genug.“¹⁷⁹

Der Zar verfügt über die alleinige Macht im Wasserreich und nützt diese zu seinem Vorteil. Er allein stellt Regeln auf und verändert diese. Nachdem der Soldat die drei Aufgaben gemeistert hat, gibt der Zar Marja trotzdem nicht frei, sondern ändert willkürlich die von ihm zuvor aufgestellten Regeln. „Wer macht die Gesetze? Ich allein.“¹⁸⁰ Ebenso als Wanja seine Mutter erkennt, hält er nicht Wort. Sein Handeln ist unfair bis ungerecht. Er jedoch sieht sich als selbstverständlich: „Was dachtest du? Für Zaren gehört sich das so.“¹⁸¹

Auch seine eigene Tochter, die Prinzessin, möchte er, nachdem sie die Spiegelbilder von Marja gezaubert hat, einsperren lassen.

Der Zar ist jedoch nicht zu Allem fähig, denn die sieben Ebenbilder kann nur die Prinzessin schaffen, da sie „goldene Hände, ein scharfes Auge und einen menschlichen Verstand“¹⁸² hat. Neben seinem grausamen Verhalten agiert der Herrscher der Wasserwelt auch in lustiger Art und Weise. Als der Soldat die magische Gusli, ein altrussisches Saiteninstrument, spielen lässt, beginnen die Beine des Zaren unkontrolliert sich zu bewegen und der sonst so strenge Herrscher muss sich dem Tanz hingeben.

Marja

Wanjas Mutter Marja wird aufgrund ihrer Kochkünste von dem Zaren entführt. Wird von ihr gesprochen, wird sie stets „tüchtige Marja“ genannt, sowie als überaus arbeitsam und fleißig beschrieben. Nachdem der Zar vernichtet worden ist, kehrt die Familie nach Hause zurück und sie „geht wieder an ihre Arbeit“¹⁸³.

Prinzessin

Die Tochter des Zaren ist neun Jahre alt, im Alter von Wanja und entspricht dem Durchschnittsalter des Publikums. Sie wird als ein „rankes, schlankes, hübsches“¹⁸⁴ Mädchen beschrieben und bezeichnet sich selbst als unglücklich. Aufgrund ihrer

¹⁷⁸ Schwarz, Jewgeni: *Zar Wasserwirbel*, übers. v. Günter Jäniche, S. 14.

¹⁷⁹ ebd., S. 16.

¹⁸⁰ ebd. S. 18.

¹⁸¹ ebd., S. 32.

¹⁸² vgl. ebd., S. 27.

¹⁸³ ebd., S. 41.

¹⁸⁴ vgl. ebd., S. 23.

menschlichen Mutter ist sie ein menschliches Wesen. Einzig ihre grünen Zöpfe weisen auf eine Verwandtschaft mit dem Zaren hin. Im Wasserreich ihres Vaters verhält sie sich aus Langweile frech und launisch. Sie sticht ihren Vater mit einer Distel, reißt an seinem Bart und zieht an den Schwänzen der Kaulquappen, bis diese abreißen. Aber für diese empfindet sie aufgrund ihrer Menschlichkeit Mitleid. Dass sie empathisch empfindet, passt dem Zaren überhaupt nicht. „Solche menschlichen Worte will ich nie wieder von dir hören!“¹⁸⁵ Weiters manifestiert sich ihre Menschlichkeit in der Beziehung zu Marja, die sie sehr lieb gewonnen hat und nicht frei lassen möchte.

6.3.3. Analyse

Das Märchen kann laut Christel Hoffmann als Analogie zur sozialistischen Wirklichkeit gewertet werden, „(...) nicht deren unvermittelte Spiegelung, doch sie erlauben durch die Reinigung von Nebensächlichkeiten Einblicke in die gesellschaftlichen Strukturen.“¹⁸⁶ So vermitteln dramatisierte Volksmärchen den jungen Zuschauern bloß Impulse, durch die Unterlassung von detaillierten Beschreibungen wird die Phantasie der Kinder bedient und die dargestellten Themen in deren Realität eingebettet.

Menschlichkeit vs. Ideologie

„Im Theater für Kinder und Jugendliche komme es darauf an, die guten humanistischen Kräfte über das Böse und Grausame triumphieren zu lassen. Deshalb dürfen wir uns auch nicht scheuen, das Grausame beim Namen zu nennen.“¹⁸⁷ Erklärte Ilse Rodenberg 1966 als Intendantin des *Theaters der Freundschaft* bei dem Internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestival in Berlin (Ost) bei ihren Ausführungen zu den Aufgaben des Kinder- und Jugendtheaters.

Als konzeptionellen Grundgedanken zur Inszenierung von *Zar Wasserwirbel* wies Hawemann darauf hin, „(...) dass der Kampf zwischen Gut und Böse nicht nach zwei Stunden beendet war, er sollte weit darüber hinaus wie ein Bogen aus der phantastischen Welt des Märchens in unsere Welt reichen. Dies ist bestimmend für die ganze Aufführung.“¹⁸⁸

In der pädagogischen Zwischenauswertung wird das Stück als ein Beispiel für Vermittlung von Ideologie beschrieben. Denn „Theater vermittele immer Ideologie, Moral,

¹⁸⁵ Schwarz, Jewgeni: *Zar Wasserwirbel*, übers. v. Günter Jäniche, S. 24.

¹⁸⁶ Hoffman, Christel: *Theater für junge Zuschauer*, S. 157.

¹⁸⁷ Rodenberg, Ilse: „Die Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland“, Referat zum Kolloquium anlässlich des Internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestival in Berlin (Ost), 21.2.1966, S. 12.

¹⁸⁸ vgl. Theater der Freundschaft: *Konzeptionelle Überlegungen zu Zar Wasserwirbel am 6.10.1971*, Berlin (Ost), n.p.

Weltanschauung. Auch dann, wenn es betont, keine Ideologie, Moral und Weltanschauung zu vermitteln. Unterschiedlich sind lediglich die Methoden der Vermittlung und damit die Wirkung des Vermittelten.“¹⁸⁹

Die menschlichen Märchenfiguren in *Zar Wasserwirbel* verkörpern ethische und moralische Werte der sozialistischen Gesellschaft. Ethisch-soziales Handeln geht hier sogar so weit, dass die Prinzessin ihren eigenen Vater und ihre Heimat, die Wasserwelt, verlässt, um mit Marja und Wanja in deren Welt zu leben. Auch der Soldat meistert als guter Mensch mit ausschließlich positiven Charakterzügen nahezu spielerisch die ihm gestellten Aufgaben.

Bereits in der ersten Szene wird seine Gutmütigkeit auf die Probe gestellt: Eine unschuldige Figur in der Gestalt des Kindes Wanja kreuzt seinen Weg. Der Knabe bittet zwar nicht aktiv um Hilfe, braucht aber offensichtlich die Unterstützung des Soldaten. Dieser besteht die Charakterprüfung, indem er sich sofort bereit erklärt, dessen Mutter zu befreien.

Menschlichkeit bedeutet jedoch nicht nur die Anwesenheit von Stärken sondern auch von Schwächen, wie die Bestechlichkeit. Hier will der schlaue Zar einhacken: Er verfügt nicht nur über Naturgewalten sondern auch über Materie. Seine Bestechungsaktion mit Perlen misslingt jedoch kläglich, der unbestechliche Soldat lässt sich nicht von materiellem Gut irritieren und bleibt auf seiner Linie.

„Das „Böse“ erscheint als willkommener Anlass, die eigenen Kräfte, den eigenen Mut unter Beweis stellen und erfolgreiche Gegenstrategien entwerfen zu können. Je größer die Ungeheuerlichkeit, um so größer die Herausforderung und um so triumphaler der Sieg.“¹⁹⁰

In Analogie zu dem ideologischen Bild des DDR-Sozialismus steht das Gute stellvertretend für sämtliche sozialistische Ideale und das Böse kennzeichnet die kapitalistischen Werte des Westens. Die idealtypische Selbstdarstellung der DDR wird durch die positiven Figuren des Märchens verkörpert.

Politisch-ideologisch motivierte Eigenschaften werden in den Stücken des Kinder- und Jugendtheaters in der DDR gerne und häufig eingesetzt, um bereits im Kindesalter die sozialistischen Werte zu implementieren.

Kampf

„Eines der Grundthemen unserer Volksmärchen ist der Kampf. (...) dass das Märchen gerne Kämpfe darstellt, erklärt sich schon aus seiner Neigung, die Grundthemen der menschlichen

¹⁸⁹ vgl. Pädagogische Abteilung des Theaters der Freundschaft: „Pädagogische Zwischenauswertung zu *Zar Wasserwirbel*“. Berlin (Ost) am 26.6.1972, n.p.

¹⁹⁰ Wardetzky, Kristin: „Märchen in Erziehung und Unterricht“, in: Evangelische Stadtakademie München, 14.7.2014, http://www.evstadtakademie.de/fileadmin/user_upload/PDF/Wardetzky_Maerchen_in_Erziehung_und_Unterricht.pdf (Zugriff am 11.3.2014), S. 11.

Existenz aufzunehmen.“¹⁹¹ Max Lüthi sieht den spannungshebenden Einsatz von Kampf und Wettkampf als Ausdruck lebhafter „Handlungsfreude“¹⁹², jedoch rasch vergeistigt sich dieser zusehends von reiner Auseinandersetzung zu einem Erfolg aufgrund geistiger Bewältigung. Der Einsatz von List, Schlauheit und Erfahrung zählt mehr als bloßes Zuschlagen.¹⁹³

Die Konfrontation zwischen Soldat und Zar wird nicht mit archaischen Waffen wie Pfeil, Bogen, Schwert oder Messer ausgetragen.

„Wasserwirbel: *Bist du soweit?*
Soldat: *Ich bin soweit!*
Wasserwirbel: *Dann sieh dich vor!*
(Zar Wasserwirbel streckt unter dem Bart seine Krepsscherenbewerten Pfoten hervor und spreizt sie. Unsichtbar woher stürzen sich Wassermassen auf den Soldaten, erst als Regen dann als Wellen. Man hört dumpfes Dröhnen, dem Rauchen einer Brandung gleich.)
Wasserwirbel: *(Leise.) Wirf ihn um, Wasser! Zieh ihn in deinen Strudel, Wasser! Ertränke ihn, Wasser! Spüle ihn fort, Wasser!*
(...)
Wasserwirbel: *Fließe, Sumpfwasser, türmt Wellen, Seewasser, Regenwasser, Gewitterwasser und Tauwasser! Nun?*
(...)
Wasserwirbel: *Regenwolke – Erdrücke ihn!*
(Auf der Waldwiese wird es dunkel, der Wind pfeift. Eine schwarze Wolke verbirgt die Bäume, den Soldaten und selbst Wasserwirbel. Blitze zucken durch die Wolke, aber der Donner grollt nicht laut, wie unter Wasser hervor.)“¹⁹⁴

Im „Zauberkampf“ werden Naturgewalten gesteigert mit dem Einsatz von dramatisierenden Elementen wie schwarze gewaltige Gewitterwolken, herabstürzende, alles „verschlingende“ Regenflüsse. Der unerschrockene Kämpfer überwindet mit Mut und List die heraufbeschworenen Hindernisse. „Das Phantastische wurde genutzt, um sinnfällig und einfach Formen des Klassenkampfes zu zeigen.“¹⁹⁵

Zum Schluss verlässt der Soldat die Bühne durch ein offenes Portal, in dem Lanzen und Gewehrläufe sichtbar werden, eine Symbolik für den ewigen Kampf gegen das Böse, der

¹⁹¹ Lüthi, Max: *Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens*. S. 95ff.

¹⁹² vgl. ebd., S. 96.

¹⁹³ vgl. ebd., S. 96.

¹⁹⁴ Schwarz, Jewgeni: *Zar Wasserwirbel*, übers. v. Günter Jäniche, S. 12ff.

¹⁹⁵ Hoffmann, Christel: *Theater für junge Zuschauer*, S. 185.

niemals aufhören wird. „Ein wesentliches Anliegen unserer Inszenierung besteht darin, in unserem jungen Zuschauer die unbedingte Zuversicht an die Überwindbarkeit des Bösen zu stärken. Gleichzeitig aber wollen wir nicht die Illusion in ihm nähren, daß der Kampf gegen das Böse beendet ist, wenn die Kraft und der Machtapparat des Zaren zerstört ist.“¹⁹⁶ So beschreibt auch die Pädagogische Abteilung den „immerwährenden Kampf“ in dem *Informationsmaterial für Lehrer und Erzieher*.

Verwandlung

„Sind die Hauptfiguren ihrer Geschichten Kinder, dann muss sich deren Tugendhaftigkeit bewähren in der widerspruchsslosen Erfüllung jener häuslichen Pflichten, die die Kinder im persönlichen Alltag am meisten hassen: Sie müssen über Jahre hinweg abwaschen, Staub wischen, Blumen gießen, Schuhe putzen etc. – all das in rein märchenhaftem Ambiente. Den Kindern scheint das Erfüllen dieser, meist als unzumutbar gebrandmarkten Forderungen eine der adäquatesten Form der Charakterprüfung ihrer kindlichen Heldinnen und Helden zu sein.“¹⁹⁷ So beschreibt die frühere Pädagogin am *Theater der Freundschaft* Kristin Wardetzky den Einsatz und die „Vermittlung des Tugendkonzeptes“¹⁹⁸ in der DDR, speziell am Kinder- und Jugendtheater.

Der Wandel von widersprechenden und Pflichten abgeneigten Kindern zu pflichterfüllenden, tugendhaften und gleichwertigen Mitgliedern der Gesellschaft stellt für die ehemalige pädagogische Mitarbeiterin des *Theaters der Freundschaft* einen wichtigen Bestandteil der bildenden Werte in Erziehung und Unterricht dar.

Dem „Tugendkanon“¹⁹⁹ der DDR folgend kämpfen nun Seite an Seite der adoleszente und der kindliche Protagonist gemeinsam gegen das Böse. Während der Soldat sich von Anfang an durch seinen Mut, Bescheidenheit und Nächstenliebe auszeichnet, muss Wanja erst beweisen, dass er ebenso tugendhaft agieren kann wie der erwachsene Held. Bevor Wanjas Mutter geraubt wurde, war er ungezogen, dickköpfig und bockig, dies bereut er nun sehr. Im Laufe der Geschichte und durch Bestehen der vielen Bewährungsproben verändert Wanja

¹⁹⁶ Theater der Freundschaft: *Information für Lehrer und Erziehung zu der Aufführung Zar Wasserwirbel*, Berlin (Ost) 1971, S. 3.

¹⁹⁷ Wardetzky, Kristin: „Märchen in Erziehung und Unterricht“, in: Evangelische Stadtakademie München, 14.7.2012, http://www.evstadtakademie.de/fileadmin/user_upload/PDF/Wardetzky_Maerchen_in_Erziehung_und_Unterricht.pdf (Zugriff am 11.3.2014). S. 9.

¹⁹⁸ ebd., S. 8.

¹⁹⁹ vgl. Wardetzky, Kristin: „Märchen in Erziehung und Unterricht“, in: Evangelische Stadtakademie München, 14.7.2014, http://www.evstadtakademie.de/fileadmin/user_upload/PDF/Wardetzky_Maerchen_in_Erziehung_und_Unterricht.pdf (Zugriff am 11.3.2014). S. 8.

sein Verhalten und sein Wesen. „Wie oft war ich ungezogen, dickköpfig, ohne Grund bockig. Heute bereue ich das.“²⁰⁰

Beim Anblick seiner Mutter, die ihn nicht erkennt, verzagt Wanja und beklagt seine vom Zaubernebel starre Mutter Marja:

„Wanja: *Mama, sei mir nicht mehr böse! Mama, so wach doch auf!*
 Mama, ich bin gekommen, dich zu holen!
 (Keine Antwort.)
 Mama, hab doch Mitleid mit mir! Mama! Ich habe mir solche
 Mühen gegeben, ich habe dich gesucht, und du bist so streng.
 Ich will dir auch immer folgen. Ich habe gelernt, wie man
 Essen kocht. Ich kann jetzt waschen, scheuern, bügeln und
 Stopfen. Heimlich natürlich, damit mich die andern Jungen
 nicht auslachen. Mama! Ich fege die Stube, hole die Spinnweben
 von der Decke und heize den Ofen. Ich werde dir von
 nun an immer helfen. So schau mich doch an! – Seit deinem
 *letzten Meßstrich bin ich vier Fingerbreit gewachsen.“*²⁰¹

Seine positive Veränderung und Reifungsprozess zeigen sich unter anderem in der neuerworbenen Fertigkeit der Hausarbeit. Er entwickelt sich zudem auch an der Seite des Soldaten zu einem mutigen jungen Menschen. Hier wird deutlich, dass jemand, der Gutes tut, verändernd auf andere Menschen wirkt. Das Verhalten des Soldaten wirkt verändernd auf den Knaben und dieser wird zur Identifikationsfigur für das junge Publikum.

Wanja ist neben der Prinzessin jene Figur, die dem Publikum ähnelt und nicht überlegen ist: Er ist wie die Zuschauer ein Kind aus einfachen Verhältnissen, das in abenteuerliche Situationen gerät und sich hier entwickeln und beweisen kann.

„Die Kinder werden frühzeitig in die gesellschaftlichen Praxis einbezogen, und sie erhalten damit im allgemeinen eine viel größere Selbstständigkeit als Gleichaltrige unter kapitalistischen Verhältnissen.“²⁰² Laut Christel Hoffmann sei die Ausbildung junger Menschen zu sozialistischen Persönlichkeiten oberstes Erziehungsziel und somit sei eine Bevormundung ausgeschlossen.²⁰³

Der Mechanismus der Verwandlung wirkt auch auf die Prinzessin. Sie ist vermutlich gleich alt wie Wanja und im Gegensatz zu ihrem Vater, dem Zaren aus der Wasserwelt, von menschlicher Natur. So hat sie die Möglichkeit zur Veränderung, dies geht soweit, dass sie

²⁰⁰ Schwarz, Jewgeni: *Zar Wasserwirbel*, übers. v. Günter Jäniche, Berlin, S. 18.

²⁰¹ ebd., S. 31.

²⁰² Hoffmann, Christel: *Theater für junge Zuschauer*, S. 10.

²⁰³ vgl., ebd., S. 10.

ihrem Vater den Rücken kehrt und es vorzieht, sich dem zunächst feindlich empfundenen Wanja und Soldaten anzuschließen und das Wasserreich für immer zu verlassen.

Anfänglich trägt sie sämtliche negativen Wesenszüge eines verwöhnten Mädchens, sie ist gelangweilt, unaufrichtig und agiert sehr unangenehm. Unglücklich und von ihrem Vater schlecht behandelt, besinnt sie sich ihrer Tugenden und wendet sich sogar gegen den Zaren, ihren Vater.

„Soldat: *Wer bist du Mädchen?*
Prinzessin: *Wasserwirbels Tochter, die unglückliche Prinzessin.*
 Aber ich habe das nicht böswillig gemacht. Mein Vater hat mich
 belogen, als wäre ich eine fremde. Er ist schuld, er hat mich
 ausgetrickst. Es war kein böser Wille. So
 ein Unglück!“²⁰⁴

So verändert und bekehrt wird sie in die Familie von Marja und Wanja aufgenommen, lernt kochen und entwickelt sich zu einem pflichtbewussten und zufriedenen Mädchen. „Auch junge Menschen sind nicht nur *Produkte der Umstände und der Erziehung*, sondern sie verwirklichen sich als schöpferische Persönlichkeiten im realen Lebensprozess.“²⁰⁵ Christel Hoffmann beschreibt ein dialektisches Verhältnis, wobei der Mensch sowohl Erzeuger als auch Produkt der Umstände und somit Schöpfer seiner selbst sei.²⁰⁶

Zwei Welten

In diesem Märchen stehen einander zwei Welten gegenüber. Die sogenannte „freie Welt“ und die Wasserwelt, beherrscht von Zar Wasserwirbel. „Hör zu, Zar! Ich bitte dich jetzt zum letztenmal. Bei deiner Ehre – laß Marja frei! Wir fassen sie bei den Händen und gehen alle drei zurück in die freie Welt.“²⁰⁷ Als „freie Welt“ wird jenes Umfeld beschrieben, in dem Wanja, Marja und der Soldat als menschliche Wesen leben. In der Wasserwelt hingegen lebt und herrscht Zar Wasserwirbel mit seinen Dienern, den Schlangen und Riesenfröschen, hier gelten Willkür und inhumane Gesetze. Dieses freie Bewegen zwischen zwei Parallelwelten ist charakteristisch für das Kindertheater in der DDR. „Die Bereitschaft des Kindes zum uneingeschränkten Fabulieren anregend, führt es seine Zuschauer in eine Welt ein über diese noch kaum Erfahrungen besitzen.(...) Sie sind Mittler zwischen den Volksmärchen und

²⁰⁴ Schwarz, Jewgeni: *Zar Wasserwirbel*, übers. v. Günter Jäniche, S. 30.

²⁰⁵ Hoffmann, Christel: *Theater für junge Zuschauer*, S. 10.

²⁰⁶ vgl. Hoffmann, Christel: *Theater für junge Zuschauer*, S. 10.

²⁰⁷ Schwarz, Jewgeni: *Zar Wasserwirbel*, übers. v. Günter Jäniche, S. 19.

jenen Stücken, die ihre Zuschauer direkt mit Geschichte und Gegenwart menschlichen Zusammenlebens konfrontieren.“²⁰⁸

Christel Hoffmann sieht diese Märchendramatisierungen fest verankert im Spielplan der Kinder- und Jugendtheater seit 1956. „Die Prinzipien der sozialistischen Erziehung bestimmen im wesentlichen bis heute die Konzeption der Spielpläne, die Inszenierungsarbeit und die vielfältigen Formen der Zusammenarbeit mit dem Publikum.“²⁰⁹

Die Welten, die in dem Märchen aufeinander treffen, stehen für zwei unterschiedliche gesellschaftliche Systeme. Hier wird mittels einfacher Prozesse die Auseinandersetzung in der Klassengesellschaft gezeigt. Es geht um Machtkämpfe zwischen Gut und Böse. Die Guten haben keinen materiellen Besitz, durch ihre Klugheit und Zusammenhalt besiegen sie jedoch das Böse. Sie verkörpern neben sozialistischen Werten auch den optimalen „sozialistischen Mensch“ in einem sozialistischen System. Der Zar hingegen lebt in der Wasserwelt repräsentativ für den Kapitalismus, in dem für Geld alles käuflich erwerbbar ist, selbst Wanjas Mutter Marja ist käuflich. Der Wasserzar täuscht Freigiebigkeit vor, er möchte jedoch den Soldaten mit materiellen Werten bestechen.

„Wasserwirbel: (...) Was bin ich doch für ein herrlicher Zar. Alles besitze ich,
alles was es nur gibt. Gold, Perlen, Edelsteine. Und ich bin
freigiebig, meine Goldfischchen, eben ein Zar. Geh Soldat!
Nimm dir was du magst.
Soldat: Ich mag nichts.“²¹⁰

Der Zar besitzt „alles, was es nur gibt. Gold, Perlen, Edelsteine.“²¹¹ Doch dem Soldaten ist Reichtum gleichgültig. Vorausdenkend lehnt er wertvolle Gegenstände ab und bevorzugt als Geschenk gewöhnliche Alltagsgegenstände, die ihm später helfen, den Wasserzar zu vernichten.

„Soldat: Du sollst deinen Willen haben. Ich schau mal (geht in die
Schatzkammer.)
Wasserwirbel: Wähle ohne Hast.
Soldat: Ich habe schon gewählt. Was du nicht sagst? Hahaha! Das ist
nach meinem Geschmack.
Wasserwirbel: Zeig her.

²⁰⁸ Hoffman, Christel: *Theater für junge Zuschauer*, S. 158.

²⁰⁹ Hoffmann, Christel: „Vom werden eines neuen Theaters“, S. 371.

²¹⁰ Schwarz, Jewgeni: *Zar Wasserwirbel*, übers. v. Günter Jäniche, S. 28.

²¹¹ ebd., S. 28.

(Der Soldat kommt aus der Schatzkammer.)

Was denn? Was soll das? Ein Spielzeug?

*Soldat: Wieso Spielzeug? Das ist eine Gusli und sie spielt von selber.
Ein lustiges Ding. Flüstere ihr zu was sie spielen soll, und sie
fängt an zu klingeln.*

Wasserwirbel: Zu Lärmen! Was soll daran lustig sein?

*Soldat: Wir werden sehen. Das hier ist ein Kamm und das ein
Handtuch. Kann man unterwegs gut gebrauchen.“²¹²*

Zahlen & Gegenstände

Mit den Wiederholungen wie bei Aufgabenlösungen wendet Jewgeni Schwarz eine prägnante Stilistik des Volksmärchens an. „Damit stoßen wir auf ein weiteres Wesensmerkmal des Volksmärchens: Auf seine Freude an der Wiederholung.“²¹³ Schwarz lässt auf allen Ebenen der Erzählkunst Wiederholungen wirken. In der Wiederholung von Sprache, Handlungen und Zahlen. Nach Max Lüthi drängt das Volksmärchen zu formelhaften Zahlen. „Die Neigung zur Rundzahl entspricht dem schon beobachteten Streben des Märchen nach fester Prägung.“²¹⁴

Der Soldat muss drei Rätsel lösen, sieben Ebenbilder von Marja müssen geschaffen werden und die Prinzessin muss den Zauberspruch sieben Mal wiederholen.

Nachdem die Prinzessin die sieben Spiegelbilder geschaffen hat, soll sie auf Befehl des Zaren in den Keller hinter sieben Schlössern eingesperrt werden.

Bei den drei Gegenständen, die der Soldat statt der Reichtümer vom Zaren angenommen hat, handelt es sich um eine Gusli, ein altrussisches Saiteninstrument, ein Handtuch und einen Kamm. Diese alltäglichen Dinge bewirken, je nachdem wer sich ihrer bedient, Gutes oder Böses. „Die Wunderdinge des Märchens sind nicht dazu da, um spielerisch verwendet zu werden, um dem Helden Spaß, Annehmlichkeit, Reichtum zu schenken, sondern sie sollen ganz bestimmte Handlungssituationen bewältigen.“²¹⁵ Dem jungen Publikum soll bei diesem Mechanismus bewusst gemacht werden, dass gewisse Gegenstände nicht immer als wertlos einzuschätzen sind, auch wenn sie so scheinen. Erst der Benutzer entscheidet, ob Gutes oder Schlechtes mit ihnen bewirkt wird. Die Gusli spielt auf Befehl des Soldaten ein Lied und der Zar muss tanzen und kann nicht mehr aufhören. Der Kamm verwandelt sich in einen Wald und hindert den Zaren am Weitergehen. Das Handtuch wird zu einer Schneewolke und der Zar erstarrt zu Eis.

²¹² ebd., S. 28ff.

²¹³ Lüthi, Max: *Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens*, S. 44.

²¹⁴ ebd., S. 45.

²¹⁵ Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen*, S. 31.

6.3.4. Inszenierung

Im Spielbuch (zu finden im Archiv des *Theaters an der Parkaue*) zu der Inszenierung von *Zar Wasserwirbel* findet sich neben Programmheften und diversen Aufzeichnungen auch ein Brief von der Pädagogischen Abteilung des *Theaters der Freundschaft* an den Regisseur Horst Hawemann. Dieser wurde nach der Probe am 13.11.1970 erstellt und wendet sich an die Inszenierungsweise der Märchenfiguren.

Aus deren Blickwinkel weist Zar Wasserwirbel menschliche Züge wie „Selbstgefälligkeit, Überheblichkeit und Selbstsicherheit“²¹⁶ auf. Stark ähnlich einem menschlichen Wesen, wird er erst durch seinen Panzer, zu einem Zaren. Dieser symbolisiert seine Überlegenheit, zusätzlich wird seine Mächtigkeit potenziert, indem gleich zwei Schauspieler in diesem phantastischen Schutzgehäuse stecken. Sie sind eingepanzert in einem abstrakt wirkenden Gefährt, einem Phantasieprodukt, und teilen sich eine „Stimme“, indem sie abwechselnd den Text des Zaren sprechen. „Die Gefährlichkeit ergibt sich aus dem *Ensemble* von Wesenszügen.“²¹⁷ Er agiert einerseits überheblich und prahlerisch, dann wiederum sensibel und verträgt keinerlei Lärm, er beherrscht sein ganzes Umfeld, kann aber seine tanzenden Beine nicht unter Kontrolle halten.

In dem persönlich gehaltenen Brief wird auch zu der Beziehung zwischen dem Soldaten und dem Knaben Stellung genommen: „Einige sehr schöne Ansätze habe ich im Verhältnis des Soldaten zu Wanja beobachten können. In dem Augenblick, in dem die Entscheidung zum Eingreifen gefallen ist, beginnt sich der Soldat um Wanja zu kümmern.“ Die Pädagogische Abteilung lobt, dass sich der Soldat zwar um Wanja kümmert, kritisiert aber gleichzeitig, dass es an aktivem Handeln mangle. Im ersten Teil führe der Soldat den Kampf gegen Zaren zwar aus, Wanja wird in diesen aber als selbstständigen Akteur nicht miteinbezogen. Da Wanja als Kontaktperson zu dem Publikum fungiert, ist sich die Pädagogische Abteilung „(...) nicht sicher, ob es reicht den Soldaten für Wanja in den Kampf ziehen zu lassen.“²¹⁸ Gewünscht wäre, dass der Soldat Wanja auffordert, an seiner Seite zu kämpfen.

²¹⁶ Pädagogische Abteilung des Theaters der Freundschaft: *Brief an Horst Hawemann*, Berlin (Ost), am 13.11.1971, S. 1.

²¹⁷ ebd., S. 2.

²¹⁸ ebd., S. 3.

Zu der Figur Wanja wird weiters angemerkt, dass es dem Regisseur gelungen sei, Wanja zur Identifikationsfigur für das kindliche Publikum werden zu lassen. „Sicher gelingt das schon durch die Einführung dieser Figur: Wie er da kindliche Überheblichkeit ausstellt, die in Bewunderung übergeht, wie dann angstsclotternd, seine Angst immer wieder überspielend, bangt, was auf ihn zukommt, zwischendurch immer mit einem Auge im Zuschauerraum, da meine ich, da macht sich dieser Wanja aus der Sicht des Zuschauers zum agierenden Zuschauer selbst.“²¹⁹

Die Figur der Prinzessin dient als weibliches Pendant zu Wanja.²²⁰ Zunächst werde sie unsympathisch dargestellt, doch beim Kennenlernen Wanjas wurde sie unerwartet liebenswürdig. Die Prinzessin hatte von dessen Mutter Marja schon viel über den Knaben gehört und freut sich, diesen endlich kennen zu lernen.

Bei diesem Brief handelt es sich um „pauschale Eindrücke“²²¹ der Pädagogischen Abteilung. Diese Punkte dieser Beurteilung sollen vom Regisseur in den darauffolgenden Proben berücksichtigt werden.

6.3.5. Pädagogische Aspekte

In einem dreiseitigen Paper - „Informationsmaterial für Lehrer und Erzieher zu der Aufführung“, wird in fünf Punkten auf die Inszenierung und die Intentionen des Stückes eingegangen.

Besonders wird auf Details in der Ausstattung speziell bei den Kostümen des Zaren und des Soldaten verstärkt Augenmerk gelegt: „Durch Auspolsterung wird die Überhöhung deutlich und wenn der Soldat diese Uniform ablegt, tritt er uns als heutig gekleideter Mensch entgegen.“²²² Der Soldat kämpft in der Uniform eines „Übermenschen“ für die Verbesserung zwischenmenschlicher Beziehungen, für Frieden und vor allem für die Vernichtung des Bösen. Ohne „Macht der Montur“ agiert er wie ein Mensch unter Menschen.

Weiters geht die Pädagogische Abteilung in ihrer Anleitung für die Lehrer und Erzieher auf das Zusammenspiel zwischen Phantasie und Realität ein. „Sie (Anm. die Inszenierung) hebt die Gestalt des Zaren heraus aus dem Wirklichen ins Wunderbare, gleichzeitig erkennt der Zuschauer hinter der Phantastik den Menschen mit seinen realen, hier negativen Kräften.“²²³ Obwohl der Zar in einem phantastischen Gefährt steckt und von zwei Schauspielern

²¹⁹ Pädagogische Abteilung des Theaters der Freundschaft: *Brief an Horst Hawemann*, Berlin (Ost), am 13.11.1971, S. 4.

²²⁰ vgl. ebd., S. 4.

²²¹ vgl. ebd., S. 4.

²²² Theater der Freundschaft: *Information für Lehrer und Erziehung zu der Aufführung Zar Wasserwirbel*, Berlin (Ost) 1971, S. 2.

²²³ ebd., S. 2.

verkörpert wird, soll demnach das kindliche Publikum die schlechten Eigenschaften des Zaren als real empfinden. Mit seinen vielfältigen Wesenszügen, wie brutal, gemein, menschenfeindlich, aber auch komisch und lächerlich könne dem Kind vor Augen geführt werden, dass „das Böse“ mannigfaltig verkörpert werde und dies mache „(...) die negative Gestalt gefährlich.“²²⁴

In einem anderen Punkt wird die Verwandlung der Figuren behandelt: „In dem Maße, wie das Negative seine Kraft verliert, gewinnen die Figuren, die auf der Seite des Soldaten stehen, also Wanja, Marja und die Prinzessin, an Menschlichkeit, Kraft und Schönheit.“²²⁵

Während das Böse an Macht verliert, gewinnen die „guten“ Figuren an Stärke. Dies gelinge aber durch das Agieren des Soldaten, der als Vorbild fungiert. „Durch die Beobachtung des Verhältnisses zwischen dem Soldaten und Wanja wird für den Zuschauer eine schöne menschliche Grunderfahrung deutlich, daß einer, wenn er Gutes tut, verändernd wirkt auf Menschen, die ihm dabei zur Seite stehen.“²²⁶

Wanja gleicht demnach sein Verhalten dem Soldaten an. Ergänzend erwähnt Wanja, dass er bereits bevor auf den Soldaten getroffen ist, die häuslichen Aufgaben übernommen und somit schon die Verantwortung für sein Leben übernommen hatte.

In den Informationen für das Lehrpersonal wird die Menschwerdung der Prinzessin durchwegs positiv beschrieben. Ihre schlechten Eigenschaften seien „Attribute“ ihres Vaters welche sie ab dem ersten Kontakt mit Wanja und im Zuge ihrer Menschwerdung immer mehr ablegt.

Gut und Böse wird nicht nur durch Figuren dargestellt, sondern entsteht durch den bewussten Einsatz von Gegenständen. In der Hand des Bösen bewirken sie Schlechtes und in der Hand des Guten etwas Positives. So kann ein und derselbe Gegenstand sowohl Waffe als auch Spielzeug sein, wie in diesem Stück ein Musikinstrument, ein Handtuch oder ein Kamm. „Der Zuschauer beobachtet also, daß die gleichen Dinge sowohl gefährlich als auch nützlich sein können. Somit erlebt er auf naiv sinnliche Weise ein hochaktuelles politisch-philosophisches Problem, daß nämlich die Technik an sich wertfrei ist, daß erst ihr Einsatz für oder gegen den Menschen über ihren Wert entscheidet.“²²⁷

Die pädagogischen Absichten des Stückes waren somit klar definiert. Um zu überprüfen, ob die angestrebte Intention auch beim Publikum wirke, führte die Pädagogische Abteilung des *Theaters der Freundschaft* „Testgespräche“ nach und „Analysen von Publikumsreaktionen“ während der Vorstellung durch.

²²⁴ Theater der Freundschaft: *Information für Lehrer und Erziehung zu der Aufführung Zar Wasserwirbel*, Berlin (Ost) 1971, S. 2.

²²⁴ ebd., S. 2.

²²⁵ ebd., S. 2.

²²⁶ ebd., S. 2.

²²⁷ ebd., S. 3.

Publikumsreaktionen

Zwei Tage nach der Premiere von *Zar Wasserwirbel* wurde in der Vorstellung am 29.11.

1971 das Publikum beobachtet und die unterschiedlichen Verhaltensweisen in einem Protokoll²²⁸ festgehalten. Dieses wurde ebenfalls im Spielbuch abgelegt.

Die Reaktionen des Publikums wurden in drei Kategorien eingeordnet: Produktive Unruhe, Stille und Unruhe.

1. Produktive Unruhe

„Es ist auffallend, daß die Kinder an vielen Stellen miteinander tuscheln, einander aufmerksam machen, einander zurufen. Alle die wörtlichen Äusserungen, die evtl. als Ausdruck von Unaufmerksamkeit gewertet werden können, sind immer intensive Beschäftigung des einzelnen Zuschauers mit dem Bühnengeschehen.“²²⁹ Diese aktive Betätigung des Publikums wird als positive Beteiligung am Bühnengeschehen gewertet. „Da die Kinder nicht gleich klarkommen mit dem, was sie sehen, werden sie gezwungen, das Gesehene zu benennen und zu ergänzen.“²³⁰ Die Pädagogische Abteilung geht davon aus, dass die Kinder das Geschehen auf der Bühne nicht sofort erfassen und es durch Kommentieren besser begreifen können. Kinder würden das Gesehene nicht wie Erwachsene still verarbeiten, sondern spontan und laut miterleben.

„Wasserwirbel:	<i>Du stehst immer noch?</i>
Soldat:	<i>Ich stehe.</i>
Wasserwirbel:	<i>Bist du gar ein Hexenmeister?</i>
Soldat:	<i>Nein, Zar, ich bin Soldat.</i>
Wasserwirbel:	<i>Na schön, diesmal hast du gewonnen. Du hältst was aus.</i> <i>Aber das nützt dir alles nichts</i>
Soldat:	<i>Kommt noch drauf an.</i>
Wasserwirbel:	<i>Nützt dir überhaupt nichts. Eine Eiche, ja, die hält viel aus.</i> <i>Beweise dir deine Geschicklichkeit. Siehst du die Kiefer</i> <i>hinter mir?</i>
Soldat:	<i>Ich sehe sie, Zar.</i>
Wasserwirbel:	<i>Siehst du die Zapfen im Wipfel?</i>
Soldat:	<i>Ich sehe sie, Zar.</i>
Wasserwirbel:	<i>Ohne mich vom Fleck zu rühren, werde ich einen herunter-</i> <i>schlagen und du danach einen andern. Traust du dir das</i> <i>zu?</i>

²²⁸ Theater der Freundschaft: *Zar Wasserwirbel: Publikumsreaktionen in der Vorstellung vom 29.11.1971*, Berlin (Ost) 1971.

²²⁹ ebd., S. 1.

²³⁰ ebd., S. 1.

Soldat: Aber allemal.

Wasserwirbel: Ohne dich vom Fleck zu rühren?

Soldat: Was du kannst können wir schon lange!
(...)
(Soldat nimmt das Gewehr.)

Wasserwirbel: Was hast du da für ein Ding?

Soldat: Dieses Ding ist des Soldaten bester Freund. Dieses Ding, Zar, ist von unschätzbarem Wert. (Zielt.) Eins, zwei, drei!
(Schießt. Ein Zapfen fällt.) Fertig!
(Der Schuß läßt Wasserwirbel einen Luftsprung machen. Er blinzelt.)

*Wasserwirbel: Was soll das, Bruder? Also nein, wirklich. Die ist doch wohl gesagt worden, daß ich keinen Lärm vertrage.*²³¹

Das Stück sei somit ein „Diskussionsstück“²³², das ohne aktive Anteilnahme des Publikums nicht funktionieren würde. „Diese Unruhe sollte uns freuen, nicht stören.“²³³

2. Stille

Laut Protokoll herrschte angespannte Stille an jenen Stellen, die für das Verständnis der Geschichte wichtig zu sein scheinen. Hier wurden mehrere Szenen angeführt, die als relevante Schlüsselmomente gelten. Hauptsächlich handelt es sich hier um Dialoge zwischen dem Soldaten und dem Zaren.

„Wasserwirbel: Wieso mischst du dich in fremde Angelegenheiten?

Soldat: Ich will endlich nach Hause

Wasserwirbel: Dann geh doch!

Soldat: Ich kann nicht. Ich hätte keine Ruhe. Wie kann ein Mensch gelassen zu Hause sitzen, wenn Kinder jammern und Mütter gefangen sind? Ich bin ein Soldat, eure Hoheit. Ich bringe es nicht fertig, an fremden Leid vorüberzugehen.

Wasserwirbel: Was seid ihr Menschen doch für ein unruhiges Volk? Ich weiß schon, warum ich euch so gern ersäufe. Und wie gern! Ersäufen ist mir noch lieber als Pasteten essen!

Soldat: Hör zu Zar! Ich bitte dich zum letzten Mal. Bei deiner Ehre – laß Marja frei! Wir fassen sie bei den Händen und gehen alle drei zurück in die freie Welt. Was ist, eure Ho-

²³¹ Schwarz, Jewgeni: *Zar Wasserwirbel*, übers. v. Günter Jäniche, S. 13ff.

²³² Theater der Freundschaft: *Zar Wasserwirbel: Publikumsreaktionen in der Vorstellung vom 29.11.1971*, Berlin (Ost) 1971. S. 1.

²³³ ebd., S. 1.

*heit? Du hättest deine Ruhe und wir unsern Frieden. Ent-
scheide dich Zar! Sonst schlage ich Krach!*²³⁴

Dieser Dialog ist einer der Schlüsselmomente, es wird klar, dass der Soldat als mutiger Mensch sich für einzelne Personen und deren Leid couragiert einsetzt. Kriegsschauplatz ist nicht nur das Schlachtfeld, sondern auch der Kampf um Gerechtigkeit im zwischenmenschlichen Krieg.

3. Unruhe

Als unruhiges Verhalten wurden folgende Aktivitäten gewertet: „Papiergeraschel, Hin- und Herrutschen, Unaufmerksamkeit.“²³⁵

Dies folgte an Stellen, „(...) die nicht unmittelbar zum Verständnis der Fabel notwendig sind.“²³⁶ Diese sind Dialoge, die nicht den Kampf zwischen dem Soldaten und dem Zaren thematisieren.

„Soldat: *Ich stutze dir den Bart, Hoheit. Beunruhigt dich das Rasier-
messer? Ja, im Rasieren bin ich spitze. Ich habe unserm
Regimentsbarbier oft geholfen, wenn wir im Felde lagen.
(Fuchelt mit dem Messer.) Warum kämpfst du nicht weiter?
Tiefeit. Hätte ich dich gar zum dritten Mal gezwungen?
(Fuchelt mit dem Messer.)*

Na, was ist, Eure Hochheit?
Ich kämpfe,
*ganz ohne Lärm, keine Angst. (...)*²³⁷

Zusätzlich zu der Analyse von Publikumsreaktionen führte die Pädagogische Abteilung auch Testgespräche an Schulen durch, in denen die Schüler nach dem Theaterbesuch befragt wurden.²³⁸

²³⁴ Schwarz, Jewgeni: *Zar Wasserwirbel*, übers. v. Günter Jäniche, Berlin: Henschel Verlag 1996, S. 19.

²³⁵ vgl. Theater der Freundschaft: *Zar Wasserwirbel: Publikumsreaktionen in der Vorstellung vom 29.11.1971*, Berlin (Ost) 1971. S. 2.

²³⁶ ebd., S. 2.

²³⁷ Schwarz, Jewgeni: *Zar Wasserwirbel*, übers. v. Günter Jäniche, Berlin: Henschel Verlag 1996, S. 15.

²³⁸ Anmerkung: Die Textpassagen wurden von der Verfasserin der Arbeit zur Veranschaulichung ausgewählt, da in dem Protokoll der Pädagogischen Abteilung keine Textbeispiele angeführt wurden.

Testgespräch

Im Rahmen von Testgesprächen gingen die Mitarbeiter der Pädagogischen Abteilung des *Theaters der Freundschaft* in die Schulen und befragten die Schüler nach der Vorstellung bzw. nach den Proben über ihre Eindrücke. Das folgende Protokoll liegt ebenfalls dem archivierten Spielbuch bei:

Protokoll²³⁹ des Testgesprächs nach der öffentlichen Probe zu Zar Wasserwirbel am 25.11.1971

Klasse 3, 12. Oberschule Weißensee

Teilnehmer: Frau Fiech, Frl. Brendenal, Mitglieder der AG Darstellende Kunst

Leitung: Frau Sailer

Die Kinder stellen gegenüber, wer im Stück die positiven und die negativen Kräfte sind.

1. Warum ist der Zar Wasserwirbel böse, wo habt Ihr das gesehen?

- Weil sie die Frau wollten und die Frau hat so gut gekocht.
- Daß der mit dem Ding da langefahren ist und den Soldaten überfallen wollte.
- Er hat ja mit ihm noch gekämpft.
- Wo er den Eierzapfen runterschmeißt.
- Wo der Soldat die Musik anmacht, da war er nicht böse.
- Da hat er getanzt.
- Hinterher war er wieder böse.
- Er wollte ihm freiwillig dafür das Gold geben, aber dafür die Frau behalten.

2. Warum ist der Soldat gut, wo habt ihr das gesehen?

- Weil er dem Jungen geholfen hat.
- Er hat sich für den Jungen eingesetzt.
- Er hat Mitleid mit anderen.
- Er mußte sich erst ein bißchen überwinden, am Anfang.
- Erst wollte er nicht so, doch dann ist er mitgekommen.

3. Wanja, was ist das für ein Junge?

- Der ist so 10 bis 12 Jahre.
- Der hat immer so gut mitgespielt und hat das so ordentlich gemacht.
- Das ist ein Junge, der um seine Mutter und seinen Vater Angst hat.
- Der hatte Sehnsucht nach seiner Mutter.

²³⁹ Pädagogische Abteilung des Theaters der Freundschaft: *Protokoll des Testgesprächs nach der öffentlichen Probe zu Zar Wasserwirbel am 25.11.1971*, Berlin (Ost) 1971.

- Der ist hungrig und mutig ist er.

4. Wo habt ihr gesehen, daß er mutig ist?

- Nein, der hat Angst gehabt.

- Vom Zar Wasserwirbel hat er Angst gehabt.

- Da hat er sich verkrochen. Hinterm Netz da.

- Wo er sich verkrochen hat, wo er da anfassen wollte an dem, da ist er schnell weggerennt.

- Und dann hat er sich immer hinter dem Soldaten versteckt.

5. Was ist zum Schluss?

- Da hatte er nicht mehr ganz solche Angst.

- Da hat er mit dem Soldaten zusammen gekämpft.

- Zum Schluß ist er da rangegangen vorher hat er sich das nicht getraut.

- Und dann ist er auch an das Gefährt rangesprungen.

- Bei den Fröschen.

6. Was wird aus Wanja?

- Ein guter Junge.

- Ein Soldat.

- Ein Volkspolizist.

7. Was macht der Soldat zum Schluss?

- Er hat sich verabschiedet und ist gegangen. Nach Hause.

- Zu seiner Armee.

- Da kommen doch solche Pfeile.

- Lanzen.

- Die macht er kaputt.

- Der zieht wieder in den Krieg.

- Da kann er nicht durch, durch die Lanzen.

8. Wo kommen die Pfeile her?

- Vom Zar Wasserwirbel.

- Weil die Diener sich rächen wollen.

- Die Diener kämpfen weiter.

- Wenn er die Diener alle bekämpft hat, sind sie alle tot.

9. Was passiert dann?

- Dann ist er alleine auf der Welt.

- Dann ist Frieden, wenn der Wasserwirbel tot ist.

- Dann ist alles so geworden, wie es früher war, so glücklich.

- Dann hat er keine Sorgen mehr.

- Dem Zar Wasserwirbel seine Tochter, die hatte viel mehr Mitleid mit den anderen als er selber.
- Die hat sich bloß so angezogen, wie ne Prinzessin.
- Die hat sich bloß verkleidet.
- Eigentlich ist ja ein Mensch.
- Ein einfaches Mädchen.

10. Als die Prinzessin den Wanja zum ersten Mal sieht, was macht sie da mit ihm?

- Da hat sie ihn geohrfeigt und geküßt.
- Die ohrfeigt ihn, weil er ungezogen war.
- Die hat sich gefreut, daß er gekommen ist und so, und aus keinem Sinn hat sie ihn geohrfeigt.
- Weil sie sich wieder gefreut hat.
- Das macht sie so, weil sie sich freut.

11. Zur Figur des Zaren

- Der Zar, der Wasserwirbel, der ist ein Mensch.
- Ein Ungeheuer.
- Die Tochter hatte Mitleid mit den Menschen und der Vater nicht.
- Der Vater hat sie betrogen.
- Der Vater konnte keine Menschen leiden.
- Die Tochter war zu ihrem Vater frech.
- Die konnte ja gar nicht anders sein, bei so einem Vater.
- Das war der Stiefvater.

12. Doppelbesetzung

- Da waren zwei drin.

13. Wann habt ihr gemerkt, daß es zwei sind?

- Als der oben den Deckel aufgemacht hat, und unten da haben die Beine nur rausgesehen.
- Wo 4 Arme rauskamen.
- Wo der Mann die Frau mit den 3 Händen angefaßt hat.
- Und wo er da in der Schatzkammer drin war, da war er doch erst in dem Ding und ganz plötzlich da hinten.

14. Warum sind da zwei drin?

- Der eine schiebt.
- Der andere sitzt drauf.
- Wenn der eine drin ist, erzählt der andere.
- Damit der eine was anderes machen kann, als der andere.
- Der eine kann das Ding bewegen und der andere kann sprechen.

- Und wenn sie was sehen wollen, dann sehen sie mehr.

15. Zu den Kugeln.

- Das sind Bäume.
- Wald, Wasserblasen.
- Zum Schluß sind das Kugeln.
- Ich dachte zuerst, das wär ein Kaktus.

16. Was wird mit den Kugeln gemacht?

- Da zieht immer eben einer.
- Da muß einer oben sitzen und das immer hoch und runter ziehen.
- Mal fällt die Kugel auf den Soldaten und da fällt er um.
- Und zum Schluß spielt der Wanja damit Fußball.
- Dann schmeißen die die Kugeln auf den Zar Wasserwirbel.

17. Wie kann man die Kugeln benutzen.

- Zum Stechen.
- Zum Schlagen.
- Zum Totmachen, der Zar Wasserwirbel.
- Der macht Eiszapfen draus.
- Der Wanja spielt damit Fußball.

18. Gibt es Dinge in Eurer Umgebung, mit denen man ganz verschiedene Sachen machen kann?

- gibt's sonst nicht.
- Steine, Bälle
- Ja, mit Steinen kann man spielen und n' Loch in Kopf schmeißen.
- Man kann auch die Scheiben damit kaputt schmeißen.

19. Was hat euch nicht gefallen, was ist nicht klar geworden?

- Wo der Wasserwirbel zum Schluß rauskommt, was is'n das?
- 'n Haus, 'ne Hütte.
- soll das 'n Brunnen sein?
- Da kann er ja nicht mehr rauskommen, wenn er schon tot ist.
- Das war ja der andere Wasserwirbel.

20. Was fandet Ihr am Aufregendsten?

- Na, wo der Junge da seine Mutter suchte, bei den vielen Frauen.
- Wo der komische Eimer, oder was das war, das angefahren kam.
- Wo sie beide gekämpft haben.
- Wo der Wasserwirbel mit dem Soldaten gekämpft hat, am Anfang.

21. Fragen der Kinder

- Wie fährt'n die Tonne?

- Wie lenkten die denn das?

22. Was fandet ihr schön am Stück?

- Wie der Junge seine Mutter wieder gekriegt hat.
- Wie die wieder zu Hause waren.
- Wo er den Schatz dem übergeben wollte.
- Wo der Krebs angekommen ist.
- Wo das Netz ihm auf den Kopf kommt.
- Wie sie mit dem Spielzeug angekommen sind, zum Schluß, mit dem Schaukelpferd.

23. Weiß der Soldat, daß in der Schatzkammer Zauberdinge sind?

- Nö.
- Doch, weil doch der Junge gesagt hat, daß der Zar Wasserwirbel zaubern kann.

Bei der Methodik der Befragung verwendeten die Interviewer offene Fragen, um von den Schülern Meinungen, Werthaltungen, Informationen zu dem Stück zu erhalten.

Bereits bei der Einleitung der Interviews, vermutlich erfolgt als Gruppendiskussion, wurde den Kindern in den ersten zwei Fragen bewusst ein „böser Zar“ und ein „guter Soldat“ vorformuliert.

Bei der Figur des Knaben wurde neutraler gefragt und die Antworten erfolgten wertfreier und vielfältiger. Wenn man alle Antworten miteinbezieht, sehen die Schüler den Zaren als jene Figur, die das Böse verkörpert. Weiters sind sie der Meinung, dass erst Frieden auf der Welt herrschen würde, wenn er tot sei.

Der Zar wurde als menschliches Wesen wahrgenommen, aber auch als Ungeheuer ohne Mitleid für Menschen. Die Beziehung zwischen Zar und Prinzessin wurde nicht als vertraute Vater-Tochter Beziehung gesehen. Der Zar wurde auch als Stiefvater bezeichnet, das Mädchen als Prinzessin verkleidet.

In Bezug auf die Doppel bzw. Vieldeutigkeit erkennen die Kinder den „doppelten Zaren“, sie beschreiben die vieldeutigen Einsatzmöglichkeiten von Kugeln und anderen Requisiten und transponieren sie in ihren individuellen Alltag.

Eine der Schlussbotschaften ist der nie endende Kampf gegen das Böse, dargestellt durch die aus dem Tor ragenden Lanzen. Hier wird die Botschaft von den Kindern klar erkannt: „Der (Anm. Soldat) zieht wieder in den Krieg, zu seiner Armee.“

6.4. König Drosselbart nach den Brüdern Grimm (Premiere am 4.10.1969)

Zwei Jahre vor *Zar Wasserwirbel* wurde das Grimm'sche Märchen *König Drosselbart*²⁴⁰ am *Theater der Freundschaft* in der Bühnenfassung von Heinz Czechowski uraufgeführt. Seine Bühnenadaption „gehört zu den Standardstücken eines Repertoires für Kinder aller Theater, (...) das im Wettbewerb für Bühnenwerke aus Anlaß des zwanzigsten Jahrestages der DDR den Sonderpreis für das beste Kinder- und Jugendstück erhielt und im Oktober 1969 in der Inszenierung von Horst Hawemann am Theater der Freundschaft uraufgeführt wurde.“²⁴¹

Die Uraufführung fand am 4. Oktober 1969 am *Theater der Freundschaft* statt und stand vom 4.10.1969 bis zum 30.12.1971 auf dem Spielplan. Die Pädagogische Abteilung des *Theaters der Freundschaft* empfahl das Stück für Schüler ab der zweiten Klasse.

Heinz Czechowski veränderte das Märchen der Brüder Grimm sowohl inhaltlich als auch in seiner Erzählform. Durch den Einsatz von Versen lockerte der leidenschaftliche Lyriker die Dichte der Märchenprosa auf, ein dramaturgisches Element, welches dem kindlichen Publikum erleichterte, dem Geschehen auf der Bühne zu folgen.

6.4.1. Ursprüngliche Handlung der Brüder Grimm

Jacob und Wilhelm Grimm veröffentlichten den ersten Band der *Kinder- und Hausmärchen* im Jahr 1812, der zweite Band ihrer gesammelten und niedergeschriebenen Märchen folgte drei Jahre später. Der erste Band war mit 85 Märchen bestückt, der zweite mit 70.

Das Märchen *König Drosselbart* steht an der 52. Stelle der *Kinder- und Hausmärchen* (KHM) der Brüder Grimm.

Inhalt

An einem Königshof soll die schöne junge Prinzessin auf Wunsch ihres Vaters verheiratet werden. Er lädt dazu standesgemäß heiratsfähige Männer in sein Schloss, von Königen, Herzögen, Fürsten, Grafen, Freiherrn bis hin zu den Edelleuten waren alle Ränge vertreten. Die Prinzessin jedoch findet an keinem der Freier Gefallen und verspottet diese:

„Der eine war ihr zu dick, ‚das Weinfäß‘ sprach sie. Der andere zu lang, ‚lang und schwank hat keinen Gang‘. Der dritte zu kurz, ‚kurz und dick hat kein Geschick‘. Der vierte zu blaß, ‚der bleiche Tod!‘ der fünfte zu roth, ‚der Zinshahn!‘ der sechste war nicht gerat genug, ‚grünes Holz, hinterm Ofen getrocknet!‘ Und so hatte sie an einem jeden etwas auszusetzen,

²⁴⁰ Grimm, Jacob; Grimm Wilhelm: *Kinder- und Hausmärchen. Erster Band. Große Ausgabe*. Göttingen: Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung 1857, S. 258.

²⁴¹ Hoffmann, Christel: *Theater für junge Zuschauer*, S. 153.

besonders aber machte sie sich über einen guten König lustig, der ganz oben stand und dem das Kinn ein wenig krumm gewachsen war. ‚Ei,‘rief sie und lachte, ‚der hat ein Kinn, wie die Drossel einen Schnabel;‘ und seit der Zeit bekam er den Namen Drosselbart.“²⁴²

Der König, ihr Vater, schwört verärgert über die Hochmütigkeit seiner Tochter, sie mit dem erstbesten Bettler zu vermählen und so musste die Prinzessin einen wandernden Spielmann heiraten. Auf dem Weg zum neuen Heim erfährt die frisch Vermählte Zug um Zug, dass der große Wald, die grüne Wiese und goldene prächtige Stadt Eigentum des Königs Drosselbart sei. Nun bereut sie ihre einstige Überheblichkeit und dass sie König Drosselbart als Gemahl verschmäht hatte. Angekommen schockiert die Armut des winzigen und bescheidenen Hauses des Spielmanns die Prinzessin. Unfähig zu kochen und Feuer zu machen übernimmt der Spielmann diese Aufgaben und als zusätzlichen Broterwerb muss die Prinzessin Körbe flechten und Garn spinnen, wobei die Weidenruten und der Spinnfaden die Hände verletzen. Da sie auch hier keine Leistung erbringt, muss die einstige Königstochter am Markt Töpfe und Geschirr verkaufen. Im Verkauf ist sie nun sehr erfolgreich, da wegen ihrer Schönheit sämtliches Geschirr abgekauft wird. Als ein betrunkenen Husar mit seinem Pferd die restlichen Töpfe zerschlägt, überhäuft der Spielmann zuhause die Prinzessin mit Vorwürfen und bezichtigt sie wiederum der Nutzlosigkeit.

Nun verschafft er ihr eine Arbeit als Küchenmagd im Schloss von König Drosselbart. Um Essen mit nach Hause nehmen zu können, näht sie zwei Tontöpfe in ihre Schürze ein und verzehrt am Abend dieses mit ihrem Gemahl.

Eines Tages wird die Hochzeitsfeier des König Drosselbart im Schloss angekündigt und die Prinzessin beobachtet heimlich das Treiben im Ballsaal. Dieser erstrahlt vor Pracht und Reichtum und wiederum bereut sie ihren Hochmut, der sie in diese armselige Situation gebracht hat. Ab und zu werfen die Diener der armen Küchenmagd in ihrem Versteck Stücke von den Speisen zu. Plötzlich fordert König Drosselbart die schöne Küchenmagd zum Tanz auf, beschämt lehnt sie ab und ergreift die Flucht. Dabei fallen die eingenähten Tonbehälter mit dem Essen zu Boden. Unter Gelächter und Gespött flieht die Prinzessin aus dem Ballsaal, der König jedoch holt sie ein und gibt sich zu erkennen:

„Fürchte dich nicht, ich und der Spielmann, der in dem elenden Häuschen mit dir gewohnt hat, sind eins: dir zu Liebe habe ich mich so verstellt, und der Husar, der die dir Töpfe entzwei geritten hat, bin ich auch gewesen. Das alles ist geschehen, um deinen stolzen Sinn

²⁴² Grimm, Jacob; Grimm Wilhelm: „52. König Drosselbart“, in: *Kinder- und Hausmärchen. Erster Band. Große Ausgabe*. Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung 1857, S. 258.

zu beugen und dich für deinen Hochmuth zu strafen, womit du mich verspottet hast.“²⁴³

Die Prinzessin bereut daraufhin zutiefst ihre Unvernunft, das Hochzeitsfest wird nun zu einer Vermählungsfeier von König Drosselbart mit der Prinzessin, wie dieser es heimlich geplant und vorbereitet hat. „Ich wollte, du und ich, wir wären auch dabei gewesen.“²⁴⁴

6.4.2. Handlung nach Heinz Czechowski

Die Theaterwissenschaftlerin Christel Hoffmann betonte 1976 in ihrer Abhandlung zur Verwendung ursprünglicher Märchen in dramatisierten Neufassungen an DDR-Kinderbühnen, dass bei der Inszenierung des *Königs Drosselbart* die Ursprünglichkeit des Volksmärchens bewahrt geblieben. „Der Autor (Anm. Heinz Czechowski) hält sich an die durch die Grimmsche Märchenfassung gegebene Stoffsubstanz. Die Handlung bleibt in jenem typischen Märchenland, das weder geografisch noch historisch genau angesiedelt ist.“²⁴⁵ Oberflächlich betrachtet beließ der Autor Heinz Czechowski die Grimmsche Vorlage unverändert, bloß in einem vom Autor stammenden *Exposé*²⁴⁶ gab dieser dem Stück den Zusatztitel *Von der Prinzessin, die nicht lernen wollte*. Der Autor legte somit in seiner Bühnenfassung das Hauptaugenmerk auf den Erziehungsprozess der Prinzessin, der als märchenhafte Wandlung dargestellt wird. Die Abweichungen von der Grimmschen Märchenfassung zeigen sich vor allem in den Figuren.

So lobt zwar die Prinzessin ihre eigene Schönheit über alle Maßen, könnte sich jedoch einen geeigneten Freier ihren hohen Ansprüchen entsprechend sehr wohl vorstellen.

„Prinzessin: Vater, so seht mich doch an: meine Augen sind
blau, mein Näschen gerade, und keine im Lande
kann es so krausen wie ich. Lang und blond
fällt mir mein Haar über die Schulter. Und
seht meine Haut: weiß wie Elfenbein. Und die
Beine: schlank und gerade. Nein, sagt doch
selbst, bester Vater, wo ist der Mann, der
mir ebenbürtig wäre? Oder sind deine Freier
etwa indische Prinzen, die in Gold und Seide
auf weißen Elefanten vorgeritten sind? Oder
ist einer unter den Freiern, der zaubern

²⁴³ Grimm, Jacob; Grimm Wilhelm: „52. König Drosselbart“, *Kinder- und Hausmärchen. Erster Band. Große Ausgabe*. Göttingen: Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung 1857, S. 262.

²⁴⁴ ebd., S. 263.

²⁴⁵ Hoffmann, Christel: *Theater für junge Zuschauer*, S. 153.

²⁴⁶ Czechowski, Heinz: *Exposé für ein Theaterstück für Kinder „König Drosselbart“ oder „Von der Prinzessin, die nicht lernen wollte“*. Halle, im November 1967.

*kann oder singen wie eine Nachtigall? Nein,
bester Vater, ich sage dir, ohne daß ich sie
anseh: es sind sieben ganz gewöhnliche Män-
ner! Doch wer mich haben will, muß etwas ganz
besonderes sein!*²⁴⁷

Zugleich betont sie, dass das Leben als Prinzessin sie langweile. Der König tritt hier nicht als Autoritätsperson auf, sondern verzweifelt als Vater an dem arroganten Verhalten einer Tochter.

Die Freier werden figurativ so gezeichnet, dass sie in ihrer Lächerlichkeit auch dem Publikum missfallen: In ihrer Gestalt und Verhaltensweisen wirken sie wie Karikaturen, ihre Namen beschreiben gleichzeitig ihr Wesen:

*„Die Junker Wehmut und Rübsam treten zu-
gleich vor. Beide sind ein Paar äußerster
Gegensätze: während Rübsam dick und phlegma-
tisch ist, ist Wehmut der Typ des langen dü-
ren Cholerikers, der zu Trübsinn neigt.“*²⁴⁸

Die Prinzessin verspottet wie im Original ihre Freier, der eine ist zu dick, der andere zu betrunken, zu alt, zu blass, etc.

In der Bühnenfassung wird die erste Begegnung zwischen König Drosselbart und der Prinzessin im Gegensatz zu der Grimmschen Fassung detailliert beschrieben.

*„Drosselbart tritt vor. Er ist zweifellos
unter den Freiern die angenehmste Erschei-
nung. Seine Kleidung ist kostbar, jedoch ge-
schmackvoll und keineswegs auffällig, seine
Rede gesetzt, aber nicht prahlerisch.“*²⁴⁹

Drosselbart erzählt von seiner langen und erfolglosen Suche nach einer passenden Prinzessin. Er sei an den Königshof nicht aufgrund der Schönheit der Prinzessin gekommen, sondern wegen ihres Herzens und Verstandes.

²⁴⁷ Czechowski, Heinz: *König Drosselbart*. 2. Fassung, Berlin: Henschel Verlag: Berlin 1996, S. 4.

²⁴⁸ ebd., S. 4.

²⁴⁹ ebd., S. 15.

„Drosselbart: (...)
Nicht daß Ihr schön seid nur allein,
Soll Euer erster Vorzug sein,
Man sagt, Ihr hättet Herz und Sinn,
Wie eine echte Königin,
Weil ihr versteht, ein Haus zu führen,
An meiner Seite zu regieren
Mit mir mein Land vom Südmeer bis
Zum Gipfel meines Berges Kis. (...)“²⁵⁰

Anders als im Original findet die Königstochter sehr wohl gefallen an Drosselbart, es überwiegt letztendlich ihre Lust am Spott und sie verleiht ihm wegen seines spitzen Kinns den Namen „König Drosselbart.“

Die weiteren Szenen halten sich inhaltlich nahezu komplett an die Fassung der Brüder Grimm: Der König verheiratet die Prinzessin an den erstbesten Bettler, auf dem Weg zu des Spielmanns Hütte wird sie beim Anblick der goldenen Kutsche, der prächtigen Stadt demütigt und wünscht sich letztendlich König Drosselbart zum Mann. In Armut lebend muss die Prinzessin nun kochen und Feuer machen, flechten und spinnen. Erfolglos bei diesen Tätigkeiten aber weiterhin widerspenstig schickt sie der Spielmann zum Markt ihrer Heimatstadt, wo sie das von ihrem Gemahl hergestellte Tongeschirr verkaufen soll. Die Szene am Markt weicht von der Fassung der Brüder Grimm ab.

In Czechowkis Bühnenfassung wird die Prinzessin von den Marktfrauen, die im Original nicht beschrieben werden, sehr liebevoll empfangen:

„Komm her, mein Täubchen, komm zu mir.
ist wohl zum ersten Male hier?
(...)
Hier iß, siehst hungrig aus und blaß,
Ja, ja – das Leben ist kein Spaß!
(...)“²⁵¹

Die Marktfrauen raten der Prinzessin vom Standplatz vor dem Wirtshaus ab. Doch diese baut trotzdem ihren Verkaufsstand direkt dem Wirtshaus, vor einer Treppe auf. Plötzlich erscheint König Drosselbart, als Dragoner verkleidet, scheinbar betrunken stolpert er über das Geschirr auf dem Wege aus dem Wirtshaus, worauf er wütend die ganze Ware

²⁵⁰ Czechowski, Heinz: *König Drosselbart*, S. 15.

²⁵¹ ebd., S. 42ff.

zerschlägt. In Abweichung zu der Grimm'schen Fassung bewirft die Prinzessin entzürnt den Soldaten mit den Tonscherben und prügelt auf ihn ein, der daraufhin die Flucht ergreift. Von ihrer Tatkraft amüsiert und zugleich beeindruckt erinnern die Marktfrauen die Prinzessin, dass sie deren Ratschlag hätte annehmen sollen. Als sie ihrem Ehemann das Unglück beichten musste, wirft dieser ihre Nutzlosigkeit vor. Erst jetzt bereut die Prinzessin, dass sie nicht auf die wohlmeinenden Marktfrauen gehört hatte.

„Prinzessin: *Das sagten auch die Fraun! O weh!*
 Ich war sehr dumm, o Mann, und seh,
 Daß ich zu nichts zu gebrauchen bin! (Sie weint.)

Spielmann: *Jetzt wein nicht, das hat keinen Sinn.*
 Sag lieber, wie geht's weiter nun,
 Was soll ich nur mit dir noch tun?

Prinzessin: *(sanft):*
 Versuchs noch einmal, habe Mut,
 Und du wirst sehen, alles wird gut.
 (...)

Prinzessin: *Wie du mich überreden kannst!*
 Ach, lieber Mann, ich wills ja tun,
 Was bleibt mir andres übrig nun?
 Du bist mit mir genug geplagt,
 Denn bisher hab ich stets versagt.

Diesmal, ich schwörs dir, solls gelingen:
 Ich will dir Geld und Essen bringen!”²⁵²

Die störrische Königstochter zeigt zum ersten Mal Einsicht und Demut. Nun soll sie als Küchenmagd im Schloss von König Drosselbart arbeiten. Dort spricht sich während ihres ersten Arbeitstages herum, dass der König an diesem Tage heiratet. Die Gäste, darunter auch jene Freier, die zuvor der Prinzessin vorgestellt worden waren, sind ebenso versammelt und rätseln, wer denn wohl die Braut sei.

„Rübsam: *Wo ist die Braut?*
Klakenstein: *Und wer!*
Rübsam: *Ist sie schon hier?*
Dumberland: *Wo kommt sie her?*
Tümpeldreck: *Wie sieht sie aus?*

²⁵² Czechowski, Heinz: *König Drosselbart*, S. 49ff.

Dumberland: *Ist sie sehr schön?*

Hofdame: *(böse):*
Kein Mensch hat sie bisher gesehen.
Geschwätz! Hat doch vor kurzer Zeit
Der König erst umsonst gefreit!

Rübsam: *Im ganzen Land ist es bekannt:*
Er wurde Drosselbart genannt!

Hofdame: *O großer Schmach! Oweh, oweh!*
Mein guter König – Ich vergeh. (Sie fällt
in Ohnmacht.)
(Tumult. Währenddessen ist unbemerkt die Prin-
zessin in ihren schmutzigen Küchenkleidern
eingetreten und hat sich hinter einen Vorhang
versteckt.²⁵³

Als Drosselbart die Prinzessin hinter dem Vorhang entdeckt, fordert er die vermeintliche Küchenmagd zum Tanz auf:

„O bester König, bitte nein -
Ich bin nur Magd, das kann nicht sein!“²⁵⁴

Die neugierigen Freier trauen ihren Augen nicht – wie kann nur der König eine Küchenmagd in verrußten Kleidern zum Tanz auffordern. Wie in der Fassung der Brüder Grimm fällt das Essen aus dem Töpfchen, das sie für den Spielmann versteckt hatte. Die Prinzessin wird daraufhin von den anwesenden Gästen verspottet und des Diebstahls beschuldigt, doch König Drosselbart verteidigt sie.

„Drosselbart: *Laßt sie in Ruh! (Zur Prinzessin, streng:)*
Ich frage dich:
Sag mir, hast du getan?

Prinzessin: *(leise):*
Ich liebe einen armen Mann!

Drosselbart: *Du liebst?*

Prinzessin: *Ich liebe!*

Hofdame: *Liebe, ha!*

Prinzessin: *(fest):*
Ich liebe ihn, ja, wirklich. Ja.

²⁵³ Czechowski, Heinz: *König Drosselbart*, S. 52ff.

²⁵⁴ ebd., S. 54.

Dumberland: Wie meint sie das?
Drosselbart: Wer ist es, sprich!
Prinzessin: O fragt nicht weiter! Seht doch, ich,
Ich bleib ein armes Bettelweib,
Daß seinen Mann doch liebgewann,
Obwohl er streng und bettelarm.
Mir tuts nicht leid, daß ich was stahl,
Denn allzureich ist hier im Saal
Für alle die (zeigt auf die Freier) der
Tisch gedeckt!
Nun macht mit mir, was ihr nun wollt!“²⁵⁵

Die Prinzessin zeigt offen, dass sie ihren Mann lieben gelernt hat und zu ihm wegen bzw. trotz seiner Armut stehe. Im Diebstahl von Nahrung sieht sie kein Vergehen sondern begründet diesen mit der Ungerechtigkeit bei der Verteilung von Reichtum und Nahrung. Wie auch bei Grimm gibt sich König Drosselbart als Spielmann zu erkennen. Auch bei Czechowski zeigt die Prinzessin Einsicht, Scham und Tränen und wird von ihrem Ehemann am Fliehen gehindert.

„Drosselbart: Wo willst du hin?
Prinzessin: Ich weiß es nicht,
Doch bei dir bleiben, kann ich nicht.
Drosselbart: Daraus wird nichts, denn du vergißt,
Daß du ja noch mein Eheweib bist,
In schlechten und in guten Stunden
Für alle Zeit mit mir verbunden!“²⁵⁶

Bei Czechowski wissen die Marktfrauen und auch der Koch am Königshof um die Identität der Prinzessin, die Freier und die Hofdame als Vertreter des Adels reagieren jedoch ahnungslos bis empört. Als Mitgift schenken die Marktfrauen dem Brautpaar mit Augenzwinkern auf das Vergangene Geschehen eine Menge tönernes Geschirr. König Drosselbart stimmt zum letzten Mal als Spielmann ein Lied an:

„König Drosselbart: (...)
Ohne Liebe lebt sich schlecht.
Ohne Liebe wird kein recht-
Es Feuer auf dem Herd.

²⁵⁵ Czechowski, Heinz: *König Drosselbart*, S. 55ff.
²⁵⁶ ebd., S. 57.

*Weil Lieb nicht gewusst, was Liebe ist,
Würd ihr das herz so eng.
Ach, sprach sie, Mann, ach, lieber Mann,
Was bist du nur so streng!
Warum bist du so hart zu mir,
Ich tu ja, was du willst,
Und was du willst, das geb ich dir,
Denn was bleibt andres übrig mir,
Wenn du nur mit mir fühlst.
Denn:
Ohne Liebe lebt sich schlecht,
Ohne Liebe wird kein recht-
Es Feuer auf dem Herd.*

- Vorhang -

- Ende-²⁵⁷

6.4.3. Analyse: König Drosselbart – das Märchen und das Bühnenstück

Die Dramatisierung von Erzählungen oder Märchen führt zu einem Gattungswechsel innerhalb literarischer Werke. Als Basis dient meist ein narrativer Kern, welcher durch den Einsatz stilistischer Elemente in seiner Aussage verändert werden kann.

Christel Hoffmann sieht in der Dramatisierung von Volksmärchen einen „Akt der Interpretation“²⁵⁸. „Die alten Geschichten geben das Gefäß für neue Gedanken und ihr Hergang muß sich oft den veränderten Absichten fügen, was zu Reibungen zwischen Sujet und Thema führen kann. (...) Die Autoren bewegen sich freier in der Fabelichtung, was sie freilich mit der Gefahr bezahlen, die in Jahrhunderten gehärtete Poesie überlieferte Märchen nicht zu erreichen.“²⁵⁹

Auffällig bei der ersten Betrachtung des König Drosselbart von Grimm bzw. Czechowski ist deren Umfang. Während in der Grimm'sche Anthologie die Merkmale des Volksmärchens²⁶⁰ eingehalten werden und diese ohne detaillierte Beschreibungen auskommt, füllt Heinz Czechowski in seiner Bühnenadaption die deskriptiven Lücken durch detailreiche Sprache und emotionalisierende Ausrufe der Protagonisten. Die Reimform treibt die Handlung an und zieht den Leser bzw. Zuschauer mitten in das Geschehen hinein.

²⁵⁷ Czechowski, Heinz: *König Drosselbart*. 2. Fassung, Berlin: Henschel Verlag: Berlin 1996, S. 59.

²⁵⁸ vgl. Hoffmann, Christel: *Theater für junge Zuschauer*, S. 157.

²⁵⁹ ebd., S. 157.

²⁶⁰ vgl. Lüthi, Max: *Es war einmal: vom Wesen des Volksmärchens*, S. 9.

Folgend wird auf die Hauptfiguren in ihrer jeweiligen Aktion eingegangen und analysiert.

Der alte König

Czechowski belässt seine Bühnenfassung, die er für das ostdeutsche Kinder- und Jugendtheater verfasst hatte, in einer feudalistischen Umgebung. Die Figuren werden bei ihm nicht in das vorherrschende sozialistische Gesellschaftssystem eingebettet oder angepasst. Wie in der Vorlage will der König seine Tochter an einen Mann seines Standes verheiraten. Aus sieben Freiern darf die Prinzessin wählen. Die Auswahl an heiratswilligen Edelleuten wird hochwertig gestaltet, von Baronen, Grafen, Herzogen bis hin zu Königen ist jeder Stand vertreten. Als die Prinzessin die ersten Freier respektlos zurückweist, reagiert der König ziemlich erbost.

„König: *Nimm dich zusammen! Dieser ist B a r o n.* ²⁶¹
 (...)
 Jetzt ists genug. Nimm dich in acht!
 Jetzt kommt ein Herzog, welch Pracht! ²⁶²

Der König versucht einen Ausgleich herzustellen zwischen der gesellschaftlichen Position der Brautwerber und dem respektlosen Umgang und der Kritik seiner verwöhnten Tochter. Als die Prinzessin jedoch auch den reichsten unter den Freiern, König Drosselbart, verschmäht, verliert der König seine Geduld und verheiratet sie an den nächstbesten Bettler. So gibt er die Erziehungsarbeit an eine außenstehende Person einfach ab, im Sinne des gelebten Realsozialismus in der DDR.

„König: *(zur Prinzessin):*
 Jetzt ziehe in die weite Welt,
 Hast einen Spielmann dich gesellt:
 Die einst verteilt hat Hohn und Spott,
 Lernt kennen jetzt des Lebens Not!
 Nicht länger sei des Bleibens hier
 Fürn Bettelweib. Das sagen Wir! ²⁶³

Der König ist, wie es von einem Herrscher erwartet wird, in seinen Entscheidungen entschlossen und zögert nicht, als strenger Vater, seine Tochter aus pädagogischen

²⁶¹ Czechowski, Heinz: *König Drosselbart*, S. 10.

²⁶² ebd., S. 14.

²⁶³ ebd., S. 23.

Gründen fortzuschicken. Entsprechend dem „Leitfaden für korrektes sozialistisches Verhalten“²⁶⁴ Punkt 7: „Du sollst stets nach Verbesserung deiner Leistung streben, sparsam sein und die sozialistische Arbeitsdisziplin festigen“²⁶⁵ kann sie erst durch harte Arbeit und ein Leben in Armut zur Vernunft kommen. Diese Meinung vertritt nicht nur der König als Vater, sondern auch Drosselbart als Ehemann und vermeintlicher Mann aus dem Volk. Auf der Bühne fungiert der König auch als Kontrollorgan. Als die Prinzessin auf dem Markt ihre Ware verkaufen will, kontrolliert er sämtliche Produkte, ob sie auch dem vorgegebenen Mindestanspruch entsprechen.

<i>„König:</i>	<i>Leute, ich bin zufrieden mit euch, Denn die Geschäfte blühen im Reich: Alles in meinem Reich hat sein Maß, Zumindest aber sein Mindestmaß. Niemand wird übervorteilt, keiner gewinnt Unehrlich Geld. Da sieht man: Wir sind Wieder ein ganzes Stück vorwärts gekommen! Wir sind zufrieden! Der Wohlstand steigt! Wie es sich hier ein weiteres Mal zeigt. Nun, macht so weiter! Ich wünsche euch Glück! Doch jetzt muß ich zum Regieren zurück.</i>
<i>Stimmen aus dem Volk:</i>	<i>Laßt uns auf den König trinken! Unser König lebe hoch! Laßt uns unserm König winken! Einen König braucht man doch!“²⁶⁶</i>

Der König tritt einerseits als Aufseher auf, wird von dem Volk aber in seiner Autorität als Herrscher und für den Wohlstand des Volkes verantwortlich anerkannt. Der Hofdichter fungiert als Kontrollbeamter und soll mit Zollstöcken, Apothekerwaage und diversen Maßen die angebotenen Waren überprüfen. Obwohl dem König Mängel auffallen, verlässt er sich auf die Überprüfung durch den Hofdichter, der sich von den Marktfrauen jedoch bestechen lässt. Korruption ist auch in einer märchenhaften Umgebung möglich, wie in einer realen Welt, in der mit Geld einiges zu Lösen ist, auch unter den Augen des Herrschers. Entsprechend der Abstrahierung in einem märchenhaften Konstrukt erkennt der Vater seine eigene Tochter nicht, die als einfache Marktfrau auftritt und kritisiert bloß die schlechte

²⁶⁴ Flugblatt „Die zehn Gebote für den sozialistischen Menschen“, in: Bildungsserver Berlin-Brandenburg: http://bildungsserver.berlin-brandenburg.de/fileadmin/havemann/docs/material/1958_zehn_gebote.pdf (Zugriff am 23.2.2014).

²⁶⁵ ebd.

²⁶⁶ Czechowski, Heinz: *König Drosselbart*, S. 45ff.

Platzierung der Verkaufsware.

„(Der König bemerkt das Tonzeug der Prinzessin.)
König: Nanu, was ist denn das?
Kämmerer: Geschirr!
König: (zur Prinzessin, ohne sie zu erkennen):
Das Zeug steht ja im Wege hier!
(Zum Hofdichter:)
Man soll in Zukunft darauf sehn,
Daß hier nicht wieder Krüge stehn!
(Der König und sein Gefolge verschwinden im Wirtshaus.)“²⁶⁷

Wie in der Grimmschen Fassung gibt der König in der Erziehung seiner Tochter nicht auf: Es ist ihm jedes Mittel Recht, sie auf den Pfad der Tugend zu bringen. Sei es auch indem er die Reifung bzw. Erziehung in die Hände eines anderen Mannes legt, ob Edelmann oder Bettler. Ob er in dem Spielmann Drosselbart erkennt oder nicht, bleibt unaufgedeckt, bloß die Geduld und die Güte von König Drosselbart kann dem kindlichen Publikum das Vertrauen in ein gutes Ende geben.

Die Prinzessin

Die Königstochter wird mit wenigen, aber starken und aussagekräftigen Attributen beschrieben und präsentiert sich dementsprechend auch auf der Bühne: stolz, eitel, blond, schlank, hochmütig, gelangweilt, hartnäckig, trotzig, verzweifelt und kläglich. Czechowski bedient hier sämtliche Klischees aus einem aristokratischen Umfeld, welches dem kindlichen Publikum aus der DDR auch Ende der 1960er Jahre wohl bekannt und vertraut von den Haus- und Volksmärchen ist.

Bereits in der ersten Szene beklagt die gelangweilte Königstochter ihr „armseliges“ Leben in Luxus und Überfluss:

„Prinzessin: (frühstückend):
Wie mich dieses Leben langweilt:
Jeden Morgen Butterschrippen,
Nicht mal Zucker gibt's zum Stippen.
Und jetzt wieder einmal Freier!
Morgen gibt es dann 'ne Feier:

²⁶⁷ Czechowski, Heinz: *König Drosselbart*, S. 46.

*Wieder Menuette tanzen,
Parfümierte eitle Schranzen. -
Wie mich dieses Leben langweilt!
(Sie wirft die Serviette auf den Tisch und
gähnt.)²⁶⁸*

Bereits zum dritten Mal soll die Prinzessin auf Geheiß des Vaters aus sieben Edelmännern einen Ehemann auswählen. Anders als in der Grimmschen Version findet sie an König Drosselbart anfänglich sehr wohl Gefallen, doch ihre Lust am Spott überwiegt letztendlich und so verschmäht sie auch diesen.

Eine wesentliche Abweichung von der Grimmschen Fassung zeigt sich in den heftigen Reaktionen der Prinzessin, so auch in der Marktszene, als ein Dragoner (bei Grimm ist es ein Husar) ihre Tontöpfe zerschlägt.

*„Prinzessin: (erst starr vor Schreck, dringt auf ihn ein,
schlägt ihn):
Du Lump! Du Scheusal! Trampeltier!
Dir werd ichs zeigen! Nimm das hier!
(Sie wirft dem Spielmann das restliche Geschirr an den Kopf.)²⁶⁹*

Bei Grimm hingegen bleibt die Prinzessin passiv, Czechowski lässt sie aktiv für Gerechtigkeit und ihren Besitz, die Töpfe, kämpfen. Als Höhepunkt ihrer Wehrhaftigkeit prügelt sie wütend auf den Dragoner vulgo Drosselbart ein, bis dieser die Flucht ergreift. In der Originalfassung durchlebt die Prinzessin auch einen Reifeprozess, in der Bühnenfassung wird dieser vehement und zeitgemäß dem einer modernen jungen Frau entsprechend dargestellt. Ihr Kampfgeist imponiert dem Spielmann und signalisiert, dass der Erziehungs- und Reifeprozess erfolgreich beendet ist.

Obwohl die Prinzessin von ihrem Vater ursprünglich verstoßen wird, scheint sie weder verlassen noch von ihrem Umfeld aufgegeben worden zu sein. Einmal nehmen sich die Marktfrauen der Prinzessin an oder der König taucht als Marktaufseher auf und sieht auf dem Marktplatz nach dem Rechten. Auch in ihrer Entwicklung wird ihr eine Lektion erteilt, die letztendlich ihren Blick und Einblick auf andere gesellschaftliche Gruppen ermöglicht: Als die Frau eines armen Spielmanns lernt sie die Nöte und den täglichen Broterwerb mitten ihrer früheren Untertanen kennen.

Die Fabel der Grimmschen Fassung wurde vom Autor so weit verändert, dass das

²⁶⁸ Czechowski, Heinz: *König Drosselbart*, S. 3.

²⁶⁹ ebd., S. 46.

Veränderbare bzw. die Erziehung des Menschen im Vordergrund steht. Die Prinzessin ist Anfangs vorlaut und dickköpfig, sie agiert selbstbewusst und zugleich anmaßend. Durch den Erziehungsprozess wird sie im Stück demütig, was als „Einsichtigkeit“ gedeutet wird. In der letzten Szene, als sich Drosselbart zu erkennen gibt, ist sie erstmals sprachlos und möchte fliehen. Sie hat sich von einem vorlauten Mädchen zu einem weinerlichen, verzweiferten Geschöpf entwickelt. Ob sie am Hofe Drosselbarts bleiben möchte, wird im Stück nicht thematisiert, bevor sich die Prinzessin überhaupt äußert, wird schon der Schneider herbeigeholt und ein Brautkleid angepasst.

Eingebettet in eine Märchenstruktur stellen die Armut und die Bewältigung quälenden Hungers für die Prinzessin keine existentielle Bedrohung dar. Als Märchenheldin versichert sie mit ihrer Weltsicht immer wieder, dass die Zuschauer grundsätzlich dem Leben vertrauen können. Es herrscht das Prinzip einer kontinuierlichen Ordnung und die Gewissheit eines guten Endes vermittelt emotionale Sicherheit.

König Drosselbart

Es werden viele Brautwerber der Prinzessin präsentiert, Drosselbart erscheint jedoch dem König als idealer Ehemann und Wunschkandidat:

„König: *(flüstert der Prinzessin zu):
Ich fleh dich an: nimm dich in acht!
Jetzt kommt ein König, der hat Macht.
Und ist, das sehe ich sogleich,
Vor allem unermeßlich reich!
(Er verneigt sich vor Drosselbart.)*“²⁷⁰

König Drosselbart wird als mächtiger, reicher und friedliebender Herrscher dargestellt, der es noch nie notwendig hatte, zu kämpfen. Was ihn zusätzlich von den anderen Freiern unterscheidet, ist sein scharfer Verstand und seine Empathie; er erkennt das tatsächliche Wesen der Prinzessin und durchblickt sie sofort.

„Drosselbart: *(...)
Nicht daß Ihr schön seid nur allein,
Soll Euer erster Vorzug sein,
Man sagt, Ihr hättet Herz und Sinn,
Wie eine echte Königin,
Weil ihr versteht, ein Haus zu führen,*

²⁷⁰ Czechowski, Heinz: *König Drosselbart*, S. 15.

*An meiner Seite zu regieren
Mit mir mein Land vom Südmeer bis
Zum Gipfel meines Berges Kis. (...)*²⁷¹

Trotz ihrer Boshaftigkeit bleibt er sich treu und glaubt an das Wandelbare im Menschen. So stellt er sich der Aufgabe, die schöne und hochmütige junge Frau mit harter Arbeit und einem entbehrungsreichen Leben zu einem „besseren“ Menschen zu erziehen. Die Erziehung gleicht anfänglich einer Zähmung, welche letztendlich in Einsicht und Freiwilligkeit der „erzogenen“ Königstochter endet.

„Spielmann: *Gut. Wie du willst. Dann bleibt es kalt.
Und außerdem: wer mit Gewalt
Aufs Abendbrot verzichten will,
Der halt den Mund und sei schön still.
(Er packt Brot aus und legt es auf den
Tisch. Die Prinzessin, die selbstver-
ständlich hungrig ist, sieht den Vorberei-
tungen der Mahlzeit verstohlen zu. Der Spiel-
mann beißt genießerisch ins Brot:
Ein Stückchen Brot – mich macht es satt,
Der sei gepriesen, der es hat!
(Er gießt sich Wasser ein.)
Gepriesen auch der klare Quell,
Der mir der Durst löscht auf der Stell.
(Er trinkt.)
Ists denn nicht besser, als zu klagen,
Zu dem was da ist, ja zu sagen?
(Er ißt und trinkt. Der Prinzessin ist vor
Hunger übel. Bei jedem Bissen und jedem
Schluck des Spielmanns krümmt sie sich, doch
bleibt sie standhaft:)*“²⁷²

Ihre anfängliche Verweigerung von Nahrung und Schlafentzug – die erste Nacht verbringt sie freiwillig auf einem Sessel – bricht sukzessive ihren Willen und ihre standhafte Ablehnung der Situation, welcher sie zunächst vollkommen ausgeliefert zu sein scheint. Drosselbart greift zu weiteren Maßnahmen, um seine autoritäre Erziehungsmethode zu demonstrieren. Verkleidet als Dragoner zerschlägt er willkürlich die tönernen Verkaufsware, da sie trotz des

²⁷¹ Czechowski, Heinz: *König Drosselbart*, S. 15.

²⁷² ebd., S. 31ff.

Rates der erfahrenen Marktfrauen und des als Marktaufsehers verkleideten Königs den völlig ungeeigneten Standplatz an der Treppe bezogen hat.

Drosselbart scheint die Anforderungen unterschiedlich sozialer Schichten kennengelernt zu haben. Feuer machen, Hirsebrei kochen, Körbe flechten – ein Herrscher der die soziale Spannweite auch versteht. Diese Erfahrungen möchte er seiner zukünftigen Frau und Königin auch angedeihen lassen, erst dann ist sie bereit eine ebenso gute Königin und Herrscherin zu werden, wie er es ist.

Ständegesellschaft vs. Feudalismus

Neben der Erziehung bzw. Erziehungsmethoden von jungen Menschen bzw. der Prinzessin thematisiert Czechowski in seiner Bühnenfassung auch die soziale Ungleichheit, die durch Polaritäten in den gesellschaftlichen Ständen dargestellt wird. Konträr zum realsozialistischen Gesellschaftssystem der DDR, welches eine klassenlose Gesellschaft anstrebt, wird das feudalistische Ständesystem zur Illustration sozialer Ungleichheit genutzt. Im Bühnenstück werden soziale Gegensätze wie Arm und Reich, prächtig und armselig, Schloss und Hütte, Edelleute und Marktfrauen als Beispiele konträrer Weltbilder postuliert. Durch Abstraktion materieller Werte lernen die jungen Zuschauer bereits im Kindesalter eine Weltanschauung des realsozialistischen Systems spielerisch kennen. Im Märchen existiert keine gesellschaftliche „Immunität“, auch in der Hierarchie ganz oben angesiedelte Bühnenfiguren wie die adeligen Brautwerbern entgehen nicht dem Spott und der Verschmähung durch die Prinzessin.

Im Gegensatz zu den Freiern stellt Drosselbart einen Edelmann mit hohen Qualitäten dar. Er wirkt bodenständig und beherrscht trotz seines königlichen Status - im Gegensatz zur Prinzessin - sehr wohl „niedrige“ Arbeiten wie häusliche Aufgaben und handwerkliche Tätigkeiten.

Als Vertreter des Volkes zeichnet Czechowski die Marktfrauen als sympathische und fürsorgliche Frauen. Fast mütterlich kümmern sie sich um die Frau des Spielmanns und zeigen ihr den besten Verkaufsstand. Sie sind verständnisvoll und erkennen sofort, im Gegensatz zum oberflächlichen und arroganten Hofstaat die in Lumpen gekleidete Prinzessin.

Die Gleichstellung aller Gesellschaftsmitglieder und somit auch die gerechte Verteilung von Gütern gehörten zu den Prinzipien des SED-Staates. In der Fassung der Brüder Grimm werfen die Diener der Prinzessin die Essensreste als Almosen zu, bei Czechowski nimmt sie die Speisen an sich und wird von den Freiern des Diebstahls bezichtigt. Sie weist jedoch jede Schuld von sich und argumentiert mit einer gerechte Verteilung von Reichtum.

„Prinzessin: *O fragt nicht weiter! Seht doch, ich,
Ich bleib ein armes Bettelweib,
Das seinen Mann doch liebgewann,
Obwohl er streng und bettelarm.
Mir tuts nicht leid, daß ich was stahl,
Denn allzureich ist hier im Saal
Für alle die (zeigt auf die Freier) der
Tisch gedeckt!*“²⁷³

6.4.4. Hintergrund

Der Autor Heinz Czechowski beschreibt 1967 in einem Exposé²⁷⁴ die Schwierigkeiten, die sich bereits vor der Bearbeitung des Märchens *König Drosselbart* heraus kristallisierten. Anders als bei *Drosselbart* folgt bei *Zar Wasserwirbel* die Rollenverteilung einem klaren Schema: Der Zar fungiert als böser Machthaber, der Soldat als sein Gegenspieler repräsentiert den Volkshelden.

Das Märchen *König Drosselbart* findet durchwegs im feudalistischen Milieu statt und das „Gute“ wird stets vom König verkörpert. Czechowski sah bei der Bearbeitung gewisse Schwierigkeiten: Wie der Autor „(...) die Ebene der Könige, Königinnen und Prinzessinnen ‚nahebringen‘ (soll), wenn der Gegenspieler, nämlich der ‚ungebrochene‘ Held aus dem Volke fehlt; zum anderen wie er bei einer Bearbeitung, ohne auf die Typisierung der Figuren zu verzichten, die im Stoff liegenden Widersprüche realisieren soll, also: Widersprüche in den Figuren selbst: Gut und Böse zugleich, ein König, der gut ist, aber eben König etc. etc.“²⁷⁵

Für Czechowski lag die Herausforderung darin, dass *Drosselbart* im Grimm-Märchen als Figur über widersprüchliche Qualitäten verfügt. Um diese zu überbrücken und die Ebene der Edelleute dem Publikum be/greifbarer zu machen, beließ er die Figuren zwar im aristokratischen Umfeld, ließ jedoch deren Charakter als Indikator für „Gut“ und „Böse“ stehen. „(...) die im Stoff liegenden Widersprüche sollen deutlicher herausgestellt werden, als das dem mehr oder minder eindimensionalen Märchen möglich war, damit sollen die Figuren reicher, individueller werden.“²⁷⁶

²⁷³ Czechowski, Heinz: *König Drosselbart*, S. 56.

²⁷⁴ Czechowski, Heinz: *Exposé für ein Theaterstück für Kinder oder „Von der Prinzessin, die nicht lernen wollte“*, Halle, November 1967.

²⁷⁵ ebd., S. 1.

²⁷⁶ ebd., S. 1.

Als Hauptanliegen des Stückes beschreibt Christel Hoffmann eine Repräsentantin der Aristokratie, die - unfreiwillig eingefügt in das Arbeitermilieu - ihre Einstellung vollkommen ändert. „Die Wandlung der Prinzessin, die durch sie gewonnene Achtung vor dem Volk und seiner Arbeit sind das Anliegen sowohl des Märchens als auch des Bühnenstückes.“²⁷⁷ Die Prinzessin bleibt nicht eine Person ihres Standes, sondern kann zu „(...) Erkenntnissen gelangen, zu denen freilich eine historische Prinzessin kaum Zugang hätte. Die Arbeit und die erwachende Liebe zu einem Armen rufen jene Veränderungen hervor, die die Kinder an der Prinzessin als neue Charakterzüge entdecken.“²⁷⁸

In *König Drosselbart* werden „Gut und Böse“ nicht wie in *Zar Wasserwirbel* ihrer gesellschaftlichen Zugehörigkeit, sondern durch deren Verhalten und Charakter unabhängig ihres Standes beschrieben. Herkunft und die fehlenden Konfrontation mit dem „wahren Leben“ mit den Schönheiten der Natur, treiben die junge Aristokratin zu Respektlosigkeit, Arroganz und Faulheit.

„Spielmann: Wer nie die weite Welt erfuhr,
 Das goldne Feld,
 Die grüne Flur,
 Weiß nicht, wie schön das Leben ist...“²⁷⁹

Zwar König, aber doch bodenständig beherrscht Drosselbart trotz seiner feudalen Herkunft praktische Arbeiten wie Flechten oder Weben. Durch Erziehung und Bildung formt er aus einer verwöhnten Göre eine liebevolle und zu Liebe fähige verantwortungsbewusste junge Frau.

6.4.5. Pädagogische Aspekte

Im Begleitmaterial der Pädagogischen Abteilung des *Theaters der Freundschaft* wurde die Zielsetzung des Märchens definiert: „Mit dem Stück soll dem Zuschauer ein wesentlicher Prozess unserer Gegenwart näher gebracht werden: Nämlich die Entwicklung neuer menschlicher Beziehungen, neuer menschlicher Verhaltensweisen.“²⁸⁰

In der ehemaligen DDR hatte die Erziehung der Kinder und Jugendlichen einen hohen Stellenwert. Der Rechtswissenschaftler und Staatsrechtler Hans-Ulrich Evers beschreibt im Rahmen seiner rechts- und staatsphilosophische Forschung die Erziehungsziele in der

²⁷⁷ vgl. Hoffmann, Christel: „Vom Werden eines neuen Theaters“, S. 403.

²⁷⁸ ebd., S. 403.

²⁷⁹ Czechowski, Heinz: *König Drosselbart*. 2. Fassung, Berlin: Henschel Verlag: Berlin 1996, S. 25.

²⁸⁰ vgl. Pädagogische Abteilung des Theaters der Freundschaft: „Begleitmaterial zu *König Drosselbart*“, Berlin (Ost) 1969.

DDR: „Die Erziehung zur sozialistischen Persönlichkeit ist daher Mittel, um das Ideal der sozialistischen Gemeinschaft zu verwirklichen. Der Erreichung dieses Zieles dient eine den gesamten Lebensweg erfassende pädagogische Betreuung durch den Staat.“²⁸¹ Diese umfasst neben Bildungseinrichtungen auch kulturelle Institutionen.

An den staatlichen Kinder- und Jugendtheatern der DDR wurden die Werte und Vorstellungen des DDR-Staates übernommen und die Theaterstücke danach ausgerichtet. „Schon die Entwicklung unserer Jüngsten beeinflussen wir mit der bewussten Erziehung vom Ich zum Wir. Besondere Aufmerksamkeit verdienen dabei Kindergarten, Schule und Pionierorganisation, in denen sozialistische Gruppennormen auf die Kinder einwirken. Gemeinsame Ergebnisse bereichern ihre Gedanken und Gefühle, entwickeln stets Verantwortungsbewusstsein im größerem Rahmen für eine Gemeinschaft und bilden die Grundlage für richtiges gesamtgesellschaftliches Verhalten.“²⁸² „Unser gemeinsames Erziehungsziel ist es, dass die gemeinsame Arbeit zur gemeinsamen Freude über das Erreichte führt und dass Arbeit als etwas Schönes entdeckt wird.“²⁸³

6.4.6. Aspekte des Bösen

Die Darstellung des Bösen, repräsentiert von grausamen Hexen, rabiaten Ungeheuern, grimmigen Tieren, hinterlistigen Stiefmüttern und übel wollenden Geistern sind fester Bestandteil von Volksmärchen. Die Märcheninszenierungen des *Theaters der Freundschaft* haben, nicht auf die Darstellung des Grausamen auf der Bühne verzichtet. Lilo Slomma, ehemalige Pädagogin am *Theater der Freundschaft*, verfasste anlässlich des *Internationalen Festival in Ostberlin 1966*, einen Beitrag, in dem sie bezüglich der Veranschaulichung des Bösen auf der Bühne Stellung bezieht.

„Es gibt einige Stimmen, auf die Darstellung des Bösen im Kindertheater überhaupt zu verzichten und den Kindern nur das Gute und Schöne zu zeigen. Diese idealistische Position widerspricht aber einem wesentlichen sozialistischen Erziehungsgrundsatz, zugleich mit der Hervorhebung des Positiven alles Hemmende, Lebensfeindliche in der Entwicklung der Menschheit zu entlarven. Die dem Alter entsprechend dargebotene Dialektik von Gut und Böse erzeugt im Kinde ethisches Denken und Fühlen, das Böse zu verurteilen und im Leben

²⁸¹ Evers, Hans-Ulrich: *Die Befugnis des Staates zur Festlegung von Erziehungszielen in der pluralistischen Gesellschaft*. Band 1, Duncker & Humblot: Berlin 1979, S. 31.

²⁸² Pädagogische Abteilung des Theaters der Freundschaft: „Begleitmaterial zu *König Drosselbart*“, Berlin (Ost) 1969.

²⁸³ ebd.

gegen Grausamkeit und Entmenslichung aufzutreten und für das Gute und die Gerechtigkeit Partei zu ergreifen.“²⁸⁴

In den Märcheninszenierungen am *Theater der Freundschaft* werden sozialistische Werte der „guten Figur“ zugeschrieben: „(...) nicht nur die Phantasie anregen, sondern auch ethische Erkenntniswerte vermitteln und moralische Verhaltensweisen anerkennen wie Freundschaft, Hilfsbereitschaft, Mut, Tapferkeit, Wachsamkeit, Tatendrang und Freude an der Arbeit, Liebe zu den Eltern und den arbeitenden Menschen, Fleiß und Beharrlichkeit.“²⁸⁵

Das Böse wurde nicht durch das Kennzeichnen seiner beängstigenden Taten charakterisiert, sondern bestimmte Eigenschaften, die den sozialistischen Grundwerten nicht entsprechen, werden diesen Figuren zugeschrieben. „Ein weiteres Prinzip ist, daß wir den jungen Zuschauer nicht nur emotional ansprechen, sondern ihm bestimmte Züge des Bösen erkennbar machen müssen.“²⁸⁶ Die bösen Eigenschaften sind keine übernatürlichen Kräfte, sondern reale Attribute und Handlungen. *Zar Wasserwirbel* verfügt über magische Fähigkeiten, zeigt die menschliche Seite durch seine „Charakterschwäche“ indem er geizig, rücksichtslos und machtgerig agiert. Die Prinzessin hingegen verkörpert mit ihren Handlungen zu Beginn das Bild einer zwar nicht schlechten, jedoch überaus negativ entwickelten Figur – vollkommen widersprüchlich den Erziehungsidealen des sozialistischen Staates. Die wundersame Wandlung im Laufe des Stückes von einer Prinzessin zu einer fleißigen, bodenständigen und liebesfähigen jungen Frau bestätigt den jungen Zuschauern, dass durch Erziehung und Bildung eine Wandlung von „Böse zu Gut“ nach sozialistischen Maßstäben bei jedem Menschen sehr wohl möglich sind.

„Wie das Böse in der Realität keine überirdische, übernatürliche Macht darstellt, die unveränderlich ist, beweisen auch im Märchen Heldentaten, daß die Überwindung des Bösen möglich ist.“²⁸⁷ Die kindlichen Zuschauer transportieren in ihren Alltag die Intention des Stückes und eifern ihren Helden im Kampf gegen das Böse nach.

²⁸⁴ Slomma, Lilo: „Die Darstellung des Bösen unter Berücksichtigung der psychischen Besonderheiten des Kinderpublikums“, in: Arbeitsgemeinschaft der Kinder- und Jugendtheater der DDR: *Broschüre, anlässlich des internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestival in Berlin*. Berlin (Ost) 1966, n. p.

²⁸⁵ ebd., n.p.

²⁸⁶ ebd., n.p.

²⁸⁷ ebd., n. p.

6.5. Zusammenfassung

Oberflächlich betrachtet sind die Stücke *Zar Wasserwirbel* und *König Drosselbart* zwei grundverschiedene Märchen. Dennoch haben sie dieselbe Intention: Durch Herausforderung kann der Mensch zu einem selbstbewussten und eigenständigen Wesen heranwachsen. Dies gelingt nur mit Unterstützung einer erfahrenen Person, die gewillt ist, gegen das „Böse“ anzukämpfen. Das „Böse“ wird in *Zar Wasserwirbel* durch den machtgierigen Zaren und bei *König Drosselbart* durch das egoistische Verhalten der Prinzessin repräsentiert. Weder Zar noch Prinzessin als Figur spiegeln die sozialistischen Werte der DDR wider.

Disziplin, Gruppenanpassung und eine hohe Arbeitsmoral gehörten zu den SED-konformen Verhaltensweisen und bildeten die sog. „sozialistische Persönlichkeit“. Zusätzlich wurde die dichotome Weltanschauung der DDR in den Märchen thematisiert.

Das Schematisieren von Freund und Feind bzw. die Überlegenheit des Sozialismus und der Untergang des Imperialismus wurden zu einem wesentlichen Bestandteil der Märchenaufführungen. In *Zar Wasserwirbel* wird der mächtige Alleinherrscher als dichotome Dimension so herausgearbeitet, dass er als Verkörperung eines feindlichen, imperialistischen Menschenbildes im Kampf gegen das Gute entsprechend dem sozialistischen Wertesystem unterliegt.

Erzähltheoretische und gattungsgeschichtliche Charakteristika von Märchen waren für die SED-Führung ein geeignetes Mittel um ihre Weltanschauung dem jüngsten Publikum zu vermitteln. Mit ihnen konnten in einer für Kinder verständlichen Sprache und Form einfach und klar gesellschaftliche Gegensätze demonstriert werden.

Die Bevormundung der SED zeigte sich in allen Lebensbereichen: in politischen, wirtschaftlichen, gesellschaftlichen, sowie im kulturellen Bereich. Mit bereits sechs Jahren wurden die Kinder in der DDR in Parteistrukturen eingebunden und waren Mitglieder der „Jungen Deutschen Pioniere“. Mit neun Jahren wechselten sie zu der „Pionierorganisation Ernst Thälmann“. Beide waren der „Freien Deutschen Jugend-FDJ“ unterstellt. Dass sich der Einfluss der Partei auch auf die kulturellen Einrichtungen, wie das *Theater der Freundschaft* auswirkte, ist offensichtlich. „Die Aufgabe dieser Theater ist es, ihre Zuschauer auf das Leben vorzubereiten. Sie setzen nicht den Unterricht fort, sondern bereichern mit künstlerischen Mitteln die Gefühls- und Gedankenwelt junger Menschen. Dabei wird deren Blick geweitet, der ästhetische Geschmack gebildet, die sozialistische Persönlichkeit geformt.“²⁸⁸

²⁸⁸ Hoffmann, Christel: „Vom Werden eines neuen Theaters“, S. 363.

7. Gastspiele als Drehscheibe zwischen Ost und West

„Wir brauchen die Erfahrungen der anderen, so wie sie die unseren brauchen“²⁸⁹, publizierte Ilse Rodenberg in einer Presseinformation bezüglich des *Internationalen Kinder- und Jugendfestival 1966* in Ostberlin. Überaus bedeutend für sie war der Erfahrungsaustausch mit internationalen Bühnen: „Ich halte es für außerordentlich wichtig, daß auf diesem Festival erste Schritte unternommen werden, um die noch bestehenden Schranken nationaler und regionaler Isoliertheit der Kinder- und Jugendtheater aufzuheben und zu einer fruchtbaren Zusammenarbeit zu gelangen. Eine solche kontinuierliche Zusammenarbeit war bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt nur zwischen den Kinder- und Jugendtheatern der Länder des sozialistischen Lagers möglich.“²⁹⁰ Dank eines günstigen politischen Klimas in den 1960er und 1970er Jahren war für die staatlichen Kinder- und Jugendbühnen der DDR ein Austausch auf internationaler Ebene möglich, was das Kindertheater zu einem künstlerisch anerkannten Genre machte.²⁹¹

Auch wenn Rodenberg die „(...) geistigen wie auch materiellen Voraussetzungen für das Kindertheater (...)“²⁹² vor allem in der DDR hervorhob, war sie dennoch nicht abgeneigt, auch von den Kindertheatern aus dem Westen und anderen sozialistischen Ländern mehr zu sehen und zu erfahren. „Wir glauben jedoch, dass wir trotz der unterschiedlichen gesellschaftlichen Verhältnisse, auf denen unsere Theater aufbauen, viele allgemein interessierende Probleme haben, die zu einem lebhaften Gedankenaustausch anregen werden.“²⁹³ In erster Linie ging es ihr um ein „System der weltweiten freundschaftlichen schöpferischen Zusammenarbeit.“²⁹⁴

Von der Gründung des *Theaters der Freundschaft* (1950) bis Ende 1980 kamen insgesamt 145 Inszenierungen zur Aufführung, davon 54 Uraufführungen und 29 DDR-Erstaufführungen.²⁹⁵

Die ausgewählten Autoren stammten 74 aus der damaligen DDR, 41 kamen aus der Sowjetunion, zwei aus Bulgarien, vier aus der CSSR, drei aus Rumänien, einer aus Jugoslawien, 15 Autoren stammten aus dem „kapitalistischen Ausland“ und acht waren

²⁸⁹ Rodenberg, Ilse: „Internationales Kinder- und Jugendtheaterfestival in Berlin“, in: Bulletin Nr.4 am 23.2.1966, S. 6.

²⁹⁰ ebd., S. 6.

²⁹¹ Hoffmann, Christel: „Das Kinder- und Jugendtheater in der DDR“, in: Schneider, Wolfgang (Hrsg.): *Kinder- und Jugendtheater in der DDR*, S. 13.

²⁹² vgl. Rodenberg, Ilse: „Internationales Kinder- und Jugendtheaterfestival in Berlin“, in: Bulletin Nr.4 am 23.2.1966, S. 6.

²⁹³ vgl. ebd., S. 6.

²⁹⁴ Rodenberg, Ilse: „Theater für Kinder und Jugendliche in der Deutschen Demokratischen Republik“, Beitrag anlässlich des internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestival in Berlin. Berlin (Ost) 1966.

²⁹⁵ Theater der Freundschaft: „Statistik des Theaters der Freundschaft bis 1980“, Berlin (Ost).

sogenannte „Klassiker“, wie Molière oder Shakespeare.

Des Weiteren wird die Besucherzahl bis Ende 1980 mit 5,145.000 Millionen angegeben mit einer Besucherzahl von 171.000 je Spielzeit.

Im *Theater der Freundschaft* gastierten vorwiegend Kindertheater aus dem Osten, allerdings gab es auch Ausnahmen: 1965 und 1966 trat das Nürnberger Theater für Kinder und Jugendliche einmal mit *Die Bremer Stadtmusikanten* auf, das zweite Mal im Rahmen des Festivals von 1966 mit *Hänsel und Gretel*. 1979 gastierte das *Théâtre des Jeunes Années* mit dem Stück *Die Sandlöwen*²⁹⁶ und 1984 das *Wiener Soyfer Theater* mit *Astoria* und *Der Weltuntergang*²⁹⁷ im *Theater der Freundschaft*.

Umgekehrt gab es etliche Auslandsgastspiele, vor allem in der damaligen BRD. Das erste fand am 1.6.1964 im *Nürnberger Schauspielhaus* statt.²⁹⁸ Hier kamen die Stücke *Tom Sawyers* großes Abenteuer und *Was Ihr wollt* zur Aufführung. In der Chronik des *Theaters der Freundschaft* sind auch Pressekritiken westdeutscher Medien angeführt wie hier aus den *Nürnberger Nachrichten*:

„Stürmischer Jubel bewies den Gästen, den Wunsch der Nürnberger, daß die neue Freundschaft zum Ostberliner Freundschaftstheater mit alljährlich wiederkehrendem Gastspielaustausch besiegelt werden möge!“²⁹⁹

Von 1964 bis 1980 sind 43 Gastspiele in der BRD dokumentiert, wie in Nürnberg, Hildesheim, Hamburg, Dortmund, Kassel, Solingen und Düsseldorf. Außerdem wurde jeweils zwei Mal in Jugoslawien, in Polen, in Bulgarien und in Italien gespielt. Weiters gastierten sie einmal in Rumänien, in der Mongolischen Volksrepublik, in der UdSSR (Moskau), sowie in Belgien und in Österreich.

Es ist deutlich zu erkennen, dass der Austausch in Bezug auf Gastspiele eher einseitig ausfiel. Das *Theater der Freundschaft* spielte von 1950 bis 1980 43 Mal in der BRD, umgekehrt waren westdeutsche Theater nur einige wenige Male mit einem Gastspiel am *Theater der Freundschaft* zugegen.

Dieter Kranz, ehemaliger Rundfunkjournalist in der DDR, schreibt im Jahr 2000 in einem Essay, dass bei den Gastspielen „(...) die DDR darauf aus war, für Ihre großzügige Unterstützung des Kindertheaters Punkte zu sammeln, während die bundesdeutschen

²⁹⁶ vgl. Theater der Freundschaft: „Statistik des Theaters der Freundschaft bis 1980“, Berlin (Ost).

²⁹⁷ Jura-Soyfer Gesellschaft (Hrsg.): „Aufführungen 1974-1987“, Abrufbar unter:

http://www.soyfer.at/deutsch/auffuehrungen_1974-1987.htm (Zugriff am 17.7.2014).

²⁹⁸ vgl. Chronik des *Theaters der Freundschaft* 1958 – 1970, zur Verfügung gestellt von Roswitha Weber, *Theater an der Parkaue* im Februar 2013, S. 101.

²⁹⁹ ebd., S. 235.

Kindertheater-Enthusiasten das DDR-Beispiel benutzten, um ihren eigenen Instanzen eine auskömmliche Förderung abzurufen.“³⁰⁰

Im Juni 1965 gründeten in Paris Theaterschaffende aus aller Welt die „Internationale Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche – ASSITEJ“ („Association Internationale du Théâtre de l’Enfance et la Jeunesse“) als internationalen Dachverband zur Förderung eines professionellen Theaters für Kinder und Jugendliche. Ilse Rodenberg war trotz Einladung die Einreise in das NATO-Land Frankreich verweigert worden und wurde in ihrer Abwesenheit in das Exekutivkomitees der ASSITEJ als Vertreterin der DDR gewählt. „Obwohl Vertreter der DDR von Beginn an in die Arbeit der ASSITEJ einbezogen wurden, fehlte es nicht an teilweise erfolgreichen Bemühungen, die DDR zu isolieren, unter anderem durch Verweigerung des Travel-Passes für die Vertreterin der Arbeitsgemeinschaft Kinder- und Jugendtheater, Ilse Rodenberg. Eine Veranstaltung in der DDR bot die Möglichkeit, die NATO-Politik auf diesem Gebiet unwirksam zu machen.“³⁰¹ So schreibt das Ministerium für Kultur in der DDR in einem zusammenfassenden Bericht über das Festival 1966. Die nächste ASSITEJ Tagung fand daher in Ostberlin statt und das *Theater der Freundschaft* fungierte als Gastgeber. So konnte die Teilnahme jedenfalls sicher gestellt werden. Gerald Tyler, der damalige Präsident des Exekutivkomitees: „Wir bedauern alle, daß Frau Rodenberg daran gehindert wurde, an Komitee-Sitzungen in den Nato-Ländern teilzunehmen. Das war auch einer der Gründe, daß wir dieses Festival hier (Anm. in Ostberlin) durchführen.“³⁰²

7.1. Internationales Kinder- und Jugendtheaterfestival 1966 in Ostberlin

Aus obigem Anlass lud das *Theater der Freundschaft* zu einem Kongress nach Ostberlin in die Kongresshalle am Alexanderplatz zu einem wissenschaftlichen Erfahrungsaustausch. Das *Theater der Freundschaft* feierte in der Spielzeit 1965/66 nicht nur sein 15-jähriges Bestehen, sondern war von 19. bis 27. Februar 1966 der Austragungsort des *Internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestivals*.

Neben zahlreichen Teilnehmern aus dem Ausland tagte auch der Interimsausschuss der Vereinigung ASSITEJ und bereitete die erste Generalversammlung vor, die 1966 in Prag stattfand.³⁰³

³⁰⁰ Kranz, Dieter: „Ein ungewöhnlich sympathisches Ensemble“, in: Schneider, Wolfgang (Hrsg.): *Kinder- und Jugendtheater in Berlin*, S. 189.

³⁰¹ Theater der Freundschaft: „Bericht über das Internationale Kinder- und Jugendtheaterfestival. An das Ministerium für Kultur“, Berlin (Ost) 23.3.1966, S. 2.

³⁰² Chronik des *Theaters der Freundschaft 1958 – 1970*, zur Verfügung gestellt von Roswitha Weber, *Theater an der Parkaue* im Februar 2013, S. 263.

³⁰³ ebd., 259.

Die Gastgeberin Ilse Rodenberg sprach am 12.2.1966 über das Festival in der „Tribüne“: „Man muß davon ausgehen, daß es die erste offizielle und durch die erfreulich hohe Zahl von Meldungen auch international repräsentative Begegnung ist. Wir erwarten daher keineswegs endgültige Ergebnisse. Die Unterschiede in den Bedingungen der einzelnen Länder sind beträchtlich. Es geht uns darum, in eingehender Aussprache Positionen zu klären, Standpunkte zu diskutieren und sicher dabei auch zu Übereinkünften zu gelangen, zum Beispiel was den Austausch von Gastspielen angeht.“

An dem Festival teilgenommen haben 300 Gäste aus folgenden Ländern: Bulgarien, ČSSR, Indien, Jugoslawien, Kuba, Mongolei, Polen, Rumänien, Ungarn, UdSSR, DDR, Belgien, Dänemark, Westdeutschland, Frankreich, Großbritannien, Italien, Niederlande, Norwegen, Österreich, Schweden, Schweiz, USA, Kanada, Pakistan und Westberlin, das getrennt von Westdeutschland angeführt wurde.³⁰⁴ Zeitgleich mit dem Festival wurden bei dem „Internationalen Kolloquium“ (Kongress) Erfahrungen rund um das Thema Kinder- und Jugendtheater auf internationaler Ebene ausgetauscht.

Bei den Diskussionen musste laut Ilse Rodenberg berücksichtigt werden, dass „die geistigen wie auch materiellen Voraussetzungen für das Kindertheater nicht in allen Ländern in dem Maße vorhanden sind wie in der Deutschen Demokratischen Republik und in anderen sozialistischen Ländern.“³⁰⁵

Für sie war es wichtig, dass „(...) auf diesem Festival erste Schritte unternommen werden, um die noch bestehenden Schranken nationaler und regionaler Isoliertheit der Kinder- und Jugendtheater aufzuheben und zu einer fruchtbaren Zusammenarbeit zu gelangen. Eine solche kontinuierliche Zusammenarbeit war bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt nur zwischen den Kinder- und Jugendtheatern der Länder des sozialistischen Lagers möglich.“ Das Festival bedeutete für Chefdramaturgin Christel Hoffman als „Die erste große Gelegenheit für einen weltweiten Erfahrungsaustausch (...). Gäste aus 25 Ländern erlebten eine eindrucksvolle Leistungsschau bedeutender Jugendtheater und überzeugten sich vom hohen Niveau des Theaters für junge Zuschauer der sozialistischen Länder.“³⁰⁶

7.1.1. Struktur und Inhalt

Die Arbeitsgemeinschaft der Kinder- und Jugendtheater der DDR veröffentlichte anlässlich des Festivals eine Broschüre mit Beiträgen aus Diskussionsrunden und Referaten vom Kongress. Die Texte wurden in vier Sprachen - deutsch, französisch, russisch und englisch –

³⁰⁴ vgl. Theater der Freundschaft: „Bericht über das Internationale Kinder- und Jugendtheaterfestival. An das Ministerium für Kultur“, Berlin (Ost) 23.3.1966, S. 4.

³⁰⁵ Rodenberg, Ilse: „Internationales Kinder- und Jugendtheaterfestival und Colloquium“, in: Bulletin N. 4. am 23.2.1966 Berlin.

³⁰⁶ Hoffmann, Christel: „Vom Werden eines neuen Theaters“, S. 373.

übersetzt, um die Internationalität zu demonstrieren. Folgende Autoren verfassten Artikel:

- Ilse Rodenberg, Intendantin des *Theaters der Freundschaft* und Vorsitzende der *Arbeitsgemeinschaft Kinder- und Jugendtheater der DDR*
Beitrag: „Theater für Kinder und Jugendliche in der Deutschen Demokratischen Republik“
- Hans-Dieter Schmidt, Direktor des *Theaters der Jungen Welt (Leipzig)*
Beitrag: „Einige Probleme der Regie“
- Otto Fritz Hayner, Dramaturg am *Theater der Freundschaft*
Beitrag: „Märchen“
- Eva von Achenbach, Ausstattungsleiterin am *Theater der Jungen Generation (Dresden)*
Beitrag: „Über die Darstellung der Natur auf der Bühne“
- Klaus Fehmel, Musikalischer Leiter am *Theater der Freundschaft*,
Beitrag: „Musik am Theater der Kinder“
- Lilo Slomma, Leiterin der Pädagogischen Abteilung des *Theaters der Freundschaft*
Beitrag: „Die Darstellung des Bösen unter Berücksichtigung der psychischen Besonderheiten des Kinderpublikums“

„Sie (Anm. die Broschüre) war hauptsächlich für unsere ausländischen Partner und Gäste gedacht und hatte das Ziel, sie über unsere Arbeit zu informieren und evtl. über auftretende Verständigungsprobleme hinwegzuhelfen.“³⁰⁷

Namhafte Theaterschaffende aus Europa waren im Präsidium des „Kolloquiums“ (Kongress) vertreten:

Vladislav Adamek, Leiter des Jiri-Wolkra-Theaters, Prag

Kurt Bork, Stellvertreter des Ministers für Kultur der DDR

Hanswalter Gossmann, Leiter des Kindertheaters der Städtischen Bühnen Nürnberg/Fürth

Gerd Michael Henneberg, Vertreter des Direktoriums beim Zentrum DDR des ITI
(Internationales Theaterinstitut)

Ahouva Lion, Leiterin der Compagnie Ahouva Lion, Paris

Prof. Hans Rodenberg, Mitglied des Staatsrates der DDR

Ilse Rodenberg

³⁰⁷ Chronik des *Theaters der Freundschaft 1958 – 1970*, zur Verfügung gestellt von Roswitha Weber, *Theater an der Parkaue* im Februar 2013, S. 259 ff.

Natalia Saz, Leiterin des Moskauer Musiktheater für Kinder
 Konstantin Schach-Asisow, Leiter des Zentrums Kindertheaters in Moskau
 Gerald Tyler, Präsident der ASSITEJ

Delegierte des Festivals:

Dr. Nat Eck, Professor für Schauspiel an der Universität Oklahoma
 Corry Lievens, Direktorin des Jugendtheaters Antwerpen
 Ion Lucian, Leiter des Kindertheaters Bukarest, Rumänien
 Viktor Rosow, Sowjetischer Schriftsteller
 Maria Signorelli, Direktorin des Operntheaters für Kinder in Rom
 Peter Weihs, Künstlerischer Leiter des Theaters der Jugend in Wien

Das Programm

19.2.	17.00 Uhr	<i>La Farola</i> - Eröffnungsvorstellung des <i>Theaters der Freundschaft</i>
20.2.	11.00 Uhr	Sitzung des Exekutivkomitees der ASSITEJ
	15.00 Uhr	<i>Tom Sawyers großes Abenteuer</i> – <i>Theater der Freundschaft</i>
	20.00 Uhr	<i>Die Gaunerstreiche des Scapin</i> – <i>Theater der Freundschaft</i>
21.2.	10.00 Uhr	Kolloquium in der Kongresshalle
		1. Begrüßung
		2. Referat von Ilse Rodenberg über „Die Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland“
		3. Referat von Konstantin Schach-Asisow über „Erfahrungen und Probleme des sowjetischen Kindertheaters“
	17.00 Uhr	<i>Hänsel und Gretel</i> - <i>Städtische Bühnen Nürnberg/Fürth</i>
22.2.	10.00 Uhr	Kolloquium in der Kongresshalle
		<i>Thema:</i> „Probleme der Regie des Schauspiels, des Bühnenbildes, der Musik“
		<i>Leitung:</i> Rolf Büttner
		<i>Einführende Worte:</i> Hans-Dieter Schmidt
	18.00 Uhr	„Der wundertätige Hut“ – <i>Divadlo Jiriho Wolkra</i> , Prag
23.2.	10.00 Uhr	Kongresshalle:
		<i>Thema:</i> „Probleme der Dramaturgie und Pädagogik“
		<i>Leitung:</i> Hans-Dieter Schmidt
		<i>Einführende Worte:</i> Christel Hoffmann
	18.00 Uhr	<i>Prinzessin Turandot</i> – <i>Compagnie Ahouva Lion</i> , Paris
24.2.	10.00 Uhr	Sitzung des Exekutivkomitees der ASSITEJ
	20.00 Uhr	<i>Was ihr wollt</i> – <i>Theater der Freundschaft</i>
25.2.	10.00 Uhr	Empfang der Delegationsleiter durch den Magistrat von Groß-Berlin im Roten Rathaus

	14.00 Uhr	<i>Vom Ziegenbock</i> <i>Das Tierhäuschen – Zentrales Kindertheater Moskau</i>
	18.30 Uhr	<i>Sombrero – Zentrales Kindertheater Moskau</i>
	21.00 Uhr	Empfang der Delegierten des Internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestivals durch das Ministerium für Kultur in der Kongresshalle
26.2.	15.00 Uhr	<i>Das Untier von Samarkand – Theater der Jungen Generation, Dresden</i>
27.2.	11.00 Uhr	<i>Cipollino – Pioniertheater Berlin (Ost)</i>

7.1.2. Aufführungen

Das *Theater der Freundschaft* spielte im eigenen Haus vier Stücke für das internationale Publikum. *La Farola*, eine Komödie des tschechischen Autors Hanus Burger, bildete den Auftakt. Uraufgeführt 1964 am *Theater der Freundschaft*, thematisiert sie einen Partisanenkampf auf Kuba, in den Kinder eingreifen. Mit *Tom Sawyers großes Abenteuer* (Mark Twain), *Die Gaunerstreiche des Scapin* (Molière) und dem Musical *Was ihr wollt* (William Shakespeare) wurden drei Klassiker der Weltliteratur aufgeführt.

Das *Theater der Jungen Generation* aus Dresden führte *Das Untier von Samarkand* von Anna Elisabeth Wiede auf, für das sie 1957 vom Ministerium für Kultur der DDR ausgezeichnet wurde. Uraufgeführt 1957 am *Theater der Freundschaft* demonstriert das Märchen den Sieg über einen grausam und mächtigen Herrscher mit Hilfe von List und Schlaueit.

Neben den Gastspielen des *Zentralen Kindertheaters Moskau*, dem Kinder- und Jugendtheater *Divadlo Jiriho Wolkra* aus Prag spielten auch zwei Bühnen aus imperialistischen Staaten: die *Compagnie Ahouva Lion* aus Paris mit *Prinzessin Turandot* nach Carlo Gozzi und die *Städtischen Bühnen Nürnberg/Fürth* mit dem Märchen *Hänsel und Gretel* nach den Brüdern Grimm.

Das Ministerium für Kultur der DDR schreibt über die Auswahl der Vorstellungen:

„Die Konzeption des Festivals stellte dem künstlerischen Programm die Aufgabe, die Arbeit der DDR-Theater sowie aus den sozialistischen Ländern als vorbildlich zu erweisen sowie die Teilnahme Westdeutschlands und eines Jugendtheaters aus einem kapitalistischen Land zu erreichen. (...) Bei den Einladungen galt der Grundsatz, daß die eingeladenen Theater selbst ihren Beitrag bestimmten. Das hat sich in diesem Falle als richtig erwiesen, obwohl in der Vorbereitung des Festivals Unsicherheiten auftraten, weil der Beitrag Westdeutschlands

und Frankreichs einen Unsicherheitsfaktor darstellte.“³⁰⁸

Die *Städtischen Bühnen* Nürnberg/Fürth erhielten mit dem Märchen *Hänsel und Gretel* von dem Ministerium für Kultur der DDR folgende Kritik: „Es war auch unter anderem im Referat auf dem Colloquium auf das Verdienst Nürnbergs hingewiesen worden, sich um ein sauberes Jugendtheater in Westdeutschland zu bemühen. Trotzdem mußte auf diesem Festival gerechterweise auch das Nürnberger Beispiel als weit zurückgeblieben hinter der internationalen Entwicklung des Jugendtheaters erkannt werden. Der Rückstand Westdeutschlands auf diesem Gebiet wurde überdeutlich.“³⁰⁹

In der ostdeutschen Theaterzeitschrift *Theater der Zeit* konkretisierte Ingrid Seyfarth die Kritik: Allein die Bearbeitung eines Märchen der Brüder Grimm sei vor allem in der Darstellung des Grausamen eine schwierige Angelegenheit. Es war ihr zwar ein Anliegen „Kindern die Welt in ihrer ganzen Kompliziertheit zu zeigen“, aber dabei sollte das „Inhumane nicht seiner naturalistischen Direktheit gezeigt werden“³¹⁰, sondern in dem Maße abstrakt dargestellt werden, dass das Publikum die Bilder in seiner Phantasie umsetzt. Die Darstellung der Hexe beim Schleifen der Messer als „Vorbereitung zum bestialischen Menschenmord dürfe Kindern nicht gezeigt werden. Auch nicht im Märchen. Denn werden nicht oft von den ersten Kindheitseindrücken Pläne und Gedanken bestimmt?“³¹¹ Seyfarth bemängelte zudem das Fehlen der Hintergrundgeschichte wie die nicht erklärte Armut der Eltern sowie das Fehlen realistischer Lösungen.

In der Inszenierung des *Theaters Ahouva Lion* aus Paris, *Prinzessin Turandot* handelt das orientalische Märchen von einer schönen, grausamen Prinzessin, die nur denjenigen Brautwerber heiratet, der drei Rätsel lösen kann. Um der Heirat zu entgehen, lässt sie jeden Freier hinrichten, der an dieser Aufgabe scheitert.

Trotz der Grausamkeit kämpfen die Heiratswilligen ob ihrer Schönheit um die Hand der Prinzessin. Ein Prinz jedoch dreht den Spieß um: Nachdem er souverän alle drei Rätsel gelöst hat, stellt er nun die Prinzessin selbst vor eine Aufgabe. Obwohl sie seinen Namen nicht errät, erobert er ihr Herz. Inhaltlich zeigt *Prinzessin Turandot* starke Parallelen mit dem 1969 am *Theater der Freundschaft* uraufgeführten *König Drosselbart* auf.

Hier spricht das Ministerium für Kultur der DDR den französischen Gästen Lob aus, da sie „(...) trotz schwierigen Bedingungen mit wenigen Mitteln und mit uneigennützigem Einsatz

³⁰⁸ Theater der Freundschaft: „Bericht über das Internationale Kinder- und Jugendtheaterfestival. An das Ministerium für Kultur“, Berlin (Ost) 23.3.1966, S. 4.

³⁰⁹ ebd., S. 5.

³¹⁰ vgl. Seyfarth, Ingrid: „Gäste für die Kleinen“ – „Aus Nürnberg-Fürth“, in: *Theater der Zeit*, Juli 1966, Nr. 7, S. 10.

³¹¹ ebd., S. 10.

ausgezeichnetes Jugendtheater auch in kapitalistischen Ländern zu spielen vermögen.“³¹²
Auf dem Festival dominierten Beiträge für das jugendliche Publikum. Für die jüngste Altersklasse waren lediglich zwei Darbietungen zugegen: „Vom Ziegenbock“ und „Das Tierhäuschen“ von Samuil Marschak wurden präsentiert vom *Zentralen Kindertheater Moskau*.

7.1.3. Pressestimmen

Der Präsident des Exekutivkomitees der ASSITEJ Gerald Tyler (England) zeigte sich am 26.2.1966 in der ostdeutschen „Nationalzeitung“ sehr zufrieden: „(...) Über dieses große Festival in Berlin bin ich sehr beglückt, Hier wurde gezeigt, wie man Theater machen kann, wenn die Regierung, wie dies in der DDR geschieht, dem Kindertheater eine so große Hilfe und Unterstützung gibt. Ich habe die Vorstellungen im Theater der Freundschaft sehr genossen. Es sind wunderbare Schauspieler. Das Niveau der Kindertheaterarbeit in der DDR ist so ausgezeichnet, daß sie beispielgebend wirkt und die DDR dadurch innerhalb der ASSITEJ eine führende Rolle spielt.“³¹³

Im „Das Berliner Wort“ vom 4.3.1966 äußerte sich die Jugendbuchautorin Anna Müller-Tannewitz sehr positiv über die internationale Teilnehmer sowohl beim Festival als auch beim Kongress. Dass sowohl die Kolloquien als auch die Theateraufführungen sehr objektiv ausfielen, wurde positiv angemerkt. „Zumindest wusste man in Ost-Berlin die zweifellos vorhandene Tendenz geschickt im Hintergrund zu halten. Bis auf das stark tendenziös gefärbte in Kuba spielende Stück der Eröffnungsvorstellung „La Farola“ gab es kaum Versuche offener Politisierung.“³¹⁴

Zu den Kolloquium-Diskussionen wird Folgendes geschrieben: „(...) mit großer Objektivität (wurden) die Probleme des modernen Kinder- und Jugendtheaters behandelt und Lösungsmöglichkeiten aufgezeigt. Wenn man nicht alle Ansichten und Meinungen aufeinander abstimmen konnte, so fehlte es doch nicht an gutgemeinten Vorschlägen und an sachlichen Erläuterungen der eigenen Standpunkte. Dabei zeigte es sich freilich mehr als einmal, dass es bei den Kinder- und Jugendbühnen in Ost und West zahlreiche verschiedene Auffassungen gibt, die wohl für absehbare Zeit verschiedenartig

³¹² Theater der Freundschaft: „Bericht über das Internationale Kinder- und Jugendtheaterfestival. An das Ministerium für Kultur“, Berlin (Ost) 23.3.1966, S. 5.

³¹³ Nationalzeitung vom 26.2.1966, in: Chronik des *Theaters der Freundschaft 1958 – 1970*, zur Verfügung gestellt von Roswitha Weber, *Theater an der Parkaue* im Februar 2013, S. 263 ff.

³¹⁴ Tannewitz: „Zum Internationalen Kinder. Und Jugend-Theater-Festival“, in: *Das Berliner Wort*, Berlin, am 4.3.1966.

bleiben werden.“³¹⁵

Ost und West verfolgten offensichtlich verschiedene Tendenzen und Ziele in ihrem Kinder- und Jugendtheater. Dennoch gibt dieser Artikel den Anschein, dass auf beiden Seiten der Willen vorhanden war, voneinander zu lernen und produktiv über Lösungen und Probleme zu sprechen.

Jürgen Beckelmann hebt in seinem Bericht in der „Süddeutschen Zeitung“ am 22.3.1966 die Leistung des *Zentralen Kindertheaters* aus Moskau hervor, obwohl die veraltete Ausstattung „(...) vor einem Vierteljahrhundert modern gewesen sein mag. Heute aber in ihrer Überholtheit beinahe komisch wirkt, zeigten die russischen Akteure ein Spiel von schlechthin bewundernswürdiger Präzision und Leichtigkeit.“³¹⁶

Beckelmann beschreibt hier auch einen Diskurs, er spricht sogar von Streit, zwischen dem Prager Autor und Regisseur Hanus Burger und Hanswalter Gossmann, dem Direktor des Kindertheaters der *Städtischen Bühnen Nürnberg-Fürth* und Regisseur des Märchens *Hänsel und Gretel*. Hanus Burger kritisierte die Grausamkeit in *Hänsel und Gretel* und die fehlende Sinnhaftigkeit und Moral. Das erwachsene Festival-Publikum sei stellenweise entsetzt über die im Märchen vorkommenden Grausamkeiten gewesen.

Bis auf das Stück *La Farola*, in dem eine Episode aus der kubanischen Revolution dargestellt wird, „(...) machte sich unmittelbar politische Erziehung in bemerkenswert geringem Maße geltend.“ Über die Äußerung des sowjetischen Autors Viktor Rosow, der über jedem Kindertheater den Spruch sehen wollte: „Geh hinein, du sollst hier nicht erzogen werden! (...)“ meinte Beckelmann an: „Das war vielleicht nicht so gemeint, wie es gesagt wurde. Vorerst jedenfalls wird sehr wohl erzogen. Doch es geschieht – nach den Aufführungen und Referaten dieses Festivals zu urteilen – weit weniger aufdringlich, als man zu befürchten geneigt war.“

Vor allem scheinen die sozialistischen Theaterleute erreichen zu wollen, dass die Kinder und Jugendliche gerne ins Theater gehen. Möglicherweise hat hier zuvor das junge Publikum die Theaterleute erzogen.“³¹⁷

In einem weiteren Medium, der „Frankfurter Rundschau“ vom 1.3.1966 zitiert Jürgen Beckelmann u.a. Hans-Dieter Schmidt, den Direktor des *Theaters der Jungen Welt* in Leipzig: „‘Im Gegensatz zum Erwachsenen ist für das Kind Kunst noch kein Bedürfnis‘ “ (...) Man

³¹⁵ Tannewitz: „Zum Internationalen Kinder. Und Jugend-Theater-Festival“, in: *Das Berliner Kort*, Berlin, am 4.3.1966.

³¹⁶ Beckelmann, Jürgen: „Und immer siegt das Gute.“ Kommentar in: *Süddeutsche Zeitung*, München, am 22.3.1966.

³¹⁷ ebd.

muss also etwas bieten, um ein junges Publikum ins Theater zu locken und dort auch zu halten. Unvermittelte Erziehungsabsicht schafft das nicht.³¹⁸

Nach westdeutschen Berichten schienen die sowjetischen und DDR-Bühnen darauf bedacht zu sein, keinen erzieherischen Wert in ihrem Theater für Kinder und Jugendliche vermitteln zu wollen, deutlich zu erkennen an der Auswahl der Stücke. Lediglich eine einzige Inszenierung - *La Farola* - thematisierte politische Verhältnisse am Beispiel Kuba, was beim westdeutschen Publikum eher die Botschaft „Toleranz“ als „sozialistische Erziehung“ vermittelte.³¹⁹

7.2. Résumé

„Überall in der Welt, selbst in kapitalistischen Ländern, verstärken sich die Bestrebungen, für Kinder und Jugendliche spezifisches Theater zu entwickeln. Die DDR kann mit ihren Erfahrungen einen gewichtigen Beitrag leisten.“³²⁰ Ebenso wie hier betont Christel Hoffmann als Chefdramaturgin des *Theaters der Freundschaft* die Wichtigkeit eines speziellen Programms für Kinder und Jugendliche und war wie auch Ilse Rodenberg eine überzeugte Verfechterin eines Spezialtheaters für Kinder. Die Einbeziehung von Pädagogen in die Theaterarbeit sowohl in der Vor- als auch Nacharbeit wie auch die qualitativ hochwertigen Inszenierungen gehörten für sie zu einem ganzheitlichen Konzept dieses Genres. Die Professionalisierung zeigte sich sowohl in der Einbindung von Pädagogen, qualitativ hochwertiger Ausstattung und auch gut bezahlten Schauspielern. Die Schauspieler an Kinder- und Jugendtheatern genossen in der DDR hohes Ansehen und waren an Reputation den Darstellern an Bühnen für Erwachsene mindestens ebenbürtig.

„Seinen internationalen Rang und seine Erfolge bei den jungen Zuschauern unserer Republik verdanken die Kinder- und Jugendtheater der großen Förderung, die Partei und Regierung ihnen zuteil werden lässt.“³²¹ Christel Hoffmann hob hier die Unterstützung vom Staat hervor, die auch eine große Abhängigkeit mit sich brachte. Form und Inhalte wurden von der SED kontrolliert und die Theater mussten sich restriktiven Vorgaben fügen. Die hohe finanzielle Unterstützung des Staates und der Zugang für alle DDR-Bürger zum kulturellen Leben waren beispielgebend für westliche Kinder- und Jugendtheatermacher.

³¹⁸ Beckelmann, Jürgen: „Und immer siegt das Gute.“ Kommentar in: *Süddeutsche Zeitung*, München, am 22.3.1966.

³¹⁹ vgl. Tannewitz: „Zum Internationalen Kinder. Und Jugend-Theater-Festival“, in: *Das Berliner Kort*, Berlin, am 4.3.1966, S. 2.

³²⁰ Hoffmann, Christel: „Vom Werden eines neuen Theaters“, S. 374.

³²¹ Hoffmann, Christel: „Vom Werden eines neuen Theaters“, S. 374.

Politischer Exkurs: Realsozialismus versus linke Utopie

Während im Osten Deutschlands der Realsozialismus gelebt wurde, formierte sich im Westen Deutschlands in den 1960er Jahren eine Bewegung, die das herrschende gesellschaftliche und politische System kritisierte. Die Anfänge der Protestbewegung entstanden in Westberlin, einer geteilten Stadt in denen die gegensätzlichen Berührungspunkte von Ost und West besonders markant waren. War die Kritik inhaltlich anfangs noch auf hochschulspezifische Themen bezogen, nahm der politische Protest allmählich größere Dimension an. Die Ablehnung des militärischen Einsatzes in Vietnam stellte in Westberlin eine besonders brisante Tatsache dar, stand Westberlin doch in der Schutzherrschaft Amerikas. Die politischen Interessen richteten sich gegen starre Strukturen, überkommene Herrschaftsstrukturen und gegen die moderne Industriegesellschaft. Gefordert wurden soziale Chancengleichheit, die Abschaffung der Autoritätsgläubigkeit sowie einer rigiden praktizierenden Sexualmoral bis hin zur antiautoritären Erziehung. Die Protagonisten dieser Bewegung - Studenten, Künstler und Intellektuelle, bei den junge Arbeitnehmern standen den Protestaktionen eher ablehnend gegenüber. Von Westberlin weitete sich der Protest auf die ganze Bundesrepublik aus, auch durch die Verbreitung des neuen Mediums Fernsehen. Ausgehend von der Außerparlamentarischen Opposition (APO), die treibende Kraft der linken Formierungen in der BRD und im Kern aus Mitgliedern des Sozialistischen Deutsche Studentenbund (SDS) bestehend, formierte sich eine bundesweite Protestform, die vom Misstrauen in den Staat geprägt war. Die politischen Ziele kritisierten das gesamte gesellschaftliche System der BRD, bzw. der gesamten westlichen Gesellschaft, womit sie mit der DDR ein gemeinsames Feindbild definierten. Das politische Konzept der Protagonisten der Studentenbewegung basierte auf marxistischen Schriften von Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, sowie Herbert Marcuse, die trotz eines Generationsunterschieds große Wirkung erzielten. „Die Hinwendung zu solchen theoretischen Ansätzen mit ihrer sozialistisch-antiautoritären und marxistischen Terminologie wirkte angesichts der östlichen Bedrohung naturgemäß sehr provokant, was durchaus beabsichtigt war.“³²² Die „Neue Linken“ grenzten sich dennoch sowohl vom Sozialismus, als auch vom Kommunismus ab.³²³

Der Höhepunkt der Studentenproteste wurde am 2. Juni 1967 erreicht, als der Student Rudi

³²² Schildt, Axel: „Neue Linke und Studentenbewegung“, in: Bundeszentrale für politische Bildung am 9.1.2008, in: <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/68er-bewegung/51815/neue-linke>, S. 2. (Zugriff am 29.10.2014)

³²³ vgl., ebd., S. 2.

Dutschke bei einer Demonstration gegen den Staatsbesuch des persischen Schahs Reza Pahlevi in Westberlin von einem Polizisten erschossen wurde. Dieser avancierte zu einer Gallionsfigur und löste eine Mobilisationswelle zu radikalen Protestaktionen aus. Schwere Ausschreitungen rief das Attentat von einem jungen Hilfsarbeiter am 11. April 1968 auf den Studentenführer Benno Ohnesorg hervor. In den darauffolgenden Osterfeiertagen entwickelten sich aus friedlichen Demonstrationen mit 100.000 Beteiligten heftige Straßenschlachten mit zahlreichen Verletzten von Demonstranten, Polizisten und Beobachtern. Die Osterunruhen stellten den Höhepunkt als auch den Endpunkt der Protestbewegung dar. Grund dafür waren die Verabschiedung der „Notstandsgesetze“, sowie die Fortführung des Vietnamkrieges sowie die gewaltsame Niederschlagung des Prager Frühlings. 1970 zersplitterte sich die SDS in Untergruppen.

Die radikalen Forderungen und Visionen der Studentenproteste konnten zwar nicht realisiert werden, hatten aber großen Einfluss auf das kulturelle und gesellschaftspolitische Leben. Diskussionen über die Demokratisierung der Gesellschaft, sowie Moralvorstellungen innerhalb der Familie, Erziehungsmethoden und Gleichberechtigung von Frauen entbrannten und lieferten einen Nährboden für weitere Entwicklungen. Die Studentenproteste wie auch die SED hatten ein gemeinsames Feindbild: Den kapitalistischen Westen. Politisch sind zwar beide „links“ zu verorten, dennoch stand eine Solidarisierung für die DDR außer Frage. Die studentischen Unruhen stellten eine existentielle Bedrohung dar, war doch die realsozialistische Ordnung nur mit Repression zusammenzuhalten.

„Was im Umfeld der Studentenrevolte geschah, wurde in der DDR aufmerksam zur Kenntnis genommen, vom breiten Publikum durch die Sendungen von ARD und ZDF, von der Führungsspitze zusätzlich durch eilig herbei geschaffte Druckerzeugnisse. Abermals sah sich die SED in ihrem Deutungs-Monopol bedroht. (...) Unsereins sah im linksradikalen Auftreten der Studentenbewegung eine Wiederkehr jener totalitären Gewohnheiten, wie wir sie täglich von unserem Staat erfuhren, unter denen wir seufzten und auf die wir gerne verzichtet hätten. Soziale Gewohnheiten der Achtundsechziger wie Sit-ins und Teach-ins blieben uns fremd. Das Kampfmittel Demonstration war durch die ostdeutsche Officialpraxis verdorben. Ungläubig nahmen wir zur Kenntnis, wie aus Dahlem nach Ostberlin herübergereiste Jung-Politologen die Buchhandelsregale mit den vergleichsweise preiswerten Bänden der ostdeutschen Marx-Engels-Gesamtausgabe leerkauften.“³²⁴

³²⁴ Schneider, Rolf: „In der DDR war Prag wichtiger als Dutschke“, in: Welt.de am 12.2.2008, <http://www.welt.de/kultur/history/article1665719/In-der-DDR-war-Prag-wichtiger-als-Rudi-Dutschke.html> (Zugriff am 29.10.2014).

8. Aufbruch in der BRD

„Im kinderfeindlichen Deutschland dient selbst das gemeinhin gepflegte Märchentheater als Unterdrückungsinstrument, das sein Publikum als eine Herde hirnloser, zu dressierender Zwerge behandelt. Gespickt mit repressiven Sentenzen, gaukelt es (mit viel Langeweile) eine sentimentale, schwachsinnige >heile Welt< vor und entläßt Kinder anschließend um so hilfloser in die erdrückende Realität.“ Der bayerische Autor, Dramaturg und Theaterkritiker Melchior Schedler und Verfasser der „Sieben Thesen für sehr junge Zuschauer“³²⁵ (1969), kritisiert die Tradition des *Weihnachtsmärchens* und das fehlende Interesse, an einem neuen, realistischen Repertoire für Kinder- und Jugendbühnen zu arbeiten.

Erst im Zuge der Studentenbewegung Ende der späten 1960er bis in die 1970er Jahre rückte auch das Interesse an Kindern und deren Bildung in den Blickpunkt.

Während die staatlichen Kinder- und Jugendtheater in der DDR Mitte der 1960er Jahre bereits als jahrelang, hoch subventionierte, geförderte und hoch geachtete staatliche Einrichtung beeindruckte, wurde hingegen dem Kinder- und Jugendtheater in der BRD von Seiten des Staates wenig Beachtung geschenkt.

Nach dem westdeutschen Literaturwissenschaftler Klaus Doderer wurde in dem Zeitraum ab dem Zweiten Weltkrieg bis 1970 in Westdeutschland nur in sechs Städten auf professionellen Bühnen für Kinder- und Jugendliche regelmäßig gespielt. Dazu zählen die Städte Berlin (*Berliner Kammerspiele*, *GRIPS*), Dortmund (*Städtische Bühnen Dortmund*), Frankfurt am Main (*Landesbühne Main-Rhein*), Hamburg (*Kindertheater am Jungen Theater*, *Theater für Kinder*), München (*Theater der Jugend*) und Nürnberg (*Städtische Bühnen*).³²⁶

Die soeben genannten Theaterinstitutionen stellten laut Doderer den Anspruch, dem „(...) traditionellen Weihnachtsmärchen entgegenzuwirken und neue Wege im Kulturangebot für Kinder und Jugendliche zu beschreiten.“³²⁷

Weshalb sich das westdeutsche Kindertheater nach Ende des Zweiten Weltkrieges nicht weiterentwickelte sei neben dem mangelnden Interesse auch an der Tatsache gelegen, dass die Theater finanziell sehr kurz gehalten wurden. Das *Theater der Jugend* in München, „(...) erhielt im Jahr 1970/71 Subventionen in Höhe von 600 000 DM, die sie sich obendrein mit

³²⁵ Ludwig, Volker: „Für den Realismus“, in: Schedler, Melchior: *Manomann! 6x exemplarisches Kindertheater*. Köln: DuMont Schauberg 1973, S. 232.

³²⁶ Doderer, Klaus: *Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters zwischen 1945 und 1970*. Frankfurt am Main: Lang 1995, S. 201.

³²⁷ ebd., S. 201.

einer Schauspielschule teilen mussten.³²⁸ Im Gegensatz dazu erhielt ein Theater für Erwachsene in ländlichen Gebieten, wie z.B. Ingolstadt 1,7 Millionen DM und das *Theater der Freundschaft* ein Vielfaches davon.³²⁹

Klaus Doderer beschreibt mehrere Konzepte, welche zwischen 1945 und 1970 in der BRD für Kinder- und Jugendtheater entwickelt wurden:³³⁰

Für das jüngste Publikum wurde nach alter Tradition das Märchen als geeignete Gattung angesehen. Nicht nur zur Weihnachtszeit gespielt, hatte die vom Krieg traumatisierte Bevölkerung hier die Möglichkeit, mit ihren Kindern ein phantasievolles Schauspiel zu besuchen, das vom realen Elend direkt nach Kriegsende in eine Welt fernab von Realität führte. „Hier wird Märchentheater zum Ablenkungsmanöver bei der Auseinandersetzung mit der nüchternen Wirklichkeit. Es ist gut gemeintes, aber kitschiges Illusionstheater gewesen.“³³¹ Das Märchen vermittelte Hoffnung auf eine bessere Zukunft und Glauben an das Gute. Zusätzlich zu dem „Weihnachtsmärchen“ entstand das Vorhaben, ein „Repertoire-Theater“³³² für Kinder zu schaffen. Dazu zählten Märchen wie der Klassiker *Peterchens Mondfahrt*, *Hänsel und Gretel*, *die Puppenfee*, *König Drosselbart* u.v.m., aufgeführt nicht nur auf großen, sondern auch auf kleinen Bühnen.

Was für die Jüngsten das Märchen bedeutete waren für die Älteren Abenteuerstücke und für die Ältesten Klassiker und moderne Stücke.

Als weiteres Konzept nennt Klaus Doderer das „selbstständige Kinder- und Jugendtheater“, welches „(...) das lebendige Interesse der Kinder über das Interesse der Vermittlung von Kunst und Unterhaltung (...)“³³³ stellt.

Als Initiator gilt Erich Kästner, der 1946 eine eigene Theaterstätte für Kinder und Jugendliche forderte. Erwachsene Schauspieler würden nur, wenn nötig, auftreten. Es handelte sich hier um ein Laientheater für und mit Kindern, welches Ähnlichkeiten mit Walter Benjamins „Programm eines proletarischen Kindertheaters“³³⁴ von 1928 aufweist. Dieses basiert auf den Erfahrungen von Asja Lacis Kindertheaterarbeit und wurde „(...) 1969/1970 in Westdeutschland publik gemacht, in Ostdeutschland erst zehn Jahre später praktisch

³²⁸ Schedler, Melchior: *Mannomann! 6x exemplarisches Kindertheater*, S. 242.

³²⁹ vgl., ebd., S. 242.

³³⁰ vgl., Doderer, Klaus: *Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters zwischen 1945 und 1970*, S. 58.

³³¹ ebd., S. 58.

³³² ebd., S. 57.

³³³ ebd., S. 58.

³³⁴ vgl., ebd., S. 59.

diskutiert.³³⁵ Asja Lacis vertritt im Gegensatz zu ihrer „Gegenspielerin“ Natalia Saz die Ansicht, Kinder auf der Bühne schauspielernd auftreten zu lassen.

Das Theater für Kinder und Jugendliche war zwischen 1945 bis 1970 ein Ort, an dem die Gegenwart ausgeblendet wurde. Klassikinszenierungen und phantastische Erzählungen lenkten von politischen Fragen ab und verschleierten die Wirklichkeit.

Ab Mitte der 1960 begann jene Phase, die einen gravierenden Wertewandel mit sich brachte. Als Grund nennt Klaus Doderer die politischen Ereignisse dieser Zeit:

1961 wird die Berliner Mauer errichtet, 1964 greifen die USA Vietnam an und nicht zuletzt die Studentenproteste in Europa, die sog. 1968er-Bewegung, die sich gegen die überkommenden Machtstrukturen wenden.

8.1. Neue pädagogische Konzepte

Die Bewegung, die aus jugendlichen Intellektuellen, die überwiegend aus dem Bildungsbürgertum bzw. Mittelschichten stammten, richtete sich gegen die Nachkriegsgesellschaft und dem herrschenden Bürgertum. Ihr Fokus richtete sich auf die Initialisierung von Autoritätshörigkeit. Neben der Forderung nach basisdemokratischen Gesellschaftsformen wurden auch jenseits von autoritären Erziehungsmodellen andere Methoden von pädagogischen Prägungen und Richtlinien gesucht. Nahezu alle Lebensbereiche wurden durchdacht, auch die der Kindererziehung. Die 1968er-Kinder sollten so erzogen werden, dass sie über die Machtverhältnisse aufgeklärt werden und dadurch zu freien und sozial denkenden zukünftigen Erwachsenen zu machen. Einen wichtigen Stellenwert nahm hier die pädagogische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen ein.³³⁶ Nur durch die Erziehung könne eine politische Revolution und ein damit verbundenes langfristiges Umdenken erreicht werden.³³⁷

Diese „proletarische Wende“³³⁸, wie sie Fischer nennt, richtete sich an sog. unterprivilegierte Kinder und an die arbeitende Bevölkerung, die bis jetzt vom Privileg der Bildung nahezu ausgeschlossen waren. Angeleitet von ideologischen Vorstellungen und weniger durch ökonomische Ideen richteten sich die Akteure der Protestbewegung gegen politische, kulturelle sowie soziale Verhältnisse. Insbesondere entstanden als Gegenstück zur bürgerlichen Kleinfamilie neue Lebensformen wie Kommunen und auch aufgrund

³³⁵ Hoffmann, Christel: „Das Theater und die Freundschaft“, in: Schneider, Wolfgang: *Kinder- und Jugendtheater in Russland*, S. 26.

³³⁶ vgl., Fischer, Gerhard: *Grips: Geschichte eines populären Theaters. (1966-2000)*. München: JUDICIUM 2002, S. 77.

³³⁷ vgl., ebd., S. 77.

³³⁸ vgl., ebd., S. 77.

zunehmender Anzahl von Alleinerziehenden die „Kinderläden“. Hier handelt es sich um ein pädagogisches Konzept der kindlichen Früherziehung im Kollektiv.

Bis dahin wurde die frühe Kindererziehung als Privatsache angesehen, um die sich vorwiegend die Frauen gekümmert hatten. Erstmals schlossen sich Frauen zusammen und gründeten 1968 in Berlin den „Aktionsrat zur Befreiung der Frauen“, der innerhalb der SDS (Sozialistischer Deutscher Studentenbund) gegen die Männerfront rebellierte. Die Kinderläden in Berlin beruhten auf der Organisation dieser Frauenbewegung mit dem Ziel, antiautoritäre und nichtrepressive Erziehungsmethoden in der Praxis umzusetzen. Erziehung wurde zum Politikum.

„(...) jedes Kind (soll) seine Zukunft selber bestimmen und seine kreativen wie kritischen Fähigkeiten verwirklichen.“³³⁹

Das Kind-Konzept im Kontext der 1968er Bewegung begründete den Wertesturz der Nachkriegszeit. Kinder mutierten zu Akteuren auf gesellschaftlicher als auch politischer Ebene. In der westdeutschen Fachzeitschrift *Theater Heute* entfachte in der August Ausgabe 1969 eine hitzige Diskussion. Der Diskurs wurde mit Melchior Schedlers *Sieben Thesen zum Theater für sehr junge Zuschauer* eröffnet. Der Theaterkritiker prangerte die „Kinderfeindlichkeit“ in der BRD an und bezeichnet Kinder als „unterprivilegierte Minderheit“³⁴⁰, die unter den Repressalien der Erwachsenen leiden müssen. Er forderte ein Kindertheater, das sich aus dem Erfahrungsbereich der Kinder bediente, wie mit Themen aus der Arbeitswelt, der Familie und die kindliche Sexualität sollten auf der Bühne abgehandelt werden. „Statt der Märchenbearbeitungen müsse es die in den Volksmärchen enthaltenen utopischen Züge gegenwartsadäquat in Szene setzen, in dem es Handlungen vorführe, die eisern gesetzte Realität umstülpen oder zeigen, wie man sie umstülpt: science fiction, nonsense.“

Das Kindertheater muss sich seine Stoffe aus unserer Gegenwart suchen, die nicht die Gegenwart Wilhelm Grimms und Metternichs ist (wie die Märchenfanatiker implizieren), nicht die des Wandervogels (wie es die Schulungs-Apostel gerne möchten) und nicht die von Erich Kästners Neuer Sachlichkeit (wie uns die Jugendbuch-Puristen einreden wollen).³⁴¹ Nach der Veröffentlichung von Schedlers *Thesen* beschäftigte sich die Zeitschrift weitere zwölf Ausgaben mit der Entwicklung des Kindertheaters und entfachte bei den Märchenbefürwortern und deren Kritikern eine Grundsatzdiskussion über ein zeitgemäßes

³³⁹ Zipes, Jack: „Die deutsche Szene, von draußen gesehen“, in: Schedler, Melchior: *Mannomann! 6x exemplarisches Kindertheater*. DuMont Schauberg. Köln 1973, S. 253.

³⁴⁰ Schedler, Melchior: „Sieben Thesen zum Theater für sehr junge Zuschauer“, in: *Theater heute*, August 1969, S. 30 ff.

³⁴¹ ebd., S. 30 ff.

Kindertheater. Die Forderung nach Themen aus der unmittelbaren Umgebung der Kinder, blieb nicht nur Gegenstand wissenschaftlicher Abhandlungen, sondern wurde von Theatergruppen umgesetzt, was sich in den Jahren von 1967 bis 1969 in einem gravierenden Wandel im Bereich der Kinder- und Jugendtheaterszene niederschlug.

8.2. Mitspiel-, Mitmach- und Vorführtheater

„Schluss mit dem Weihnachtskitsch, nieder mit dem Kinderberuhigungsmärchen!“³⁴² Der Begriff des emanzipatorischen Kindertheaters prägte das „Achsenjahr 1968“³⁴³ und nimmt klar Bezug auf die unmittelbare Lebenswelt von Kindern und Jugendlichen und deren Bedürfnisse. Innerhalb des emanzipatorischen Theaters haben sich für Wolfgang Schneider drei Theaterformen herausgebildet: Das Mitspiel-, Mitmach- und Vorführtheater.³⁴⁴ Das Mitspieltheater, von vielen Theaterpädagoginnen und Theaterpädagogen als progressive Form des Kindertheaters bezeichnet, wurde im *Hoffmann Comic Teater* und im *Spielclub Kulmer Straße*, beide in Berlin, praktiziert. Es handelte sich hier um einen Gegenentwurf zum Vorführtheater, in dem die Trennung von Publikum und Schauspieler aufgehoben wurde. Im *Spielclub Kulmer Straße* wurde 1970 eine kapitalistische Stadt in Miniaturform mit Postämtern und kleinen Geschäften errichtet. In diesem rein gewinnorientierten Gesellschaftssystem sollten die Kinder lernen, auch andere Gemeinschaftssysteme in Erwägung zu ziehen. Es herrschte eine kapitalistische Ordnung, jedes Kind erhielt beim Einstieg 20 Kulmer Mark, einige waren Besitzer von Geschäften, andere spielten die Angestellten. In dem Spiel konnte sich die Kinder in soziodramatischen Rollenspielen mit gesellschaftlichen und familiären Konflikten auseinandersetzen. Das Spiel sollte zum Ausdruck der herrschenden Realität unter künstlichen Rahmenbedingungen werden. „Kinder sollen die kapitalistische Beschaffenheit der Bedingungen und Schranken ihres Lebens im Rollenspiel erfahren, durchschauen und neue Perspektiven entwickeln.“³⁴⁵ Kritiker bemängelten an dieser Form des Theaters, dass Kinder aufgrund ihres jungen Alters weder Lösungsvorschläge selbstständig einbringen konnten, noch dass sie das System dahinter erfassen konnten. Walter Benjamins Ideen für ein „Proletarisches Kindertheater“ sind ebenfalls im Konzept des

³⁴² Schöbel; Manuel: „Was ist das – deutsches Kindertheater?“ In: Israel, Annett; Riemann, Silke (Hrsg.): *Deutsches Kinder- und Jugendtheater. Das andere Publikum*, Berlin, S. 52

³⁴³ vgl., Schedler, Melchior: *6x exemplarisches Kindertheater*, Köln: DuMont Schauberg 1973, S. 7.

³⁴⁴ Schneider, Wolfgang (Hrsg.): *Kindertheater nach 1968. Neorealistische Entwicklungen in der Bundesrepublik und Westberlin*, Köln: Prometh Verlag 1984.

³⁴⁵ Kayser, Ruth: *Von der Rebellion zum Märchen: Der Etablierungsprozess der Kinder- und Jugendtheaters seit seinen Neuansätzen in der Studentenbewegung*, Frankfurt/Main: Lang-Verlag 1985, S. 22.

„Mitspieltheaters“ zu finden. Für Benjamin stellte das eigentliche Ziel der Kindertheaterarbeit den Prozess des Miteinanderspielens dar. Angeleitet durch eine erwachsene Person könnte so spielerisch Erziehung erfolgen: „Benjamin stellte die Kinder in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen, sie sollten spielend lernen, ohne reglementierende Eingriffe der Erzieher ihre schöpferische Spontaneität voll ausnutzen und nach der Spannung des Spielvorgangs die Lösung durch ihre kindliche Phantasie anstreben.“³⁴⁶ Eine anschließende Aufführung vor Publikum war nicht Gegenstand seiner Forderung.

Das aus dem *GRIPS* Theater abgespaltene Theater *Rote Grütze*, 1972 von Holger Franke gegründet, verfolgte eine offene Spielform und kann als eine Form des „Mitmachtheaters“ bezeichnet werden. Kinder wurden direkt in das Bühnengeschehen durch Aufforderung der Schauspieler miteinbezogen. Dadurch war eine aktive Teilnahme des Publikums gewährleistet. Das Stück *Darüber spricht man nicht* (1973) behandelt das Thema Sexualität. Kinder werden sowohl physisch als auch emotional in das Thema hineingezogen, indem sie Fragen, eigene Erfahrungen entsprechend ihrer Entwicklungsstufe (von sechs bis zehn Jahren) einbringen. Die Bewegung zwischen Bühne und Publikum findet auch körperlich statt, die Interaktion unterstützt die Mitarbeit und Konzentration der Kinder während des ganzen Stückes. *Darüber spricht man nicht* ist nach wie vor ein Klassiker unter den Aufklärungsstücken auf Kinder- und Jugendbühnen für Kinder ab fünf Jahren im deutschsprachigen Raum.

Das *GRIPS* Theater in Berlin entschied sich für das „Vorführtheater“ mit erwachsenen Schauspielern und Regie. Versuche als Mitspieltheater in seinen Anfängen, entschied sich *GRIPS* letztendlich für das Vorführtheater. „Mitspieltheater – von vielen Gruppen und Theaterpädagogen geradezu zum Dogma progressiven Kindertheaters verklärt – kommt für das Reichskabarett nicht in Frage, weil diese Form effektiv nur mit kleinen Gruppen eines möglichst homogenen Publikums praktikierbar ist und damit der eigenen Zielvorstellung eines große, populären Theaters widerspricht.“³⁴⁷

Das emanzipatorische Kindertheater bildete den Gegenpol zum nach wie vor im Kartenverkauf erfolgreichen Märchenspiel mit seinen realitätsfernen Inhalten und phantasievollen Inszenierung. Das Gegenwartsstück zog ins *GRIPS* Theater ein und die Theatersprache wird die der Zuschauer.

³⁴⁶ Schneider, Wolfgang. „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland“, in: *Reclams Kindertheaterführer. 100 Stücke für eine junge Bühne*, hrsg. v. Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland, Stuttgart: Reclam 1994, S. 12.

³⁴⁷ Fischer, Gerhard: *Grips: Geschichte eines populären Theaters. (1966-2000)*, S. 80.

9. GRIPS als realistisches Vorführtheater

„GRIPS und „Rote Grütze“, oft in einem Atem genannt, werden zum Synonym für das neue emanzipatorische Theater für und mit jungen Zuschauern.“³⁴⁸ Das Theater wurde mit *GRIPS* zum Erfahrungsraum für junge Zuschauer, in dem sie mit realen Problemen aus ihrer Lebenswelt konfrontiert wurden und mit Lösungsansätzen in Dialog treten konnten.

9.1. Ein Anfang ist gemacht

Volker Ludwig setzte sich für ein Kindertheater ein, in dem Kinder ernst genommen werden: „Die Verhältnisse, unter denen man leidet, als veränderbar zu begreifen, das ist eine höhere Form von Fantasie-Anregung als die der überkommenen Märchenklischees: eine fruchtbare, soziale Fantasie, deren Feld die ganze Welt und die eigene Zukunft in ihr ist.“³⁴⁹ Er lehnte das *Weihnachtsmärchen* vehement ab und engagierte sich für ein Kindertheater, das mit realistischen Gegenwartstücken das kindliche Selbstwertgefühl steigern sollte. „Die Auseinandersetzung mit dieser Realität, auch mit Hilfe der Phantasie, entspricht einem existentiellen Bedürfnis der Kinder spätestens vom ersten Schuljahr an, und das Theater hat dem Rechnung zu tragen.“³⁵⁰

GRIPS-Theaterleiter und Hauptautor Volker Ludwig gehört mit seinen zeitkritischen Stücken zu den wichtigsten Dramatikern in der Geschichte des deutschen Theaters seit dem Zweiten Weltkrieg.

Das bis heute aktuelle Ziel des *GRIPS* Theaters ist es, Theaterstück zu kreieren, welche zeitgemäße sozialkritische Themen sowie Probleme der Kinder- und Jugendlichen auf die Bühne bringen.

9.2. Berliner Reichskabarett

Im *Berliner Reichskabarett* wurde von 1965 bis 1966 politisches Kabarett für Erwachsene gezeigt, das erste Programm verfasste Volker Ludwig mit seinem Vater Eckart Hachfeld und anderen Autoren. Es waren in Nummernprogrammen verpackte Sketches, die sich auf komödiantische Weise mit gesellschaftlichen Missständen auseinandersetzten. Zu den Themen im Erwachsenentheater zählten Probleme des Alltags, Sehnsüchte und Sorgen. Ab 1966 erhielten auch Kinder aus ökonomischen Gründen einen Platz im *Berliner Reichskabarett*. Das Ensemble spielte nun auch an Wochenenden und vormittags für das

³⁴⁸ Fischer, Gerhard: *Grips: Geschichte eines populären Theaters. (1966-2000)*, S. 80.

³⁴⁹ Ludwig, Volker: „Für den Realismus“, Schedler, Melchior: *Mannomann! 6x exemplarisches Kindertheater*, S. 233.

³⁵⁰ ebd., S. 232.

junge Publikum parallel zu den Inszenierungen für Erwachsene. Zunächst versuchte sich das Ensemble in Märchenbearbeitungen: *Teufel mit den goldenen Haaren* und *Reineke Fuchs* (1966). Die Texte wurden kabarettistisch aufbereitet und musikalische Auflockerungen durchzogen die belassenen Kasperl- und Märchentheaterelemente. Nach kurzer Zeit verfasste das Ensemble um Volker Ludwig eigene Stücke: *Die Reise nach Pitschepatsch* (1968) und *Stokkerlok und Millipilli* (1969), beide stammen aus der Feder von Volker Ludwig und seinem jüngeren Bruder Rainer Hachfeld.

„Die Autoren wollten Unterhaltung statt moralisierender Pädagogik; sie brachten die Frechheit, die Spiellaune und die Spontaneität des Kabarett-Theaters mit.“³⁵¹ Das Nummern-Programm, ergänzt mit Songs zum Mitsingen, sowie das direkte Ansprechen des Publikums ermöglichte eine freie Kommunikation während der Aufführung. „Die Sketche sind Versuche, historisch-gesellschaftliche Konflikte als Folge antagonistischer Klassenwidersprüche darzustellen.“³⁵² Fischer zieht hier den Vergleich mit den Agitpropgruppen der 1920er Jahre, die den Kapitalismus der revolutionären Arbeiterschaft gegenübergestellt hatten. „Entgegen der üblichen Theaterpraxis schrieben die Theaterleute ihre Stücke selber und griffen nicht auf bereits vorhandene Vorlagen zurück.“³⁵³ Ziel des *Reichskabarets* war es, das bürgerliche System zu kritisieren und dem herrschenden Rechtskonservatismus entgegenzuwirken. Das *Reichskabarett* hatte mit seinem Programm großen Erfolg, nach und nach wurde das Ziel weiter gefasst. Nicht nur die Politiker und deren Einzelleistungen wurden angeprangert, sondern das kapitalistische Gesellschaftssystem als Grundproblem kritisiert. Als sein Zielpublikum sah Ludwig die unterprivilegierten Kinder von Arbeiterfamilien, die bis dahin vom kulturellen Leben ausgeschlossen waren. Sein Publikum sollte weder gebildet werden noch pädagogischen Zwängen unterworfen sein, sondern sich auf hohem künstlerischen Niveau unterhalten.

Mit der Entscheidung für ein „proletarisches Publikum“ zu spielen entstand der Entwurf einer „Gegenöffentlichkeit“ als Kontrast zur „bürgerlichen Öffentlichkeit“. Dies beinhaltete auch die Öffnung des Theaters für alle Generationen. „Angestrebt wird ein populäres, kritisches Theater für alle Altersgruppen und alle Schichten der Bevölkerung, in dem Aufklärung und gesellschaftliche Bewusstseinsbildung ebenso wichtig sein sollen wie Unterhaltung und Spaß.“³⁵⁴

Als sich im März der SDS-Bundesvorstand (Sozialistischer Deutscher Studentenbund) auflöste, schloss auch das *Reichskabarett* ein Jahr später seine Pforten. „Im Sommer 1971

³⁵¹ Fischer, Gerhard: *Grips: Geschichte eines populären Theaters. (1966-2000)*, S. 45.

³⁵² ebd., S. 31.

³⁵³ Doderer, Klaus: *Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters zwischen 1945 und 1970*, S. 273.

³⁵⁴ Fischer, Gerhard: *Grips: Geschichte eines populären Theaters. (1966-2000)*, S. 84.

hängen wir das politische Kabarett an den Nagel, obwohl es läuft. Die politische Bewegung, auf der es aufbaute ist zerfallen (...) im Kindertheater sehen wir die uns gemäße Form von Zielgruppen- oder Basisarbeit,³⁵⁵ begründete Volker Ludwig den Schritt vom *Reichskabarett* zum *GRIPS Theater*.

Mit dem gesellschaftskritischen Stück *Trummi kaputt* (1971) von Volker Ludwig schloss das *Reichskabarett* seine Pforten. Hier treten proletarische Kinder den Kampf gegen Ausbeutung an, indem soziale Ungleichbehandlung angeprangert und das Konsumverhalten von Arbeiterkindern und Spielwarenfabrikantensohn gegenüber gestellt werden. Das Ensemble zog 1972 in das *Forumtheater* am Berliner Kurfürstendamm, eine Avantgarde-Bühne mit einem größeren Zuschauerraum (180 Plätze) und mit dem neuen Namen *GRIPS* begann eine neue Ära des Kinder- und Jugendtheaters im deutschsprachigen Raum.

9.3. GRIPS: ANTIautoritär, -traditionell, -pomphaft und –präventiös

„Grips ist ein Theater für alle Generationen, Kulturen und Schichten der Gesellschaft. Es versteht sich als post-elitär und anti-pompös, eine Art modernes populäres und politisches Volkstheater.“³⁵⁶ Seit 42 Jahren setzt sich *GRIPS* mit Lebensthemen von Kindern und Jugendlichen auseinander, meist witzig und musikalisch aufbereitet als Ort der Begegnung für Jung und Alt. Die Eigenproduktionen widmen sich mit Fragen am Puls der Zeit. Mit dem Umzug vom *Forumtheater* 1972 in das ehemalige Kino *Bellevue* am Hansaplatz, begründete *GRIPS* eine bis heute andauernde progressive und international anerkannte Form des Kinder- und Jugendtheaters. Eine zweite Spielstätte, seit 2009 als *GRIPS MITTE im Podewil* in der Klosterstraße, ermöglicht die Studiobühne kleinere und intimere Produktionen.

9.3.1. Der Start als GRIPS

Mit *Mannomann!* (1972) eröffnete das *GRIPS Theater* seinen neuen Spielort im *Forumtheater*, um „bereits Kindern die gesellschaftlichen Verhältnisse als veränderbar zu zeigen, Kritikfähigkeit zu fördern, die Lust an Alternativen, an Veränderungen hervorzurufen und dies mit Spaß.“³⁵⁷ Der Theaterbesuch sollte dem Kind neben Bewusstseinsbildung und –schaffung zu gesellschaftlichen Themen vor allem auch Vergnügen bereiten.

Das neue Theaterhaus verfügte über einen offenen Bühnenraum, der zu Experimenten einlud: Die Arenabühne ermöglichte den Schauspielern einerseits den unmittelbaren

³⁵⁵ Ludwig, Volker: „Kleine Chronik des GRIPS Theaters“, in: Kolneder, Wolfgang (Hrsg.): *Das GRIPS Theater. Geschichte und Geschichten. Erfahrungen und Gespräche aus einem Kinder- und Jugendtheater*, Berlin: Wagenbach Verlag 1979, S. 16.

³⁵⁶ GRIPS Theater (Hrsg.): „Was ist GRIPS?“, Abrufbar unter: <http://www.grips-theater.de/unser-haus/new-contentpage-3/> (Zugriff am 13.08.2014).

³⁵⁷ Bauer, Karl W.: *Emanzipatorisches Kindertheater. Entstehungszusammenhänge, Zielsetzungen, dramaturgische Modelle*. München: Wilhelm Fink Verlag 1979, S. 75.

Kontakt zum Publikum sowie diesem auch einen 360 Grad Panoramablick auf das Bühnengeschehen „Die offene Bühne (...) befördert ein raum- und körperbetontes Spiel und ein komödiantisches Vor-Spielen, die charakteristische Ausdrucksform des populären, realistischen Theaters.“³⁵⁸

Volker Ludwig und Reiner Lückner einigten sich auf den Theaternamen *GRIPS*, welcher ursprünglich von Kindern stammte: „Man braucht Grips, um sich gegen einen Unternehmer wie Herrn Trumm zu wehren.“³⁵⁹ (Anm.: *Trummi kaputt* (1971), ein Stück von Volker Ludwig). Frech, schlau und gewitzt - genau dieses Denkvermögen wird in *GRIPS* den Kindern abverlangt und gefördert.

9.3.2. Arbeit im Kollektiv

Das *GRIPS* Theater definiert sich selbst als Ensemble-Theater, „(...) das aus einem relativ kleinen Kreis von festen und freien Mitarbeitern besteht, deren kooperativer Arbeitsstil über Jahrzehnte hinweg charakteristisch für die Tradition des Hauses ist.“³⁶⁰ Volker Ludwig und Reiner Lückner zeichneten als Autoren der hauseigenen Stücke, diese wurden während der Proben ständig verändert. „Jeder hatte die Möglichkeit sich >einzubringen<. Das war leider nicht in jedem Fall produktiv. Denn wenn einer eine Diskussion begann, fühlten sich oft auch die verpflichtet, ihren Senf dazu zu geben, die wenig Konstruktives beizutragen hatten.“³⁶¹ Das fertige Stück entstand erst in den Probenprozessen, was Reiner Lückner oft als beschwerlich empfand.

„Alle am Theater Arbeitenden haben zwar seit langem den Wunsch endlich mal ein „fertiges“ Stück zu spielen, zu proben. Es war noch nie eines da. Immer wieder wird neu geschrieben, weggeworfen, Personen verändern sich, öfter haben Figuren erst Kontur gewonnen am Protest der Schauspieler, die sie darstellen sollen.“³⁶²

Andererseits hat sich diese demokratische Ensemble-Mitbestimmung bis zum heutigen bewährt. „Die außergewöhnliche Geschichte des *GRIPS* Theaters belegt, dass eine emanzipatorische, basisdemokratische Ensemble-Idee auf der Grundlage einer institutionell abgesicherten Mitbestimmungspraxis sich in der Wirklichkeit durchaus behaupten kann“³⁶³ Bis 1977 wurde einmal wöchentlich in einer Vollversammlung des Ensembles über

³⁵⁸ Fischer, Gerhard: *Grips: Geschichte eines populären Theaters. (1966-2000)*, S. 215

³⁵⁹ Kolneder, Wolfgang; Lehmann, Dietrich; Ludwig, Volker; Wagenbach, Klaus: „GRIPS erzählt...“, in: Kolneder, Wolfgang (Hrsg.): *Das GRIPS Theater*, S. 166.

³⁶⁰ Fischer, Gerhard: *Grips: Geschichte eines populären Theaters. (1966-2000)*, S. 15.

³⁶¹ Fischer-Fels: „Man darf sich die Witze nicht gegenseitig erklären müssen. Ein Gespräch mit Reiner Lückner“, in: Fischer-Fels, Stefan (Hrsg.): *Der Schriftsteller Volker Ludwig*, S. 89.

³⁶² Reisner, Stefan: „Kindertheater – Gebrauchsartikel“, in: Kolneder, Wolfgang (Hrsg.): *Das GRIPS Theater*, S. 100.

³⁶³ Fischer, Gerhard: *Grips: Geschichte eines populären Theaters. (1966-2000)*, S. 16.

Beschlüsse, wie z.B. Personal Dispositionen und Spielplan-Gestaltungen entschieden. Die Arbeitsaufteilung folgte nicht wie in herkömmlichen Theatern, sondern man arbeitete im „Kollektiv“. Die Stücke entstanden in der Diskussion aller Beteiligten, ebenso war das ganze Ensemble für die Regie verantwortlich.

Der Schauspieler bekam jeweils einen Text, der auf die jeweilige Schauspielerpersönlichkeit verfasst worden war, wurde jedoch ermutigt diesen zu verändern oder „mundgerecht“ zu gestalten: So „(...) verlor das geschriebene Wort für den Darsteller etwas von seiner Heiligkeit und Untastbarkeit und wurde veränderbar und benutzbar,“³⁶⁴ erklärte der Autor und Schauspieler Jörg Friedrich 1979.

Durch diese kooperative Zusammenarbeit konnte eine einzigartige Linie entstehen, die für *GRIPS* bis zum heutigen Tag kennzeichnend ist: gesellschaftskritisch, komödiantisch und realistisch.

9.3.3. Intention

„Sie (Anm.: die Stücke) sind immer unmittelbares Gegenwarts-Theater, in dem die Charaktere auf der Bühne von dem reden und handeln, was die Menschen auch außerhalb des Theaters am gleichen Vormittag oder Abend berührt.“³⁶⁵ Dabei gehen die Stücke von einer konkreten Situation von Arbeiterkindern aus, die Probleme werden direkt angesprochen und deren Ursachen benannt. Indem Lösungsvorschläge angeboten werden, wird dem Kind die Angst genommen.

Die zentrale Intention aller Stücke ist die Steigerung des kindlichen Selbstwertgefühles, indem gesellschaftliche Zusammenhänge entsprechend den jeweiligen Entwicklungsstufen erklärt werden. Dadurch bekommen die Kinder und Jugendlichen einen Einblick in die Erwachsenenwelt und lernen deren Mechanismen, Muster und auch „elterliches Fehlverhalten“ verstehen. „Was die Kinder durchschauen, nimmt ihnen Angst, macht sie selbstbewusster, bringt ihnen die Eltern näher und macht sie gleichzeitig unabhängiger von deren Zuneigungsschwankungen.“³⁶⁶

Für Volker Ludwig sollte jedes Kindertheater die Bedürfnisse und Ansprüche des jungen Publikums ernst nehmen mit dem Resultat, deren Selbstbewusstsein als emanzipierte Mitglieder der Gesellschaft zu stärken. Dies gelingt nur, wenn sich das Theater mit aktuellen Kinder- und Jugendthemen auseinandersetzt und Probleme des Alltags herausgearbeitet

³⁶⁴ Friedrich, Jörg: „Der Kleinemmenschen-Darsteller“, in: Kolneder, Wolfgang (Hrsg.): *Das GRIPS Theater*, S. 103.

³⁶⁵ Fischer, Gerhard: *Grips: Geschichte eines populären Theaters. (1966-2000)*, S. 101.

³⁶⁶ Ludwig, Volker: „Kleine Chronik des GRIPS Theaters“, in: Kolneder, Wolfgang (Hrsg.): *Das GRIPS Theater*, S. 16.

werden „(...) von Schauspielern, die sie nicht nachäffen, sondern als Erwachsene in einer Kinderrolle für sie Partei ergreifen.“³⁶⁷

Charakteristisch für die Theaterästhetik des *GRIPS* ist die Kombination aus komödiantischen Elementen gepaart mit Musik und animierenden Gesangseinlagen. „Die live gespielte Rockmusik zu den Kompositionen von Birger Heymann wird zum Markenzeichen der Jugendtheaterproduktionen von GRIPS.“³⁶⁸ Wenn das Lied einsetzt, wird die Handlung angehalten und gibt den Zuschauern jene Zeit, die sie brauchen, um den Sinn zu verstehen. Die Lieder animieren mit einem Refrain zum Mitsingen, laut Klaus Doderer fassen die Lieder zusammen: „Sie übernehmen das Resümieren, sie sollen die Handlung anhalten und haben die didaktische Aufgabe, den Zuschauern – wie im Brechtschen Lehrtheater – allgemeine Besinnung nahezu legen und ihnen auch flammende Apelle auf den Heimweg mitzugeben.“³⁶⁹

Das *GRIPS* Theater sieht sich nicht als Bildungstheater, das den Kindern mit neuen Kunstformen Wissen näherbringen will, sondern bietet eine kindgerecht aufbereitete Hilfestellung für den Alltag an. „Daß das mit den Mitteln von Kunst und Sprache und Witz passiert, das ist selbstverständlich, aber es ist nie l’art pour l’art.“³⁷⁰ Dabei werden die Figuren der Kinder und Jugendlichen detaillierter ausgeführt als die der Erwachsenen, die meist nur klischeehaft angedeutet werden.

Ab der Spielzeit 1975/76 begann das *GRIPS* Theater auch für Jugendliche zu spielen. Die Stücke befassten sich nun mit Themen aus der Welt der 14- bis 20-Jährigen und bezogen ab den 1980ern bewusst das erwachsene Publikum mit ein: Es sollte ein „Theater für Alle“ entstehen, gesellschafts- und generationsübergreifend. Theater wurde bislang mit Langeweile und Schule in Verbindung gebracht und bedeutete keineswegs Unterhaltung und Spaß. Musik wurde zu einem entscheidenden Faktor, um bei den Jugendlichen voll zu punkten. Mit einer Rockband, die 1975 erstmals für das Stück *Das hältste ja im Kopf nicht aus* zusammengestellt wurde, gelang dies. Die Band trat unter wechselnden Namen, welche die jeweilige Aussage des Stücks unterstrichen, in weiteren Stücken auf wobei die Stammmusiker dieselben waren.³⁷¹ Die Lieder handeln von „Fernseh-Glotzen“ (*Mattscheiben-Milli*), Behinderung (*Manche von uns fahren Rollstuhl*), Emanzipation (*Wer sagt, dass Mädchen dümmer sind*), uvm. - Themen, denen Kinder besonders in Großstädten tagtäglich begegnen und bis heute gültig bzw. übertragbar sind.

³⁶⁷ Ludwig, Volker: „Für den Realismus“, in: Schedler, Melchior: *Mannomann! 6x exemplarisches Kindertheater*, S. 232.

³⁶⁸ Fischer, Gerhard: *Grips: Geschichte eines populären Theaters. (1966-2000)*, S. 231.

³⁶⁹ Doderer, Klaus: „Die lauten und die leisen Töne eines Aufrechten“, in: Fischer-Fels, Stefan (Hrsg.): *Der Schriftsteller Volker Ludwig*. Berlin: Alexander Verlag Berlin 1999, S. 39.

³⁷⁰ vgl., Israel, Annett; Riemann, Silke; Ludwig, Volker: „Wir wollen Kindern helfen. Gespräch mit dem Autor und Theaterleiter Volker Ludwig“, in: Israel, Annett; Riemann, Silke (Hrsg.): *Deutsches Kinder- und Jugendtheater. Das andere Publikum*, S. 158.

³⁷¹ vgl., Fischer, Gerhard: *Grips: Geschichte eines populären Theaters. (1966-2000)*, S. 232.

9.3.4. Pädagogische Arbeitsweise

„Die Kooperation mit Lehrern und Erziehern als Mittler zwischen Theater und Publikum wird zu einem der wichtigsten Aspekte der Kindertheaterarbeit in den siebziger Jahren,³⁷² beschreibt Gerhard Fischer die Beziehung zwischen Schule und Theater. Diese Zusammenarbeit wurde laut Fischer dadurch gefördert, dass viele der jungen Lehrer Ende der 1960er Jahre noch studierten und durch die Studentenproteste politisch sozialisiert worden seien.³⁷³ Zusätzlich wurden sie auf eigenen Wunsch in die Schulen der Arbeiterviertel Berlins versetzt, genau dorthin, wo *GRIPS* sein Publikum sah. Durch die intensive Zusammenarbeit von Schule und Theater wurden gemeinsame Ziele geschaffen: „Systemveränderung, Emanzipation, Demokratisierung von Schule und Gesellschaft.“³⁷⁴

Vor allem, weil *GRIPS* „(...) konfliktreiche Stoffe aufgreift, ist eine pädagogische Vorbereitung unbedingt erforderlich. Seit dem Schulstück *Doof bleibt Doof* (1973) werden von einem freien pädagogischen Mitarbeiterstab „Materialienhefte“ zusammengestellt.“³⁷⁵ Diese behandeln das Thema des Stückes und dienen zur Vor- und Nachbereitung im Unterricht. In der Vor – und Nachbereitung besuchten die Mitglieder des Ensembles Schulen und diskutierten mit den Schülern das gesehene Stück. Die Nachbereitung umfasst das Nachspielen einer Szene des gesehenen Stückes oder das Erfinden eigener Rollenspiele. Dadurch hält das Erlebnis des Theaterbesuchs weiter an und erlaubt auch den Lehrern das Gesehene zu verarbeiten.³⁷⁶

Erzieher und Lehrer waren bei der Spielplangestaltung eingebunden, gaben Themenvorschläge ab und nahmen an Voraufführungen teil.³⁷⁷ Zu diesen wurden kleinere Klassen eingeladen, um die Reaktionen der Schüler noch vor der Premiere einzuholen. „In den Gesprächen mit den Kindern finden wir Zustimmung oder Ablehnung, es wird uns klar, was noch undeutlich ist, unverständlich. Nach derartigen Voraufführungen haben wir schon manchesmal ganze Szenen verändert, manches Lied rausgeschmissen.“³⁷⁸ Der *GRIPS* Autor Stefan Reisner erklärt die Entstehung eines fertigen, kompletten Stückes als Koproduktion von Autor, Ensemble und Publikum.

³⁷² Fischer, Gerhard: *Grips: Geschichte eines populären Theaters*. (1966-2000), S. 145.

³⁷³ vgl., ebd., S. 145.

³⁷⁴ ebd., S. 145.

³⁷⁵ Jahnke, Manfred: *Kinder- und Jugendtheater in der Kritik*. Lang, S. 42.

³⁷⁶ vgl., ebd., S. 42.

³⁷⁷ vgl., Fischer, Gerhard: *Grips: Geschichte eines populären Theaters*. (1966-2000), S. 145.

³⁷⁸ Reisner, Stefan: „Kindertheater – Ein Gebrauchsartikel“, in: Kolneder, Wolfgang (Hrsg.): *Das GRIPS Theater*, S. 101.

„Auch auf diesem Gebiet leistet das GRIPS Theater Pionierarbeit. Die Nachbereitungshefte sind oft pädagogisch anspruchsvolle Publikationen, die differenzierte und innovative Vorschläge zur Unterrichtsgestaltung liefern, dabei aber nie die Beziehung zur sinnlich-konkreten Realität des Theatererlebnisses aus den Augen verlieren.“³⁷⁹

9.3.5. Formale Struktur der Stücke

Wenn Arno Paul bei den *GRIPS* Stücken von einem „sozial engagierten bürgerlichen Realismus“³⁸⁰ spricht, meint er die Darstellung von gesellschaftlichen Verhältnissen, innerhalb derer die Figuren agieren. „Die Handlungsstränge sind miteinander verknüpft und bedingen sich wechselseitig. Die Perspektive des Einzelhelden wurde aufgegeben zugunsten einer gesellschaftlich determinierten Sichtweise, die den Einzelnen in sein Umfeld integriert und die Aufmerksamkeit auf den Gesamtzusammenhang der Situation zu lenken trachtet.“³⁸¹

Die *GRIPS*-Stücke folgen einer realistisch-traditionell-dramatischen Erzählweise. Jede Geschichte entwickelt sich inhaltlich nach einem klar aufgebauten Konzept.

Arno Paul meint dazu, dass „Kinder einen roten Faden brauchen, der ihnen nicht nur hilft, die Zusammenhänge und Widersprüche einer Entwicklung auszumachen, sondern, der sie überhaupt erst dazu befähigt, (...) menschliches Verhalten als einen Prozess zu begreifen.“³⁸²

9.3.6. Politisches Theater

Das *GRIPS* Theater entwickelte sich als Gegenpol zu dem damaligen Kinder- und Jugendtheater in der ehemaligen BRD. Volker Ludwig, Autor und Theaterleiter des *GRIPS*, bezeichnet die Entstehung nicht als direkten Gegenentwurf zum sogenannten Weihnachtsmärchen, sondern „Es war damals entstanden aus einer Opposition heraus.“³⁸³ Indem die Stücke erstmals die kindlichen Probleme aufzeigten und ihre Hintergründe hinterfragten, entstand ein neues Modell des Kinder- und Jugendtheaters. „Hier im Theater erfahren sie, daß sie nicht allein sind, daß ihre Probleme benennbar sind und ihre Ursachen haben. Ursachen, die häufiger nicht in den Charakteren von Menschen begründet sind,

³⁷⁹ Fischer, Gerhard: *Grips: Geschichte eines populären Theaters. (1966-2000)*, S. 146.

³⁸⁰ Paul, Arno: „Zu einigen Strukturelementen der *GRIPS*-Dramaturgie“, in: Kolneder, Wolfgang; Ludwig, Volker; Wagenbach, Klaus (Hrsg.): *Das GRIPS Theater. Erfahrungen und Gespräche aus einem Kinder- und Jugendtheater*, S. 121.

³⁸¹ ebd., S. 121.

³⁸² ebd., S. 121.

³⁸³ vgl., Israel, Annett; Riemann, Silke; Ludwig, Volker: „Wir wollen Kindern helfen. Gespräch mit dem Autor und Theaterleiter Volker Ludwig“, in: Israel, Annett; Riemann, Silke (Hrsg.): *Deutsches Kinder- und Jugendtheater. Das andere Publikum*, S. 158.

sondern gesellschaftlich, politisch sind.³⁸⁴ *GRIPS* will Zustände verändern, Kindern eine Stimme geben, sie zu mündigen Wesen machen. Der *GRIPS*-Autor Stefan Reisner spricht von Vorwürfen der CDU, die *GRIPS*-Stücke als gefährlich bezeichneten.³⁸⁵ „Die Gefährlichkeit unseres Theaters ist schon richtig erkannt; es ist auffällig, wie viele Bühnen, die unsere Stücke zuerst regelmäßig nachspielten, später mit reichlich äußerlichen Gründen davon Abstand nahmen. Das *GRIPS*-Stück fordert Erzieher und Lehrer heraus, es bringt ihnen Probleme. In einer Zeit der Duckmäuserei sind wir unbequem, ärgerlich. (...) Es trifft ja nicht zu, daß unsere Stücke primitiv sind, sie sind vielmehr reicher, differenzierter und sinnlicher geworden - , gerade dies macht sie gefährlich für eine Kulturbourgeoisie. Man könnte ja neben politischen Erkenntnissen auch noch Spaß haben.“³⁸⁶ Nach Stefan Reisner mache *GRIPS* sein Publikum zu mündigen Personen, dies wurde von den bürgerlichen Parteien kritisiert.

GRIPS hatte es als Kinder- und Jugendbühne nicht immer leicht: Im Mai 1975 verbot der CDU-Jugendstadtrat Klaus-Dieter Friedrich im Berliner Bezirk Steglitz das *GRIPS*-Gastspiel *Mensch Mädchen!*. „(...) Grips betreibe mit seinen Stücken >kommunistische Indoktrination<. >linksradikalen Agitprop für geistig wehrlose Kinder<, Grips sei >der Repräsentant dieser ganzen bolschewistischen Kulturrevolution< (CDU-Bezirksverordneter Tietze) (...)“³⁸⁷ Diese *Anti-GRIPS* Kampagne, auch getragen von Medien, zeigte Wirkung, sodass *GRIPS*-Aufführungen in allen CDU-regierten Bezirken Berlins verboten waren. In den Anschuldigungen ging die CDU so weit, dass sie die Streichung der Subventionen für das Theater und auch die Einstellung der Schulklassenbesuche verlangte. Nach der Unterstellung *GRIPS* würde „Wenn es um die Sympathiewerbung für Baaders und Meinhofs geht, ist Volker Ludwig immer dabei (...)“³⁸⁸ begann *GRIPS* sich nun doch zu wehren und klagte den „Deutschen Kommentardienst“ auf Widerruf. In erster Instanz gewonnen, in letzter Instanz verloren, stellte sich die eigentliche Hetzkampagne gegen *GRIPS* letztendlich doch als werbewirksame Aktivität heraus.³⁸⁹

Ebenso wurden Anfang der 1970er Jahre in München am *Theater der Jugend* *GRIPS*-Stücke verboten. „Am *Theater der Jugend* in München haben sie drei Vorstellungen gespielt, dann war Schluß, weil die Schulbesuche verboten waren. Das Kindertheater hatte wirklich eine

³⁸⁴ Reisner, Stefan: „Kindertheater – Ein Gebrauchsartikel“, in: Kolneder, Wolfgang (Hrsg.): *Das GRIPS Theater*, S. 98.

³⁸⁵ vgl., ebd., S. 99.

³⁸⁶ ebd., S. 99f.

³⁸⁷ „Kurze Beschreibung der Anti-GRIPS-Kampagne. (Aus einer Dokumentation des *GRIPS* Theaters vom März 1978)“, in: Kolneder, Wolfgang (Hrsg.): *Das GRIPS Theater*, S. 155.

³⁸⁸ ebd., S. 157.

³⁸⁹ vgl., *GRIPS Theater Berlin* (Hrsg.): „Chronik 1969 – 2009“, Abrufbar unter: <http://www.grips-theater.de/unser-haus/historie/> (Zugriff am 21.8.2014).

politische Funktion. Das *GRIPS* in Berlin war ja nicht umarmt von allen Leuten,³⁹⁰ resümierte 1995 in einer Diskussionsrunde über die Aufbruchstimmung in der BRD der 1960er und 70 Jahre, Jens Heilmeyer, ehemaliger Theaterleiter des *Theaters der Jugend Schauburg* in München. So verglich eben dort Jörg Richard Stücke von *GRIPS* mit traditionellen Märchen, in denen das Gute am Ende siegt. „Nur wendeten die *GRIPS*-Stücke es gesellschaftlich. Das war die Verletzung eines Tabus, daß Kinder politisch, sogar nonkonform zu den Normen der Gesellschaft sich verhalten durften.“³⁹¹ Nicht nur inhaltlich wendete sich *GRIPS* gegen die gängige Theaterpraxis sondern auch die klassische Etikette in Bühnenhäusern - die auf das Rollenklischee eines diszipliniertes Theaterpublikums legten während der Vorstellung ihr indoktriniertes Verhalten sehr rasch ab. „Natürlich verhält sich das *GRIPS*-Publikum anders, als man es in einem „normalen“ Theater gewohnt ist. Bei *GRIPS* wird nicht dezent gehüstelt oder vornehm zurückhaltend applaudiert.

Die Jugendlichen gehen begeistert und lautstark mit; sie äußern ihr Missfallen ebenso drastisch wie ihre Zustimmung. Szenenapplaus, Zwischenrufe und Kommentare zum laufenden Geschehen auf der Bühne gehören ebenso zu den Standardreaktionen dieses Publikums wie rhythmisches Klatschen, Zischen, Pfeifen und Gejohle,³⁹² beschreibt Gerhard Fischer die Atmosphäre bei *GRIPS*.

10. Ausgewählte Inszenierungen

„*GRIPS*-Kinder“ lassen sich nichts gefallen, sie sind *Mugnog-Kinder!* Sie sind wehrhaft, widersprechen dem Erwachsenen und dem herrschenden System, unterstützen die Schwachen und finden ihren Weg aus und im urbanen Dschungel und dies mit Witz, Humor und viel Musik.

Mit dem Stück *Mugnog-Kinder!* „(...) erreichte der antiautoritäre Spaß 1970 seinen Höhepunkt.“³⁹³ Uraufgeführt am 2. Mai 1970 im *Theater für Kinder im Reichskabarett*, kennzeichnete es gemeinsam mit den zwei weiteren Werken *Maximilian Pfeiferling* (1969) und *Balle, Malle, Hupe und Artur* (1971) laut Gerhard Fischer „(...) die antiautoritäre Phase des *Theaters für Kinder im Reichskabarett* (...)“³⁹⁴.

³⁹⁰ Heilmeyer, Jens; Schedler, Melchior; Richard, Jörg: „Schafft eins, zwei, drei, vier ... viele Kindertheater“, in: Israel, Annett; Riemann, Silke (Hrsg.): *Deutsches Kinder- und Jugendtheater. Das andere Publikum*, S. 135.

³⁹¹ ebd., S. 135.

³⁹² Fischer, Gerhard: *Grips: Geschichte eines populären Theaters. (1966-2000)*, S. 235.

³⁹³ *GRIPS Theater Berlin* (Hrsg.): „Chronik 1969 – 2009“, Abrufbar unter: <http://www.grips-theater.de/unser-haus/historie/> (Zugriff am 21.8.2014), S. 10.

³⁹⁴ Fischer, Gerhard: *Grips: Geschichte eines populären Theaters. (1966-2000)*, S. 46.

10.1. *Mugnog-Kinder!* (Premiere am 2. Mai 1970 im *Theater für Kinder im Reichskabarett*)

Das realistische „Spiel für Kinder“ stammt aus der Feder von Rainer Hachfeld, die Liedertexte schrieb Volker Ludwig und die Musik komponierte Birger Heymann. Die Uraufführung fand am 2. Mai 1970 im *Reichskabarett* in Berlin statt, über 200 Aufführungen inklusive Tourneen folgten, bis 1979 erfolgten im Inland 29 und im Ausland 24 Nachinszenierungen, sowie Fernsehaufzeichnungen, auf Tonträgern und in Printmedien.³⁹⁵ Während eines Gastspiels im *Theater der Jugend* in München entstand mit *Mugnog* die Idee der *Lieder zum Mitsingen*. „Um die allzu lange Pause zu überbrücken, ermuntert Birger Heymann das Publikum mit seiner Gitarre (bis *Maximilian* (Anm.: *Pfeiferling*) wurde, getreu der Kabarett-Tradition, mit Piano begleitet), den Refrain mitzusingen.

„Was ist ein Mugnog?
Ein Mensch, ein Ding, ein Tier?
Ein Mugnog ist ein Mugnog/Und wir – sind wir!“³⁹⁶

So kommt es zu den >Liedern zum Mitsingen<, die erheblich zur Vitalität der Aufführungen und ihrer Folgen beitragen.³⁹⁷

Von nun an bekamen die Songs ihren festen Platz in der Dramaturgie und entwickelten sich sehr rasch zu Ohrwürmern bzw. Gassenhauern. GRIPS-Wegbegleiter Birger Heymann sah sich beim Komponieren von Kinderliedern keineswegs unterfordert: „Wenn ich Musik für Kinder schreibe, nehme ich das genauso ernst, wie wenn ich Musik für Erwachsene schreibe.“³⁹⁸ Die musikalischen Refrains resümieren und wiederholen die Handlungen auf der Bühne und werden den jungen Zuschauern als Appell mit auf den Weg gegeben. Laut Duden ist ein Song ein „(musikalisch und textlich meist einfaches) einprägsames, oft als Sprechgesang vorgetragenes Lied mit zeitkritischem, sozialkritischem, satirischem o. ä. Inhalt.“³⁹⁹ Dies trifft auf die Lieder der *GRIPS*schen Stücke sowohl inhaltlich als auch musikalisch-didaktisch zu.

³⁹⁵ vgl., Kolneder, Wolfgang (Hrsg.): *Das GRIPS Theater*, S. 43.

³⁹⁶ Heymann, Birger; Ludwig, Volker; Lückner, Reiner; Grips Theater: *Mannomann!*, Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 1972, S. 76.

³⁹⁷ Ludwig, Volker: „Kleine Chronik des Grips Theaters“, in: Kolneder, Wolfgang (Hrsg.): *Das GRIPS Theater*, S. 14.

³⁹⁸ Heymann, Birger; zit. nach: Schneider, Wolfgang: *Theater für Kinder und Jugendliche*, Hildesheim: Georg Olms Verlag 2012, S. 130.

³⁹⁹ Duden online, in: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Song> (Zugriff am 28.8.2014).

10.1.1. Inhalt

Das Geschwisterpaar Pam und Tom verbringen ihre Ferien in einer Kleinstadt bei Tante und Onkel Mackepeter. Abseits vom gewohnten Großstadtrummel und mangels Spielzeug füllen sie ihre Langeweile mit einer schlichten Holzkiste, die sie Mugnog nennen.

In ihrer Fantasie nimmt der Mugnog menschliche Züge an und stiftet bei den Erwachsenen Verwirrung. Mit ihm „Der Mugnog hat gesagt, wenn man nicht müde ist, braucht man auch nicht ins Bett.“ wehren sie sich gegen Ver- und Gebote.

Zunächst vermuten Mackepeters hinter Mugnog eine „Fernsehkiste“, welche sie zu Unsinn anstiftet, es gibt jedoch keinen Fernseher im Haus. Der daraufhin konsultierte Arzt durchschaut das Spiel der Kinder, verrät diese nicht und bestätigt ihre „Normalität“.

Als Nachbar Schmurks wegen Lärms die Polizei ruft und diese den Mugnog beschlagnahmt, landet Mugnog beim Bürgermeister. Im Rathaus scheitert die vermittelnde Intention durch die Lehrerin und die Mugnog-Hysterie erreicht ihren Höhepunkt. Der Bürgermeister wendet sich an höhere Instanzen, doch General wie auch Minister finden aus der vermeintlichen Misere keinen anderen Ausweg als den Einsatz von Waffen auf Mugnog. Pam und Tom gelingt es jedoch bei der Kanone die scharfe Munition mit Äpfeln auszutauschen. Nachdem Schmurks letztendlich die „bedrohliche“ Holzkiste in Stücke zersägt, schaffen Pam und Tom einen neuen Mugnog. Diesmal ist es ein altes Ofenrohr.

Endlich versteht auch Onkel Mackepeter das Spiel der Kinder und trifft eine Entscheidung für „Mugnogs“, indem er endgültig Nachbar Schmurks aus der Wohnung weist.

10.1.2. Analyse

Das Stück *Mugnog-Kinder!* wurde im *Berliner Reichskabarett* noch auf einer Guckkastenbühne mit einer Sitzordnung aufgeführt, die ein traditionelles Theaterverhalten der Kinder forderte. Trotz der räumlichen Situation verfolgte das Stück strukturell und thematisch bewusst einen emanzipatorischen Ansatz.

Die erwachsenen Schauspieler in Kinderrollen eröffneten das Theatererlebnis mit dem Appell „*Wir wollen Theater spielen!*“ und verteilten untereinander auf offener Bühne die Rollen. So will die spätere Tante anfangs eine Prinzessin spielen, wird aber belehrt:

„*Quatsch. Prinzessin gibt's nicht. Du spielst die Tante.*“⁴⁰⁰

Die Kinder Pam und Tom verteilen die Kostüme und geben dem Publikum einen Einblick in die Charakteristik der Rollen. „*Du spielst den Schnauzer!*“ – „*Was? Den Schnauzer? Ich bin*

⁴⁰⁰ Heymann, Birger; Ludwig, Volker; Lückner, Reiner; Grips Theater: *Mannomann!*, Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 1972, S. 71.

doch kein Hund!!“ – „Der Schnauzer ist bei uns immer der, der am meisten schnauzt!“⁴⁰¹

Auch ihre Rollennamen bestimmen sie im Stückes selber: Pam und Tom.

Der Hauptfokus der Handlung liegt in der Jagd nach dem Mugnog, die Szenen mit den jeweiligen Autoritätspersonen sind chronologisch aneinandergereiht, nie treten sie gemeinsam auf. Die Kinder Pam und Tom funktionieren eine Holzkiste zu einem Spielzeug um als Sprachrohr für ihre eigenen Bedürfnisse und schaffen somit ein „Spiel im Spiel“⁴⁰².

Das Geschwisterpaar steht im Mittelpunkt der Handlung, die dem Grundkonflikt, der autoritären Erziehung, mit dem imaginären Mugnog eine Stimme geben. „Die Kinder setzen der Autorität der Erwachsenen mit dem Mugnog eine Anti-Autorität entgegen, die diese deswegen so verunsichert, weil sie ihnen unbekannt und kaum greifbar erscheint.“⁴⁰³ Die Autorität der Erwachsenen wird durch ein unbekanntes Wesen in Frage gestellt, in dem die Kinder erst durch den Mugnog wagen, ihre Bedürfnisse zu artikulieren.

Die Thematik der Geschichte nahmen die Autoren aus den herrschenden, gesellschaftlichen Hierarchien, eine Welt, in der das Publikum damals lebte. Die Figuren der Erwachsenen sind Prototypen, ihre Funktion festgelegt und sie entwickeln keine Individualität. Ihre Gegenspieler, die Kinder Pam und Tom sind von einer differenzierten, realistischen Darstellungsform gekennzeichnet. Gerhard Fischer kritisiert in diesem Hinblick die Figuren der Erwachsenen, die in einem Rollenklischee verharren.

Sie verkörpern aber nicht die Negativfiguren des traditionellen Kindertheaters, die zur pädagogischen Abschreckung dienten, sondern stammen aus „(...) der kabarettistischen-satirischen Literatur, deren sich die Autoren bedienten um sich gerade von den Vorbildern der herkömmlichen Kinderkultur zu lösen.“⁴⁰⁴

Die gesellschaftlichen Autoritätspersonen seien überspitzt dargestellt, gar grotesk und komisch. Der Bürgermeister, General und Minister verkörpern die Negativfiguren. Sie werden durch ihre Unfähigkeit Dinge zu durchschauen, zu erfragen, von den Kindern demaskiert. Melchior Schedler findet, dass die Darstellung der Erwachsenen als stereotype Gestalten, die „(...) meist nur als Popanze und Karikaturen zur Stelle sind und die Mechanismen und Zwänge, die sie zu so verkrüppelten Funktionsträgern der herrschenden Ordnung gemacht haben, bleiben ungeklärt.“⁴⁰⁵

Die Autoritätsmächtigen sind überzeichnet und grotesk dargestellt, sie agieren in ihrem Handlungsfeld übertrieben. Das Geschehen wird aus der Perspektive der Kinder dargestellt, mit Witz und Intelligenz können sie ihre Gegenspieler, die Mächtigen überlisten.

⁴⁰¹ Heymann, Birger; Ludwig, Volker; Lückner, Reiner; Grips Theater: *Mannomann!*, Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 1972, S. 71.

⁴⁰² Vgl., Fischer, Gerhard: *Grips: Geschichte eines populären Theaters. (1966-2000)*, S. 52.

⁴⁰³ Bauer, Karl W.: *Emanzipatorisches Kindertheater. Entstehungszusammenhänge, Zielsetzungen, dramaturgische Modelle*, S. 42.

⁴⁰⁴ Vgl., Fischer, Gerhard: *Grips: Geschichte eines populären Theaters. (1966-2000)*, S. 57.

⁴⁰⁵ Schedler, Melchior: „Reichskabarett - und wie weiter?“, in: *Theater heute*, August 1971, S. 29.

Nach Gerhard Fischer sei es nur durch das Karikatieren der Erwachsenen möglich, die herrschenden gesellschaftlichen Regeln zu durchbrechen und ein traditionelles Rollenverhalten zu erschüttern. „Das Stilmittel der Übersteigerung und der kabarettistischen Verzerrung zur irrealen Groteske bot eine Waffe, die geeignet erschien, durch Demaskierung den Schein der Unangreifbarkeit der versteinerten Machtverhältnisse zu nehmen“⁴⁰⁶.

Ein Bruch in der Dramaturgie erfolgt auch während des Stückes. Da die Rolle des Arztes auch von der Person gespielt wird, die den Onkel darstellt, wird dem Publikum dies in einem Dialog zwischen Onkel und Tante erklärt. Die Tante soll den Arzt rufen und fragt, weshalb sie es machen sollte. Daraufhin der Onkel: „Ich muss doch den Arzt spielen. Also kann ich ihn nicht holen. Oder soll der Schnauzer etwa den Arzt spielen oder der Uniformfritze?“. Hier wird darauf hingewiesen, dass es sich noch immer um ein Spiel handelt und dem Publikum bewusst gemacht, dass im Theater auch mehrere Rollen von einer Person verkörpert werden können.

Wegen der Ruhestörung ruft Herr Schmurks die Polizei. Dieser beschlagnahmt den Mugnog und bringt ihn zum Bürgermeister. Aus Ratlosigkeit wendet sich nun eine Autoritätsperson an die Nächste. Doch auch wenn sie alle im gesellschaftlichen Sinne Macht besitzen, wissen sie trotzdem nicht, wie sie mit der Sache umgehen sollen. Das wissen die Kinder schon bereits am Anfang des Stückes: „So ein General oder König, die machen auch immer viel rum und geben am und heraus kommt nischt.“

Wenn nichts hilft, gibt es für sie nur einen Ausweg: Das Zerstören der Holzkiste.

Gewalt scheint für die Erwachsenen die einzige Lösung zu sein. Doch auch beim Einsatz der Kanone, bleibt die List der Kinder nicht aus und sie beladen diese mit Äpfeln.

Nur zwei erwachsene Personen durchschauen das Spiel: Der Arzt und die Lehrerin. Sie können sich in die Perspektive der Kinder hineinversetzen können und stellen eine positive Mittlerposition zwischen Pam und Tom und den autoritären Figuren dar.

Mugnog-Kinder! bringt die Umwelt der Kinder auf die Bühne und führt die Probleme der Gesellschaft am Beispiel eines Geschwisterpaares vor. Durch das Vorspielen der Konflikte können Kinder ihre eigenen wiedererkennen und angeregt werden, optimistisch in die Zukunft zu blicken.

⁴⁰⁶ vgl., Fischer, Gerhard: *Grips: Geschichte eines populären Theaters. (1966-2000)*, S. 58.

10.2. *Mannomann!* (Premiere am 31.5.1972 im *Forumtheater* von *GRIPS*)

Mannomann! ist ein Theaterstück von Volker Ludwig, Reiner Lückner und dem *GRIPS* – Ensemble für Kinder ab fünf bzw. sieben Jahren, die Musik komponierte Birger Heymann. Es war das erste Stück, das im Kollektiv geschrieben wurde, ein Arbeitsprozess, der in der Anfangsphase einige Schwierigkeiten mit sich brachte. „Daß eine feste Grundlage für das Stück gemeinsam nicht zustande kam, lag einmal daran, daß keiner durchhielt. (...) Aufgrund der Verteilung der Verantwortung auf zu viele Personen erschöpfte sich der Energieverschleiß des einzelnen beim ersten Widerstand.“⁴⁰⁷ Nach vielen Ensemblesitzungen mit „fruchtbarer Spannung“⁴⁰⁸ kam es zur Fertigstellung im Mai 1972. Es war das erste Stück, das unter dem Namen *GRIPS – Theater für Kinder* aufgeführt wurde, mit der Premiere wurde auch offiziell der Umzug in das *Forumtheater* gefeiert. *Mannomann!* zählt zu den ersten „Klassikern“⁴⁰⁹ des neuen emanzipatorischen-realistischen Kindertheaters.

Das Stück wurde bis zum heutigen Tag 230 mal in Berlin aufgeführt sowie in Australien, auf den Philippinen, in Peru und der Türkei nachinszeniert⁴¹⁰. Die Aufführungen im größeren Haus konnten an die Erfolge im Reichskabarett anknüpfen und entsprachen stets dem Zeitgeist. „Bei unseren Stücken handelt es sich um realistische Gegenwartstücke, und >Mannomann< ist das realistischste von ihnen.“⁴¹¹

Volker Ludwig war von der Wirkung realistischer Themen und dem kindlichen Bedürfnis nach eben diesen realistischen Gegenwartstücken innerhalb und mit seiner Gruppe stets einer Meinung. „Die Auseinandersetzung mit dieser Realität, auch mit Hilfe der Phantasie, entspricht einem existenziellen Bedürfnis der Kinder spätestens vom ersten Schuljahr an, und das Theater hat dem Rechnung zu tragen.“⁴¹²

Obwohl *Mannomann!* sowohl national und international mit sehr positivem Echo gespielt wurde, kam auch Kritik aus dem eigenen Land. Beamte aus der bayrischen Provinz zensurierten das Stück und es wurde vom Staatsministerium für Unterricht und Kultur des Freistaats Bayern für den Schulbesuch verboten.⁴¹³ „Bei der Konzeption des Stückes haben neben den schon vertrauten Ideen der neo-marxistischen Linken und die des neuen

⁴⁰⁷ Ludwig, Volker: „Schwierigkeiten beim Schreiben von >Mannomann<“, in: Schedler, Melchior: *Mannomann! 6x exemplarisches Kindertheater*, S. 186.

⁴⁰⁸ vgl., ebd., S. 218.

⁴⁰⁹ vgl. Fischer, Gerhard: *Grips: Geschichte eines populären Theaters. (1966-2000)*, S. 87.

⁴¹⁰ vgl. Bienert, Michael: „Wunschnachfolger“, in: Text-der-Stadt, 29.6.2010, Abrufbar unter: http://www.text-der-stadt.de/Ludwig_Fischer-Fels.html (Zugriff am 21.8.2014).

⁴¹¹ vgl., Ludwig, Volker: „Für den Realismus“, in: Schedler, Melchior: *Mannomann! 6x exemplarisches Kindertheater*, S. 233.

⁴¹² ebd., S. 232.

⁴¹³ vgl. Fischer, Gerhard: *Grips: Geschichte eines populären Theaters. (1966-2000)*, S. 105.

Feminismus Pate gestanden (...).⁴¹⁴ Das politisch-gesellschaftliche Drama beschäftigt sich mit der Funktion von Geschlechtsrollen innerhalb des privaten Reich der Familie, im Wohnzimmer und der Küche. Als kennzeichnend für *Mannomann!* beschreibt Gerhard Fischer „(...) das Nebeneinander von proletarischer und feministischer Perspektive.“⁴¹⁵

10.2.1. Inhalt

Die alleinstehende Mutter Gerda Hinze lebt mit ihren Kindern Trixi und Klaus ein friedliches Leben. Die häuslichen Aufgaben werden gemeinsam erledigt und fast nie kommt es zu Streitigkeiten. Die ledige Mutter, die als Packerin in einem Industriebetrieb arbeitet, muss sich wegen ihres Familienstandes immer wieder gegen Vorurteile behaupten. Hausverwalter Mückenmacher und Nachbarin Schnüffel beschweren sich des Öfteren über die Kinder, dass sie zu lebhaft wären, es fehle im Haushalt der Hinzes ein Mann, der für Ordnung sorgte. Nachbarstochter Annemarie wächst hingegen mit Mutter und Vater auf und lebt mit den Klischees einer kleinbürgerlichen Rollenaufteilung von Mann und Frau, von der Umgebung geschätzt und respektiert.

Für die Alleinerzieherin Gerda Hinze tut sich jedoch ein Ausweg aus der gesellschaftlichen Ächtung auf. Sie verliebt sich in den Arbeitskollegen Rudi und ist auch bereit zu heiraten, auch um ihre Familiensituation zu verändern. Anfänglich sind Klaus und Nachbarstochter und Freundin Annemarie von dem neuen Mann im Leben von Gerda beeindruckt, nur Trixi zeigt sich skeptisch.

Rudi verdient als Gabelstaplerfahrer nicht nur mehr als die Mutter, sondern punktet mit Geschenken für die Kinder: Klaus bekommt einen Fußball und Trixi eine Puppe, entsprechend den weiblichen und männlichen Rollenbildern.

Nach ein paar Monaten „Schmeichelphase“ entpuppt er sich jedoch als richtiger Tyrann. Nun wird mit Kommandoton kommuniziert, Wutausbrüche folgen, wenn das Essen nicht rechtzeitig auf dem Tisch steht. Nun verkörpert Rudi die stereotypische Figur des dominanten Mannes und verharrt in seinem Rollenklischee. Er entwickelt sich zu einem herrischen Wesen, der Autorität auf die Familienmitglieder ausübt. Obwohl Freundin Annemarie den beiden Geschwistern versichert, dass Väter immer so handeln würden, sind Trixi und Klaus nicht bereit, Rudis Verhalten zu tolerieren. Mutter Gerda hält anfänglich zu Rudi und lässt die Kinder in deren Situation im Stich. Einerseits liebt sie Rudi wirklich, sie ist jedoch auch finanziell von ihm abhängig, da die Familie in eine teurere Wohnung ziehen muss.

⁴¹⁴ Fischer, Gerhard: *Grips: Geschichte eines populären Theaters. (1966-2000)*, S. 105.

⁴¹⁵ vgl., ebd., S. 106.

Trixi und Klaus beschließen wegzulaufen und verstecken sich in einer Laube. Um diese einzurichten suchen sie Kartons und kommen bei der Fabrik vorbei, wo Mutter und Stiefvater arbeiten. Sie werden zufällig Zeugen, wie Rudi von einem Vorarbeiter grundlos angeschrien und heruntergemacht wird. Klaus und Trixi erkennen den Grund für Rudis unkontrolliertes und aggressives Verhalten ihnen gegenüber und beschließen, sich der familiären Situation zu stellen. Sie erzählen ihrer Mutter von ihrem Vorhaben wegzulaufen und ihrer Beobachtung in der Fabrik. Daraufhin erschrickt Gerda und bemerkt, wie sehr sich die Beziehung zu ihren Kindern verschlechtert hat. Sie leidet ebenfalls unter dem veränderten Verhalten ihres Mannes, hat jedoch aus Angst, ihre Ehe zu gefährden, es nicht gewagt, Rudi darauf anzusprechen. Gemeinsam mit den Kindern beschließt sie, ihn zur Rede zu stellen. Sie fordern ihn zur Mitarbeit im Haushalt auf, sowie zu einem partnerschaftlichen Verhalten. Nach anfänglichem Sträuben kommt er zu Vernunft und ist bereit sein Rollenbild abzulegen und beschließt, sich auch am Arbeitsplatz zu wehren. Er droht dem Vorarbeiter mit Gewerkschaft und Betriebsrat, sollte dieser seinen Umgangston nicht ändern. Als die Nachbarstochter Annemarie den gewandelten Rudi sieht, ist sie ob des neuen Rollenbildes von Mann und Frau, Vater und Mutter begeistert und beschließt auch in ihrer eigenen Familie dies durchzusetzen.

<i>„Annemarie und Trixi:</i>	<i>Wenn ich groß bin</i> <i>will ich etwas werden und nicht nur Hausfrau sein</i> <i>Das wird schön</i> <i>Dann darf keiner</i> <i>Einem etwas befehlen und keiner um sich schreien</i> <i>Das wird schön</i> <i>(...)</i>
<i>Alle:</i>	<i>Mannomann, Mannomann</i> <i>fangen wir zusammen an</i> <i>Mädchen, Junge, Frau und Mann</i> <i>Das ist doch gleich</i> <i>Man muß sich nur wehren</i> <i>Man muß sich nur wehren</i> <i>Und auch die Fragen stellen</i> <i>Die anderen stören</i> <i>Man muß sich nur wehren...</i> ⁴¹⁶

⁴¹⁶ Heymann, Birger; Ludwig, Volker; Lücker, Reiner; Grips Theater: *Mannomann!*, Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 1972, S. 51f.

10.2.2. Analyse

Mannomann! verweist zwar als Titel auf ein mögliches Thema der Geschichte, nimmt aber den tatsächlichen Inhalt bzw. Aussage nicht vorweg.

„*Mannomann!* signalisiert als umgangssprachlicher Ausdruck für eine Missbilligung zugleich die Haltung, die dem Publikum durch das Stück vermittelt werden soll: eben Missbilligung der nicht hinterfragten Männerrolle.“⁴¹⁷ Als Zentralthema kann die Darstellung von geschlechtsspezifischen Rollenbildern genannt werden, diese werden sowohl in der „Welt der Kinder“ als auch in der „Welt der Erwachsenen“ beschrieben. Als Intro beschreibt Nachbarstochter Annemarie, natürlich mit Puppe am Arm die klassische Rollenverteilung in ihrer Familie:

*„Mein Pappi geht arbeiten
und verdient Geld.
Für mich ist mein Pappi
Ein richtiger Held.*

*Meine Mammi kann kochen,
meine Mammi kann nähn,
kann waschen und flicken,
Das finde ich schön*

*Ich bin noch ein Mädchen,
doch bald bin ich groß.
Dann werd ich auch Hausfrau
Mit'm Kind auf dem Schoß*

*Mein Mann verdient Geld dann,
Ich mach was er sagt.
Genauso wird's werden,
Ich hab Mammi gefragt.“⁴¹⁸*

Annemarie verkörpert im Gegensatz zu Trixi und Klaus das traditionelle Rollenklischee und bildet den Gegenpol zu den beiden Geschwistern. „Die Autoren benutzen die dramaturgischen Vorteile einer Kontrastfigur, um die Widersprüche des gesellschaftlichen

⁴¹⁷ Bauer, Karl W.: *Emanzipatorisches Kindertheater. Entstehungszusammenhänge, Zielsetzungen, dramaturgische Modelle*, S. 76.

⁴¹⁸ Heymann, Birger; Ludwig, Volker; Lückner, Reiner; Grips Theater: *Mannomann!*, Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 1972, S. 3.

Rollengefüges in prägnanten Kurzscenes bildhaft herauszuarbeiten.“⁴¹⁹ Annemarie zeigt in diversen Rollenspielen, dass sie sich an die gesellschaftlichen Normen, die in ihrer Familie vorherrschen, angepasst hat. Als die drei Kinder in einer Szene den Beruf des neuen Stiefvaters nachspielen, übernimmt Annemarie sofort die Rolle der Frau des Gabelstaplerfahrers. Erst als sich Klaus in der Rolle des Arbeiters den Lohn von Trixi, seiner Chefin, abholt, wird Annemarie bewusst, dass sie als Hausfrau kein Geld verdient. Nachdem sie die Rolle der Arbeitenden übernimmt, muss sie wiederum feststellen, dass sie als Frau für dieselbe Arbeit weniger als ein Mann verdient. Auf der Bühne werden gesellschaftliche Zusammenhänge spielerisch erklärt und zugleich kritisch beurteilt und auch bewertet. „Die differenzierte Charakterisierung der Kinder und das Spiel-im-Spiel-Prinzip erlauben es, sowohl die traditionelle Rollenverteilung als auch die emanzipatorische Alternative aufzuzeigen.“⁴²⁰

Auch in der Erwachsenenwelt wird das Rollenklischee der Frau thematisiert. Ein männlicher Zeitschriftenvertreter will Gerda das Magazin *Schöne Frauenwelt* verkaufen: „Alles was die moderne Frau wissen muss, steht hier drin. Wie sie sich schönmacht für den Mann, wie Männer unterhalten werden wollen, wie sie ihm das Zuhause schmackhaft macht, was er gerne isst, seine geheimsten Wünsche verrät Ihnen die Frauenwelt.“⁴²¹ Gezeichnet wird das Bild einer Frau, deren Bedürfnisse sich ausschließlich auf den Mann konzentrieren sollen. Gerda Hinze bemerkt zu diesem Zeitpunkt nicht mehr, dass sie sich bereits auf den Weg in das klassische weibliche Rollenbild begeben hat.

„Klaus:	<i>Mutti, warum malst du dich denn an?</i>
Mutter:	<i>Weil ich Besuch kriege.</i>
Klaus:	<i>Weil der Besuch ein Mann ist?</i>
Mutter:	<i>Nein.</i>
Klaus:	<i>Warum malst du dich bei Tante Elfriede nicht an, wenn die uns besucht?</i>
Mutter:	<i>Die kann das nicht leiden.</i>
Klaus:	<i>Woher weißt du denn, daß der Mann das leiden kann, der heute kommt?</i>
Mutter:	<i>Männer wollen das eben</i>
Klaus:	<i>Also malste dich doch an, weil der Besuch ein Mann ist, damit er dich immerzu anguckt, nicht?</i>
Mutter:	<i>Nein, weil es schöner aussieht.</i>

⁴¹⁹ Fischer, Gerhard: *Grips: Geschichte eines populären Theaters. (1966-2000)*, S. 107.

⁴²⁰ Bauer, Karl W.: *Emanzipatorisches Kindertheater. Entstehungszusammenhänge, Zielsetzungen, dramaturgische Modelle*, S. 109.

⁴²¹ Schedler, Melchior: *Mannomann! 6x exemplarisches Kindertheater*, S. 190.

Klaus: *Warum machst du dich nie für uns schön, sondern nur für den Mann?*
Mutter: *Weil – das die Männer eben so wollen.*⁴²²

Trixi bewahrt standhaft, im Gegensatz zu ihrem Bruder, stets ihre kritische Haltung gegenüber herrschenden gesellschaftlichen Normen. Annemarie, aufgewachsen als brave Tochter mit kleinbürgerlichen Attitüden, verändert im Laufe der Geschichte ihre Gesinnung und Haltung. Durch ihre beständige Freundschaft mit Trixi und Klaus wird ihr immer wieder vorgezeigt, dass konstruktiver Widerspruch und –stand sehr wohl zu Konfliktlösungen führen kann. So sieht sie für ihre weitere berufliche Entwicklung einen anderen Weg als den von ihrer Familie vorgelebten.

Die Familiensituation von Gerda Hinze und ihren Kindern spiegelt die gesellschaftlichen Vorstellungen der 1970er Jahre wider. Reiner Lückner betonte die Relevanz der Darstellung von Alltagssituationen, die weder spektakulär noch außergewöhnlich, von den Kindern bis zum Bühnenerlebnis nicht als zweifelhaft betrachtet worden waren. „Wir mussten für die Kinder „Normales“ von allen Seiten so beleuchten, dass sie erst einmal als problematisch zu erkennen begannen, bevor wir die Gründe aufzeigen und Folgerungen wie Lösungsmöglichkeiten durchspielen konnten.“⁴²³

Anders als in *Mugnog-Kinder!* werden hier die Erwachsenenfiguren nicht überzogen dargestellt, ihre Handlungen entstammen nicht einem karikaturistischen Muster, sondern haben einen realistischen Anspruch. Der Grundkonflikt bestehend aus Emanzipation und Ausbeutung wird sowohl auf der Ebene der Kinder als auch der Erwachsenen ausgetragen. *Mannomann!* beschränkt sich nicht nur auf die Zielgruppe Kinder als Zuschauer, hier werden auch Konfliktsituationen aus der Erwachsenenwelt aufgezeigt, reflektiert und Lösungen angeboten.

Gerhard Fischer bezeichnet *Mannomann!*, sowie *Ein Fest für Papadakis* und *Doof bleibt doof* als „Volksstück“, „(...) weil es die traditionelle Altersbegrenzung des Kindertheaters überwindet. (...) Wie in kritischen Volksstücken werden die Sorgen und Nöte der kleinen Nöte der kleinen Leute, egal welchen Alters, auf ihre versteckten gesellschaftlichen Ursachen hin untersucht,“⁴²⁴

⁴²² Heymann, Birger; Ludwig, Volker; Lückner, Reiner; Grips Theater: *Mannomann!*, Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 1972, S. 16.

⁴²³ Lückner, Reiner: „Wie wir „Mannoman“ inszenierten“, in: Schedler, Melchior: *Mannomann! 6x exemplarisches Kindertheater*, S. 224.

⁴²⁴ Fischer, Gerhard: *Grips: Geschichte eines populären Theaters. (1966-2000)*, S. 132.

10.2.3. Entstehung

Mit *Mannomann!* musste sich das *GRIPS-Ensemble* das erste Mal im Team bewähren. Diesem gehörten Jörg Friedrich, Dietrich Lehmann, Ulrich Gressieker, Renate Küster, Birger Heymann, Sabine Lehmann, Jutta-Friederike Schmidt, Douglas Rosen und Reiner Lücker, der die Regie übernahm, an.

Volker Ludwig resümiert: „Es wurden jede Woche neue Konzepte angeboten – Jörg und Ulrich schrieben ins Blaue witzige Einzelszenen-, und wenn sie sich inhaltlich oder dramaturgisch als zweifelhaft erwiesen, einfach wieder fallengelassen, statt auf der Erkenntnis der Fehler aufbauend nach anderen Lösungen zu suchen.“⁴²⁵ Im Nachhinein lag das Problem für Volker Ludwig in der Größe des Ensembles, der Kreis der Autoren war zu groß gefasst. Ebenso traten inhaltliche Probleme bezüglich der Dramaturgie auf. Die Grundthematik stand als erstes fest: „(...) die Konstruktion alleinstehende Mutter – Sohn und Tochter – ein Mann kommt ins Haus, patriarchalische Verhältnisse kommen auf, die Kinder können aufgrund ihrer Erfahrungen mit ihrer vorher selbstständigen Mutter, das heißt mit emanzipierten Verhältnissen, eine progressive, treibende Rolle spielen, was nun für ein Kinderstück unerlässlich scheint.“⁴²⁶ Weiters geplant war das Agieren zweier „Reaktionäre“, die als Negativfiguren fungierten und der Geschichte einen Rahmen zum Diskurs gaben. Die Geschichte beschreibt das Rollenverhalten verschiedener Figuren in unterschiedlichen Sozietäten. Schlechte Arbeitsverhältnisse und daraus resultierende Verhaltensstrategien von Eltern und Autoritätspersonen wurde zu einem weiteren Anknüpfungspunkt für mögliche Lösungsansätze. Das Stück war erst zwölf Tage vor der Premiere fertiggestellt worden. Volker Ludwig wollte mit dem Stück ein Problembewusstsein bei den Zuschauern schaffen, nicht nur bei der Entwicklung der Stücke zeigte sich der demokratisch-sozialpolitische Ansatz, sondern auch inhaltlich. Für Volker Ludwig ging und geht es noch immer um die Schaffung von Perspektiven und Mut zu machen.

10.3. Zwischenconclusio

Mannomann! und *Mugnog-Kinder* folgen laut Gerhard Fischer dem Schema eines Stationen-Märchens. „(...) eine Reihung von Szenen, die eine gleiche Grundsituation variieren. (...) Entscheidend neu und typisch auch für die folgenden Stücke des anti-autoritären Kindertheaters wird jedoch ein Mittel des Kabarett, die übertriebene Pointierung, durch die ein eigentlich alltäglicher Sachverhalt auf einmal ins Absurd-Irreale umkippt und durch die

⁴²⁵ Ludwig, Volker: „Schwierigkeiten beim Schreiben von „Mannomann““, in: Schedler, Melchior: *Mannomann! 6x exemplarisches Kindertheater*, S. 214.

⁴²⁶ ebd., S. 215.

Konfrontation mit gewohnten Erfahrungen und Erwartungen zum Lachen und zur gleichzeitigen Erkenntnis von sozialen Widersprüchen provoziert.“⁴²⁷ Mittels Humor und einer überspitzten Darstellungsweise werden ernste Konflikte aus der Erfahrungswelt der Zuschauer, Erwachsene und Kinder, erst greifbar gemacht. Das Prinzip der Übertreibung ist charakteristisch für die Stücke des *GRIPS* Theaters und ermöglicht dringende Themen, wie Konflikte mit Autoritätspersonen, in Kindergruppen oder in Schulen „burlesk“ auf die Bühne zu bringen. Indem Lösungen vorgeschlagen werden, wird das Publikum befähigt, diese auf ihre Wirklichkeitswelt zu übertragen.

Die Stücke des *GRIPS* Theater haben alle eine Intention: sie wollen aufrütteln, animieren, begeistern, den Mut geben sich zu wehren und das mit Humor. *Mannomann!* ist das erste Stück das in der neuen Spielstätte, dem *Forumtheater*, spielte und über eine Arenabühne verfügte, sodass das Publikum rund um die Bühne mit direktem Kontakt zu den Zuschauern platziert war. Reiner Lückner befürchtete anfangs, dass die direkt um die Bühne sitzenden Kinder diese stürmen würden. Doch „(...) diese Befürchtungen erwiesen sich später als grundlos, während sich die Hoffnungen, die wir auf die Raumbühne gesetzt hatten, zum größten Teil erfüllten.“⁴²⁸

„Das Theater ist der richtige Ort, um zu lachen. Der einsame Lacher vor dem Fernsehapparat ist eine traurige Vorstellung. Das Lachen im Saal, mit andern, verbindet und steckt an.“⁴²⁹

11. Reaktionen auf das „neue“ Kinder- und Jugendtheater in Westdeutschland

11.1. Christel Hoffmann und *GRIPS*

Ende der 1960er erlebte die Kinder- und Jugendtheaterszene in Westdeutschland einen Aufschwung. Auch im Osten Deutschlands stieß diese Entwicklung auf Interesse. Christel Hoffmann publizierte dazu 1976 ihre Ansichten zur Positionierung des Kindertheaters im deutschen Sprachraum. „(...) die Gründung der Internationalen Vereinigung der Kinder- und Jugendtheater (ASSITEJ) 1966, durch das Vorbild des DDR-Kinder- und Jugendtheaters, sowie durch das 1. Internationale Festival des Kinder- und Jugendtheaterfestival in der Hauptstadt der DDR (Februar 1966), das die Überlegenheit des sozialistischen

⁴²⁷ vgl., Fischer, Gerhard: *Grips: Geschichte eines populären Theaters. (1966-2000)*, S. 52ff.

⁴²⁸ Lückner, Reiner: „Wie wir >Mannomann< inszenierten“, in: Schedler, Melchior: *Mannomann! 6x exemplarisches Kindertheater*, S. 220.

⁴²⁹ Lückner, Reiner; Reisner, Stefan: „Übers Lachen“, in: Kolneder, Wolfgang; Ludwig, Volker; Wagenbach, Klaus: *Das GRIPS Theater*, S. 7.

Jugendtheaters vor Vertretern aus etwa fünfundzwanzig Ländern dokumentierte.⁴³⁰

Als einen weiteren wesentlichen Grund für die Neuentwicklung der Kinder- und Jugendbühnen in der BRD nennt Hoffmann die „bundesweite Theaterkrise“.

„Unter diesen Umständen erinnerten sich die Stadttheater an die Kassenerfolge mit den Weihnachtsmärchen und der *Deutschen Bühnenverein* (der Unternehmerverband des westdeutschen Theaters) riet 1967, die Kinder als Besucherreservoirs zu nutzen.“⁴³¹

Als Grund für die inhaltliche Entwicklung des westdeutschen Kinder- und Jugendtheaters nennt sie die Debatten der „Neuen Linken“ und die damit verbundenen Diskussionen über antiautoritäre Erziehung.

„Die Stücke des Reichskabarets sind ein Spiegel der Auseinandersetzung linker und pseudolinker Meinungen zum Kindertheater, zur Erziehung (...). Dass sie sich dabei mit den Kindern solidarisieren, macht sie sympathisch.“⁴³² Christel Hoffmann prangert die

Kinderfeindlichkeit in der BRD an, vor allem die perspektivlose Zukunft von Arbeiterkindern.

„Das Ausmaß der Kinderfeindlichkeit im „Wohlstandsland“ BRD ist erschreckend und systemimmanent (...).“⁴³³

Kinder seien in Mietwohnungen unerwünscht, eine Million Kinder hätten in der BRD kein eigenes Bett, aufgrund des Mangels an Spielplätzen, werde jeder achte Verkehrsunfall durch das Spielen auf der Straße verursacht.⁴³⁴ Zudem würden sich 80 Prozent der Erwachsenen für eine Prügelstrafe aussprechen und die Kinder seien „(...) durch Film, Fernsehen und sogenannte Kinder- und Jugendliteratur manipuliert. 60 Prozent der Kinder zwischen 10 und 15 Jahren bezeichneten als ihre Lieblingslektüre: Mord und Totschlag, Raubüberfälle, Brandstiftungen und Diebstähle, Kindesentführungen und Sittenskandale.“⁴³⁵

Nach Christel Hoffmann seien vor allem die ungleichen Bildungschancen zwischen Arbeiterkindern und Kindern aus Familien mit hohem Einkommen bedenklich.

Weiters betont sie, dass die *GRIPS* Stücke nur den Eindruck erwecken, fortschrittliches Denken und Handeln unter dem Titel einer antiautoritären Moral zu generieren. Beim Weihnachtsmärchen würden die „braven Kinder“ belohnt werden, bei den *GRIPS* Stücken hingegen die Kinder, die sich gegen die Autoritären wehren, der „(...) Widerstand gegenüber Verboten und Autoritäten (gilt) als Tugend. Soziale Bedingungen und individuelles Verhalten werden den dargestellten Kindern abgesprochen, wie den Erwachsenen auch.“⁴³⁶

Christel Hoffman sieht ein weiteres Problem in der Bedeutung der kindlichen Emanzipation.

⁴³⁰ Hoffmann, Christel: *Theater für junge Zuschauer*, S. 174.

⁴³¹ ebd., S. 174.

⁴³² ebd., S. 176.

⁴³³ ebd., S. 176.

⁴³⁴ vgl., ebd., S. 176.

⁴³⁵ ebd., S. 177.

⁴³⁶ ebd., S. 180.

„Danach bedeute die Emanzipation des Kindes nicht eine Integration in die Gesellschaft, in der das Kind seinen Persönlichkeitsanspruch durchsetzen kann, sondern die Behauptung des Kindes gegen die Erwachsenen. Nur wer in der Gesellschaft integriert ist, kann sie auch verändern. (...) erst in der Gesellschaft wird also die persönliche Freiheit möglich.“⁴³⁷

In den Stücken von Volker Ludwig wird die autoritäre Beziehung Kind-Erwachsener kritisiert bzw. die Überlegenheit des Erwachsenen in Frage gestellt. Hier würde nach Hoffmann „Auf diese Weise die Kluft zwischen Heranwachsenden und den Erwachsenen nicht überwunden, wohl aber zum scheinbaren Antagonismus vertieft. Diese Auffassung ist sowohl mit dem marxistischen Bild vom Menschen als auch mit sozialistischer Erziehung nicht vereinbar.“⁴³⁸ Denn das heranwachsende Kind sei Teil des sozialistischen Systems, es soll als mündiges Mitglied in und aus der Gesellschaft fungieren.

Weiters kritisiert sie, dass nur der Sachverhalt der unterdrückten Kinder bei *GRIPS* behandelt wird, aber nicht tiefer in gesellschaftlichen Zusammenhängen nach Lösungen gesucht werden würde. Das Aufzeigen der Missstände der Kinder sei zwar positiv, dennoch hätten sie „(...) an den gesellschaftlichen Prozessen weiterhin keinen Anteil.“⁴³⁹

Christel Hoffman kritisiert in ihrem Beitrag das kapitalistische System hinter dem *GRIPS* Theater, welches durch *GRIPS* nicht umgebildet werde. „Zwar werden den Kindern stärker als bisher, in dieser Form sogar erstmalig im Kindertheater deutschsprachiger kapitalistischer Länder gesellschaftliche Zusammenhänge verdeutlicht, aber die Vorschläge zur Veränderung sind ebenso naiv wie bürgerlich illusionär.“⁴⁴⁰

11.2. Ilse Rodenberg zu Besuch bei *GRIPS*

Ilse Rodenberg publizierte 1971 einen Artikel in der Fachzeitschrift *Theater der Zeit* in dem sie über den Wandel des westdeutschen Kinder- und Jugendtheater schrieb, das „(...) aus seinem Dornröschenschlaf zu erwachen (scheint)“.⁴⁴¹

Nach Rodenberg haben sich im Westen Deutschlands zwei Gruppen in der Kinder- und Jugendtheaterszene herausgebildet: Einerseits existieren weiterhin die traditionellen Theatermacher, die „*Moraltheoretiker*, die die Kinder als Erziehungsobjekte betrachten und eine *heile Kinderwelt* proklamieren, und auf der anderen Seite die Pseudofortschrittler, die einer *antiautoritären* Erziehung huldigen.“⁴⁴² Nach Rodenberg verschreiben sich die

⁴³⁷ Hoffmann, Christel: *Theater für junge Zuschauer*, S.183.

⁴³⁸ ebd., S. 183.

⁴³⁹ ebd., S. 186.

⁴⁴⁰ ebd., S. 188.

⁴⁴¹ Rodenberg, Ilse: „Irrwege und Lösungsversuche“, in: *Theater der Zeit*, 1971/Heft 9, S. 46.

⁴⁴² ebd., S. 46.

„Ultralinken“ dem realistischen Theater und sie kritisiert in dem Stück *Balle, Malle, Hupe und Arthur* des *GRIPS*-Ensembles die Darstellung der Polizisten. „Es ist den Autoren nicht bewusst, daß sie Kindern Bilderbuchautoren vorführen, die keinem Vergleich mit der Realität standhalten.“⁴⁴³ Rodenberg wirft *GRIPS* vor, Klischees antiautoritärer Ansichten darzustellen, besser wäre „(...) tiefer (zu) loten und die Grundwidersprüche der kapitalistischen Welt, in der sich Kinder und Erwachsene befinden, deutlich machen.“⁴⁴⁴

Ilse Rodenberg besuchte das Stück *Mugnog-Kinder!* im Reichskabarett am 19.12.1970. Sie schildert ihre Eindrücke wie folgt:

„Die Aufführung (...) bestand im Grunde nur aus Umkehrung der Autoritäten auf rein kabarettistische Weise. Es hat mit einer kontinuierlichen Aufarbeitung des Spielens für Kinder wenig zu tun.“

1972 begab sich Ilse Rodenberg ein weiteres Mal in das *GRIPS* Theater und besuchte das Stück *Mannomann*. Die folgende Feststellung von ihr, geht aus einem persönlich verfassten Bericht vom 6.12.1972 hervor: „Von der künstlerischen Seite her ist es reines Agitationstheater und man möchte es mehr als Agit-Prop Gruppe bezeichnen, denn als Theateraufführung. Schauspielerische Leistungen waren unter diesen Umständen nicht zu ermitteln.“ Sie bemerkte allerdings die Einstellung von *GRIPS* positiv an: Hier werde das Kind „(...) zum ersten Male auf bundesdeutschen Bühnen ernst genommen.“

Das *GRIPS* Theater habe erst ab Ende 1979 Kontakte zum *Theater der Freundschaft* geknüpft. Volker Ludwig bezeichnete es als „ein unglaublich verstaubtes Theater“, bei dem das Stück „Max und Millipilli“ als Gastspiel abgelehnt wurde.⁴⁴⁵

12. Conclusio

Das *GRIPS* Theater in (West)-berlin und das *Theater der Freundschaft* im ehemaligen Ostberlin haben sich als Bühnen für Kinder- und Jugendtheater fast 20 Jahre eine Stadt geteilt, sie hatten zwar dasselbe Zielpublikum, sie waren jedoch nicht nur durch eine Mauer getrennt, sondern auch in ihren künstlerischen Intentionen und Praxis weit voneinander entfernt.

⁴⁴³ Rodenberg, Ilse: „Irrwege und Lösungsversuche“, in: *Theater der Zeit*, 1971/Heft 9, S. 48.

⁴⁴⁴ ebd., S. 48.

⁴⁴⁵ Doderer, Klaus: *Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters zwischen 1945 und 1970*, S. 307.

In der 14 jährigen Intendanz von Ilse Rodenberg spielte das *Theater der Freundschaft* für das jüngste Publikum ausschließlich Märchen. Einerseits wurde auf deutsche Volksmärchen oder russische Kunstmärchen zurückgegriffen, andererseits wurden Autoren engagiert, welche diese Märchen als Vorlagen für die Bühne zu nutzten. „Neben der Übertragung und Neugewinnung der die Spielhandlung durchdringenden poetischen Substanz ging es den Autoren in erster Linie um die reiche Bestimmung der Figuren, um die Ausstattung der Helden mit solchen moralischen Eigenschaften, die die sozialistische Persönlichkeit auszeichnen. (...) Es kann unseren jüngsten Theaterbesuchern eine frühe Begegnung mit dem künstlerisch geformten sozialistischen Menschenbild vermitteln.“⁴⁴⁶ Der Held verkörperte den loyalen, vor allem aber gehorsamen Staatsbürger, indem er die vom Staat geforderten gesellschaftlichen Regeln befolgte.

Ein Hauptanliegen des sozialistischen Kindertheater war es, dem jungen Publikum die Möglichkeit zu geben, „(...) sich mit künstlerischen Mitteln am Klassenkampf“⁴⁴⁷ beteiligen zu können. Theaterwissenschaftlerin und-pädagogin Christel Hoffmann formuliert die Forderung des Kinder- und Jugendtheaters folgendermaßen: „(Eine) Einreihung der proletarischen Kinder in die Klassenfront der erwachsenen Arbeiter.

Unser Bühnenspiel schafft nicht nur Propaganda, es schafft lebendige Beziehungen zwischen Kindern und Erwachsenen, zwischen den jungen Genossen in der Gruppe und den Kindermassen außerhalb.“⁴⁴⁸

Im *GRIPS* Theater hingegen läuft es anders: Hier sind die Helden des Stückes aufmüpfige Kinder, die sich gegen die Autoritäten behaupten und mit unkonventionellen Mitteln bestehende Gesellschaftsnormen in Frage stellen. Dabei soll das Selbstwertgefühl des Publikums aufgewertet werden, Melchior Schedler spricht von „Einer Erziehung vom *Aufrechten Gang*“.⁴⁴⁹

Auch wenn das Gute und das Böse in den Märchen am *Theater der Freundschaft* anders definiert ist als am *GRIPS* Theater - beide enden mit einem Sieg des Guten. So kann nach Christel Hoffmann dem „(...) Kind Zuversicht in die Dauerhaftigkeit der gerechten Sache, die seine Märchenhelden verfechten“⁴⁵⁰ vermittelt werden. Hier sind, im Gegensatz zum *GRIPS* Theater, keine emanzipierten Kinder gefordert, die einen Willen an Veränderung

⁴⁴⁶ Heinz Arnold „Sozialistische Gegenwart auf der Bühne des Kinder- und Jugendtheaters“, in: *Theater der Zeit*, 1970/Heft 11, S. 14.

⁴⁴⁷ Hoffmann, Christel: *Theater für junge Zuschauer*, S. 76.

⁴⁴⁸ ebd., S. 76.

⁴⁴⁹ Schedler, Melchior: *Mannomann! 6x exemplarisches Kindertheater*, S. 7.

⁴⁵⁰ Hoffmann, Christel: „Partnerschaft pflegen und Persönlichkeit bilden“, in: Schneider, Wolfgang: *Kinder- und Jugendtheater in Berlin*, S. 13.

entwickeln, sondern solche, die sich dem System fügen und dabei eine „parteiliche Haltung“⁴⁵¹ entwickeln.

In den Märcheninszenierungen des *Theaters der Freundschaft* um 1970 wurde dem Publikum ein Einblick in gesellschaftliche Strukturen verschafft. Das Kind sollte Prozesse menschlichen Handelns verstehen und sich so besser in seiner Umwelt zurechtfinden. Im *Theater der Freundschaft* als auch im *GRIPS* wurden dringende Fragen der politischen Gegenwart aufgearbeitet. Peter Ensikat, Schauspieler und Regisseur am *Theater der Freundschaft* sowie Autor von zahlreichen Märchen wie *Prinzessin und Schweinehirt*, verstand seine Märchenadaptionen als Gegenwartsgeschichten. „Ich selbst machte, seit ich zum Kindertheater gekommen war, Märchenadaptionen, die ich allerdings immer als Gegenwartsgeschichten verstanden wissen wollte und auch heute noch so verstehe.“⁴⁵²

Unabhängig unterschiedlicher politischer Einflussnahmen, asymmetrischer gesellschaftlicher Entwicklungen und heterogener ökonomischer Voraussetzungen haben das sozialistische Theater sowie das emanzipatorische Theater Gemeinsamkeiten in ihrer Intention: Beide Theater stellen kompromisslos Kinder und Jugendliche ins Zentrum, geben ihnen sie als Publikum einen starken Platz und Stimme, um sie im Handeln, Agieren zu stärken.

⁴⁵¹ Hoffmann, Christel: *Theater für junge Zuschauer*, S. 125.

⁴⁵² Ensikat, Peter: „Volker Ludwig aus dem Osten betrachtet“, in: Fischer-Fels, Stefan (Hrsg.): *Der Schriftsteller Volker Ludwig*, S. 181.

13. Literaturverzeichnis

Bettelheim, Bruno: *Kinder brauchen Märchen*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 2000.

Bauer, Karl W.: *Emanzipatorisches Kindertheater. Entstehungszusammenhänge, Zielsetzungen, dramaturgische Modelle*. München: Wilhelm Fink Verlag 1979.

Doderer, Klaus: *Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters zwischen 1945 und 1970*. Frankfurt am Main: Lang 1995.

Fischer, Gerhard: *Grips: Geschichte eines populären Theaters. (1966-2000)*. München: JUDICIUM 2002

Fischer, Gerhard: „Das GRIPS Theater und die Macht“, in: Haas, Birgit (Hrsg.): *MACHT. Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2005.

Fischer-Fels, Stefan (Hrsg.): *Der Schriftsteller Volker Ludwig*. Berlin: Alexander Verlag Berlin 1999.

Gerstl, Quirin: *Die Brüder Grimm als Erzieher. Pädagogische Analyse des Märchens*. München: Ehrenwirth Verlag 1964.

Grimm, Jacob; Grimm Wilhelm: *Kinder- und Hausmärchen. Erster Band. Große Ausgabe*. Göttingen: Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung 1857.

Hasche, Christa; Schölling, Traute; Fiebach, Joachim: *Theater in der DDR. Chronik und Positionen*, Berlin: Henschel Verlag 1994.

Hoffmann, Christel: „Das Theater und die Freundschaft“, in: Schneider, Wolfgang; Taube, Gerd (Hrsg.): *Kinder- und Jugendtheater in Russland*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 2003.

Hoffmann, Christel: „Vom Werden eines neuen Theaters“, in: Nössig, Manfred (Hg.) *Theater in der Zeitenwende: Zur Geschichte des Dramas und des Schauspieltheaters in der Deutschen Demokratischen Republik 1945-1968*, Band 2, Berlin (Ost): Henschel Verlag. 1972, S. 363 – 415.

Hoffmann, Christel: *Theater für junge Zuschauer. Sowjetische Erfahrungen – Sozialistische deutsche Traditionen – Geschichte in der DDR*, Berlin (Ost): Akademie-Verlag 1976.

Israel, Annett; Riemann, Silke (Hrsg.): *Deutsches Kinder- und Jugendtheater. Das andere Publikum*, Berlin: Henschel Verlag 1996.

Jahnke, Manfred; Schneider, Wolfgang (Hrsg.): *Kinder- und Jugendtheater in der Kritik. Gesammelte Rezensionen, Porträts und Essays*, Frankfurt/Main: Peter Lang GmbH 2001.

Lüthi, Max: *Es war einmal: vom Wesen des Volksmärchens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.

Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen: Form und Wesen*. München: Francke 1974.

Kayser, Ruth: *Von der Rebellion zum Märchen: der Etablierungsprozess des Kinder und Jugendtheaters seit seinen Neuansätzen in der Studentenbewegung*, Frankfurt/Main: Lang 1985.

Kast, Verena: *Die Dynamik der Symbole. Grundlagen der Jungschen Psychotherapie*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 2000.

Kast, Verena: *Märchen als Therapie*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 2008.

Killy, Walther (Hrsg.): *Killy Literaturlexikon*, Band 2, 2. Auflage, Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co.KG 2008

Kolneder, Wolfgang (Hrsg.): *Das GRIPS Theater. Geschichte und Geschichten. Erfahrungen und Gespräche aus einem Kinder- und Jugendtheater*, Berlin: Wagenbach Verlag 1979.

Mayer, Mathias; Tismar, Jens: *Kunstmärchen*. Stuttgart: Metzler 1997.

Meyer, Joseph: *Meyers kleines Konversationslexikon*, Band 4, Bibliographisches Institut: Leipzig und Wien 1909.

Reifarth, Gert: *Die Macht der Märchen. Zur Darstellung von Repression und Unterwerfung in der DDR in märchenhafter Prosa*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Saz, Natalja: *Novellen meines Lebens, Berlin (Ost)*: Henschel Verlag 1973.

Schedler, Melchior: *Manomann! 6x exemplarisches Kindertheater*. Köln: DuMont Schauberg 1973.

Schneider, Wolfgang: *Kinder- und Jugendtheater in der Kritik*, Frankfurt/Main: Peter Lang GmbH. 2001.

Schneider, Wolfgang (Hrsg.): *Kinder- und Jugendtheater in Berlin*, Frankfurt/Main: dipa-Verlag 2000.

Schneider, Wolfgang (Hrsg.): *Kinder- und Jugendtheater in der DDR*, Frankfurt/Main: dipa-Verlag 1990.

Schneider, Wolfgang (Hrsg.): *Kindertheater nach 1968. Neorealistische Entwicklungen in der Bundesrepublik und Westberlin*, Köln: Prometh Verlag 1984.

Schneider, Wolfgang. „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland“, in: *Reclams Kindertheaterführer. 100 Stücke für eine junge Bühne*, hrsg. v. Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland, Stuttgart: Reclam 1994.

Schneider, Wolfgang: *Theater für Kinder und Jugendliche. Beiträge zu Theorie und Praxis*, Hildesheim: Georg Olms Verlag 2012.

Van de Water, Manon: *Moscow Theatres For Young People*, New York: Palgrave macmillan 2006.

Weber, Jürgen: *Der SED-Staat: Neues über vergangene Diktatur*, München: Olzog Verlag 1994.

Hochschulschriften

Baur, Elke: *Theater für Kinder: Geschichte und Bestimmung*, Diss. Universität Wien 1967.

Archivmaterial

Rodenberg, Ilse: *Vortrag von Ilse Rodenberg*. Audiodokument. Universität Wien: Audiothek der Theater-, Film- und Medienwissenschaft 1972.

Archiv des Theaters an der Parkaue, Parkaue 29, 10367 Berlin

Spiel- und Inspizientenbuch, Spielzeit 1969/1970 König Drosselbart

Czechowski, Heinz: *Exposé für ein Theaterstück für Kinder „König Drosselbart“ oder „Von der Prinzessin, die nicht lernen wollte“*. Halle, im November 1967.

Pädagogische Abteilung des Theaters der Freundschaft: „Begleitmaterial zu *König Drosselbart*“, Berlin (Ost) 1969.

Pädagogische Abteilung des Theaters der Freundschaft: „Stichwortprotokoll zu *König Drosselbart*“, Berlin (Ost), 1969.

Spiel- und Inspizientenbuch, Spielzeit 1971/72 Zar Wasserwirbel

Hawemann, Horst: „Konzeptionelle Überlegungen zu „Zar Wasserwirbel“ am Theater der Freundschaft“, Berlin (Ost), am 6.10.1971.

Theater der Freundschaft: „Karten – Anrecht – Preise“, in: Programmheft zu „Der nackte König“, Berlin (Ost), 1970.

Theater der Freundschaft: Programmheft „Zar Wasserwirbel“, Berlin (Ost) 1971.

Theater der Freundschaft: *Information für Lehrer und Erziehung zu der Aufführung Zar Wasserwirbel*, Berlin (Ost) 1971, S. 3.

Pädagogische Abteilung, Theater der Freundschaft: „Brief an Horst Hawemann“, Berlin (Ost), am 13.11.1971.

Pädagogische Abteilung des Theaters der Freundschaft: „Pädagogische Zwischenauswertung zu Zar Wasserwirbel“, Berlin (Ost), am 26.6.1972.

Theater der Freundschaft: *Zar Wasserwirbel: Publikumsreaktionen in der Vorstellung vom 29.11.1971*, Berlin (Ost) 1971.

Pädagogische Abteilung des Theaters der Freundschaft: *Protokoll des Testgesprächs nach der öffentlichen Probe zu Zar Wasserwirbel am 25.11.1971*, Berlin (Ost) 1971.

Internationales Kinder- und Jugendfestival in Ostberlin 1966

Beckelmann, Jürgen: „Zum Internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestival“, in: Frankfurter Rundschau, Frankfurt/Main, am 1.3.1966. (Nr. 41/Festv. 2)

Beckelmann, Jürgen: „Und immer siegt das Gute.“ Kommentar in: *Süddeutsche Zeitung*, München, am 22.3.1966. (Nr. 41/Festv. 2)

Hayner, Otto Fritz: „Märchen“, in: Arbeitsgemeinschaft der Kinder- und Jugendtheater der DDR: *Broschüre, anlässlich des internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestival in Berlin*. Berlin (Ost) 1966. (Nr. 41/Festv./1-7)

Rodenberg, Ilse: „Internationales Kinder- und Jugendtheaterfestival und Colloquium“, in: Bulletin N.4., Berlin (Ost), am 23.2.1966. (Nr. 41/Festv. 3)

Rodenberg, Ilse: „Theater für Kinder und Jugendliche in der Deutschen Demokratischen Republik“, in: Arbeitsgemeinschaft der Kinder- und Jugendtheater der DDR: *Broschüre, anlässlich des internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestival in Berlin*. Berlin (Ost) 1966. (Nr. 41/Festv./1-7)

Rodenberg, Ilse: „Die Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland“, Referat zum Kolloquium, anlässlich des Internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestivals in Berlin. gehalten am 21. Februar 1966. (Nr. 41/Festv./1-7)

Slomma, Lilo: „Die Darstellung des Bösen unter Berücksichtigung der psychischen Besonderheiten des Kinderpublikums“, in: Arbeitsgemeinschaft der Kinder- und Jugendtheater der DDR: *Broschüre, anlässlich des internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestival in Berlin*. Berlin (Ost) 1966. (Nr. 41/Festv./1-7)

Tannewitz: „Zum Internationalen Kinder- und Jugend-Theater-Festival“, in: *Das Berliner Wort*, Berlin (Ost), am 4.3.1966. (Nr. 41/Festv. 2)

Theater der Freundschaft: „Bericht über das Internationale Kinder- und Jugendtheaterfestival. An das Ministerium für Kultur“, Berlin (Ost), am 23.3.1966. (Nr. 41/Festv./1-7)

Theater der Freundschaft: „Statistik des Theaters der Freundschaft bis 1980“, Berlin (Ost), Datum nicht bekannt.

Stücktexte

Czechowski, Heinz: *König Drosselbart*. 2. Fassung, Berlin: Henschel Verlag 1996.

Heymann, Birger; Hachfeld, Rainer; Volker, Ludwig; Grips Theater: *Mugnog-Kinder!*, Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 1970.

Heymann, Birger; Ludwig, Volker; Lückner, Reiner; Grips Theater: *Mannomann!*, Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 1972.

Schwarz, Jewgeni: *Zar Wasserwirbel*, übers. v. Günter Jäniche, Berlin: Henschel Verlag 1996.

Theaterinszenierungen

Zar Wasserwirbel. Regie: Horst Hawemann, Ensemble des Theaters der Freundschaft, Berlin (Ost), Theater der Freundschaft, Premiere am 27.11.1971.

König Drosselbart. Regie: Horst Hawemann, Ensemble des Theaters der Freundschaft, Berlin (Ost), Theater der Freundschaft, Premiere am 4.10.1969.

Zeitungsartikel

Gluch, Gerhard: Ein Gespräch zum Thema im Ministerium für Volksbildung, in: *Theater der Zeit*, 1966/Heft 18, S. 32.

Ludwig, Volker: „Über die Anmaßung, Theater für Kinder zu machen“, in: *Theater heute*, April 1970, S. 27.

Mayer, Norbert: „Antithesen und Synthesen“, in: *Theater heute*, August 1969, S. 38.

Rodenberg, Ilse: „Irrwege und Lösungsversuche“, in: *Theater der Zeit*, 1971/Heft 9, S. 46.

Schedler, Melchior: „Sieben Thesen für sehr junge Zuschauer“. in: *Theater heute*, August 1969, S. 30ff.

Schedler, Melchior: „Reichskabarett - und wie weiter?“, in: *Theater heute*, August 1971, S. 29.

Seyfarth, Ingrid: „Gäste für die Kleinen“ – „Aus Nürnberg-Fürth“, in: *Theater der Zeit*, Juli/Heft 7, S. 10.

Internetquellen

Bienert, Michael: „Wunschnachfolger“, in: Text-der-Stadt, 29.6.2010, Abrufbar unter: http://www.text-der-stadt.de/Ludwig_Fischer-Fels.html (Zugriff am 21.8.2014).

Duden online, Abrufbar unter: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Song> (Zugriff am 28.8.2014).

Bildungsserver Berlin-Brandenburg (Hrsg.): „Die zehn Gebote für den sozialistischen Menschen“, Abrufbar unter: http://bildungsserver.berlin-brandenburg.de/fileadmin/havemann/docs/material/1958_zehn_gebote.pdf (Zugriff am 23.2.2014).

Gorokhova, Anastasia: „Aschenputtel entstaubt“, in: Russland HEUTE, 12.7.2011, Abrufbar unter: http://de.rbth.com/articles/2011/07/12/aschenputtel_entstaubt_06847.html (Zugriff am 23.1.2014).

GRIPS Theater Berlin (Hrsg.): „Was ist GRIPS?“, Abrufbar unter: <http://www.grips-theater.de/unser-haus/new-contentpage-3/> (Zugriff am 13.08.2014).

GRIPS Theater Berlin (Hrsg.): „Chronik 1969 – 2009“, Abrufbar unter: <http://www.grips-theater.de/unser-haus/historie/> (Zugriff am 21.8.2014).

Jura-Soyfer Gesellschaft (Hrsg.): „Aufführungen 1974-1987“, Abrufbar unter: http://www.soyfer.at/deutsch/auffuehrungen_1974-1987.htm (Zugriff am 17.7.2014).

Seidler, Ulrich: „Was wird mit den Prinzipien?“, in: Berliner Zeitung, 6.1.2006, Abrufbar unter: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/die-theaterleiterin-ilse-rodenberg-ist-im-alter-von-99-jahren-gestorben-was-wird-mit-den-prinzipien-,10810590,10351424.html> (Zugriff am 23.1.2014).

Schildt, Axel: „Neue Linke und Studentenbewegung“, in: Bundeszentrale für politische Bildung am 9.1.2008, Abrufbar unter: <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/68er-bewegung/51815/neue-linke> (Zugriff am 29.10.2014).

Schneider, Rolf: „In der DDR war Prag wichtiger als Dutschke“, in: Welt.de am 12.2.2008, Abrufbar unter: <http://www.welt.de/kultur/history/article1665719/In-der-DDR-war-Prag-wichtiger-als-Rudi-Dutschke.html> (Zugriff am 29.10.2014).

Wardetzky, Kristin: „Märchen in Erziehung und Unterricht“, in: Evangelische Stadtakademie München, 14.7.2014, Abrufbar unter: http://www.evstadtakademie.de/fileadmin/user_upload/PDF/Wardetzky_Maerchen_in_Erziehung_und_Unterricht.pdf (Zugriff am 11.3.2014).

Nicht veröffentlichte Schriften

Chronik des *Theaters der Freundschaft 1958 – 1970*, zur Verfügung gestellt von Roswitha Weber, *Theater an der Parkaue* im Februar 2013.

14. Anhang

14.1. Abstract

Die folgende Arbeit beschäftigt sich mit dem Kinder- und Jugendtheater in der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik und in der Bundesrepublik Deutschlands zu Zeiten der Studentenproteste von 1968.

In der DDR hatten die Kinder- und Jugendtheater einen hohen Stellenwert, so wurde bereits 1946 als kulturpolitisches Signal das *Theater der jungen Welt* im vom Krieg zerstörten Leipzig gegründet. Hans Rodenberg eröffnete 1950 das *Theater der Freundschaft* in Berlin-Lichtenberg, welches als zentrales Kindertheater fungierte. Es diente als Vorbild für alle Kindertheater in der DDR und behielt bis ins Jahr 1992 seinen Namen. Während die staatlichen Kinder- und Jugendtheater in der DDR Mitte der 1960er Jahre bereits als jahrelang, hoch subventionierte, geförderte und hoch geachtete staatliche Einrichtung beeindruckten, wurde hingegen dem Kinder- und Jugendtheater in der BRD von Seiten des Staates wenig Beachtung geschenkt.

Erst im Zuge der Studentenbewegung Ende der späten 1960er bis in die 1970er Jahre rückte auch das Interesse an Kindern und deren Bildung in den Blickpunkt.

Die Betrachtungen konzentrieren sich einerseits auf das *Theater der Freundschaft* und andererseits auf das *GRIPS Theater*, das als antiautoritäres „Mutmachtheater“ in der BRD (Westberlin) als Reaktion auf die Studentenproteste im Jahre 1972 von Volker Ludwig gegründet worden war. Beide Theater befanden sich in Berlin, einer geteilten Stadt, die als weltpolitischer Brennpunkt des Kalten Krieges galt und zwei konträre Weltsysteme unmittelbar nebeneinander lagen – der realsozialistische Osten und der imperialistische Westen. Die unterschiedlichen politischen Systeme spiegelten sich auch in der Stück- und Inszenierungsweise beider Theater wider.

Während am *Theater der Freundschaft* das Märchen als geeignetes Genre für das jüngste Publikum gehandelt wurde, versprach sich das *GRIPS Theater* zeitgemäßen sozialkritischen Themen.

Anhand von ausgewählten Märcheninszenierungen des *Theaters der Freundschaft* in der DDR werden in dieser Arbeit pädagogische Aspekte und Inszenierungen, die für die Instrumentalisierung der Kinder und Jugendlichen möglicherweise genutzt wurden, untersucht. Diese Stücke werden den Aufführungen des *GRIPS Theaters* im Berlin der damaligen BRD gegenübergestellt. Den Kindern eine Stimme geben, sich gegen Autoritäten durchzusetzen und selbstbewusst ihre Umwelt wahrzunehmen waren ein Anliegen der Theatermacher der 1968er-Generation. Volker Ludwig wurde mit seinem Ensemble zu Wegbereitern für neue Themen in der Kinder- und Jugendtheaterszene in der BRD und gilt bis zum jetzigen Zeitpunkt als Pionier des emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheaters.

14.2. Danksagung

Sieben auf einen Streich:

1. Danken möchte ich zu allererst meiner Betreuerin Prof. Hilde Haider, die mich von Beginn an durch wertvolle Hinweise auf durchdachte Thesen brachte und mich aus dem Dschungel meiner Recherchearbeit auf die richtige Fährte lockte.
2. Mein besonderer Dank gilt meiner Mutter, die sich durch wilde Kommasetzungen und Satzstellungen durchschlug und viel Zeit sowie Geduld in die Korrektur meiner Arbeit investiert hatte.
3. Ebenso sei meinem Vater gedankt, der mich während meiner Universitätszeit stets unterstützte.
4. Vielen Dank an meinen Bruder Max für das Korrekturlesen – ohne seine Hilfe hätte ich meine Beziehung zu der Textverarbeitungssoftware nicht vertiefen können.
5. Eine emotionale Stütze, motivierende Gespräche, sowie nötige Ablenkung lieferten mir mein Freund Johannes und meine Mitstreiterinnen seit der Schulbank, Evi und Tscho-Rock. Vielen Dank an Vincent, der mit seinem graphisch-ästhetischem Blick den letzten Schliff dieser Arbeit verliehen hat.
6. Gedankt sei Dr. Jürgen Kirschner, der mir im Berliner Archiv des Kinder- und Jugendtheaterzentrums mit Rat und Tat bei der Auswahl der Archivalien zur Seite stand und eine große Unterstützung bei der Konkretisierung meiner Thesen war.
7. Zuletzt sei noch Roswitha Weber erwähnt, die mit vollster Hingabe das Archiv des *Theaters an der Parkaue* betreut und mich bei meiner Recherche immens unterstützte. Ihre erlebten Anekdoten aus dem *Theater der Freundschaft* gaben meinen Vorstellungen über die theoretische Theaterarbeit in der DDR ein Gesicht und bereicherten mein Interesse am Kinder- und Jugendtheater in der ehemaligen DDR sehr.

14.3. Lebenslauf

Sophie Marie Gurreesch

Geboren in Wien, Österreich

Bildung:

2008-2014: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der
Universität Wien

1995-2003: Akademisches Gymnasium, 1010 Wien

1991-1995: Volksschule "Notre Dame de Sion", 1070 Wien

Kunst und Kultur:

10/2009 bis 2/2010: Theaterverlagspraktikum, Mag. Eva Feitzinger, Universität Wien

10/2009 bis 6/2010: "Kinder, Geister und Vampire" – Die jungen Theatermacher, Wien
Requisite, Produktionsassistentz, pädagogische Betreuung der
jungen Darsteller

4/2010 Tanz und Performance Festival "KiosK 59" WUK, Wien
Mitarbeit im Organisationsteam

2/2011 bis 6/2011 DSCHUNGEL WIEN, Theaterhaus für junges Publikum, Wien
Dramaturgieassistentz

5/2011 bis 7/2013 TALK TV
Publikumsbetreuung

6/2013 bis 9/2013 „sorry, we´re fucked“ – theater-JA.KOMM, Wien
PR- und Produktionsassistentz