



universität
wien

DIPLOMARBEIT

„Von Entwicklungslinien des Kinder- und
Jugendtheaters in Europa zu Südtirol:
Das professionelle Kinder- und Jugendtheater
,Cortile – Theater im Hof’ in Bozen.“

Verfasserin:

Melanie Mader

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger

Dank

Dank gebührt an dieser Stelle meiner Diplomarbeitsbetreuerin Frau Professor Brigitte Dalinger für die zuverlässige und konstruktive Unterstützung beim Verfassen dieser Arbeit, sowie Beate Sauer für die zahlreichen Gespräche und Interviews und die Bereitschaft mir mit Rat und Tat zur Seite zu stehen.

Ich danke all meinen Freunden, meiner Familie und all jenen, die mich im Laufe des Schreibprozesses unterstützt, gefördert, abgelenkt, motiviert und begleitet haben, insbesondere meiner Mutter, die mit viel Geduld und Verständnis immer an meiner Seite stand und mir die nötige Ruhe gelassen hat, die Arbeit zu vollenden.

Ganz besonders danken möchte ich zudem den allerbesten Freunden der Welt: Alex, Geddi, Kathi, Katrin, Martin, Vera – danke für euer offenes Ohr, für all die motivierenden Gespräche, für die netten Ablenkungsabende und für alles andere was ihr für mich tut.

Der meiste Dank geht ohne Zweifel an Biggi, ohne die es diese Arbeit höchstwahrscheinlich nicht geben würde. Mit unermüdlichem Einsatz schaffte sie es stets mich wieder auf den richtigen Weg zu bringen, mir Mut zu machen und mich aufzubauen. Ich danke dir dass es dich gibt, dass du immer für mich da bist, dass du mir bei der Recherche so geholfen hast, für das Korrekturlesen und für all die anderen Tausend Dinge, die du für mich getan hast! Danke für die jahrelange gute Freundschaft und dass ich in jeder Situation ohne Zweifel auf dich zählen kann!

Anmerkung:

Aus Gründen der Einfachheit wurden sämtliche Personen und Berufsbezeichnungen in dieser Arbeit, die sich auf Männer und Frauen beziehen, in ihrer männlichen Form verwendet, bezeichnen jedoch selbstverständlich beide Geschlechter gleichwertig.

Inhaltsverzeichnis

<u>1. Einleitung</u>	1
<u>2. Begriffsbestimmung</u>	7
<u>3. Geschichtlicher Überblick – Kinder- und Jugendtheater bis 1968</u>	11
3.1 Antike und Mittelalter	11
3.2 Das 18. Jahrhundert	12
3.3 Das 19. Jahrhundert – Das Weihnachtsmärchen	14
3.4 Die Wende zum 20. Jahrhundert – Die Reformpädagogik	16
3.5 Das sowjetische Kinder- und Jugendtheater – Natalia Saz	19
3.6 Bundesrepublik Deutschland	23
3.6.1 Weimarer Republik	23
3.6.2 Nationalsozialismus	25
3.6.3 DDR	27
3.6.4 Westdeutschland	29
<u>4. Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters ab 1968</u>	31
4.1 Emanzipatorisches Kinder- und Jugendtheater	33
4.1.1 Das Mitspiel-, Mitmach- und Vorführtheater und seine Beispiele	38
4.2 Die Folgen des emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheaters und die Hinwendung zum Poetischen	44
4.3 Europäische Modelle – Über Entwicklungslinien dreier Länder	48
4.3.1 Schwedisches Kinder- und Jugendtheater	49
4.3.1.1 Suzanne Osten	51
4.3.1.1.1 „Unga Klara“ – Methoden und Konzepte dargestellt anhand des Stücks <i>Medeas Kinder</i>	52

4.3.2 Italienisches Kinder- und Jugendtheater	56
4.3.2.1 Carlo Formigoni	60
4.3.2.1.1 Arbeitsweise des „Teatro Kismet“ dargestellt anhand von <i>Aladino</i>	61
4.3.3 Niederländisches Kinder- und Jugendtheater	63
4.3.3.1 Ad de Bont	66
4.3.3.1.1 Arbeitsweise von „Wederzijds“ am Beispiel von <i>Die Ballade von Garuma</i>	69
<u>5. Kinder- und Jugendtheater in Südtirol neben dem „Theater im Hof“</u>	71
5.1 Theaterlandschaft Südtirol – Rahmenbedingungen	72
5.2 Angebot an Kinder- und Jugendtheater in Südtirol – Ein Versuch einer Bestandsaufnahme	78
5.2.1 Erste Versuche engagierter Gruppen ab den 60er Jahren	78
5.2.2 Gegenwärtiges Angebot an Kinder- und Jugendtheater in Südtirol	84
5.2.2.1 Italienischsprachiges Angebot an Kinder- und Jugendtheater in Bozen	89
<u>6. „Theater in der Hoffnung“ Bozen</u>	94
6.1 Auftakt für das mobile „Theater in der Hoffnung“ mit <i>Dussel & Schussel</i>	97
6.1.1 Presseberichte zu <i>Dussel & Schussel</i>	101
6.1.2 Fernsehverfilmung von <i>Dussel & Schussel</i> durch den RAI Sender Bozen	104
6.2 Das „Theater in der Hoffnung“ in den weiteren Jahren seines Bestehens - Über Konzepte, Inhalte und Stücke	107
6.2.1 Zusammenarbeit mit Carlo Formigoni in <i>Hänsel & Gretel</i>	110
6.2.2 Engagement für das Kinder- und Jugendtheater auf europäischer Ebene	114
6.2.2.1 Organisation eines Kinder- und Jugendtheatersymposiums	115

6.2.2.2 Denkschrift über das bisherige Bestehen vom „Theater in der Hoffnung“ und theoretische Fundierungen	121
6.2.3 Die letzten Jahre des mobilen Theaters	123
<u>7. Vom „Theater in der Hoffnung“ zum „Cortile – Theater im Hof“</u>	125
7.1 Das „Cortile – Theater im Hof“ – Über Ideen und Konzepte	130
7.1.1 Rahmenprogramm	134
7.2 Über finanzielle Schwierigkeiten	138
7.3 Erfolge im Ausland – Über Festivals und Co-Produktionen	146
7.3.1 Mit der Eigenproduktion <i>Scarpette rosse</i> zum „Fringe Festival“ nach New York	147
7.3.2 Großer Erfolg mit der Eigenproduktion <i>Nebensache</i>	152
7.3.3 Co-Produktion <i>Die Seiltänzerin</i> mit dem „Dschungel“ Wien	154
7.4 Schwerpunkt F.i.a.T.	158
7.5 Englischsprachiges Theater für Jugendliche	160
7.5.1 <i>Hoods</i>	160
7.5.2 <i>Split the lark</i>	163
7.5.3 <i>Hamlet</i>	164
7.6 Im Jahr 2012 – Das „Theater im Hof“ heute – Resümee	166
<u>8. Schlussbemerkung</u>	169
<u>9. Literaturverzeichnis</u>	171
<u>10. Anhang</u>	192
<u>11. Abstact</u>	197

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit verfolgt das Ziel die Entwicklungen, welche im Laufe der Geschichte das Kinder- und Jugendtheater im Allgemeinen prägten, aufzuzeigen, um mit Hintergrund dieser ein Profil über das Südtiroler „Cortile – Theater im Hof“ von Beate Sauer in Bozen zu erstellen. Um einen wissenschaftlichen Diskurs darüber anstellen zu können, wird zunächst in Kapitel 2 eine Bestimmung des Begriffs „Kinder- und Jugendtheater“ erarbeitet, die darauf verweist, welche Definition im Sinne dieser Abhandlung verwendet wird. Erst durch eine Eingrenzung der Begrifflichkeit kann eine weitere Befassung mit geschichtlichen Hintergründen der Thematik erfolgen. Eine detaillierte Darstellung von theoretischen Beiträgen über Kinder- und Jugendtheater ist grundlegend für eine weitere Ausarbeitung und bedeutet im Sinne dieser Arbeit den Kontext für die weiteren Kapitel. Eine Beschäftigung mit dem „Cortile – Theater im Hof“ braucht einen Rahmen, welcher wissenschaftlich fundiert, und somit den Anforderungen dieser Arbeit gerecht werden kann. Nicht zuletzt wurden viele Stücke und Konzepte des Bozner Theaters in Hinblick auf neue Orientierungen im Kinder- und Jugendtheater erarbeitet. Ein Ausklammern dieser wichtigen Stationen in der Entwicklungslinie des Kinder- und Jugendtheaters in Europa, würde die nähere Befassung mit dem „Theater im Hof“ aus dessen Kontext reißen. Aus diesem Grund ist diese Arbeit, wie im Weiteren beschrieben, folgendermaßen aufgeteilt:

INHALT

Die Arbeit weist drei Teile auf, die in Zusammenhang untereinander gesehen werden müssen: Der erste Teil greift theoretische Abhandlungen über Kinder- und Jugendtheater auf, welche in Hinblick auf geschichtliche Stationen erfasst werden. Dabei ist dieser Teil in „Kinder- und Jugendtheater bis 1968“ und „Kinder- und Jugendtheater ab 1968“ gegliedert. Da im Besonderen das 20. Jahrhundert und das Zeitalter nach 1968 neue Phasen im professionellen Kinder- und Jugendtheater in Europa einläuteten und schließlich den Wendepunkt zu einer Etablierung dieses Bereiches darstellten, wird das Hauptaugenmerk die-

ses geschichtlichen und theoretischen ersten Teils, auf dessen Auswirkungen in Deutschland und seinen emanzipatorischen Formen gelegt. Eine Auseinandersetzung damit führt letztlich zur Ausarbeitung über die fortschrittlichsten Länder wie Schweden, Italien und den Niederlanden, die mit ihren Gruppen als europäische Modelle für die Weiterentwicklung von Kinder- und Jugendtheater stehen. Da auch für Beate Sauer diese neuen Phasen den Maßstab für ihre Arbeit im Theater für Kinder und Jugendliche setzen, schließt der erste Teil mit der Beschäftigung der wichtigsten Theatermacher dieser Länder: Suzanne Osten, Carlo Formigoni und Ad de Bont. Vor allem der niederländische Leiter der Gruppe „Wederzijds“ Ad de Bont, fungierte als Vorbild für die Theatermacherin aus Bozen und leitet somit den Übergang zum zweiten Teil der Arbeit und einer Befassung mit Südtirols Kinder- und Jugendtheaterlandschaft neben dem „Theater im Hof“ ein. Ein kurzer Überblick über die Rahmenbedingungen von Südtirols Theaterlandschaft im Allgemeinen, führt zu einer Beschreibung von Südtirols Kinder- und Jugendtheaterlandschaft bis heute. Der Einstieg wird dabei bereits hervorbringen, dass im Zuge einer Etablierung von professionellem Erwachsenentheater in Südtirol, nur vereinzelte Versuche in Richtung Kinder- und Jugendtheater unternommen wurden. Waren es in den 80er Jahren noch einzelne Gruppen, wie beispielsweise „Das Theater in der Klemme“ von Meran oder „Die Initiative“ in Bozen, die sich mit anspruchsvollen Stücken für Kinder und Jugendliche beschäftigten, ist das heutige Angebot besonders durch Gruppen und Initiativen geprägt, die sich auf ein Theater mit Kindern und Jugendlichen spezialisiert haben. Dieser Bereich schließt in der Bestandsaufnahme somit auch Tanztheatergruppen ein, die vor allem von italienischen Theatermachern des Landes realisiert werden. Ohne dabei jedoch auf Südtirols kulturpolitische Situation einzugehen, werden in diesem Sinne einige italienische Initiativen genannt, welche übergreifend auch mit deutschsprachigen Theatergruppen im Land zusammenarbeiten. Dass Südtirol mit seiner Autonomie ein sogenannter Sonderstatus zukommt, wird nicht näher beleuchtet, sondern fungiert als Ausgangsbasis jeglicher weiterer Überlegungen.

Der dritte Teil und somit der Hauptteil dieser Arbeit, beginnt mit Kapitel 6 und den ersten Schritten von Beate Sauer mit der Gründung des zunächst mobilen „Theater in der Hoffnung“. Zehn Jahre als mobiles Theater werden im Folgenden beleuchtet, dabei wird auf einige Stücke und einzelne wichtige Ereignisse

besonders eingegangen. Mit dem Ende des „Theaters in der Hoffnung“, wurde wiederum der Start für das feste Kinder- und Jugendtheaterhaus „Cortile – Theater im Hof“ in Bozen, als erstes und einziges Haus, das sich mit einem kontinuierlich wechselnden Spielplan völlig dem Theater für Kinder und Jugendliche angenommen hat, gelegt. Die Geschichte dieses Theaters wird in den folgenden Kapiteln ausgearbeitet und beleuchtet neben Erfolgen, Stücken, Projekten und Konzepten, auch Schwierigkeiten und Probleme, die sich in erster Linie auf finanzieller Ebene bewegten. Es wird zudem darauf eingegangen, wie diese finanziellen Hürden überwunden werden konnten. Weiters veranschaulichen Ausarbeitungen diverser Stücke die Arbeit von Beate Sauer, die sich nicht nur in Südtirol bewegt, sondern durch mehrere Erfolge im Ausland belegt wird. Das letzte Kapitel „Im Jahr 2012 – Das ‚Theater im Hof‘ heute - Resümee“ bildet einen Abschluss zu den vorangegangenen und zieht Bilanz.

FORSCHUNGS-LAGE UND METHODEN

Die Forschungslage über Kinder- und Jugendtheater im Allgemeinen bietet mittlerweile umfassende Literatur, die sich von Primärwerken über Sammelbände, Diplomarbeiten und Dissertationen bewegt. Auffallend ist dabei, dass sich die meisten Werke selbst auf Primärliteratur namhafter Autoren in diesem Bereich konzentrieren, welche auch für diese Diplomarbeit, im Besonderen für den **ersten theoretischen Teil**, herangezogen und im Folgenden kurz erwähnt werden: Eine Abhandlung, welche in sämtlichen Verfassungen über Kinder- und Jugendtheater und somit auch in der vorliegenden Arbeit reflektiert wird, ist das 1972 erschienene Buch *Kindertheater. Geschichte, Modelle, Projekte* von Melchior Schedler. Der Theaterwissenschaftler, Theaterkritiker, Autor und Dramaturg untersuchte in seinem Werk äußerst kritisch geschichtliche Stationen des Kinder- und Jugendtheaters und war zudem auch Auslöser heftiger Diskussionen über die Funktion von Märchen, als er sich im Jahre 1969 durch seine, in der Theaterzeitschrift *Theater Heute* publizierten *Sieben Thesen zum Theater für sehr junge Zuschauer*, als klar definierter Märchen-Gegner äußerte. Schedler, mit dem Zeitgeist der 70er Jahre, verstand es letztlich die Dringlichkeit einer neuen Orientierung von Theater für Kinder und Jugendliche zu erfassen und

argumentierte mit wohl fundierten Behauptungen gegen das verstaubte traditionelle Kinder- und Jugendtheater vor dessen Wendepunkt. Aus diesem Grund wurde Schedlers Werk in dieser Diplomarbeit herangezogen, stellte er für eine Beschäftigung besonders im Bereich des, sich nach 1968 konstituierende Modell eines emanzipatorischen Theaters in Deutschland, grundlegende Überlegungen an.

Des Weiteren wurden als Fundierung theoretischer Beiträge die unzähligen Publikationen von Wolfgang Schneider herangezogen, welcher zudem auch eine sehr gravierende Rolle im Kinder- und Jugendtheater einnimmt. Wolfgang Schneider ist u.a. Autor und Kulturwissenschaftler, sowie Gründungsdirektor und Leiter des Kinder- und Jugendtheaterzentrums Frankfurt am Main (von 1989 bis 1997), Organisator der ersten Kinder- und Jugendtheatertreffen in Berlin, seit 1997 Vorsitzender der ASSITEJ Deutschland, sowie von 2002 bis 2011 Ehrenpräsident der Internationalen Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche. In dieser Diplomarbeit nehmen seine analytischen Abhandlungen einen großen Stellenwert ein und bilden die Grundbasis für die Ausarbeitung der geschichtlichen Darstellung und die angestellten Reflexionen. Neben den von Schneider herausgegebenen Sammelbänden über das russische, niederländische, italienische und deutsche Kinder- und Jugendtheater, wurde im Zuge einer chronologischen Aufarbeitung, in erster Linie *Reclams Kindertheaterführer. 100 Stücke für eine junge Bühne* verwendet. Neben den Beiträgen von Wolfgang Schneider selbst finden sich in seinen Publikationen Artikel aller namhaften, und in dieser Arbeit zitierten Autoren dieses Genres:

Manfred Jahnke, Christel Hoffmann, Hartung Kirstin, Manon Van de Walter, Martin Vogg und Gerd Taube.

Außerdem zu nennen sind in diesem Kontext der Literaturforscher und Autor Klaus Doderer mit seiner Aufarbeitung zur *Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters zwischen 1945 – 1970*, die unter anderem als zentrale Quelle für das Kapitel 3.6.4 diente, als auch Stephanie Reinbold mit ihrer Studie über *Schwedisches Kinder- und Jugendtheater*, welche neben ihrer Beschäftigung mit Schweden, ein umfassendes Bild über kulturpolitische Ereignisse der 60er Jahre zeichnet.

Für den **zweiten Teil** der Arbeit und der Erfassung von Südtirols Kinder- und Jugendtheaterlandschaft, wurde aufgrund mangelnder Literatur in erster Linie auf Internetquellen, sowie auf Internetseiten der verschiedenen Theatergruppen oder Bühnen zurückgegriffen. Die Recherche gestaltete sich besonders in diesem Bereich als äußerst schwierig und zeigt ein Ergebnis empirischer Forschung. Aus diesem Grund erhebt die angestellte Bestandsaufnahme über das Angebot an Kinder- und Jugendtheater in Südtirol zwischen den 80er Jahren bis heute, keinen Anspruch auf Vollständigkeit und zeigt eine von der Verfasserin erstellte Aufzählung. Über die ersten Theatergruppen, welche sich dem Kinder- und Jugendtheater angenommen haben (siehe Kapitel 5.2.1), wurde ein etwas umfassenderes Profil erstellt, welches sich in erster Linie auf, von der Verfasserin geführten, Interviews mit den Leitern dieser Gruppen, Waltraud Staudacher und Franco Marini bezieht.

Für das Kapitel über Südtirols Theaterlandschaft im Allgemeinen mit seinen Rahmenbedingungen konnte neben Internetquellen, zudem der Aufsatz über *Deutschsprachiges Theater in Südtirol seit 1945* von Reinhard Auer und Gerhard Riedmann herangezogen werden.

Der **dritte Teil** dieser Arbeit bildet den Hauptteil und erfasst eine chronologische Aufarbeitung über das mobile „Theater in der Hoffnung“, bis hin zum festen „Theater im Hof“ in Bozen. Da es darüber bis dato keine wissenschaftlichen Abhandlungen gibt, wurden zu diesem Zweck vor allem Materialien zitiert, welche der Verfasserin von der künstlerischen Leiterin Beate Sauer zur Verfügung gestellt wurden. Das „Theater im Hof“ besitzt als kleines Theaterhaus kein eigenes Archiv im Sinne anderer großer Theaterbetriebe, der Übersicht halber wurden jedoch alle gesichteten Programmhefte, Dokumentationen, Veröffentlichungen und Konzepte in der Bibliographie mit „Archiv“ bezeichnet und kennzeichnen somit alle theaterinternen Schriften.

Des Weiteren konzentriert sich die Recherche in diesem Teil auf Zeitungsartikel und Pressemitteilungen, anhand welcher auch eine Auswahl der behandelten Inszenierungen erfolgte. Als Kinder- und Jugendtheater im Land Südtirol erfährt das „Theater im Hof“ nicht dieselbe Aufmerksamkeit von Seiten der Presse, wie es teilweise die größeren Theater der Stadt oder des Landes erfahren. Dies

erschwerte die Forschung in dieser Hinsicht und grenzte die Auswahl der gesichteten Zeitungen und Zeitschriften ein. In diesem Sinne konnten die zitierten Printmedien keiner gesellschaftspolitischen Untersuchung im Kontext einer politischen Gewichtung in Südtirol unterzogen werden und wurden nicht nach ethischen Kriterien gewählt. Den größten Teil der empirischen Forschung über das „Theater in der Hoffnung“, sowie dem „Cortile – Theater im Hof“, stellen aber die Interviews mit der Gründerin und künstlerischen Leiterin dieser. Neben drei Interviews, die von der Verfasserin geführt wurden, wird zudem auf ein, von Brigitte Lageder geführtes Gespräch mit Beate Sauer zurückgegriffen. Im Rahmen ihrer Diplomarbeit führte Brigitte Lageder dieses Interview und stellte es der Verfasserin zur Verfügung. Ein Gespräch mit Andreas Robatscher, der zusammen mit Sauer das „Theater in der Hoffnung“, als auch das „Cortile – Theater im Hof“ gründete, konnte leider nicht verwirklicht werden, da dieser im Jahre 2008 unerwartet verstarb. Eine Gedenktafel an der Außenfassade des Theaters mit der Inschrift „I’m a dreamer, looking for a place to stay“, erinnert an den Künstler, Schauspieler, Musiker, Autor und Regisseur. Andreas Robatscher übernahm im „Theater im Hof“ vor allem die Regie und war für die musikalische Ausführung verantwortlich.

Anhand der unterschiedlichen Quellen, die sich von theoretischen Texten, über Zeitungsartikel und Internetseiten, bis hin zu Interviews bewegen, soll am Ende der Arbeit ein umfassendes Bild über Kinder- und Jugendtheater im Allgemeinen mit Hinblick auf das „Cortile – Theater im Hof“ in Bozen, sowie Südtirols Kinder- und Jugendtheaterlandschaft entstehen. Der Aufbau der Kapitel ist chronologisch bestimmt, steht jedoch im Rahmen der untersuchten Gesichtspunkte zueinander und greift ineinander über. Dabei steht der Versuch von Beate Sauer im Vordergrund, eine Etablierung von Kinder- und Jugendtheater in Südtirol zu erreichen, aus welchem schließlich das erste feste Theaterhaus für Kinder und Jugendliche entstand.

Die Auswahl der behandelten Stücke des „Theaters in der Hoffnung“, sowie des „Cortile – Theater im Hof“ veranschaulicht, dass Beate Sauer sehr darauf bedacht war und ist, ihren Zuschauern Themen näher zu bringen, die stark an ihren eigenen Emotionen und Gefühlen angesiedelt sind. Dabei zeigt eine Beschäftigung damit, dass auch Themen angesprochen werden sollen, die im

Kinder- und Jugendtheater lange nicht diskutiert wurden, Kinder und Jugendliche jedoch sehr wohl betreffen. Aus diesem Grund erzählen die Stücke über reale und brutale Schicksale (siehe *Scarpette rosse* und *Hoods*), berichten über Ängste, Zweifel und Freundschaft (siehe *Dussel & Schussel* und *Algot Storm*), setzen sich mit dem Tod und dem Verlust einer geliebten Person auseinander (siehe *Die Seiltänzerin* und *Nebensache*) oder fördern die Kinder und Jugendlichen in ihrer eigenen phantasievollen Interpretation eines Stoffes (siehe *Der gelbe Hund*, *Hänsel & Gretel* und *Hamlet*). Nach diesen Kriterien wurden im Rahmen dieser Arbeit ebensolche Bühnenstücke ausgewählt, welche veranschaulichen, dass sich das „Cortile – Theater im Hof“, durch die geschichtlichen Entwicklungen des Kinder- und Jugendtheaters beeinflusst, anspruchsvollen Inhalten annimmt und dabei über die traditionskonformen Grenzen im Sinne einer „kindgerechten“ Unterhaltungsform hinauswächst.

2. Begriffsbestimmung

Zur weiteren Analyse der Thematik ist es zunächst notwendig, den behandelten Begriff Kinder- und Jugendtheater zu definieren. Die Begriffserklärung richtet sich zunächst auf das allgemeine Verständnis von Kinder- und Jugendtheater und soll an dieser Stelle noch keine präziseren Eingrenzungen aufweisen, jedoch synonym mit professionellem Kinder- und Jugendtheater verwendet werden.

Da es sich in der Begriffsfindung um ein komplexes Bedeutungsgeflecht handelt, sollen folgende Definitionen im Sinne dieser Arbeit für Klärung sorgen.

Im *Theaterlexikon* von Manfred Brauneck nachgeschlagen, findet sich folgende Definition:

„Kindertheater im eigentlichen Sinne ist das (professionelle) Theater für Kinder, bei dem Kinder primär zuschauend tätig sind, zuweilen auch mitreden [...], manchmal auch mitspielen [...]. Das ‚pädagogische Kindertheater‘ (engl. Theatre in Education) versteht sich als Bereich der Spiel-, Theater-, Interaktionspädagogik; die Aufführung für Kinder ist ein Baustein im Gesamtzusammenhang von Vor- und Nachbereitung und eigenen Spielversuchen; verbunden wird die Auf-

führung mit Lernprozessen und Projekten. Kinder meint in diesem Zusammenhang alle Nichterwachsenen; bei genauerer Bestimmung werden Kinder und Jugendtheater unterschieden.“¹

Im *Wörterbuch der Theaterpädagogik* wird der Begriff wie folgt beschrieben:

„Kinder- und Jugendtheater ist die Bezeichnung für Theateraufführungen professioneller SchauspielerInnen, die sich absichtsvoll und vorzugsweise an Kinder und Jugendliche wenden, erkennbar an Stoffwahl und Spielweise, Aufführungsort und Aufführungszeit.“²

Formell kann die Bedeutung von Kinder- und Jugendtheater darüber hinaus in 3 Kategorien geteilt werden und unterscheidet somit einerseits die Funktion von Kindern und Jugendlichen als Rezipienten, andererseits als direkte selbst Schaffende in der Produktion und Aufführung von Stücken:

„1. das professionelle Kinder- und Jugendtheater, in dem Kinder als Zuschauer einem Theater beiwohnen, das von Erwachsenen für sie produziert und aufgeführt wird,
2. ein Theater, in dem Kinder und Jugendliche Stücke spielen, die von Erwachsenen geschrieben wurden, oder
3. ein Theater, das die Kinder und Jugendlichen selbst schaffen.
Während die Kinder im professionellen Kinder- und Jugendtheater Rezipienten sind, produzieren sie in den Punkten zwei und drei das Theater selbst [...]. Kinder- und Jugendtheater kann innerhalb oder außerhalb der Schule oder an einem professionellem Theater stattfinden.“³

Einen differenzierteren Ansatz bietet Gerd Taube, unter anderem Leiter des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in Deutschland mit Sitz in Frankfurt am Main und künstlerischer Leiter der nationalen Biennale des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland:

„Kinder- und Jugendtheater bezeichnet ein sehr komplexes Phänomen von Theater. Einerseits bezeichnet der Begriff die Gesamtheit der von professionellen Künstlern für Kinder und Jugendliche angebotenen Theaterproduktionen sowie die einzelnen Institutionen, die Theater für Kinder und Jugendliche hervorbringen. Andererseits be-

¹ Dreßler, Roland / Nickel, Hans-Wolfgang / Rijswoudt, Carin van. „Kindertheater / Jugendtheater“, in: *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen – Bühnen und Ensembles*, hrsg. v. Brauneck, Manfred / Schneilin, Gérard. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2001, S. 527 – 533, hier S. 527.

² Lang, Thomas. „Kinder- und Jugendtheater“, in: *Wörterbuch der Theaterpädagogik*, hrsg. v. Koch, Gerhard / Streisand, Marianne. Berlin: Schibri, 2003, S. 156 – 158, hier S. 156.

³ Reinbold, Stephanie. *Schwedisches Kinder- und Jugendtheater. Ein Paradigma für das deutsche Kinder- und Jugendtheater seit den 1980er Jahren?*, hrsg. v. Kreuder, Friedemann / Marx, Peter / Röttger, Kati. Marburg: Tectum, 2007, S. 9,10.

zeichnet der Begriff jenen umfangreichen Bereich, in dem Kinder und Jugendliche selbst zu Spielern oder Darstellern werden. Im ersten Fall wären Kinder und Jugendliche hauptsächlich als Rezipienten des Kinder- und Jugendtheaters aufzufassen, während in letzterem Fall die Kinder und Jugendlichen als Produzenten im Prozess von Spiel und Theater gelten können. Das Feld des Theaters für Kinder und Jugendliche wird im allgemeinen Sprachgebrauch als ‚professionelles Kinder- und Jugendtheater‘ bezeichnet. Damit grenzt man diese Form des Kinder- und Jugendtheaters nicht nur von dem Theater mit Kindern und Jugendlichen ab, dessen Akteure das Theaterspielen nicht als Profession betreiben, sondern verwendet diesen Begriff gleichzeitig als einen qualitativen, der das Kinder- und Jugendtheater von anderen szenischen Präsentationsformen, wie Clownerie, Artistik und Animation, abzugrenzen versucht.“⁴

Bei näherer Betrachtung des Begriffs und dessen Umfang wird deutlich, dass eine eindeutige Übereinstimmung von Seiten der unterschiedlichen Theatermacher und Gruppen nicht festzumachen ist.

Verschiedene Termini werden herangezogen um eine Differenzierung in ästhetischer Hinsicht zu unterstreichen. Dadurch finden sich neu auferlegte Begriffe wie *Theater für Kinder und Jugendliche*, *Theater für ein junges Publikum*, *Theater für junge Leute* oder *Junges Theater*.

So verlangt beispielsweise auch Stephan Rabl, von 2003 bis 2011 Vorsitzender der ASSITEJ⁵ Austria und seit 2004 künstlerischer Leiter und Direktor des „Dschungel“ Wien, nach dem Begriff *Theater für junges Publikum* an Stelle von Kindertheater, denn „[...] damit grenzt man erstens alle über zwölf aus, und zweitens ist Kindertheater so ein undefinierter Begriff. Das ist ein Sammelsurium für alles, vom Sozialprojekt bis zum Clown um die Ecke. Jeder versteht darunter irgendwas, das er in seiner Kindheit einmal gesehen hat“⁶, so Rabl.

⁴ Taube, Gerd. „Kinder- und Jugendtheater – Gestalten einer Theaterform“, in: *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*, hrsg. v. Lange, Günter, Bd. 2, Baltmannsweiler: Schneider, 2000, S. 568 – 572, hier S. 568.

⁵ ASSITEJ steht für ‘Association Internationale du Théâtre pour l’Enfance et la Jeunesse’. Die Internationale Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche hat rund 80 nationale Zentren auf allen Kontinenten. Zweck der ASSITEJ ist die Erhaltung, Entwicklung und Förderung des Kinder- und Jugendtheaters innerhalb der einzelnen Länder sowie die Zusammenarbeit auf internationaler Ebene. (Vgl. Gronemeyer, Julia / Heße, Julia Dina / Taube, Gerd. „Das Theater war schön“, in: *Kindertheater Jugendtheater*, hrsg. v. Gronemeyer, Julia / Heße, Julia Dina / Taube, Gerd. Berlin: Alexander, 2009, S. 9-11, hier S. 11.)

⁶ Rabl, Stephan. „Bitte zurückkehren!“, in: *Falter, Ausgabe 40/04*, http://www.falter.at/print/F2004_40_2.php 2004. Zugriff: 2.2.2011 [Orig. Erscheinungsdatum: 29.9.2004].

Vor allem der Begriff „Kindertheater“ bietet Raum für unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten, die sich zwischen „[...] einer scheinbar kindlich verklärten Sicht auf das Theater, beziehungsweise pädagogisch oder politisch motivierten Überlegungen bewegen.“⁷

Die Bestimmung eines solchen Theaters zeigt ihre Schwierigkeit vor allem in der Zurückführung auf sein Publikum und somit auf eine Abgrenzung zum Erwachsenentheater. Dieser Trennung wegen scheinen viele Theatermacher Klärungsbedarf in Sachen Begriffsbestimmung einzufordern, denn das Wort „Kindertheater“ impliziert in diesem Kontext bereits eine kindgerechte Handhabung eines Themas. Andererseits ist die Bestimmung von Kindertheater von Nöten, da sie vor allem bei Auseinandersetzungen mit dieser Sparte eine Abgrenzung in Hinblick auf andere Arten von Theater erkennen lässt.

In dieser Arbeit wird in späteren Kapiteln darauf eingegangen, inwiefern sich geschichtliche Entwicklungen auf die Bedingungen von einem Theater für (oder mit) Kinder(n), bzw. Jugendliche(n), auswirkten.

Der angesprochene Diskurs über die Begriffsbestimmung soll hier jedoch nicht weiter ausgebaut werden. Es galt die Auseinandersetzung anzusprechen, um den Stellenwert von Theater für Kinder und Jugendliche aufzuzeigen. Abgrenzungen scheinen besonders in diesem Bereich bedeutend zu sein, um eine Legitimation als kunstvoll und ästhetisch, sowie inhaltlich wertvoll vorweisen zu können.

Die Schwierigkeit in der Bezeichnung unterliegt demnach vorwiegend den unterschiedlichen Ansätzen der Theatermacher selbst und ist zudem durch die geschichtliche Entwicklung von Kinder- und Jugendtheater geprägt. Durch die Veränderungen in dieser Sparte, die sich besonders im 20. Jahrhundert ergaben, zeigen sich die Forderungen nach neuen Begriffsbestimmungen als logische Konsequenz.

Dies zur Kenntnis nehmend und ohne eine Wertung anderen Begriffen gegenüber abzugeben, wird in dieser Arbeit vor allem der Terminus Kinder- und Jugendtheater verwendet und bezieht sich dabei, wenn nicht anders gekennzeichnet, im Sinne des behandelten „Cortile – Theater im Hof“, vorzugsweise auf ein von Theatermachern erarbeitetes Theater für Kinder und Jugendliche.

⁷ Vogg, Martin. *Die Kunst des Kindertheaters: Analyse des künstlerischen Potentials einer dramatischen Gattung*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000, S. 53.

Angelehnt an die Definition des *Theaterlexikons* von Brauneck, sei an dieser Stelle auch die Erklärung des Theaterwissenschaftlers Martin Vogg zitiert, nach welcher sich auch diese Abhandlung richten wird:

„Wenn in Folge einmal von Kindertheater und dann wieder von Kinder- und Jugendtheater die Rede ist, so hängt dies meist von den jeweiligen Beispielen ab. Prinzipiell werden aber Kindertheater und Jugendtheater in der vorliegenden Arbeit als eine Theaterform behandelt. Denn so viele Unterschiede es auch zwischen Kindertheater und Jugendtheater geben mag, so haben sie doch eine gemeinsame Entstehungsgeschichte, ihrer [sic!] Zielgruppen-Spezifizierung ist ident, und sie bedienen sich ein und desselben Mediums.“⁸

3. Geschichtlicher Überblick - Kinder- und Jugendtheater bis 1968

Für den geschichtlichen Überblick als Hintergrund sollen vor allem das 20. und 21. Jahrhundert im Vordergrund stehen. Die Darstellung der Entwicklung von Kinder- und Jugendtheater im Allgemeinen soll schließlich zur Gründung des „Theaters in der Hoffnung“ und letztlich zur gegenwärtigen Praxis des „Theater im Hof“ in Bozen führen.

Als Ausgangsbasis für die genauere Befassung damit und mit den, im Bereich Kindertheater fortschrittlichsten Ländern Deutschland, Schweden, Italien und den Niederlanden, sowie deren Gruppen, soll hier der geschichtliche Hintergrund von Kinder- und Jugendtheater vor 1968 im Allgemeinen kurz umrissen werden. Die folgende Darstellung dient als Überblick für die weitere Beschäftigung und umfasst die wichtigsten Eckdaten. Dabei werden Kinder nicht nur als Zuschauer ermittelt, denn ein wesentlicher Teil der Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters besteht vor allem auch aus Kindern als Akteure auf der Bühne.

3.1 ANTIKE UND MITTELALTER

Kinder im Publikum finden sich bereits in der Antike. So wusste beispielsweise der griechische Komödiendichter Aristophanes über die Anwesenheit von Frau-

⁸ Vogg, Martin. *Die Kunst des Kindertheaters*, S. 52, 53.

en und Kindern im Publikum und ging in seinen Komödien darauf ein. Auch Platon wies in einer Publikumsanalyse sowohl Kinder als auch Jugendliche als Zielgruppe auf.⁹

Im Mittelalter strebte das Theater besonders für Kinder bereits die Übermittlung von Bildungsinhalten an.

„Es waren die mittelalterlichen Klöster und in Folge die Schulen, die das Theater als Unterrichtsmittel entdeckten. Kinder sollten über das Medium Theater lernen und später auch andere Bildungsinhalte übermittelt bekommen. Dabei bildeten sich vor allem ab dem Barock aus finanziellen Überlegungen heraus professionelle Kindertheatergruppen.“¹⁰

Zu dieser Zeit kann aber von einem Theater ausschließlich für Kinder noch nicht direkt die Rede sein, da sich Schulen, als auch professionelle Kindertheatergruppen hauptsächlich an ein gemischtes Publikum (Hauptanteil Erwachsene) wandten. Vielmehr standen Kinder im Rahmen ihrer Truppen auf der Bühne und sorgten für die Unterhaltung der Erwachsenen.

Besonders das adelige Publikum erfreute sich im 16. Jahrhundert an öffentlichen Vorstellungen des „Jesuitentheaters“, dessen Beliebtheit zeitweise dem Ansehen einer Oper gleichkommen konnte. In Europa zusätzlich sehr erfolgreich waren die aus dem elisabethanischen Theater hervorgegangenen „Boys Companies“, die zudem in Konkurrenz mit den Erwachsenentruppen standen.¹¹

3.2 DAS 18. JAHRHUNDERT

Der Zeitraum vom 17. Jahrhundert bis hin ins 19. Jahrhundert ist geprägt von Wanderbühnen und stehenden Theatern, in welchen schauspielernde Kinder wie selbstverständlich mitspielten. So füllten sie Kinderrollen in rührenden Familienszenen aus, gaben Statisten in der Oper oder mimten Zwerge.

⁹ Vgl. ebd. S. 50.

¹⁰ ebd. S. 50.

¹¹ Vgl. „Kinder- und Jugendtheater“, in: *Dtv-Lexikon Theater: Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien, Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbilder, Kritiker*, hrsg. v. Bernd C. Sucher. Berlin : Directmedia, 2002, S. 5042 – 5048, hier S. 5042.

Neben den öffentlich bekannten Truppen fand sich auch das Spiel im häuslichen Kreis der Liebhaber- und Familientheater.¹²

Martin Vogg schreibt über das Kindertheater im 18. Jahrhundert:

„Kinder als eigene Publikumsgruppe entdeckte erstmals das Bürgertum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Es nutzte das Theater als Medium, um seine Ideale und Wertvorstellungen an die Kinder weiterzugeben.“¹³

Wolfgang Schneider setzt in *Reclams Kindertheaterführer* in seiner Aufarbeitung *Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland* die Anfänge des didaktischen Theaters, somit des Schulspiels, ins 18. Jahrhundert und nennt zwei Namen, auf welche die Ursprünge dieser Variante zurückzuführen seien: Gottlieb Konrad Pfeffel und Felix Weiße.

Pfeffel gilt, durch das Erscheinen seiner *Kinderspiele* 1769, als Begründer der dramatischen Kinderliteratur. Seine Stücke spiegelten das bürgerliche Weltbild und die Festigung seines Gegensatzes zu den herrschenden Zuständen wieder.¹⁴

„Die Stücke waren Bestandteil der häuslichen Erziehung der Kinder des gebildeten Bürgertums und dienten als Instrument bürgerlicher Moralaufklärung. Die folgenden Entwicklungen dieser dramatischen Kinderliteratur benutzte die Gattung der Komödie, ohne den moralisch-didaktischen Charakter aufzugeben.“¹⁵

Weiße war Herausgeber der ersten Kinderzeitschrift *Der Kinderfreund* und wandte sich an die Kinder eines aufgeklärten Bürgertums. Kleine realistische Kinderschauspiele sollten vor allem die Aufgabe der Belehrung und die Vermittlung von Moral im Sinne von Gehorsam, Fleiß und Demut erfüllen.¹⁶

¹² Vgl. Dreßler, Roland / Nickel, Hans-Wolfgang / Rijswoudt Carin van. „Kindertheater/ Jugendtheater“, S. 527 – 533, hier S. 529.

¹³ Vogg, Martin. *Die Kunst des Kindertheaters*, S. 50.

¹⁴ Vgl. 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. 9 – 22, hier S. 9.

¹⁵ Schneider, Wolfgang. *Theater für Kinder und Jugendliche. Beiträge zu Theorie und Praxis*, hrsg. v. Berg, Jan / Gromes, Hartwin / Kurzenberger, Hajo. Bd. 6, Hildesheim: Georg Olms, 2005, S. 19.

¹⁶ Vgl. Schneider, Wolfgang. „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 9.

Inhaltlich wurden dabei häusliche und gesellschaftliche Tugenden propagiert und der Auftrag verfolgt, erzieherische Hilfe für den bürgerlichen Alltag zu vermitteln.¹⁷

3.3 DAS 19. JAHRHUNDERT – DAS WEIHNACHTSMÄRCHEN

Neben dieser Entwicklung des didaktischen Theaters, findet sich als zweite Erscheinung des Kindertheaters die Kinderpantomime. Kindertruppen führten romantische Ballette als choreographische Ausstattungsstücke mit Musik auf, an welchen sich in erster Linie die Erwachsenen erfreuten. Die Aufführungen verkamen jedoch immer mehr zu operettenhaften Persiflagen.¹⁸

Durch Zusammenfügung des didaktischen Sozialdramas bei Weiße und der gängigen Kinderpantomime trat Mitte des 19. Jahrhunderts die sogenannte „Komödie für Kinder“ als Stück in den Vordergrund. Der Schauspieler, Regisseur und Theaterleiter Carl August Görner verfasste 1855/56 erstmals in einer sechsbändigen Ausgabe auch Kinderstücke, die als Märchenadaptionen zu beschreiben sind und betitelte sein Werk als „Kinderkomödie“.¹⁹

„Die Stücke spiegeln die Unterwerfung des Bürgertums unter Thron und Altar ebenso wieder wie das bedingungslose Akzeptieren einer vorgegebenen Klassenordnung“, so Wolfgang Schneider.²⁰

Verstärkt wurde dies, indem Görner seine Figuren einprägsame Merksätze und Schlussfolgerungen rezitieren ließ, die das junge Publikum prägen sollten.

Görners Kinderkomödien wandelten sich schließlich zu einem Typus, der das Kinder- und Jugendtheater letztlich bis in die heutige Zeit nachhaltig prägte: das Weihnachtsmärchen.

„Vierzig Jahre nach der ersten Ausgabe der Grimmschen Märchen verschrieb sich auch Görner der zunehmend bildungsbürgerlichen Märchenrezeption“²¹, schreibt Wolfgang Schneider.

¹⁷ Vgl. Schneider, Wolfgang. *Theater für Kinder und Jugendliche*, S. 20.

¹⁸ Vgl. Schneider, Wolfgang. „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 9.

¹⁹ Vgl. ebd. S. 10.

²⁰ Schneider, Wolfgang. *Theater für Kinder und Jugendliche*, S. 22.

„Da die Spielzeit um Weihnachten zuvor stets durch einen erheblichen Rückgang der Zuschauer gekennzeichnet war, führten die Theaterdirektionen aus ökonomischem Interesse besondere Kindervorstellungen ein. [...] Görner erschließt eine Marktlücke [...]“²²

Bekannte Volksmärchen werden, kombiniert mit Elementen aus Oper und Ballett, zum einschlägigen Genre des Weihnachtsmärchens und avancieren zum Erfolgsrezept der kalten Monate um die Weihnachtszeit.

„Aufführung in der Weihnachtszeit, Ausstattung, Märcheninhalt, Bezug auf Weihnachten zumindest im Schlussbild (Apotheose), erste Regieaufgabe für Anfänger. Dieses Weihnachtsmärchen ist die Antwort auf den allmählichen Ausschluss der Kinder aus dem Erwachsenentheater [...]. Der vorweihnachtliche Klassenschlager wird zunächst von primär geschäftlich interessierten Privattheatern, ab 1880 auch von Staatstheatern aufgenommen.“²³

Görner war mit seinen Weihnachtsspielen sehr erfolgreich. Seine Märchenadaptionen glichen Revueveranstaltungen, beeinflusst von der französischen „Ferie“, einem barocken Bühnenspektakel, in welchem beliebte Theaterfiguren an exotischen Schauplätzen parodistisch eingesetzt wurden, um die Hofwelt zu karikieren.²⁴

In Großbritannien kann man dieses Phänomen bereits etwas früher erkennen. Die sogenannte „Christmas Pantomime“ hat ihre Wurzeln in den frühen Jahren des 18. Jahrhunderts und galt bis ins 20. Jahrhundert hinein als eine sehr beliebte Weihnachtsunterhaltung. Es handelte sich hierbei um eine Mischung aus musikalischer Komödie und Revue, deren Hauptfiguren vornehmlich aus der „Commedia dell’ Arte“ stammten. Die Bezeichnung Pantomime bedeutete in diesem Zusammenhang keinen Verzicht auf die Benutzung der Sprache. Gemischt mit Sagen- und historischen Motiven fand sich auch in der englische Va-

²¹ Schneider, Wolfgang. „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 10.

²² Schneider, Wolfgang. *Theater für Kinder und Jugendliche*, S. 21.

²³ Dreßler, Roland / Nickel, Hans-Wolfgang / Rijswoudt, Carin van. „Kindertheater/ Jugendtheater“, S. 527 – 533, hier S. 529.

²⁴ Vgl. Vogg, Martin. *Die Kunst des Kindertheaters*, S. 76.

riante das Märchen wieder. Zwischen musikalischen und akrobatischen Einlagen wurden die Motive in den Stücken häufig gemischt.²⁵

„Gewöhnlich beginnen sie mit einem Vorspiel, das ein Märchen oder eine Volkssage behandelt und mit der Verwandlung der Personen in Harlekin, Kolombine, Clown und Pantalon endigt, worauf die eigentliche Harlekinade erfolgt. Tagesneuigkeiten aller Art werden dabei lächerlich gemacht und selbst Minister und Günstlinge des Hofes nicht verschont.“²⁶

Görner wurde durch die Adaption von Märchenstoffen letztlich jedoch vor allem der Vorwurf der „szenischen Opulenz“²⁷ unterbreitet. Die von ihm umgeschriebenen Stoffe, ursprünglich von Erwachsenen für Erwachsene geschrieben, wurden harter Kritik unterzogen. So wurde ihm etwa „[...] Verselbständigung der artistischen Mittel unter Ausschöpfung der Möglichkeiten der Bühnentechnik [...]“²⁸ vorgeworfen.

Trotz aufkommenden Vorwürfen gegen den Typus des Weihnachtsmärchens, schaffte es dieses auf die Spielpläne vieler Theater über die Zeit hinaus bis in die heutigen Tage hinein.

3.4 DIE WENDE ZUM 20. JAHRHUNDERT - DIE REFORMPÄDAGOGIK

Die Wende zum 20. Jahrhundert ist gekennzeichnet durch einen Umbruch im Schul- und Erziehungswesen. Unter dem Schlagwort der Reformpädagogik kommt eine neue Auffassung über die Kinderwelt zu Tage.

Durch die Reformpädagogik sollten die Bedürfnisse und die Fähigkeiten der Kinder in ein neues Licht gerückt werden. Mit großer Kritik am Schulsystem des 19. Jahrhunderts, strebte man eine Erneuerung von Erziehung, Schule und Unterricht an. In erster Linie sollten künftig die Freiheit und die Selbstständigkeit eines Individuums im Vordergrund stehen. Als wichtige Vertreter dieser Zeit

²⁵ Vgl. Beck, Wolfgang. „Christmas Pantomime“, in: *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen – Bühnen und Ensembles*, hrsg. v. Brauneck, Manfred / Schneilin, Gérard. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2001, S. 249 – 250, hier S. 249.

²⁶ „Christmas-Pantomime“, in: *Meyers Großes Konversations-Lexikon*, Band 4. Leipzig 1906, S. 116. <http://www.zeno.org/Meyers-1905/A/Christmas-Pantomime>. Zugriff: 19.04.11.

²⁷ Schneider, Wolfgang. „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 10.

²⁸ ebd. S. 10.

gelten unter anderem: Die Schwedin Ellen Key mit ihrem Buch *Das Jahrhundert des Kindes* (1900), Georg Kerchensteiner mit seinem Konzept einer Arbeitsschule (gilt als Begründer der Berufsschule) und Maria Montessori mit ihrer Pädagogik der „Selbsttätigkeit und Selbstverwirklichung“, die ab 1910 unter dem Schlagwort „helf mir es selbst zu tun“ umgesetzt wurde.²⁹

„Reformpädagogik kann [...] als ein Bestreben verstanden werden, Erziehungsmethoden an den Bedürfnissen und Fähigkeiten des Kindes auszurichten und nicht Forderungen der Gesellschaft oder religiöse Vorschriften in den Mittelpunkt zu stellen.“³⁰

Im Zuge der Reform und ihrer Ideologie vom Reich der Kindheit, wird auch dem Kindertheater eine neue „Kindertümlichkeit“³¹ beschert. Ausdruck findet diese hauptsächlich in der Sprache und Figurengestaltung. Abenteuerlich illusionistische Bühnentexte prägen in den frühen Jahren des neuen Jahrhunderts die Spielpläne der Theater. Vorbild dafür war eine Geschichte von James Matthiew Barrie, welche in Deutschland 1905 in Mainz zum ersten Mal Premiere feierte: *Peter Pan*. Der Theaterkritiker und Autor Melchior Schedler schreibt über das Stück in seiner Abhandlung über die Geschichte des Kindertheaters von 1972:

„Bei Barrie hat das von der reformpädagogischen Romantik erträumte Kinderreich im ‚Land Nirgendwo‘ theatralische Gestalt gewonnen und einen phantastisch-geografischen Ort bekommen. [...] Dieser phantastische Riesenspielfeld, ein im äußeren so wie im inneren schöne Welt im Sinne Ellen Keys und gewissermaßen eine Steigerung der von weitläufigen Parks umgebenen Landschulheimwelt ins Poetisch-Surreale, bietet den Kindern des ‚Landes Nirgendwo‘ einen abenteuerträchtigen Verwirklichungsraum, der es ermöglicht, den Konflikt des Stückes parabolisch auf eine Ebene zu verlegen, die sich an der Realität nicht mehr messen zu lassen braucht.“³²

²⁹ Vgl. Riedl, Alfred. „Lernzirkel ‚Reformpädagogik‘. Didaktik der beruflichen Bildung“, in: *Leibniz Rechenzentrum der Bayrischen Akademie der Wissenschaften*, <http://www.lrz.de/~riedlpublikationen/pdf/lzreformpaedagogik.pdf>. Zugriff: 20.04.11.

³⁰ ebd.

³¹ Anm. d. V.: Der Begriff wurde 1902 vom Reformpädagogen Ernst Linde in Anlehnung an den Ausdruck „Volkstum“ geprägt. (Vgl. Schedler, Melchior. *Kindertheater. Geschichte, Modelle, Projekte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1972, S. 100 ff.)

³² Schedler, Melchior. *Kindertheater. Geschichte, Modelle, Projekte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1972, S. 92.

Nach Vorbild dieses Fabelschemas folgten in Deutschland Stücke wie das Trauerspiel *Fitzebutze* von Paula und Richard Dehmel, und *Peterchens Mondfahrt* von Gerdt von Bassewitz.³³

Schedler beschreibt diese neuen Ansätze mit dem Hintergrund der Reformpädagogik kritisch und bemerkt: „Nicht mehr den Erwachsenen im Kind gilt es auszubilden, sondern das Kind im Erwachsenen freizulegen.“³⁴ Dem Hochkapitalismus würde die Reformpädagogik nun das Kind als Erlöser aus selbstbereiteter Pein empfehlen, und Regeneration durch kindliches Charisma versprechen, so Schedler.³⁵ An den gängigen Theatertexten störte ihn besonders die fehlende Sozialkritik und die häufig konservativen, gesellschaftlichen Entwürfe dieser Zeit.

Wolfgang Schneider vertritt Schedlers Meinung und schreibt:

„Diese Stücke voll wirklichkeitsferner Elemente sind Ausdruck einer bürgerlichen Erziehungsideologie, die in der Dramatik der Kindertümmlichkeit Kindern die Welt als heil vorgaukeln will.“³⁶

Die neuen Ansätze der Reformpädagogen, mit der Zielsetzung, die Lebenswelt der Kinder in den Vordergrund zu stellen, beschreibt Martin Vogg in seiner kritischen Auseinandersetzung wie folgt:

„So lobenswert das Bemühen um die Kinder auch gewesen sein mag, so sehr scheiterte dieses Bemühen sowohl an der sozialen Realität als auch an der eigenen Zielsetzung. [...] Statt ein eigenes Reich der Kinder zu schaffen, wurde von Erwachsenen ein Reich geschaffen, in das sie die Kinder, die sie zu fassen bekamen, hineintauchen konnten – und mit den Kindern tauchten die Erwachsenen selber mit ein.“³⁷

³³ Vgl. Schneider, Wolfgang. „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 11.

³⁴ Schedler, Melchior. *Kindertheater. Geschichte, Modelle, Projekte*, S. 89.

³⁵ Vgl. ebd. S. 90.

³⁶ Schneider, Wolfgang. „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 11.

³⁷ Vogg, Martin. *Die Kunst des Kindertheaters*, S. 94.

3.5 DAS SOWJETISCHE KINDER-UND JUGENDTHEATER - NATALIA SAZ

Grundlegende Veränderungen und neue Impulse für das Kindertheater brachten die Jahre nach der russischen Revolution von 1917 mit sich.³⁸

Vielfach als Geburtsstunde des Kindertheaters angesehen, führte diese Zeit erstmalig zu einer Institutionalisierung des Kinder- und Jugendtheaters.³⁹

„In der Sowjetunion wollte man das Theater-Privileg der Oberschicht abbauen und erkannte zudem, wie wichtig es für eine sozialistische Propaganda ist, bereits das jüngste Publikum zu erziehen“⁴⁰,

soweit Wolfgang Schneider in *Reclams Kindertheaterführer*.

Als wichtigste Persönlichkeit dieser Zeit im Bereich des sich konstituierenden Kindertheaters soll hier Natalia Saz (1903-1993) genannt werden.⁴¹

Besonders ausführlich behandeln die Theaterwissenschaftlerin und Professorin Christel Hoffmann in ihrem Werk *Spiel.raum.theater* und Wolfgang Schneider in *Kinder- und Jugendtheater in Russland*, den Werdegang Natalia Saz', sowie die Umstände dieser Zeit und die Realisierung eines aufstrebenden künstlerischen Kindertheaters.⁴² Dazu Christel Hoffmann:

„Der Name Saz ist eng mit der Herausbildung des Theaters für Kinder verknüpft, ja, sie gilt als dessen Begründerin. Dieser Ruf ist durch historisch-biografische Fakten, durch ihr außergewöhnliches Engagement für das Kindertheater, ihre vielseitige organisatorische Tätigkeit mehr gerechtfertigt als durch ein ausgearbeitetes theoretisches Programm. Zeitgenössische Strömungen des Theaters nach der Oktoberrevolution aufnehmend entwickelte sie eine spezielle Richtung des Kindertheaters, die den Begriff des synthetischen Theaters übernahm und zu einem realistischen Musiktheater tendierte.“⁴³

³⁸ Vgl. Schneider, Wolfgang. „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 11.

³⁹ Vgl. Schneider, Wolfgang / Taube, Gerd. „Einblicke in eine russische Theaterlandschaft“, in: *Kinder- und Jugendtheater in Russland*, hrsg. v. Schneider, Wolfgang / Taube, Gerd. Tübingen: Gunter Narr, 2003, S. VII – XI, hier S. VII.

⁴⁰ Schneider, Wolfgang. „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 11.

⁴¹ Vgl. Vogg, Martin. *Die Kunst des Kindertheaters*, S. 105.

⁴² Anm. d. V.: Beide Autoren schildern in ihren Werken erlebte Begegnungen und Gespräche mit N. Saz, welche ausführlich Aufschluss über Saz' Lebenswerk geben.

⁴³ Hoffmann, Christel. *Spiel.raum.theater. Aufsätze, Reden und Anmerkungen zum Theater für junge Zuschauer und zur Kunst des Darstellenden Spiels*, hrsg. v. Schneider, Wolfgang. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006, S. 41.

Aufgewachsen als Tochter des Komponisten Ilja Saz, welcher bereits mit Konstantin Stanislawski zusammenarbeitete, stand sie täglich durch das Moskauer Künstlerhaus mit namhaften Komponisten und Künstlern in Kontakt, welche ihre schauspielerische und musikalische Ausbildung übernahmen. Durch eine Erkrankung der Mutter bedingt, musste die damals erst Fünfzehnjährige Arbeit suchen und wurde 1918 zur Leiterin der Kinderabteilung des Moskauer Rates der Arbeiterdeputierten im Sektor Theater und Musik ernannt. So begann sie Konzerte, Programme, „Kindervormittage“ und Theatervorstellungen für Kinder zu organisieren.⁴⁴

Sie half bei der Gründung des „Kindertheaters des Moskauer Sowjets“, ein staatlich gefördertes Kindertheater, dessen Spielplan hauptsächlich aus Puppentheater und Ballett bestand.⁴⁵ Dort traf sie auf Anatoli Lunatscharski, Vorsitzender des Kommissariats für Volksaufklärung mit eigener Theaterabteilung, welche wiederum eine Unterabteilung für Kindertheater aufwies.⁴⁶ Dieser berief eine Sonderkommission zur Gründung eines staatlich geförderten Theaters für Kinder und Jugendliche unter der Schirmherrschaft des Kommissariats für Volksaufklärung ein. Saz wurde zum Mitglied des Direktoriums des Theaters einberufen, Lunatscharski leitete es als Vorsitzender. Zudem berief er eine künstlerische Kommission ein, welcher unter anderem Konstantin Stanislawski angehörte. Untergebracht wurde das Theater in den Räumlichkeiten von Natalia Saz' Kindertheater des Moskauer Sowjets.⁴⁷

Die Leitung des ersten staatlichen Theaters für Kinder wurde Henriette Pascal übertragen, ebenfalls Mitglied des Direktoriums. Diese vertrat den Standpunkt, das Theater müsse die Aufgabe erfüllen, die Kinder durch Phantasie in die bessere Welt des Märchens zu führen. Durch mystische und symbolische Elemente in ihren Inszenierungen bot sie den jungen Zuschauern eine leichte Flucht aus der groben Realität des Bürgerkrieges nach der Revolution.⁴⁸

Eine Auffassung, welcher Saz nicht zustimmen konnte und die sie in der Folgezeit ideologisch weiter von Pascal entfernte. Denn sie war im Gegenteil zu Pascal davon überzeugt, dass besonders Kinder ein eigens für sie geschaffenes

⁴⁴ Vgl. ebd. S. 41.

⁴⁵ Vgl. Van de Water, Manon. „Der Kampf zwischen Kunst und Pädagogik“, in: *Kinder- und Jugendtheater in Russland*, hrsg. v. Schneider, Wolfgang / Taube, Gerd. Tübingen: Gunter Narr, 2003, S. 2 – 22, hier S. 6.

⁴⁶ Vgl. ebd. S. 5.

⁴⁷ Vgl. ebd. S. 6.

⁴⁸ Vgl. Hoffmann, Christel. *Spiel.raum.theater*, S. 43.

Theater brauchen, ohne dabei die Realität in Form von illusionistischen Stücken auszuklammern.

Die Resolution von 1923, die alle sowjetischen Theater dazu verpflichtete „[...] vom praktischen Standpunkt aus die Frage nach der Nutzung des Theaters zur systematischen Massenpropaganda der Ideen des Kampfes für den Kommunismus zu formulieren“⁴⁹, bedeutete für Henriette Pascar das Ende ihrer Zeit am Theater. Sie wurde entlassen, da sie sich weigerte „[...] das Konzept eines Kindertheaters als Werkzeug oder Instrument der Erziehung der Kinder und Jugendlichen nach den Prinzipien des Kommunismus zu akzeptieren.“⁵⁰

„Die kollektive Leitung des Theaters wurde aufgelöst und Saz verließ das Theater.“⁵¹

Natalia Saz gründete 1921 ein neues Theater für Kinder und Jugendliche unter der Obhut der Abteilung für Bildung des Moskauer Sowjets. Zusammen mit Sergej Rosanow verfolgte sie dabei die politischen Ziele des neuen Sowjetstaates und vermittelte in ihren Inszenierungen politische Botschaften und soziale Ideen. Dabei wurde versucht, sich an den fortschrittlichen Pädagogen in Amerika und England zu orientieren, welche davon ausgingen, dass sich Kinder die Ideen und Werte der modernen Gesellschaft durch interaktives Spiel aneignen.⁵²

Zum Jahrestag der Oktoberrevolution produzierten Saz und Rosanow das Stück *Seid bereit* und leiteten einen weiteren Schritt für die Entwicklung ihres Theaters ein. Es „[...] war das erste Stück eines neuen Genres, das Spiel-Aufführung [...] genannt wurde, in dem das Publikum aufgefordert war, sich in unterschiedlichen Szenen zu beteiligen.“⁵³ Dieser neue Inszenierungsstil war der Durchbruch des Gegenwartsthemas und eröffnete neue szenische Möglichkeiten. Das Mitspiel der Kinder des Moskauer Kindertheaters wurde schließlich von der Bühne in den Zuschauerraum verlegt und blieb als wesentlicher Faktor in den folgenden Jahren bestehen.⁵⁴

⁴⁹ Van de Water, Manon. „Der Kampf zwischen Kunst und Pädagogik“, S. 7.

⁵⁰ ebd. S. 7.

⁵¹ Hoffmann, Christel. *Spiel.raum.theater*, S. 43.

⁵² Vgl. Van de Water, Manon. „Der Kampf zwischen Kunst und Pädagogik“, S.10.

⁵³ ebd. S.10.

⁵⁴ Vgl. Hoffmann, Christel. *Spiel.raum.theater*, S. 44.

1936 zog das Moskauer Kindertheater in das repräsentative Gebäude des frühen Moskauer Künstlertheaters am Swerdlowplatz und wurde zum „Zentralen Kindertheater“ erklärt. Natalia Saz wurde zur Direktorin und brachte ihre Truppe des Moskauer Kindertheaters, sowie ihre Prinzipien und Traditionen in das neue Theater mit ein.⁵⁵ Besonders intensiv widmete sie sich ihrem Publikum und betrieb intensive Rezeptionsforschung, indem sie die Reaktionen der Kinder analysierte und für darauffolgende Inszenierungen verarbeitete. Wolfgang Schneider schreibt dazu in *Reclams Kindertheaterführer*:

„Zum ersten Mal geht die Theaterarbeit von den Erwartungen, dem Aufnahmevermögen, den Anregungen der Kinder aus; ihre Reaktionen werden beobachtet und systematisch analysiert. Natalia Saz leitete das erste Kindertheater mit eigenem Haus und einem Mitarbeiterkollektiv aus Kindern. Sie hob die herkömmliche Trennung zwischen Bühne und Publikum auf. Sie inszenierte auf ihr Theater zugeschnittene Stücke, die mit ihren realistischen Inhalten die Aufgabe hatten, nicht ‚die Welt zu erklären, sondern sie zu ändern‘ (zit. n. Saz, 1934).“⁵⁶

Der Theaterwissenschaftler Manon Van de Water darüber:

„In der kurzen Zeit als Direktorin gelang es ihr [...], einige berühmte Menschen für ihr Theater zu begeistern, so beispielsweise Alexej Tolstoj, den sie dazu überredete, eine russische Version des Pinocchio-Stoffes zu schreiben, so entstand ‚Das goldene Schlüsselchen‘, und Sergej Prokofjew, der die Musik zu ‚Peter und der Wolf‘ komponierte, das am 5. Mai im Zentralen Kindertheater Premiere hatte.“⁵⁷

Mit der Machtübernahme Stalins sollte sich die Ideologie und Konzeption des Kindertheaters jedoch wieder radikal ändern. Natalia Saz und viele weitere Theaterschaffende wurden politisch verfolgt und verbannt. Man kehrte wieder zu ideologisch eingesetzten Märchenstoffen als Erziehungsmodell zurück.⁵⁸

„Die Umstände von Natalia Saz’ Verbannung sind niemals enthüllt worden. Wie man sagt landete sie schließlich in Alma-Ata, wo sie das Kasachische Theater für Kinder und Jugendliche gründete, das sie von 1944 bis 1950 leitete. Sie kehrte wahrscheinlich irgendwann im Jahre 1953 wieder nach Moskau zurück.“⁵⁹

⁵⁵ Vgl. Van de Water, Manon. „Der Kampf zwischen Kunst und Pädagogik“, S.18.

⁵⁶ Schneider, Wolfgang. „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 11.

⁵⁷ Van de Water, Manon. „Der Kampf zwischen Kunst und Pädagogik“, S.19.

⁵⁸ Vgl. Vogg, Martin. *Die Kunst des Kindertheaters*, S. 107.

⁵⁹ Van de Water, Manon. „Der Kampf zwischen Kunst und Pädagogik“, S.22.

In den darauffolgenden Jahren besuchte sie als Vertreterin des sowjetischen ASSITEJ-Zentrums häufig die DDR. 1979 erfüllte sie sich ihren großen Traum und ließ nach ihren eigenen Vorstellungen das erste staatliche Musiktheater für Kinder in Moskau erbauen. Bis an ihr Lebensende war sie die künstlerische Leiterin und sehr bemüht, bedeutende Komponisten des Landes für den Aufbau eines Opernrepertoires für Kinder zu begeistern.⁶⁰

3.6 BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Die Vorstellungen des sowjetischen Kinder- und Jugendtheaters wurden nach dem zweiten Weltkrieg vor allem für die Deutsche Demokratische Republik zum angestrebten Vorbild erklärt und auch in den 60er Jahren im Zuge des Mitspiel- und Mitmachtheaters (siehe Kapitel 4.1.1) wiederentdeckt.

Doch bereits zuvor, in der Weimarer Republik, wurde das Kinder- und Jugendtheater vom sowjetischen beeinflusst.

3.6.1 Weimarer Republik

Besonders das Thema Jugend wurde zu dieser Zeit in den Vordergrund gestellt.

Als „[...] Ausgangspunkt für die Formen eines sozialdemokratischen Kinder- und Jugendtheaters in der Weimarer Republik [...]“⁶¹ nennt Gerd Taube in seinem Aufsatz im *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur* die Laienspielbewegung, welche sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu formieren begann. Als soziale Bewegung entstanden, war die Jugendbewegung zudem in Zusammenhang mit reformpädagogischen Bestrebungen zu bringen. Das Laienspiel, so Taube, war wichtiger Bestandteil gemeinschaftsbildender Aktivitäten,

⁶⁰ Vgl. Hoffmann, Christel. *Spiel.raum.theater*, S. 48.

⁶¹ Taube, Gerd. „Vergangenheit zwischen Schule, Familie und Kunst“, in: *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*, hrsg. v. Lange, Günter, Bd. 2, Baltmannsweiler: Schneider, 2000, S. 573 – 581, hier S. 577.

war vor allem moralisch ausgerichtet und zielte auf die harmonische Ganzheit von Körper, Seele und Geist.⁶²

Das Kinder- und Jugendtheater der Weimarer Republik zeigte sich in Verbindung der jugendbewegten Laienspielbewegung als wesentlicher Faktor in der Fest- und Feierkultur der Sozialdemokratischen Arbeiterjugend. Durch die entstandene sozialistisch orientierte Ausdrucksform der Sprech- und Bewegungschöre waren kulturelle Aktivitäten der Kinder- und Jugendorganisationen von der Partei und ihren Jugendverbänden abhängig. Eine Reihe von Agitpropgruppen entstanden, die in erster Linie zum ideologisch motivierten Zweck der Partei eingesetzt wurden, aber auch eine proletarische Theaterkultur mitbegründeten.⁶³ Als „[...] bedeutendes Zeugnis für die programmatischen Bemühungen um ein linkes Kindertheater in der Weimarer Republik [...]“⁶⁴ gilt Walter Benjamins *Programm eines proletarischen Kindertheaters*, das „[...] 1928 für ein geplantes Kindertheater im Berliner Liebkechthaus der kommunistischen Partei entstanden war.“⁶⁵ Benjamins Programm ist zur Entstehungszeit jedoch weder veröffentlicht, noch umgesetzt worden und wurde erst im Jahre 1968 wiederentdeckt. Die Beschäftigung damit erfolgt aus diesem Grunde in Kapitel 4.1 – emanzipatorisches Kinder- und Jugendtheater.

Auf den Bühnen der Stadttheater der Weimarer Republik zeigte sich das Thema der Jugend durch expressionistische Texte wie *Die Geburt der Jugend* und *Vatermord* von Arnolt Bronnen, *Krankheit der Jugend* von Ferdinand Bruckner oder *Revolte im Erziehungsheim* von Peter Martin Lampel. In *Kampf um Kitsch* von Adolf Stemml, aufgeführt von jugendlichen Laien und Schauspielern, wurden die Rechte der Jugend auf Jugend propagiert und Erlösung vom auferlegten Zwang der Gesellschaft, durch den Vater repräsentiert, gefordert.⁶⁶

Neben diesen Inszenierungen zeigten die Stadttheater traditionelles Märchentheater, welches Anfang der 30er Jahre in Literaturadaptionen von Erich Kästner seinen Höhepunkt fand. Erich Kästners *Emil und die Detektive*, als auch sein zweiter Roman *Pünktchen und Anton*, fanden in den frühen 30er Jahren großen Anklang auf den Bühnen der Kindertheater.

⁶² Vgl. ebd. S. 577.

⁶³ Vgl. ebd. S. 577, 578.

⁶⁴ ebd. S. 578.

⁶⁵ ebd. S. 578.

⁶⁶ Vgl. Schneider, Wolfgang. „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 13.

Melchior Schedler vergleicht das Vorgehen der Theater in dieser Zeit der Weltwirtschaftskrise als analogen Vorgang des Jahres 1850 als Carl August Görners Weihnachtsmärchen den „[...] lukrativen Weg aus winterlichen Absatzschwierigkeiten wies.“⁶⁷ In seiner kritischen Auseinandersetzung von 1972 schreibt er:

„Immer nur in Notlagen scheint die Kulturindustrie sich der Kinder zu entsinnen.“⁶⁸

3.6.2 Nationalsozialismus

Die Lage des Kindertheaters veränderte sich mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten erheblich. Den Einheitsbestrebungen der nationalsozialistischen Staatskultur nicht entsprechend, wurde das proletarische Jugendtheater in die Illegalität getrieben, aufgelöst oder verboten. Viele Werke, wie auch jene von Erich Kästner, wurden öffentlich verbrannt. Im Gegensatz dazu widmete man sich erneut Klassikeraufführungen als Lektürebegleitung für den Schulunterricht, sowie den zahlreichen Märchendramatisierungen.⁶⁹ Bühnenspiele für das jüngere Publikum entsprachen den Massenveranstaltungen und Aufmärschen der Erwachsenen und verfolgten ausschließlich die politischen Ziele des nationalsozialistischen Staates und sollten in erster Linie einer Bildung der gemeinschaftlichen Zugehörigkeit zum Vaterland und zum „Führer“ dienen.

Anlässlich von Festen und Feiern galt das „Thingspiel“ als Mittel zur Nationalerziehung.⁷⁰ „Die Aufgabe dieses Theaters im ‚erzieherischen‘ Sinne war es, das ‚Erlebnis der Volksgemeinschaft‘ in einer politischen Kultfeier zu zelebrieren.“⁷¹

„Es war abgeleitet vom antiken Kulttheater und mittelalterlichen Mysterienspiel, es hatte seine Vorbilder auch im barocken oder klassizistischen Festspiel und in den patriotischen Aufzügen des 19. Jahrhunderts.“⁷²

⁶⁷ Schedler, Melchior. *Kindertheater. Geschichte, Modelle, Projekte*, S. 152.

⁶⁸ ebd. S. 152.

⁶⁹ Vgl. Schneider, Wolfgang. „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 14.

⁷⁰ Vgl. ebd. S. 14.

⁷¹ Hagel, Ute. „Thingspiel“, in: *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen – Bühnen und Ensembles*, hrsg. v. Brauneck, Manfred / Schnellin, Gérard. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2001, S. 1129 - 1130, hier S. 1129.

⁷² Schneider, Wolfgang. „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 14.

Prägend für diese Spielbewegung, die besonders in Laienspielgruppen der Hitlerjugend gepflegt wurde, waren der völkische Gemeinschaftsgedanke und die Auswahl an mythischen Stoffen.⁷³

Der Literaturwissenschaftler Klaus Doderer bemerkt in seiner Auseinandersetzung zur *Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters zwischen 1945 und 1970*, dass die Aufmerksamkeit der Nationalsozialisten auf das Medium Theater, mit Ausnahme des Thingspiels, erst relativ spät einsetzte. Vor allem in den ersten Jahren wurde aber die Hitlerjugend durch die Thingspielbewegung herangezogen.⁷⁴

„Die Jungen und Mädchen sahen in Sommerlagern Freilichtaufführungen oder machten in der Tradition der Laienspielbewegung Anstrengungen, in Theatergruppen Sketche zu inszenieren.“⁷⁵

Die Aussagen und die Dramaturgie der Spiele, durch Sing- und Sprechchöre vorgetragen, galten der Erziehung der Jugend im nationalsozialistischen Sinne. Zu Schulentlassungsfeiern entstanden Aufführungen wie *Ihr werdet uns nicht zwingen* von Ernst Rösch, oder *Jugend weiht sich dem Volke* von Paula Stolz. Als Höhepunkt faschistischer Propaganda im Kindertheater nennt Wolfgang Schneider das offen antisemitische „Kasperspiel mit politischer Bedeutung“⁷⁶ *Der Jude im Dorn* von Hermann Schultze im Jahre 1939.⁷⁷

Neben diesen Spielen für die Jugend an den Schulen als Bildungstheater, fehlte im Nationalsozialismus jedoch – möglicherweise gewollt - das Angebot auf Stadt- oder Staatsbühnen im Allgemeinen, so Doderer.⁷⁸

„Die herrschende Ideologie zielte darauf hin, junge Menschen praktisch einsatzfähig und stets bereit zu heldenhaftem Einsatz zu machen. Sie vernachlässigte die intellektuelle Bildung zugunsten des praktischen Trainings der Ergebung in Vorbestimmung und Gefolgschaftstreue gegenüber dem Führer.“⁷⁹

⁷³ Vgl. Taube, Gerd. „Vergangenheit zwischen Schule, Familie und Kunst“, S. 579.

⁷⁴ Vgl. Doderer, Klaus. *Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters zwischen 1945 – 1970; Konzepte, Entwicklungen, Materialien*, hrsg. v. Kauffmann, Heiko / Oberfeld, Charlotte, Bd. 7, Frankfurt am Main: 1995, S. 39.

⁷⁵ ebd. S. 39.

⁷⁶ Schneider, Wolfgang. „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 15.

⁷⁷ Vgl. ebd. S. 15.

⁷⁸ Vgl. Doderer, Klaus. *Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters zwischen 1945 – 1970*, S. 39.

⁷⁹ ebd. S. 39, 40.

3.6.3 DDR

Nach Ende des zweiten Weltkrieges gab zunächst die sowjetische Besatzungszone und spätere DDR dem Kindertheater entscheidende Impulse, und es entstanden erstmals einige Theaterhäuser für Kinder und Jugendliche.⁸⁰

Mit dem Anspruch von Natalia Saz, Kindern ein für sie eigenes Theater bieten zu wollen, wurde auch in der DDR für ein junges Publikum Theater gespielt.⁸¹

„Nach sowjetischem Vorbild gab es große Häuser, die einem mittleren Stadttheater ebenbürtig waren: hunderte von Zuschauerplätzen, zahlreiche künstlerische, pädagogische und technische Mitarbeiter, beeindruckende Ensembles und ein Repertoire aus märchenhaften und zeitnahen Stücken, die sich an unterschiedliche Alterstufen wandten.“⁸²

Als erstes Theaterhaus entstand im Jahre 1946 „Das Theater der Jungen Welt“ in Leipzig und eröffnete, an die Tradition der Weimarer Republik anknüpfend, mit Erich Kästners *Emil und die Detektive*.

Es folgte das „Theater der Jungen Generation“ in Dresden 1949 und 1950 wurde dann per Gesetz zur Förderung der Jugend das „Theater der Freundschaft“ in Berlin als das größte und bald zentrale Kinder- und Jugendtheater der DDR eröffnet. Weitere Gründungen gab es 1952 in Halle mit dem „Theater der Jungen Garde“ und dem „Kindertheater in Erfurt“, 1969 eröffnete schließlich auch das „Theater für Junge Zuschauer“ in Magdeburg.⁸³

Ein neues Repertoire für das Kinder- und Jugendtheater entstand in dieser Zeit. Sowjetische Stücke wurden übersetzt und gespielt, zudem entwickelte sich eine Gegenwartsdramatik für Kinder, geschrieben für große Ensembles. Reale Konflikte von Kindern wurden bearbeitet und in märchenhaften und mythischen Stoffen aufgesucht.⁸⁴

⁸⁰ Vgl. Schneider, Wolfgang. „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 15.

⁸¹ Vgl. Israel, Annett. „Entgrenzung. Das aktuelle Erscheinungsbild des Kinder- und Jugendtheaters und seine historischen Bezüge“, in: *Kindertheater Jugendtheater*, hrsg. v. Gronemeyer, Julia / Heße, Julia Dina / Taube, Gerd. Berlin: Alexander, 2009, S. 22 – 43, hier S. 23.

⁸² ebd. S. 23.

⁸³ Vgl. Schneider, Wolfgang. „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 15.

⁸⁴ Vgl. Israel, Annett. „Entgrenzung. Das aktuelle Erscheinungsbild des Kinder- und Jugendtheaters und seine historischen Bezüge“, S. 23 – 24.

Neben dieser Entwicklung zeigten die Theater auf den Bühnen Werke, die sich unmittelbar mit der Geschichte der beiden deutschen Staaten auseinandersetzten, als auch Werke der klassischen und zeitgenössischen Welt dramatik.⁸⁵

Die Theaterpädagogin Kirstin Hartung bemerkt dabei, dass neben der Stoffauswahl in Anlehnung an das sowjetische Kindertheater, für die neu entstandenen Theaterhäuser, besonders auch die Rezeptionsforschung mit übernommen wurde.

„Beim Aufbau der Kinder- und Jugendtheater der DDR, bald nach dem zweiten Weltkrieg, wurden viele der Praktiken und Überlegungen aus der Rezeptionsforschung der Sowjetunion übernommen und weiterentwickelt. [...] Im Rahmen der Diktatur in der DDR hatte die Rezeptionsforschung [...] das ideologische Ziel, eine möglichst große Einflussnahme durch das Theater auf die Bildung eines adäquaten, sozialistisch angepassten Bewusstseins beim Publikum zu gewährleisten.“⁸⁶

Dabei strebte das Mittel der Rezeptionsforschung vor allem auch die Intention des sozialistischen Staates an, sich dem Kinder- und Jugendtheater als Instrument eines politischen Bildungsweges und Sozialisationsprozesses zu bedienen. Die Entwicklungen, welche sich in der DDR ergaben und für neue Impulse im Kinder- und Jugendtheater sorgten, sind demnach im Kontext einer sozialistischen Sicht zur Volksbildung als kollektive Gemeinschaft zu verstehen.

Das Kindertheater der DDR erlebte bis Mitte der 70er Jahre eine Blütezeit. Danach folgte eine Krise, die durch die Abhängigkeit von der Partei zur künstlerischen Stagnation führte. Mitte der 80er wurde das Theater, auch durch die Rezeptionsforschung befördert, näher an kindliche, bzw. jugendliche Lebenswelten geknüpft.⁸⁷

⁸⁵ Vgl. Schneider, Wolfgang. „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 15.

⁸⁶ Hartung, Kirstin. *Kindertheater als Theater der Generationen. Pädagogische Grundlagen und empirische Befunde zum neuen Kindertheater in Deutschland*, hrsg. v. Schneider, Wolfgang. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001, S. 47, 48.

⁸⁷ Vgl. ebd. S. 117.

„Der Held tritt als Erziehungsträger und Identifikationsfigur in den Hintergrund: Die Dramaturgie strukturiert das Spiel, indem sie als Methode ‚beobachtetes Leben‘ wiedergibt.“⁸⁸

In Westdeutschland setzte die Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters erst später ein, wie Christel Hoffman schreibt:

„Die Aufbruchsphase, die für das Kinder und Jugendtheater um die Zeit der Gründung der DDR einsetzte, begann in der Bundesrepublik erst mit der Achtundsechziger Bewegung.“⁸⁹

3.6.4 Westdeutschland

Wolfgang Schneider bemerkt in *Reclams Kindertheaterführer* über das westdeutsche Kinder- und Jugendtheater vor 1968:

„Ernsthafte Diskussionen über Kindertheater in der Bundesrepublik Deutschland sollten lange auf sich warten lassen. Nur in wenigen Städten waren Bemühungen zu verzeichnen, Kindertheater zu etablieren.“⁹⁰

Die Institutionalisierung fester Kindertheaterhäuser, die in der DDR bereits bald nach dem Krieg aufgebaut wurden, trat im Westen bis zum Jahre 1967/68 eher vereinzelt auf.⁹¹ Das illusionistische Weihnachtsmärchen beherrschte die Kinderspielpläne der westlichen Bühnen. Jedoch gab es auch Bemühungen für ein anderes Kindertheater, so zum Beispiel am „Theater der Jugend“ in Nürnberg seit 1948, an der „Münchner Schauburg“ und durch einen Kinderspielplan an den „Städtischen Bühnen“ Dortmund seit 1953.⁹²

Allmählich zeichnete sich zunehmende Beachtung für das Kinder- und Jugendtheater ab, die im Besonderen 1964 im Zusammenschluss von Fachleuten seinen Höhepunkt fand. In diesem Jahr wurde in London eine Versammlung ab-

⁸⁸ Schneider, Wolfgang. „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 17.

⁸⁹ Hoffmann, Christel. „Das Theater und die Freundschaft“, in: *Kinder- und Jugendtheater in Russland*, hrsg. v. Schneider, Wolfgang / Taube, Gerd. Tübingen: Gunter Narr, 2003, S. 23 – 35., hier S. 26.

⁹⁰ Schneider, Wolfgang. „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 17.

⁹¹ Vgl. Hartung, Kirstin. *Kindertheater als Theater der Generationen*, S. 114.

⁹² Vgl. Israel, Annett. „Entgrenzung. Das aktuelle Erscheinungsbild des Kinder- und Jugendtheaters und seine historischen Bezüge“, S. 24.

gehalten, bei welcher sich Vertreter aus ca. vierzig Ländern trafen, um einen Weltverband des Kinder- und Jugendtheaters ins Leben zu rufen. Es war dies der Kongress, der zur Gründung der heutigen ASSITEJ (Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse) führte. Die Annäherungen begannen langsam, die verschiedenen Interessen der sozialistischen Länder und die gegensätzlichen Vorstellungen zwischen professionellen Kinder- und Jugendtheatern und Laienspielstätten mussten erst geklärt werden. Man einigte sich auf ein Provisorium und bildete einen Zwölf-Länder-Arbeitsausschuss.⁹³ 1965 erfolgte dann in Paris die Gründung der ASSITEJ International mit ihren Mitgliedern, als weltweite Vereinigung zur Förderung eines professionellen Kinder- und Jugendtheaters.⁹⁴

In Deutschland wurden bald darauf die Internationalen Jugendtheater-Festspiele in Nürnberg abgehalten. München folgte im Jahr 1967 mit einer Jugend-Theaterwoche. Durch internationalen Austausch setzte eine neue Bewegung ein, die mitten im Kalten Krieg, nach dem Mauerbau und ideologischer Gegensätze von Ost und West und West und Ost ihre Wurzeln schlug.⁹⁵ Neue Perspektiven boten sich für das Kinder- und Jugendtheater in den folgenden Jahren, die im Weiteren erörtert werden.

Die Bemühungen in eine neue Richtung, bzw. die sich entwickelnde Theatersituation, teilt Klaus Doderer in der Zeit zwischen 1945 und 1970 in drei Phasen ein, die sich in unterschiedlicher Erscheinungsform präsentierten, aber mit gleitenden Übergängen gekennzeichnet waren:⁹⁶

Die erste Phase reichte bis in die Anfänge der 50er Jahre und sie zeigte vor allem Märchenbearbeitungen auf Jugendbühnen, als auch Stücke wie *Emil und die Detektive* von Erich Kästner – in der Tradition der Weimarer Republik – oder *Tom Sawyers Abenteuer* von Mark Twain.

Die zweite Phase umfasste in erster Linie die 50er Jahre und reichte hinein bis in die erste Hälfte der 60er. Hier zeigte man ebenfalls bevorzugt Märchentheater, jedoch in aufwendig ausgestatteter Form. Auf dem Spielplan fanden sich

⁹³ Vgl. Doderer, Klaus. *Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters zwischen 1945 – 1970*, S. 101.

⁹⁴ Vgl. „ASSITEJ International“, in: *ASSITEJ Austria – Junges Theater Österreich*, <http://www.assitej.at/ueber/assitej-international/>. Zugriff: 4.4.2012.

⁹⁵ Vgl. Doderer, Klaus. *Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters zwischen 1945 – 1970*, S. 101, 102.

⁹⁶ Vgl. ebd. S. 27.

Kästner, Rohkohl und Stevenson, ein Stückemangel begünstigte die Bearbeitung von Erzählgut. Angestrebt war leichte Unterhaltung und es wurde nicht auf Problemorientierung gesetzt. „Ein Hang zu einer harmlosen, pädagogisch-didaktischen orientierten Kindertümlichkeit ist erkennbar“⁹⁷, so Doderer wörtlich. Es fand jedoch eine Ausweitung des Literaturtheaters für Jugendliche statt, wobei dafür meist ältere literarische Vorlagen verwendet wurden.

Die dritte Phase kennzeichnet laut Doderer, den sich langsam ankündigenden tiefgreifenden Themenwechsel, der sich durch Hinwendung sozialer Probleme, einem realistischeren Stil, sowie einer aktiveren Rolle des Publikums bezeichnen lässt. Hier vollzog sich der Übergang zu einem emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheater, jedoch bemerkt Doderer an dieser Stelle, dass sich eben diese Entwicklung nicht abrupt abzeichnete, sondern erst durch das Ineinandergreifen der drei Phasen möglich wurde und sich fast ausschließlich an Großstadtbühnen vollzog.⁹⁸

4. Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters ab 1968

Ende der 60er Jahre erlebte das Kinder- und Jugendtheater wie bereits erwähnt, eine neue Orientierung, die in ihrem Verlauf zu einem neorealistischen, bzw. emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheater führte.

Diese Entwicklung entstand in einer Zeit, in welcher sich eine gesellschaftliche Aufbruchsstimmung abzeichnete, die soziale und politische Konflikte aufgriff und sich den Problemen der Gegenwart zuwandte.

„[...] Nach den Jahren des wirtschaftlichen Wiederaufbaus treten nun ernste Bedenken gegenüber einem gegenwartsabgewandten Theater- und Kulturbetrieb in Erscheinung, nicht zuletzt hervorgerufen durch politische Ereignisse wie die Errichtung der Berliner Mauer (1961), den Ausbruch des Vietnam Krieges mit dem Eingreifen der Amerikaner (1964) und die sich ankündigenden Studentenproteste gegen überkommene Machtstrukturen“⁹⁹,

so Doderer.

⁹⁷ ebd. S. 29.

⁹⁸ Darstellung der 3 Phasen: Vgl. ebd. S. 27 – 33.

⁹⁹ ebd. S. 91.

Es begann eine Bewegung, an welcher die kulturelle Landschaft, im Zuge einer auf die Zukunft gerichteten politischen Auffassung, wesentlich beteiligt war.

Aufstände von Arbeitern, Studenten und linken politischen Gruppen zeichnen die Situation, einer sich zum Teil international vollziehenden Politisierung der westlichen Gesellschaft.

Eine neue Weltanschauung zeigte im Besonderen die junge Generation, die sich mit neuem Selbstbewusstsein zu definieren begann.

Doderer bemerkt, dass vor allem die Jugend in Auflehnung gegen herrschende Ansichten der Etablierten, sich mehr und mehr der noch jüngeren Generation zuwandte und diese als Verbündete definierte. Kinder wurden somit als Partner in Hinblick auf die Veränderung der Gesellschaft akzeptiert.¹⁰⁰

„'Trau keinem über dreißig' – ein Schlagwort aus den Tagen der Studentenbewegung – zu sagen, hieß ja auch in einem Art Umkehrschluß [sic!], allen unter dreißig kannst du allesamt trauen, auch wenn sie erst fünf oder sechs Jahre alt sind.“¹⁰¹

Entschieden setzte sich vor allem die politische Linke gegen Realitäts- und Geschichtsverdrängung zur Wehr und wurde wesentlich von der kulturellen Szene begleitet. Von studentischer Seite begann eine Emanzipationsbewegung, welche soziale und politische Konflikte der Gegenwart aufgriff und sich den gesellschaftlichen Problemen zuwandte.¹⁰²

Durch diesen neuen Blickwinkel als sogenannte Befreiung aus gesellschaftlichen Strukturen, begann das Interesse der neuen Linken an der Bevölkerungsgruppe der Kinder zu wachsen.¹⁰³

„Die Suche nach neuen Konzepten, zugleich eingebunden in eine Bewältigung eigener Vergangenheit, führte auch zu einer Neuentdeckung des Kindes und seiner Bedürfnisse“¹⁰⁴,

so Manfred Jahnke.

¹⁰⁰ Vgl. ebd. S. 96.

¹⁰¹ ebd. S. 96. Anm. d. V.: Doderer beschreibt im Weiteren genau die gesellschaftspolitischen Umstände, die für das Theater für Kinder in dieser Zeit ausschlaggebend waren.

¹⁰² Vgl. Schneider, Wolfgang. *Kindertheater nach 1968; Neorealistische Entwicklungen in der Bundesrepublik und West Berlin*, Köln: Prometh, 1984, S. 11.

¹⁰³ Vgl. Reinbold, Stephanie. *Schwedisches Kinder- und Jugendtheater*, S. 11.

¹⁰⁴ Jahnke, Manfred. "Anmerkungen zur jüngeren Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters. Aufbruch, Kontroversen, Widersprüche", in: *Kinder- und Jugendtheater in der Kritik. Gesammelte Rezensionen, Porträts und Essays*, hrsg. v. Schneider, Wolfgang. Bd. 10, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001, S. 38 – 58, hier S. 38.

Die Aufmerksamkeit richtete sich auf das Kind als Zukunftsträger und besonders die Kindererziehung rückte in den Mittelpunkt der Diskussionen. Um gegen gesellschaftliche Unterdrückung widerstandsfähig zu sein, sollten Kinder antiautoritär erzogen werden und ihre Triebe frei ausleben können.

„Teile der bürgerlichen Intellektuellen waren bewegt von einem Klima der Umwälzung. Autoritäten wurden infrage gestellt, Kinder als ‚Unterdrückte‘ in der Soziologie und den Erziehungswissenschaften untersucht.“¹⁰⁵

Als geeignetes Mittel diese neu formulierten Erziehungsvorstellungen mit politischem Hintergrund zu verwirklichen, spielte das Kindertheater bald eine große Rolle.¹⁰⁶

„Im Zuge wachsenden politischen Bewußtseins [sic!] vor allem in studentischen Kreisen als Folge einer kritischen Reflexion der gesellschaftlichen Zustände, kam es auch zu einem neuen Blick auf das Kindertheater“¹⁰⁷,

so Wolfgang Schneider.

„In vielen westeuropäischen Ländern findet man in der 68er Bewegung die Anfänge für die gegenwärtige Kindertheatersituation“¹⁰⁸, schreibt Martin Vogg.

4.1 EMANZIPATORISCHES KINDER- UND JUGENDTHEATER

In Deutschland wurde bald der Begriff des emanzipatorischen Kindertheaters geprägt.¹⁰⁹

Wolfgang Schneider bezeichnet dieses neue Theater in seinen Abhandlungen als „neorealistic Kindertheater“¹¹⁰ und bezieht sich dabei auf den Neorea-

¹⁰⁵ Israel, Annett. „Entgrenzung. Das aktuelle Erscheinungsbild des Kinder- und Jugendtheaters und seine historischen Bezüge“, S. 24.

¹⁰⁶ Vgl. Reinbold, Stephanie. *Schwedisches Kinder- und Jugendtheater*, S. 11, 12.

¹⁰⁷ Schneider, Wolfgang. „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 18.

¹⁰⁸ Vogg, Martin. *Die Kunst des Kindertheaters*, S. 109.

¹⁰⁹ Vgl. ebd. S. 109.

¹¹⁰ Schneider, Wolfgang. „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 18.

lismus als Stilbegriff mit seinen formalen und inhaltlichen Ausdehnungen.¹¹¹ Durch die Auswirkungen einer realistischen Kinder- und Jugendliteratur, beschreibt er neorealistische Ansätze im Kinder- und Jugendtheater, aus welchen sich emanzipatorische Absichten entwickeln konnten.¹¹²

„Realistische Kinder- und Jugendbücher gehörten zu den Errungenschaften der gesellschaftspolitischen Neuorientierung Ende der 60er Jahre. Die Methode des Realismus nahm hier die Alltagserfahrungen der Leser zum Ausgang, sie im symbolischen Medium zu schärfen [...] war ein Ziel der neuen ästhetischen Mittel.“¹¹³

Da der Begriff Neorealismus sehr umfangreich definiert ist, wird an dieser Stelle für die vorliegende Arbeit der Begriff emanzipatorisch verwendet, da das Phänomen sozialwissenschaftlicher Bewegungen, als Ansatzpunkt für eine Beschreibung von emanzipatorischem Kinder- und Jugendtheater verstanden wird.

Die Wende zu einem solchen Kinder- und Jugendtheater vollzog sich, ähnlich den Entwicklungen des Erwachsenentheaters, in einem Zeitraum von mehreren Jahren.

Mitte der 60er galt besonders Kindern und Jugendlichen das Interesse der Theater als Zielgruppe. Dies lag vorwiegend an den Rückgängen der Gesamtbesucherzahlen der Theaterhäuser und man war versucht das junge Publikum mit Hilfe von konventionellen Klassenschlagern, demnach Märcheninszenierungen, als zahlendes Publikum zu gewinnen. Dazu schreibt Wolfgang Schneider:

„Die großen Theater nahmen ab Mitte der 60er Jahre das Kinderpublikum wahr, als nämlich ihre Gesamtbesucherzahlen rapide zurückgingen. 1967 empfahl der Deutsche Bühnenverein seinen Mitgliedern, Kinder zu Objekten künftiger Werbebemühungen zu machen, was zu einer Inflation der ‚Weihnachtsmärchen‘ – jetzt über das ganze Jahr verteilt – führte.“¹¹⁴

Emanzipatorisches Kinder- und Jugendtheater wandte sich nun Ende der 60er Jahre im Besonderen gegen diesen, auf staatlichen und städtischen Bühnen

¹¹¹ Vgl. Schneider, Wolfgang. *Kindertheater nach 1968; Neorealistische Entwicklungen in der Bundesrepublik und West Berlin*, S. 10.

¹¹² Vgl. ebd. S. 16.

¹¹³ ebd. S.16.

¹¹⁴ Schneider, Wolfgang. „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 18.

vorherrschenden Typus des Weihnachtsmärchens, welches als unrealistisch und wirklichkeitsfremd abgetan wurde.¹¹⁵

Schnell wurden die Auswirkungen der Studentenbewegung auf die Kinderkultur deutlich. Realistische Kinder- und Jugendbücher wandten sich der Alltagserfahrung ihrer Leser zu. Diese Hinwendung zur Wirklichkeit wurde zunehmend zur angestrebten Intention im Kindertheater.¹¹⁶

Es waren zunächst meist Freie Gruppen, die sich mit dieser Absicht dem Kindertheater unter diesem Vorhaben annahmten.¹¹⁷ Es handelte sich dabei um Initiativen von Gruppen Professioneller und Laien, die sich als Teil der außerparlamentarischen Opposition betrachteten und dies durch spezifische theatrale Mittel zum Ausdruck brachten.¹¹⁸ Dazu Christel Hoffmann:

„Junge Theaterleute stießen sich an den engen Strukturen der etablierten Theater sowohl hinter den Kulissen als auch am herkömmlichen Abonnentenpublikum.“¹¹⁹

Außerhalb der institutionellen Räume der Stadt- und Landes Bühnen entfielen somit räumliche, ökonomische als auch inhaltliche Abhängigkeiten und gaben Platz für Aufdeckungen von Widersprüchen und ideologischen Auseinandersetzungen.¹²⁰

„'Frei' verweist dabei als Begriff auf zwei Arbeitsvoraussetzungen: einmal dem ökonomischen Status dieser Gruppen, die ohne Subvention auskommen, zum anderen auf das Organisationsmodell. Abseits des Stadttheaterprinzips treffen sich hier Theatermacher, um zu einem Kollektiv zusammenzufinden, in dem, um es idealtypisch zu formulieren, gemeinsam gearbeitet und gelebt wird.“¹²¹

Schauplätze dieser neuen Theateraktivitäten wurden Straßen, Plätze, Versammlungssäle, Werkhallen oder Kneipen.¹²²

¹¹⁵ Vgl. Reinbold, Stephanie. *Schwedisches Kinder- und Jugendtheater*, S. 14.

¹¹⁶ Vgl. Schneider, Wolfgang. *Kindertheater nach 1968; Neorealistische Entwicklungen in der Bundesrepublik und West Berlin*, S. 16.

¹¹⁷ Vgl. Reinbold, Stephanie. *Schwedisches Kinder- und Jugendtheater*, S. 12.

¹¹⁸ Vgl. Maecker, Gudrun. *Theoretische Grundlagen zur Dramaturgie eines emanzipatorischen Kindertheaters*, Frankfurt am Main: Fischer, 1981, S. 7.

¹¹⁹ Hoffmann, Christel. *Spiel.raum.theater*, S. 75.

¹²⁰ Vgl. Maecker, Gudrun. *Theoretische Grundlagen zur Dramaturgie eines emanzipatorischen Kindertheaters*, S. 7.

¹²¹ Jahnke, Manfred. "Anmerkungen zur jüngeren Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters", S. 42.

¹²² Anm. d. V.: Mehr zum Begriff der Freien Gruppen, vgl. Royc, Barbara Sigrid. „Dschungel Wien – Entstehung und Entwicklung des Theaterhauses für junges Publikum und seine Positio-

Die Probleme von Kindern und Jugendlichen sollten in den Vordergrund gestellt werden und ein Aufzeigen gesellschaftlicher Zusammenhänge wurde angestrebt. Die theoretische Grundlage für ein solches Bestreben bildeten die Theorien der sowjetischen Theater Anfang der 20er Jahre, und vor allem das Programm eines proletarischen Kindertheaters des Philosophen und Kritikers Walter Benjamin. Dieser verfasste sein Programm bereits 1928, jedoch erst im Jahre 1968 erschien die Abschrift öffentlich.¹²³

Mit Benjamins Ideologie, Kinder mit Hilfe des Theaters erziehen zu wollen, ohne sie dabei jedoch politisch zu disziplinieren, sah man das junge Publikum als Zukunftsträger eines neuen politischen Bewusstseins und orientierte sich an der Darstellung der gesellschaftlichen Realität.¹²⁴ Wolfgang Schneider dazu:

„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.“¹²⁵

Der Theoretiker Benjamin forderte somit Kindern die Wirklichkeit nicht vorzuenthalten und bekräftigte eine proletarische Erziehung, wie sie im Ansatz des sowjetischen Theaters unter Natalia Saz beispielsweise zu finden war.

„Die proletarische Pädagogik erweist ihre Überlegenheit, indem sie Kindern die Erfüllung ihrer Kindheit garantiert“¹²⁶, so Benjamin. In der Theaterarbeit mit Kindern, die selbst auf der Bühne agierten, sah er die einzig mögliche Form die geltenden Ansprüche umzusetzen.

„Kinder, die so Theater gespielt haben, sind in dergleichen Aufführungen frei geworden. Im Spiel hat sich ihre Kindheit erfüllt. [...] Dieses Theater ist zugleich für den kindlichen Zuschauer das einzig brauchbare.“¹²⁷

nierung in der Freien Kinder- und Jugendtheaterszene Wiens“, Dipl., Wien: Universität Wien, 2009, S.8ff.

¹²³ Anm. d. V.: Benjamin schrieb sein „Programm eines proletarischen Kindertheaters“ 1928 in Anlehnung an die russisch lettische Regisseurin Asja Lacis, welche z.B. streunende Kriegskinder um sich sammelte und mit ihnen Theater spielte. (Vgl. Schneider, Wolfgang. „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 12.)

¹²⁴ Vgl. Reinbold, Stephanie. *Schwedisches Kinder- und Jugendtheater*, S. 12.

¹²⁵ Schneider, Wolfgang. „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 12.

¹²⁶ Benjamin, Walter. „Programm eines proletarischen Kindertheaters“, in: *Über Kinder, Jugend und Erziehung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, S. 79 – 86, hier S. 85.

¹²⁷ ebd. S. 85, 86.

Dieses Theatermodell fand besonders in der Variante des, im Zuge eines anti-autoritären, emanzipatorischen Kindertheaters entstandenen, Mitspieltheaters (siehe Kapitel 4.1.1) seine Entsprechung.

1969 brachte sich zudem der Theaterkritiker Melchior Schedler in die Diskussion ein, als seine *Sieben Thesen zum Theater für sehr junge Zuschauer* in der deutschen Zeitschrift *Theater Heute* publiziert wurden. Schon bald interessierte sich eine breite Öffentlichkeit für die Thematik und Kontroversen wurden laut.

Denn Schedler befürwortete in seinen Thesen eine klare Abschaffung des Weihnachtsmärchens, und forderte im Gegenzug dazu Spielvorlagen, die sich an der Realität der Kinder orientieren, und ihre Konflikte mit der Umwelt behandeln sollten. Kinder sollten in ihrer Persönlichkeit gestärkt werden und ihre Kreativität sollte mobilisiert werden. Zu diesem Zweck wollte er vor allem, dass Kinder selbst zu Akteuren werden, um ihre soziale Phantasie anzukurbeln.¹²⁸

Schedler in *Theater Heute*:

„Wir brauchen ein Theater, in dem alle Impulse von den Kindern selbst ausgehen. Das Kind muß [sic!] sich beim Theater durchsetzen und nicht das Theater beim Kind. Kurz: wir müssen ihnen ein Theater bieten, das sich vor allem als Instrument ihrer Selbstverwirklichung versteht.

In der Praxis bedeutet das zunächst einmal, daß [sic!] man sich von den alten Spielvorlagen trennt. Der Bestand ist sowieso nicht groß, aber es gibt da ein paar hartnäckige Ladenhüter. Der hartnäckigste und am meisten von Konvention und Sentimentalität tabuierte ist das Märchen. Revidieren wir seine Funktion trotzdem, machen wir uns klar, daß [sic!] seine scheinbare Überzeitlichkeit in Wahrheit nicht besteht und daß [sic!] seine Struktur [...] es als Produkt einer primitiven Rhapsodik ausweisen, die in einer vorindustriellen Welt zu Hause war.“¹²⁹

Und weiter:

„Wir brauchen ein Kindertheater, das aus seinem Publikum Akteure macht und aus den Akteuren lernende Zuschauer. Die Einblicke in die Technik der Bühne und der Schauspielerei, die sich so ergeben, machen aus den Kindern gewitzte Fachleute, die vor keiner Kunstmystik mehr kapitulieren, wenn sie erwachsen geworden sind.“¹³⁰

¹²⁸ Vgl. Jahnke, Manfred. "Anmerkungen zur jüngeren Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters", S. 38.

¹²⁹ Schedler, Melchior. „Sieben Thesen zum Theater für sehr junge Zuschauer“, in: *Theater Heute*, Heft 8 / 1969, S. 30 – 34, hier S. 30, 31.

¹³⁰ ebd. S.34.

Melchior Schedler initiierte mit seinen sieben Thesen innerhalb kurzer Zeit eine Diskussion, an der bald alle gesellschaftlichen Gruppen teilnahmen, die für das Kindertheater relevant waren.¹³¹

So kam es in der Folge der Auseinandersetzungen zwischen den Märchenkritikern und dessen Befürwortern zur Forderung nach einer theoretischen Fundierung im Kindertheater. Auf Tagungen und Sitzungen der ASSITEJ Deutschland wurden alle aufgeworfenen Fragen diskutiert und man versuchte allmählich Kriterien zu entwickeln, welche die Problemstellungen in der Dramaturgie, sowie der Altersabstufungen beantworten sollten.¹³² Die Forderungen nach stärkerem Realitätsbezug im Kindertheater blieben bestehen und abseits der theoretischen Diskussionen versuchten Theatergruppen diese in die Praxis umzusetzen. Im folgenden Unterkapitel werden einige dieser Gruppen, in Hinblick auf die unterschiedlichen Formen des emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheaters, kurz behandelt.

4.1.1 Das Mitspiel-, Mitmach- und Vorführtheater und seine Beispiele

Wolfgang Schneider nennt drei Formen des deutschen Kinder- und Jugendtheaters, welche sich innerhalb des emanzipatorischen, bzw. neorealistischen Theaters herausgebildet haben: das Mitspieltheater, das Mitmachtheater und das Vorführtheater.

Das Mitspieltheater zeigte sich in seiner Form in den späten 60er und frühen 70er Jahren. Im Zuge der Kritik am Konsum von Theater in Hinblick auf die passive Haltung der Zuschauer und der aktiven Rolle der Schauspieler, wandte es sich in der antiautoritären Bewegung gegen die vorherrschende Trennung zwischen Bühne und Publikum. Die Befreiung von auferlegten Strukturen und Institutionen fordernd, verfolgte es auch im Kinder- und Jugendtheater den Auftrag, Kinder am Spiel teilhaben zu lassen, um die Realität zu begreifen. Das Kind sollte am Geschehen beteiligt werden, durch Solidarität sollten Lösungsmöglichkeiten gefunden und so die gesellschaftlichen Gegebenheiten verbes-

¹³¹ Vgl. Jahnke, Manfred. "Anmerkungen zur jüngeren Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters", S. 39.

¹³² Vgl. ebd. S. 39.

sert werden.¹³³ Mit der Zurückführung wesentlicher Elemente auf das sowjetische Kinder- und Jugendtheater der 20er Jahre, sowie Benjamins *Programm eines proletarischen Kindertheaters*, formulierte das Mitspieltheater seine theoretischen Grundlagen.

Als Beispiele für diese Form gelten u.a. die in Berlin arbeitenden „Kindertheater Neukölln“, sowie „Märkisches Viertel“.

Beide Theater sollten jedoch mit Problemen in der Umsetzung ihrer Theorien in die Praxis konfrontiert werden.

Im Berliner „Kindertheater Neukölln“, welches der Theaterwissenschaftler Arno Paul leitete, versuchte man das formulierte Programm des Mitspieltheaters auf die Bühne zu übertragen. Einmal wöchentlich traf man sich um das neue Kindertheater zu entwickeln.

„Oberste Maxime war das Rollenspiel. Die Kinder sollten vom Klischee des herkömmlichen Theaters weggeführt werden, hin zu einem selbstverantwortlichen Spiel, das die eigene Situation reflektiert.“¹³⁴

Die Absichten blieben eher Theorie und das Projekt scheiterte, da sich die Vorstellungen der Kinder von jenen der Theoretiker wesentlich unterschieden. Durch strenges Festhalten an ihrem Programm waren es letztlich die Mitglieder der Gruppe, die den Kindern gegen das freie Spiel, ihre politischen Absichten aufdrängten. Die Kinder mischten ihre Freizeitbeschäftigungen (wie beispielsweise das Fernsehen) in das Spiel mit ein und zeigten zunächst nur jene Theatererfahrungen, die ihnen bekannt schienen. Dies führte dazu, dass man sich über ein Miteinbeziehen von Märchenstoffen als Vorlage einigte.¹³⁵

„Das Spiel konnte letztlich nur noch aufrechterhalten werden, indem zu repressiven Maßnahmen gegriffen wurde, die in der verbreiteten Theorie gänzlich vermieden werden sollte.“¹³⁶

Ähnlich gestaltete sich die Situation im „Märkischen Viertel“. Auch hier versuchten Schauspieler mit Hilfe von Pädagogik- und Psychologiestudenten Kinder

¹³³ Vgl. Schneider, Wolfgang. *Kindertheater nach 1968; Neorealistische Entwicklungen in der Bundesrepublik und West Berlin*, S. 18, 19.

¹³⁴ ebd. S. 19.

¹³⁵ Vgl. ebd. S. 19, 20.

¹³⁶ ebd. S. 20.

durch das Rollenspiel, Konfliktlösungen und Handlungsmodelle der Realität erproben zu lassen. Die Umsetzung scheiterte jedoch wieder durch das Eingreifen der Schauspieler. Die Kontaktscheue der Kinder wollte man durch das Anspielen und das Vorspielen der Rollen brechen, und so kam es, dass das angestrebte Ziel eines selbsterarbeiteten Lösungsweges, in einem zu der vorgegebenen Rolle nachahmenden Spiel endete.¹³⁷

Schneider resümiert über diese Schwierigkeiten des Neubeginns in der Phase des Mitspieltheaters:

„Das ‚Mitspiel‘ – Theater scheint als entwicklungsfähige Form gescheitert zu sein [...]. Zu große Ansprüche stellte das ‚Mitspiel‘.“¹³⁸
„Die emanzipatorischen Absichten blieben eher Theorie und dienten wohl mehr der Sozialisationsforschung als den Kindern, da die Ansprüche der Theaterwissenschaftler nur selten mit den Erwartungen der Kinder übereinstimmten.“¹³⁹

Die Form des Mitmachtheaters etablierte sich besonders in den 70er Jahren. Es verstand sich unter anderem als Möglichkeit für das Publikum, ein Eingreifen in das Geschehen auf der Bühne zu ermöglichen. Kindertheatergruppen entwickelten Stücke, die ihr Publikum durch explizite Aufforderungen im Spiel animierten mitzumachen. Kinder sollten sich durch ihre Spontaneität von der passiven Haltung als Publikum zur aktiven Rolle im Prozess der Mitgestaltung des Stücks entwickeln. Dies sollte durch Zurufen, Austoben, Eingreifen und Miterleben der Kinder im Publikum realisiert werden.¹⁴⁰

Als Beispiele für diese Form seien hier die Gruppen „Birne“ und „Rote Grütze“ aus West-Berlin erwähnt.

Die neue Spielform des Mitmachtheaters zeigte sich in den Inszenierungen des Theaters „Birne“ in West-Berlin. Man wollte den Kindern die Möglichkeit bieten, in die Handlung einzugreifen und diese zu verändern. In der Inszenierung von *Langfinger* (1975) widmete sich die „Birne“ dem Thema Diebstahl. Inhaltlich beschäftigte sich die Vorlage mit Vorurteilen der Gesellschaft. Zwei Mädchen, eine finanziell besser gestellt als die andere, werden verdächtigt eine Uhr gestohlen zu haben. Da der Kommissar jedoch die Täterin nicht sofort ermitteln kann, sollten die Kinder im Publikum abstimmen, um so den Diebstahl aufzuklä-

¹³⁷ Vgl. ebd. S.21, 22.

¹³⁸ ebd. S. 99.

¹³⁹ ebd. S. 19.

¹⁴⁰ Vgl. ebd. S. 34, 35.

ren. Das Ergebnis zeigte, dass die absolute Mehrheit der Kinder für das Bauernmädchen abstimmte und sie als Schuldige definierte. Der Rest des Spiels wurde auf dieses Ergebnis aufgebaut und thematisierte die Wertung der jungen Zuschauer. Durch direkte Provokation der Zuschauer wurden Diskussionen angeregt, Kinder sollten angestachelt werden ihre Meinung zum Bühnengeschehen zu äußern. Der Lernprozess stellte sich schließlich ein, als aufgedeckt wurde, dass das besser gestellte Mädchen die Uhr gestohlen hatte.

Doch die Reaktionen der Kinder auf die Inszenierung waren wiederum von den Theatermachern erzeugt. Mitreden wurde von den Kindern gefordert, die Beiträge waren somit nicht nur durch Eigeninitiative entstanden. Die Figurentypen waren so gestaltet, dass sie auf eine bestimmte Interpretation hin ausgerichtet waren, die Anregung der Schauspieler in eine bestimmte Richtung zu denken, beeinflusste die Kinder direkt. Es handelte sich mehr um ein geistiges Mitmachen, das Kindern dabei helfen sollte, Erfahrungen für ihre Realität zu sammeln, dessen Umsetzung in der Praxis offen steht. Die Wahl des Themas zeigt eine realistische Auseinandersetzung und sollte zum Nachdenken anregen.¹⁴¹

Ein geistiges und körperliches Einfühlen in ein Thema, verfolgte das Theater „Rote Grütze“ mit seiner Inszenierung von *Darüber spricht man nicht!* 1973.

Die gewählte Spielform zeigte eine Variation des emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheaters und spiegelte sich durch die Themenwahl und die emotionale sowie physische Miteinbeziehung der Kinder wieder. Der Text beschäftigte sich mit der Sexualerziehung und vermittelte im Spiel durch Alltagsszenen das dahinterstehende Tabu in der Gesellschaft, als auch das Lustvolle in der Sexualität. Dramaturgisch war der Theatertext so aufgebaut, dass immer wieder Fragen aufgeworfen wurden, die gemeinsam mit dem Publikum geklärt werden sollten. Durch Zurufen der Kinder mit ihren Erfahrungen zum Thema, aber auch durch die körperliche Beteiligung in Form von Anfassen, Kitzeln oder Kraulen auf der Spielfläche, wurde die Atmosphäre aufgelockert und die Kinder zum Mitmachen animiert. Das Publikum sollte ernst genommen werden, der Thematik durch Partizipation die Peinlichkeit genommen werden. Die Natürlichkeit im Umgang mit dem anderen Geschlecht stand im Vordergrund und strebte eine reale Darstellung mit Verzicht auf die traditionelle Guckkastenbühne an. Die

¹⁴¹ Vgl. ebd. S. 35 – 39.

Identifikation sollte als Voraussetzung des Lernens betrachtet werden, das Mitmachen als Funktion intensiven Erlebens fungieren. In der Praxis zeigte sich, dass die Umsetzung nicht immer ihrer Theorie gerecht werden konnte. Es konnte sich nicht allen Kindern gewidmet werden, die Vorstellungen dauerten meist sehr lange und führten dazu, dass sich manche Kinder dem Ablauf entzogen. Der Anspruch der Gruppe, Lernprozesse einzuleiten und das Publikum ins Spiel mit einzubinden, um den Umgang mit dem Thema zu erleichtern, fand trotz der Schwachstellen in der Praxis statt.¹⁴² Manfred Jahnke dazu:

„Mit Puppen und wenigen einfachen Requisiten, aber auch durch die direkte Einbeziehung des Publikums in die Spielhandlung entsteht eine lockere theatralische Form, die dem Sujet alle Peinlichkeit nimmt. Wenn die ‚Rote Grütze‘ mit diesem Stück auch Auftrittsschwierigkeiten in einigen westdeutschen Städten hatte, so zerstreute sie doch alle Bedenken gegen die Darstellung dieses Themas auf der Bühne, weil die theatralische Übersetzung überzeugte.“¹⁴³

Das Vorführtheater ergab sich ebenfalls in der Zeit der beginnenden 70er Jahre und war gekennzeichnet durch die Aufführung realistischer Stücke für Kinder. Mit dem Ziel die tatsächliche Wirklichkeit der Gegenwart und die Bedingungen der Lebensverhältnisse des jungen Publikums darzustellen, wurde den Kindern die Welt vor Augen geführt. Waren die gezeigten Probleme denen des Mitspiel- und Mitmachtheaters ähnlich, zeichnete sich diese Form des emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheaters vor allem auch durch neue dramaturgische Konzepte aus. Das Geschehen des Bühnenraums sollte von den Zuschauern in die eigene Realität übertragen werden und sie sollten dem jungen Publikum in erster Linie Mut machen, um in ihrer Welt bestehen zu können. Durch Beobachten und Analysieren sollte es gelingen, gesellschaftliche Konflikte aufzuzeigen, um anschließend individuelle Problemlösungen zu ermöglichen. In diesem Bereich findet sich auch erstmals im emanzipatorischen Kindertheater das gezielte Eingehen auf die Zielgruppe der Jugend.¹⁴⁴

Am stärksten geprägt hat diese Erscheinungsform das „Grips“ Theater aus Berlin.

¹⁴² Vgl. ebd. S. 46 – 52.

¹⁴³ Jahnke, Manfred. "Anmerkungen zur jüngeren Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters", S. 43.

¹⁴⁴ Vgl. Schneider, Wolfgang. *Kindertheater nach 1968; Neorealistic Entwicklungen in der Bundesrepublik und West Berlin*, S. 53, 54.

Die Gruppe um Volker Ludwig ging aus dem „Reichskabarett“ hervor und trat erstmals 1972 als „Grips“ Theater auf. Diese Veränderung definierte eine neue Gruppe mit neuen Ansätzen in der Praxis und kennzeichnete den Umbruch in stilistischer Form für ein emanzipatorisches Kinder- und Jugendtheater im Allgemeinen. Bot das „Reichskabarett“ in den ersten Jahren noch Märchenproduktionen, wandte sich das spätere „Grips“ realistischen Stoffen mit emanzipatorischem Ansatz zu. Der Anspruch an leicht verständliche Aufführungen und die Abkehr der Guckkastenbühne waren stark von Bertolt Brechts Realismusbegriffs geprägt. Im Bühnenstück *Ein Fest bei Papadakis* von 1973 baute die Gruppe auf Vorurteile anderer Nationalitäten, charakterisiert durch eine deutsche und eine griechische Familie. Auf einem Campingplatz treffen die beiden Familien aufeinander und schnell kommt es zu Auseinandersetzungen. Zeigt der Sohn der deutschen Familie eine deutliche Nachahmung der Vorurteile seines Vaters gegenüber Ausländern, weist die Tochter, die mit dem Sohn der griechischen Familie in die Klasse geht, keine Berührungsängste auf. Der Streit endet, als die deutsche Familie wegen Ruhestörung des Zeltplatzes verwiesen wird, und schließlich mit der griechischen die Zeltplätze tauscht (durch die Kinder eingefädelt). Diese Situation zeigt auf, dass dem Griechen die doppelte Platzmiete abverlangt wurde und schildert die problematische Situation von Ausländern im Allgemeinen. Ein gemeinsames Fest beschließt letztendlich die Annäherungsversuche der Beiden und integriert zudem ein türkisches Mädchen, welches unter Mindestlohn Arbeiten am Campingplatz verrichten musste. Die Schilderung der Geschichte passierte aus der Sicht der Kinder und demonstrierte ein Erlebnis, das aus dem Erfahrungshorizont der Zuschauer abgeleitet wurde. Die Darbietung realistischer Stoffe, sollte schließlich als Lernmittel für die Wirklichkeit der Kinder fungieren. Kritiker hinterfragten jedoch in erster Linie die überdurchschnittliche Funktion der Kinderfiguren im Stück, sowie den idealistisch positiven Ausgang des Konfliktes zwischen den beiden Familien.¹⁴⁵

Manfred Jahnke hingegen lobt die Arbeit des „Grips“ Theaters und schreibt:

„Wenn man eine idealtypische dramaturgische Struktur der Grips-Stücke entwerfen wollte, müßte [sic!] man folgende Elemente nennen: eine einfache, überschaubare Handlung aus dem Alltagsbereich [...], zündende Songs [...], die die Handlung kommentieren, Kinder ‚mit Köpfchen‘ (im Berliner Jargon: ‚mit Grips‘) als handelnde Figu-

¹⁴⁵ Vgl. ebd. S. 54 – 67.

ren, die nicht hinnehmen, daß [sic!] alles so bleiben muß [sic!], wie es ist. Die Dramaturgie folgt dabei oft der Struktur der Rollenspiele, so wie sie von Kindern in ihrem Alltag gespielt werden. Mit diesem Kunstgriff erleichtert Grips seinem Publikum die Rezeption – die Szenen werden locker nach dem Prinzip eines ‚roten Fadens‘ aneinandergereiht. [...] Mit dieser Spielstruktur gelingt es auch, die Überwindung ‚schlechter Realität‘ als vergnügliches Unternehmen zu zeigen und auf diese Weise etwas vom Spaß am erkennen der Wirklichkeit zu erzählen.“¹⁴⁶

1975 stellte das „Grips“ Theater mit *Das hältst ja im Kopf nicht aus* erstmals ein Jugendstück vor und wandte sich den Problemen der Jugendlichen dieser Zeit zu.

4.2 DIE FOLGEN DES EMANZIPATORISCHEN KINDER- UND JUGENDTHEATERS UND DIE HINWENDUNG ZUM POETISCHEN

„Was der Bewegung 1968 gelungen ist, das ist die Schaffung eines breiten Theaterangebots für Kinder und daß [sic!] manche Akteure dieser Bewegung viel Mut am Experimentieren bewiesen. So hat sich aus dieser Bewegung heraus jenes für das gesamte Theatergeschehen wesentliche Kindertheater entwickelt“¹⁴⁷,

hält Martin Vogg fest.

Die Grundhaltung der Theaterschaffenden gegenüber ihrem Publikum, aus der emanzipatorischen Bewegung heraus entstanden, zeigte sich auch weiter auf den Bühnen. Inszenierungen dieser Zeit konnten mit ihren Ansprüchen bis in die späten 70er Jahre hinein bestehen. Aufführungen der Gruppen wie „Grips“ und „Rote Grütze“ wurden von anderen nachgespielt.

Festzustellen war jedoch, dass die in der 68er Bewegung radikal formulierten Anforderungen an die Kinder als Zukunftsträger der Gesellschaft, in den weiteren Jahren zurückgingen. „Die Figur des aufmüpfigen Kindes, das sich den Erwachsenen mutig entgegenstellt, verlor an künstlerischer Attraktivität.“¹⁴⁸

¹⁴⁶ Jahnke, Manfred. "Anmerkungen zur jüngeren Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters", S. 41.

¹⁴⁷ Vogg, Martin. *Die Kunst des Kindertheaters*, S. 110.

¹⁴⁸ Israel, Annett. „Entgrenzung. Das aktuelle Erscheinungsbild des Kinder- und Jugendtheaters und seine historischen Bezüge“, S. 25.

In den 80ern zeichnete sich eine Abgrenzung der eindeutig didaktischen Botschaften des Emanzipatorischen ab. Ein ästhetisches Erlebnis der Inszenierungen als Kunstwerk zum Vergnügen des Publikums, trat vermehrt in den Vordergrund. Entwicklungspsychologische Erkenntnisse fanden zunehmend mehr Berücksichtigung.¹⁴⁹ Man wandte sich in erster Linie phantastischen Stoffen zu und entdeckte das Märchen wieder, welches neu bearbeitet auf die Bühnen gebracht wurde. Heftige Diskussionen über seine Funktion für Kinder, mit Rückblick auf die kritisch gesehene Funktion der traditionellen Weihnachtsmärchen, wurden wiederum in Gang gesetzt. Ausgelöst waren sie auch durch ein 1977 erschienenes Buch des Kinderpsychologen Bruno Bettelheim mit dem Titel *Kinder brauchen Märchen*.

Bettelheim untersuchte in seinem Werk mit den Mitteln der Psychoanalyse die Märchen in Bezug auf die Selbstfindungsprozesse von Kindern und Jugendlichen und betrachtete deren Handlungen als Ventil ihrer Gefühle. Die komplizierten Ängste und Probleme der Heranwachsenden sah er somit in den Märchenhandlungen konfrontiert und bezeichnete sie als Spiegel der Bewältigung der sogenannten inneren Realität des Publikums.¹⁵⁰

Auf die Sinnfrage im Leben zunächst eingehend, beschreibt der Kinderpsychologe ausführlich die Fähigkeiten der Märchen, Kindern in diesem Unterfangen Hilfe zu leisten und sich in der gesellschaftlichen Realität zurechtzufinden.

„Oberflächlich betrachtet, lehren Märchen zwar wenig über die Verhältnisse des modernen Lebens in der Massengesellschaft, denn sie wurden erfunden, ehe diese entstand. Über die inneren Probleme des Menschen jedoch und über die richtigen Lösungen für seine Schwierigkeiten in jeder Gesellschaft erfährt man mehr aus ihnen als aus jeder anderen Art von Geschichten im Verständnisbereich des Kindes.“¹⁵¹

Die Entfaltung des aufkommenden Ichs fördernd, vermitteln Märchen wichtige Botschaften auf verschiedenen Ebenen. Universelle menschliche Probleme behandelnd, bekräftigen sie die Lösung unbewusster Spannungen durch verständliche Momente und Beispiele, so Bettelheim.¹⁵²

¹⁴⁹ Vgl. Hartung, Kirstin. *Kindertheater als Theater der Generationen*, S. 118.

¹⁵⁰ Vgl. Jahnke, Manfred. "Anmerkungen zur jüngeren Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters", S. 56.

¹⁵¹ Bettelheim, Bruno. *Kinder brauchen Märchen*, übersetzt von Mickel, Liselotte / Weitbrecht, Brigitte. München: dtv, 1980, S. 11.

¹⁵² Vgl. ebd. S. 12.

Dabei spricht sich der Autor eindeutig gegen ein Fernhalten der Kinder von bedrückenden und beängstigenden Problemen aus. Durch das Ankurbeln der Phantasie könnten die Heranwachsenden eine bessere Orientierung im Leben erhalten, um so vor heftigen Schwierigkeiten nicht zurückzuschrecken, sondern ihnen gegenüberzutreten und sie schließlich zu überwinden. Diese Botschaft sieht Bettelheim im Märchen durch die einfache Handlung übermitteln und stellt die Fokussierung mit dem Problem an erster Stelle.¹⁵³

„Insbesondere das Kind braucht in Symbolform gekleidete Anregungen, wie es [...] sicher zur Reife heranwachsen kann. ‚Heile‘ Geschichten erwähnen weder den Tod noch das Altern als Grenzen unserer Existenz; sie sprechen auch nicht von der Sehnsucht nach ewigem Leben. Das Märchen hingegen konfrontiert das Kind mit den grundlegenden menschlichen Nöten.“¹⁵⁴

Die Darstellung der Figuren in Gut und Böse untermalt die moralische Problematik und zeigt sich im Leben wieder, da in jedem Menschen der Hang zu Beidem vorhanden ist. Im Märchen unterliegt das Böse am Ende dem Guten und begünstigt die Identifizierung des Kindes mit dem Helden der Geschichte. Die inneren und äußeren Kämpfe des Helden bilden somit die Moral des Kindes, die charakterliche Polarisierung in den Märchen bekräftigt die Persönlichkeitsentwicklung und die Entscheidung des Kindes, wem es angehören möchte, so Bettelheim.¹⁵⁵

Zudem sprechen Märchen direkt die Ängste der Kinder an und verhelfen sogleich zu Lösungen, welche die Kinder auch verstehen. In der Angst vor dem Tod erkennen sie schließlich in der Handlung die Wichtigkeit einer Bindung an andere Menschen, die die Furcht der Begrenzung unserer Existenz abzuschwächen im Stande ist:

„Die Märchen lehren, daß [sic!] man aufgrund einer solchen Bindung die höchste dem Menschen mögliche emotionale Lebenssicherheit und eine dauerhafte Beziehung erreicht; dies allein kann die Angst vor dem Tod zerstreuen.“¹⁵⁶

¹⁵³ Vgl. ebd. S. 13 - 15.

¹⁵⁴ ebd. S. 14.

¹⁵⁵ Vgl. ebd. S. 15, 16.

¹⁵⁶ ebd. S. 17.

Dem Kind wird im Märchen das Ziel übermittelt ein befriedigendes und unabhängiges Leben führen zu wollen und verhilft daher zur Abnabelung von den Eltern. Zudem findet man religiöse Motive, aus der Entstehungszeit der Märchen kommend: „Die Geschichten aus ‚Tausendundeiner Nacht‘ stecken voller Bezug zur islamischen Religion. Sehr viele westliche Märchen haben religiöse Inhalte“¹⁵⁷, so der Kinderpsychologe.

Die Untersuchung Bettelheims bezeichnet das Märchen schließlich als einzigartige Kunstform, welche die existenziellen menschlichen Ängste sehr ernst nimmt und sie durch äußere Gegebenheiten zur inneren Realität führt.

„Das Märchen unterhält das Kind, klärt es über sein Innerstes auf und fördert seine Persönlichkeitsentwicklung. Es vermittelt Sinn auf so vielen verschiedenen Ebenen und bereichert das Leben des Kindes auf so vielfache Weise [...]“¹⁵⁸

„Mit diesen Einsichten hob Bettelheim die Märchen-Diskussion auf ein neues Niveau, gab er auch den Kindertheater-Produzenten neue Argumente in die Hand“¹⁵⁹,

so Manfred Jahnke.

Als positives Beispiel der Beeinflussung von Bettelheims Befunden im Kinder- und Jugendtheater, nennt Jahnke in seinem Text den Regisseur Carlo Formigoni (siehe Kapitel 4.3.2.1).

Die Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters brachte in den darauffolgenden Jahren eine Wende hin zu einer Vielfalt an traditionellem und experimentellem Bühnengeschehen:

„Realistisches, auf die Behandlung von sozialen und gegenwärtigen Problemen gerichtetes Theater und solches mit phantastischen Plots und surrealer Thematik stehen nebeneinander im Spielplan“¹⁶⁰,

schreibt Klaus Doderer.

Diese Abkehr der didaktisch-pädagogischen Strenge bewirkte nun im bundesdeutschen Kinder- und Jugendtheater die „Hinwendung zu einer phantasievollen

¹⁵⁷ ebd. S. 20.

¹⁵⁸ ebd. S. 18.

¹⁵⁹ Jahnke, Manfred. "Anmerkungen zur jüngeren Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters", S. 56.

¹⁶⁰ Doderer, Klaus. *Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters zwischen 1945 – 1970*, S. 118.

ren Ästhetik“¹⁶¹, welche zunehmend auch unter dem Einfluss ausländischer Theatergruppen ihre Form fand.

Anfang der 80er Jahre vermittelte ein Projekt der ASSITEJ Kiel die Besonderheiten des schwedischen Kinder- und Jugendtheaters, dessen Textvorlagen sehr bald ins Deutsche übersetzt, und sogar in der DDR, welche traditionellerweise Stücke nach russischem Modell inszenierte, gespielt wurden. Das Interesse für weitere ausländische Gruppen war geweckt, so entdeckte man beispielsweise Carlo Formigoni mit seinem „Teatro del Sole“ aus Mailand, oder gewann dank internationaler Festivals Einblicke in die Arbeit der niederländischen Kindertheatergruppe „Wederzijds“ unter der Leitung von Ad de Bont. Zunehmend öffneten sich die Theater den neuen Texten und Spielweisen der europäischen Modelle und wandten sich besonders auch dem Zuschauer zu, welcher zum aktiven Part im Vorstellungsprozess avancierte.¹⁶²

4.3 EUROPÄISCHE MODELLE – ÜBER ENTWICKLUNGSLINIEN DREIER LÄNDER

Es wird an dieser Stelle näher auf die Länder Schweden, Italien und die Niederlande eingegangen, welche großen Einfluss auf das deutsche Kinder- und Jugendtheater, als auch auf die gesamte Entwicklung eines professionellen Kinder- und Jugendtheaters ausübten. Es wird sich zeigen, dass die Arbeit der schwedischen, italienischen und niederländischen Kinder- und Jugendtheater neue Themen und Möglichkeiten aufgreift, die in Form einer anderen Sichtweise der Kinderwelten auf die Bühne kommen. In erster Linie werden stellvertretend für ihr Land bedeutende Theatermacher und ihre Gruppen im Vordergrund stehen, die den Fokus im weiteren Verlauf dieser Arbeit auf Beate Sauer und ihr Theater in Bozen richten werden, da sie in Hinblick auf die Erschließung von neuen Themen im Kindertheater, von diesen Gruppen beeinflusst wurde.

Für das schwedische Kindertheater wird die Arbeit von Suzanne Osten und ihrem „Unga Klara“ Theater vorgestellt, für das italienische Carlo Formigoni mit

¹⁶¹ Schneider, Wolfgang. „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 20.

¹⁶² Vgl. Schneider, Wolfgang. *Theater für Kinder und Jugendliche*, S. 291, 292.

seinem „Teatro del Sole“ und später dem „Teatro Kismet“, und für das niederländische Ad de Bont mit seiner Theatergruppe „Wederzijds“.

Mit Hintergrund der geschichtlichen Darstellung des Kinder- und Jugendtheaters vor 1968, soll hier im Besonderen der Zeitraum nach Umbruch Ende der 60er Jahre näher behandelt werden, der maßgeblich auch in den genannten Ländern für eine neue Orientierung im Theaterwesen, als auch in gesellschaftsspezifischer Hinsicht sorgte.

Wolfgang Schneider über die Gemeinsamkeiten der europäischen Theatermodelle nach 1968:

„[...] Der Ausgangspunkt des schwedischen, italienischen [...] und des niederländischen Kinder- und Jugendtheaters ist derselbe. Nach 1968 wird im Kinder- und Jugendtheater das Bedürfnis nach Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit und nach selbstbestimmter Lebensbewältigung thematisiert. Das Theater soll Mut machen und der Emanzipation dienen. Gesellschaftliche Realität sollte erkennbar und durchschaubar gemacht werden. Die Stücke entsprachen der Erfahrungswelt ihrer Rezipienten. Die Stücke waren geprägt durch eine Parteilichkeit zugunsten der Kinder und Jugendlichen. Die Stücke entstanden in Kontakt zu ihnen, ihre Einbeziehung in den Prozeß [sic!] von Theater wurde zur Methode, war unabdingbar für Authentizität und Glaubwürdigkeit, war Bestandteil dieses Neorealismus auf der Bühne. [...] Das führte zur Entwicklung der sogenannten Theaterpädagogik, also der Theaterarbeit mit Kindern und Jugendlichen als Bestandteil der Theaterarbeit für Kinder und Jugendliche. Im Laufe der Jahre schien diese Arbeit zu stagnieren. Sie erhält jetzt aber wieder Impulse durch einige Kinder- und Jugendtheater aus dem europäischen Ausland.“¹⁶³

4.3.1 Schwedisches Kindertheater- und Jugendtheater

Wie auch das deutsche Kinder- und Jugendtheater, war das schwedische vor den 1960er Jahren stark von der Weihnachtsmärchentradition geprägt. Jedoch fand sich neben dieser Richtung auch eine Schultheatertradition, welche in ihren Anfängen, in den 20er Jahren, darauf zielte, den Sprachunterricht in Schulen zu ergänzen und Kinder mit dem Phänomen Theater vertraut zu machen. In den 40er und 50er Jahren erlangte es stetig an Beliebtheit, verfolgte zunehmend pädagogische Absichten und strebte eine kreative Entwicklung der Kinder an. Es wurde mit Kindern Theater gespielt und man ließ sie mit Improvisationen

¹⁶³ ebd. S. 293, 294.

und kleinen einstudierten Vorstellungen vor Publikum auftreten. So begann sich das schwedische Kinder- und Jugendtheater bereits früh mit Kindern im Theater auseinanderzusetzen. Beeinflusst durch die Reformpädagogik standen die Bedürfnisse der Kinder im Mittelpunkt.¹⁶⁴

Doch auch in Schweden feierte das Kinder- und Jugendtheater erst mit den gesellschaftspolitischen Auseinandersetzungen Ende der 60er Jahre seinen Durchbruch. Wie bereits erwähnt, verfolgte man besonders in politischen linken Gruppen ein Umdenken der Bevölkerung, ein politisches Bewusstsein sollte geweckt, Solidarität für die Schwachen und Unterdrückten sollte erreicht werden. Das Theater nahm eine wichtige Stellung in der sozialdemokratischen Kulturpolitik ein.¹⁶⁵

„Die gute wirtschaftliche Lage Schwedens machte eine Ausweitung kulturpolitischer Förderung durch den Staat möglich. Theater bekamen einen größeren finanziellen Spielraum und nahmen eine herausragende Position in der allgemeinen vorherrschenden Gesellschafts- und Kulturdebatte ein.“¹⁶⁶

Jedem Menschen sollte die Möglichkeit gegeben sein, ins Theater zu gehen, so das Ziel der kulturpolitischen Initiative in Schweden. Mit der Gründung von Freien Gruppen wurde es durch die vorherrschenden politischen Diskussionen zur Pflicht erhoben, Theater für Kinder anzubieten.¹⁶⁷

Viele neue Kindertheatergruppen entstanden in diesem Zeitraum, die sich intensiv mit den gesellschaftlichen Problemen und Fragen ihrer Zielgruppe beschäftigten und eine neue und andere Dramatik forderten.

„Durch die Freien Gruppen wurden die Theater offener und verwendeten neue Kommunikationsmittel.“¹⁶⁸ Vorbild innerhalb des schwedischen Gruppentheaters wurde, auch für später bestehende Gruppen, das 1967 gegründete „Fickteater“ (dt. Taschentheater).¹⁶⁹ Die Gruppe rund um Suzanne Osten fokussierte ihre Arbeit besonders auf die Zusammenarbeit mit Kindern. In den Probenprozess eingebunden wurden gemeinsam mit ihnen Inszenierungen entwickelt, die zunehmend aus dem Themen- und Phantasiebereich der Kinder entstanden.

¹⁶⁴ Vgl. Reinbold, Stephanie. *Schwedisches Kinder- und Jugendtheater*, S. 31, 32.

¹⁶⁵ Vgl. ebd. S. 30.

¹⁶⁶ ebd. S. 30.

¹⁶⁷ Vgl. ebd. S. 68, 69.

¹⁶⁸ Weiß, Anna. „Ett ensamt barn är en tragedi – Kinder- und Jugendtheater aus Schweden“, Dipl., Wien: Universität Wien, 2008, S. 21.

¹⁶⁹ Vgl. Reinbold, Stephanie. *Schwedisches Kinder- und Jugendtheater*, S. 33.

Großteils auf Dekoration und Verdunkelung der Räume verzichtend, trat in den Aufführungen das Moment des Körpers und der Sprache in den Vordergrund. Diese einfache Umsetzung ermöglichte es der Gruppe in Schulen, Turnhallen oder Wohnbezirken aufzutreten und eine mobile Theaterform auszuüben.¹⁷⁰

„Um so flächendeckend wie möglich zu spielen, wurden sehr lange Tournées durch das ganze Land angesetzt. Durch die Verpflichtung zu sehr vielen Premieren, konnten sich die Gruppen sehr lange Probenzeiten leisten. Für die Organisation der Tournee gab es eine eigens besetzte Stelle, weshalb sich der künstlerische Teil voll und ganz auf die Produktion konzentrieren konnte.“¹⁷¹

Auszeichnend für das schwedische Kinder- und Jugendtheater in seiner experimentellen Form, sind nicht zuletzt auch die gegebenen Produktionsbedingungen einer alltäglichen Umgebung. Eine Entwicklung die sich beispielsweise im deutschen Kinder- und Jugendtheater in solch ausgeprägter Form nicht durchsetzen konnte.

Die Gruppe des „Fickteater“ löste sich schließlich im Jahre 1971 auf, doch hatte sie in ihrem Bestehen große Bedeutung für das schwedische Theater erlangt.

„Sowohl durch ihre Arbeitsmethoden, als auch durch ein ungewöhnlich hohes künstlerisches Niveau, beeinflussten sie andere Kinder- und Jugendtheatergruppen.“¹⁷²

4.3.1.1 SUZANNE OSTEN

Suzanne Osten, 1944 in Stockholm geboren, ist eine der wichtigsten Persönlichkeiten im schwedischen Kinder- und Jugendtheater. Bereits als Mitglied der Gruppe des „Fickteater“ hatte sie begonnen sich intensiv mit der Erfahrungswelt und Wahrnehmung der Kinder im Theater zu befassen.¹⁷³

Nach dessen Auflösung begann Suzanne Osten ihre Arbeit am „Stadtheater Stockholm“ und feierte bereits große Erfolge im Kinder- und Erwachsenentheater. 1975 folgte dann die Gründung des „Unga Klara“ Theaters in den Räum-

¹⁷⁰ Vgl. Weiß, Anna. „Ett ensam barn är en tragedi – Kinder- und Jugendtheater aus Schweden“, S. 23.

¹⁷¹ ebd. S. 23.

¹⁷² Reinbold, Stephanie. *Schwedisches Kinder- und Jugendtheater*, S. 33.

¹⁷³ Anm. d. V.: Zu Suzanne Osten - vgl. Weiß, Anna. „Ett ensam barn är en tragedi – Kinder- und Jugendtheater aus Schweden“, Dipl., Wien: Universität Wien, 2008.

lichkeiten des „Stadttheaters Stockholm“ mit eigenem, unabhängigem Ensemble und neuen Stücken und Konzepten auf der Bühne.

Ihre Arbeit als Leiterin des Kindertheaters wurde stark beeinflusst von ihren weiteren Tätigkeiten. So war sie zudem aktiv in der Frauenbewegung und Politik engagiert, führte außerdem Regie in Filmen und im Erwachsenentheater.

„Die Identität von politischem und künstlerischem Engagement und Handeln zeichnet ihre Inszenierungen aus, die stilbildend für das Unga Klara waren und sind, obwohl auch viele andere Regisseure an ihrem Haus tätig sind.“¹⁷⁴

4.3.1.1.1 „Unga Klara“ – Methoden und Konzepte dargestellt anhand des Stücks ‚Medeas Kinder‘

Suzanne Osten und ihr Team des „Unga Klara“ erarbeiten ihre Inszenierungen in enger Beziehung zum Kinderpublikum selbst. In Zusammenarbeit mit dem Ensemble entstehen neue Theatertexte, Kinder werden in den Probenprozess miteingebunden, Tabuthemen, zu Kindertragödien ausgearbeitet, angesprochen.

Das reale Leben wird zum Gegenstand der Handlung, Wirklichkeit soll erkannt werden und somit Kindern bei der Verarbeitung ihrer eigenen Welt helfen.

Wesentlicher Bestandteil des Arbeitsprozesses im Theater ist die Zusammenarbeit mit Psychologen und Pädagogen, sowie die Einbeziehung entwicklungspsychologischer Erkenntnisse.

Mit hohem künstlerischem Anspruch soll die innere Welt der Kinder auf die Bühne gebracht werden. Aus dieser Einsicht entstand im Jahre 1975 das Stück *Medeas Barn* (Medeas Kinder), welches Suzanne Osten zusammen mit Per Lysander (war viele Jahre Dramaturg des „Unga Klara“, ist Kulturjournalist und Autor)¹⁷⁵ schrieb und für Kinder ab 8 Jahren inszenierte.

Der Theatertext *Medeas Barn* basiert auf der griechischen Tragödie *Medea* von Euripides und wurde als Ausgangsidee verwendet, um eine Scheidungssituation der Eltern aus Sicht der Kinder zu beleuchten. Eine neue Sichtweise auf an-

¹⁷⁴ Jahnke, Manfred. „Autoren und Stücke. Suzanne Osten – Per Lysander“, in: *Reclams Kindertheaterführer, 100 Stücke für eine junge Bühne*, hrsg. v. Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart: Reclam, 1994, S. 261 – 268, hier S. 261.

¹⁷⁵ Vgl. ebd. S. 262, 263.

tike Stoffe blieb auch dem Kinder- und Jugendtheater nicht fern und unterschied sich erheblich von den politischen Stücken der 60er Jahre.

Mit *Medeas Barn* sollte das Aufgreifen von Themen wie Tod, Trennung oder Krieg, welche bis dato für Kinder unangesprochen waren, kein Tabu mehr darstellen. Tragödien als Übermittler der Schwierigkeiten des Lebens schienen sich für die Darstellung der inneren Gefühlswelt der Kinder gut zu eignen.

„Zum ersten Male in der Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters wurde ein klassischer Theaterstoff aus der Sicht der Kinder gelesen und bearbeitet. Zum ersten Male wurde das schwierige Thema der Ehescheidung für Achtjährige behandelt – ein bis dahin auf der Kindertheaterszene unangesprochenes Tabu“¹⁷⁶,

bemerkt Christel Hoffmann über *Medeas Barn*.

Zur Erarbeitung des Textes für das Kinderstück wurde das Material des letzten Teiles der *Medea* Sage verwendet. Die Handlung wurde weiters konzentriert und die Figuren auf die Familie (Medea – Mutter, Jason – Vater, Klein Jason – 5 Jahre, Klein Medea - 9 Jahre)¹⁷⁷ und die Amme beschränkt.¹⁷⁸

Das Stück weist zwei getrennte Ebenen auf: Eine Ebene, der Klassikbereich, basiert auf Euripides' Tragödie und schildert den Konflikt zwischen Medea und Jason. Die zweite Ebene stellt ein realistisches Kinderzimmer dar, in welchem Klein Jason und Klein Medea agieren. Die Dialoge im Klassikbereich der Eltern werden in Versmaß gesprochen, eine für die Kinder unverständliche Ausdrucksweise. Sowohl für Klein Jason und Klein Medea, als auch für das Kinderpublikum bleiben die Worte der Erwachsenen unverständlich, was wiederum den Konflikt zwischen den Eltern symbolisch als nicht begreiflich zeichnet. Während Klein Jason und Klein Medea die Ebene der Erwachsenen nur in Begleitung der Eltern betreten dürfen, bewegen sich diese ohne Einschränkung auf beiden Ebenen. Die Amme fungiert als Vermittlerin zwischen den zwei Welten. Im Kinderzimmer erzählen Klein Jason und Klein Medea von der Liebesgeschichte ihrer Eltern. Doch die glückliche Familie scheint zu zerbrechen, als sich Jason in die Prinzessin Glauke verliebt. Medea vernachlässigt in ihrer Trauer ihre Alltagspflichten und aus diesem Grund wird eine Amme engagiert.

¹⁷⁶ Hoffmann, Christel. *Spiel.raum.theater*, S. 79.

¹⁷⁷ Vgl. Jahnke, Manfred. „Autoren und Stücke. Suzanne Osten – Per Lysander“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 263.

¹⁷⁸ Vgl. Weiß, Anna. „Ett ensam barn är en tragedi – Kinder- und Jugendtheater aus Schweden“, S. 77.

Weil die Kinder auf ihre Frage hin, was denn Scheidung bedeute, keine Antwort von den Eltern erhalten, versuchen sie ebendies im Spiel herauszufinden. Medea verfällt in eine tiefe Depression und richtet sich zunehmend gegen ihre Kinder. Im Spiel ahmen die Kinder die Aggressionen der Mutter vor einem Spiegel nach und beginnen sich mit Selbstmordgedanken zu befassen. Die Amme tritt dabei immer wieder als letzte Vermittlungsinstanz auf und kann Schlimmeres verhindern. Vor den Augen der Kinder eskaliert der Streit zwischen Jason und Medea und endet schließlich in körperlicher Gewalt.¹⁷⁹

Die Verzweiflung der Kinder äußert sich in ihrer Angst, ihren Träumen und Fluchtversuchen und wird dargestellt in Selbstmord- und Scheidungsspielen.¹⁸⁰

Als die Eltern sich zu einer letzten Aussprache treffen und beschließen sich scheiden zu lassen, erhalten die Kinder immer noch keine Antworten auf ihre Fragen. Als die Erwachsenen gehen wollen, versuchen die Kinder sie festzuhalten, doch sie scheitern. Aus Wut richten Klein Jason und Klein Medea ihre Aggressionen zum ersten Mal gegen ihre Eltern und beschimpfen Medea als Hexe und Jason als doof, Jason legen sie nahe, endlich zu Glauke zu gehen und sich für sie zu entscheiden.¹⁸¹ Im Gegensatz zum Original von Euripides werden die Kinder am Ende nicht von Medea ermordet. Vielmehr sind es am Schluss die Kinder, die ihren Eltern den richtigen Weg zeigen müssen, um somit die nicht ertragbare Situation in sich aufzulösen, auch wenn dies bedeuten möge, dass sich Jason gegen Medea entscheidet.

Die Inszenierung ist so aufgebaut, dass es für Kinder ein starkes Gefühls-Erlebnis darstellen soll und demnach eine Art Reinigung, in Bezug auf Aristoteles Begriff der Katharsis, stattfinden kann. Das Publikum sollte sich mit den Kindern auf der Bühne identifizieren können, sich wiedererkennen und Erleichterung empfinden, dass es mit den starken Gefühlen wie Hass, Angst, Sorge oder gar Rache nicht alleine ist. Suzanne Osten und Per Lysander wollten damit zeigen, dass auch Kinder ein Recht darauf haben, ihre eigenen Erfahrungen auf der Bühne wiederzufinden.¹⁸²

¹⁷⁹ Vgl. Jahnke, Manfred. „Autoren und Stücke. Suzanne Osten – Per Lysander“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 263, 264.

¹⁸⁰ Vgl. Reinbold, Stephanie. *Schwedisches Kinder- und Jugendtheater*, S. 35.

¹⁸¹ Vgl. Jahnke, Manfred. „Autoren und Stücke. Suzanne Osten – Per Lysander“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 264.

¹⁸² Vgl. Reinbold, Stephanie. *Schwedisches Kinder- und Jugendtheater*, S. 35.

Dazu schreibt Manfred Jahnke:

„Was Lysander / Osten in ‚Medeas Kinder‘ erreichen wollen, ist die Wiederherstellung der ‚klassisch‘ aristotelischen Katharsisfunktion des Theaters, ‚durch Furcht und Schrecken‘, wie es bei Lessing heißt, zu heilen. Wenn für ein ‚Erwachsenen‘-Auge auch die Auseinandersetzung zwischen Medea und Jason nach den Spielregeln einer modernen Ehe funktioniert, entfaltet diese emotionale Begegnung für Kinder seinen Schrecken.“¹⁸³

In Zusammenarbeit mit Kinderpsychiatern während der Proben, beschreiben sie in *Medeas Barn* modellhaft die verschiedenen Stufen, welche Kinder während des Prozesses der Trauerarbeit durchleben müssen:

„Von der Imitation, um überhaupt den Prozess der Scheidung zu verstehen, über Aggressionen gegen sich selbst – das Kind fühlt sich schuldig – und gegen die Eltern zur eigenen Entscheidung. Osten und Lysander versuchen die Einsamkeit der betroffenen Kinder durch die verschiedenen Ebenen des Spielraums zu kennzeichnen.“¹⁸⁴

Die Reaktionen der Eltern auf die Inszenierungen waren in der Folge weiterer Aufführungen anderer Gruppen häufig negativ. Viele Erwachsene lehnten diese Form der Konfrontation mit echten Gefühlen ihrer Kinder ab und wünschten sich das einfache Unterhaltungstheater für ihre Kleinen zurück, um sie von Problemen wie Scheidung fernhalten zu können.

Per Lysander über *Medeas Barn*:

„Das Stück wurde in Zusammenarbeit mit den SchauspielerInnen, einer Therapeutin sowie 7 bis 10jährigen Kindern entwickelt. Wir lernten eine radikale Ästhetik von den Kindern, die schnellste Art, etwas zu beschreiben. Darüber hinaus lernten wir Tatsachen über Kinder und Scheidung. In einer Klasse kamen 60 % aus geschiedenen Familien. Wir lernten, daß [sic!] Kinder weglaufen, aber immer nach Hause zurückkommen. [...] Wir zeigen, wie die Kinder in dem Stück planen, dem Konflikt zu entfliehen. Sie wollen flüchten: in Träume, in den Selbstmord. Aber zum Schluß [sic!], wenn sie die verschiedenen Fluchtmöglichkeiten durchmessen haben, werden sie in der Konfrontation mit ihren Eltern von dem akuten Konflikt mit ihnen befreit. Mit

¹⁸³ Jahnke, Manfred. „Klassiker im Kindertheater. Die Brauchbarkeit immer neu entdecken“, in: *Kinder- und Jugendtheater in der Kritik. Gesammelte Rezensionen, Porträts und Essays*, hrsg. v. Schneider, Wolfgang. Bd. 10, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001, S. 114 – 122, hier S. 116.

¹⁸⁴ Jahnke, Manfred. „Autoren und Stücke. Suzanne Osten – Per Lysander“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 265.

„Medeas Kinder‘ haben wir das Recht der Kinder formuliert, ihre Kindheitserfahrung als die Tragödie dargestellt zu sehen, die sie sein kann.“¹⁸⁵

4.3.2 Italienisches Kinder- und Jugendtheater

Das italienische Kinder- und Jugendtheater formierte sich ebenfalls Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre.

„Im pädagogischen Bereich zielte zu dieser Zeit die Animation – in Italien eine an Unruhe und Anregungen besonders reiche Bewegung – auf die Erschließung nonverbaler Ausdrucksformen, indem sie körperliche Ausdrucksmittel in den Vordergrund stellte. Im Theaterbereich unterzog das Terzo Teatro (Das Dritte Theater) den Begriff des Textes als alleinigem Bedeutungsträger, dessen pure ‚Bedeutung‘ und dessen einfache ‚Darstellung‘ die Inszenierung sein sollte, einer radikalen Kritik.“¹⁸⁶

Aus der französischen Bewegung abgeleitet zeigte die italienische „Animazione – Bewegung“ im theatralen Bereich eine Zurückweisung bestehender Theaterformen mit orientierter Arbeit für die Zielgruppe.

Im Kinder- und Jugendtheater bedeutete diese Orientierung eine Ablehnung des Textes und eine Annäherung an die Methoden des experimentellen Theaters. Jeglicher Tradition absagend wandte es sich der Improvisation zu, wo der Schauspieler und seine Gesten die höchste Bedeutung annahmen und betrachtete diese als wichtigste Quelle des Ausdrucks. Es wurde versucht, eine neue Theaterkultur zu schaffen, in welcher die Beziehung zwischen Schaffenden und Publikum neu definiert werden sollte. Vorgegebene Rollen wurden abgeschafft, so dass jedes Mitglied am schöpferischen Theaterprozess beteiligt war.¹⁸⁷

Ilse Hanl beschreibt in ihrem Artikel über die Animazione – Bewegung im Heft von *Maske und Kothurn* von 1973, sehr ausführlich dessen Entstehung (siehe den Ursprung in Frankreich) und Umsetzung in Italien. Als Initiator dieser Bewegung gilt Gian Renzo Morteo, der neue Zielsetzungen formulierte und eine

¹⁸⁵ Jahnke, Manfred. „Autoren und Stücke. Suzanne Osten – Per Lysander“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 265. (zit. nach dem Programmheft des Moks-Theater, September 1993).

¹⁸⁶ Gagliardi, Mafrà. „Wie aus Wörtern Bilder werden. Die Rolle des Textes im italienischen Kinder- und Jugendtheater“, Aus dem Italienischen von Groß, Renate, in: *Kinder- und Jugendtheater in Italien*, hrsg. v. Schneider, Wolfgang. Frankfurt am Main: dipa, 1996, S. 12 – 18, hier S.

12.

¹⁸⁷ Vgl. ebd.S. 12.

Alternativlösung in Opposition zu bestehenden Theaterformen forderte. Als wesentliche Faktoren sah man die Förderung der Kreativität und der Reflexion und die Zurückweisung bestehender Formen.¹⁸⁸

Für das italienische Modell unterscheidet Hanl drei Entwicklungsstufen:

„Erstens eine kreative Phase (animazione) = Freispielen der schöpferischen Kräfte innerhalb der Gruppe; zweitens eine reflexive Phase (dramatizzazione) = Bewußtmachen [sic!] dieser schöpferischen Kräfte unter Verwendung theatralischer Mittel; drittens eine kommunikative Phase (teatro dei ragazzi), in der die in Phase eins und zwei gewonnenen Ergebnisse in Form einer theatralischen Aktion einem Publikum mitgeteilt werden, dessen aktive Teilnahme mit eingeplant ist. Animazione teatrale (also animazione, dramatizzazione und teatro dei ragazzi) bedeutet somit Zielgruppenarbeit mit Kindern, wobei in Italien hauptsächlich an ein Theater in Schulen gedacht wird. Das traditionelle Theater als Kulturfaktor wird dabei negiert.“¹⁸⁹

Walter Benjamins Programm wurde auch hier wiederentdeckt und man stützte sich vor allem auf seine Aussage: „Wenn Erwachsene für Kinder spielen kommt Lafferei heraus.“¹⁹⁰

„Die Arbeit mit Kindern wurde nun ohne den Seitenblick auf die Erstellung von Texten für ein professionelles Kindertheater weitergeführt. Die semiprofessionellen Kindertheatermacher nannten sich nunmehr Animatoren, gingen in die Schulen oder arbeiteten außerschulisch kurz – beziehungsweise langfristig mit Kindern.“¹⁹¹

Im kulturellen Klima dieser Zeit und dieser Bewegung zeigt sich ein neues Bild von Theater, welches als Offensive zu den offiziellen Theatern Italiens und als Forderung nach Autonomie zu begreifen ist.

So heißt es in einem Text von Ettore Capriolo:

„Im Zuge der Umwälzung von 1968 finden sich Gruppen von Schauspielern zusammen und gründen Kooperativen [...]. Ihre Ziele reichen von einer gemeinsamen Gestaltung des Bühnengeschehens über die gemeinsame Zusammenstellung der Programme bis zur Erschließung eines neuen Publikums, das in den Vorstädten und in Kleinstädten der Provinz [...] zu suchen ist, wo es seit Jahren überhaupt kein Theater gibt. Die Theaterschauspieler jüngerer Generation [...] schaffen ein Theater, das das Warum und das Wie des eige-

¹⁸⁸ Vgl. Hanl, Ilse. „Animazione – Grenzen und Möglichkeiten“, in: *Maske und Kothurn*, Heft 1 / Jg. 19, 1973, S. 44 – 59, hier S. 45.

¹⁸⁹ ebd. S. 45, 46.

¹⁹⁰ Benjamin, Walter. „Programm eines proletarischen Kindertheaters“, S. 86.

¹⁹¹ Hanl, Ilse. „Animazione – Grenzen und Möglichkeiten“, S. 44.

nen Seins hinterfragt, und ziehen dabei selbst die grundlegendsten Elemente der allgemein akzeptierten Bühnensprache in Zweifel, um andere Vorstellungen vom Gebrauch des Körpers und des Klangs umzusetzen. Sie schlagen eine andere Organisation des Bühnenraums vor und bestehen besonders auf einem neuen Verhältnis zum Publikum, das weniger intellektuell als emotional in das Theatergeschehen einbezogen werden soll.“¹⁹²

Die Umstände des Aufruhrs Ende der 60er Jahre in Italien, gekennzeichnet von Arbeiterkämpfen und Studentenaufständen, beeinflussten das gesamte kulturelle Klima. Die schlechte wirtschaftliche Lage Italiens führte zu steigender Arbeitslosenquote und zu keiner Angleichung des hochindustrialisierten Nordens und dem weiter zurückbleibenden Südens des Landes. Ein Mithalten der Industrie mit anderen Ländern blieb aus und so wurde die internationale Konkurrenzfähigkeit des kapitalistischen Italiens durch Ausbeutung der Arbeitskräfte getragen.

Mit diesem Hintergrund entstand ein politisches Theater, welches sich zunehmend dem Klassenkampf der italienischen Bevölkerung annahm. Dario Fo sei an dieser Stelle als heraustretende Persönlichkeit erwähnt, da er mit seinen selbst gegründeten Theaterkollektiven regelrechte Gesellschaftskritik betrieb und sich dem Arbeiterkreis zuwandte, indem er die gesellschaftlichen Widersprüche aufgriff und auf die Bühne brachte.

Er verstand sich dabei nicht als Lieferant besinnungslos schöner Bilder, als Produzent des glänzenden und überflüssigen Scheins, sondern war und ist bestrebt direkt auf die Zuschauer einzuwirken und das Theater als Instrument des Eingriffs in gesellschaftliche Verhältnisse zu nutzen.¹⁹³ Dario Fo begreift sein Theater als „[...] Ort, an dem das Verhältnis des Künstlers zu seinem Publikum, zur Kultur und zur Politik einer ständigen Überprüfung unterzogen wird.“¹⁹⁴

In diesem Klima rund um die Arbeiterkämpfe und dem Entstehen von politischem Theater, finden sich auch die Anfänge des Kinder- und Jugendtheaters in Italien. In Turin, der Hochburg der Arbeiterkämpfe um 1970, gelang es der

¹⁹² Capriolo, Ettore. „Mimen und Regisseure. Wandlungen der Darstellungskunst in Italien“, aus dem Italienischen von Schötensack, Michael, in: *Zibaldone – Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart*, hrsg. v. Harth, Helene / Heydenreich, Titus. Band 3, München, Zürich: Piper, 1987, S. 16 – 27, hier S. 24.

¹⁹³ Vgl. Ortolani, Oliver. *Dario Fo – Theater und Politik. Eine Monographie*. Berlin: Basis, 1985, S. 24.

¹⁹⁴ ebd. S. 24.

Theatergruppe „Assemblea Teatro“ (Theatervollversammlung), breite Bevölkerungskreise, Studenten und Arbeiter für ihre Theaterexperimente zu gewinnen. Die eigene Lage sollte durch das Spiel erkannt werden und es sollte erprobt werden, wie diese zu verändern sei. Diese Idee war der Start für ein neues Kindertheater. Schulkinder wurden vom „Teatro Stabile di Torino“ gebeten, Vorschläge für Geschichten, die sie im Theater sehen wollten, zu unterbreiten. Arbeitskreise wurden gegründet, die durch das Theater unterstützt, an Turiner Grund- und Mittelschulen mit ihren Lehrern eigene Stücke schrieben und diese auf die Bühne brachten.

So entstand das Stück *Die Stadt der Tiere*, welches Carlo Formigoni mit Schauspielstudenten als mobile Produktion in Turnhallen 1969 inszenierte.¹⁹⁵ Die Aufführung lebte von der Improvisation, die spielenden Kinder nahmen die zentrale Rolle ein, Requisiten waren kaum vorhanden, der Theatertext entstand aus der Situation heraus. Ein von einem Ungeheuer verschlepptes Kind, gelangt in das Haus eines Riesenpaares, dann zu einem Zauberer und hofft, dass dieser es befreien kann. Doch die Versuche scheitern und schließlich verwandelt der Zauberer die ganze Stadt in eine Stadt der Tiere. Dem Kind gelingt es letztlich dem Ungeheuer zu entkommen und es kann zu seinen Eltern zurückkehren.¹⁹⁶

„Das Stück zieht keine genaue Entwicklung nach, weder irgendeinen logischen Aufbau, noch konsequente Szenenfolgen oder eine Verbindung, die vom Erwachsenendenken ausgehen würde“¹⁹⁷,

beschreibt Beate Sauer den Inhalt in ihrer Diplomarbeit.

Die Stadt der Tiere wurde dann von professionellen Schauspielern des „Teatro del Sole“ unter Carlo Formigoni wiederaufgeführt. Von der Grundidee der Kinderfassung ausgehend, interpretierten sie diese nach den Möglichkeiten eines Erwachsenen. Das Stück wurde nie auf einer Bühne aufgeführt, sondern im Rahmen einer vom Publikum gebildeten Arena. Diese Aufführungsform zeich-

¹⁹⁵ Vgl. Hoffmann, Christel. *Spiel.raum.theater*, S. 77, 78.

¹⁹⁶ Vgl. Sauer, Beate. „Kindertheater in Italien. Entstehungs- und Entwicklungszusammenhänge, Tendenzen und Projekte des italienischen Kindertheaters seit Mitte der siebziger Jahre bis heute am Beispiel von fünf Theaterkooperativen“, Dipl., Wien: Universität Wien, 1987, S. 17.

¹⁹⁷ ebd. S. 17.

nete sich durch die kollektive Arbeitsweise aus und der Tatsache, dass sie an keinen Ort gebunden war.¹⁹⁸

Das „Teatro del Sole“ leitete ein neues, professionelles Kindertheater ein, welches aus der Realität und den Problemen der Kinder schöpfte und sich ihrer Phantasie zu bedienen wusste, so dass diese selbst in ihrem Theater mit gestalten konnten.¹⁹⁹

4.3.2.1 CARLO FORMIGONI

Carlo Formigoni, 1933 in der Nähe von Mantua geboren, zählt im italienischen Kinder- und Jugendtheater zu den bedeutendsten Persönlichkeiten seiner Zeit. Nach seiner Schauspielausbildung in London 1955-58, zog es ihn nach Deutschland zu Bertolt Brechts „Berliner Ensemble“, wo er bis 1962 arbeitete.

Zurück in Italien gründete er im Jahre 1964 das „Teatro Stabile“ in Palermo und ging 1965 nach Mailand, wo er bis 1969 unter Giorgio Strehler tätig war.

Ab 1969 widmete er sich besonders der Schauspielerausbildung und versuchte jungen Schauspielern auf der Suche nach neuen Theaterformen, seine Erfahrungen weiterzugeben. Auf diese Art entstand 1971, aus einem Theaterseminar in Turin heraus, das „Teatro del Sole“ in Mailand, für welches er bis ins Jahr 1978 arbeitete.²⁰⁰ Es handelte sich um ein experimentelles Theater, das wegweisend für das europäische Kinder- und Jugendtheater sein sollte. Am „Teatro del Sole“ entwickelte Formigoni seine Arbeitsweise. Spezielle Körper- und Improvisationstrainings sollten zur Entwicklung künstlerischer Kreativität beitragen. Durch die Improvisation sollte letztlich nicht nur der Dialog entwickelt, sondern zudem Situationen aus dem Stoff herausgefiltert werden.²⁰¹ „Ein Schauspieltheater aus Bewegung, Ausdruck, Musik, Licht und Dialog.“²⁰² Die Inszenierung von *Die Stadt der Tiere* machte das „Teatro del Sole“ schließlich über die italienischen Grenzen hinaus bekannt. „Bei diesem Stück führte Formigoni

¹⁹⁸ Vgl. ebd. S. 18.

¹⁹⁹ Vgl. ebd. S. 20.

²⁰⁰ Vgl. Jahnke, Manfred. „Autoren und Stücke. Carlo Formigoni – Das Teatro del Sole“, in: *Reclams Kindertheaterführer. 100 Stücke für eine junge Bühne*, hrsg. v. Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart: Reclam, 1994, S. 93 – 97, hier S. 93, 94.

²⁰¹ Vgl. ebd. S. 94.

²⁰² ebd. S. 94.

auch erstmals in der Bundesrepublik Regie (1980 in Tübingen).²⁰³ Das „Teatro del Sole“ behielt nach Weggang Formigonis seine Spielweise bei und wandte sich zunächst den Märchen und Mythen zu.

Carlo Formigoni gründete 1981 ein neues Theater, welches ebenfalls aus einem Theaterseminar entstanden war, das „Teatro Kismet“ in Bari.

Bei einem Seminar des experimentellen Kulturzentrums der Universität Bari, leitete er den Kurs für werdende Schauspieler und befasste sich dabei besonders mit dem Bewusstsein für den eigenen Körper, der Atmung und der Stimme. Zusammen mit Interessierten aus diesem Seminar, welche weiter mit Formigoni zusammen arbeiten wollten, entstand schließlich das „Teatro Kismet“ (arabisch für Schicksal) unter seiner Leitung. Auf der Basis von Improvisationen und elementarsten ästhetischen Mitteln entwickelte die Gruppe aus seinen Stoffen im Bereich der Märchen, der Weltliteratur oder der sozialen Wirklichkeit ein eigenes, an Bruno Bettelheims *Kinder brauchen Märchen* erinnerndes Theaterereignis. Die erarbeiteten Stücke in der Gruppe wurden zudem von professionellen Ensembles im Ausland aufgeführt und weiterentwickelt.²⁰⁴

„Das Teatro Kismet inszeniert Theaterstücke, die als einfache Erzählungen gesehen werden können, oder auch als psychoanalytische Deutungen zwischenmenschlicher Probleme.“²⁰⁵

4.3.2.1.1 Arbeitsweise des „Teatro Kismet“ dargestellt anhand von ‚Aladino‘

Kennzeichnend für das „Teatro Kismet“ ist die Einfachheit und Klarheit, mit welcher die Märchenstoffe auf die Bühne gebracht werden. Während der Text selbst nur zur Weiterführung der Handlung dient, lebt die Inszenierung mittels Improvisation.

Neben der Märchenbearbeitung von *Cenere* (Aschenbrödel) und dem Jugendstück *Federico II*, ist *Aladino* die wohl bekannteste Inszenierung des „Kismet“ der späten 80er Jahre. Das Märchen aus 1001 Nacht vereint deutlich Formigonis Arbeitsweise, indem sich die Inszenierung in erster Linie durch Klarheit defi-

²⁰³ ebd. S. 94.

²⁰⁴ Vgl. Sonanini, Franco. „Das Teatro Kismet. Eine Werkstatt für kulinarische Kunst“, in: *Kinder- und Jugendtheater in Italien*, hrsg. v. Schneider, Wolfgang. Frankfurt am Main: dipa, 1996, S. 25 – 37, hier S. 26.

²⁰⁵ Sauer, Beate. „Kindertheater in Italien“, S. 184.

nieren lässt. Inspiriert von einer Zeichnung eines fünfjährigen Kindes als Vorlage für die Inszenierung, wurde die bekannte Geschichte auf einfache Weise nacherzählt und auf die Bühne gebracht. Beate Sauer bezeichnete in einem Artikel über italienisches Kinder- und Jugendtheater 1991 Formigonis Umsetzung als Kunstgriff und schrieb:

„Eine Kinderzeichnung hat nun mal nur zwei Dimensionen – ein Kind bestimmten Alters kann noch nicht perspektivisch zeichnen -, und die Schwierigkeit lag darin, diese Zweidimensionalität in eine dreidimensionale Kunstform, die des Theaters, umzusetzen. Das hieß: Einfachheit und Klarheit, keine psychoanalytischen Ansätze, keine Interpretationsversuche. Die Interpretation soll dem Zuschauer überlassen werden, dem erwachsenen Zuschauer. Wer unbedingt einen tieferen Sinn in ‚Aladino‘ sucht, der findet ihn auch, so z.B. in der Problematik eines heranwachsenden, jungen Menschen, der einerseits noch unter den Fittichen seiner Mutter steckt, andererseits in ein unabhängiges Dasein getrieben wird, materiell und emotional, um sich als Erwachsener beweisen zu können.“²⁰⁶

Die Ausstattung war dabei ebenfalls der Klarheit verpflichtet und so diente ein schmales, weißes Tuch als Hintergrund, das Orchester, aus einer orientalischen Trommel und einem Monochord bestehend, wurde abwechselnd von den Schauspielern bedient, das Spiel war körperbetont. Die Grundhaltung von Carlo Formigoni zeigte, dass man Theater mit nichts machen kann.²⁰⁷

„Die Ausstattung ist eine völlig unwichtige Angelegenheit. Es genügt ein großer, möglichst leerer Raum, in dem die Schauspieler eine Geschichte erzählen und darstellen können. Das finden wir auch bei Brecht. Man geht von der Erzählung aus. Er erzählt eine Geschichte. Und was ist das Wichtigste an dieser Geschichte? Ich zitiere Brecht: seine Bedeutung. Man soll also nach dieser Bedeutung forschen, und ich tue es, zusammen mit den Schauspielern. Ich möchte die Schauspieler weit bringen, daß [sic!] sie sich als Erzähler fühlen“²⁰⁸,

so Carlo Formigoni zur Frage „was ist Theater für mich?“.

²⁰⁶ Sauer, Beate. „Schwierig ist das Spiel der Einfachheit. Italienisches Kindertheater kennt hierzu Beispiele“, in: *Fundevogel*, Nr. 88-89 / Juli, August 1991, S. 4 – 8, hier S. 6.

²⁰⁷ Vgl. ebd. S. 6, 7.

²⁰⁸ Sauer, Beate (Hg.). *Theater in der Hoffnung. Theater für Kinder und Jugendliche*, Bozen: Coop. Cierre (VR) - mit Unterstützung der Autonomen Provinz Südtirol, 1994, S. 32.

In Franco Sonaninis Aufsatz über das „Teatro Kismet“ heißt es über *Aladino*:

„[...] Das Teatro Kismet findet mit dieser Märcheninterpretation für mich die größte Ausformung seines Stils: ein Theater, welches mit einem fast leeren Raum und minimaler Technik auskommt, ein Stil, der eine eigenständige Verschmelzung von Brechts Verfremdungstheater und poetischem Körpertheater darstellt, welches das Ausdrucksmittel der *Commedia dell' arte* und des expressiven Tanztheaters verwendet.“²⁰⁹

Carlo Formigoni wird in einem späteren Kapitel erneut auftreten, als er nämlich zusammen mit dem „Theater in der Hoffnung“ eine Inszenierung von *Hänsel & Gretel* erarbeitete (siehe Kapitel 6.2.1).

4.3.3 Niederländisches Kinder- und Jugendtheater

Ähnlich findet sich auch in den Niederlanden in den späten 60er Jahren ein Ausfechten sozialer, kultureller und wirtschaftlicher Konflikte.

In der Theaterszene bedeuteten die Proteste vor allem eine Forderung nach Selbstbestimmung gegenüber vorherrschenden Autoritäten an den Theatern. Dieser Bewegung sind in der Nachkriegszeit die Versuche des Staates, Kultur als Gut der Allgemeinheit durch Förderungsgelder näher zu bringen, vorausgegangen.

„Historisch betrachtet erfolgte die Kulturförderung seit dem Zweiten Weltkrieg vor dem Hintergrund unterschiedlicher gesellschaftspolitischer Vorzeichen. Grob gesprochen, hatte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Kulturpolitik einen präventiven Charakter. Politiker und christliche Würdenträger sahen in der aufkommenden amerikanischen Massenkultur (Jazz, Rock´n´Roll, Kino) den Untergang der Hochkultur. [...] Die Kulturhonoratioren klammerten sich an ihre jeweiligen Gesellschaftsschichten und versuchten diese von äußeren Einflüssen, vor allem von der amerikanischen Massenkultur und dem Kommunismus, fernzuhalten. Bis 1965 formten drei konfessionelle Parteien in den Niederlanden eine breite Mehrheit und ermöglichten damit auch eine Kulturpolitik, die stark auf die Ansprüche der Religionsgemeinschaften einging. Der Staat sollte in den Zeiten des Wiederaufbaus zum Bewahrer der niederländischen Hochkultur in all seinen Facetten werden. Neben der Bildung, den Bibliotheken und Museen kümmerte sich der Staat auch um das gesellschaftliche und

²⁰⁹ Sonanini, Franco. „Das Teatro Kismet. Eine Werkstatt für kulinarische Kunst“, S. 31, 32.

kulturelle Leben. Das breite Publikum sollte an die schönen Künste herangeführt werden.²¹⁰

In den 50er Jahren wurden dann im Zuge der Förderungen zunehmend auch Theater vom Staat subventioniert. Unter dem Begriff „Streuung der Kultur“²¹¹ entstanden in dieser Zeit viele Jugend- und Kindertheatergruppen, die sich vor allem der Popularisierung von klassischen Texten und Märchen annahmen.²¹² Durch die staatliche Unterstützung mit Geldern, erlangten jedoch die Regisseure und Vorstände der Theater größere Autorität, was zur Folge hatte, dass den Schauspielern zunehmend eine untergeordnete Rolle aufgedrängt wurde und sie ihre Kreativität nicht ausleben konnten. So brach großer Unmut unter den Schauspielern aus, mit Hintergrund der politischen Proteste und der sozialen Bewegung wurde nun eine Modernisierung des Theaters gefordert. 1969 gipfelte dieser Unmut auf gesellschaftlicher und theaterorientierter Basis, als Schauspielstudenten die Konflikte öffentlich machten: Nach einer Vorstellung von Shakespeares *Der Sturm* durch die „Nederlandse Comedie“, warfen die Studenten während des Schlussapplauses Tomaten auf die Bühne. Der Vorfall, der als *Aktie Tomaat* (Aktion Tomate) in die Geschichte einging, brachte im niederländischen Theaterwesen große Veränderungen mit sich. Wenige Tage später kam es zu einer erneuten Protestaktion als Studenten bei einer Aufführung derselben Gruppe eine Stinkbombe auf die Bühne warfen. Sie wollten eine Diskussion anfechten, um auf die gegebenen Missstände aufmerksam zu machen.²¹³ Nach mehreren Monaten an Diskussionen über die Modernisierung der Theater, reagierte die damalige Kulturministerin mit Reformen und änderte das Förderungssystem. Es sollte nun nicht nur ausschließlich für große bestehende Institutionen in Kraft treten, sondern auch Gruppen und Theaterkollektive umfassen. Dank dieser Aktionen erlebte das niederländische Theater eine Struk-

²¹⁰ Gebbink, Andreas. „Niederländische Kulturpolitik“, in: *Westfälische Wilhelms-Universität Münster*, <http://www.uni-muenster.de/NiederlandeNet/nl-wissen/kultur/vertiefung/kulturpolitik/index.html>. 2008, Zugriff: 26.10.2011.

²¹¹ Zonneveld, Loek. „Kinder- und Jugendtheater in den Niederlanden. Geschichte, Modelle, Projekte; besser: Ein kleines Wunder in acht Aufzügen“, in: *Kinder- und Jugendtheater in den Niederlanden*, hrsg. v. Schneider, Wolfgang. Frankfurt am Main: dipa, 1991, S. 11 – 22, hier S. 13.

²¹² Vgl. ebd. S. 13.

²¹³ Vgl. Müller, Maria. „Aktie Tomaat“, in: *Westfälische Wilhelms-Universität Münster*, <http://www.uni-muenster.de/NiederlandeNet/nl-wissen/geschichte/vertiefung/70er/tomaat.html#fn3u>. 2011, Zugriff: 26.10.2011.

turreform, die in der Folge die kulturelle Landschaft der weiteren Jahre prägte.²¹⁴

Das Kindertheater wurde als Mittel neu entdeckt, was dazu führte, dass viele Agitprop Gruppen geboren wurden, die meistens kollektiv arbeiteten. Das gemeinsame Erarbeiten von politischen Inszenierungen führte jedoch von Außen zu Kritik und auch innerhalb der Gruppen, zeigten sich ideologische Auseinandersetzungen. Auf Reaktion darauf entstand wiederum eine neue Bewegung, die das Ziel verfolgte, Theater als Motor der persönlichen Entwicklung einzusetzen. Im Gegensatz zu den expressiven Schauspielen, wurde ein realitätsnaher Schauspielstil propagiert.²¹⁵ (Vergleich dazu emanzipatorisches Kinder- und Jugendtheater in Deutschland).

In den 70er Jahren prägten auch in den Niederlanden ausländische Gruppen die Macher dieser Sparte. Der Einfluss zeigte sich in der dramaturgischen Darstellung der niederländischen Theatertexte besonders in den 80er Jahren, wo neue Formen des Kinder- und Jugendtheaters sich herauskristallisierten. Geprägt durch eine starke historische Laienspielbewegung der 20er und 30er Jahre, zeigte die Gruppe „Teneeter“ eine Art Mitspieltheater, die den Kindern die Möglichkeit gab in die Handlung einzugreifen.²¹⁶ Dies verfolgte in erster Linie den Grundsatz, dass man Kinder ernst nehmen wollte und das niederländische Kinder- und Jugendtheater nahm zunehmend einen großen Stellenwert im deutschsprachigen Raum ein. Die ersten Texte wurden ins Deutsche übersetzt und auf internationalen Festivals entdeckte man den Wert dieses Kinder- und Jugendtheaters und seinen Gruppen. Im Weiteren wird an dieser Stelle auf Ad de Bont und seiner Gruppe „Wederzijds“ eingegangen, um anhand ihrer Arbeitsweise die neuen dramaturgischen Formen und wichtigsten Elemente des niederländischen Kinder- und Jugendtheaters zu erläutern.

²¹⁴ Vgl. Karschnia, Alexander. „Kahlschlag am Theater: Die Kulturkonterrevolution ist auf dem Vormarsch“, in: *Berliner Gazette*, <http://berlingazette.de/theater-niederlande-italien-kulturkonterrevolution/>. 2011, Zugriff: 26.10.2011.

²¹⁵ Vgl. Zonneveld, Loek. „Kinder- und Jugendtheater in den Niederlanden. Geschichte, Modelle, Projekte; besser: Ein kleines Wunder in acht Aufzügen“, S. 13, 14.

²¹⁶ Vgl. ebd. S. 18.

„Auf der Suche nach dem lauterem Wort, der einfachen Bewegung, dem reinen Raum und Bild, dem sanften Spiel, das ist das Wesen des Kinder- und Jugendtheaters der Niederlande.“²¹⁷

4.3.3.1 AD DE BONT

Ad de Bont, 1949 geboren, ist als bedeutender Regisseur, künstlerischer Leiter und Autor für das Kinder- und Jugendtheater über die niederländischen Grenzen hinaus bekannt. Seine Ausbildung begann er an der pädagogischen Hochschule in Amsterdam in Spiel- und Theaterpädagogik.²¹⁸ Anschließend war er über zwei Jahre als Lehrer an einer Volksschule tätig, wo er sich bereits dem Schultheater widmete. Es folgte eine Ausbildung zum Dramapädagogen, die ihn auf seinem Weg hin zur Schauspielerei führte. An der Akademie für Kleinkunst absolvierte er eine vierjährige Ausbildung für die darstellenden Künste. Ab 1975 war er Schauspieler bei verschiedenen niederländischen Theatergruppen, kam jedoch erst 1978 durch eine übernommene Rolle in der Kinderkabarettgruppe „Potvoordrie“ mit Kindertheater in Berührung. Aus dieser Gruppe heraus wurde 1980 die neue Kindertheatergruppe „Mevrouw Smit“ gebildet, in welcher man das Ziel verfolgte nicht nur Kabarett für Kinder, sondern Schauspiel mit tiefer greifender Umsetzung anzubieten. Durch die Zusammenarbeit mit der, zu dieser Zeit bereits bestehenden, Kindertheatergruppe „Wederzijs“, folgte 1982 auf Bitte des Schauspielers Allan Zipson hin, schließlich deren Übernahme durch Ad de Bont als künstlerischer Leiter.²¹⁹ Zunächst erarbeitete die Gruppe ihre Theatertexte im Kollektiv, was sich jedoch in kurzer Zeit änderte, da Ad de Bont es bevorzugte, seine Geschichten selbst zu schreiben:

„[...] Es stellte sich heraus, daß [sic!] von zehn Sätzen acht von mir stammten, und so dachte ich, daß [sic!] es möglich sein müßte [sic!], auch zehn Sätze allein zu schreiben und möglicherweise eine bessere Dramaturgie zu entwickeln.“²²⁰

²¹⁷ ebd. S. 21.

²¹⁸ Vgl. Schneider, Wolfgang. „Autoren und Stücke. Ad de Bont“, in: *Reclams Kindertheaterführer. 100 Stücke für eine junge Bühne*, hrsg. v. Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart: Reclam, 1994, S. 42 – 52, hier S. 42.

²¹⁹ Vgl. Bont, Ad de. „Als Untersuchung von Gefühlen und Erfahrungen. Wie ich meine Stücke schreibe“, in: *Kinder- und Jugendtheater in den Niederlanden*, hrsg. v. Schneider, Wolfgang. Frankfurt am Main: dipa, 1991, S. 23 – 35, hier S. 23 – 26.

²²⁰ ebd. S. 26.

Neue Textvorlagen waren gefragt, ein großes Stück für alle Altersstufen und das gesamte Ensemble sollte entstehen. Mit der Konzeption eines Volkstheaters setzte „Wederzijds“ kurz nach Ad de Bonts Übernahme diese Vorstellung um.

„Volkstheater wollten wir machen, ein Theaterstück, das auf allen Ebenen für kleine Kinder und größere Kinder und Eltern, für dumme Kinder und intelligente Kinder und umgekehrt gemeinsam erfahrbar ist. Ein Stück mit Abenteuer, Sentimentalität und Humor.“²²¹

In Zusammenarbeit mit Allan Zipson schrieb Ad de Bont aus dieser Einsicht heraus den Text zu *Das besondere Leben der Hilletje Jans*, welcher 1983 uraufgeführt wurde.

Nach diesem aufwendigen Stück sollten in der Folge kleinere Texte für Aufführungen in Klassenzimmern entstehen. Aus diesem Anlass folgte im Jahre 1984 *Dussel & Schussel*. (Siehe dazu die Inszenierung vom „Theater in der Hoffnung“ – Kapitel 6.1). Man wollte zurück zu einer persönlicheren Begegnung mit den Zuschauern, zu der einfachsten Form von Theater.²²² 1985 entstand im Auftrag einer Schule das Stück *Versammlung um die Braut*, als sehr textlose, aber besonders bilderreiche Inszenierung. Ad de Bont zu dieser Entwicklung:

„Wir dachten: Warum fangen wir immer mit dem Kopf an, mit Wörtern, Ideen und Rollen? Für uns ist Kindertheater sinnliches Theater. Eine Angelegenheit des Gefühls, des Herzens, der Hände, der Augen, der Ohren, nicht nur des Gehirns. Wir dachten, wir brauchten eine Übung, eine Arbeit mit nicht rationalen Elementen. Zwei bildende Künstler wurden beauftragt, Bilder für uns zu malen, die möglicherweise Anregung für eine Szene sein könnten. Mit Bildern und Musik fingen wir an. Die Worte sind ein Teil eines Stückes, ein anderer Teil ist die Dramaturgie, und wieder ein anderer Teil die Atmosphäre, visuelle Ideen, Bewegungen, Räume, Musik.“²²³

Wolfgang Schneider berichtet über eine Vorstellung von *Versammlung um die Braut* im Rahmen des Kinder- und Jugendtheaterfestivals „Schauspiele 86“ in München wie folgt:

²²¹ ebd. S. 28.

²²² Vgl. ebd. S. 29.

²²³ ebd. S. 34.

„In einer alten Fabrikhalle spielt die Theatergruppe Wederzijds für Kinder, sie spielte kein Stück, erzählte keine Geschichte, das, was wir sahen, hatte weder Anfang noch Ende, das Bühnenbild schien willkürlich zusammengestellt. Doch Kinder wie Erwachsene saßen eine geschlagene Stunde wie verzaubert davor. [...] In einem goldenen Bilderrahmen gruppieren sich fünf Figuren in außergewöhnlichen Kostümen [...]. [...] Wie auf einem Laufsteg spazieren, wandeln, rennen Menschen in Unterwäsche, Schuhe auf dem Kopf, die gefüllten Einkaufstaschen als ihr wichtigstes Hab und Gut. Eine Standuhr geht rückwärts, ein riesiger Spiegel verzerrt die Szenen, das Experiment aus Musik und Geräuschen wirkt wie getanzt.“²²⁴

Neben den Stücken, die für „Wederzijds“ geschrieben wurden, wie auch 1989 *Die Ballade von Garuma*, schrieb Ad de Bont weitere Theatertexte für andere Gruppen, wie zum Beispiel *Das ertrunken Land* für die freie Gruppe „Mevrouw Smit“, indem er sich intensiv mit dem Thema Tod auseinandersetzte. (Ad de Bont verarbeitete seine erste Begegnung mit dem Tod in diesem Text, als seine Schwester bei einem Flugzeugabsturz ums Leben kam.)²²⁵ 1986 schrieb er für die Gruppe „Maastricht“ *Der Sohn des Chao*, „[...] eine Geschichte von Macht und Brutalität, voller Intrigen und Morde.“²²⁶

Eine bestimmte Linie oder gar Stil ist in der Arbeit von „Wederzijds“ nicht direkt erkennbar. Es geht vor allem um die Suche nach neuen Formen und Inhalten.

„Für mich ist es besonders, wichtig, nicht ständig zu reproduzieren, sondern etwas Neues zu erproben, wovor man auch Angst haben und an dem sich die Phantasie entzünden kann“²²⁷,

so Ad de Bont.

Der Theatertext wird stets einer Überarbeitung unterzogen und Änderungen werden nach den ersten Vorstellungen vor Publikum vorgenommen, um so Schwächen auszuräumen.

²²⁴ Schneider, Wolfgang. „Blikvangers. Theater für Kinder und Jugendliche in den Niederlanden. Notizen meiner Begegnungen“, in: *Kinder- und Jugendtheater in den Niederlanden*, hrsg. v. Schneider, Wolfgang. Frankfurt am Main: dipa, 1991, S. 63 – 88, hier S. 65.

²²⁵ Vgl. Bont, Ad de. „Als Untersuchung von Gefühlen und Erfahrungen. Wie ich meine Stücke schreibe“, S. 29, 32.

²²⁶ Schneider, Wolfgang. „Autoren und Stücke. Ad de Bont“, in: *Reclams Kindertheaterführer*, S. 43.

²²⁷ Bont, Ad de. „Als Untersuchung von Gefühlen und Erfahrungen. Wie ich meine Stücke schreibe“, S. 32.

Ad de Bont zu dieser Arbeitsweise:

„Es ist mein Arbeitsprinzip, einen Text erst zu autorisieren, wenn er gespielt worden ist und sich in einer Inszenierung behauptet hat. [...] Wir proben acht oder zehn Wochen, bis wir wirklich etwas anzubieten haben. Gemeinsam mit dem Publikum sehen wir, ob das Stück, die Inszenierung funktioniert. Und führen den Prozeß [sic!], indem wir ändern und verbessern, weiter, immer fort.“²²⁸

Dennoch lassen sich Gemeinsamkeiten in Bonts Stücken daran erkennen, dass sie dazu konzipiert sind, frei gespielt zu werden und oft als Musiktheateraufführungen gestaltet sind. Den Schauspielern soll die Möglichkeit geboten werden, ihre eigenen schauspielerischen Stärken zu entwickeln. Vor allem die Gruppe „Wederzijds“ sah die künstlerische Herausforderung im Spiel in Turnhallen und Klassenzimmern. Die Texte haben meist einen charakteristischen Aufbau, der sich dadurch auszeichnet, dass die erzählte Geschichte nicht zwangsläufig in chronologischer Reihenfolge dargestellt wird. Die Themen, die sich außerhalb des Erfahrungsbereiches des Publikums befinden, stammen beispielsweise aus der Geschichte, der Mythologie oder einer nicht existierenden Wirklichkeit definiert von Träumen, Ängsten und Gefühlen.²²⁹

In einem Artikel der Zeitschrift *Die Zeit* schreibt der Autor Ulrich Herrmann:

„In der Stille haust immer auch das Lachen. Das Kindertheater Wederzijds verknüpft Elemente des Volkstheaters mit ernsten Stoffen. Es läßt [sic!] sich von keiner Stildoktrin erpressen. Jede Produktion ist ein neues Angehen und Erproben.“²³⁰

4.3.3.1.1 Arbeitsweisen von „Wederzijds“ am Beispiel von ,Die Ballade von Garuma‘

Die Ballade von Garuma erzählt die Geschichte des Jungen Fernandez Maria Olivares, der mit seiner Mutter im Armenviertel einer Großstadt in Lateinamerika aufwächst und mit seinem Freund Pico durchs Leben schreitet. In dieser

²²⁸ ebd. S. 35.

²²⁹ Vgl. Meyer, Dennis. „Autoren und ihre Stücke für das Kinder- und Jugendtheater in den Niederlanden“, in: *Kinder- und Jugendtheater in den Niederlanden*, hrsg. v. Schneider, Wolfgang. Frankfurt am Main: dipa, 1991, S. 109 – 117, hier S. 112.

²³⁰ Herrmann, Ulrich. „Das neue Land. Kinder brauchen Theater. Die Welt des Dramatikers Ad de Bont und seines Kindertheaters Wederzijds“, in: *Die Zeit*, Ausgabe 46, <http://www.zeit.de/1990/46/das-neue-land.1990>, Zugriff: 3.12.2011 [Original Erscheinungsdatum: 9.11.1990], S. 2 – 3, hier S. 3.

Umgebung zeigt sich die Härte des Lebens der Straßenjungen, die auch schon mal an Leimfläschchen schnüffeln um ihren Hunger zu vergessen. Eines Tages erscheint Baracca, Fußballtrainer auf der Suche nach jungen Talenten und macht den talentierten Fernandez zum Fußballstar der Nation. Vom Volk als Held verehrt bekommt er den Namen Garuma, nach einem flinken Vogel, und wird von den Armen als einer der ihren gefeiert. Mit dem Ruhm kommt jedoch auch der Verfall des Helden, der kaum noch an den jungen Fernandez erinnert und selbstvergessen durch exzessives Feiern sein Leben aufs Spiel setzt. Als ihn zusätzlich Verletzungen lahm legen, findet seine Karriere ein rasches Ende. Durch Hochmut und Verletzung geht Garuma am Ende zu Grunde. Die Geschichte wird durch die buckelige Amaranta erzählt (gesungen), die unsterblich in Garuma verliebt ist.²³¹

Das Stück endet durch Anlehnung an Bruno Bettelheim, mit einem tröstlichen Märchen, wo ein armer Junge zu einem König wird, mit der Herrschaft jedoch auch Angst und Schwäche erbt und am Schluss vom Meer verschlungen wird. Der Vogel Garuma schwebt von Oben herab, zieht ihn aus dem Wasser und fliegt mit ihm in Richtung Himmel.²³²

Das Volksstück für Kinder entstand 1989 und wurde von der Regisseurin Liebeth Coltofs mit raschen Szenenwechseln inszeniert.

Ausgangspunkt für den Inhalt war das Erlebnis des Siegs der Amsterdamer Fußballmannschaft mit Johan Cryuff (niederländischer Fußballprofi) nach dem Europa-Cup. Die Atmosphäre und das Bedürfnis der Niederländer nach einem Helden inspirierten Ad de Bont zum Schreiben der Geschichte, die er in Südamerika spielen ließ, damit es mit der Realität zu tun hatte. Nach langen Recherchen, wie beispielsweise das Sichten von Dokumentationen über Straßenkinder in Südamerika und beeinflusst von Büchern von Garcia Marques, sowie vom Leben der Evita Perron, entstand die Erzählung mit ihren verschiedenen Figuren, die Bont den Schauspielern von „Wederzijds“ sozusagen auf den Leib schrieb. Die singende Erzählerfigur der Amaranta war so zum Beispiel für Winie

²³¹ Vgl. ebd. S. 2.

²³² Vgl. ebd. S. 1.

Froeling erdacht, da sie eine gute Sängerin war. So kam es, dass die Geschichte zur Ballade wurde.²³³

Die Arbeitsweise von „Wederzijds“ beeinflusste nicht nur das deutsche Kinder- und Jugendtheater, sondern fungierte auch als Vorbild für das „Theater in der Hoffnung“ in Bozen, da dessen Gründerin Beate Sauer von deren Aufführungen begeistert war. Um eine Ausarbeitung vom „Theater in der Hoffnung“ und späteren „Theater im Hof“ in Bozen erarbeiten zu können, wird zunächst kurz auf Südtirol und seine Kindertheaterlandschaft eingegangen.

5. Kinder- und Jugendtheater in Südtirol neben dem „Theater im Hof“

Die Kinder- und Jugendtheaterlandschaft in Südtirol ist selbstverständlich geprägt durch verschiedene Amateur- und Volkstheatergruppen, die seit jeher die Theatersituation des Landes bestimmen. Professionelles Theater im Allgemeinen konnte sich durch die geschichtlichen Bedingungen im dreisprachigen Südtirol (inklusive der ladinischen Sprachgruppe) erst sehr langsam etablieren. Deutschsprachige Südtiroler kämpften nach den Italienisierungsbestrebungen im Zuge des Faschismus um ihre Berechtigung und um eine eigenständige Kulturlandschaft, welche sich nur sehr schwerlich an professionelle Standards des deutschsprachigen Auslands annähern konnte.

Es soll im Folgenden ein kurzer Überblick über die Entwicklung ab den späten 50er und 60er Jahren des deutschsprachigen Südtiroler Theaterbetriebes im Allgemeinen gegeben werden, welcher zur näheren Beschreibung von Theater für Kinder und Jugendliche führen soll. Dabei wird deutlich, dass Bemühungen für professionelles Kinder- und Jugendtheater in Südtirol nur sehr begrenzt zu finden waren und immer noch sind. In Hinblick auf die Versuche professionelles Erwachsenentheater im Land zu etablieren, gab es nur einige Theatermacher, welche sich des Theaters für Kinder annahmen.

²³³ Vgl. Bont, Ad de. „Als Untersuchung von Gefühlen und Erfahrungen. Wie ich meine Stücke schreibe“, S. 34, 35.

Die Darstellung über Südtirols Theaterlandschaft und seinen Rahmenbedingungen dient hier als Ausgangssituation und soll an dieser Stelle nicht zentraler Gegenstand dieses Kapitels sein, kann aber in diesem Kontext nicht außer Acht gelassen werden. Die zu diesem Zweck erstellte Aufzählung der Initiativen mit dem Ziel einer Etablierung von professionellem Theater verfolgt jedoch nicht den Anspruch der Vollständigkeit, sondern orientiert sich hauptsächlich an der Bedeutung oder Beteiligung an Kinder- und Jugendtheateraufführungen im Land.²³⁴ Der politische Status Südtirols als autonome Provinz und seiner Minderheitensituation in Italien muss in diesem Rahmen selbstverständlich beachtet werden, denn er gibt die Ausgangsbasis für jegliche weitere Ausführungen über Südtirols Theaterlandschaft vor.

5.1 THEATERLANDSCHAFT SÜDTIROL – RAHMENBEDINGUNGEN

Nach dem zweiten Weltkrieg kam es im Zuge der Restauration in Südtirol vermehrt zu Aufführungen von Theaterstücken, die an die Tradition des zuvor bestimmenden Volksschauspiels der Volks- und Heimatbühnen des Landes anknüpfen sollten. Nach den Jahren der italienischen Einheitsbestimmungen des Faschismus, nach welchen deutschsprachige Theateraufführungen verboten worden waren, wurde versucht eine eigenständige Kultur in deutscher Sprache wiederaufzubauen.²³⁵

„Als 1939 in den durch die Option entstandenen Räumen der amtlichen deutschen Umsiedlungskommissionen das deutsche Kulturleben wieder allmählich erwachte, konnte sich auch die Theatertätigkeit wieder in bescheidenem Maße entfalten.“²³⁶

Mit der Zeit wurden verschiedene Bühnen gegründet, die eine Wiederaufnahme des Südtiroler Volksspielbetriebes anstrebten. Unter erschwerten Bedingungen

²³⁴ Anm. d. V.: Eine umfassende Darstellung über die Theaterlandschaft in Südtirol gibt folgende Diplomarbeit: Parigger, Katrin. „Die Vereinigten Bühnen Bozen. Entwicklung eines deutschsprachigen professionellen Theaterbetriebes aus dem Südtiroler Amateurtheater.“, Dipl., Wien: Universität Wien, 2007.

²³⁵ Vgl. Südtiroler Theaterverband (Hg.). „Die Stunde Null, die keine war“, in: *Die Theatermacher – 50 Jahre Südtiroler Theaterverband*, Bozen: Druckerei Alto Adige, 2002, S. 11 – 12, hier S. 11.

²³⁶ ebd. S. 11.

von Seiten des italienischen Staates mit seinen bürokratischen Vorschriften (wie z.B. Übersetzung der Spieltexte in das Italienische aus Gründen der Zensur), erstrebte man eine Stärkung des deutschsprachigen Theaterlebens und schloss sich unter diesem Vorhaben zusammen.²³⁷ So kam es, dass 1951 der „Landesverband der Südtiroler Bühnen und der Bühnen des KVW“²³⁸ gegründet wurde (1958 – 1961 unter dem Namen „Bund Südtiroler Laienspielbühnen“, 1961 – 1995 „Bund Südtiroler Volksbühnen“), der seit 1995 in „Südtiroler Theaterverband“ (STV) umbenannt wurde. Zu Beginn, waren die dem Dachverband angeschlossenen Bühnen hauptsächlich Volksbühnen, welche sich der Pflege des bäuerlichen Theaters widmeten. Heute versteht sich der „STV“ als Organisation für Spielgemeinschaften in Südtirol mit dem Anliegen zur Pflege des deutsch- und ladinischsprachigen Theaters. Ziel ist es, jene Rahmenbedingungen für die Mitglieder und Bühnen zu schaffen, die sie benötigen um ihre theatralen Projekte zu verwirklichen. Dabei unterstützt der „STV“ neben den Bereichen Erwachsenentheater, Seniorentheater, Tanztheater, Theater mit Menschen mit Behinderung, Theaterpädagogik, auch den Bereich Kindertheater.²³⁹ In erster Linie soll ein Austausch zwischen den, in diesem Bereich tätigen Institutionen gewährleistet, sowie kleinere und größere Projekte gefördert werden. Zudem übernimmt der „STV“ für seine Mitglieder Spielberatungen, Verleih von Büchern oder technischen Geräten und bietet seit 1996 einen Stückekatalog für Kinder- und Jugendtheater an.²⁴⁰

Neben der stetigen Entwicklung des Amateurtheaters mit seinen Volks- und Heimatbühnen, welche bis heute das Angebot in der Theaterlandschaft besonders im ländlichen Bereich füllen, zeigten sich bereits in den 50er Jahren Bemühungen für ein hochsprachiges professionelles Theater in den Städten. Erste Gründungen waren hier beispielsweise die „Kleine Bühne Bozen“ 1953, als erstes Ensemble das sich dem hochsprachigen Theater widmete.

²³⁷ Vgl. Parigger, Katrin. „Die Vereinigten Bühnen Bozen. Entwicklung eines deutschsprachigen professionellen Theaterbetriebes aus dem Südtiroler Amateurtheater.“, Dipl., Wien: Universität Wien, 2007, S. 34 – 36.

²³⁸ Anm. d. V.: KVW steht für den Sozialverband „Katholischer Verband der Werkstätigen“ (Vgl. „KVW“, <http://www.kvw.org/de/kvw/verband/>. Zugriff: 15.4.2012.)

²³⁹ Vgl. „Südtiroler Theaterverband“, <http://www.stv.bz.it/141d176.html>. Zugriff: 15.4.2012.

²⁴⁰ Vgl. „Bereiche“, in: *Südtiroler Theaterverband*, <http://www.stv.bz.it/141d169.html>. Zugriff: 11.5.2012.

1954 wurde dann das „Südtiroler Kulturinstitut“ gegründet, welches das Ziel verfolgte, dem Südtiroler Publikum professionelle Theaterstücke als Bildungstheater näher zu bringen. Die Kulturlandschaft sollte nach den Jahren des Faschismus und dem zweiten Weltkrieg wieder aufgenommen werden. Das „Südtiroler Kulturinstitut“ verfolgte einen kulturellen Auftrag und übernahm den Aufbau diverser Volksbibliotheken, die Organisation von Kursen und wissenschaftlichen Tagungen und vor allem lud und lädt es Gastgruppen aus dem deutschsprachigen Ausland für Theateraufführungen nach Südtirol ein.²⁴¹

Theaterstücke wurden als Tourneetheater nach Südtirol gebracht und bald nach seiner Gründung steuerte das „Südtiroler Kulturinstitut“ die gesamten kulturellen Aktivitäten des Theaterbetriebes im Land. So teilte sich das Angebot auf eingekaufte Tourneetheater und auf Volks- und Heimatbühnen auf und erschwerte somit die Gründung eines eigenständigen Berufstheaters.²⁴²

Versuche eigenes professionelles Theater in Südtirol aufzubauen, gab es jedoch mehrere. Nicht zuletzt durch die 68er Bewegung beeinflusst, zeigte sich auch in Südtirol ein Streben nach neuen Wegen, welche nicht mit der Idee des „Südtiroler Kulturinstitutes“ und seinem eingekauften Angebot korrespondierten.

„Junge Intellektuelle nahmen Verbindung mit dem Sozialistischen deutschen Studentenverband (SDS) auf, es kam zu einem regen Gedankenaustausch. [...] Auf dem Theater wurden neue Wege gesucht: gegen den verstaubten Traditionalismus der Hochkultur Theater stand das experimentelle, meist in Mehrzweckräumen untergebrachte, also ‚arme‘ von einer integrierenden Persönlichkeit geleitete Theater mit neuen Stücken, neuen Autoren und neuen Formen.“²⁴³

Aus dieser geistigen Bewegung heraus entstand 1966 in Bozen die „Kleine Experimentierbühne“ von Victor Guarda, welcher zusammen mit Theaterbegeisterten an theoretisch fundierten Inszenierungen arbeitete.²⁴⁴ Die Gruppe war besonders bemüht jene kulturellen Aufgaben zu übernehmen, welchen in anderen

²⁴¹ Vgl. „Südtiroler Kulturinstitut“, <http://www.kulturinstitut.org/hauptnavigation/ueberuns/historischer-abriss.html>. Zugriff: 18.4.2012.

²⁴² Vgl. Auer, Reinhard / Riedmann, Gerhard. „Deutschsprachiges Theater in Südtirol seit 1945“, in: *Deutsches Theater im Ausland vom 17. zum 20. Jahrhundert: Interkulturelle Beziehungen in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Fassel, Horst / Schindler, Otto G. / Ulrich, Paul S.. Berlin: LIT, 2007, S. 212 – 221, hier S. 215.

²⁴³ ebd. S. 216.

²⁴⁴ Vgl. ebd. S. 216.

Orten große Berufstheater nachgingen und feierte vor allem mit ihren selbst produzierten Kabaretts große Erfolge.²⁴⁵

Nach drei Jahren löste sich die Gruppe auf und gründete eine neue Vereinigung, die aus mehreren Mitgliedern der „Experimentierbühne“ unter dem neuen Namen „Tribüne“ arbeitete. Die linksgerichtete Theatergruppe verstand sich als „[...] engagiert-gesellschaftskritisch und somit als ein die Realität veränderndes kulturpolitisches Instrument.“²⁴⁶ Nach ideologischen Differenzen innerhalb der Gruppe wurde die „Tribüne“ 1974 aufgelöst, trotzdem hatte sie im Bereich eines politischen Theaters in Südtirol für Aufsehen gesorgt.

Ein Teil des Ensembles der „Tribüne“ gründete 1981 den Kulturverein „Die Initiative“ in Bozen unter der Leitung von Waltraud Staudacher²⁴⁷ (welche bereits Mitglied der „Kleinen Experimentierbühne“ und der „Tribüne“ war) und Reiner Finke. „Die Initiative“ zeigte sich sehr gesellschaftskritisch und provozierte in Südtirol mit ihren Stücken. Waltraud Staudacher war berüchtigt für ihre revolutionären Ansichten und wurde in Bozen besonders aufmerksam von anderen Kulturinstitutionen beobachtet. Für die Aufführung ihrer Stücke durch „Die Initiative“ musste sie stets Genehmigungen einholen und wurde auf diese Weise kontrolliert. Die Leiterin der Gruppe hatte die Aufbruchsstimmung der späten 60er Jahre in Wien kennengelernt und legte auch in Südtirol besonderen Wert darauf, ein professionelles Team um sich zu haben. So arbeitete „Die Initiative“ nur mit professionellen Regisseuren oder Bühnenbildnern zusammen, mit welchen sie mit ihren Produktionen (ca. 2 im Jahr) durch ganz Südtirol tourte.²⁴⁸ Besonders in den letzten Jahren „Der Initiative“ inszenierte die Gruppe auch Kinder- und Jugendstücke (mehr dazu in Kapitel 5.2.1).

²⁴⁵ Vgl. Parigger, Katrin. „Die Vereinigten Bühnen Bozen. Entwicklung eines deutschsprachigen professionellen Theaterbetriebes aus dem Südtiroler Amateurtheater.“, S. 46.

²⁴⁶ Auer, Reinhard / Riedmann, Gerhard. „Deutschsprachiges Theater in Südtirol seit 1945“, S. 216.

²⁴⁷ Anm. d. V.: Waltraud Staudacher (1948 in Bozen geboren) war maßgeblich an der Entstehung von Südtirols Kulturlandschaft beteiligt. Neben ihrer Theatertätigkeit war sie zudem lange für den RAI Sender Bozen als Redakteurin und Sprecherin zuständig und war für eine Entwicklung des Südtiroler Rundfunkwesens zu seiner heutigen Form ausschlaggebende Persönlichkeit. Neben Schauspielertätigkeiten in Wien über mehrere Jahre, ist sie bis heute am Theatergeschehen in Bozen beteiligt.

²⁴⁸ Vgl. Interview, Waltraud Staudacher, geführt von der Verfasserin, Bozen: 3.5.2012, Länge: 1:11:07.

Ein weiterer Versuch Berufstheater in Südtirol aufzubauen war die Gründung des „Südtiroler Ensembletheaters“ (SET) 1985 unter der Leitung von Erich Innerebner.²⁴⁹ Dieser war vor allem versucht mit dem herrschenden „Südtiroler Kulturinstitut“ zusammenzuarbeiten und mit seinen Eigenproduktionen in dessen Spielpläne aufgenommen zu werden. Das Niveau sollte an die eingekauften Gruppen im Sinne eines Hochsprachtheaters herankommen und eine Zusammenarbeit mit den Tiroler Landesbühnen wurde angestrebt. Bald erlangte das „Südtiroler Ensembletheater“ eine privilegierte Stellung und musste sich mit Kritik aus den eigenen Reihen konfrontieren. Die Etablierung als professioneller Theaterbetrieb in Südtirol drohte zu scheitern.²⁵⁰

Die schwierige Lage für eine Professionalisierung des Theaterbetriebes im Land, an welcher viele Theatergruppen dieser aufreibenden Zeit scheiterten, führte schlussendlich zu einem Zusammenschluss von vier Theatergruppen, die erkannt hatten, dass eine Weiterentwicklung in diesem Unterfangen nicht mehr möglich war. Zudem stand der Bau eines „Neuen Stadttheaters“ in Bozen auf dem Plan, welches Platz für das italienische „Teatro Stabile“ bieten sollte. Auf deutschsprachiger Ebene war jedoch kein gleichwertiges und professionelles Pendant dazu zu finden. Eine Tatsache, die besonders Waltraud Staudacher („Die Initiative“) gewillt war zu verändern.

„Man war an einem Punkt angelangt, wo man nicht mehr weitergekommen ist, eine Qualitätssteigerung und Weiterentwicklung war nicht mehr möglich. Wäre es noch so weiter gegangen, wären auch die letzten Theatergruppen gescheitert“²⁵¹,

erzählt Waltraud Staudacher im Interview.

Der Wunsch nach einem professionellen Berufstheater konnte von Einzelnen nicht mehr getragen werden, eine Vereinigung von mehreren Bühnen wurde bald angestrebt. So kam es, dass sich im Jahre 1992 vier Bozner Theaterverei-

²⁴⁹ Anm. d. V.: Erich Innerebner arbeitete lange Zeit beim RAI Sender Bozen als Hörfunk- und Hörspielregisseur. Für mehrere Südtiroler Bühnen war er zudem als Regisseur tätig und war sehr engagiert an der Etablierung von professionellem Theater in Südtirol (siehe Zusammenschluss zu den „Vereinigten Bühnen Bozen“). Auch heute ist er in Südtirols Theaterlandschaft als wichtige Persönlichkeit, sowie als Regisseur, vertreten.

²⁵⁰ Vgl. Parigger, Katrin. „Die Vereinigten Bühnen Bozen. Entwicklung eines deutschsprachigen professionellen Theaterbetriebes aus dem Südtiroler Amateurtheater.“, S.49.

²⁵¹ Interview, Waltraud Staudacher, geführt von der Verfasserin, Bozen: 3.5.2012, Länge: 1:11:07.

ne, „Die Initiative“ von Waltraud Staudacher, das „Südtiroler Ensembletheater“ von Erich Innerebner, die „Kleinkunsthöhne“ unter Manfred Schweigkofler und die „Talferböhne Bozen“ von Johann Winkler, zum Vorhaben „Vereinigte Bühnen Bozen“ (VBB) zusammenschlossen. Stand der Vereinigung zu Beginn noch keine fixe Spielstätte zur Verfügung, gelang es schließlich mit dem Einzug in das neu erbaute Stadttheater in Bozen 1999, welches neben den „VBB“ dem italienischsprachigen „Teatro Stabile“ als Heimstätte dient, ein deutschsprachiges Berufstheater als dessen Ergänzung aufzubauen. Mit der Übernahme der Intendanz von Thomas Seeber (2001–2012) avancierten die „VBB“ letztlich zum größten professionellen, deutschsprachigen Theaterbetrieb in Südtirol. Neben Gastspielen, wird dabei auf Eigenproduktionen gesetzt.²⁵² Mit 1. August 2012 übergab Thomas Seeber die Intendanz an die Österreicherin Irene Girkinge.²⁵³

Diese in diesem Kapitel nur kurz beleuchteten Rahmenbedingungen geben die Basis für die weitere Befassung mit dem spezifischen Bereich von Kinder- und Jugendtheater in Südtirol vor. Aufgrund der großen Bemühungen, die im Sinne einer Etablierung von professionellem Erwachsenentheater unternommen wurden, finden sich im Kinder- und Jugendtheater nur vereinzelt professionelle Tätigkeiten. Neben Waltraud Staudacher mit ihrer „Initiative“ und Franco Marini mit seinem „Theater in der Klemme“, welche einige Produktionen für Kinder und Jugendliche realisierten (siehe nächstes Kapitel), widmete sich in erster Linie Beate Sauer diesem in Südtirol zu dieser Zeit fast unerschlossenem Bereich. Bevor aber eine Beschäftigung mit Beate Sauer und ihrem „Theater in der Hoffnung“ angestrebt wird, sollen die nächsten Kapitel Aufschluss über Südtirols Kinder- und Jugendtheaterlandschaft geben.

²⁵² Vgl. „Geschichte der VBB“, in: *Vereinigte Bühnen Bozen*, <http://www.theater-bozen.it/27d1660.html>. Zugriff: 14.6.2012.

²⁵³ Anm. d. V.: Ein ausführliches Portrait über die Entstehungsgeschichte der „VBB“ mit all ihren anfänglichen Schwierigkeiten und seinem Erfolgsweg über die Jahre, mit Hintergrund von Südtirols kulturpolitischer Gewichtung, gibt folgende Diplomarbeit: Parigger, Katrin. „Die Vereinigten Bühnen Bozen. Entwicklung eines deutschsprachigen professionellen Theaterbetriebes aus dem Südtiroler Amateurtheater.“, Dipl., Wien: Universität Wien, 2007.

5.2 ANGEBOT AN KINDER- UND JUGENDTHEATER IN SÜDTIROL – EIN VERSUCH EINER BESTANDSAUFNAHME

Das vorliegende Kapitel verfolgt den Zweck, die wenigen Versuche, welche in Richtung Kinder- und Jugendtheater unternommen wurden, aufzuzeigen um eine Bestandsaufnahme des Angebotes in diesem Bereich bis heute zu erstellen.

Die verschiedenen Theatergruppen werden hier keiner ausführlichen geschichtlichen Darstellung unterzogen, sondern sollen ein Bild zeichnen, welches durch das dünne Angebot an professionellem Theater für Kinder und Jugendliche bestimmt ist. Das Kapitel bildet somit die Ausgangssituation für die Beschäftigung mit Beate Sauer und ihrem „Theater in der Hoffnung“, sowie späteren „Theater im Hof“ als einziges festes Theaterhaus in Südtirol, das sich völlig dem Theater für Kinder und Jugendliche verschrieben hat.

Das Hauptaugenmerk der Untersuchung von Südtirols Kinder- und Jugendtheaterlandschaft liegt auf dem Angebot von Seiten der deutschsprachigen Bühnen und Gruppen. Da aber das italienische Kinder- und Jugendtheater im Allgemeinen einen hohen Stellenwert einnimmt und andere Länder in ihren Entwicklungen bis heute beeinflusst, werden im Unterkapitel 5.2.2.1 italienischsprachige Theatergruppen genannt, die im Besonderen Bozens heutige Kindertheaterlandschaft prägen.

5.2.1 Erste Versuche engagierter Gruppen ab den 60er Jahren

Recherchen zur Geschichte von Kinder- und Jugendtheater in Südtirol ab den 60er Jahren gestalten sich schwierig, da es keine Literatur zu diesem Thema gibt und ein geschichtlicher Überblick somit nur aus Ergebnissen empirischer Forschung erstellt werden kann. Die Gruppen, die in diesem Kontext genannt werden, waren die ersten, die sich diesem Bereich in Südtirol angenommen haben. Es kann an dieser Stelle jedoch nicht ausgeschlossen werden, dass es auch zuvor von anderen Gruppen oder (Heimat)-Bühnen Versuche gab, sich dem Kinder- und Jugendtheater zu widmen. Die Forschung beläuft sich auf In-

interviews mit den Gründern dieser Theatergruppen und ist durch dessen Auswertung bestimmt.

In erster Linie werden hier Gruppen genannt, welche professionelles Theater betrieben und betreiben, da alle Amateur Bühnen von Südtirol, welche auch Kinder- und Jugendtheater in ihrem Programm aufweisen, im Rahmen dieser Arbeit nicht näher behandelt werden können. Stellvertretend wird kurz auf nur eine Heimatbühne eingegangen, welche sich durch das große Engagement im Bereich Kindertheater durch Puppenspiele auszeichnete:

Die „Heimatbühne Branzoll“.

Die Bühne wurde 1954 in Branzoll von Rudi Christoforetti ins Leben gerufen und tourte mit ihren Stücken durch ganz Südtirol. In seiner ersten Phase war die Gruppe bis 1969 aktiv und konnte im Bereich Amateurtheater auch große Erfolge in Österreich feiern. Bereits im Jahre 1960 erfolgte innerhalb der „Heimatbühne Branzoll“ die Gründung eines Puppentheaters, das besonders in der zweiten Phase der Bühne ab 1995 wieder aufgegriffen wurde.²⁵⁴

Unter der Leitung von Rudi Christoforetti fand die erste Aufführung des Puppenspiels *Die Zauberlaterne* im Jahr 1960 in einem deutschsprachigen Kindergarten statt. Es folgten weitere Aufführungen von Kasperltheater in den nächsten Jahren. Nach Auflösung der Gruppe wurde das Puppentheater 1995 mit der Neugründung der Bühne wieder aufgenommen. Mit seinen Stücken, welche über die Jahre im Repertoire der Gruppe verblieben, gastierte die Heimatbühne mit seinem Puppentheater in ganz Südtirol, sowie in Österreich und in Deutschland. Die ersten Südtiroler Puppenspiele fanden im Land großen Anklang. 2002 wurde das Stück *Der Tiger und wie er nach Indien kam* von Jugendlichen für Kindergartenkinder unter der Leitung der Mitglieder der Heimatbühne aufgeführt.²⁵⁵ Die „Heimatbühne Branzoll“ leitete im Bereich Puppenspiel für Kinder Pionierarbeit in Südtirol. Die Bühne hat sich über die Jahre gehalten und besteht auch heute noch. Der Autor Günther Pallaver schreibt in seinem Buch über die Branzoller Bühne:

„Die Ersten Südtiroler Puppenspiele Branzoll waren bereits 1960 etwas völlig Neues, weil es diese Tradition in Südtirol kaum gab. Nicht von ungefähr hat Rudi Christoforetti das Puppenspiel in Wels [...]“

²⁵⁴ Vgl. Pallaver, Günther. *So ein Theater! 50 Jahre Heimatbühne Branzoll – Eine Chronik zwischen Kultur und Politik*. Auer: Fotolito Varesco, 2004, S. 20, 76.

²⁵⁵ Vgl. ebd. S. 69 – 81.

kennen gelernt und nicht in Südtirol. Innovativ ist die Branzoller Heimatbühne mit dem Puppenspiel aus mehreren Gründen geblieben. Einmal, weil die Puppenspiele Branzoll immer versucht haben, interaktiv zu wirken. Das hat sich seit jeher beim Spiel gezeigt, bei dem die Kinder immer mit einbezogen werden. Das hat sich aber noch mehr darin gezeigt, dass die Heimatbühne dazu übergegangen ist, den Kindern selbst das Zepter in die Hand zu geben, indem sie Puppentheater von größeren Kindern für kleinere Kinder anbietet. Diese Art Puppentheater erinnert stark an Theaterwerkstätten mit Kindern, bei denen der Freude am Spiel auch die pädagogisch-emanzipatorische Seite nicht zu kurz kommt.²⁵⁶

Gegenwärtig wird das Puppenspiel in Südtirol vor allem durch die Initiative der „Stiftung Südtiroler Sparkasse“²⁵⁷ angeboten, welche zusammen mit dem „Südtiroler Theaterverband“ und dem deutschen, italienischen, sowie ladinischen Schulamt Puppenspiele unterstützt. Die drei Wanderbühnen „Kasperlmobil“, das „Puppenkischtl“ und die „Erzählungen von Julie“ sind Förderprojekte der „Stiftung“ und besuchen in dessen Auftrag jährlich Kindergärten und Schulen im ganzen Land.²⁵⁸

Die erste Theatergruppe, die sich auf professionelle Weise dem Kindertheater angenommen hat, ist das „Theater in der Klemme“ von Meran. Die Gruppe wurde 1979 gegründet, Kopf war und ist auch heute noch Franco Marini²⁵⁹, welcher innerhalb der Theatergruppe nicht nur als Schauspieler und Autor tätig war und ist, sondern hauptsächlich als Regisseur fungiert. Das „Theater in der Klemme“ kann als semi-professionelle Gruppe bezeichnet werden, da sich die Mitglieder durch die jahrelange Theaterarbeit zu Fachpersonal entwickelten und der Anspruch an Qualität von Anfang an im Vordergrund stand. Mit ihren Inszenierungen tourte die Theatergruppe durch Südtirol, bis sie mit der Eröffnung des Theaterhauses „Theater in der Altstadt“ in Meran 1990 (1993 musste das Theater in ein anderes Gebäude in Meran umziehen, behielt den Namen aber bei)

²⁵⁶ ebd. S. 115.

²⁵⁷ Anm. d. V.: Die „Stiftung Südtiroler Sparkasse“ fungiert als Körperschaft der Aktiengesellschaft „Südtiroler Sparkasse Ag“ (Zusammenschluss der „Sparkasse Bozen“, „Sparkasse Meran“ und „Sparkasse Bruneck“) als gemeinnützige Einrichtung, welche Institutionen und Projekte in den Bereichen Kultur, Wissenschaft, Forschung und Soziales fördert. (Vgl. „Stiftung Südtiroler Sparkasse“, <http://www.stiftungsparkasse.it/>. Zugriff: 2.4.2012.)

²⁵⁸ Vgl. „Kasperl Südtirol Tournee“, <http://www.kasperltheater.it/>. Zugriff: 15.5.2012.

²⁵⁹ Anm. d. V.: Franco Marini stammt aus einer theaterbegeisterten Familie, welche sich in Südtirols Theaterlandschaft im Bereich Amateurtheater engagierte und durch die jahrelange Erfahrung zu professionellen Fachleuten im Land avancierten. Franco Marini ist dabei seit der Gründung der Gruppe „Theater in der Klemme“ vor allem in der Meraner Theaterlandschaft vertreten und arbeitet heute hauptsächlich als Regisseur.

unter dem künstlerischen Leiter Rudolf Ladurner seine Spielstätte fand. Dank der Zusammenarbeit mit dem „Theater in der Altstadt“ spielt die Gruppe neben dem Theaterbetrieb des Ensembles vom „Theater in der Altstadt“ bis heute 1 bis 2 Produktionen im Meraner Theaterhaus.²⁶⁰

Zuvor war das „Theater in der Klemme“ vor allem mobil unterwegs. Mit 1 bis 2 Produktionen im Jahr, zeigte es bereits im ersten Jahr ein Kinderstück und war somit die erste Theatergruppe, die sich diesem Bereich annahm und dabei nicht auf das traditionelle Märchen- oder Weihnachtstheater setzte. Mit gesellschafts- und sozialkritischen Stücken der fortschrittlichsten Kindertheatergruppen setzte das Team um Franco Marini auf anspruchsvolle Themen und Inhalte. Das erste Stück, das von der Gruppe „Grips“ übernommen wurde, war 1979 *Kannst du zaubern Opa?* unter der Regie von Franco Marini. 1980 wurde das Stück für das Fernsehen aufgezeichnet. Im Bereich Kindertheater, vor allem in Hinblick auf kritische Stücke wie jene der Gruppe „Grips“ aus Berlin, leistete das „Theater in der Klemme“ Pionierarbeit in Südtirol.²⁶¹ Franco Marini spricht im Interview über dieses Vorhaben:

„Die Idee sich auch dem Kinder- und Jugendtheater zu widmen entstand aus der Tatsache heraus, dass es dafür im Land kein qualitatives Angebot gab. Wir haben schon immer politische und kritische Stücke gemacht und konnten nicht verstehen, warum sich dies nur auf Erwachsenentheater konzentrieren sollte.“²⁶²

Im Laufe der Jahre folgten weitere Inszenierungen von aktuellen Kinderstücken wie beispielsweise 1981 mit dem Stück *Mugnog* des „Grips“-Theaters oder 1983 mit *Robinson lernt tanzen* von Hansjörg Schneider, sowie Eigenproduktionen wie beispielsweise 1986 mit *Der grüne Drache* aus der Feder von Oswald Waldner unter der Regie von Franco Marini. Zudem wurde neben den bestehenden Inhalten, auch auf musikalische Untermalung gesetzt, indem Musiker engagiert wurden die Kinderstücke zu begleiten. Dies war jedoch ein sehr kostspieliger Faktor, denn dem „Theater in der Klemme“ war es besonders wichtig, dass alle Mitarbeiter für ihre Arbeit bezahlt wurden. Die Inszenierungen wurden alle von der Gruppe selbst produziert und aufgeführt. Regie führte Franco Mari-

²⁶⁰ Vgl. „Theater in der Altstadt“. <http://www.tida.it/theater>. Zugriff: 1.6.2012.

²⁶¹ Vgl. Interview, Franco Marini, geführt von der Verfasserin, Meran: 25.5.2012, Länge: 0:41:02.

²⁶² ebd.

ni, welcher für die eine oder andere Produktion auch namhafte ausländische Schauspieler aus dem Bereich Kindertheater nach Südtirol einlud, um mit dem „Theater in der Klemme“ zu spielen.

Der Erfolg blieb nicht aus und zudem wurde eine Zusammenarbeit mit den Schulen eingegangen. Die Produktionen fanden großen Anklang, auch wenn sich nicht immer jeder mit der Tatsache abfinden konnte, dass es sich im Stück nicht um Prinzessinnen oder Märchen handelte. Auch die Tatsache, dass sich eine Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum aus dem Spiel heraus ergab, stieß nicht nur auf positive Resonanz. Doch größtenteils wurde diese neue Form von Kindertheater auch bei den Eltern sehr positiv aufgenommen.

1989 griff das „Theater in der Klemme“ Beate Sauer, die im Jahr darauf mit dem „Theater in der Hoffnung“ ihren eigenen Theaterverein gründete, unter die Arme und ermöglichte ihr unter dem Namen der Gruppe die ersten Inszenierungen von *Dussel & Schussel* (siehe Kapitel 6.1).

„Das Theater in der Klemme“ inszenierte bis ins Jahr 2004 hinein Kinder- und Jugendtheaterstücke und blieb seiner Linie stets treu. Die Anzahl der Stücke wurde im Laufe der Jahre jedoch immer weniger, heute bestimmen Erwachsenenstücke den Spielplan der Gruppe um Franco Marini. Aus mehreren Gründen, auch aus finanziellen, konnte der Bereich Kinder- und Jugendtheater nicht mehr bedient werden. Franco Marini schließt jedoch nicht aus, dass eine Wiederaufnahme von Kinderstücken durch das „Theater in der Klemme“ erfolgen könnte.²⁶³

In Bozen widmete sich in den 80er Jahren, die bereits erwähnte „Initiative“ von Waltraud Staudacher auch dem Kinder- und Jugendtheater. Dieser Bereich war besonders in Bozen noch nicht abgedeckt und Waltraud Staudacher wollte sich dadurch zudem von den anderen Bühnen der Stadt abgrenzen. Das Angebot war also nicht vorhanden, umso mehr verstand es die Gruppe sich mit qualitativen Stücken, die sich deutlich vom traditionellen Märchentheater abhoben, an das junge Publikum zu wenden. In den frühen 80er Jahren inszenierte die Gruppe Stücke wie *Langfinger* der West-Berliner Theatergruppe „Birne“ (Ausarbeitung zum Stück siehe Kapitel 4.1.1 am Beispiel des Mitmachtheaters), die Geschichten aus Heinrich Hoffmanns Kinderbuch *Struwwelpeter* oder *Die Vögel*

²⁶³ Vgl. ebd.

von Aristophanes für Jugendliche. Der Erfolg der wenigen Produktionen war sehr groß. Besonderen Wert legte „Die Initiative“ in der Umsetzung der Stoffe darauf, dass die Stücke dem jungen Publikum nicht mit erhobenem Zeigefinger vorgeführt wurden. Am erfolgreichsten war laut Waltraud Staudacher die Produktion über das Kinderbuch *Struwwelpeter*. Die Figuren des Buches wurden so übernommen und besonders die Kostüme orientierten sich an den Zeichnungen der Vorlage. Die Enden der Geschichten über die bekannten Figuren Zappel-Philipp, Suppen-Kaspar oder Daumenlutscher wurden umgewandelt, so dass die Protagonisten am Schluss nicht verstarben, sondern gewitzt aus der Situation heraus kamen. Ungefähr 12 Aufführungen wurden von dieser Produktion realisiert. Aus organisatorischen Gründen konnten es nicht mehr sein, auch wenn, so Waltraud Staudacher, es aufgrund der großen Nachfrage auch noch 20 davon hätte geben sollen. Waren es auch nur wenige Inszenierungen von Kinder- und Jugendstücken durch „Die Initiative“, verfolgten sie jedoch den Anspruch an Professionalität und Qualität.²⁶⁴

„Wäre es in den Jahren danach mit ‚Der Initiative‘ als eigenständigen Verein noch weiter gegangen, hätte ich mich sicher auf den Bereich Kinder- und Jugendtheater spezialisiert“²⁶⁵,

so Waltraud Staudacher im Interview.

Durch den, im Jahre 1992 erfolgten Zusammenschluss „Der Initiative“, des „Ensembletheaters“, der „Kleinkunstabühne“ und der „Talferbühne Bozen“ zu den „Vereinigten Bühnen Bozen“, wurde wieder vermehrt das Ziel einer Professionalisierung von Erwachsenentheater angestrebt und ein gemeinsamer Spielplan erstellt, der das Angebot von Kinder- und Jugendtheaterstücke auf eine Produktion pro Spielzeit reduzierte. Zudem war das Angebot an Kinder- und Jugendtheater Ende der 80er Jahre bereits durch Beate Sauer und ihrem „Theater in der Hoffnung“ bestimmt.²⁶⁶

²⁶⁴ Vgl. Interview, Waltraud Staudacher, geführt von der Verfasserin, Bozen: 3.5.2012, Länge: 1:11:07.

²⁶⁵ ebd.

²⁶⁶ Vgl. ebd.

5.2.2 Gegenwärtiges Angebot an Kinder- und Jugendtheater in Südtirol

Heute zeigt sich Südtirols Kinder- und Jugendtheaterlandschaft hauptsächlich durch Bühnen, welche in ihrem Spielplan ein, oder mehrere Kinder- oder Jugendstücke aufweisen. Meist handelt es sich hierbei um, aus dem deutschsprachigen Ausland, eingekaufte Gastgruppen und nicht um Eigenproduktionen der Gruppen selbst.

Es werden an dieser Stelle nur einige Gruppen genannt, wobei der Fokus auf professionellem, bzw. semi-professionellem Theater für Kinder liegt. In diesem Kontext werden auch Angebote im Bereich von Theater, bzw. Tanztheater mit oder von Kinder(n) und Jugendliche(n) berücksichtigt, da sich vor allem in diesem Bereich auch in Südtirol ein reges Angebot abzeichnet. Verschiedene Theaterwerkstätten von deutschsprachigen, als auch italienischsprachigen Gruppen und Bühnen bestimmen im weitesten Sinne das Angebot für Kinder und Jugendliche und verlangen an dieser Stelle nach einer Ausweitung des Begriffs Kinder- und Jugendtheater, welcher in seiner Bestimmung auch eben erwähnte Formen mit einbezieht.

Das in Kapitel 5.1 bereits erwähnte „Südtiroler Kulturinstitut“ (1954 gegründet) deckt mit seinem Tourneetheater auch den Bereich Kinder- und Jugendtheater ab. In Bozen finden die Aufführungen dieser Institution vor allem im Bozner Haus der Kultur „Walther von der Vogelweide“ und im Meraner Stadttheater statt. Für Vorstellungen in anderen Gemeinden nutzt das „Südtiroler Kulturinstitut“ Kultur- und Veranstaltungssäle. Der Spielplan ist vor allem durch Gastgruppen aus dem deutschsprachigen Ausland bestimmt. Mit ca. 4 Inszenierungen pro Spielsaison (ca. 40 Aufführungen) wird das Institut für sein Kindertheaterprogramm vom „Raiffeisenverband“ und den örtlichen Banken der „Raiffeisenkassen“ unterstützt und gefördert.²⁶⁷ Die Wahl der Theaterstücke ist hierbei eher traditionell gehalten und setzt auf Inszenierungen wie *Der Zauberer von Oz* als Musical und *Anton – das Mäusemusical* (Saison 2011/2012) oder beispiels-

²⁶⁷ Vgl. „Raiffeisen“, <http://www.raiffeisen.it/lana/news/newsdetails/suedtiroler-kulturinstitut-kindertheater-1.html>. Zugriff: 10.5.2012.

weise *Die Schöne und das Biest* und *Der Räuber Hotzenplotz* (Saison 2010/2011).²⁶⁸

Die ebenfalls in Kapitel 5.1 erwähnten „Vereinigten Bühnen Bozen“ (VBB) zeigen neben ihrem Veranstaltungsprogramm für Erwachsene auch Produktionen für Kinder und Jugendliche, hauptsächlich um die Weihnachtszeit. Eine Produktion pro Spielzeit ist dem jungen Publikum gewidmet. Neben Gastspielen werden auch Eigenproduktionen auf die Bühne gebracht. Stücke der letzten Jahre waren beispielsweise: *Der Zauberer von Oz* von Lyman Frank Baum (2002 und 2003), *Der Lebkuchenmann* von David Wood (2004), *Wie Kater Zorbas der kleinen Möwe das Fliegen beibrachte* in einer Bearbeitung von Horst Herrmann und Stephen Lloyd (2005 und 2006), *Der kleine Prinz* von Antoine de Saint-Exupéry (2009 und 2010) und *Die kleine Hexe* von Otfried Preußler in einer Bearbeitung von Angelica Ladurner (2012)²⁶⁹. Für Schüler der Oberschulen bieten die „VBB“ zudem Schülervorstellungen, sowie Vor- und Nachbereitungen zu den Stücken, Workshops und Wettbewerbe, als auch Führungen durch das Haus mit Einblick hinter die Kulissen des Theaterbetriebes an.²⁷⁰ Zusätzlich bieten die „VBB“ zu den Inszenierungen von Jugendstücken sogenannte „Jugendtheaterclubs“. Junge Menschen können in diesem Rahmen mit Profischauspielern auf der Bühne stehen und Theater spielen. In regelmäßigen Workshops werden die Jugendlichen vom Ensemble auf den Theatertext, die Proben und die Inszenierung vorbereitet. Für das musikalische Jugendstück *Wie überlebe ich meinen ersten Kuss* des Jahres 2012 beispielsweise, suchte Regisseurin Helga Walcher junge Talente, die Freude am Spielen und am Singen hatten.²⁷¹

Das „Stadttheater Bruneck“, 1994 unter dem Namen „Theater im Pup“ von Klaus Gasperi gegründet (seit 1998 als „Stadttheater Bruneck), ist ein gemeinnütziger Verein zum Zweck der Förderung des traditionellen und zeitgenössischen

²⁶⁸ Vgl. „Archiv – Kindertheater“, in: *Südtiroler Kulturinstitut*, <http://www.kulturinstitut.org/hauptnavigation/archiv/kindertheater.html>. Zugriff: 10.5.2012.

²⁶⁹ Vgl. „Spielzeiten“, in: *Vereinigte Bühnen Bozen*, <http://www.theater-bozen.it/27d1968.html>. Zugriff: 5.6.2012.

²⁷⁰ Vgl. „Schulforum“, in: *Vereinigte Bühnen Bozen*, <http://www.theater-bozen.it/24d2569.html>. Zugriff: 5.6.2012.

²⁷¹ Vgl. „Jugendtheaterclub“, in: *Vereinigte Bühnen Bozen*, <http://www.theater-bozen.it/24d2525.html>. Zugriff: 5.6.2012.

schen Theaters auf professioneller Ebene. Neben seiner Reihe an Eigenproduktionen (8 bis 10 im Jahr), bietet das Theater zudem auch Gastspiele, Kabarettabende, Konzerte, Lesungen, Filmvorführungen und Kindertheatervorstellungen. Dabei wird mehr als eine Inszenierung für Kinder und Jugendliche pro Spielzeit gezeigt.²⁷² Neben Inszenierungen wie *Hausmeister Nickel* (2011), *Räuber Hotzenplotz* (2012) und *Die kleine Raupe Nimmersatt* (2013), veranstaltet das „Stadttheater Bruneck“ zusätzlich Bilderbuch-Lesungen oder Jazz-Konzerte für Kinder. Besonders im Bereich der Jugend ist das Theater engagiert und bildet Jugendliche als Theaterschauspieler aus. Die „Europäische Theaterschule Bruneck“ wird vom „Stadttheater Bruneck“ getragen und vom Europäischen Sozialfond und der Südtiroler Landesregierung finanziert. Die Ganztageschule bietet seinen Schülern eine Ausbildung im Theaterbereich, welche Schauspiel, Gesang und Tanz, sowie Regie und Technik umfasst. Bei allen Produktionen des „Stadttheaters Bruneck“ wirken die Schüler der „Europäischen Theaterschule“ mit.²⁷³

Dem Theater mit Kindern und Jugendlichen hat sich der Bozner Kulturverein „Theatraki – Das Theater der Schule“ verschrieben. Seit dem Jahr 2000 arbeitet „Theatraki“, der Name setzt sich zusammen aus THEATER, RAGazzi (ital. für Kinder) und Kinder, mit den deutsch-, sowie italienischsprachigen Schulen zusammen. Fachkräfte aus den Bereichen Tanz, Schauspiel und Theaterpädagogik produzieren zusammen mit Schulklassen und ihren Lehrern ausgewählte Theaterstücke, welche im Rahmen von Aufführungsreihen in verschiedenen Theatern in und um Bozen von den Kindern auf die Bühne gebracht werden. Entstanden war die Initiative eines „Theater der Schule“ bereits im Jahre 1987, als die damalige Bozner Stadträtin Ingeborg Bauer Polo zusammen mit Patrizia Trincanato Theaterpädagogen engagierte, um Theaterworkshops an Schulen zu begleiten. Das Interesse der Schulen im Land war sehr groß, sodass die Mitarbeiter des Projekts schließlich den Verein „Theatraki“ gründeten, um dieses Projekt professionell zu übernehmen. Seitdem koordiniert und organisiert der Verein das „Theater der Schule“ und setzt sich im Bereich Theaterpädago-

²⁷² Vgl. „Geschichte – Gründung“, in: *Stadttheater Bruneck*, http://www.stadttheater.eu/Ueber_Uns/Geschichte. Zugriff: 5.6.2012.

²⁷³ Vgl. „Theaterschule“, in: *Stadttheater Bruneck*, http://www.stadttheater.eu/Ueber_Uns/Theaterschule. Zugriff: 5.6.2012.

gik und Arbeit mit Jugendlichen ein. Auf Anfrage der Schulen hin, betreut „Theatraki“ Theaterprojekte bzw. Werkstätten, in welchen eine Inszenierung zusammen mit den Schulklassen erarbeitet wird. Auf diese Weise soll ein Kennenlernen des eigenen Körpers gefördert und das Artikulieren von Gefühlen erprobt werden. Der Verein arbeitet dabei mit dem italienisch- und deutschsprachigen Schulamt, sowie mit verschiedenen Theatergruppen zusammen, so beispielsweise im Jahr 2004 mit der italienischen Tanztheatergruppe „Teatro la Ribalta“ für die Aufführungsreihen des Stücks *Jeux d' enfants*.²⁷⁴ Im Bereich Tanz ist vor allem Doris Plankl zuständig, welche zusammen mit Beate Sauer Gründerin des „Theaters in der Hoffnung“ war.

Das Angebot an Schultheater, sowie an Werkstätten für Kinder und Jugendliche, die selbst Theater spielen wollen, wird in Südtirol, neben dem „Theatraki“ in Bozen, durch das „Theaterpädagogische Zentrum Brixen“ gestaltet. Seit 1999 gibt es diese Institution in Brixen, die aus dem 1989 gegründeten Kinder- und Jugendtheaterverein „Theater im Regenbogen“ hervorgegangen ist. Das Zentrum beschäftigt Theaterpädagogen, die mit Schulen und Kindergärten zusammenarbeiten, welche an der Realisierung von verschiedenen Projekten interessiert sind. In der gezielten Arbeit mit Kindern und Jugendlichen bietet das „Theaterpädagogische Zentrum“ Lehrern und allen Interessierten durch Unterstützung seiner Mitarbeiter die Verwirklichung von Theateraufführungen, sowie von Projekten in den Bereichen Tanz, Video, Zirkus, Rhetorik, Kommunikation, soziales Lernen und Musikimprovisation. Die Projekte können dabei nur ein oder zwei Schulstunden beanspruchen, oder aber auch über einen längeren Zeitraum erarbeitet werden. Zudem bieten die Mitarbeiter des Zentrums ein sogenanntes „Theaterlager“ mit Übernachtung für Schulklassen an, bei welchem die Schüler an einem Thema ihrer Wahl kreative Theatererfahrungen aus Improvisationsarbeit heraus erarbeiten können. Erwachsene können sich in Lehrgängen und Fortbildungen zum Spielleiter ausbilden lassen und werden nach erfolgreichem Abschluss durch das „Theaterpädagogische Zentrum Brixen“ in Zusammenarbeit mit dem „Südtiroler Theaterverband“ an interessierte Bühnen

²⁷⁴ Vgl. „Theatraki – Das Theater der Schule“, <http://www.theatraki.org/home-de/>. Zugriff: 6.6.2012.

als Spielleiter weitergeleitet.²⁷⁵ Außerdem organisiert das „Theaterpädagogische Zentrum“ alle ein bis zwei Jahre das Kindertheaterfestival „Hollawind“ und das Jugendtheaterfestival „Sapperlot“, bei welchen theaterspielende Kinder- und Jugendtheatergruppen aus aller Welt eingeladen sind, ihre Inszenierungen in Brixen im Rahmen der Festivals zu präsentieren. Bei „Hollawind“ (das erste Mal 2005 realisiert) stehen die Kinder im Vordergrund. Kinder spielen für Kinder Theater und zeigen ihre Stücke in Südtirol.²⁷⁶ Das Festival ist international ausgerichtet und wurde unter anderem bereits von Kindertheatergruppen aus England, Litauen, Deutschland, Tschechien, Indien, Israel und Italien besucht. Über mehrere Tage fanden im Rahmen des Festivals täglich verschiedene Aufführungen statt, diverse Workshops wurden zusätzlich angeboten, professionelle Schauspieler und Theaterwissenschaftler hielten mit den Kindern Spielkonferenzen ab. Das Theaterfestival ist vor allem als Treffpunkt für theaterbegeisterte Kinder gedacht. Der Austausch zwischen diesen steht dabei stets im Vordergrund. Vom 20. bis 24. Mai 2010 wurde das 3. Kindertheaterfestival für Kinder im Alter zwischen 10 und 15 Jahren ausgetragen.²⁷⁷ Bereits zum 6. Mal veranstaltete das „Theaterpädagogische Zentrum“ vom 1. bis 5. Juni 2011 das internationale Jugendtheatertreffen „Sapperlot“ in Brixen. Das Festival verstand sich dabei als Jugendkulturereignis und als Bestandsaufnahme für das Jugendtheater weltweit. Wie beim Kinderfestival, stand auch hier der Austausch zwischen den Jugendlichen im Vordergrund.²⁷⁸ Viele Jugendtheatergruppen aus den unterschiedlichsten Ländern wie Belgien, den Niederlanden, Österreich, Finnland, Amerika, Deutschland, Thailand oder Kolumbien, sowie die Teilnehmer aus den Theaterwerkstätten des „Theaterpädagogischen Zentrum“, präsentierten im Laufe der Jahre ihre Stücke und stellten sich im Anschluss den Diskussionsrunden mit den anderen Teilnehmern. Neben diversen Werkstätten rund um das Spielen, standen seit jeher auch Rahmenveranstaltungen, wie beispiels-

²⁷⁵ Vgl. „Theaterpädagogisches Zentrum Brixen“, http://www.tpz-brixen.org/about_us.htm. Zugriff: 10.6.2012.

²⁷⁶ Vgl. „Spielen auf der Bühne“, in: *Almanach 2006 – Jahresbericht der Stiftung Südtiroler Sprakasse*, http://178.77.125.69/ATHENAFILES/SPK/4/4103_DOC_D_209_.PDF. Zugriff: 10.6.2012.

²⁷⁷ Vgl. „3. Internationales Kindertheaterfestival ‚Hollawind‘ in Brixen“, in: *Südtirol Online*, <http://www.stol.it/Artikel/Kultur-im-Ueberblick/Theater/3.-Internationales-Kindertheaterfestival-Hollawind-in-Brixen>. Zugriff: 10.6.2012.

²⁷⁸ Vgl. „Sapperlot“, in: *Theaterpädagogisches Zentrum Brixen*, http://www.tpz-brixen.org/sapperlot_international_meeting_of_youth_theatre.htm. Zugriff: 10.6.2012.

weise Spieleabende am Lagerfeuer oder Musikkonzerte für die Jugendlichen auf dem Programm.²⁷⁹

5.2.2.1 ITALIENISCHSPRACHIGES ANGEBOT AN KINDER- UND JUGENDTHEATER IN BOZEN

Im Zuge einer Beschäftigung mit Südtirol, muss die italienischsprachige Kulturlandschaft selbstverständlich einbezogen werden, da sie vor allem in der Landeshauptstadt Bozen einen hohen Stellenwert einnimmt. Dies zeigt sich auch in diversen Zusammenarbeiten deutschsprachiger und italienischer Theatergruppen, die stets das Ziel verfolgen, die jeweils andere Sprachgruppe für die Fremdsprache Deutsch oder Italienisch zu begeistern. Trotzdem kann nicht außen vor gelassen werden, dass sich eine Trennung beider Sprachgruppen im Allgemeinen abzeichnet und sich ein Vermischen der Kulturen auch im Bereich Theater nicht immer realisieren lässt. Einige italienische Gruppen und Bühnen werden hier kurz vorgestellt.

Das „Teatro Stabile di Bolzano“ ist eine äußerst wichtige Kulturinstitution in Bozen. Als zweiter Theaterbetrieb Italiens mit öffentlicher Führung, tritt es bereits 1950 in die Fußstapfen von Giorgio Strehler und seinem „Piccolo Teatro“ von Mailand als erstes „Teatro Stabile“ in Italien, und steht seitdem im öffentlichen Dienst der Südtiroler Bevölkerung. Über die Jahre hat sich das „Stabile“ einen großen Namen erarbeiten können und wird seit 1980 vom Intendanten Marco Bernardi geleitet. Dabei verfolgt das italienischsprachige Theater, welches sich seit 1999 den Sitz im „Neuen Stadttheater“ von Bozen mit den bereits erwähnten „Vereinigten Bühnen Bozen“ als deutschsprachiges Pendant teilt²⁸⁰, einen kulturpolitischen Auftrag, welcher nicht nur der italienischen Theaterlandschaft gerecht werden soll, sondern zunehmend durch Projekte und Zusammenarbei-

²⁷⁹ Vgl. Troj, Heidi. „Sapperlot“, in: *Mediamacs*, <http://www.mediamacs.com/archiv.php?action=v&ZID=13&AID=56&TOPIC=Verschiedenes&ID=6158>. Zugriff: 10.6.2012.

²⁸⁰ Anm. d. V.: Der Bau des „Neuen Stadttheaters“ in Bozen und die Aufteilung der Räumlichkeiten zwischen der italienisch- und der deutschsprachigen Institution, waren geprägt durch kulturpolitische Auseinandersetzungen und langwierige Diskussionen, die sich nicht innerhalb der beiden Theater manifestierten, sondern aus Südtirols politischer Situation heraus zu deuten sind. Es sei an dieser Stelle nur angedeutet, dass dieses Unterfangen in Südtirol keineswegs nur in harmonischen Zusammenschlüssen erfolgte. Im Rahmen dieser Untersuchung kann jedoch nicht näher auf die, zu dieser Zeit herrschenden Bedingungen eingegangen werden.

ten mit anderen Südtiroler Institutionen, sowie durch ausgewählte Bühnentexte deutschsprachiger Autoren, auch deutschsprachige Bürger ansprechen soll. Die Spielpläne des „Stabile di Bolzano“ zeigen ein Repertoire aus Eigenproduktionen, Co-Produktionen und Gastspielen und konnten besonders unter Marco Bernardi Italienweit große Erfolge verbuchen, als auch namhafte Schauspieler engagieren.²⁸¹ Weist der Spielplan an sich keine direkten Produktionen an Kinder- und Jugendstücken auf, so ist das „Teatro Stabile“ aber vor allem sehr engagiert darin, Jugendlichen das Theater näher zu bringen. Seit Beginn der 90er Jahre bietet es in diesem Rahmen Theaterkurse für Jugendliche zwischen 15 und 25 Jahren an, bei welchen diese einen detaillierten Einblick in die gespielten Stücke des „Stabile“ erhalten und zusammen mit Fachpersonal, den Schauspielern und den Regisseuren während den Proben und den erfolgten Inszenierungen, zusammen arbeiten können. So wird eine fundierte Kenntnis in den Bereichen Theatersprache und dramaturgische Konzepte angestrebt. Der Kurs verläuft dabei über drei Monate und garantiert somit ein abwechslungsreiches Programm, bei welchem der Austausch untereinander, als auch mit Theaterfachleuten gewährleistet werden soll.²⁸² Zudem leistet das „Teatro Stabile“ durch seinen Direktor Marco Bernardi einen großen Beitrag für die Initiative „Teatro nelle scuole“ (Theater in den Schulen), bei welcher in Zusammenarbeit mit den Schulämtern verschiedene Kinder- und Jugendstücke ausgewählt und an Südtirols Schulen für verschiedene Altersstufen gezeigt werden.²⁸³

Das „Teatro la Ribalta“ ist eine 1984 gegründete italienische Tanztheatergruppe unter der Leitung von Antonio Viganò mit Hauptsitz in Bozen. Das zentrale Element des Ensembles der Gruppe zeigt sich mit Hilfe der Ausdrucksformen des Körpers, der Bewegung und des zeitgenössischen Tanzes. Alle Mitglieder der Gruppe haben eine professionelle Tanzausbildung, wie beispielsweise im Tanztheater Wuppertal von Pina Bausch, absolviert.²⁸⁴ Die Gruppe tourt durch ganz Europa, gewann mit ihren Produktionen, sowie Co-Produktionen bereits

²⁸¹ Vgl. „Storia del Teatro Stabile di Bolzano“, in: *Teatro Stabile di Bolzano*, <http://www.teatro-bolzano.it/stagione1112/storia.php>. Zugriff: 3.7.2012.

²⁸² Vgl. „Giovani in scena“, in: *Teatro Stabile*, <http://www.teatro-bolzano.it/stagione1112/giovani-in-scena.php>. Zugriff: 13.6.2012.

²⁸³ Vgl. „Teatro nelle scuole“, in: *Autonome Provinz Bozen Südtirol*, <http://www.provincia.bz.it/intendenza-scolastica/progetti/referenti-scuole-teatro.asp>. Zugriff: 13.6.2012.

²⁸⁴ Vgl. „Veranstaltungskalender – Teatro la Ribalta“, in: *Stadttheater Bozen*, <http://www.ntbz.net/5v5d2769.html>. Zugriff: 13.6.2012.

mehrere Preise, so beispielsweise mit *Bianca e Neve* in Zusammenarbeit mit der französischen Gruppe „Le Grand Bleu“ im Jahr 2001.²⁸⁵ In der Arbeit mit Jugendlichen arbeitet das „Teatro la Ribalta“ mit Südtiroler Institutionen wie dem „Theatraki“ oder der „Südtiroler Lebenshilfe“ zusammen und widmet sich zudem auch der Arbeit mit Menschen mit Beeinträchtigung, so zum Beispiel bei dem von der Gruppe organisierten Festival „Kunst der Vielfalt“, wo in einer Aufführungsreihe von Dezember 2011 bis April 2012 verschiedene deutsch-, sowie italienischsprachige Aufführungen, an diversen Spielorten mit unterschiedlichen Themenschwerpunkten auf die Bühne gebracht wurden.²⁸⁶ Das Festival sprach neben Erwachsenen und Jugendlichen, sowie Menschen mit Beeinträchtigung, auch Kinder an. Im Rahmen der Aufführungsreihe spielte das „Mezzanin Theater“ (experimentelles Kinder-, Jugend- und Erwachsenentheater) aus Graz am 24. April 2012 das, bereits 2009 mit dem Kunstpreis „Stella“²⁸⁷ in der Kategorie „herausragende Produktionen für Kinder, ausgezeichnete Kinderstück *Tarte au Chocolat* im „Theater im Hof“ von Beate Sauer in deutscher Sprache.²⁸⁸

Eine italienische Theatergruppe, welche Produktionen für Erwachsene und Kinder inszeniert ist das „Teatro Prometeo“ aus Bozen. Die Gruppe wurde 1985 gegründet und war besonders in den Anfangsjahren bemüht, einen direkten Kontakt mit dem Publikum herzustellen, indem auf Plätzen, Straßen und in Schulen Theater gespielt wurde. Im Laufe der Zeit entwickelte sich die Theatergruppe zu einem Verein mit professionellen Mitgliedern, die auch durch die Zusammenarbeit mit ausländischen Theatergruppen, neue künstlerische Formen erproben und erfahren konnten. Besonders auf nationaler Ebene feiert das „Teatro Prometeo“ mit seinen Produktionen große Erfolge. In der Theaterarbeit für Kinder und Jugendliche zeigt sich die Gruppe sehr engagiert, indem sie zusätzlich Workshops, Schulprojekte und Werkstätten für Kinder, Sozialarbeiter oder Lehrer organisiert und arbeitete bereits mit dem Meraner „Theater in der

²⁸⁵ Vgl. „Teatro la Ribalta“, http://www.teatrolaribalta.it/index1_main.html. Zugriff: 13.6.2012.

²⁸⁶ Vgl. „Kunst der Vielfalt in Bozen vorgestellt“, in: *Südtirol News*, <http://www.suedtirolnews.it/d/artikel/2011/12/05/kunst-der-vielfalt-in-bozen-vorgestellt.html>. Zugriff: 13.6.2012.

²⁸⁷ Anm. d. V.: Der „Stella – Darstellender.Kunst.Preis“ ist eine Auszeichnung für herausragende Leistungen im Kinder- und Jugendtheater Österreich und wird seit 2007 von der ASSITEJ Austria landesweit verliehen. (Vgl. „STELLA – Darstellender.Kunst.Preis für junges Publikum“, in: *ASSITEJ Austria*, <http://www.assitej.at/projekte/stella/>. Zugriff: 14.6.2012.)

²⁸⁸ Vgl. „Tarte au Chocolat“, in: *Programm – Kunst der Vielfalt*, <http://www.lebenshilfe.it/download/147dexthCHAXd.pdf>. Zugriff: 14.6.2012.

Klemme“ zusammen. Gemeinsam mit dem „Teatro Stabile“ organisiert die Gruppe das Festival „6 in scena al teatro di San Giacomo“, bei welchem 6 Aufführungen für alle Altersklassen präsentiert werden. Im Februar und März 2011 fand die Theaterinitiative bereits zum 3. Mal statt und holte anerkannte italienische Theatergruppen auf die Bühne von St. Jakob in Südtirol. 3 Produktionen waren im Rahmen des Festivals dem jungen Publikum gewidmet. Neben Märchenadaptionen von *Schneewittchen* und *Rotkäppchen* mit Hinterfragung der Geschichten nach seinen traditionellen Modellen, stand die anerkannte Kindertheatergruppe „Teatro delle apparizioni“ aus Florenz mit seinem prämierten Kinderstück *Uno* auf dem Programm.²⁸⁹

Der italienische Kulturverein „Bricabrac“ aus Bozen wurde 1998 gegründet und steht seit dem Jahr 2000 unter der Leitung von Giuliana Lanzavecchia, ausgebildete Tänzerin mit Erfahrung in der Arbeit am „Piccolo Teatro“ in Mailand auf dem Gebiet Kinder- und Jugendtheater. „Bricabrac“ versteht sich als Musiktheater für Kinder, wo Kinder und Jugendliche von 6 bis 20 Jahren in einer vom Verein erteilten Ausbildung selbst auf der Bühne stehen. Im Vordergrund steht dabei die Vermittlung von Techniken und Ausdrucksformen, die im Musiktheater benötigt werden: Pantomime, klassisches Ballett, Volks- und historischer Tanz, Singen und Schauspiel. Kinder sollen dabei in Gruppenarbeit koordiniert werden und in der Lage sein, die darzustellende Erzählung zu analysieren, ohne die musikalische Darstellung zu vernachlässigen. Im Besonderen versucht Giuliana Lanzavecchia italienisch-, sowie deutschsprachige Kinder und Jugendliche zusammenzubringen, um in der gemeinsamen Arbeit untereinander den respektvollen Umgang mit der jeweils anderen Sprache und Tradition zu erfahren.²⁹⁰ Die in mittlerweile zwei Gruppen geteilten Absolventen der Ausbildung innerhalb des Vereins, Kindergruppe ab 6 Jahren – Jugendgruppe ab 15 Jahren, zeigen jeweils ein Stück pro Jahr. Neben den Aufführungen in Südtirol, feiert die Gruppe vor allem international große Erfolge, so beispielsweise mit den Teilnahmen am „Asia Pacific Festival of Children’s Theatre“ in Toyama / Japan mit ihrer Zauberflöten-Adaption *Il flauto d’amor perduto* im Jahr 2008 und am

²⁸⁹ Vgl. „Teatro Prometeo“, <http://www.prometeo.coop/>. Zugriff: 16.6.2012.

²⁹⁰ Vgl. „Alice hat den Spiegel der Konventionen zerbrochen“, in: *Osnabrückner Zeitung*, <http://www.noz.de/lokales/41642179/alice-hat-den-spiegel-der-konventionen-zerbrochen>. Zugriff: 14.6.2012.

Weltfestival für Kindertheater in Lingen / Deutschland mit *Lo specchio di Alice / Alice Mirror* im Jahr 2010.²⁹¹

Das „Teatro Cristallo“ ist eine wichtige Kulturinstitution in Bozen und liegt in einem, hauptsächlich von Italienern bewohnten Stadtviertel. Im Jahre 2005 wurde das neu renovierte Theaterhaus (zuvor wurde das Gebäude als Kino, Theater, Veranstaltungssaal und als Aufnahmestudio des „RAI Sender Bozen“ genutzt) unter der Vereinigung „Associazione Cristallo“ wiedereröffnet und gehört seither mit 436 Sitzplätzen, neben dem Stadttheater und dem Waltherhaus, zu den größten Theatersälen der Stadt. Die Veranstaltungen im Theater sind sehr vielseitig und sollen alle Bevölkerungsgruppen ansprechen. Das Angebot in den Theatersaisonen ist breit gefächert und bedient neben dem Bereich Theater auch die Bereiche Musik, Kabarett, Laienspiele sowie Kinder- und Jugendtheater. Dabei wird mit diversen Organisationen und Initiativen zusammengearbeitet, welche zudem ihren Sitz im Veranstaltungsgebäude aufweisen. Für Aufführungen im Bereich Kinder- und Jugendtheater arbeitet das „Cristallo“ mit der italienischen Theatergruppe „Teatro Blu“ zusammen, welche nicht nur Vorstellungen in den laufenden Theatersaisonen absolviert, sondern in Zusammenarbeit mit anderen italienischen Kindertheatergruppen Veranstaltungsreihen in diesem Bereich organisiert.²⁹² So beispielsweise in der Saison von 2010/2011 mit der Theaterreihe „Liberi tutti“ (Freiheit für alle), bei welcher die Aufführungen für Kinder und Jugendliche im Besonderen ein Miteinbeziehen von eingewanderten Familie in das kulturelle Leben der Stadt verfolgen sollten.²⁹³ In diesem Rahmen zeigte das zuvor erwähnte „Teatro la Ribalta“ in Zusammenarbeit mit der Theatergruppe „Theatre Le Grand Bleau“ das Stück *Bianca & Neve* im „Teatro Cristallo“.²⁹⁴ Im Rahmen des bereits genannten und vom „Teatro la Ribalta“ organisierten Festivals „Kunst der Vielfalt“, zeigte das „Teatro Blu“ im „Teatro Cristallo“ am 10. März 2012 das Stück *Kish Kish* der Gruppe „Teatro

²⁹¹ Vgl. Schwarze, Claudia. „Klassiker modern verpackt“, in: *InSüdtirol*, <http://www.giulianalanzavecchia.com/images/orlando/insudtirol.pdf>. Zugriff: 14.6.2012.

²⁹² Vgl. Carnevale, Paolo. „Die vielseitige Tätigkeit des Teatro Cristallo in Bozen“, in: *Almanach 2010 – Jahresbericht der Stiftung Südtiroler Sparkasse*, http://178.77.125.69/ATHENAFILES/SPK/10/10010_ALMANACH2010_UMBRUCH_DT.PDF. Zugriff: 3.7.2012.

²⁹³ Vgl. „Familienfreundliches Theater“, in: *Stadt Bozen*, http://www.comune.bolzano.it/print_context.jsp?ID_LINK=426&area=19&page=6872&id_context=15749. Zugriff: 3.7.2012.

²⁹⁴ Vgl. „Liberi tutti“, in: *Teatro Cristallo*, <http://www.teatrocristallo.it/www/index.php/it/biglietti-abo-e-riduzioni/abbonamenti/9-liberi-tutti.html>. Zugriff: 3.7.2012.

Distinto“ in deutscher Sprache. Das Stück behandelte dabei die Vielseitigkeit verschiedener Sprachen und Kulturen und zeigte auf spielerische Weise Begegnungen mit unterschiedlichen Menschen auf.²⁹⁵

Neben zahlreichen Rahmenveranstaltungen und Workshops, welche im „Teatro Cristallo“ angeboten werden, finden auch regelmäßig Theaterkurse für Kinder, Schüler und Studenten statt, die ebenfalls von der Theatergruppe „Teatro Blu“ abgehalten werden.

Das nächste Kapitel bildet mit der Darstellung des mobilen „Theater in der Hoffnung“ den Start mit einer Befassung von Beate Sauer und ihren Versuchen, professionelles Kinder- und Jugendtheater in Südtirol zu betreiben.

6. „Theater in der Hoffnung“ Bozen

Um die Entstehung vom „Theater in der Hoffnung“ zu behandeln, wird an dieser Stelle die Gründerin und künstlerische Leiterin des späteren „Theater im Hof“, Beate Sauer kurz vorgestellt.

Beate Sauer wurde 1962 in Bozen geboren und ist in München und Bozen aufgewachsen. 1981 – 1987 absolvierte sie in Wien und in Rom das Studium der Theaterwissenschaft und Publizistik, sowie eine Schauspiel- und Sprechausbildung in Wien. Ihre Liebe zum Kinder- und Jugendtheater entdeckte sie bei einer zweijährigen Tätigkeit als Schauspielerin beim „mobilen Kindertheater Wien“ und während Regieassistenzen und übernommenen Rollen am „Theater der Jugend“:

„Da war gerade die Zeit der holländischen und schwedischen Theatergruppen, und da hab ich wirklich innovatives Theater gesehen. Da wurde nicht nur die Intellektualität angesprochen, sondern mit Musik, Tanz und Malerei experimentiert. Es war eine richtige Entdeckung.“²⁹⁶

²⁹⁵ Vgl. „Kish Kush“, in: *Programm – Kunst der Vielfalt*, http://www.comune.bolzano.it/UploadDocs/10334_arte_diversita_012_aperto.pdf. Zugriff: 3.7.2012.

²⁹⁶ Helfer, Christine. „Beate Sauer. Kinder darf man nicht anlügen“, in: *Theatermenschen*, Bozen: Raetia, 2010, S. 145 – 147, hier S. 145.

In dieser Zeit sammelte sie zudem erste Erfahrungen in der Arbeit mit bedeutenden Theatermachern wie zum Beispiel Carlo Formigoni, Nino D'Introna (bedeutender italienischer Autor im Kinder- und Jugendtheater, Leiter und Schauspieler der Theatergruppe „Teatro dell' Angelo“ in Turin) und Serena Sartori.²⁹⁷ 1989 kehrte Beate Sauer nach Südtirol zurück und war fest entschlossen, hier professionelles Kinder- und Jugendtheater zu etablieren.²⁹⁸ Wie im vorausgegangen Kapitel erörtert, war dieser Bereich in Südtirol kaum erschlossen. Beate Sauer war somit auch eine der ersten, die sich diesem Unterfangen annahm.

1990 gründete sie mit dem „Theater in der Hoffnung“ ihren eigenen Theaterverein in Bozen. Der Verein entstand nach bereits erfolgten Inszenierungen des ersten Stücks *Dussel & Schussel*, welche bis dahin mit Hilfe der Meraner Theatergruppe „Theater in der Klemme“ (siehe Kapitel 5.2.1), realisiert wurden. Die Gruppe rund um Beate Sauer konnte mit Unterstützung der Meraner Theatergruppe unter dessen Namen ihre Inszenierungen verwirklichen. Durch das „Theater in der Klemme“ finanziert, wurde *Dussel & Schussel* auf Schloss Prösels das erste Mal gezeigt und über das Jahr verteilt, in rund 200 Meraner Schulen vor Kindern aufgeführt.

Durch den großen Erfolg des Stücks entschieden sich die Mitglieder der Gruppe Beate Sauer, Andreas Robatscher und Doris Plankl, einen eigenständigen Verein zu gründen, um so mobiles Kindertheater an Südtirols Schulen anzubieten und um Subventionen anfragen zu können.²⁹⁹

Als gemeinnütziger Verein von Fachleuten und Mitarbeitern getragen, startete das „Theater in der Hoffnung“ 1990 als mobiles deutschsprachiges Theater an

²⁹⁷ Anm. d. V.: Serena Sartori, 1942 geboren, ist eine bekannte italienische Schauspielerin und Theaterwissenschaftlerin, die unter anderem mit Giorgio Strehler und Dario Fo zusammenarbeitete. 1976 wurde sie Mitglied im „Teatro del Sole“ in Mailand unter Carlo Formigoni und übernahm von 1985 bis 1995 dessen künstlerische Leitung. Sie war maßgeblich am internationalen Erfolg der italienischen Theatergruppe beteiligt und engagierte sich über die Jahre hinaus für Kinder- und Jugendtheater, als auch für die Ausbildung junger Schauspieler. Außerdem war sie an zahlreichen Entwicklungsprojekten in Afrika beteiligt und widmete sich intensiver Forschung über afrikanische Rituale in Verbindung mit Theater, Tanz und Musik. Bis heute verfolgt sie Projekte in Afrika und engagiert sich für die Realisierung von Theaterwerkstätten und nimmt an verschiedenen interkulturellen Festivals teil. (Vgl. „Serena Sartori – Biografia“, http://digilander.libero.it/anisogoma/korontle/serena/serena_sartori.html. Zugriff: 10.8.2012.)

²⁹⁸ Anm. d. V.: Alle biographischen Angaben sind dem Lebenslauf von Frau Beate Sauer entnommen, welchen sie der Verfasserin zur Verfügung stellte.

²⁹⁹ Vgl. Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile / Theater im Hof“, geführt von der Verfasserin, Bozen: 17.2.2012, Länge: 1:00:03.

Südtirols Schulen. Als Anhaltspunkte für die Umsetzung in punkto Stil und Themenwahl, dienten jene Länder, welche, wie bereits in den vorausgegangenen Kapiteln erörtert, die größte Erfahrung im Kinder- und Jugendtheater aufweisen konnten: Deutschland, Schweden, Italien und die Niederlande. Vor allem das niederländische Kinder- und Jugendtheater der Gruppe „Wederzijds“ unter Ad de Bont stellte sich als Vorbild für die Arbeit des „Theaters in der Hoffnung“ heraus. Im Mai 1988 begegnete Beate Sauer im Rahmen des Kindertheaterfestivals in Wien der Theatergruppe „Wederzijds“ unter Ad de Bont und war begeistert:

„[...] In Wien, im Mai 1988, entdeckte ich eine [...] Theatergruppe, die mich nach dichtem Theaterkonsum wachrüttelt: keine Bestätigung, sondern Bereicherung wird in mir ausgelöst. Neue Themen, neue Theaterformen, keine Rollenklischees, eigenwillige Kostüme und freche Spielweise von fünf professionellen Schauspielern. Was mich zusätzlich begeistert sind die Einfachheit und Klarheit, die aber deswegen nicht glatt und oberflächlich sind.“³⁰⁰

Daraufhin ließ sich Sauer alle Theaterstücke der Gruppe zuschicken und zeigte sich besonders von Ad de Bonts geschriebenen Text für *Dussel & Schussel* beeindruckt, denn neben dem bestechenden Inhalt, brauchte es dafür nur wenig Besetzung und zudem war es mobil leicht zu realisieren. Sie wählte den Text als ersten Versuch für aktuelles Kinder- und Jugendtheater in Südtirol und begann zusammen mit ihren Kollegen an der Umsetzung für die ersten Inszenierungen unter dem „Theater in der Klemme“ und für spätere Aufführungen an Schulen in Südtirol als „Theater in der Hoffnung“ zu arbeiten.³⁰¹

„Es sollte ein Versuch sein, um zu verstehen, inwieweit Kindertheater in Südtirol gefragt ist, inwieweit Schulen daran interessiert sind und überhaupt war es mir wichtig, die Theatersituation für Kinder und Jugendliche zu erforschen“³⁰²,

so Beate Sauer zum Start vom „Theater in der Hoffnung“.

³⁰⁰ Sauer, Beate. „Ein Versuch, auf neue Art Theater für Kinder zu machen“, in: *Forum Schule heute. Pädagogische Zeitschrift für Grund-, Mittel- und Oberschullehrer in Südtirol*, Heft 2, Bozen: Athesiadruck: 1990, S. 10 – 12, hier S. 10.

³⁰¹ Vgl. Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile / Theater im Hof“, geführt von der Verfasserin, Bozen: 17.2.2012, Länge: 1:00:03.

³⁰² Sauer, Beate. *Konzept für ein professionelles Kinder- und Jugendtheater in Südtirol*, eingereicht beim „Amt für Kultur“ in Bozen, 1994. (Das Konzept wurde der Verfasserin von Frau Sauer zur Verfügung gestellt).

Standen die ersten Inszenierungen noch unter der Schirmherrschaft des „Theaters in der Klemme“ von Meran, trat die Gruppe ab 1990 unter dem eigenständigen Verein „Theater in der Hoffnung“ auf und bot ihre Aufführungen an Schulen an.

Im Weiteren wird näher auf *Dussel & Schussel* und deren Inszenierungen durch Beate Sauer und ihrer Gruppe, den Pressemitteilungen dazu und der Verfilmung des Stücks durch das lokale Südtiroler Fernsehen eingegangen.

6.1 AUFTAKT FÜR DAS MOBILE „THEATER IN DER HOFFNUNG“ MIT *DUSSEL & SCHUSSEL*

Die erste Aufführung von Ad de Bonts Text erfolgte durch „Wederzijds“ 1984 und wurde für Vorführungen in Klassenzimmern geschrieben.

Die Geschichte handelt von den zwei Freunden Dussel und Schussel, die gemeinsam merkwürdige Dinge erleben. Zusammen treffen sie in einem Klassenzimmer ein, während sie sich von ihren eigenen Fußspuren verfolgt fühlen. Die anwesenden Kinder im Zimmer werden daraufhin aufgefordert ihre Füße zu heben, damit die Beiden nach Fußspuren suchen können. Erschreckt retten sich Dussel und Schussel auf einen Tisch im Raum, der zu ihrer Insel wird. Voller Angst beginnen sie sich von ihrem Traum zu erzählen, den sie auf merkwürdige Weise gleichzeitig geträumt haben. Zudem erscheint ein verstorbener Freund der Beiden, der ihnen unsichtbar immer wieder Ratschläge zukommen lässt und Gedanken lesen kann. Auf sein Anraten hin, sollen Dussel und Schussel ihre Fußspuren zur Tür hinaus jagen und ihre Schatten befragen. In diesem Moment springen die Freunde von ihrer Insel und beginnen im Klassenzimmer mit Schimpfen und Schlägen ihre Fußspuren zu verfolgen, um sie raus zu jagen. Dussel zieht die Vorhänge zu und erzeugt mit einer Taschenlampe Schussels Schatten. „Frag ihn mal, warum er immer hinter dir herläuft“, sagt er verwirrt. Mit verstellter Stimme lässt Dussel den Schatten von einem Geheimnis erzählen, das in einem Riesenbuch geschrieben sein soll. Schussel öffnet die Vorhänge und läuft zur Tafel, um das imaginäre Geheimnis wegzuwischen, damit es nicht jeder lesen kann. Schussel beginnt plötzlich zu zweifeln, bemerkt

er jetzt die Kinder im Klassenraum und hört deren Stimmen. Dussel bekräftigt keine Kinder zu sehen oder zu hören und verweist auf die verschiedenen Stimmen der Lüfte, die anders als Fußspuren, nicht zu fürchten seien. Da fällt den Freunden auf, dass sie schon lange nichts mehr von ihren Fußspuren gehört haben und sie rennen voller Übermut und Angst schnell durch die Tür auf den Gang hinaus.³⁰³

Der Autor versuchte mit *Dussel & Schussel* einen ganz neuen, anderen Text für Kinder zu verfassen. Bewusst wandte sich Ad de Bont nicht einem konkreten Thema zu, etwas Neues, aus der Erfahrungswelt der Kinder selbst, durch Ängste, Wünsche und Unerklärlichem bestimmt, sollte entstehen.

„Das Stück zu schreiben, hat mir viel Spaß gemacht, weil ich das Gefühl hatte, das ist etwas, was ich im Kindertheaterbereich noch nicht gelesen oder gesehen habe, wobei mir nicht klar war, ob es ein gutes oder schlechtes Stück wäre.“³⁰⁴

Beate Sauer, die sich bereits einige Jahre mit Kindertheater beschäftigte, erkannte in der Erzählung ihre eigenen Vorstellungen von Theater für Kinder wieder und teilte Ad de Bonts Überzeugungen:

„Beim Lesen des Stückes denke ich mir, das muß [sic!] in die Schulen. Mir fallen zahlreiche Bilder dazu ein und Ideen für die Umsetzung. Ich frage mich gar nicht, ob es den Kindern gefallen könnte, mir gefällt es. Ich glaube, von sich auszugehen ist einer der wichtigsten Standpunkte Kindertheater zu machen.“³⁰⁵

Ihre Begeisterung wurde von ihren Kollegen geteilt: Doris Plankl, die sich bereits lange mit Tanztheater beschäftigte, und Andreas Robatscher, selbst Autor, Musiklehrer, Schauspieler und Mitbegründer des späteren „Theater im Hof“, wollten das Stück zusammen für Südtirols Grundschulen (bezeichnet in Südtirol die Volksschule für Kinder von 6 bis 10 Jahren) inszenieren. In der Umsetzung hielt sich das Trio an Ad de Bonts Vorlage, nur wurde nicht in einzelnen Klassenzimmern gespielt, sondern in Turnhallen vor der gesamten Schülerschaft aufgetreten.

³⁰³ Vgl. Schneider, Wolfgang. „Autoren und Stücke. Ad de Bont“, in: *Reclams Kindertheaterführer. 100 Stücke für eine junge Bühne*, S. 47 – 49.

³⁰⁴ Bont, Ad de. „Als Untersuchung von Gefühlen und Erfahrungen. Wie ich meine Stücke schreibe“, S. 29.

³⁰⁵ Sauer, Beate. „Ein Versuch, auf neue Art Theater für Kinder zu machen“, S. 10.

Über die Erarbeitung der Aufführungen sagte Beate Sauer:

„Es fand ein kontinuierlicher gegenseitiger Austausch statt, und wenn ich zurückdenke an die Erarbeitung von ‚Dussel & Schussel‘, so war es eine Fülle von Ideen, die ständig ausprobiert wurden; Diskussionen fanden stets nach den Proben statt. Während der Erarbeitung hatten wir alle drei ein gutes Gefühl.“³⁰⁶

Es ging vor allem um das Transportieren von Gefühlen, beeinflusst von der geschichtlichen Entwicklung im Kinder- und Jugendtheater, sollte kein Lehrstück geboten werden, die Kinder sollten Theater erleben, um sich so mit ihren Gefühlen, Ängsten und Gedanken identifizieren zu können.

„Erst kurz vor der Fertigstellung, d.h. kurz bevor wir uns entschlossen hatten, die Proben zu beenden – ein Theaterstück ist ja nie fertig, sondern immer ein Teil eines Probenprozesses - , wurden wir skeptisch, da dieses Stück kein ‚erklärbares‘ Stück ist, sondern Gefühle behandelt, und diese unerklärbar sind. [...] Man kann zwar über Gefühle reden, aber man kann sie nicht erklären. Sie sind da, oder sie sind nicht da. Das war, fand ich, die Hauptschwierigkeit bei diesem Stück.“³⁰⁷

Nach den erfolgreichen Erstinszenierungen durch das „Theater in der Klemme“, wurde die Produktion im Rahmen des mobilen „Theater in der Hoffnung“ in die Schulen gebracht.

In Turnhallen und Versammlungsräumen an Schulen zu spielen, war für die kleine Gruppe eine große Herausforderung, aber auch der besondere Reiz daran. Ganz nach ihren Vorbildern, wollte man den direkten Kontakt zum Publikum - Kinder nicht ins Theater holen, sondern dorthin gehen, wo die Kinder sind um Theater zu spielen. Beate Sauer hatte diese Art bereits in Wien kennengelernt und war fasziniert von dieser direkten Form.

„Als Spieler, vor allem wenn der Abstand zu den Kindern nur ein bis zwei Meter ist, spürt man genau, was wie miterlebt wird oder nicht. Und da ich zwei Jahre Kindertheater in dieser Form in Österreich praktiziert habe, weiß ich, daß [sic!] Kinder das ungeduldigste Publikum sind, wenn sie etwas nicht begeistert oder langweilt, und man braucht keine Angst zu haben, daß [sic!] diese sich dann aus Höflichkeit nicht rühren, wie das Erwachsene tun. Wenn die aufmerksa-

³⁰⁶ ebd. S. 10.

³⁰⁷ ebd. S. 10.

me Stimmung nicht mehr vorhanden ist, dann ist das ein Zeichen, daß [sic!] etwas nicht stimmt – sei es am Stück selbst, an der Inszenierung oder an der Spielweise. Kinderpublikum ist das ideale Thermometer: es zeigt immer die richtige Temperatur an.“³⁰⁸

Für Südtirol war diese Art von Kindertheater relativ neu. Die Geschichte bot keinen Inhalt, an dem sich die Zuschauer (besonders die Erwachsenen) halten konnten. Anders als man es gewohnt war, sah man sich in die Erfahrungswelt und in das Denkmuster der Kinder versetzt.

Nach den Vorstellungen gab es stets Gespräche mit den Kindern und den Lehrern zusammen. Die Reaktionen waren überwiegend positiv, jedoch gab es auch kritische Stimmen von Seiten der Lehrer. Beate Sauer dazu:

„Wenn es Mißverständnisse [sic!] gab, dann war es auf die Einschätzung des Stücks durch die Lehrer zurückzuführen. So waren einige der Meinung, der Inhalt sei zu schwer für die Kinder, vor allem für die ersten zweiten Klassen der Grundschule. Doch unser Gespräch mit den Kindern nach der Vorstellung ließ deutlich werden, daß [sic!] die Kinder nicht nur alles verstanden hatten, sondern nach einigem Zögern sogar in der Lage waren, über ihre Ängste zu sprechen [...]. Die meisten Lehrer änderten ihre Ansicht und waren sicher erleichtert, einmal etwas nicht erklären zu müssen, sondern sich einfach darüber zu unterhalten.“³⁰⁹

Ad de Bont schrieb *Dussel & Schussel* für Kinder ab 6 Jahren. Die Welt, in der sich die Geschichte der beiden Freunde abspielt, ist die Welt dieser Altersstufen. Kinder fühlen sich in dieser Welt, ihrer eigenen, wohl und kennen ihre Regeln, müssen sie nicht logisch erklären können. Der Text ist nicht zum Verstehen gedacht, vielmehr geht es um ein Mitfühlen der Ängste, Träume oder der Traurigkeit. Die gesamte Erzählweise ist von der Spontaneität, wie sie Kinder selbst leben, durchzogen.

„Das Hin- und Herspringen zwischen Phantasie und Wirklichkeit, das Herbeischaffen von erfundenen Spielkameraden, die Wiederbelebung von verstorbenen Freunden, das Glauben und Nichtglauben an Dinge, der Wunsch nach überirdischen Kräften und schließlich die realistische Ebene [...] – Es gibt sehr viele Ebenen in diesem Stück. Die Schnelligkeit, mit der diese Ebenen wechseln, kann verwirrend sein – für Erwachsene wohlgermerkt, da diese sie [...] nicht erleben

³⁰⁸ ebd. S. 12.

³⁰⁹ ebd. S. 10, 11.

und [...] nur rational nachvollziehen können und daher für sie unlogisch und absurd erscheinen mögen.³¹⁰

Aus diesem Grund, erläutert Beate Sauer, gab es manchmal auch Lehrer, die davon überzeugt waren, dass die Kinder die Aufführung nicht verstehen würden und die Jüngsten mitten in der Vorstellung aus dem Publikum holten und eine Auseinandersetzung mit der Gruppe nach der Aufführung verweigerten.³¹¹

„Und wenn jene Kinder, die die Vorstellung verlassen mußten [sic!], sich kurz vorher zuflüstern: ‚Hast du Angst gehabt? – Ich nicht. Ich schon.‘, so ist das wohl die deutlichste Bestätigung des Dabeiseins, des Aufnehmens, des Miterlebens und des Verstehens.“³¹²

Die Rückmeldungen waren jedoch vornehmend positiv, was sich auch aus den verschiedenen Pressemitteilungen entnehmen lässt.

6.1.1 Presseberichte zu *Dussel & Schussel*

Wie bereits in der Einleitung dieser Arbeit formuliert, sind die hier und in den weiteren Kapiteln zitierten Zeitungen und Zeitschriften willkürlich gewählt, und sollen im Rahmen der genannten Artikel keiner Untersuchung in politischer, sozialkritischer oder ethnischer Hinsicht unterzogen werden. Durchsucht wurden die für Südtirol relevanten Printmedien, welche einen Kulturteil und somit Theaterkritiken beinhalten.³¹³

Die ersten Aufführungen von *Dussel & Schussel* erfolgten wie erwähnt am 20. und 21. Mai 1989 im Rahmen einer Veranstaltungsreihe auf Schloss Prösels in Völs unter dem „Theater in der Klemme“ Meran und läuteten den Start für das mobile „Theater in der Hoffnung“ an Südtirols Schulen ein. In der Vorankündigung zu den Erstaufführungen hieß es in der Südtiroler Tageszeitung *Dolomiten*:

³¹⁰ ebd. S. 11.

³¹¹ Vgl. ebd. S. 12.

³¹² ebd. S. 10, 12.

³¹³ Anm. d. V.: Mehr zur Landschaft und zur Beschreibung der Printmedien, sowie zum Verhältnis von Theater und Presse in Südtirol siehe: Lageder, Brigitte. „Ethnische Parallelwelten in einer beispielhaften Autonomie. Der Sonderfall Südtirol im Spiegel von Theaterlandschaft und Theaterkritik“, Dipl., Wien: Universität Wien, 2010.

„Dussel & Schussel ist geeignet für Kinder der Grundschule, weil es ihre Welt und Denkweise widerspiegelt: die schnelle Abwechslung zwischen Phantasie und Wirklichkeit, das Sehen von Dingen, die nicht zu sehen sind, und das Hören von Stimmen, die nicht zu hören sind, Vorausdeutungen, Zeichen und Gespenster, aber auch Freundschaft, Streit und Versöhnung. [...] Beate Sauer, Doris Plankl und Andreas Robatscher haben dieses Stück für große und kleine Kinder gestaltet.“³¹⁴

Die Aufführungen waren ein großer Erfolg und man bot die Inszenierung für das darauffolgende Schuljahr in diversen Zeitungen zur Aufführung an den Schulen an.

So hieß es in der Südtiroler Wochenzeitung *FF – Die Südtiroler Illustrierte* (seit 2000 *FF – Das Südtiroler Wochenmagazin*) im September 1989:

„Dussel und Schussel ist ein Theaterstück für Kinder von 6 – 10 Jahren und zeigt auf spielerische Weise, wie man mit Ängsten umgehen kann. [...] Gespielt wird überall in den Schulen: im Klassenzimmer, in Turnhallen und auf der Bühne. Lehrer dürfen auch dabei sein und Angst haben. [...] Gestaltet haben das ‚Theater zum Fürchten‘ die drei Angsthasen Beate Sauer, Doris Plankl und Andreas Robatscher. Direktoren, Lehrer, Eltern und alle, die Interesse daran haben, das Theater in ihre Schule zu bringen, können sich unter [angegebener Telefonnummer] informieren.“³¹⁵

In der, vom „Bund Südtiroler Volksbühnen“ herausgegebenen, Theaterzeitschrift *Darstellendes Spiel in Tirol* (erscheint seit 1996 als *Südtiroler Theaterzeitung*) hieß es:

„Gutes Kindertheater im Angebot [...] – Das Stück selbst wurde in zwei Aufführungen auf Schloß [sic!] Prösels [...] begeistert aufgenommen. Im September und im Oktober kann es von Schulen oder Bühnen angefordert werden. [...] Ad de Bont verschränkt in diesem Stück zwei Ebenen: Die erste spiegelt alltägliche Situationen in jedem Klassen- und Kinderzimmer: Streit, Angst-haben, Sich-Mutmachen, Zusammenhalten, Zank, Freundschaft, Angst vor Blitz, Donner und Dunkelheit. Die 2. Ebene greift mythisch-poetische Muster des Erwachsenwerdens, der Ich-Findung auf. Die Angst, Fremdheit vor den eigenen Fußspuren, dem eigenen Schatten wird überwunden. In der Spieldauer von einer Schulstunde gelingt es Ad de Bont, ohne pädagogischen Zeigefinger Kindern ein komplexes Bild ihrer Wirklichkeit spielerisch vorzuführen.“³¹⁶

³¹⁴ „Dussel & Schussel auf Schloß Prösels“, in: *Dolomiten*, Nr. 113, 20., 21. Mai 1989, S. 33.

³¹⁵ „Theater für Kinder“, in: *FF – Die Südtiroler Illustrierte*, Nr. 36, 2. – 8. September 1989, S. 55.

³¹⁶ „Gutes Kindertheater im Angebot – Dussel & Schussel, ein Einakter für Kinder von 6 bis viertelnach 10 von Ad de Bont“, in: *Darstellendes Spiel in Tirol*, Nr. 2, 1989, S. 30, 31.

In der nachfolgenden Ausgabe in *Darstellendes Spiel in Tirol* hieß es erneut:

„[...] Das Stück hat bereits einige erfolgreiche Aufführungen hinter sich [...]. Überall wo es gespielt wurde [...] gab es helle Begeisterung. [...] Die Geschichte von Dussel & Schussel ist, das kann garantiert werden, vom Südtiroler Trio hervorragend, schwungvoll und kindgerecht inszeniert. Daß [sic!] auch Erwachsene daran ihre Freude haben [...] sei nicht verschwiegen.“³¹⁷

Im Oktober 1989 schrieb die italienische Tageszeitung *L'Alto Adige*, welche ab 1955 vereinzelt Artikel ins Deutsche übersetzte und schließlich von 1960 bis 1998 unter dem Namen *Deutsches Blatt* jeweils eine Seite auf Deutsch gestaltete³¹⁸, darin begeistert über die Inszenierungen durch das „Theater in der Hoffnung“:

„Vormittags im Tunsaal einer Grundschule. Die kleineren der kleinen Menschen sitzen auf den Turnmatten vorne, die größeren auf Stühlen dahinter, ganz hinten stehen – amüsiert und besorgt – die Lehrerinnen. Was Beate Sauer und Doris Plankl als ‚Schussel und Dussel‘ auf die (nicht vorhandene) Bühne bringen, ist ungewöhnlich. Kindertheater anderer Art. [...] Ein Brett, zwei Böcke, ein Koffer, ein Tuch und ein Doppelregenschirm, das sind die Requisiten [...]. Dazu kommen der Text und die Körpersprache, beides präzise und überzeugend.“³¹⁹

Am Ende der Aufführungen wurde das Publikum, vom Hochdeutschen in den Dialekt wechselnd, befragt: „Wer von euch schläft mit einem Lampele [kleine Nachtlampe]?“³²⁰ Viele Kinder zeigten auf und bestätigten, was das Team vom „Theater in der Hoffnung“ nicht anders erwartete: „Sie haben verstanden, auch wenn die Lehrerin besorgt befürchtet, es könne doch nicht so gewesen sein.“³²¹

In der Ankündigung des Diskussionsabends mit Ad de Bont zur Pressekonferenz der Verfilmung der Inszenierung (siehe nächstes Kapitel), zog das *Deutsche Blatt* der *Alto Adige* über das erste Bestehensjahr vom „Theater in der Hoffnung“ Bilanz und schrieb:

³¹⁷ ebd. S. 44.

³¹⁸ Vgl. Lageder, Brigitte. „Ethnische Parallelwelten in einer beispielhaften Autonomie. Der Sonderfall Südtirol im Spiegel von Theaterlandschaft und Theaterkritik“, Dipl., Wien: Universität Wien, 2010, S. 31, 32.

³¹⁹ „Ein Stück für Kinder – Und wer von euch schläft mit einem Lampele?“, in: *Alto Adige*, Nr. 241, 15.10.1989, S. 29.

³²⁰ ebd. S. 29.

³²¹ ebd. S. 29.

„Im vergangenen Jahr hat das ‚Theater in der Hoffnung‘ mit dem Zweipersonenstück ‚Dussel und Schussel‘ an Südtirols Schulen vorgeführt, wie Kindertheater ‚auch‘ sein kann. Die poetisch – groteske Geschichte von zwei Freunden, [...] hatte unter den Schülern viel Erfolg. Eltern und Lehrer mußten [sic!] sich erst mit dieser anderen Form des Kindertheaters vertraut machen, das ohne Marionetten und Märchenfiguren auskommt.“³²²

6.1.2 Fernsehverfilmung von *Dussel & Schussel* durch den RAI Sender Bozen

Von vier Fernsehverfilmungen des „Theaters in der Hoffnung“ und einer vom „Theater im Hof“, war *Dussel & Schussel* 1991 die erste, welche, vom „Rai Sender Bozen“³²³ finanziert, verfilmt und ausgestrahlt wurde.

Zu dieser Zeit wurden häufiger Theaterstücke abgefilmt und vom „Rai Sender Bozen“ im Fernsehen übertragen. Durch die Initiative Beate Sauers und durch den großen Erfolg der Inszenierungen des Theatertextes von Ad de Bont bedingt, stellte der Sender dem „Theater in der Hoffnung“ folgendes Filmteam für die Verfilmung zur Verfügung:

Regie: Hans Wieser

Kamera: Wolfgang Thomaseth, Jochen Unterhofer

Ton: Elmar Spechtenhauser

Regieassistenz und Maske: Maja Wieser

Für das Vorhaben *Dussel & Schussel* aufzuzeichnen, wollte man jedoch nicht nur einen Mitschnitt des Theaterstücks filmen, sondern die Geschichte in das Medium Film übertragen, um somit eine Verfilmung des Stoffes anzustreben.³²⁴

Am 28. Jänner 1991 wurde die Verfilmung des Stücks im „Rai Sender Bozen“ das erste Mal ausgestrahlt. Die Tageszeitung *Alto Adige* schrieb dazu im italienischsprachigen Teil eine positive Vorankündigung über dieses Ereignis:

³²² rem. „Dussel und Schussel – Diskussionsabend mit dem Autor Ad de Bont im Kolpinhaus“, in: *Alto Adige*, Nr 19, 23.1.1991, S. 32.

³²³ Anm. d. V.: Der „RAI Sender Bozen“ ist der lokale Hörfunk- und Fernsehsender, welcher als Südtiroler Stimme des öffentlich-rechtlichen Senders RAI in deutscher (ab 1945), ladinischer (ab 1946) und italienischer Sprache sendet. (Vgl. „Rai Bozen“, <http://www.raibz.rai.it/de/geschichte.php>. Zugriff: 10.2.2012.)

³²⁴ Für den gesamten Absatz gilt: Vgl. Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile / Theater im Hof“, geführt von der Verfasserin, Bozen: 17.2.2012, Länge: 1:00:03.

„Diese sera alle 20.20 Sender Bozen manderà in onda [...] 'Dussel und Schussel', un filmato che documenta una interessante esperienza teatrale nelle scuole di lingua tedesca di Bolzano. Il lavoro che ha sperimentato nuove strade del fare teatro per i ragazzi, è stato scritto dall' olandese Ad de Bont, ospite nei giorni scorsi della compagnia altoatesina, che ha messo in scena 'Dussel und Schussel', compagnia che si chiama 'Theater in der Hoffnung' [...].“³²⁵

Zur Pressekonferenz dazu, am 24. Jänner 1991, luden Beate Sauer und ihr Team, zu einem Gesprächsabend mit Ad de Bont in einen Bozner Veranstaltungssaal.³²⁶ Im Gespräch erläuterte der Theatermacher seine Ansichten zum Kinder- und Jugendtheater und führte weiter aus, wie dieses in den Niederlanden seine Entwicklung nehmen konnte. Besonders widmete er sich dabei der Problematik der Themenwahl und veranschaulichte die Theaterarbeit für Kinder in seinem Land anhand der Subventionsmodelle und der Arbeitsweise seiner Gruppe „Wederzijds“ (siehe Unterkapitel 4.3.3.1.1).

In einem Text des Regisseurs Hans Wieser, in der vom „Theater in der Hoffnung“ veröffentlichten Broschüre, äußerte sich dieser zur Problematik und zu den vorherrschenden Bedingungen bei der Verfilmung von Theaterstücken. Die Schwierigkeit, so Wieser, liege dabei in der Forderung der Theatergruppe das Spiel mit seinen Gefühlen zu übertragen, und vor allem auch im Umsetzen vom Inhalt des Stücks, in einer dem Medium Film gerechten Form.³²⁷ Zur Realisierung des Projekts schrieb er:

„Beim Kindertheater, und insbesondere bei einer Truppe wie dem ‚Theater in der Hoffnung‘, das mit seinen Stücken in die Schulen geht, wird die Angelegenheit schwierig. Gespielt wird in Klassenräumen, Turnhallen, Schulhöfen: Kostüme und Requisiten sind auf ein Minimum beschränkt, komödiantische Leistung und persönliche Ausstrahlung sind Trumpf und das jugendliche Publikum wird ins Spiel miteinbezogen. Solche Stücke in den Schulen selbst zu filmen, ist

³²⁵ „Teatroragazzi in tv“, in: *Alto Adige*, Nr. 4, 28.1.1991, S. 10.

Übersetzung d. V.: „Heute Abend um 20.20 Uhr strahlt der ‚Sender Bozen‘ ‚Dussel und Schussel‘ aus, einen Film, welcher eine interessante Theater – Erfahrung an den deutschsprachigen Schulen von Bozen dokumentiert. Das Werk, das neue Wege in der Weise Kinder- und Jugendtheater zu machen bestritten hat, stammt vom Holländer Ad de Bont, welcher in den vergangenen Tagen zu Gast bei der Südtiroler Theatergruppe, der Gruppe ‚Theater in der Hoffnung‘, war.“

³²⁶ Vgl. rem. „Dussel und Schussel – Diskussionsabend mit dem Autor Ad de Bont im Kolpinhaus“, in: *Alto Adige*, Nr 19, 23.1.1991, S. 32.

³²⁷ Vgl. Wieser, Hans. „Von einigen Schwierigkeiten beim Aufzeichnen der Stücke“, in: *Theater in der Hoffnung. Theater für Kinder und Jugendliche*, hrsg. v. Sauer, Beate. Bozen: Coop. Cierre (VR) - mit Unterstützung der Autonomen Provinz Südtirol, 1994, S. 48 – 51, hier S. 48.

aus verschiedenen technischen Gründen äußerst schwierig: erstens treibt die Akustik dieser Örtlichkeiten jeden Tonmeister zur Verzweiflung und zweitens würde das Spiel mit den Kindern durch die Kamera und die Techniker in seiner Spontaneität gestört. [...] Wir haben daher mit der Theatergruppe beschlossen, nur mit einer Videokamera zu arbeiten und das Geschehen filmisch stark aufzulösen ohne seinen theatralischen Charakter zu leugnen.“³²⁸

Besonders wichtig war dem Trio rund um Beate Sauer die getreue Wiedergabe des Regiekonzepts, das durch genaue Bewegungsabläufe der Darstellerinnen und dem rasanten Tempo der Geschichte bestimmt war. Man drehte die Aufnahme in einem großen Innenhof einer Bozner Schule. Durch den sehr strengen, von einfachen geometrischen Formen bestimmten Raum, erzielte man einen psychologisch kühlen Hintergrund zur Darstellung der Flucht von Dussel und Schussel vor ihren eigenen Fußspuren. Eine Hundertschaft Gartenzwerge, auf Treppen und Dachgesimse verteilt, fungierte als Publikum und verwandelte das modernistische Gebäude in einen surrealen Ort. Der altersbezogene Charakter der Geschichte und die Entwicklung von einem mit sich selbst unzufriedenen Jugendlichen, der von seiner Vergangenheit davon laufen will, zu einem einsichtigen Menschen, der sich mit seinen Mängeln akzeptiert, wurde durch eine Schaufensterpuppe dargestellt. Die ernst dreinschauende Puppe sollte den Zweck erfüllen, die zeitliche Dimension der Pubertät hervorzuheben und symbolisierte einen Jungen im Alter von ca. zwölf Jahren. Als stummer und reflektierender Mitspieler saß er, als einsamer Zuschauer auf einer alten Schulbank mitten im Hof und hob mit seiner Präsenz die Dimension des Wartens und der Ungeduld auf.

Es sollte keine Reportage über eine Aufführung des Stücks entstehen, sondern man war versucht durch die formalen Aspekte der Fernsehaufzeichnung zum besseren Verständnis der Geschichte einen Beitrag zu leisten.³²⁹

Weitere Verfilmungen durch den „Rai Sender Bozen“ waren in den folgenden Jahren:

Anna und der König, der aus dem Märchen fiel, 1992;

Hänsel und Gretel (nach einer Inszenierung von Carlo Formiogoni) 1993;

Die Rose des Gedenkens, 1994;

³²⁸ ebd. S. 48.

³²⁹ Vgl. ebd. S. 50, 51.

Pinocchio, 2001,³³⁰

Pinocchio war dabei die einzige Inszenierung, die direkt als Theaterstück aufgezeichnet wurde und nicht den Rahmen einer eigenständigen Verfilmung angenommen hat.

6.2 DAS „THEATER IN DER HOFFNUNG“ IN DEN WEITEREN JAHREN SEINES BESTEHENS – ÜBER KONZEPTE, INHALTE UND STÜCKE

Der Erfolg von *Dussel und Schussel* bestärkte das „Theater in der Hoffnung“ in seinen Auffassungen. Bestrebt, die vielfältigen und möglichen Facetten eines neuen Kindertheaters zu berücksichtigen, orientierte man sich an den neuen Formen und Inhalten. Bereits 1990 wurde das „Theater in der Hoffnung“ zum Mitglied der internationalen Kinder- und Jugendtheatervereinigung ASSITEJ. Die Theatermacher wollten Tendenzen des modernen und traditionellen Kinder- und Jugendtheaters, auch in Südtirol aufzeigen, um gemeinsam mit ihrem Publikum die Vielfalt des Angebotes entdecken zu können. Man orientierte sich besonders zu dieser Zeit an den fortschrittlichsten Ländern in Hinblick auf Qualität und setzte Stücke aus Deutschland, Schweden, den Niederlanden und Italien auf den Spielplan. (Spielplan im Anhang).

Dementsprechend spiegelten sich die Entwicklungen im Kinder- und Jugendtheater in der Stückauswahl des „Theaters in der Hoffnung“ wieder. 1990/91 wurde nach *Dussel und Schussel* auf ein Märchen zurückgegriffen. Mit Robert Thayenthals *Anna und der König, der aus dem Märchen fiel*, verfolgten die Mitwirkenden des „Theaters in der Hoffnung“ die Absichten eines modernen Kinder- und Jugendtheaters, welches nicht im allgemeinen Verständnis mit vorweihnachtlichem Märchentheater identifiziert werden sollte. Später folgte *Hänsel & Gretel* nach einer Inszenierung von Carlo Formigoni, welcher besonders mit Bearbeitungen von Märchenstoffen, durch Einfachheit in der Umsetzung und ohne opulentes Bühnengeschehen in der Kinder- und Jugendtheaterlandschaft hervorstach. (Ausarbeitung siehe Unterkapitel 6.2.1).

³³⁰ Vgl. „Geschichte im Detail“, in: *Cortile – Theater im Hof*, <http://www.theaterimhof.it/98,0,geschichte-im-detail,index,0.html>. Zugriff: 20.2.21012.

Zuvor jedoch, 1991/92, zeigte die Gruppe um Beate Sauer an Südtirols Grundschulen ein schwedisches Stück der Kinderbuchautorin Barbro Lindgren und der Illustratorin Cecilia Torudd, *Algot Storm* in einer Inszenierung von Erik Schäffler³³¹.

Die Geschichte handelt von einem Mann, der eines Tages von einem Wurm angesprochen wird und sich daraufhin mit ihm anfreundet. Das Ungewohnte, sowie die gegenseitigen Erziehungsversuche bringen die Freundschaft der Beiden jedoch immer wieder in Gefahr. Der Inhalt behandelt mehrere Themen und Gefühle wie Einsamkeit, Angst vor der Freundschaft, Hilfsbereitschaft, Autoverkehr und den schlichten Alltag.

Untermalt wurde das Spiel von Beate Sauer in der Rolle von Algot Storm und dem Wurm, von der eigens dafür komponierten Musik von Andreas Robatscher. Er war dabei versucht der tragenden Rolle der Musik in diesem Stück durch die Wahl der passenden Instrumente gerecht zu werden.

„Meine erste Assoziation war Melancholie. Zudem war es vorteilhafter, ein Instrument zu wählen, auf dem der Schauspieler Begleitung und Melodie spielen kann. [...] So zog ich eine Ziehharmonika und ein Klavier in Betracht. Und da daß [sic!] Theater in der Hoffnung ein mobiles Theater ist ... entschied es sich von selbst. Mir war klar, daß [sic!] [...] Algot Storm eine große Herausforderung ist, die nur schauspielerisch zu bewältigen ist, wenn die Musik sehr einfach geschrieben ist. So entschied ich mich für drei Akkorde, die sich in Dur und Moll abwechseln, und für eine einfache Melodie, die sehr leicht ins Ohr geht, die auch schnell gespielt werden kann (der Wurm), sowie schleppend getragen werden kann (Algot) und Gemütszustände wie Einsamkeit, Sehnsucht, Traurigkeit (Algot), Freude, Enthusiasmus, Lebensfreude in sich trägt.“³³²

Sich nach der Empfindungswelt der Kinder richtend, wie es in den vielen Bühnentexten der 80er Jahre verfolgt wurde, zeichnet die Geschichte von *Algot*

³³¹ Anm. d. V.: Erik Schäffler wurde 1961 geboren und ist ein deutscher Schauspieler, Sprecher, Theaterautor und Theaterregisseur. Er war Mitglied der Berliner Theatergruppe „Rote Grütze“ und von 1995 bis 2007 bei der Hamburger Kinder- und Jugendtheatergruppe „Theater Triebwerk“ international als Schauspieler, Autor und Regisseur tätig. Besonders in dieser Zeit schrieb und produzierte Schäffler einige Kinder- und Jugendstücke und führte im „Theater Triebwerk“ selbst Regie. Neben seiner Tätigkeit für das Kinder- und Jugendtheater ist Erik Schäffler heute auch Filmschauspieler und Ensemblemitglied am „Deutschen Schauspielhaus“ in Hamburg. (Vgl. „Erik Schäffler“, <http://www.erikschaeffler.de/profil.htm>. Zugriff: 15.8.2012.)

³³² Robatscher, Andreas. „Im Theater ist die Musik wie der Kontrabaß im Orchester: ist sie da, merkt man es nicht – ist sie nicht da, merkt man es.“, in: *Theater in der Hoffnung. Theater für Kinder und Jugendliche*, hrsg. v. Sauer, Beate. Bozen: Coop. Cierre (VR) - mit Unterstützung der Autonomen Provinz Südtirol, 1994, S. 26 – 27.

Storm den Wurm, wie ein direktes und ungeformtes Kind, fähig neue und lange verschüttete Gefühle von Algot wieder zum Vorschein zu bringen.

In einem Pressebericht der Sonntagszeitung *Z* hieß es darüber:

„Algot Storm ist ein schwedisches Kinderstück aus der Feder von Barbro Lindgren und Cecilia Torudd. Die beiden Autoren distanzieren sich bewußt [sic!] von dem in den siebziger Jahren gespielten Belehr-Theater und rücken die Darstellung von Schwierigkeiten, mit allem was dazu gehört, in den Mittelpunkt: Freude und Schmerz, Traurigkeit und Komik, Einsamkeit, Begegnung mit Fremdem, Vorurteile und Toleranz. Wurm und Kind haben etwas Direktes, Frisches gemeinsam, beide sind weitgehend ungeformt.“³³³

Das zunächst eintönige und kontrollierte Leben von Algot wird durch den Wurm völlig aus der Bahn geworfen. Die Ähnlichkeiten, die den Wurm symbolisch als Kind zeichnen, zeigen sich in der Unerzogenheit und Spontaneität des Wurms, welche Algot mit strengen Erziehungsmaßnahmen versucht in den Griff zu bekommen. Die Kinder im Publikum erkennen auf diese Weise ihre eigene Situation in der Erziehung durch ihre Eltern wieder. Das Stück zeigt demnach sowohl Algots Perspektive, im Besonderen aber die Perspektive des Wurmes auf, welcher in seiner eigenen Empfindungswelt nicht begreifen will, weshalb Algots Leben so fade und trist abläuft und von einer Schwere bestimmt wird, die der Wurm in seinem eigenen Leben nicht kennt. Dies ermöglicht es wiederum, dass es Algot nur schwer gelingt, das Verhalten des Wurmes seiner eigenen emotionalen Stimmung anzupassen, sodass sich ein Entwicklungsprozess einstellt, der den Wurm als Hoffnungsträger zu einer Besserung von Algots Situation definiert. Schließlich schafft es der Wurm Algot aus seiner Eintönigkeit zu befreien und lange verborgene Emotionen und Gefühle in ihm zu erwecken.

Die neue dramaturgische Herangehensweise zeichnet den Inhalt nicht als Belehrung und fordert somit keine Konsequenzen im Verhalten der Kinder, sondern widmet sich der Perspektive dieser, und greift ihre Emotionen auf und stellt sie in Vergleich zu jenen der Erwachsenen.

³³³ „Kindertheater auf Prösels“, in: *Z- Die Zeitung am Sonntag*, Nr. 39, 28.9.1991, S. 12.

In der Südtiroler Zeitschrift *FF* war zu lesen:

„Die Schweden haben es gezeigt, daß [sic!] Kindertheater durchaus nicht immer den mahnenden Zeigefinger braucht. Weswegen Beate Sauer [...] diesmal auch ein schwedisches Theaterstück wählte.“³³⁴

Es war dies besonders wichtig für Beate Sauer, Kinder nicht belehren zu wollen und mit Inhalten zu bestehen, die auch mehrere Themen ausweisen konnten. Auf der Suche nach neuen Formen und Themen für ihr Theater, war sie darauf bedacht Geschichten zu wählen, in welchen sich die emotionalen Stimmungen der Kinder widerspiegeln und die sich mit ihren Ängsten und Gefühlen auseinandersetzen. Schwedische Stücke waren vor allem Mitte der 80er Jahre, durch den wachsenden Erfolg in Deutschland, weit verbreitet.

„Kinder erhielten das Recht, existentielle Probleme auf der Bühne gestaltet zu sehen. Schwedische Kindertheatermacher setzten sich wissenschaftlich mit ihrem Publikum auseinander und versuchten die Probleme der Kinder und Jugendlichen mit Hilfe von Phantasie auf der Bühne umzusetzen.“³³⁵

Algot Storm wird vom „Theater im Hof“ auch heute noch gespielt.

6.2.1 Zusammenarbeit mit Carlo Formigoni in *Hänsel & Gretel*

Die Zusammenarbeit mit Carlo Formigoni entstand bereits in Wien, als Beate Sauer bei einer Regieassistenz und übernommenen Rolle am „Theater der Jugend“ mit dem Italiener im Stück *Der Kreidekreis* zusammenarbeitete. Hier entstand die Idee einer gemeinsamen Inszenierung von *Hänsel & Gretel* durch Sauer's „Theater in der Hoffnung“. Die Ausarbeitung mit ihren Anfängen in Wien, wurde dann in Carlo Formigonis Theater in Süditalien / Apulien fortgeführt, wo die Inszenierung erarbeitet und geprobt wurde. Mit Fachleuten aus Wien und der Schweiz wurde an der Umsetzung des Märchens gearbeitet, die Premiere fand in Apulien vor fachkundigem Publikum statt.

Beate Sauer kehrte nach Südtirol zurück und brachte zusammen mit Andreas Robatscher und ihrem Team Formigonis Inszenierung auf die Bühne. Die erste

³³⁴ „Wurm – Ein neues Kinderstück des Theaters in der Hoffnung“, in: *FF – Die Südtiroler Illustrierte*, Nr. 40, 28.9 – 4-10.1991, S. 49.

³³⁵ Reinbold, Stephanie. *Schwedisches Kinder- und Jugendtheater*, S. 96.

Aufführung erfolgte auf Schloss Prösels, anschließend ging es in die Schulen des Landes.³³⁶

Carlo Formigoni war es wichtig, das Märchen in seiner Form so zu erzählen, wie es sich darstellt. Als wesentliches Element seiner Arbeit und somit seines Stils zeigte sich die Vermischung von Elementen aus Brecht und der *Commedia dell' arte*.³³⁷

In einem ausführlichen Presseartikel in der Tageszeitung *Dolomiten* von 1992, beschrieb Gertrud Moroder die Inszenierung von *Hänsel & Gretel* durch Formigoni und hielt fest:

„Einen Monat lang hatte das Ensemble mit dem Regisseur Carlo Formigoni intensiv geplant und geprobt. Man hatte sich ‚in den Text fallen lassen‘, improvisiert, gedeutet, die Akzentsetzung ausgelotet, die Verbindung von erzählender und dramatischer Darbietung erarbeitet und sich schließlich auf einen Mittelweg zwischen Tradition und Neuerschließung festgelegt.“³³⁸

Dieser Mittelweg zeigte sich in der Umsetzung der Geschichte durch das Abwechseln von Spiel und Erzählung der Schauspieler, welche immer wieder aus ihrer Rolle heraustraten und den Märchenfaden erzählend weiterspannen.³³⁹

„Geschickt entwickelte das Ensemble köstlich überzeichnete Szenen in *Commedia dell'arte*-Manier. Mit großen Gesten, oft geradezu im Zeitlupentempo, formte sich das Spiel: sehr kindergerecht, einprägsam, mit Körpersprache ebenso arbeitend wie mit Worten.“³⁴⁰

Weiters lobte Gertrud Moroder das Spiel von Beate Sauer einer „[...] psychologisch bestens ausgedeutete[n] Gretel“³⁴¹ und Ivo Fröhlich, „[...] der als Hänsel das männliche Rollenverständnis spielerisch auskostete.“³⁴² Doris Plankl begeisterte in ihrer Rolle als Hexe und Mutter: „In ihr steigerte sie das Bedrohliche aus der herrschsüchtigen Mutterfigur.“³⁴³

³³⁶ Vgl. Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile / Theater im Hof“, geführt von der Verfasserin, Bozen: 17.2.2012, Länge: 1:00:03.

³³⁷ Vgl. ebd.

³³⁸ Moroder, Gertrud. „Ein altes Märchen neu interpretiert“, in: *Dolomiten*, Nr. 218, 19./20.9.1992, S.8.

³³⁹ Vgl. ebd. S.8.

³⁴⁰ ebd. S.8.

³⁴¹ ebd. S.8.

³⁴² ebd. S.8.

³⁴³ ebd. S.8.

„Ihrem Konzept getreu durchbrachen die Schauspieler abwechselnd dieses lebendige, eindrucksvolle Spiel und setzten den bekannten Märchentext erzählend fort oder fügten im Bänkelsangstil eine Zusammenschau ein. Damit gaben sie der Darbietung eine neue Dimension und schulten ihr jugendliches Publikum die Perspektive zu wechseln. Den Kindern bereitete der Wechsel überhaupt keine Mühe, den, an Märchenillusion gewöhnten Erwachsenen, schon eher.“³⁴⁴

Neben ihren Kostümen trugen die Darsteller Gesichtsmasken, mit welchen die Absicht verfolgt werden sollte „[...] das Spiel als solches erkenntlich zu machen und die Grenzen zwischen Spieler und Person zu ziehen.“³⁴⁵ Waren die Gesichtsmasken laut Moroder etwas umstritten, konnte die Inszenierung jedoch in allen Punkten begeistern:

„Auf jeden Fall hatte das ‚Theater in der Hoffnung‘ mit dieser Inszenierung wieder einen Schritt in die richtige Richtung getan. Es hat Altbekanntes neu aufbereitet, unterhalten und zum Nachdenken angeregt.“³⁴⁶

Neben dem Inszenierungsstil Formigonis mit Verzicht auf dekorative Elemente und Konzentration auf die Handlung, erfolgte in *Hänsel & Gretel* mit Hintergrund von Bruno Bettelheims Ansichten über die Wirkung des Märchens, die langsame Wandlung vom Kind zum Erwachsenwerden auf der Bühne zusammen mit dem Publikum. Bettelheims Thesen wurden nicht als Psychoanalyse auf der Bühne umgesetzt, doch fungierten sie unterbewusst in der Rezeption durch das Publikum.³⁴⁷

Laut Bettelheim drückt die Geschichte der beiden Geschwister Hänsel und Gretel aus, was sich im Kopf der Kinder abspielt. Die Handlung zeigt die Reise der Beiden zu sich selbst, und über das Zusammentreffen mit der Welt, hin zu selbstständigen Persönlichkeiten. Die Lösung am Ende des Märchens kann sich nur ergeben, indem Hänsel und Gretel sich der neuen Situation, nämlich sich selbst ausgeliefert zu sein, stellen.³⁴⁸

³⁴⁴ ebd. S.8.

³⁴⁵ ebd. S.8.

³⁴⁶ ebd. S.8.

³⁴⁷ Vgl. Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile / Theater im Hof“, geführt von der Verfasserin, Bozen: 17.2.2012, Länge: 1:00:03.

³⁴⁸ Vgl. Bettelheim, Bruno. *Kinder brauchen Märchen*, S. 183, 184.

„Die Geschichte [...] verkörpert die Ängste und Lernaufgaben des kleinen Kindes, das seine primitiven oralen und daher destruktiven Wünsche überwinden und sublimieren muß [sic!]. Das Kind muß [sic!] lernen, daß [sic!] – wenn es sich nicht selbst von diesen freimacht – seine Eltern oder die Gesellschaft es gegen seinen Willen dazu zwingen werden – ebenso wie seine Mutter zuvor aufgehört hatte, ihr Kind zu stillen, als sie das Gefühl hatte, daß [sic!] es an der Zeit war.“³⁴⁹

Bettelheim verweist dabei auf die Funktion der Mutter, die für die Ernährung des Kindes die wichtigste Rolle im Leben spielt. So deutet er das Lebkuchenhaus, von welchem die Kinder ohne zu zögern essen, als symbolische Repräsentation der Mutterfigur. Mit den bösen Absichten der Hexe, die Kinder essen zu wollen, werden diese schließlich dazu gezwungen, die Gefahren rückhaltloser Gier und Abhängigkeit (durch die Hexe personifiziert) durch Eigeninitiative zu überwinden.³⁵⁰

Bei ihrer Rückkehr zum Elternhaus haben die Kinder die Eigenschaften der bösen Hexe bekämpft und konnten zudem wertvolle Edelsteine ergattern, welche zeigen sollen, dass sich das Böse in das Gute gewandelt hat. In diesem Kontext repräsentieren die Schätze laut Bettelheim die neugewonnene Unabhängigkeit der Kinder in ihrem Denken und Handeln. Ein neues Selbstvertrauen sozusagen, das sich klar von der anfänglich passiven Abhängigkeit der Beiden bei der Aussetzung im Wald, abhebt. Als Hauptanliegen des Märchens nennt der Kinderpsychologe den Ansporn zu einer höheren Ebene des psychologischen und intellektuellen Seins heranzuwachsen.³⁵¹

Laut Bettelheim lernen die Kinder in der Rezeption des Märchens die Abhängigkeit der Eltern zu überwinden und sich zur Bewältigung der Lebensaufgaben, auch auf die Hilfe von Altersgenossen zu verlassen. Die Gefahren der Welt, in übertriebener Form durch die Ängste der Kinder ausgemalt, können so gemeistert werden.³⁵²

„Das Kind sieht existentielle Gefahren nicht objektiv, sondern in phantastischer Übertreibung entsprechend seiner unreifen Angst – die beispielsweise in der kinderfressenden Hexe symbolisiert ist. Das Märchen [...] macht ihm Mut, auch die Phantasieprodukte seiner eigenen Angst zu überprüfen, da solche Märchen ihm das Vertrauen

³⁴⁹ ebd. S. 184.

³⁵⁰ Vgl. ebd. S. 186.

³⁵¹ Vgl. ebd. S. 189.

³⁵² Vgl. ebd. S. 190, 191.

schenken, daß [sic!] es nicht nur mit den realen Gefahren fertig werden kann, sondern sogar mit den stark übertriebenen, die nur in seiner Angst existieren. [...] Solange Kinder an Hexen glauben [...], bis sie so alt geworden sind, daß [sic!] sie sich nicht mehr gezwungen sehen, ihren gestaltlosen Ängsten eine menschenähnliche Gestalt zu geben, sollte man ihnen Geschichten erzählen, in denen gescheite Kinder es fertigbringen, sich von solchen Verfolger-Figuren ihrer Phantasie zu befreien.“³⁵³

Die Inszenierungsweise des Märchens durch das „Theater in der Hoffnung“ forderte die zuschauenden Kinder auf, ihre Phantasie zu benutzen, sich der eigentlich bekannten Geschichte zu entwenden und neue Denkmuster, durch die Abwechslung von Spiel und Erzählung der Figuren auf der Bühne, zu erkennen. Antworten und Lösungen sollten nicht vorgegeben sein, sondern sich durch die Rezeption ergeben. Die Bedeutung der Geschichte fungierte dabei als wichtigstes Moment und in erster Linie wurde versucht, die Neugier der Kinder zu wecken, um auf diese Weise ihre eigenen Emotionen zu klären. Auf Basis von Fomigonis Arbeit, zeigten Beate Sauer und das Ensemble ein anspruchsvolles Stück, das sich nicht nur auf das Darstellen des Inhaltes des Märchens konzentrierte. Die Interpretation wurde nicht vorgegeben, die Lösung der Geschichte von Hänsel und Gretel erfolgte, wie bei Bruno Bettelheim zu entnehmen, durch das Bewusstsein der Kinder, dass sie im Stande sind, ihre eigenen Ängste zu überwinden und den Gefahren der Welt mit Mut entgegenzutreten.

6.2.2 Engagement für das Kinder- und Jugendtheater auf europäischer Ebene

Seit seinem Bestehen setzt sich das „Theater in der Hoffnung“ für die weitere Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters sowohl im europäischen Ausland, als auch in Südtirol engagiert ein. Aus diesem Grund arbeitete man mit Fachleuten zusammen, um eine ideale Kombination von Theorie und Praxis anzustreben. Mit dem Ziel, dem kulturpädagogischen Auftrag entgegenzukommen und die kulturpolitische Gewichtung des Theaters für Kinder und Jugendliche zu stärken, veranstaltete das „Theater in der Hoffnung“ 1993 eine Tagung zum Kinder- und Jugendtheater in Brixen.³⁵⁴

³⁵³ ebd. S. 191.

³⁵⁴ Vgl. „Geschichte im Detail“, in: *Cortile – Theater im Hof*, <http://www.theaterimhof.it/98,0,geschichte-im-detail,index,0.html>. Zugriff: 08.01.2012.

Im Jahr darauf wurde eine Abhandlung zum bisherigen Bestehen des Vereins, sowie theoretischen Sammlungen und Beiträgen über Theater für Kinder und Jugendliche im Allgemeinen veröffentlicht. Im Weiteren wird auf diese Ereignisse etwas genauer eingegangen.

6.2.2.1 ORGANISATION EINES KINDER- UND JUGENDTHEATERSYMPIOSIUMS

Am 18. September 1993 fand im Tourismuszentrum in Neustift / Brixen das Kinder- und Jugendtheatersymposium mit anschließendem Workshop für Jugendleiter (vom 19. – 21. September) statt. Organisiert wurde die Tagung von Beate Sauer und ihrem „Theater in der Hoffnung“ zusammen mit dem „Bund Südtiroler Volksbühnen“ (seit 1995 in „Südtiroler Theaterverband“ umbenannt – siehe Kapitel 5.1). In der Dokumentation zum Symposium heißt es in den einleitenden Worten:

„Wie die Tagungsleiterin Beate Sauer formulierte, sei es das Ziel der Veranstaltung, der Orientierungslosigkeit im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters durch die zur Diskussion gestellten An- und Einsichten, Vorschläge, Aufforderungen und Behauptungen, entgegenzutreten.“³⁵⁵

Das Symposium verfolgte den Zweck, zusammen mit Fachleuten aus Theorie und Praxis, dem Sammelbegriff Kindertheater etwas differenzierter entgegenzutreten, sowie globale Fragen nach Inhalt und Ästhetik zu beantworten. In der Theaterzeitschrift *Darstellendes Spiel in Tirol* hieß es in der Ankündigung des Symposiums über den Inhalt wie folgt:

„Hier in Südtirol wird in letzter Zeit über Kinder- und Jugendtheater viel gesprochen und viel gemacht. Ob Animationsarbeit, Theater mit Kindern oder Theater für Kinder, es wird immer der Sammelbegriff Kindertheater verwendet. Neu Hinzugekommen ist der Begriff Theaterpädagogik. Es wird oft die Frage gestellt, inwieweit sich diese Begriffe voneinander differenzieren müssen und inwieweit sie sich in der Praxis überlappen; inwieweit z.B. Theater und Pädagogik enger in Verbindung treten können oder sollen. Das Symposium legt dabei

³⁵⁵ Bund Südtiroler Volksbühnen / Theater in der Hoffnung. „Dokumentation zum Kinder- und Jugendtheatersymposium – Beiträge aus Theorie und Praxis“, Brixen: Athesia Druck, 1993, S. 1. (Anm. d. V.: Diese Dokumentation wurde der Verfasserin von Frau Beate Sauer zur Verfügung gestellt).

den Schwerpunkt auf Theater mit Kindern und Jugendlichen, soll also all jene ansprechen, die in Schulen und außerhalb, in der Freizeit Theater machen, will aber zudem die Brücke zum Theater für Kinder und Jugendliche schlagen.“³⁵⁶

Beate Sauer war es besonders wichtig auch in Südtirol eine theoretische Diskussion über Kinder- und Jugendtheater anzustellen, um so zu veranschaulichen, dass ebensolche Erkenntnisse in der Praxis, in Form von neuen Themen und durch anspruchsvolle Umsetzung in ästhetischer Hinsicht verwirklicht werden können. Im Symposium sollte aufgezeigt werden, dass der Begriff Kinder- und Jugendtheater mehr als eine Zurückführung auf sein Zielpublikum beinhaltet, und nicht zwangsläufig mit einfachen Stoffen und märchenhaften Themen in Relation stehen muss (siehe dazu Kapitel 2 Begriffsbestimmung). Eine fundierte theoretische Kenntnis ist vor allem im Kinder- und Jugendtheater von Nöten und gibt die Basis für jegliche praktische Umsetzung vor. Dabei stand die Beantwortung von Fragen zu Inhalten, Arbeitsprozessen und Pädagogik im Vordergrund. Die Teilnehmer sollten durch das Symposium mit Fachleuten und Experten konfrontiert werden, um letztlich in einer kritischen Diskussion über die einzelnen Beiträge, selbst ihren Zugang zu den neuen Formen in dieser Sparte zu erfahren. Eine derartige Auseinandersetzung war in Südtirol relativ neu, der Bereich der Theaterpädagogik war im Land erst im Kommen. Beate Sauer lud auch aus diesem Grund Fachleute ein, die gegen ein verstaubtes Verständnis von Pädagogik, neue Formen und Ansätze in diesem Berufsbild anstrebten. Neue Denkanstöße sollten an die Teilnehmer des Symposiums übermittelt und in die Praxis übertragen werden. Der darauffolgende Workshop für Jugendleiter schlug anschließend die Brücke von der Theorie zur Praxis.

Der Ablauf beim Symposium gestaltete sich durch die Vorträge der vier Referate und einer anschließenden Diskussion zwischen den Teilnehmern (vorwiegend Lehrer und Spielleiter) und den Referenten untereinander.

Es referierten folgende Experten zu diesen Themen (Die Auflistung erfolgt in der Reihenfolge der Vorträge beim Symposium):

³⁵⁶ „Kinder- und Jugendtheatersymposium“, in: *Darstellendes Spiel in Tirol*, Nr. 3/4, 1993, S. 33.

Peter Danzeisen ist Direktor der damaligen Schauspielakademie Zürich, Schauspieler und Theaterpädagoge. Er referierte zum Thema „Theater mit / für Kinder und Jugendliche. Was muss man können?“.

³⁵⁷ Danzeisen wandte sich im Besonderen an jene Personen, welche mit oder für Kinder arbeiten und bekräftigte sein Anliegen an diese, sich in ihrer Funktion auch selbst mit spielerischen Vorgängen auseinanderzusetzen. Des Weiteren erläuterte er die Voraussetzungen, die es brauche um ein Spiel zu ermöglichen und wandte sich schließlich der Fähigkeiten zur Darstellung von Menschen zu: Körperkenntnisse, Atem-, Stimm- und Sprechkenntnisse, sowie Interaktionskenntnisse seien hier gefragt. Die Kunst, auf die er sich berief war das Darstellen der Wirklichkeit, welche er mit einem Begreifen der Situationen, in denen sich die darzustellende Figur befinde, definierte. Ausführlich äußerte sich Danzeisen zur Trennung von Kinder- und Erwachsenentheater und bezeugte seine Ansicht, dass es erstrebenswert wäre, ebendiese aufzuheben. Er forderte gleichwertige Anstrengungen dieser beiden Sparten, die sowohl formaler, als auch inhaltlicher Natur sein sollten.

„Ich neige dazu, heute das Kindertheater nicht vom Erwachsenentheater trennen zu wollen. Wenn das Theater der Ort sein kann, wo sich Menschen Menschen gegenüberstellen, -setzen, wären Räume zu wünschen, in denen sich die Generationen, die Mehrheiten mit den Minderheiten, im Dialog treffen.“³⁵⁸

Esther Hungerbühler ist Theaterpädagogin, Schauspielerin und arbeitet stets an diversen Schulprojekten mit. Ihr Referat trug den Titel „Darf ich Sie bitten? Eine Aufforderung zum Spiel.“

³⁵⁹ Sie widmete sich in ihrem Vortrag dem Thema Inhaltsbestimmung und der Funktion des Spiels. Mit einer Metapher aus dem Bereich der Botanik beschrieb sie die Theaterlandschaft als „flora theatralis“ und bezog sich dabei auf die Beschaffenheiten dieses „Theaterblümchens“, welches seine Bestimmung mit Hilfe des Spiels erkennen ließe. Auf dieses Spiel eingehend, erläuterte sie dessen

³⁵⁷ Für den gesamten Absatz siehe Referat: Vgl. Danzeisen, Peter. „Theater mit / für Kinder und Jugendliche. Was muss man können?“, in: *Dokumentation zum Kinder- und Jugendtheatersymposium – Beiträge aus Theorie und Praxis*, Bund Südtiroler Volksbühnen / Theater in der Hoffnung. Brixen: Athesia Druck, 1993, S. 2 -4.

³⁵⁸ ebd. S. 4.

³⁵⁹ Für den gesamten Absatz siehe Referat: Vgl. Hungerbühler, Esther. „Darf ich Sie bitten? Eine Aufforderung zum Spiel“, in: *Dokumentation zum Kinder- und Jugendtheatersymposium – Beiträge aus Theorie und Praxis*, Bund Südtiroler Volksbühnen / Theater in der Hoffnung. Brixen: Athesia Druck, 1993, S. 4 – 6.

Merkmale und hielt fest, dass es dabei um freies Handeln gehe, das nicht mit dem eigentlichen Leben korrespondiere. In einer eigenen Sphäre sei das Spiel durch Raum und Zeit bestimmt und habe keinen gewissen Verlauf oder Ausgang. Demnach würde es sich beim Spiel um eine fiktive und geregelte Betätigung handeln und würde nur in seiner eigenen Realität eingebettet seinen Sinn bestimmen. Hier verwies die Referentin auf Mysterien, Brauchtum, Religion und Volksfeste, die stark gebunden seien an diese symbolische Welt. Zusammenfassend kam sie am Ende zum Fazit:

„Unsere Blume gehört zur Familie der Spiele, gehört innerhalb dieser zur Gattung der Verkleidung und die Art heißt ‚flora theatralis‘. Daß [sic!] diese Art auch noch verschiedene Unterarten oder Rassen aufweist, nehme ich nun mal an.“³⁶⁰

Roger Lille ist Autor, Regisseur, Theaterpädagoge und Leiter der Schultheater – Beratungsstelle in Aargau (Schweiz). Sein Thema lautete „Welt als Bühne – Bühne als Welt. Gedanken, Behauptungen, Utopien und ein Modell aus der theaterpädagogischen Praxis.“

³⁶¹Lille versuchte in seinem Beitrag, Entwicklungen und Veränderungen der Theaterpädagogik anhand seines eigenen Werdegangs und seiner persönlichen Erfahrungen darzustellen. Dabei sprach er sich konkret gegen eine einzig mögliche Definition dieses Begriffes aus, denn Theaterpädagogik umfasse nicht nur unzählige Arbeitsmöglichkeiten, sondern zeichne sich ebenso durch Erfahrung und Wandelbarkeit aus. Vor allem bekräftigte er, dass ein guter Spielleiter selbst Erfahrungen als Spielender getätigt haben sollte, um seiner Funktion gerecht zu werden. Anders als Peter Danzeisen, stellte Lille das Spiel nicht unter formale Kriterien, bestimmt von technischen Fertigkeiten. Viel wichtiger seien für ihn Alltäglichkeit und die Auseinandersetzung mit sich und seiner Umwelt zur Förderung der Kommunikation mit der eigenen Person und dem Gegenüber. Es sei nicht das Ziel eines Theaterpädagogen Perfektion auf die Bühne zu bringen, denn auch unter Ausschluss der Öffentlichkeit sei das Wichtigste die Auseinandersetzung mit dem Inhalt und nicht die Diskussion über formale Kriterien. Letztlich solle es um Stoffe aus der Welt von Kindern und Jugendlichen

³⁶⁰ ebd. S. 6.

³⁶¹ Für den gesamten Absatz siehe Referat: Vgl. Lille, Roger. „Welt als Bühne – Bühne als Welt. Gedanken, Behauptungen, Utopien und ein Modell aus der theaterpädagogischen Praxis“, in: *Dokumentation zum Kinder- und Jugendtheatersymposium – Beiträge aus Theorie und Praxis*, Bund Südtiroler Volksbühnen / Theater in der Hoffnung. Brixen: Athesia Druck, 1993, S. 7 – 12.

gehen. Theater müsse seine Schlichtheit wiederfinden und sich ohne viel technischen Aufwand und perfekten Bühnenbildern zeigen, um sich auf diese Weise seinem Zuschauer wieder anzunähern.

Wolfgang Schneider ist Gründungsdirektor und damaliger Leiter des Kinder- und Jugendtheaterzentrums Frankfurt am Main, seit 1997 Vorsitzender der ASSITEJ Deutschland, Autor und Herausgeber verschiedenster Publikationen über Kinder- und Jugendtheater. Sein Referat zum Thema „Zwischen Kinderbelustigung und Themenstücken. Anmerkungen zum Verhältnis von Schule und Theater“ wurde von Peter Danzeisen vorgetragen, da Schneider selbst nicht anwesend sein konnte.

³⁶²Schneider übte Kritik an den Auftraggebern von Kinder- und Jugendtheater und bezog sich dabei auf die verschiedenen Ämter (Kulturamt, Sozialamt). Zu oft müssten Kindertheater die Funktion ihrer Auftraggeber erfüllen und seien somit ihrer eigenen Bestimmungen und Inhalten beraubt. Dies sei nicht immer so gewesen, denn trotz des Weihnachtsmärchens, habe es besonders nach den 60er Jahren neue Orientierungen im Kinder- und Jugendtheater gegeben. Ein geschichtlicher Abriss untermauerte Schneiders Feststellung und führte ihn zu einem Plädoyer für das narrative, existenzielle und politische Kindertheater. Dazu führte er verschiedene Beispiele an, unter anderem Ad de Bonts *Dussel & Schussel* als beispielhaften Text für die Darstellung von Gefühlen und Ängsten der Menschen (existentielles Kindertheater). Im Folgenden forderte Schneider eine optimistische Perspektive, die sich im Kindertheater in erster Linie durch die Notwendigkeit an guten Autoren, Dramaturgen, Regisseuren und Schauspielern definieren ließe. Kritisch äußerte er sich auch zum Verhältnis Schule – Theater und betonte, dass Theaterzwang von Seiten der Schulen nicht den gewünschten Effekt erbringen würde.

Besonders Wolfgang Schneiders Beitrag ist in diesem Kontext mit dem „Theater in der Hoffnung“ in Verbindung zu setzen, denn auch Beate Sauer fokussierte

³⁶² Für den gesamten Absatz siehe Referat. Vgl. Schneider, Wolfgang. „Zwischen Kinderbelustigung und Themenstücken. Anmerkungen zum Verhältnis von Schule und Theater“, in: *Dokumentation zum Kinder- und Jugendtheatersymposium – Beiträge aus Theorie und Praxis*, Bund Südtiroler Volksbühnen / Theater in der Hoffnung. Brixen: Athesia Druck, 1993, S. 12 – 15.

stets ein Finden von neuen Themen und Stoffen in Anlehnung an eine Weiterentwicklung von Kinder- und Jugendtheater in Südtirol.

In der anschließenden Diskussion zwischen den Teilnehmern und den Referenten ergaben sich zudem weitere Fragestellungen, die man versuchte im Gespräch untereinander zu beantworten.

Die Frage nach der Funktion und dem Tätigkeitsbereich der Theaterpädagogen wurde aufgeworfen. Einigkeit herrschte dabei unter den Experten in der Auffassung, dass Theaterpädagogen selbst die körpertechnischen Grundlagen für das Spiel beherrschen sollten. Theaterprojekte in Schulen müssten von den Lehrern initiiert, und von diesen in der Funktion eines Spielleiters begleitet werden. Zudem liege der Arbeitsbereich in Zusammenarbeit mit Amateurgruppen, Jugendzentren und Randgruppen auch außerhalb der Schule. Die therapeutische Wirkung vom Spiel wurde hier, wie auch im schulischen Bereich, als erstrebenswertes Ziel in der Arbeit mit den Jugendlichen dargestellt.

Die Frage nach der Berechtigung der zielgerichteten Hin-Arbeit zum sogenannten Produkt „Aufführung“ mit Kindern wurde dahingehend beantwortet, dass der Prozess des gemeinsamen Herstellens einer Geschichte vordringliches Anliegen sein sollte. Das Ergebnis dieses gemeinschaftlichen Erarbeitens wäre fallweise für Kinder auch wichtig, sollte jedoch nicht dem Ehrgeiz verfallen, perfektionistisch professionelles Theater liefern zu wollen.

Die Möglichkeit zu Klassikerinszenierungen an Schulen wurde über das Moment der Improvisation, als Mittel zum Verständnis von klassischen Texten und dem Entstehen einer Geschichte durch eigene Sprachmöglichkeiten diskutiert.

Eine Teilnehmerin warf die Frage nach der Bestimmung eines „anspruchsvollen“ Kinder- und Jugendtheaters in den Raum. Danzeisen führte dazu aus, dass Theater als Industrieprodukt, wie es häufig von Tourneetheatern als gut konsumierbare Kost verabreicht würde, nichts mit anspruchsvollem Theater gemein hätte (in Südtirol war ein Angebot an Tourneetheater vorhanden, jedoch kein spezifisches Kinder- und Jugendtheater im Sinne der Diskussionen – siehe dazu Kapitel 5.2). Der Anspruch sollte sich darauf beziehen, nicht Lösungen, sondern Themen mit ihren Widersprüchen darzustellen. Dies könne anhand von Märchen, sonstigen fertigen Stücken, aber auch mit selbsterarbeiteten Texten umgesetzt werden.

Der anschließende Workshop für Jugendleiter wurde in den zwei darauffolgenden Tagen angeboten. Der Kurs sollte ein Impuls und eine Anregung sein, um auf spielerische Art eine grundlegende Anleitung für einen praktischen Einstieg in die Theaterarbeit mit Jugendlichen zu erhalten.

Referent war hier der Theaterpädagoge, Schauspieler, Regisseur und Leiter des St. Galler Jugendtheaters Pepe Eigenmann.

6.2.2.2 DENKSCHRIFT ÜBER DAS BISHERIGE BESTEHEN VOM „THEATER IN DER HOFFNUNG“ UND THEORETISCHE FUNDIERUNGEN

Beate Sauer zeigte sich stets sehr bemüht, die positiven Entwicklungen im Bereich Kinder- und Jugendtheater auch in Südtirol zu thematisieren. Professionelles Kinder- und Jugendtheater zu machen, war nicht nur der Anspruch des „Theaters in der Hoffnung“, sondern man war zudem versucht das Interesse im Land für diese Sparte zu wecken und auf sich aufmerksam zu machen.

1994 wurde aus diesem Grund von Beate Sauer eine Art Denkschrift über das bisherige Bestehen ihres Theaters, mit theoretischen Abhandlungen von namhaften Theatermachern und Theaterwissenschaftlern, herausgegeben.³⁶³

Im Vorwort äußerte sie sich dazu wie folgt:

„Das ‚Theater in der Hoffnung‘ [...] arbeitet seit fünf Jahren in Südtirols Schulen und will Resümee ziehen, - nicht zur Beweihräucherung seiner selbst, sondern aus der Notwendigkeit heraus, seinen Standpunkt zu festigen. Betrachten wir die Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters, so hat es 25 Jahre harte Arbeit gebraucht, bis sich das Kinder- und Jugendtheater seinen Platz im Theater erkämpft hat. Heute wird es als eigenständige Kunstform anerkannt.

‚Das Theater in der Hoffnung‘, das vom deutschen Sprachraum (Deutschland, Österreich, Schweiz) mittlerweile sehr unterstützt wird, kämpft noch um seine vollständige Anerkennung als professionelles Theater. Fachkräfte aus dem Ausland würden es als sehr wünschenswert sehen, auch in Südtirol ein Kinder- und Jugendtheater begrüßen zu können. Grund genug, um nach vorne zu schauen, um weiterzumachen, ohne dabei Vergangenes zu vergessen und an Vergessenes zu erinnern.“³⁶⁴

³⁶³ Anm. d. V.: Für alle, das „Theater im Hof“ betreffenden Produktionen, wurde diese Denkschrift bereits des Öfteren zitiert.

³⁶⁴ Sauer, Beate (Hg.). *Theater in der Hoffnung. Theater für Kinder und Jugendliche*, S. 3.

Mit Beiträgen von Wolfgang Schneider, Reinhard Urbach (von 1988 bis 2002 Leiter des „Theaters der Jugend“ in Wien, Theaterwissenschaftler und Dramaturg) und Marlene Schneider (Mitbegründerin der ASSITEJ Austria) gibt die Abhandlung den Lesern zu Beginn einen theoretischen Überblick über Theater für Kinder und Jugendliche im Allgemeinen.

Es folgt ein Überblick über die bis dato realisierten Produktionen, untermalt von weiteren theoretischen Beiträgen. Durch Interviews mit Theatermachern aus dem Ausland sollte die Stückwahl veranschaulicht und Aufklärung betrieben werden. So ist im Heft neben der Beschäftigung mit *Dussel & Schussel* ein Protokoll des Gesprächsabends mit Ad de Bont zu finden, als er in Bozen bei der Pressekonferenz zur Verfilmung des Stücks anwesend war (siehe Kapitel 6.1.2). Im Kapitel über *Algot Storm* findet sich ein Artikel über schwedische Kinderstücke, welcher die Notwendigkeit der Beschäftigung mit neuen Themen für das Kinder- und Jugendtheater veranschaulicht. Bruno Bettelheims Thesen werden im Text über *Hänsel & Gretel* dargelegt und geben Aufschluss über die Funktion von Märchen als Hilfestellung im Umgang alltäglicher Problemstellungen, denen Kinder sich ausgesetzt sehen (zu Bruno Bettelheim siehe Kapitel 4.2). Zudem ist in diesem Kontext ein Interview mit Carlo Formigoni abgedruckt, der seine Ansätze zur Frage „Was ist Theater für mich?“ erläutert.

Weitere Interviews mit Nino D’Introna (Regisseur und Schauspieler) und Serena Sartori (Mitglied des „Teatro del Sole“), mit welchen das „Theater in der Hoffnung“ zusammenarbeitete, geben Aufschluss über das italienische Kinder- und Jugendtheater und berichten über Erfahrungen und Zukunftsperspektiven.

Beate Sauer äußerte sich zu ihre Intention über das Erscheinen der Denkschrift wie folgt:

„Da es das Kinder- und Jugendtheater in Südtirol als eigene Kunst- richtung nicht gegeben hat, sondern lediglich einmal im Jahr zu Weihnachten, war es mir sehr wichtig dies fachlich zu fundieren und Fachleute aus dem Ausland einzuladen, um auch in Südtirol eine Plattform dafür aufzubauen. Nur so konnte man auch hier die Akzeptanz kriegen, dass es sich beim Kinder- und Jugendtheater um eine genauso ernstzunehmende Theaterform handelt, wie beim Erwachsenentheater. Ich wollte darauf aufmerksam machen, dass Qualität wichtig ist, dass Fachleute sich bewusst entschieden haben für Kinder zu spielen, und das Kindertheater nicht nur als Sprungbrett verwenden, um irgendwann im Erwachsenentheater Karriere zu machen. Es war mir wichtig, dass es in Südtirol eine Selbstverständlichkeit darstellt, dass es Leute gibt, die eine seriöse Ausbildung hinter

sich haben, aber dann sagen, ihnen macht es mehr Spaß für Kinder zu spielen. Wenn man für Kinder Theater macht, muss eine gewisse Einfachheit zwar gegeben sein, Einfachheit heißt jedoch nicht Oberflächlichkeit. Dies war so mein Grundgedanke dahinter.³⁶⁵

6.2.3 Die letzten Jahre des mobilen Theaters

Das „Theater in der Hoffnung“ verbuchte seit seinem Bestehen einen großen Erfolg und die Nachfrage nach neuen Inszenierungen war besonders in den ersten Jahren fortwährend gegeben. Stets wurde versucht eine Weiterentwicklung zu erfahren, um dem Anspruch, Qualität zeigen zu können, gerecht zu werden. Es wurde auf Neues gesetzt, so spielte man neben den Märcheninszenierungen von *Anna und der König, der aus dem Märchen fiel* und *Hänsel & Gretel*, Stücke mit einschlägigem Hintergrund. Bewegungstheater erlebten die Zuschauer beispielsweise mit *27 und 72*, wo Tanz und Musik stark auf dramaturgische Mittel aufbauten. Es folgte *Robinson & Crusoe* vom italienischen Theatermacher Nino D’Introna nach einer Inszenierung des „Teatro dell’Angolo“ Turin. Das Stück beschäftigte sich mit Sprachbarrieren zweier Fremder, die sie letztlich jedoch überwinden können. Ein Thema, welches im Besonderen durch seine Aktualität im zweisprachigen Südtirol überzeugen konnte.

1994 folgte nach einer Inszenierung von Serena Sartori *Die Rose des Gedenkens* aus den Dolomiten sagen, bei dessen Premiere der Theaterwissenschaftler Wolfgang Schneider anwesend war. Das „Theater in der Hoffnung“ baute auf die Zusammenarbeit mit Fachleuten aus dem Ausland und verfolgte die Entwicklungen im Kinder- und Jugendtheater.³⁶⁶

Auch die Gruppe selbst wollte in seiner Entwicklung nicht stagnieren. 1994 reichte Beate Sauer beim „Amt für Kultur“ in Bozen ein *Konzept für ein professionelles Kinder- und Jugendtheater in mobiler Form in Südtirol* ein. Die Idee dahinter war, das mobile Theater für Kinder und Jugendliche zu institutionalisieren, um so den Fortbestand der Arbeit an Schulen zu gewährleisten. Nach Ad de Bonts Vorbild, welcher in den Niederlanden, in einer mit Südtirol vergleichbaren Provinz arbeitet, wollte Sauer dieses Modell übertragen und sich so als In-

³⁶⁵ Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile / Theater im Hof“, geführt von der Verfasserin, Bozen: 17.2.2012, Länge: 1:00:03.

³⁶⁶ Vgl. Sauer, Beate (Hg.). *Theater in der Hoffnung. Theater für Kinder und Jugendliche*, Bozen: Coop. Cierre (VR) - mit Unterstützung der Autonomen Provinz Südtirol, 1994.

stitution ihren Fortbestand sichern. Das niederländische Subventionsmodell sah vor, dass der Gruppe „Wederzijds“, von einem Gremium an Fachleuten beobachtet, über vier Jahre Subventionen zugeteilt wurden, mit der Auflage 100 mal im Jahr zu spielen. Diese Regelung garantierte auch für kleine Schulen die Möglichkeit, qualitatives Kinder- und Jugendtheater zu sehen und man war von der Publikumsanzahl nicht mehr abhängig. Im vorgelegten Konzept erläuterte Beate Sauer die Entwicklungen im Kinder- und Jugendtheater und die Arbeit von Ad de Bont und seiner Gruppe und verwies anschließend auf die Stellung von Kinder- und Jugendtheater in Südtirol.³⁶⁷ Über die damalige Situation vom „Theater in der Hoffnung“ führte sie aus:

„In dieser Form kann das ‚Theater in der Hoffnung‘ nicht weiterarbeiten, will es seine Qualität verbessern, aber vor allem seine Kontinuität aufrechterhalten. Der Boden für ein Berufskindertheater ist gegeben, die Unterstützung der Fachkräfte aus dem Ausland vorhanden. Der Kern der Gruppe steht fest [...]. Fachkräfte aus dem deutschsprachigen Raum haben sich bereiterklärt, zusammenzuarbeiten [...], kompetente Leute würden die Arbeit unterstützen und wünschen sich ebenso ein professionelles Kinder- und Jugendtheater in Südtirol (Wolfgang Schneider, Reinhard Urbach, Roger Lille, Peter Danzeisen, ...).“³⁶⁸

Das Konzept mit detaillierter Ausarbeitung über Finanzierungsmöglichkeiten, Bestand der Gruppe, Spielpläne, Kalkulationen und Strukturen wurde jedoch ohne Begründung abgelehnt.³⁶⁹ Durch die damalige kulturpolitische Situation heraus bedingt, konnte Beate Sauers Idee nicht umgesetzt werden. Dem Theater für Kinder und Jugendliche schien keine Wichtigkeit beigemessen zu werden und die Politik ging davon aus, dass ein Bedürfnis nach einem solchen nicht vorhanden sei. Das Festhalten an der Tradition im Land und die eingesessene Generation in den Gremien, machte es einer Einzelperson mit neuen Vorstellungen nicht möglich, innovative Ideen oder Projekte umzusetzen.

Aufgrund dieser niederschmetternden Tatsache versuchte man sich neben Südtirol vermehrt auf das Ausland zu konzentrieren. Aufführungen eigener Produktionen in diversen Ländern wurden angestrebt und so kam es, dass das

³⁶⁷ Vgl. Sauer, Beate. *Konzept für ein professionelles Kinder- und Jugendtheater in Südtirol*, eingereicht beim „Amt für Kultur“ in Bozen, 1994. (Das Konzept wurde der Verfasserin von Frau Sauer zur Verfügung gestellt).

³⁶⁸ ebd.

³⁶⁹ Vgl. Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile / Theater im Hof“, geführt von der Verfasserin, Bozen: 17.2.2012, Länge: 1:00:03.

„Theater in der Hoffnung“ neben verschiedenen Inszenierungen in Wien und Hallein mit dem Stück *Pinocchio* auch in Paris in französischer Sprache spielen konnte.

Die Aufträge im eigenen Land wurden jedoch immer weniger. Dies war auch dadurch bedingt, dass zu diesem Zeitpunkt vermehrt Gruppen aus dem deutschsprachigen Ausland nach Südtirol kamen und an den Schulen spielten.³⁷⁰

Die Bilanz zum Ende des mobilen „Theaters in der Hoffnung“ war, trotz der Rückgänge an Engagements in den letzten Jahren, eine durchaus positive: Bis zu 1.932 Aufführungen wurden an über 300 Schulen, Kindergärten, Altersheimen und Betrieben vor einem Publikum von ca. 260.000 Zuschauern gespielt. Vier Stücke wurden durch den Rai Sender Bozen verfilmt und im Fernsehen ausgestrahlt.³⁷¹ (Die fünfte Verfilmung *Pinocchio* war im Jahr 2001 als „Theater im Hof“). In den 10 Jahren seines Bestehens hatte sich die Gruppe um Beate Sauer einen Namen gemacht.

Da es in Südtirol jedoch nicht möglich war, mobiles Theater zu institutionalisieren und man in der Entwicklung als Gruppe nicht mehr weiter kam, wuchs die Idee ein festes Kinder- und Jugendtheater in Bozen aufzubauen.

In den folgenden Kapiteln wird die Entstehungsgeschichte der fixen Spielstätte bis hin zur heutigen Situation des „Cortile - Theater im Hof“ in Bozen erörtert.

7. Vom „Theater in der Hoffnung“ zum „Cortile - Theater im Hof“

Die Realisierung des ersten festen Kinder- und Jugendtheaters in Südtirol, stand zunächst vor dem Problem einen geeigneten Raum für dieses Vorhaben zu finden.

Beate Sauer machte sich auf die Suche nach Immobilien, die für ihr Theater in Frage kommen konnten und glaubte schon bald das passende Objekt gefunden zu haben. Im Zentrum entdeckte sie eine leerstehende Möbelfabrik und nahm

³⁷⁰ Vgl. ebd.

³⁷¹ Vgl. Archiv „Theater im Hof“, *Die letzten 10 Jahre*, Bozen: 28.2.2012.

sofort mit den Besitzern Kontakt auf, welche sich zunächst sehr interessiert an ihrem Vorhaben zeigten und ihr Einverständnis über die Vergabe der Räumlichkeiten gaben.³⁷²

Zusammen mit dem Architekten Wolfgang Klebelsberg wurden Pläne für den Umbau der Räumlichkeiten in ein Theater erstellt, das bis zu 104 Sitzplätze bieten sollte. Das Gebäude schien ideal für die Beherbergung eines Kinder- und Jugendtheaters und nach den Plänen des Architekten wäre der Umbau zudem nach den denkmalschützerischen, sowie feuerpolizeilichen Maßgaben unbedenklich gewesen.³⁷³

Die Gemeinde Bozen, sowie der damalige Vizebürgermeister Elmar Pichler Rolle, zeigten sich vom Vorhaben begeistert und willigten ein, das Projekt zu unterstützen. Noch bevor Beate Sauer jedoch die Kosten für den Umbau kalkulieren konnte, änderten die Besitzer ihre Meinung und stellten das Objekt nicht mehr zur Verfügung. Die Realisierung eines festen Theaters für Kinder und Jugendliche schien kurzfristig zu platzen. Da Sauer aber durch den geplanten Umbau des Gebäudes mit der Gemeinde Bozen in Kontakt getreten war, sicherte ihr diese die Finanzierung ihres Vorhabens zu, würde sie einen neuen Raum dafür auffinden. Diese Zeit überbrückte die Gruppe mit einigen Auftritten und hielt sich zudem durch Nebenjobs über Wasser. Durch eine geschaltete Annonce meldete sich dann tatsächlich die Besitzerin einer damaligen Sauna im Zentrum von Bozen und stellte Beate Sauer ihr Gebäude zur Verfügung. Die Räumlichkeiten, die übernommen werden konnten wie sie waren ohne einen groben Umbau vornehmen zu müssen, waren somit endlich gefunden, nun ging es daran die Einrichtung und die Adaption der Räume in Angriff zu nehmen. Durch die Gelder der Gemeinde sollte dies so schnell wie möglich, innerhalb eines Jahres, realisiert werden. Beate Sauer handelte schnell und nahm mit dem „Theater der Jugend“ in München Kontakt auf, da sie erfahren hatte, dass dieses umgebaut worden war und der dafür zuständige Architekt, das renovierte Theater ganz nach Sauers Vorstellungen, als sehr flexiblen und mobilen Theaterraum, gestaltete. Die Zusammenarbeit mit dem Münchner Architekten konnte allerdings nicht vor Ort geschehen, da es diesem nicht möglich war bei der A-

³⁷² Vgl. Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile / Theater im Hof“, geführt von der Verfasserin, Bozen: 17.2.2012, Länge: 1:00:03.

³⁷³ Vgl. Archiv „Theater im Hof“, *Theater unter Dampf – Planung des festen Kinder- und Jugendtheaters*, Bozen: 28.2.2012.

daption der Räumlichkeiten in Bozen anwesend zu sein. Über Faxgerät wurden also die Pläne ausgetauscht, Beate Sauer selbst musste die Bauleitung übernehmen. Die Euphorie war jedoch sehr groß und mit Unterstützung der Gemeinde Bozen für die Finanzierung der Einrichtung nahm das heutige „Cortile - Theater im Hof“ in einem Hinterhof am Obstplatz im Bozner Zentrum (daher die Namensgebung – Cortile = ital. für Hof), in nur drei Monaten Gestalt an und konnte schließlich mit dem 1. Dezember 1999 seine Tore öffnen.³⁷⁴

Die harte Arbeit über mehrere Monate hatte sich ausgezahlt und das erste feste Theater für Kinder und Jugendliche in Südtirol für deutschsprachiges, sowie italienischsprachiges Publikum, startete in seine erste Saison. In verschiedenen Pressemitteilungen wurde dieses Ereignis sehr positiv kommentiert.

So hieß es in der Südtiroler Tageszeitung *Dolomiten* am 2. Dezember 1999, einen Tag nach der Eröffnung:

„Als gestern im ‚Cortile – Theater im Hof‘ der Vorhang aufging, konnten sich die Kinder vor Lachen schon kaum mehr halten. Das erste Kindertheater von Südtirol feierte bis in die Nacht hinein seine offizielle Eröffnung. [...] Unterstützt wird das neue Kindertheater, welches vom Theater in der Hoffnung [Name des Vereins blieb bestehen] getragen wird, von den Kulturassessoraten der Stadt, des Landes und privaten Sponsoren.“³⁷⁵

Die Neue Südtiroler Tageszeitung schrieb in ihrem Bericht über die Eröffnung wie folgt:

„Zehn Jahre lang ist das ‚Theater in der Hoffnung‘ durch die Lande gezogen, durch Schulen, Vereinshäuser und so fort. Pünktlich zum Jubiläum hat es jetzt eine fixe Heimstätte gefunden, ‚eine Insel in der Stadt‘, wie es Andreas ‚Opal‘ Robatscher, einer der Gründer, gestern zur Eröffnung ausdrückte. Das neue Theater ist ein Theater ganz für die Kleinen. [...] Die Spielräume sind in einem Marineblau gehalten, das Ambiente strahlt die Botschaft ‚klein aber fein‘ aus. So ist es auch geplant, denn Kinder brauchen Nähe, intime Räume, um den Schauspielern nahe zu sein, um mitten im Geschehen zu sein. [...] Der Betrieb wird selbstredend zweisprachig ablaufen. Als Ideal haben sich die MacherInnen vorgenommen, daß [sic!] deutsche Kinder auch einmal ein italienisches Stück besuchen und umgekehrt. Künst-

³⁷⁴ Vgl. Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile / Theater im Hof“, geführt von der Verfasserin, Bozen: 17.2.2012, Länge: 1:00:03.

³⁷⁵ pla. „Kinderlachen hinterm Obstmarkt – Eröffnung des ersten Kindertheaters von Südtirol“, in: *Dolomiten*, 2. Dezember 1999, S. 35.

lerisch hat sich Beate Sauer vorgenommen, einen Ort zu schaffen, wo die Kinder ‚wieder zuhören‘ lernen.³⁷⁶

Neben Beate Sauer bestand das Team aus Andreas Robatscher, Valentina Emeri, Anne Savio und Georg Senoner. Während sich die Ersteren um die künstlerischen Belange kümmerten, trieb Senoner das nötige Geld bei Sponsoren und Institutionen auf. Die Finanzierung sollte dabei auf folgenden drei Säulen getragen werden: Ein Drittel sollte von der Stadtgemeinde Bozen und vom Land Südtirol beigetragen werden, ein weiteres Drittel von privaten Sponsoren und der Rest würde über Aboverkauf und Publikumseinnahmen finanziert.³⁷⁷ Wie sich später jedoch herausstellte, sollte dieses Finanzierungskonzept noch für finanzielle Schwierigkeiten sorgen (siehe Kapitel 7.2).

Im *Dolomiten Magazin*, der Illustrierten mit Fernsehprogramm als wöchentliche Beilage der Tageszeitung *Dolomiten*, wurde vor der Eröffnung des Hauses die Titelseite mit Hinweis auf die darin enthaltene Reportage über das neue „Theater im Hof“ geziert. So zeigte die Illustrierte ein umfassendes Bild von Beate Sauers bisheriger Arbeit und wies auf die große Eröffnung des festen Kinder- und Jugendtheaters in Bozen hin. Im Artikel wurde Beate Sauer über das bevorstehende Ereignis wie folgt zitiert:

„Bisher konnten wir nur mit dem arbeiten, was in unserem kleinen VW-Bus Platz hatte‘, [...]. ‚Das hatte natürlich seinen eigenen Reiz. Jetzt haben wir den Vorteil, dass wir immer in demselben Raum spielen und auch die Bühnenbilder aufwendiger gestalten können. Für uns und unsere Zuschauer bedeutet das mehr Qualität.‘ Ihr Vagabundentum wollen die passionierten Theatermacher aber nicht ganz aufgeben. Theater an den Schulen wird es weiterhin geben, auch wenn natürlich das ‚Theater im Hof‘ Mittelpunkt ihres Theaterschaffens wird.“³⁷⁸

Über das Programm des neuen Theaters hieß es:

„Den ganzen Dezember über wird das beliebte Stück ‚Pinocchio‘ gespielt [...]. In der Weihnachtszeit finden samstags, sonntags und montags auch Lesungen statt, während im Foyer des neuen Kinder-

³⁷⁶ sh. „Ein Theater für die Kleinen“, in: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, Nr. 245, 2.12.1999, S. 14.

³⁷⁷ Vgl. ebd. S. 14.

³⁷⁸ Plattner, Renate. „Bühne frei für Kinderträume“, in: *Dolomiten Magazin – Illustrierte mit Fernsehprogramm vom 27.11. bis 3.12.1999*, Heft 48 / Jg. 15, 26.11.1999, S. 8 – 11, hier S. 9, 10.

theaters verschiedene Ausstellungen geplant sind. Für Abwechslung werden außerdem verschiedene Gastspielgruppen aus Zürich, Berlin, Wien oder Turin sorgen, wie auch die Musik keinesfalls zu kurz kommen wird.

'Unsere Aufführungen richten sich nach den Geschäfts- und Bürozeiten. Eltern können ihre Kinder bei uns lassen und inzwischen etwas erledigen oder auch gerne bei uns bleiben', sagt Beate Sauer. Das Programm wird so eingerichtet, dass alle Kinder und Jugendlichen mindestens einmal im Monat etwas Passendes für ihre Altersgruppe finden.³⁷⁹

Auch die italienische Presse berichtete über die Eröffnung des Hauses, so beispielsweise die Tageszeitung *Alto Adige* am 2. Dezember 1999:

„Il cortile, da sempre simbolo dello spazio ideale per i giochi dei ragazzi, fa un salto di qualità e diventa luogo destinato al teatro. [...] Artefice di questa importante iniziativa destinata ai più piccoli, l'associazione teatrale 'Theater in der Hoffnung', che da dieci anni porta i suoi spettacoli nelle scuole di lingua tedesca di tutta la provincia, e che ha potuto contare sui fondamentali aiuti economici di Comune, Provincia e sponsor privati. Lo spazio [...] è destinato a diventare un punto di riferimento per bambini e ragazzi di tutte le età e che potranno contare su un team di professionisti provenienti dal mondo dello spettacolo, dell'arte e dell'artigianato. [...] Sono in programma spettacoli teatrali in lingua italiana e tedesca, rappresentazioni di teatro non verbale e 'di figura' che [...] saranno accompagnati da attività didattiche e ricreative concordate con gli insegnanti; senza dimenticare le altre proposte, che comprendono musica per e con i ragazzi, un laboratorio teatrale, allestimenti di arte varia a misura di bambino [...]."³⁸⁰

Die Eröffnung am 1. Dezember startete um 15 Uhr mit *Der Bär auf dem Försterball* von und mit dem deutschen Figurenspieler und Regisseur Jojo Ludwig. Die anschließende Feier wurde mit Musik und Buffet bis in die späte Nacht hinein zelebriert. Bereits am nächsten Tag stand Carlo Formigoni mit *Aladino*

³⁷⁹ ebd. S. 10.

³⁸⁰ „E anche il teatro per i ragazzi da dicembre avrà una sede nel ‚Cortile‘ di piazza Erbe“, in: *Alto Adige*, Nr. 282, 2.12.1999, S.20.

Übersetzung d. V.: „Der Innenhof, seit jeher Symbol für den idealen Raum kindlicher Spiele, macht einen Qualitätssprung und wird zum Ort für Theater. Gründer dieser wichtigen Initiative, die für Kinder entwickelt wurde, ist der Theaterverein ‚Theater in der Hoffnung‘, welcher seit 10 Jahren seine Inszenierungen in deutschsprachige Schulen der Provinz bringt, und dabei auf grundlegende finanzielle Unterstützung von Seiten der Gemeinde, Provinz und privaten Sponsoren rechnen konnte. Der Raum soll ein Treffpunkt für Kinder und Jugendliche aller Altersgruppen werden, welche auf ein professionelles Team aus der ganzen Welt aus den Bereichen Theater, Kunst und Handwerk zählen können. Auf dem Programm stehen Inszenierungen in italienischer und deutscher Sprache, Figurentheater, begleitet von Freizeitaktivitäten gestaltet mit Lehrern, nicht zu vergessen weitere Angebote wie Musik für und von Kindern, Theaterwerkstätte und verschiedene Kunstaussstellungen für Kinder.“

(Ausarbeitung zum Stück siehe Kapitel 4.3.2.1.1), sowie am Abend mit *Faust* für Jugendliche auf dem Spielplan, gefolgt von Erzählungen italienischer Geschichten vorgetragen von Valentina Emeri. Für den restlichen Dezember starteten Andreas Robatscher und Beate Sauer die erste Spielsaison mit ihrer Inszenierung von *Pinocchio* in deutscher Sprache.³⁸¹

Im Jahresprogramm 1999 / 2000 äußerte sich Beate Sauer zur Verwirklichung des „Theaters im Hof“ im Vorwort:

„Die lange gehegten Hoffnungen des ‚Theaters in der Hoffnung‘ sind endlich in Erfüllung gegangen: ein eigenes Haus, wo Kinderspiel und Schauspiel eine Stätte haben, ein wahrer ‚Children’s Corner‘ nach unseren Vorstellungen.“³⁸²

7.1 DAS „CORTILE – THEATER IM HOF“ - ÜBER IDEEN UND KONZEPTE

Auch in der festen Spielstätte wurde, wie zuvor im „Theater in der Hoffnung“, für kleine Kinder ab drei Jahren aufwärts sowie für Jugendliche gespielt.³⁸³ Später durch den Schwerpunkt „F.i.a.T.“ (Frauen im und am Theater) auch für Erwachsene (siehe Kapitel 7.4).

War das Programm des neuen Kinder- und Jugendtheaters in Bozen im Dezember 1999 durch das Stück *Pinocchio*, sowie einer Reihe von Musikvorstellungen und Lesungen bestimmt, startete es mit Jänner 2000 sein Veranstaltungsprogramm mit einem abwechslungsreichen Spielplan für die erste Saison. Inszenierungen durch Gastgruppen, sowie drei bis vier Eigenproduktionen im Jahr, waren für die nächsten Jahre vorgesehen. Den Anfang machte eine Eigenproduktion unter der Regie von Andreas Robatscher im Jänner 2000, welcher in *Der gelbe Hund* Textadaptionen von Ernst Jandl auf die Bühne brachte. Gedichte des Autors wurden zu einer Geschichte verarbeitet.

³⁸¹ Vgl. sh. „Ein Theater für die Kleinen“, in: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, Nr. 245, 2.12.1999, S. 14.

³⁸² Archiv „Theater im Hof“, Sauer, Beate. *Programmheft 1999 / 2000 – Vorwort*, Bozen: 5.3.2012.

³⁸³ Vgl. Daniel, Sabine. „Weil ich an Kinder glaube“, in: *Z – Die Zeitung am Sonntag*, Nr. 49, 5.12.1999, S. 14.

„Manche meinen, lechts und rinks kann man nicht verwechsellern. Welch ein Illturm! schrieb einst Ernst Jandl, nach dessen Texten das Kinderstück gestaltet wurde. Das Stück erzählt die Geschichte einer Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau, in die plötzlich ein kleiner gelber Hund kommt und erst einmal alles durcheinander bringt.“³⁸⁴

Die Produktion sollte ein Anstoß für Kinder sein, Sprache in seinen phantasievollen und experimentierfreudigen Facetten kennenzulernen, um somit auf ungewöhnliche Weise den Spaß daran zu entdecken.

Es spielten die zwei in Südtirol bereits bekannten Schauspieler Thomas Hochkofler (in der Rolle als Mann) und Rainer Reibenbacher (als Frau), welche lediglich durch Schminke in ihren Geschlechtern voneinander zu unterscheiden waren. In der Geschichte der Beiden rund um den gelben Hund (Handpuppe), kommt es in der Beziehung in dieser neuen Konstellation (der Hund steht in diesem Kontext symbolisch auch für ein Kind) zu Eifersuchtsdramen, Streit und Krisen. Diese Schwierigkeiten werden letztlich jedoch überwunden und die Beziehung gewinnt durch die neue Situation, die schlussendlich auch Freude mit sich bringt, an Zusammenhalt.³⁸⁵

Das „Theater im Hof“ wagte sich mit dieser Produktion für Kinder im Alter von 6 bis 14 Jahren an ein heikles Thema im Kinder- und Jugendtheater, das zudem durch Ernst Jandls Gedichte erschwert wurde. *Der gelbe Hund* richtete sich jedoch auch an erwachsenes Publikum. Die komplexe Inszenierung wurde in einem Presseartikel der Sonntagszeitung *Z* wie folgt beschrieben:

„Wer sich [...] durch den Einsatz von Sprache Klarheit erwartet, wird bitter enttäuscht. [...] Es wird einiges angedeutet, aber nichts konkret ausgesprochen. [...] Untermalt durch phasenweise wirre Textfolgen, in denen der Autor Ernst Jandl mit der Sprache jongliert. [...] An sich ein toller Versuch [...] Gedichte von Ernst Jandl zu einem Theaterstück einzurichten. Als Kindertheater [...] scheint das Experiment gescheitert. Für Erwachsene lohnt es sich allemal, das Sprachexperiment zu besuchen.“³⁸⁶

³⁸⁴ Archiv „Theater im Hof“. „Der gelbe Hund“, in: *Programmheft 2000 / 2001*, Bozen: 5.3.2012, S. 13.

³⁸⁵ Vgl. Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile – Theater im Hof“, geführt von der Verfasserin, Bozen: 28.3.2012, Länge: 1:20:41.

³⁸⁶ Eschgfäller, Michael. „Spannung zwischen Extremen“, in: *Z – Die Zeitung am Sonntag*, Nr. 3, 16.1.1999, S. 14.

Auch in einer Kritik der *Neuen Südtiroler Tageszeitung* wurde die Schwierigkeit des Stoffes für Kinder kritisiert und die Umsetzung des Themas durch Textadaptionen Jandls in Andreas Robatschers Inszenierung wie folgt beschrieben:

„Die sarkastische Sentenz, dass ein gelbes Hunderl auch kein Heilmittel ist, wenn der Beziehungskarren einmal festgefahren ist, skizziert der Regisseur in seiner Interpretation der Textcollagen des Wiener-Sprachgrantlers in wenigen, klaren Linien. Er unterschlägt in seiner Inszenierung stimmigerweise das Mißtrauen [sic!] des Autors gegenüber Begrifflichkeiten und lässt seine Pantomimen Rhythmus und Sprachmelodie der Textvorlage an die Oberfläche spielen. Dieser Perspektive folgt das Gerüst einer konsequent schwarz-weiß durchgehaltenen Beziehungsarchitektur, die in ihrer monströsen Stereotypie die einfache Wahrheit moderner Beziehungsparanoia fixiert. [...] Die sparsame Bühne liefert den Hintergrund zu dieser eisigen Satire, ein groteskes Gesellschaftsumfeld, in dem Sprache ebenso verkümmert wie Emotionen. [...] Ob ‚Der gelbe Hund‘ auch jene Optik zulässt, welche ihn als Kindertheater eignet, [...] bleibt zweifelhaft.“³⁸⁷

In der Südtiroler Tageszeitung *Dolomiten* war über die Produktion zu lesen:

„Wie ein gelber Hund plötzlich die Beziehung eines Liebespaares durcheinanderbringen kann, wird derzeit auf humorvolle Weise im neuen Kindertheater ‚Cortile – Theater im Hof‘ [...] gezeigt. Dabei steht die Sprache im Mittelpunkt, die der Autor Ernst Jandl in allen Facetten ausschöpft.“³⁸⁸

Die Inszenierung lief trotz der nicht nur positiven Kritik an den Schulen als auch im Theater selbst sehr erfolgreich und wurde nach nur wenigen Monaten wieder aufgenommen. Beate Sauer betont, dass *Der gelbe Hund* besonders im Kinder- und Jugendtheater gut funktioniere, da das Stück alle Alterstufen anspreche. So wurde die Inszenierung an Grund-, Mittel- und Oberschulen gleichermaßen gespielt und begeistert aufgenommen.³⁸⁹ Dieses Beispiel zeigt wiederum, dass das Team des „Cortile – Theater im Hof“, Kindertheater nicht zwangsläufig als ausschließlich bunt, illusionistisch und märchenhaft begreift, und dass eine Inszenierung, die in schwarz – weiß gehaltener Ausstattung (mit dem gelben Hund als einzigen Farbtupfer) konzipiert wurde, sehr wohl auch jüngeren Kin-

³⁸⁷ ben. „Von Hunden und Menschen“, in: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, Nr. 16, 26.1.2000, S. 14.

³⁸⁸ „Der gelbe Hund‘ im Theater im Hof“, in: *Dolomiten*, Nr. 9, 13.1.2000, S. 32.

³⁸⁹ Vgl. Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile – Theater im Hof“, geführt von der Verfasserin, Bozen: 28.3.2012, Länge: 1:20:41.

dem zumutbar ist. Die Gefühlsebene stand auch hier wiederum im Vordergrund und ähnlich wie bei *Algot Storm* (siehe Kapitel 6.2), fungierte auch hier der Hund in einer symbolischen Rolle des Kindes, als einziger Farbtupfer (gelbe Handpuppe) in der sonst so grauen Welt der Erwachsenen (graue Ausstattung und Bühne). Die Schwierigkeit der Sprache durch Jandls Textcollagen, wie es die Presse betitelte, sollte dabei in erster Linie die Zuschauer motivieren, die Möglichkeiten, welche Sprache bieten kann, zu entdecken und sich dieser zu bedienen. Eine literarische Interpretation von Ernst Jandls Motiven zu erwarten, war dabei sicher nicht die Absicht von Regisseur Andreas Robatscher. Ernst Jandl war selbst stets sehr bemüht, Kindern ein Gefühl für Poesie zu vermitteln und sie ihre eigene Kreativität erfahren zu lassen. Die Problematik der Beziehungsgeschichte konnte letztlich, auch durch die neugewonnene Situation über die Anwesenheit eines Hundes, überwunden werden. Dabei vereinte die Erzählung Themen wie Eifersucht, Streit oder Trennung und zeigte, dass auch solche Schwierigkeiten bewältigt werden können. Ein wichtiger Ansatz im Kinder- und Jugendtheater und wiederum ein neuer Schritt auf dem Weg zu neuen Formen im Kinder- und Jugendtheater in Südtirol.

Um das Programm im neuen Haus abwechslungsreich zu gestalten lud und lädt Beate Sauer zudem Gruppen aus Deutschland, Österreich, der Schweiz und Italien (später auch Australien) in ihr Theater ein, um vor dem zahlreichen Südtiroler Publikum zu spielen. So variierte der Spielplan der ersten Jahre neben den bereits bekannten Produktionen des „Theaters in der Hoffnung“ wie *Algot Storm*, *Oswald – der letzte Minnesänger* und *Die Seefahrten des Odysseus*, mit Gastspielen ausländischer Theatergruppen. Aus Bad Münstereifel gastierte beispielsweise das „Theater Eggspress“ unter Jojo Ludwig mit *Don Quijote de La Mancha*, *Ein Freund für Löwe Boltan* wurde vom „Theater Triebwerk“ aus Hamburg aufgeführt, das „junge.theater.zürich“ zeigte seine Inszenierung vom *Dschungelbuch* und von *Ronja Räubertochter*, das „Theater Foxfire“ aus Wien inszenierte *Tochterttag* von Lilly Axster und aus München kam das „Koffertheater“ mit *Der König hat ein Horn* und *Weltgeschichten* nach Bozen.

Bereits nach den ersten Monaten nach der Eröffnung des Hauses zeigte sich, dass das neue „Theater im Hof“ mit seinem Konzept für professionelles Kinder- und Jugendtheater, in Südtirol begeistert aufgenommen wurde. Dazu schrieb

Die Neue Südtiroler Tageszeitung im Mai 2000 über die Bilanz der ersten Saison:

„Seit der Eröffnung des Theaters [...] haben über hundert Veranstaltungen, mit einem Schnitt von 40 Besuchern pro Vorstellung, [...] stattgefunden. In den vier Monaten wurden neun Eigenproduktionen gespielt. Vier Gastspiele waren eingeladen. [...] Für die nächsten Monate plant das Theater neben weiteren Gastspielen auch neue Eigenproduktionen. Raimund Wallisch und Christine Hartenthaler, beide waren in den vergangenen Jahren am Burgtheater engagiert, spielen den ‚Froschkönig‘, frei nach den Motiven des Märchens der Gebrüder Grimm.“³⁹⁰

Die Vielfältigkeit des Angebotes und die geforderte Qualität an Theater für Kinder, zeichneten und zeichnen bis heute die Arbeit des „Cortile – Theater im Hof“ aus. Zur inhaltlichen Umsetzung hieß es in einem Presseartikel in *Die Neue Südtiroler Tageszeitung* im Jahre 2000:

„Inhaltlich hat sich das ‚Cortile – Theater im Hof‘ einen hohen pädagogischen Auftrag zum Ziel gemacht. Die Stücke sollen den Kindern helfen, die heutige Welt zu verstehen und über das Spiel Vorurteile und Ängste abzubauen.“³⁹¹

Außer auf die geplanten Theaterstücke in deutscher, sowie in italienischer Sprache (später auch in Englisch), setzt Beate Sauer zusätzlich auf eine Reihe von Veranstaltungen und Projekte, die das Programm für Kinder und Jugendliche ergänzen sollen und durch die Zusammenarbeit mit verschiedenen Schulen, Institutionen oder Fachleuten realisiert werden. Eine kleine Auswahl davon stellt das nächste Unterkapitel dar.

7.1.1 Rahmenprogramm

Neben den zahlreichen Vorstellungen im Theater am Obstmarkt selbst, blieb das mobile Theater bestehen und es wurde weiterhin an Schulen in Südtirol vor zahlreichem Publikum gespielt. In den letzten Jahren arbeitete das „Theater im Hof“ mit dem „Pädagogischen Institut“ Südtirol zusammen, welches in einer

³⁹⁰ eco. „Hundert Vorstellungen in vier Monaten“, in: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, Nr. 56, 17.3.2000, S. 15.

³⁹¹ Innerhofer, Joachim. „Ein Ort, der den Kindern gehört“, in: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, Nr. 200, 4.10.2000, S. 15.

jährlich erscheinenden Broschüre Programmvorschläge und Angebote für Grund-, Mittel- und Oberschulen veröffentlichte.³⁹² Mittlerweile spielt das „Cortile – Theater im Hof“ öfters auch an Schulen in anderen italienischen Regionen. Außerdem wurde das Angebot für Kinder durch die Möglichkeit der Nutzung eigener Räumlichkeiten, sowie dem angrenzenden Garten auf ein abwechslungsreiches Rahmenprogramm erweitert, welches bis heute im „Cortile – Theater im Hof“ zusätzlich zu den Theatervorstellungen angeboten wird. Diese Veranstaltungen runden die Arbeit für und mit Kinder(n) und Jugendliche(n) als pädagogischen Auftrag ab und zeichnen den Weg, den das „Theater im Hof“ bereits kurz nach seiner Eröffnung eingeschlagen hat. Eine aktive Beteiligung von Seiten des Publikums war und ist stets sehr willkommen und von Anfang an setzte man auf den direkten Kontakt der Kinder mit den Künstlern, Schauspielern oder Musikern selbst. Nach Absprache mit dem Schulamt kann das Theater somit auch als Lehrausflug in Anspruch genommen werden, sodass die Schüler einen direkten Einblick in die Theaterarbeit erhalten können. Die Entstehungsgeschichte einer Inszenierung, sowie eine Einführung in die Theatergeschichte werden abgerundet mit einer Aufführung. Gespräche nach dieser Vorstellung geben Aufschluss über Motive, Hintergründe und Fragen zum Stück und an die Künstler.

Zusätzlich kann auch eine Kombination mit anderen Besichtigungen von Museen gebucht werden. Vor allem für Schulklassen, welche außerhalb von Bozen kommen, eine interessante Möglichkeiten, den Aufenthalt in Bozen mit einem Besuch im Theater abzurunden.³⁹³

Neben diesen Möglichkeiten das Theater zu erleben, organisiert das „Cortile – Theater im Hof“ zahlreiche Projekte, Wettbewerbe und Werkstätten, die rund ums Theater, Kinder zum aktiven Part avancieren lassen.

Ein Radioprojekt in den Jahren 2000 und 2001 wurde beispielsweise in Zusammenarbeit mit der Radio- und Kommunikationsagentur „RMI“ (Radio Media International) Bozen realisiert. Eine Mediengruppe aus Kindern konnte, unterstützt durch einen Redakteur von „RMI“, Beiträge für das Mittagmagazin „Süd-

³⁹² Vgl. Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile – Theater im Hof“, geführt von der Verfasserin, Bozen: 28.3.2012, Länge: 1:20:41.

³⁹³ Vgl. Archiv „Theater im Hof“. „Schulausflug ins Theater“, in: *Programmheft 2000 / 2001*, Bozen: 5.3.2012, S. 17.

tirol Journal“ zusammenstellen, die dann auch gesendet wurden. Zusammen schauten sich die Kinder ein Theaterstück an und sprachen anschließend in einem Interview mit dem Regisseur und den Schauspielern darüber. Das zusammengetragene Material wurde dann im Studio verarbeitet und geschnitten. Das Projekt sollte es den Kindern ermöglichen Radioluft zu schnuppern und sich im Lesen und Formulieren zu üben und das Gesehene umzusetzen.³⁹⁴

In derselben Saison von 2001 bot das „Theater im Hof“ einen Mal- und Schreibwettbewerb für Kinder an. Diese sollten eine gesehene Theateraufführung zeichnerisch festhalten, oder eine kurze Kritik darüber verfassen. Einige Ergebnisse wurden anschließend in der *Z – Zeitung am Sonntag* publiziert und im Foyer des Theaters ausgestellt.³⁹⁵

Eine weitere Theaterwerkstatt beschäftigte sich im Juni 2001 mit dem Puppenspiel. In diesem Workshop konnten sich Kinder von 6 bis 12 Jahren zusammen mit der Puppenspielerin Adelheid Kreis aus Stuttgart, ganz der Herstellung und Entwicklung einer eigenen Figur widmen. Dazu hieß es im Programmheft:

„In Bozen möchte sie die Kinder zu ‚selbstständigem Arbeiten an einer Figur anregen, ihnen Mut machen, eigene Ideen zu entwickeln, diese auszuführen, mit ihnen Bilder und Geschichten erfinden. Nicht eine schöne Figur ist wichtig, sondern die Beziehung des Kindes zu ihr und die Lust zu fabulieren und zu spielen.“³⁹⁶

Ein weiteres Angebot in diesem Rahmen war beispielsweise die Körperbemalungswerkstatt, bei welcher Schulklassen im Alter von 6 bis 14 Jahren, einen Vormittag lang mit einem Künstler, Beispiele aus der Körperbemalung verschiedener Kulturen und aus der Theatertradition kennenlernen konnten. Anschließend durfte jedes Kind sein eigenes Dekorationsprojekt entwerfen, sich und die anderen anmalen und fotografiert werden. Diese Werkstatt erfreute sich besonderer Beliebtheit und wurde mehrmals angeboten.³⁹⁷

Auch die Töpferwerkstatt, im Jahre 2011 realisiert, förderte die kreative Ader von deutsch- als auch italienischsprachigen Kindern ab 4 Jahren. Zusammen

³⁹⁴ Vgl. Archiv „Theater im Hof“, „Radioprojekt“, in: *Programmheft 2000 / 2001*, Bozen: 13.3.2012, S. 10.

³⁹⁵ Vgl. Archiv „Theater im Hof“. „Kinder werden aktiv“, in: *Programmheft 2000 / 2001*, Bozen: 5.3.2012, S. 10.

³⁹⁶ Archiv „Theater im Hof“, „Theaterwerkstatt“, in: *Programmheft 2000 / 2001*, Bozen: 13.3.2012, S. 18.

³⁹⁷ Vgl. Archiv „Theater im Hof“, „Körperbemalungswerkstatt“, in: *Programmheft 2000 / 2001*, Bozen: 13.3.2012, S. 16.

mit Fachleuten konnten diese ihr Können auf der Drehscheibe erproben und ihre kleinen Kunstwerke dekorieren.³⁹⁸

Im Mai 2012 bot das „Cortile“ seinen kleinen Gästen einen Ausflug in die Welt der Schattenspiele aus Neuseeland. Unter dem Motto „interaktiver Theatergarten“ wurde im hauseigenen Garten des Theaters die Werkstatt „Fishing for shadows“ abgehalten. Zusammen mit Rebekah Wild aus Neuseeland (Puppenspielerin, Puppenbauerin, Designerin und Theatermacherin) und Gerhard Pichler aus Wien, konnten Kinder und ihre Begleiter bestehende Figuren zum Leben erwecken und ihre eigenen Geschichten mit unterschiedlichen Charakteren entwickeln. Der theatrale Garten, bestehend aus Figuren, Puppen und Objekten, zeigte den Kindern die faszinierende Welt von Schattenspielen.³⁹⁹

„'Fishing for shadows' ist ein Theatergarten mit Puppen, gigantischen Marionetten, Musik und Soundeffekten. Dieser interaktive magische Raum wurde von den Stränden und Gletschern Neuseelands (Aotearoa) inspiriert. Natürliche Materialien, aus gestrandetem Holz und gefundenen Gegenständen, mit übergroßen Figuren werden von einer beeindruckenden Bambusstruktur umrahmt.“⁴⁰⁰

Besonders wichtig ist Beate Sauer auch ein musikalisches Programm. So bietet sie bis heute ihre Bühne für Kinder und Jugendliche zu Auftritten an. Neben Musikschulen und deren Schüler, können alle Interessierten und Musikbegeisterten ihr Können vor den anderen unter Beweis stellen und sich für einen Auftritt auf die Bühne stellen. Darüber hinaus werden im Theater häufig Klangwerkstätten für Kinder angeboten (so beispielsweise auch im März 2010). So haben diese die Gelegenheit über drei Tage lang zusammen mit Fachleuten Musik zu machen und zu spielen.⁴⁰¹

An den Schulen wurden zudem, neben den Vorstellungen von Theaterstücken des „Theaters im Hof“, außerdem auch Vorträge angeboten. So konnten Schulklassen beispielsweise in einem Reisebericht eines Experten mehr über die Lebensweise und die Welt der Indianer erfahren. Vorgetragen von Wolfgang Schropp, welcher von 1988 bis 1990 den mittleren Westen und die Pazifikküste Nordamerikas von Kanada bis Kalifornien bereiste, erfuhren die Kinder von 6

³⁹⁸ Vgl. Archiv „Theater im Hof“, *Programmheft Mai 2011*, Bozen: 13.3.2012.

³⁹⁹ Vgl. Archiv „Theater im Hof“, *Programmheft Mai 2012*, Bozen: 4.4.2012.

⁴⁰⁰ ebd.

⁴⁰¹ Vgl. Archiv „Theater im Hof“, *Programmheft Dezember 2009*, Bozen: 13.3.2012.

bis 14 Jahren alles über seine Erfahrungen beim Besuch verschiedener Reservate. Die Erzählungen sollten das Interesse der Kinder für die Lebensphilosophie und vor allem für die Naturverbundenheit der Indianer wecken.⁴⁰²

Lesungen im Theater selbst werden auch heute noch als literarisches Angebot für Kinder, als auch Erwachsene abgehalten.

Die Idee der Veranstaltungsangebote neben dem regulären Theaterbetrieb, zeichnet wiederum das große Engagement des Teams rund um Beate Sauer aus. In einer Beschreibung zur Idee der Werkstätten für das junge Publikum heißt es:

„Bozen braucht einen geschützten Platz für Kinder:
Wo sie unter professioneller Betreuung spielend soziales Verhalten üben, sprachliche Kompetenz erwerben, sich in Wort und Gestik auszudrücken lernen, ihre Zeit sinnvoll selbst gestalten, ihre Fähigkeiten entdecken und entwickeln, und den Reichtum und die Schönheit unserer Kultur genießen können.“⁴⁰³

7.2 ÜBER FINANZIELLE SCHWIERIGKEITEN

Das Kinder- und Jugendtheater in Bozen musste mit viel Mühe von Anfang an um seine Existenz kämpfen. Besonders finanzielle Schwierigkeiten erschwerten die Arbeit von Beate Sauer und ihrem Team. Mehrere Faktoren führten dazu, dass es in seiner Anfangszeit, trotz großem Anklang beim Publikum, in eine finanzielle Krise schlitterte, aus der es nur schwer wieder herauskommen konnte. Diese Umstände werden im Folgenden ermittelt.

Wie bereits erwähnt, bietet das „Cortile – Theater im Hof“ seit seinem Bestehen deutschsprachiges, als auch italienischsprachiges Kinder- und Jugendtheater an. Dies geschah jedoch nicht aus eigenem Wunsch der Theaterleute heraus, sondern war eine Forderung der Gemeinde Bozen, nach welcher das Programm des neuen festen Kindertheaters bis zu 50 % aus italienischem Angebot bestehen sollte. Beate Sauer sah darin aber kein Hindernis, hatte sie schon in

⁴⁰² Vgl. Archiv „Theater im Hof“, „Reisebericht: Die Welt der Indianer“, in: *Programmheft 2000 / 2001*, Bozen 13.3.2012, S. 16.

⁴⁰³ Archiv „Theater im Hof“, *Beschreibung zu Kinder & Theater & Werkstatt – Ein Platz für Kinder in Bozen*, Bozen: 13.3.2012.

vergangenen Jahren und in ihrer Zeit in Wien beim „Theater der Jugend“ mit zahlreichen italienischen Fachleuten zusammengearbeitet. Zeigte man zum Start des „Theaters im Hof“ noch vorwiegend deutsche Produktionen, die aus dem Repertoire vom „Theater in der Hoffnung“ übernommen wurden, so lud Beate Sauer bald darauf auch italienische Kindertheatergruppen nach Bozen ein. Durch die komplexe italienische Bürokratie (Einzahlungsbestimmungen der Pensions- und Krankenversicherung) waren diese eingekauften Gastgruppen jedoch sehr teuer und hohe Gagen mussten für die Schauspieler aufgebracht werden.⁴⁰⁴ Die Subventionen für das feste Theater, welches sehr hohe Mieten abverlangte, reichten jedoch nicht aus, um auch den künstlerischen Bereich abdecken zu können, gutes Programm musste aber stets geboten werden, um das Publikum nicht zu verlieren.

Hinzu kam, dass die Öffentlichkeit das „Theater im Hof“ vor allem mit dem bis dahin ausschließlich deutschsprachigen „Theater in der Hoffnung“ in Verbindung brachte, und so musste man sich für die italienischen Produktionen zu Beginn mit geringem Publikum begnügen. Dies lag zusätzlich auch daran, dass der Standort des neuen Kinder- und Jugendtheaters in der Bozner Altstadt, vorwiegend deutschsprachige Südtiroler angezogen hat und dass das italienische Angebot an Kindertheater in anderen Stadtvierteln, wo hauptsächlich italienischsprachige Einwohner leben, vorhanden war.

Diese Umstände wurden außerdem noch dadurch erschwert, dass das zweisprachige „Cortile – Theater im Hof“, vom Land Südtirol für jeweils ein Jahr im Voraus subventioniert, in den gemischten Subventionstopf (in Südtirol gibt es Gelder für deutsche Kultur, für italienische Kultur und für zweisprachige Kultur) gefallen war, und dass die Verhandlungen zur Vergabe dieser Gelder immer erst sehr spät abgeklärt wurden. So kam es, dass man beispielsweise erst im August den Bescheid über die Höhe der Subventionen erhalten hatte.

Diese Faktoren trieben das kleine Theater in große finanzielle Schwierigkeiten und hinterließen einen hohen Schuldenberg, den man erst nach ca. fünf Jahren vollständig im Stande war abzarbeiten. Dies war jedoch ein langer und beschwerlicher Weg.⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ Vgl. Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile – Theater im Hof“, geführt von Brigitte Lageder, Bozen: 7.9.2010, Länge: 00:59:44.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd.

Im Jahr 2000, kurz nach der Eröffnung, forderte Beate Sauer bereits öffentlich nach mehr Unterstützung von der öffentlichen Hand um ihr Theater erhalten zu können. So hieß es beispielsweise am 25. Mai in *Die Neue Südtiroler Tageszeitung* über die finanzielle Notlage:

„Die derzeit vorgesehenen Beiträge decken die anfallenden Fixkosten, die mit einem festen Standpunkt verbunden sind, nur leider nicht ab. Sollte diese Jahressubvention nicht den realen Ausgaben des Kinder- und Jugendtheaters angepasst werden, sieht sich die Vorsitzende Beate Sauer, die mit ihrem privaten Vermögen für die eingegangenen finanziellen Verpflichtungen haftet, gezwungen, das Theater zu schließen. Dabei kann das ‚Theater im Hof‘ auf ein erfolgreiches erstes Halbjahr zurückblicken. Seit erstem Dezember fanden dort 190 Vorstellungen statt. Theaterstücke, Lesungen, Kleinkonzerte, Vernissagen. [...] Allerdings sind die Eintrittspreise bei Kinder- und Jugendvorstellungen wesentlich niedriger als bei solchen für Erwachsene. ‚Umso notwendiger ist eine stärkere Unterstützung von Seiten der Kulturämter‘. Bleibt zu hoffen, dass die zur Zeit noch stattfindenden Verhandlungen Erfolg haben und das Theater seine erfolgreiche Arbeit auch in Zukunft fortsetzen kann.“⁴⁰⁶

Im selben Jahr ein paar Monate später war in derselben Zeitung zu lesen:

„Um diesem Anspruch [Qualität zu zeigen] kontinuierlich gerecht zu werden, benötigt das Theater im Hof ein solides finanzielles Fundament, für das die Politik zuständig ist. ‚Nur auf festen Säulen können wir uns um junge Menschen kümmern. Und in einer schnelllebigen Zeit, wie sie es eben heute ist, ist eine Orientierungshilfe für Kinder und Jugendliche absolut notwendig‘, so Beate Sauer.“⁴⁰⁷

Die schlechte finanzielle Lage des Bozner Theaters, blieb auch über die Grenzen hinaus nicht unbemerkt. Das „Theater in der Hoffnung“ hatte sich bereits einen Namen in fachspezifischen Kreisen gemacht, wie erwähnt, wurde es schon 1990 zum Mitglied der ASSITEJ, und auch das „Cortile – Theater im Hof“ löste mit seinen Überzeugungen in Fachkreisen positives Feedback aus. So bekundeten Kinder- und Jugendtheaterorganisationen im Jahr 2000 ihre Solidarität dem „Theater im Hof“ und seiner schwierigen Lage gegenüber. Der „Schweizerische Verband des Theaters für Kinder und Jugendliche“ (ASTEJ =

⁴⁰⁶ Höller, Renate. „Unsichere Theater – Zukunft. Das ‚Theater im Hof‘ steht nach kurzer und erfolgreicher Spielzeit möglicherweise vor dem Aus“, in: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, Nr. 104, 25.5.2000, S. 15.

⁴⁰⁷ Innerhofer, Joachim. „Ein Ort, der den Kindern gehört“, in: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, Nr. 200, 4.10.2000, S. 15.

Association Suisse du Theatre pour l'enfance et la jeunesse) schrieb am 2. November 2000 in seiner Solidaritätsbotschaft an Beate Sauer:

„Wie wir hören kämpfen Sie um finanzielle und ideelle Anerkennung Ihres wunderbaren Theaters, was uns mit Sorge erfüllt. Auch für die Schweizer Theaterschaffenden ist der Austausch unter den Regionen und über die Landesgrenzen hinweg von vitaler Bedeutung. Das Theater im Hof erfüllt dabei eine wichtige Funktion, tritt es doch immer wieder als umsichtiger und qualitätsbewusster Gastgeber für Theatergruppen aus dem benachbarten Ausland auf. Mit Ihrer Vermittlungsarbeit zwischen regionalem Publikum und internationalem Kulturschaffen leisten Sie einen wertvollen Beitrag für die kulturelle Öffnung innerhalb Europas. Hinter einem Haus mit einer derartigen Ausstrahlung stecken herzhaftes Engagement, harte Knochenarbeit und inspirierte Visionen. Wir würden es zutiefst bedauern, sollten die äußeren Rahmenbedingungen zukünftig Ihr Wirken zusätzlich erschweren oder gar verunmöglichen. Wir wünschen Ihnen die Anerkennung, die Sie verdienen und hoffen auf eine prosperierende Entwicklung Ihrer Theater Einrichtung.“⁴⁰⁸

Auch die ASSITEJ Austria bekundete in einem Schreiben vom 8. November 2000 die bedauerliche Lage des Bozner Kinder- und Jugendtheaters:

„Wir sind sehr erfreut Ihnen Lob und Anerkennung seitens Mitglieder der ASSITEJ Austria, die mit Theaterproduktionen für ein junges Publikum im Cortile – Theater im Hof aufgetreten sind, auszusprechen zu dürfen. Umso bedauernswerter ist es für uns von Ihren finanziellen Nöten zu erfahren und hoffen sehr, mit diesem Schreiben die kulturpolitisch Verantwortlichen der Stadt Bozen und des Land Südtirols von der Wichtigkeit Ihres Theaters zu überzeugen, damit Ihnen die gebührende finanzielle Unterstützung, die für die Weiterführung Ihres Hauses dringend notwendig ist, zuerkannt wird. Das Theater im Hof hat sich in kurzer Zeit zu einem wunderbaren Ort der Begegnung auf europäischer Ebene etabliert. Produktionen der Nachbarländer werden mit viel Kompetenz und Feingefühl ausgewählt und können hier unter optimalen Bedingungen aufgeführt werden. Die intime und menschliche Atmosphäre Ihres Theaters lässt Fein- und Kleinheiten der Inszenierungen zur Geltung kommen und ermöglicht dem Publikum ein aufmerksames, teilnehmendes Zuschauen welches im Gegensatz zum Trend des passiven Konsumierens steht. [...]. Das freie, unabhängige, spartenübergreifende, experimentierfreudige Kinder- und Jugendtheater Europas braucht, um lebendig zu bleiben

⁴⁰⁸ Archiv „Theater im Hof“, *Solidaritätsbotschaft – ASSITEJ vom 2.11.2000*, Bozen: 14.3.2012.

und weiter wachsen zu können, genau solche Spielstätten wie das Theater im Hof.“⁴⁰⁹

Die Unterstützung blieb nicht nur schriftlich, denn viele Künstler, die Beate Sauer durch ihr Netzwerk ins Ausland bereits kannte, oder mit welchen sie schon zusammengearbeitet hatte, spielten am „Theater im Hof“ mit dem Wissen um die schwierige finanzielle Lage. So forderten sie ihre Gagen beispielsweise nicht sofort und ließen ihren Kollegen aus Bozen viel Zeit, um sich erstmals finanziell wieder stabilisieren zu können.⁴¹⁰

Um die Situation in den Griff zu kriegen, wurde weiters eine professionelle Wirtschaftsberaterin engagiert, die Beate Sauer half Einsparungen zu tätigen und den Schuldenberg abzuarbeiten.

Zudem wurden Benefizveranstaltungen organisiert, um so neue Sponsoren für das kleine Theater zu gewinnen.

Am 3. Oktober 2002 lud das „Theater im Hof“ ab 19 Uhr im Rahmen eines Benefizabends in das Bozner Vier-Sterne „Hotel Laurin“. Den Teilnehmern wurden dabei Erfolgsszenen aus dem Programm des Theaters gezeigt und zudem wurden Bilder bekannter Südtiroler Künstler, welche einige ihrer Werke dem Theater zu Verfügung stellten, versteigert.⁴¹¹ Ein Presseartikel der Zeitschrift *FF* gab folgendermaßen darüber Auskunft:

„Aus dem Hof in den Salon – einen Hasensprung in die ‚gute‘ Gesellschaft wagt das beim Publikum etablierte Kinder- und Jugendtheater von Beate Sauer, wenngleich nur für einen Abend. [...] Es ist der x-te Hilferuf eines Ertrinkenden. Wieder einmal steht dem kleinen Theater am Obstmarkt das Wasser bis zum Hals. Gemeinde und Land lassen sich nicht erweichen, das bisherige Budget (110.000 Euro), das weit unter den Beiträgen liegt, die die übrigen Städtetheater kassieren aufzustocken und die angehäuften Schulden [...] zu tilgen. Eine Schwimmweste hat Beate Sauer vorsichtshalber schon angelegt. Seit einiger Zeit greift ein Freundeskreis dem Theater unter die Arme [...].“⁴¹²

Neben diesem Benefizabend, wurden zudem auch Benefiztage, die ganz unter dem Motto Familie standen, mehrmals in der Bozner Gärtnerei „Schullian“ or-

⁴⁰⁹ Archiv „Theater im Hof“, *Solidaritätsbotschaft – ASSITEJ Austria vom 8.11.2000*, Bozen: 14.3.2012.

⁴¹⁰ Vgl. Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile – Theater im Hof“, geführt von der Verfasserin, Bozen: 28.3.2012, Länge: 1:20:41.

⁴¹¹ Vgl. ebd.

⁴¹² gc. „Wasser am Hals“, in: *FF – Das Südtiroler Wochenmagazin*, Nr. 40, 3.10.2002, S. 47.

ganisiert, so beispielsweise in den Jahren 2003 und 2004. Der Tag sollte den Kindern gehören und so bot man ein abwechslungsreiches Rahmenprogramm, das große, wie auch kleine Kinder ansprechen sollte. Zweck der Veranstaltungen war es zudem, neue Gönner für das kleine Theater zu finden und in der Öffentlichkeit noch präsenter zu werden.

Das erste Mal fand die Feier in der Gärtnerei „Schullian“ am 11. Oktober 2003 statt. Den ganzen Nachmittag lang konnten Kinder zusammen spielen, Clowns live erleben, musizieren und sich mit Körperbemalungstechniken, alles mit Unterstützung von Fachleuten, befassen. Bei allen Benefiztagen wurden dabei deutsch-, als auch italienischsprachige Kinder angesprochen.⁴¹³ In der italienischen Tageszeitung *Alto Adige*, hieß es dazu:

„Il tutto nelle due lingue.... perché una festa per i bambini deve unire e non dividere.“⁴¹⁴

Im Jahr darauf wurde der Benefiztag erneut realisiert. Im Zeitungsbericht in *Die Neue Südtiroler Tageszeitung* hieß es am 8. Oktober 2004:

„Am Samstag 9. Oktober findet in der Gärtnerei Schullian von 15.00 – 18.00 Uhr ein Benefiztag für das ‚Cortile – Theater im Hof‘ statt. Dieses Theater setzt sich seit Jahren für eine Kinder- und Jugendtheaterkultur in Südtirol ein und möchte einen Kindertag allen Familien widmen. [Trotz des Erfolges der letzten Jahre] [...] kämpft es stets ums Überleben, da es ein kleines intimes Theater ist [...] und vor allem dem jüngeren Publikum gewidmet ist und die Eintrittspreise daher nicht sehr hoch sind. Die gebotenen Produktionen kosten aber genauso viel wie Produktionen für Erwachsene. [...] Aus diesem Grund veranstaltet das ‚Cortile‘ einen Benefizabend, um in der Öffentlichkeit noch mehr publik zu werden, aber vor allem, um neue Gönner und Unterstützer für seine Tätigkeit zu gewinnen.“⁴¹⁵

Das Rahmenprogramm wurde dabei von zwei Künstlern gestaltet, welche bereits am Theater gastiert haben. Im Angebot standen mehrere Aktivitäten für die Kleinen: „Gesichtsmalerei, freche Tattoos, kreatives Malen auf Fluß [sic!]-Steinen, Kinder-Gärtnerei, [...] Tombola und vieles mehr.“⁴¹⁶

⁴¹³ Vgl. „E per i più piccoli, fiabe, clown e musical“, in: *Alto Adige*, Nr. 235, 5.10.2003, S. 46.

⁴¹⁴ ebd. S. 46.

Übersetzung d. V.: „Das alles in zwei Sprachen.... denn eine Feier für Kinder soll vereinen, und nicht trennen.“

⁴¹⁵ „Benefiztag für das ‚Cortile – Theater im Hof‘“, in: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, Nr. 206, 8.10.2004, S. 14.

⁴¹⁶ ebd. S. 14.

Das „Cortile“ baute sich auch durch derartige Veranstaltungen einen Namen auf. Die Kindernachmittage wurden sehr positiv aufgenommen und erfreuten sich eines breiten Publikums.

Das Engagement des Teams vom „Theater im Hof“ ermöglichte, dass es sich nach harter Arbeit letztendlich langsam aus seiner schwierigen finanziellen Lage befreien konnte.

Große finanzielle Unterstützung erfuhr es zudem auch von der „Stiftung Südtiroler Sparkasse“, die das Theater bereits seit einigen Jahren als Sponsor mit der zuvor genannten „Sparkasse Bozen“ unterstützte. Die Stiftung als Körperschaft der Aktiengesellschaft „Südtiroler Sparkasse Ag“ (Zusammenschluss der „Sparkasse Bozen“, „Sparkasse Meran“ und „Sparkasse Bruneck“), fungiert als gemeinnützige Einrichtung, welche Institutionen und Projekte in den Bereichen Kultur, Wissenschaft, Forschung und Soziales fördert.⁴¹⁷

So besserte sich allmählich die Situation am Theater:

„Rückblickend kann das ‚Theater im Hof‘ sich nicht beklagen, da die Zuschauerzahlen enorm gestiegen sind und das Theater ein beliebter Treffpunkt für alt und jung [...] geworden ist. Ohne öffentliche Unterstützung von Seiten der Provinz und der Gemeinde, aber auch durch den kontinuierlichen Beistand von Sponsoren (Würth, Seab, Südtiroler Sparkasse) und vor allem der großzügigen, verlässlichen Hilfe der Stiftung Südtiroler Sparkasse konnte die umfangreiche Tätigkeit durchgeführt werden. Damit wurde die Notwendigkeit einer ganzjährigen kulturellen Einrichtung für die junge Generation erkannt und geschätzt. Ein nicht zu unterschätzender Antrieb für die kleine Besetzung des ‚Theater im Hof‘ [...].“⁴¹⁸

Weitere Sponsoren und Förderer waren und sind große Südtiroler Betriebe. Viele Betriebe spendeten dem Theater auch Artikel, die Beschaffung von Geldern von Unternehmen für ein Kindertheater war jedoch stets sehr schwierig.

Im Jahr 2006 bestimmten neue Förderungskriterien die Vergabe der Gelder von Seiten der Landesunterstützung. Am 4. Jänner 2006 konnten die gefassten Beschlüsse der Landesregierung zur Genehmigung vorgelegt werden. Dies vereinfachte die Lage der Antragssteller ungemein, denn diese bekamen bereits innerhalb Jänner über die Höhe der Unterstützung für ein Jahr vom Land Be-

⁴¹⁷ Vgl. „Stiftung Südtiroler Sparkasse“, <http://www.stiftungsparkasse.it/>. Zugriff: 2.4.2012.

⁴¹⁸ „Theater im Hof plant neue Saison“, in: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, Nr. 140, 13.7.2004, S. 14.

scheid. Kulturlandesrätin Sabina Kasslatter Mur wollte den Kulturschaffenden auf diese Weise eine Planungssicherheit bieten, denn die Subventionen wurden in den Jahren zuvor erst sehr spät ausgezahlt. Dies hatte zur Folge, dass die schriftlichen Beschlüsse für die Subventionszusagen den Banken zur Kreditvergabe erst sehr spät vorgelegt werden konnten.

Die neuen Kriterien genehmigten zudem einen ersten Vorschuss auf die vergebenen Förderungen, welcher bereits im Mai eingeholt werden konnte und sicherten zusätzlich den schriftlichen Beschluss über die Höhe der Finanzierung, sodass eine Kreditaufnahme bereits im Mai angestrebt werden konnte.⁴¹⁹ Für Beate Sauer damals eine große Hilfe, konnte sie so leichter für das gesamte Jahr planen, ohne sich auf spekulative Beträge verlassen zu müssen, zudem wurde das „Theater im Hof“ nicht mehr dem gemischten Topf (also deutsch- und italienischsprachige Kulturförderung) zugeordnet, sondern wurde wieder als deutschsprachige Institution behandelt.

Dank der harten Arbeit und den vielen Helfern, schaffte es das „Cortile – Theater im Hof“ trotz aller Probleme nach fünf Jahren aus seiner misslichen finanziellen Situation herauszukommen.

Im Juni 2005 lud Beate Sauer zu diesem Anlass alle Förderer und Freunde des „Cortile – Theater im Hof“ in ein Hotel in Bozen, um sich zu bedanken und den Erfolg der überwundenen Krise zu feiern. Im Presseartikel dazu hieß es in *Die Neue Südtiroler Tageszeitung* am 9. Juni 2005:

„Im idyllischen Garten [...] wurde ein köstliches Menu serviert und allen ‚Helfern in der Not‘ gedankt, die es ermöglicht haben, dass das Theater im Hof trotz großer Startschwierigkeiten heute zu einem beliebten Treffpunkt für Jung und Alt geworden ist und sich als Familientheater etabliert hat. [...] Möglich war dies durch unermüdlichen und kompromissbereiten Einsatz der engsten Mitarbeiter und v.a. durch die treue Unterstützung zahlreicher Menschen und Institutionen. Neben Wirtschaftsberater Rudi Rimbl, Volksanwältin Burgi Volgger waren noch zahlreiche Gäste anwesend: Sandro Angelucci (Stiftung Südtiroler Sparkasse), Gerald Mair (Investitionsbank Trentino-Südtirol), Maria Saur (Südtiroler Sparkasse), Alfred Mitterdorfer (Firma Tecnomac), Benefizveranstalterin Martina Schullian, Hanny und Franz v. Walther, die Künstler Arnold Dall’O, Paul Thuile und Ivo

⁴¹⁹ Vgl. mt. „Kulturschaffende werden nach neuen Kriterien gefördert“, in: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, Nr. 1, 3.1.2006, S. 14.

Rossi-Siev, Schauspieler des Theater im Hof und viele andere. Sie alle haben das Theater gerettet [...].⁴²⁰

Heute (Stand 2012) steht das Kinder- und Jugendtheater in Bozen finanziell auf folgenden Säulen:

Der Betrag von 250.000 €, der dem „Theater im Hof“ zur Verfügung steht, ist wie folgt aufgeteilt:

Land Südtirol – 50 %, entspricht: 125.000 €, Gemeinde Bozen – 20 %, entspricht: 50.000 €, „Stiftung Südtiroler Sparkasse“ – 10 %, entspricht: 25.000 €, Sponsoren – 5 %, entspricht: 12.500 €, Abos und Einnahmen der Tickets – 15 %, entspricht: 37.500 €⁴²¹.

7.3 ERFOLGE IM AUSLANG – ÜBER FESTIVALS UND CO-PRODUKTIONEN

Mehrmals gastierte das „Cortile – Theater im Hof“ auch im Ausland und nahm an verschiedenen Kinder- und Theaterfestivals teil. Interessant dabei war der künstlerische Austausch mit Fachleuten, sowie die Möglichkeit, eigene Produktionen einem breiten Publikum präsentieren zu können und sich dabei mit Kritik zu konfrontieren. Dadurch wurde eine ständige Weiterentwicklung des Theaters gefördert und ein internationaler Standard im Kinder- und Jugendtheater angestrebt.

Neben den vielen Auslandsbesuchen, Co-Produktionen und Besuchen von Kongressen, wird an dieser Stelle eine Auswahl von drei Ereignissen vorgestellt, welche die Arbeit des „Cortile – Theater im Hof“ im Ausland stellvertretend veranschaulichen soll.

⁴²⁰ „Theater im Hof feiert die ersten fünf Jahre – Das ‚Cortile – Theater im Hof‘ dankt seinen Förderern und feiert fünfjähriges Bestehen“, in: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, Nr. 116, 9.6.2005, S. 15.

⁴²¹ Vgl. Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile – Theater im Hof“, geführt von der Verfasserin, Bozen: 28.3.2012, Länge: 1:20:41.

7.3.1 Mit der Eigenproduktion *Scarpette rosse* zum "Fringe Festival" nach New York

Scarpette rosse ("Rote Schuhe") ist eine Eigenproduktion des „Theaters im Hof“ aus der Spielzeit 2000 / 2001 in italienischer Sprache. In Zusammenarbeit mit der Bozner Bibliothek „Nord/Süd für unterdrückte Völker“ und durch Beiträge des „Amtes für Chancengleichheit“ Bozen finanziert, wurde das Stück der bekannten Kinder- und Jugendtheatermacherin Tiziana Lucattini⁴²² unter der Regie von Andreas Robatscher auf die Bühne des „Cortile – Theater im Hof“ gebracht.

Die Geschichte erzählt das Schicksal zweier brasilianischer Mädchen, die sich eltern- und obdachlos auf der Flucht vor Armut, Hunger und einer tödlichen Miliz (Säuberungsmaßnahme in Lateinamerika durch Todesschwadronen), in den „Süden“, einer imaginären Region, befinden. Den Weg in diese andere Welt, erhoffen sich die Straßenkinder durch ein Paar roter Schuhe, das einzige Erbstück der kurz zuvor getöteten Mutter, das sie auf ihrer Reise begleitet. Der Weg als Überlebenskampf auf der Straße mit der Hoffnung auf eine bessere Welt, wo Frieden, Freiheit und Geborgenheit herrschen, ist durchdrungen von brutaler Realität, aber auch von phantasievollen Träumen der beiden Mädchen.⁴²³

„Die Autorin Tiziana Lucattini versucht nicht, das für uns unvorstellbare Elend lateinamerikanischer Großstadtkinder darzustellen, sie zeigt im Gegenteil, mit wie viel Kraft und Phantasie junge Menschen sich bemühen, ein menschenwürdiges Leben führen zu können.“⁴²⁴

⁴²² Anm. d. V.: Tiziana Lucattini wurde 1952 in Rom geboren und studierte dort Philosophie. Nach der absolvierten Schauspielausbildung am „Actors Studio“ in New York in den Jahren 1984 bis 1986, kehrte sie nach Italien zurück, wo sie ab 1991 bis heute die künstlerische Leitung der Kinder- und Jugendtheatergruppe „Ruotalibera“ in Rom übernahm. Neben ihrer Tätigkeit als Schauspielerin, Theaterpädagogin und Regisseurin, ist Tiziana Lucattini vor allem als Autorin tätig. (Vgl. „Tiziana Lucattini“, in: *Theaterstückverlag München*, http://www.theaterstueckverlag.de/Autoren/autoren/bioA/lucattini_tiziana/showAut. Zugriff: 15.8.2012.)

⁴²³ Vgl. Archiv „Theater im Hof“, „Scarpette rosse“, in: *Programmheft 2000 / 2001*, Bozen: 15.3.2012, S. 6.

⁴²⁴ ebd. S. 6.

Das Ende der Geschichte greift jedoch die grausame Realität wieder auf, da eines der beiden Mädchen (Favilla) erschossen wird. Zurück bleiben die roten Schuhe und Mammadera, welche die letzten Sätze spricht:

„E no, Favi’, non è che le scarpe non hanno funzionato. È che a te... ti stavano strette.“⁴²⁵

Die eindrucksvolle Inszenierung wurde in Bozen für Kinder ab 9 Jahren aufwärts angeboten. Für die Aufführungen in Südtirol wurde zudem mit der Organisation „Los Quinchos“ Bozen zusammengearbeitet, die sich für die Rechte der Straßenkinder in Südamerika engagiert und auch vor Ort Organisationen, welche sich für diese Kinder einsetzen, unterstützt. Zu einer Inszenierung in Bozen brachte die Organisation ein ehemaliges Straßenkind, mittlerweile Student und selbst bei „Los Quinchos“ engagiert, als Gast mit. Mit Unterstützung der Vereinigung gab es im „Theater im Hof“ besonders viele Schülervorstellungen von *Scarpette rosse* und es wurde zusätzlich Aufklärung über die Arbeit der diversen Organisationen im Einsatz für die Straßenkinder in Lateinamerika betrieben.⁴²⁶

Unter der Regie von Andreas Robatscher spielten Valentina Emeri und Monika Trettel die Rollen der beiden Straßenkinder Mammadera und Favilla.

Die Inszenierungen liefen sehr erfolgreich, sodass sie an sechs Abenden erstmalig für Erwachsene als Spätvorstellungen angeboten wurden.

„[...] Viele Erwachsene haben es nicht gesehen, da es am Nachmittag aufgeführt wurde’, sagt Beate Sauer. Ab Donnerstag sind die ‚Roten Schuhe’ an sechs Abenden um 20.30 Uhr im Theater im Hof [...] am Obstplatz zu sehen. [...] ‚Das Kindertheater ist heute ein Theater aller Generationen: Es kommen auch die Eltern und Großeltern’, erklärt Beate Sauer. Nur weil die Thematik Kinder und Jugendliche betrifft, gäbe es in der Qualität keinen Unterschied zu einem anderen Theater.“⁴²⁷

⁴²⁵ Archiv „Theater im Hof“, *Text zu ‚Scarpette rosse’*, Bozen: 4.4.2012.

Übersetzung d. V.: „Und nein Favi’, es ist nicht so, dass die Schuhe nicht funktioniert hätten. Es ist, dass sie dir... zu eng waren.“

⁴²⁶ Vgl. Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile – Theater im Hof“, geführt von der Verfasserin, Bozen: 28.3.2012, Länge: 1:20:41.

⁴²⁷ bal. „Mit ‚Roten Schuhen’ Erfolg in den USA“, in: *Dolomiten*, Nr. 239, 17.10.2001, S. 22.

In der italienischen Tageszeitung *Alto Adige* hieß es über die Aufführung am „Cortile – Theater im Hof“:

„Scarpette rosse, lucide e brillanti, dal tacco alto e la punta sottile, illuminati da un unico faretto che scende dal soffitto. Sono simbolo di un sogno proibito, dell'ultimo crudele inganno, dell'estrema bugia che permette di sopravvivere, biglietto per il viaggio impossibile al sud. [...] Lo spettatore paga con sofferenza l'aver aperto una porta che sperava di lasciare socchiusa. Ma ha acquisito anche una nuova coscienza. 'Lo spettacolo colpisce, non c'è dubbio, ed è quello che deve fare. Ma speriamo che aiuti tutti a riflettere sulla realtà crudele dell'infanzia violata' dice Beate Sauer [...].“⁴²⁸

Der Höhepunkt mit *Scarpette rosse* für das „Theater im Hof“ war im Jahr 2001 die Teilnahme am „Fringe – Festival“ in New York, welches zu den größten Theaterfestspielen in Nordamerika zählt. Das international ausgerichtete Kulturfestival findet jährlich an 16 Tagen im August in Manhattan statt, wo in verschiedenen Theatern der Stadt, Theatergruppen ihre klassischen bis hin zu experimentellen Theaterstücke zeigen und Künstler und Musiker ihre Performances darbieten können.

2001 waren über 180 Gruppen aus elf Ländern vertreten, die vom 10. bis zum 26. August mehr als 1200 Aufführungen bestritten. Das Festival wurde bereits zum fünften Mal veranstaltet und stand unter dem Motto „anything goes“ und verwies dabei auf die Vielfalt an Themen und Formen, die im Angebot zu finden waren. Beate Sauer und ihr Team bewarben sich für die Teilnahme am Festival und wurden vom Schweizer André Guedel nach New York eingeladen, welcher die internationalen Beiträge koordinierte.⁴²⁹

In der italienischen Tageszeitung *Il mattino* wurde über dieses Ereignis wie folgt berichtet:

⁴²⁸ Mimmi, Daniela. „Scarpette rosse, fuga impossibile“, in: *Alto Adige*, Nr. 250, 21.10.2001, S. 54.

Übersetzung d. V.: „Rote Schuhe, glänzend und scheinend, mit hohem Absatz und schmaler Spitze, beleuchtet von einem einzigen Scheinwerfer, der von der Decke ragt. Sie sind ein Symbol für einen unerlaubten Traum, der letzten grausamen Täuschung, der extremen Lüge, die es ermöglicht zu überleben, Ticket für die unmögliche Fahrt in Richtung Süden. [...] Der Zuschauer zahlt mit dem Leid eine Tür geöffnet zu haben, die er lieber geschlossen gelassen hätte. Aber er hat auch ein neues Bewusstsein erworben. ‚Die Inszenierung berührt, kein Zweifel, und das ist es, was sie tun muss. Aber hoffentlich kann sie dazu beitragen, dass jeder über die grausame Realität dieser verletzten Kindheit zu reflektieren beginnt‘, sagt Beate Sauer [...].“

⁴²⁹ Vgl. Obexer, Margareth. „Amerikanische Tempi“, in: *FF – Das Südtiroler Wochenmagazin*, Nr. 37, 13.9.2001, S. 60 – 61, hier S. 61.

„Non capita certo tutti i giorni di essere ospitati, a New York, di uno dei più innovativi festival del mondo [...]. Per Monica Trettel, [...] l'esperienza americana è stata indimenticabile. [...] I critici sono stati molto lusinghieri nei nostri confronti. Il lavoro è molto piaciuto soprattutto per la sua [...] fisicità.“⁴³⁰

Mit *Scarpette rosse* zeigte das Kinder- und Jugendtheater aus Bozen die einzige italienische Produktion innerhalb des Festivals. Die Inszenierung, in Bozen ursprünglich von Andreas Robatscher realisiert, übernahm in New York Beate Sauer. Valentina Emeri und Monica Trettel blieben in der Besetzung der beiden Figuren im Stück auch für die Auftritte in New York erhalten.⁴³¹

Im Veranstaltungsprogramm des Festivals wurde das Stück der Bozner Gruppe wie folgt beschrieben:

„Italy's Teatro Cortile presents *Scarpette Rosse*, a dramatic portrait of the unbelievable life Latin-American street kids endure. Chased and often killed by special killer gangs that are hired by rich people of the city, they live a life of constant fear. Poetically written, passionate and hopeful, *Scarpette Rosse* exposes the vehemence and power young people have to overcome gruesome conditions. The play is an outcry for the right children have to deserve a humane life.“⁴³²

Die Gruppe, welche für die Reise nach Amerika von der Region Trentino - Südtirol finanziell unterstützt wurde⁴³³, fand sich bereits am 9. August in New York ein und bereitete sich auf ihren ersten Auftritt am 16. August vor. Sechs Vorführungen auf der Bühne des „The Kraine“ Theaters mit 85 Sitzplätzen, ein von New Yorker Italienern sehr beliebtes Theater, waren geplant. Vor jeder Vorführung, die ca. eine Stunde dauerte, blieb der Gruppe nur eine Viertelstunde Zeit für Aufbau und Einarbeit. Die Proben wurden in einen eigens angemieteten Raum verlegt, da das „Kraine“ ständig bespielt wurde. Am Tompkins Square, allgemein berühmt für die Stand-up-Performances freier Gruppen, befand sich

⁴³⁰ Binco, Patrizia. „'Scarpette rosse' da applausi a New York“, in: *Il mattino*, Nr. 306, 6.11.2001, S. 22.

Übersetzung d. V.: „Es geschieht sicher nicht jeden Tag zu einem der innovativsten Festivals der Welt nach New York eingeladen zu werden. [...] Für Monica Trettel, [...] war die amerikanische Erfahrung unvergesslich. [...] Die Kritiker zeigten sich sehr schmeichelhaft uns gegenüber. Die Arbeit kam besonders wegen seiner [...] körperlichen Umsetzung gut an.“

⁴³¹ Vgl. Obexer, Margareth. „Amerikanische Tempi“, in: *FF – Das Südtiroler Wochenmagazin*, Nr. 37, 13.9.2001, S. 60 – 61, hier S. 61.

⁴³² „FringeNYC“, in: *Archive 2001 – Program guide download*, http://fringenyc.com/mega/index.php?option=com_content&view=article&id=199&Itemid=105. Zugriff: 22.3.2012.

⁴³³ Vgl. Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile – Theater im Hof“, geführt von der Verfasserin, Bozen: 28.3.2012, Länge: 1:20:41.

ein zentraler Standpunkt des Festivals. Hier zirkulierten die diversen Gruppen und verteilten Flyer für ihre Vorstellungen, oder gaben kleine Kunststücke zum Besten. Auch Beate Sauer hatte für Werbung gesorgt und verteilte fleißig ihre dafür angefertigten Flyer und schickte im Besonderen in New York lebenden Italienern Einladungen zu einer Vorführung von *Scarpette rosse*. Die erste Aufführung am 16. August war ein voller Erfolg. Das vorgelegte Tempo der Schauspielerinnen hatte sich an das furiose Treiben in New York angepasst und bestach mit Energie und schauspielerischem Können vor anspruchsvollem Publikum.⁴³⁴

Der Text wurde sehr körperbetont inszeniert, die Sprache war hier nicht der Hauptgegenstand der Handlung, so wurde *Scarpette rosse* auch vom amerikanischen Publikum positiv aufgenommen, da es der Geschichte auf diese Weise gut folgen konnte.

„Obwohl wir das Stück auf Italienisch aufgeführt haben, erregten wir in New York großes Interesse bei Kritikern und Fachleuten,“⁴³⁵ wird Beate Sauer in der Tageszeitung *Dolomiten* zitiert.

Im Jahr darauf zeigten Beate Sauer, Valentina Emeri und Monica Trettel ihre Inszenierung von *Scarpette rosse* auch in Rom beim Kulturfestival „Estate Romana“, wo auch Tiziana Lucattini bei einer Aufführung der Gruppe anwesend war. Mehrmals hatte sie das Stück selbst in Szene gesetzt, von der Interpretation des Bozner „Cortile - Theater im Hof“ war sie angetan, obwohl sich diese in der Umsetzung klar von ihren eigenen Inszenierungen des Textes differenzierte.⁴³⁶ Tiziana Lucattini brachte *Scarpette rosse* in realistischer Form auf die Bühne und verstärkte durch diesen Stil, eine ungetrübte Sichtweise auf die Geschichte. Andreas Robatschers Anliegen war es jedoch darüber hinaus, mit Hilfe der Mittel des Theaters, auf welche trotz einer naturalistischen Darstellung zurückgegriffen wurde, das Schicksal der beiden Straßenkinder zu beleuchten. Durch überzeichnete Szenen, so beispielsweise durch die Darstellung der Flucht der Kinder in Zeitlupentempo, verwies er subtil und unterschwellig auf die brutale und vorherrschende Realität der Beiden, dessen Leben von dieser

⁴³⁴ Vgl. Obexer, Margareth. „Amerikanische Tempi“, in: *FF – Das Südtiroler Wochenmagazin*, Nr. 37, 13.9.2001, S. 60 – 61, hier S. 61.

⁴³⁵ bal. „Mit ‚Roten Schuhen‘ Erfolg in den USA“, in: *Dolomiten*, Nr. 239, 17.10.2001, S. 22.

⁴³⁶ Vgl. Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile – Theater im Hof“, geführt von der Verfasserin, Bozen: 28.3.2012, Länge: 1:20:41.

Flucht aus solch einer Welt bestimmt ist. Auf diese Weise wurde dem Publikum Raum für Assoziationen zum tragischen Inhalt gelassen, ohne dabei jedoch die Thematik zu unter- oder zu überspielen.⁴³⁷

Das Thema, das an Aktualität nicht verlieren kann, forderte die Zuschauer auf emotionaler Ebene. Das Eintauchen in das brutale Schicksal der beiden Mädchen wurde über das Nutzen der theatralen Möglichkeiten noch verstärkt. Die Protagonistinnen zeigen mit viel Mut und Phantasie ihre Stärke, um den Kampf zur Verwirklichung eines besseren Lebens. In der Inszenierung lenkten wenige Requisiten von der Handlung ab und gaben den Schauspielerinnen Platz für die naturgetreue Darstellung der Geschichte. Über Rhythmus und körperbetontes Schauspiel wurde die Aussage des Stücks zusätzlich unterstrichen.

7.3.2 Großer Erfolg mit der Eigenproduktion *Nebensache*

Im Oktober 2005 zeigte das „Cortile – Theater im Hof“ seine Produktion des dänischen Kinderstücks *Nebensache* nach einer Textvorlage von Jakob Mendel und Gitte Kath.

Unter der Regie von Andreas Robatscher spielte Odo Jergitsch, welcher bereits 1990 / 1991 in der Inszenierung von *Anna und der König, der aus dem Märchen fiel* mit dem „Theater in der Hoffnung“ zusammen aufgetreten war.

Der Bühnentext handelt von einem Bauern, welcher auf der Suche nach der großen Liebe und der Zufriedenheit in seinem Leben, sein Glück findet, aber auch schnell wieder verliert. Eine Geschichte über das wahre Leben erfüllt von Sehnsucht und Scheitern, über Glück und Enttäuschungen.

Die Inszenierung des Bozner Regisseurs beginnt, indem ein scheinbar Obdachloser die Bühne betritt und sich erstmals nach den Namen der Kinder in der ersten Reihe erkundigt und sich anschließend selbst vorstellt. Die Kinder im Publikum werden weiter miteinbezogen, als der Mann beschließt sich zu rasieren: ein Kind hält das Schälchen mit dem Rasierschaum, das andere hält dem Mann den Spiegel hin, der sich daraufhin seinen Bart entfernt. Frisch gemacht beginnt er die Requisiten auf der Bühne zu ordnen: auf einen Karton stellt er ein kleines

⁴³⁷ Vgl. Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile – Theater im Hof“, geführt von der Verfasserin, Bozen: 6.7.2012, Länge: 00:37:08.

Holzhaus, eine Spielzeugkuh, ein Pferd, ein Schwein. Aus der Schale mit dem Rasierschaum wird ein Weiher für die Gans, auch Hund und Katz kommen dazu und natürlich ein Traktor. Symbolisch wird der Hof des Bauern Jakob dargestellt. Der Mann beginnt nun seine Geschichte zu erzählen: Der Bauer Jakob wünschte sich aus ganzem Herzen eine Frau. Die Kinder im Publikum werden angesprochen und raten ihm sich in einer Disco umzuschauen. Dort lernt er tatsächlich Claudia kennen, die bald zu ihm auf den Hof zieht. Sie heiraten und bekommen drei Kinder, doch das Geld wird bald knapp. Claudia arbeitet am Tag am Bauernhof und in der Nacht in einem Altersheim in der Stadt. Eines Tages kommt sie einfach nicht mehr nach Hause. Später besucht sie öfters die Kinder und nimmt diese schließlich mit. Jakob ist nun wieder ganz alleine, verfällt in Trübsinn und verkauft sein Hab und Gut. Als der Hof auch noch zu brennen beginnt, verlassen ihn schließlich sogar seine Tiere. Es ist nun das aus ihm geworden, was das Publikum von Anfang an zu sehen bekam, ein unrasierter Obdachloser mit einer tragischen Geschichte.⁴³⁸

In *Die Neue Südtiroler Tageszeitung* schrieb der Journalist Hans Wieser über diese Inszenierung:

„[...] Unmerklich entrollt sich ein modernes Schicksal, das auch Südtiroler Bauern bekannt sein dürfte, aber daneben, allgemeiner, schimmert noch die Schwierigkeit durch, heute Arbeit, Liebe und Familie zusammenzubringen. Ganz leise, mit Gefühl weiß Odo Jergitsch dies alles seinem Publikum nahe zu bringen – den Kleinen wie den Erwachsenen. In knapp fünfzig Minuten wächst die Fabel vom Spiel mit den Kindern zum Spiel des Lebens: ein kleiner, großer Theaterabend. Kindertheater kann auch so.“⁴³⁹

Die Aufführung war ein großer Erfolg. Für Kinder ab 6 Jahren und Erwachsene inszeniert, zeigte es wiederum eine Facette des Kindertheaters, die sich nicht auf glänzende Märchenstoffe und phantastische Plots reduzieren lässt. Die Wandlung von der Erzählung des Obdachlosen über einen Bauern, hin zur Realität vollzog sich durch den Darsteller in Zusammenarbeit mit den Kindern im Publikum während des Spiels. Realität meint in diesem Zusammenhang die

⁴³⁸ Vgl. Wieser, Hans. „Nebensache – Im Cortile / Theater im Hof spielt Odo Jergitsch eine kleine Geschichte, die ans Herz geht“, in: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, Nr. 223, 3.11.2005, S. 14.

⁴³⁹ ebd. S. 14.

Tatsache, dass es sich bei dem Obdachlosen und dem Bauern um eine Person handelt, also dass die Geschichte des Obdachlosen sein eigenes Schicksal erzählt. Dramaturgisch gesehen wurde dabei von den Kindern ein hohes Maß an Rezeptionsverständnis abverlangt und ihre Aufmerksamkeit gefordert. Das sozialkritische Thema gewann, durch das Einbauen einer Geschichte in der Geschichte, an Spannung. Die Wahl des Stücks zeigt, dass Kinder ernst genommen werden müssen und dass auch sie nicht von realen Problemen geschützt werden sollen.

Die Eigenproduktion des „Cortile – Theater im Hof“ konnte zudem auch in eigenen Reihen begeistern, wie folgender Ausschnitt aus einem Artikel aus der *Neuen Südtiroler Tageszeitung* berichtete:

„Die Eigenproduktion ‚Nebensache‘ von Gitte Kath und Jakob Mendel, mit Odo Jergitsch und der Regie von Andreas Robatscher wurde, nachdem es 2005 im ‚Theater im Hof‘ gezeigt wurde, vom Stadttheater Konstanz in den Spielplan aufgenommen und wird derzeit gespielt.“⁴⁴⁰

Das Stadttheater Konstanz hatte auf Nachfrage von Beate Sauer, die Inszenierung Robatschers gesehen und schließlich in seinen Spielplan übernommen, wie dem Programm von der Spielzeit 2006 / 2007 zu entnehmen ist:

„Vielleicht ist es ein Märchen oder sein eigenes Leben, oder nur eine Nebensache.... Die Inszenierung mit Odo Jergitsch wurde vom ‚Theater in der Hoffnung‘ im ‚Theater im Hof‘, Bozen, produziert.“⁴⁴¹

7.3.3 Co-Produktion *Die Seiltänzerin* mit dem „Dschungel“ Wien

Zusammen mit dem „Dschungel“ Wien brachte das „Theater im Hof“ im Jahr 2006 mit *Die Seiltänzerin*, ein berührendes Stück über ein großes Thema auf die Bühne. Der Tod, als Gegenstand der Inszenierung nach einer Textvorlage von Mike Kenny⁴⁴², wird zum zentralen Motiv der Handlung und zeichnet eine

⁴⁴⁰ „Erfolg für das ‚Theater in der Hoffnung‘“, in: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, Nr. 255, 27.12.2006, S. 21.

⁴⁴¹ Stadttheater Konstanz. „Nebensache“, in: *Reisende ohne Gepäck – Die Spielzeit 2006_07*, http://www.konstanz.de/ris/www/getfile.php?at_id=2781. Zugriff: 22.3.2012, S. 22.

⁴⁴² Anm. d. V.: Der Brite Mike Kenny gilt als einer der renommiertesten Autoren für Kinder- und Jugendtheater und wird bis heute als Autor für Kinder- und Jugendstücke von mehreren Bühnen angefragt. Als bisher einziger Autor seines Landes wurde er mit einem Preis in der Katego-

Geschichte eines jungen Mädchens, das sich auf den Spuren ihrer verstorbenen Großmutter befindet. Das, besonders für Kinder heikle Thema, wird durch einen poetischen Hintergrund veranschaulicht und zeigt, wie schwierig es sein kann, zu akzeptieren, dass eine geliebte Person Einen verlassen musste.

„Jedes Jahr besucht Esme ihre Großeltern. Eigentlich verändert sich dort nie etwas, doch in diesem Jahr ist Oma Queenie nicht da. ‚Sie ist ausgegangen!‘, erklärt der Opa. Als Esme die Oma jedoch zu suchen beginnt, erfindet der Großvater eine Geschichte. ‚Sie ist beim Zirkus!‘, denn Omas größter Traum war es immer, in einem Glitzerkleid übers Hochseil zu tanzen.

Als eines Tages ein Zirkus in die Stadt kommt, ist die Stunde der Wahrheit gekommen. ‚Wo ist Oma?‘, fragt Esme im Zirkus. ‚Vielleicht geht es ihr nicht gut!‘, antwortet der Großvater und drängt darauf zu gehen. In diesem Moment aber setzt der Trommelwirbel in der Manege ein und hoch oben auf dem Seil, in rosa Licht getaucht, steht eine Frau in einem glitzernden Kleid.“⁴⁴³

In folgender Besetzung wurde der Theatertext in Bozen und Wien inszeniert:

Regie führte Marcelo Diaz (langjähriger Leiter vom „Theater an der Sihl“ in Zürich, bekannter Kindertheaterregisseur), Text von Mike Kenny, ins Deutsche übersetzt von Herta Conrad, in der Rolle des Großvaters spielte Hubertus Zorell, Esme wurde von Claudia Kottal verkörpert. Die Komposition und das Spiel mit dem Cello stammten von Jörg Ulrich Kraus, das Bühnenbild von Andreas Mathes.⁴⁴⁴

Die Proben begannen in Wien und endeten in Bozen, wo auch die Premiere stattfand. Nach großem Erfolg wurde *Die Seiltänzerin* sowohl in Wien, als auch in Bozen im Jahr darauf wieder in den Spielplan aufgenommen.

Der Regisseur setzte die Geschichte gekonnt in Szene und die Inszenierung bestach mit ihren wenigen, aber aussagekräftigen Requisiten und der Umsetzung des Textes durch die Schauspieler. *Die Neue Südtiroler Tageszeitung* schrieb dazu:

rie Dramatik für Kinder ausgezeichnet. (Vgl. „Mike Kenny“, in: *Pegasus*, <http://www.pegasus-agency.de/verlag/autor/Mike%20Kenny>. Zugriff: 15.8.2012.)

⁴⁴³ „Dschungel Wien & Theater im Hof – Die Seiltänzerin“, in: *MuseumsQuartier Wien* 2011, http://www.mqw.at/de/programm/detail/?page=82&order_by=date_asc&filter_from_to=1&filter_to=01.10.10&filter_place_ids=26&year=2010&month=10&day=1&event_id=4786. Zugriff: 22.3.2012.

⁴⁴⁴ Vgl. ebd.

„Wenn das Publikum den Saal betritt, sitzt ein älterer Herr am langen Ende eines wunderbaren Möbels mit vielen Schubladen. Richtig heimelig ist es, erinnert an alte Sparherde, an die Regale der Lebensmittelläden nach dem Krieg, als man Reis und Nudeln noch abwägen musste... darauf ein rot kariertes Tischtuch. Die Zuschauer nehmen mit Kind und Kegel Platz, das Cello lässt ein paar tiefe Akkorde erklingen... [...] Das Wundermöbel lässt sich aufklappen: Hähne spenden warmes und kaltes Wasser, klapp! die elektrische Kochplatte, die Sanduhr fürs Eierkochen, Tassen, Teller, Eierbecher, Handtuch... [...] Es wird Nacht und [...] aus dem Möbel lässt sich sogar ein kleines Bett ausfahren.“⁴⁴⁵

Die Textvorlage von Mike Kenny wurde mit viel Liebe zum Detail umgesetzt. So konnten die Themen Tod und Verlust auf poetische Weise näher gebracht werden. Der Anspruch des „Theaters im Hof“ mit qualitativem Kinder- und Jugendtheater zu bestehen, zeigte sich neben der Stückauswahl, auch durch die Liebe zum Detail. Näheres dazu schrieb die Tageszeitung *Dolomiten* über die gelungene Inszenierung:

„Es zeigt sich in den alltäglichen Dingen, in den Veränderungen, denen die Menschen stärker unterworfen sind als die Gegenstände, die sie nach ihrem Tod hinterlassen. Ein solcher Gegenstand ist das Kochbuch der verstorbenen Großmutter; der Großvater zieht eines, wie wir es aus Kindertagen kennen, aus der Schublade eines wunderschönen Möbelstücks, eine Sammlung von zerfledderten Blättern, die auf beinahe unerklärliche Weise von Resten von Buchdeckeln zusammengehalten wird und mehrere Generationen überlebt hat.“⁴⁴⁶

Dass auch der Großvater in der Trauer um seine Ehefrau, seine erfundene Geschichte über den Zirkus am liebsten selbst glauben würde, zeigt wie schwierig es sein kann, sich von einem geliebten Menschen zu trennen. Um der Enkelin dieses Leid zu ersparen, erfindet er die romantische Geschichte der Seiltänzerin im Zirkus. Die Gefühlsebene fungierte auch in diesem Stück als zentrales Element und bewirkte beim jungen, als auch beim erwachsenen Publikum ein Mitfühlen mit den Darstellern.

„Der Großvater erfindet für seine Enkelin die Geschichte vom Zirkus und der Großmutter als Seiltänzerin und würde diese Geschichte am liebsten selber glauben. Und das große und kleine Publikum mit ihm.

⁴⁴⁵ Wieser, Hans. „Einfach unendlich schwierig“, in: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, Nr. 218, 3.11.2006, S. 21.

⁴⁴⁶ Oberhammer, Margit. „Kleines Stück über ein großes Thema“, in: *Dolomiten*, Nr. 251, 31.10 / 1.11.2006, S. 7.

Dafür, dass dieser Traum für einen wunderbaren kleinen Theatermoment wahr wird, sorgen die sorgfältige Inszenierung von Marcelo Diaz, das feinfühliges Spiel von Hubertus Zorell und Claudia Kottel, die wesentlichen in Zwischentönen ausdrücken, eine Bühne, die voller Überraschungen steckt, eine hervorragende Lichttechnik und eine ganz besondere Musik. Jörg Ulrich Kraus hat eine Bühnenmusik komponiert, die er selber auf dem Cello wunderbar ausführt, weit mehr als Stimmungs- und Begleitmusik und ein eigenständiges Kunstwerk für sich. ‚Die Seiltänzerin‘ ist ein Stück für Kinder und Erwachsene, die für Poesie empfänglich sind.“⁴⁴⁷

Das Darstellen des Themas Tod war im Kinder- und Jugendtheater lange ein Tabu. Erst durch die Entdeckung der europäischen Modelle aus Schweden oder den Niederlanden, zeigten sich auch ernste Themen auf den Bühnen (siehe auch *Medeas Barn* – Kapitel 4.3.1.1.1). *Die Seiltänzerin* vereint dabei das Ernste mit dem Poetischen, indem die Handlung von einer romantischen Geschichte untermalt wird. Der Großvater begibt sich dabei auf die Ebene seiner Enkelin, in ihre Welt, in das Denkmuster von kleinen Kindern, die in schwierigen Situationen häufig in Traumwelten flüchten. Durch die Verbindung der beiden Ebenen von Realität und Traum entsteht schließlich ein für Kinder natürlicher Umgang mit dem Thema Verlust.

Wie in den Beschreibungen der hier angeführten Produktionen stets herauszulesen ist, widmete sich das „Cortile – Theater im Hof“ in erster Linie dem jungen Publikum, doch wollte es zudem auch Erwachsene ansprechen. Wie bereits erwähnt wurde ferner aus diesem Grund das Kindertheater *Scarpette rosse* in das Abendprogramm aufgenommen. Einige Jahre danach, setzte das Theater in seiner Arbeit zudem einen Schwerpunkt im Bereich Erwachsenentheater, der besonders Frauen ansprechen sollte und die Vorstellungen der ausgewählten Produktionen in das Abendprogramm verlegte. Des Weiteren wird dies im nächsten Unterkapitel behandelt.

⁴⁴⁷ ebd. S. 7.

7.4 SCHWERPUNKT F.I.A.T.

Seit dem Jahr 2005 weist das „Cortile“ einen Schwerpunkt in seinem Spielplan auf, welcher nicht unter dem laufenden Kinder- und Jugendtheaterbetrieb einzuordnen ist, sondern Erwachsene, vor allem Frauen, zu einer Abendvorstellung ins Theater einladen soll.

Unter dem Schlagwort „F.i.a.T.“, also Frauen im und am Theater, zeigt das „Theater im Hof“ Theaterstücke, welche sich in ihren Handlungen hauptsächlich um Frauen drehen, Frauenschicksale behandeln und wo Protagonistinnen agieren.

Die Idee dazu entstand, als das „Amt für Chancengleichheit“ Bozen („Landesbeirat für Chancengleichheit für Frauen“ – mit der Dienststelle „Frauenbüro“ in Bozen) für Initiativen und Projekte, die zur Verwirklichung der Chancengleichheit für Frauen im kulturellen und gesellschaftlichen Bereich beitragen, finanzielle Unterstützung gewährte.⁴⁴⁸

Beate Sauer suchte für ihr Theater um Beiträge an, um so auch die Möglichkeit zu erhalten, qualitative Inszenierungen ausländischer Gruppen und Regisseurinnen, mit welchen sie bereits auch für Kinder- und Jugendstücke zusammengearbeitet hatte, am „Theater im Hof“ für Erwachsene zu zeigen. Es ging dabei nicht darum, dass die ausgewählten Stücke ausschließlich von einem weiblichen Team erarbeitet werden sollten, oder dass nur Bühnentexte von Autorinnen gezeigt werden konnten, sondern die Handlungen sollten sich auf Frauen, bzw. auf Themen für Frauen konzentrieren. Einige Inszenierungen wurden auch den Oberschulen als Schülervorstellungen angeboten.⁴⁴⁹

Das erste Stück unter dem Schwerpunkt „F.i.a.T.“ war *Maria Stuarda* in der Bearbeitung von Schillers *Maria Stuart* von Dacia Maraini⁴⁵⁰ in italienischer Spra-

⁴⁴⁸ Vgl. „Beiträge für Projekte im Rahmen der Chancengleichheit“, in: *Südtiroler Bürgernetz*, http://www.provinz.bz.it/de/dienste/dienste-kategorien.asp?bnsvf_svid=1004621. Zugriff: 11.4.2012.

⁴⁴⁹ Vgl. Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile – Theater im Hof“, geführt von der Verfasserin, Bozen: 28.3.2012, Länge: 1:20:41.

⁴⁵⁰ Anm. d. V.: Dacia Maraini wurde 1936 geboren und nahm besonders im Zuge der 60er und 70er Bewegung an Protesten und Hausbesetzungen teil. Literarisch widmete sie sich vor allem der Rolle der Frau. In dieser Zeit begann sie zudem Texte für das Theater zu verfassen, in welchen sie stets politische und gesellschaftliche Themen aus der Sicht der Frauen aufgriff. In den 90er Jahren konnte Maraini mit ihren Romanen schließlich internationale Erfolge feiern. Zudem gelang ihr auch im Theater ein internationaler Durchbruch, sodass sie heute als bekannte italienische Schriftstellerin angesehen wird. (Vgl. „Dacia Maraini – Biografia“, <http://www.daciamaraini.it/biografia.htm>. Zugriff: 15.8.2012.)

che. Der Text wurde von der australischen Regisseurin Tanya Denny für das Südtiroler Publikum auf die Bühne gebracht. Die Regisseurin, welche in Sydney künstlerische Leiterin und Begründerin der Theatergruppe „Queensize Productions“ ist, wurde mit ihrer Fassung des Stücks *Mary Stuart* in New York beim „Fringe Festival“ 2001 ausgezeichnet.

Am 6. Oktober 2005 fand die Premiere von *Maria Stuarda* in Bozen um 20.30 Uhr statt und läutete somit den Beginn des Schwerpunkts „F.i.a.T.“ im „Theater im Hof“ ein. Zunächst wurde es aber nicht als selbstverständlich hingenommen, dass ein Kinder- und Jugendtheater auch Produktionen für Erwachsene in sein Programm aufnehmen konnte. Da sich viele der gespielten Stücke aber auch für Schüler der Oberschule eignen und die Gelder nicht von der Gemeinde Bozen als Beiträge für Kinder- und Jugendtheater kommen, sondern von der Stelle für Chancengleichheit für den Schwerpunkt „F.i.a.T.“ zur Verfügung gestellt werden, wird mittlerweile akzeptiert, dass Beate Sauer auch häufiger Aufführungen für Abendvorstellungen in ihren Spielplan aufgenommen hat.⁴⁵¹

Die Zusammenarbeit mit der Australierin Tanya Denny wurde für die Abendproduktionen stets weitergeführt. Die Stückauswahl sei an dieser Stelle nur erwähnt, da das Hauptaugenmerk auf Inszenierungen für Kinder und Jugendliche liegt.

Tanya Denny führte im Rahmen von „F.i.a.T.“ am „Cortile“ unter anderem bei folgenden Inszenierungen Regie: *Die V-Monologe* von Eve Ensler, *Make love not war* nach Christiane Brückner, *Traumfrau Mutter* von Linda A. Carson, Jil Daum und Alison Kelly, *Nacht, Mutter* von Marsha Norman (hier spielte wiederum Gertraud Ingeborg) und *Splendour* von Abi Morgan.⁴⁵²

Splendour war dabei eine Co-Produktion mit dem „KosmosTheater“ Wien, welches sich auf Genderthematik spezialisiert hat. Beate Sauer übernahm bei diesem Stück die Dramaturgie. Die Premiere fand im Bozner „Theater im Hof“ am 24. September 2008 statt, die österreichische Erstaufführung folgte im „KosmosTheater“ am 15. Oktober 2008.⁴⁵³

⁴⁵¹ Vgl. Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile – Theater im Hof“, geführt von der Verfasserin, Bozen: 28.3.2012, Länge: 1:20:41.

⁴⁵² Vgl. „F.i.a.T.“, in: *Cortile – Theater im Hof*, <http://www.theaterimhof.it/176,0,f-i-a-t-index,0.html>. Zugriff: 11.4.2012.

⁴⁵³ Vgl. Archiv „Theater im Hof“, *Programmheft Splendour*, Bozen: 11.4.2012.

Die Zusammenarbeit mit australischen Gruppen zeigte sich auch im Kinder- und Jugendtheater am „Cortile – Theater im Hof“, wie folgendes Unterkapitel beschreibt.

7.5 ENGLISCHSPRACHIGES THEATER FÜR JUGENDLICHE

Seit 2010 bietet das „Cortile – Theater im Hof“ einmal im Jahr zusätzlich auch englischsprachige Produktionen von Gastgruppen für Jugendliche (Oberschule) an. Die Tendenz zu Inszenierungen in der Fremdsprache Englisch, die in Südtirol als Drittsprache in den Schulen unterrichtet wird, ist im Kinder- und Jugendtheater im Kommen und bietet besonders für den Englischunterricht an den Schulen, eine willkommene Abwechslung für die Schüler.

In Zusammenarbeit mit dem Pädagogischen Institut wurden die Aufführungen der Gastgruppen des „Theaters im Hof“ an Oberschulen angeboten. In der Pressemitteilung dazu hieß es 2009:

„Englischsprachiges Erfolgstheater für Oberschulen bietet das Pädagogische Institut in Zusammenarbeit mit dem Theater im Hof in diesem Schuljahr erstmals an. Zu sehen sind das in diesem Jahr ausgezeichnete Jugendtheaterstück ‚Hoods‘ sowie ‚Emily Dickinson‘ mit Elaine Hudson. Beide Stücke sind besonders unterrichtstauglich und können internationale Erfolge aufweisen.“⁴⁵⁴

7.5.1 ‚Hoods‘

Die erste Gruppe in diesem Rahmen, welche im Bozner „Theater im Hof“ gastierte, war das australische „Real TV“ Theater aus Melbourne mit ihrer Inszenierung von *Hoods*. Die bekannte Truppe des „Real TV“ tourt mit ihren Stücken quer durch Australien, sowie durchs Ausland und spielt an Theatern und Schulen weltweit. Dabei bestechen die Inszenierungen der Australier durch neue Formen, mediale Umsetzung und provokante Inhalte.

⁴⁵⁴ „Englisches Theater für Oberschulen“, in: *Autonome Provinz Bozen Südtirol*, http://www.provincia.bz.it/lpa/285.asp?redas=yes&aktuelles_action=4&aktuelles_article_id=315849. Zugriff: 10.4.2012.

“RealTV is a leading Australian theatre for young people company. With our trademark fusion of provocative multi-award winning new writing, physical performance and electronic music, we create challenging new theatre for a new generation.”⁴⁵⁵

Die Gruppe gewann bereits mehrere Preise, so auch mit *Hoods* beim ASSITEJ Weltkongress für Kinder- und Jugendtheater in Adelaide 2008.

Beate Sauer war selbst beim Weltkongress in Australien als Gast anwesend und sah dort die Inszenierung von *Hoods* und war von der Geschichte und der Umsetzung durch „Real TV“ beeindruckt.

„Drei Geschwister in einem Auto vor einem Einkaufszentrum warten seit Stunden vergeblich auf Ihre Mutter. Was sollen sie tun? Weiter warten? Jemanden um Hilfe bitten? Das Auto verlassen? Doch zu wem sollen sie noch vertrauen fassen? Der Parkplatz füllt sich langsam mit Figuren, die mit ihren Geschichten das Leben der Kinder immer stärker verstehen und spüren lassen. Eine alltägliche Geschichte von Armut, Verwahrlosung, Gewalt und Vernachlässigung.“⁴⁵⁶

Der Inhalt beruht auf einer wahren Begebenheit und erzählt eigentlich eine moderne *Hänsel & Gretel* – Geschichte. Die mitten im Hochsommer, in einem Auto zurückgelassenen Kinder (darunter ein Kleinkind, welches in der Hitze gestorben ist), sind der Meinung ihre Mutter würde nur schnell einkaufen gehen, doch sie kommt nicht mehr zurück.

Auf faszinierende Weise spielen die Schauspieler dieses tragische Schicksal der drei Geschwister (Ein Mädchen, ein Junge und ein Baby). Der Zuschauer bekommt durch schlagartige Rollenwechsel die schlechten Familienverhältnisse der Protagonisten mit: Die Erfahrungen mit einem alkoholkranken und gewalttätigen Vater und das große Bedürfnis nach Geborgenheit und Nähe innerhalb der kaputten Familie, haben die Kinder geprägt. So will sich das Mädchen beispielsweise an einen erlebten Campingurlaub zusammen mit der Mutter erinnern, der sich in der Realität jedoch so nie zugetragen hat. In Wirklichkeit hat sich die Mutter zusammen mit den Kindern in ein Zimmer gesperrt, in welchem sie die Nacht verbracht haben, aus Angst vor dem, vor der Tür, tobenden Vater. Das Stück zeigt dabei die Erlebnisse der Kinder auf, basierend auf deren Erinnerungen, auf der anderen Seite zeigt es auch die Gefahren, denen sich die

⁴⁵⁵ „Real TV“, <http://www.realtv.net.au/>. Zugriff: 5.4.2012.

⁴⁵⁶ Archiv „Theater im Hof“, *Programmheft Februar / März 2010*, Bozen: 5.4.2012.

alleingelassenen Protagonisten in der Gegenwart auf dem Parkplatz ausgesetzt sehen. Die Bewältigung der Vergangenheit und der gegenwärtigen Situation ist dabei zentrales Motiv der Erzählung.

Der Begriff *hoods* verweist hierbei auf den Kleidungsstil der Jugendlichen und meint die Pullover mit Kapuze, mit welchen sie sich auch aus Scham vor ihrer Herkunft und den schlechten Verhältnissen ihrer Umgebung, verstecken wollten. Zusätzlich ist *hoods* ein Begriff für Märchengestalten.

Die Inszenierung zeigt am Schluss drei Enden der Geschichte auf: Einmal stirbt das Baby, so wie es sich in der realen Begebenheit zugetragen hat, einmal kommt die Mutter zurück und einmal schaffen es die drei Geschwister der Situation zu entfliehen und in eine bessere Welt zu gelangen.⁴⁵⁷

Beate Sauer holte *Hoods* und die Gruppe des „Real TV“ nach Bozen und bot die Inszenierung in ihrem Theater für Oberschulen der Unterstufe (Jugendliche zwischen 14 und 16 Jahren) an.

Im März 2010 gastierte die australische Gruppe mit folgender Besetzung im „Theater im Hof“:

Unter der Regie von Leticia Càceres spielten Jodie Le Vesconte und Chris Sommers. Der Text für die Inszenierung stammte von Angela Betzien, die Musik von Pete Goodwin. Die Aufführung dauerte ca. 60 Minuten.⁴⁵⁸

Die Reaktionen der Schüler und der Lehrer auf die Aufführungen waren sehr positiv. Beeindruckt von der dargestellten Geschichte, welche die Gruppe durch Einbringung jugendlicher Sprache, sowie filmischen Motiven (siehe die drei möglichen Enden), gekonnt auf die Bühne brachte, zeigte sich das Publikum nach den Vorstellungen oft sprachlos.⁴⁵⁹

Dass das Kinder- und Jugendtheater sich stets weiterentwickelt, kann aus der Beschreibung dieser Produktion von „Real TV“ entnommen werden. Durch das Einbringen moderner Elemente, schneller Szenenwechsel, jugendlicher Sprache sowie filmischen Motiven, schlägt die australische Gruppe einen Bogen zwischen Theater und modernen Medien. Um Jugendliche mit dem Theater

⁴⁵⁷ Für den gesamten Absatz gilt: Vgl. Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile – Theater im Hof“, geführt von der Verfasserin, Bozen: 28.3.2012, Länge: 1:20:41.

⁴⁵⁸ Vgl. Archiv „Theater im Hof“, *Programmheft Februar / März 2010*, Bozen: 5.4.2012.

⁴⁵⁹ Vgl. Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile – Theater im Hof“, geführt von der Verfasserin, Bozen: 28.3.2012, Länge: 1:20:41.

erreichen zu können, setzte die Gruppe auf die richtige Karte und konnte auch das Südtiroler Publikum durch die zeitgemäße Umsetzung des Stoffes, begeistern.

Die Inszenierung wurde nach dem großen Erfolg in Bozen auch im „Dschungel“ Wien in den Spielplan aufgenommen.

7.5.2 ‚Split the lark‘

Im April desselben Jahres zeigte das „Theater im Hof“ die Produktion *Split the lark* über Emily Dickinson. Die Inszenierung wurde von den Australiern Jonathan Wald (Regie) und Elaine Hudson (Spiel) für Schüler der Oberschule, sowie für Erwachsene in englischer Sprache aufgeführt.

„Die drei australischen Künstler griffen auf verschiedenste Quellen – Gedichte, Briefe, Biographien und visuelle Kunst – zurück, um ganz speziell einem jugendlichen Publikum das wilde und zugleich wundervolle Leben der faszinierenden Frau und atemberaubenden Dichterin Emily Dickinson nahezubringen. Inspiration für diese spezielle Inszenierung waren Leben und Werk des New Yorker Montagekünstlers Joseph Cornell.^{460,461}

Das Einpersonenstück war hierbei als experimentelle Multimediaproduktion konzipiert und wies keinen direkten Handlungsstrang auf. Durch Zitate von Gedichten und Briefen zeigte es das literarische Leben einer zurückgezogen lebenden Frau.

Die Inszenierung war sehr modern gestaltet und vereinte Kunst und Theater.

⁴⁶⁰ Anm. d. V.: Joseph Cornell (1903 – 1972) war ein amerikanischer Künstler, der besonders durch seine Collagen und Assemblagen berühmt wurde. In sogenannten Boxen, arrangierte der Künstler Objekte zu einzigartigen Kunstwerken. Cornell entriess die Gegenstände (Fotografien, Kugeln, Ringe, Steine) seiner ursprünglichen Funktion und erteilte ihnen im Kontext seiner Boxen, eine andere und neue Bedeutung und kreierte damit eine neue und eigene Welt. (Vgl. „The Joseph Cornell Box“, <http://www.josephcornellbox.com/boxes.htm>. Zugriff: 13.8.2012.)

⁴⁶¹ „Split the lark‘ im Theater im Hof“, in: *Südtirol Online*, <http://www.stol.it/Artikel/Kultur-im-Ueberblick/Theater/Split-the-lark-im-Theater-im-Hof>. Zugriff: 10.4.2012.

7.5.3 ‚Hamlet‘

2011 bot das „Theater im Hof“ den Jugendlichen eine Inszenierung von *Hamlet* in Englisch an, welche durch die australische Gruppe „Harlos Production Company“ aus Sydney, als Gastspiel realisiert wurde. Beate Sauer machte bereits in New York mit der Schauspielerin und Produzentin Gertraud Ingeborg (gebürtige Österreicherin, lebt in Sydney) Bekanntschaft, welche sich zusammen mit David Ritchie als „Harlos Production Company“ intensiv mit Shakespeare-Aufführungen an Schulen befasst.

„The excellent reviews and audience responses to these productions have continued as the company’s principal members, Gertraud Ingeborg and David Ritchie, have been involved in innovative and contemporary Shakespearean productions. Their reputation for clarity, thorough research and respect for the text, as well as theatrical audacity are reflected in the critical and popular acclaim earned by King Lear and Hamlet“.⁴⁶²

Am „Theater im Hof“ arbeitete Gertraud Ingeborg bereits mehrmals mit Beate Sauer zusammen, so auch 2006 als Darstellerin in der Inszenierung von *Oskar und die Dame in Rosa* unter der Regie von Marcelo Diaz.

Gemeinsam wollten David Ritchie, Gertraud Ingeborg und Beate Sauer den *Hamlet* in Englisch, gezielt für Südtirol als Drittsprache, für Jugendliche inszenieren. Man erarbeitete einen Bühnentext mit einer Spieldauer von 50 Minuten und nur zwei Schauspielern. Die Darsteller Scarlett Ritchie und Johann Walraven spielten unter der Regie von David Ritchie vom 16. – 19. und vom 28. – 30. März 2011 am „Cortile – Theater im Hof“ für Südtiroler Oberschüler.

Auch in der vom „Pädagogischen Institut“ Südtirol herausgegebenen Broschüre über Angebote für Grund-, Mittel- und Oberschulen im kulturellen Bereich, wurde die Inszenierung der „Harlos Production Company“ im Bozner „Theater im Hof“ angeboten.

„Gertraud Ingeborg und David Ritchie leiten die „Harlos Production Company“ in Sydney und wurden mit ihren Shakespeare-Erarbeitungen speziell für Schulen bekannt. Seit über 15 Jahren versuchen sie, Shakespeare Jugendlichen schmackhaft zu machen.“⁴⁶³

⁴⁶² Archiv „Theater im Hof“, *Programmheft Februar / März 2011*, Bozen: 9.4.2012.

⁴⁶³ Pädagogisches Institut für die deutsche Sprachgruppe. „Englisches und Französisches Theater“, in: *Sprachen und Schule*, Frangart: Karodruck, 2010, S. 49.

Nach den Aufführungen standen stets Gespräche mit den Schauspielern auf dem Programm, welche Aufschluss über das Werk und seinem Autor gaben.⁴⁶⁴

Die erfolgreiche Inszenierung des Shakespeare Klassikers wurde ein Jahr später, 2012, in gleicher Besetzung vom 19. bis 24. und vom 26. bis 31. März erneut angeboten.⁴⁶⁵

Auf der Internetseite des Südtiroler Sprachengymnasiums in Meran ist über den Besuch einer Schulklasse von *Hamlet* der „Harlos Production Company“ im „Theater im Hof“ im Jahr 2012 zu lesen:

„Ganz nach dem Motto ‚Brevity is the soul of wit‘ wurden in knapp über 50 Minuten die tragischen Verstrickungen des Dänenprinzen Hamlets mit Können und Humor von den zwei Australiern Scarlett Ritchie und Johann Walraven dargestellt.

Nach der Aufführung konnten die Zuschauer den Schauspielern noch Fragen stellen und erfuhren einerseits wie es ist, Shakespeare für ein junges Publikum zu spielen, aber auch warum es David und Gertraud nach Südtirol verschlagen hat. Bei der Heimfahrt war klar: Hamlet als Held zum Anfassen und die Frage nach Sein oder Nichtsein [...] ergeben einen lohnenswerter Theaterbesuch.“⁴⁶⁶

Begeistert zeigte sich auch die Tageszeitung *Dolomiten*, die 2011 einen aufschlussreichen Artikel über die Inszenierung verfasste:

„Wer diese berühmte Tragödie im Theater im Hof [...] gleichsam im Dialog dem Publikum vertraut macht, sind zwei Schauspieler der Harlos Production Company aus [...] Sidney. Scarlett Ritchie und Johann Walraven können trotz ihrer jungen Jahre auf eine ausgezeichnete Ausbildung und jahrelange Theatererfahrung zurückgreifen. [...] So wird dieser ‚Hamlet‘ in lockerer Szenenfolge und exemplarischen Ausschnitten aufgerollt und ist in fünfzig Minuten vollendet. Gleich nahmen diese Darsteller gefangen, und ein unwiderstehliches Spiel entfaltete funkelnde Gefechte sprühender Sprache im Reigen, ja im Tanz fast – äußerst disziplinierter Körperarbeit und knapper Gestik. Jede Bewegung, jeder Laut, auch das Pianissimo erwächst aus dem Bedürfnis mitzuteilen und mitzuleiden und gebiert vordergründig in strenger Beherrschtheit den Blick auf ein Geschehen, das sich logisch abzuwickeln scheint. Immer wieder geleiten die Schauspieler durch die Handlung, wechseln die Rollen derart, so dass die Palette der Gestalten, der Guten wie der Bösewichte, in ihrer Farbigkeit oder gespielten Leere aufleuchten, die Historie sich unausweichlich erfüllt. [...] Was Scarlett Ritchie und Johann Walraven zeigen, ist nicht nur

⁴⁶⁴ Vgl. Archiv „Theater im Hof“, *Programmheft Februar / März 2011*, Bozen: 9.4.2012.

⁴⁶⁵ Vgl. Archiv „Theater im Hof“, *Programmheft Februar / März 2012*, Bozen: 9.4.2012.

⁴⁶⁶ „Sein oder Nichtsein auf australisch...“, in: *Sprachengymnasium Meran 2011 – 2012*, http://www.gymme.it/sprachen_gymnasium/ihalt/sein-oder-nichtsein-auf-australisch%E2%80%A6. Zugriff: 10.4.2012.

bestes Handwerk, es ist das, was man Kunst nennt. Das Publikum ist gebannt und hingerissen und verfolgte lautlos bis zum brandenden Applaus, was es sah, hörte und erlebte. Nicht jeder ist mit der Sprache Shakespeares vertraut. Dennoch hatte kaum einer das Gefühl, er habe nicht verstanden.“⁴⁶⁷

Für das Jahr 2013, ist die Inszenierung von *King Lear*, ebenfalls durch die „Harlos Production Company“ im Bozner „Cortile – Theater im Hof“ geplant. Das englischsprachige Theater soll weitergeführt werden und ist mittlerweile ein fester Bestandteil im Spielplan von Beate Sauers Theater geworden.

7.6 IM JAHR 2012 – DAS „THEATER IM HOF“ HEUTE - RESÜMEE

Bis heute versteht sich das „Theater im Hof“ als Struktur, in welcher sich erfahrene Profis aus Theater, Musik, Tanz, Malerei, Pädagogik und Handwerk zu einem Projekt zusammenfinden, das ganz den Kindern gewidmet ist.⁴⁶⁸

Das Theater soll ein Ort sein, der den Kindern gehört und umfasst bis zu 80 Plätze. Der Raum kann dabei flexibel umgestaltet werden und bietet eine intime Atmosphäre mit kindgerechter Umgebung. (Plan der Räumlichkeiten im Anhang).

Die Räumlichkeiten des Theaters stehen zudem für Kindergeburtstage, Veranstaltungen, Konzerte, sowie Proben anderer Theatergruppen zur Vermietung.

Daten zu Technik und Ausstattung des Theaters:

Licht:

- Lichtstellpult ETC Express 24/48, dmx , mit Monitor
- 24 Dimmer Strand 2,2KW mit Patchbase
- 4 ETC Profiler 25-50° Zoom
- 10 Coemar PC 650W mit Torblende
- 5 TLC Pc 1KW mit Torblende
- 4 TLC F 1 KW mit Torblende
- 8 Coemar Sequenza assymetr. Fluter 500W

⁴⁶⁷ if. „Ein wahrer ‚Hamlet‘ – Ein Feuerwerk der Emotionen“, in: *Dolomiten*, Nr. 70, 26. 27.3.2011, S. 20.

⁴⁶⁸ Vgl. Archiv „Theater im Hof“, *Die letzten 10 Jahre*, Bozen: 28.2.2012.

Ton:

- Roland / Fostek Mischpult (mit Cassette 4 Spur Aufnahmeeinheit), 8 single-channels, no stereogroups
 - 1 DVD Player Thes
 - 1 CD Player TEAK mit Singleplay
 - 1 Yamaha digital reverberator
 - 1 2cha Bose 1602 Amplifikation
 - 2 Bose fullrange Speaker
 - 1 Microphone Shure BG 3
 - 1 Microphone AKG D 3800
- ausreichend Kabel und Adapter

Bühne und Ausstattung:

- 70 stapelbare Stühle und 2 Reihen Sitzkissen
- variable Bühne ca. 4m x 5m x 3m , komplett mit schwarz/weißem Tanzboden
- Ansteigende Tribüne (baulich flexibel) mit Technikplatz auf der obersten Reihe
- Ein Bühnenabgang links hinten und links am Bühnenrand (Bogen).⁴⁶⁹

Nachdem der lange Weg vom mobilen „Theater in der Hoffnung“ bis hin zur Gründung des heutigen „Cortile – Theater im Hof“ als erstes und einziges Kinder- und Jugendtheaterhaus mit kontinuierlichem Spielplan in Südtirol aufgezogen wurde, wird in diesem abschließenden Kapitel Resümee gezogen.

Mit viel Eifer und Engagement schaffte es das kleine Theater schließlich seinen Stellenwert in Bozen als professionelles Theater für Kinder und Jugendliche zu etablieren und ist mittlerweile zu einer bekannten Institution in Südtirol herangewachsen.

Seit den letzten Jahren hat das „Theater im Hof“ seinen Platz als Familientheater in Südtirol gefunden und konnte die anfänglichen Schwierigkeiten, die im Besonderen aus finanzieller Sicht gegeben waren, hinter sich lassen. Für Beate Sauer bedeutet dies in künstlerischen Belangen mehr Raum für eine Auseinandersetzung mit den Bedürfnissen der Zuschauer:

⁴⁶⁹ Vgl. „Technik & Ausstattung“, in: *Cortile – Theater im Hof*, <http://www.theaterimhof.it/148,0,technik-ausstattung,index,0.html>. Zugriff: 4.4.2012.

„Es geht jetzt nicht mehr darum Überzeugungsarbeit für ein professionelles Kinder- und Jugendtheater leisten zu müssen, sondern der Inhalt steht im Vordergrund. Man kann sich nun auf den Spielplan und die verschiedenen Projekte konzentrieren, sowie auf die Wünsche des Publikums, das sich ja selbst auch stets im Wandel befindet, eingehen. Die Kindheit wird leider immer differenzierter und kürzer, dementsprechend wird auch der Spielplan gestaltet. Was wiederum nicht bedeutet, dass es einen Qualitätsverlust gibt, sondern dass sich das Theatergenre dem Publikum anpasst. Für mich ist es besonders wichtig, dass ich meinem Publikum einen breiten Fächer an Stilrichtungen bieten kann, der sich vom Sprechtheater, über Clownerie, zu neuen Formen im Figuren- und Objekttheater, bis hin zum traditionellen Märchen, wobei hier interessant ist in welcher Form dieses auf die Bühne gebracht wird, bewegt. So können die Kinder und Jugendlichen ein Gespür für Wahrnehmung, Ästhetik, Sprache und Musik entwickeln und selbst entscheiden, was ihnen mehr zusagt und was weniger.“⁴⁷⁰

Nach den jahrelangen Erfahrungen im Kindertheaterbereich kann Beate Sauer auf ein großes Netzwerk von Fachleuten, Gruppen und Schauspielern zurückgreifen, ist jedoch stets sehr bemüht neue Leute und Stücke an ihr Theater in Bozen zu holen. Wichtig ist ihr vor allem auch eine Weiterentwicklung zu gewährleisten, sei es der neuen Generation von Künstlern und Schauspielern, als auch dem Publikum selbst. Nach den Jahren des geführten Überlebenskampfes um das kleine Theater, zeigte sich das Publikum in Südtirol sehr offen und trug im Wesentlichen dazu bei, dass verschiedene Hindernisse im Laufe der Zeit aus dem Weg geräumt werden konnten. Durch die dünne Besetzung des „Theaters im Hof“ waren vor allem das Auftreiben von Geldern und Sponsoren, sowie die Realisierung der anspruchsvollen Spielpläne, die größte Herausforderung. Dabei meisterte Beate Sauer, neben der Hilfe der vielen Freunde und Gönner des Theaters, diese Probleme meist immer selbst, denn es bestand zusätzlich auch eine Schwierigkeit darin, für den Bereich Kinder- und Jugendtheater Theaterleute zu finden, die sich in Südtirol über die künstlerischen Belange hinaus, auf den bürokratischen, als auch politischen Weg bereit waren einzulassen. Dass es sich gelohnt hat zeigt das heutige „Cortile – Theater im Hof“, das seit seiner Gründung bemüht ist, Kindern und Jugendlichen in einer schnelllebigen Welt eine Orientierung zu vermitteln, die sich auch an einem Transportieren von Gefühlen durch ein Theaterstück, über die Generationen

⁴⁷⁰ Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile – Theater im Hof“, geführt von der Verfasserin, Bozen: 6.7.2012, Länge: 00:37:08.

hinaus mitteilen lässt, so Beate Sauer. Für die weitere Zukunft wünscht sie sich vor allem, dass auch die nächste Künstlergeneration sich für diese Art von Theater interessiert und dass sie ihr Theater sozusagen an diese weitergeben kann.⁴⁷¹

8. Schlussbemerkung

Das Kinder- und Jugendtheater, so wird es in jeglichen Texten und Abhandlungen darüber übermittelt, musste sich seinen Stellenwert als eigenständige Kunstform erst langsam über die Jahre erkämpfen. Als zweitrangig abgetan, rangen viele Theatermacher in diesem Bereich um Aufmerksamkeit, besonders in Hinblick auf das Einholen von Förderungen und die Gewinnung von Sponsoren. Im Fortschreiten dieser Arbeit wurde es zunehmend deutlicher, dass vor allem Kinder- und Jugendtheaterinstitutionen kleinerer Städte wie Bozen, ihre künstlerische Berechtigung erst durch harte Arbeit erlangen konnten. Dies zeigt sich beispielsweise in der geringen Aufmerksamkeit, die die Presse dieser Sparte zukommen ließ, oder darin, dass es von der Politik als nicht notwendig erachtet wurde, dieses Genre zu fördern. Europäische Modelle aus Schweden oder den Niederlanden zum Beispiel, fungierten in dieser Hinsicht als Vorbilder, denn dem Kinder- und Jugendtheater wird in diesen Ländern ein großer Stellenwert beigemessen. Dies basiert wahrscheinlich zudem auf eine andere Sichtweise auf Kinder im Allgemeinen.

Über die Entwicklungen im Kinder- und Jugendtheater, vor allem über die Zeitspanne der 1960er bis 80er Jahre, findet sich umfassend Literatur, die belegt, dass Theatermacher besonders in dieser Zeit um ihre Beachtung und um theoretische Fundierungen dieser Sparte drängten. Kritik schien in erster Linie aus den eigenen Reihen zu kommen und Fachleute schienen sich über Inhalte und Begrifflichkeiten nicht einig zu sein. Die Diskussionen bewegten sich auf einem hohen Niveau, das Kinder- und Jugendtheater sollte nicht länger als zweitrangig abgetan werden.

In Südtirol umfasste diese Problematik zudem, dass in erster Linie der Etablierung eines Berufstheaters für Erwachsene die größte Aufmerksamkeit gewid-

⁴⁷¹ Vgl. ebd.

met wurde. Aufgrund der traditionsreichen Heimat- und Amateur Bühnen im Land, die besonders nach den Jahren des Faschismus in Südtirol wieder große Bedeutung im Rahmen einer kulturellen, sowie gesellschaftlichen Identität erlangten, widmeten sich nur einige wenige Theatergruppen dem Bereich Kinder- und Jugendtheater. Dabei verläuft die Grenze von professionellen zu semi-professionellen Theatergruppen fließend. Der Anspruch an Qualität stand trotzdem an erster Stelle. Am Beispiel der beiden Gruppen, „Theater in der Klemme“ aus Meran und der „Initiative“ aus Bozen, die sich als erste des Kinder- und Jugendtheaters annahmen, zeigt sich, dass auch in Südtirol eine Entwicklung im Kinder- und Jugendtheater verfolgt wurde. So spielten diese anspruchsvolle Stücke der deutschen Vorreiter wie „Grips“ oder „Birne“ aus Berlin nach. Die Interviews mit den Leitern dieser Gruppen Franco Marini und Waltraud Staudacher, als auch die Gespräche mit Beate Sauer, bestätigten letztlich jedoch, dass das Kinder- und Jugendtheater in Südtirol von Seiten der Politik nur sehr wenig Interesse hervorrief, auch wenn es an einem breiten Publikum nicht mangelte. In dieser Arbeit wurde dies am langen Weg, den Beate Sauer bestritt, bis sie schließlich das erste feste Theaterhaus für Kinder und Jugendliche eröffnete, veranschaulicht. Erst durch ihr großes Engagement konnte sie sich mit ihrem „Cortile – Theater im Hof“ als Theater für Kinder und Jugendliche ihren künstlerischen Status erarbeiten.

Heute ist die Kinder- und Jugendtheaterlandschaft besonders durch Gruppen oder Bühnen bestimmt, die Theater mit oder von Kindern realisieren und sogenannte „Theaterschulen“ anbieten, bei welchen die jungen Leute ihr Können auf der Bühne selbst erproben können. Im Bereich Theaterpädagogik hat sich also auch im Land Südtirol einiges getan und vor allem den Schulen wird dabei große Aufmerksamkeit gewidmet.

9. Literaturverzeichnis

BÜCHER UND AUFSÄTZE

Auer, Reinhard / Riedmann, Gerhard. „Deutschsprachiges Theater in Südtirol seit 1945“, in: *Deutsches Theater im Ausland vom 17. zum 20. Jahrhundert: Interkulturelle Beziehungen in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Fassel, Horst / Schindler, Otto G. / Ulrich, Paul S.. Berlin: LIT, 2007, S. 212 – 221.

Beck, Wolfgang. „Christmas Pantomime“, in: *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen – Bühnen und Ensembles*, hrsg. v. Brauneck, Manfred / Schneilin, Gérard. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2001, S. 249 – 250.

Benjamin, Walter. „Programm eines proletarischen Kindertheaters“, in: *Über Kinder, Jugend und Erziehung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, S. 79 – 86.

Bettelheim, Bruno. *Kinder brauchen Märchen*, übersetzt von Mickel, Liselotte / Weitbrecht, Brigitte. München: dtv, 1980.

Bont, Ad de. „Als Untersuchung von Gefühlen und Erfahrungen. Wie ich meine Stücke schreibe“, in: *Kinder- und Jugendtheater in den Niederlanden*, hrsg. v. Schneider, Wolfgang. Frankfurt am Main: dipa, 1991, S. 23 – 35.

Bund Südtiroler Volksbühnen / Theater in der Hoffnung. „Dokumentation zum Kinder- und Jugendtheatersymposium – Beiträge aus Theorie und Praxis“, Brixen: Athesia Druck, 1993.

Capriolo, Ettore. „Mimen und Regisseure. Wandlungen der Darstellungskunst in Italien“, aus dem Italienischen von Schötensack, Michael, in: *Zibaldone – Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart*, hrsg. v. Harth, Helene / Heydenreich, Titus. Band 3, München, Zürich: Piper, 1987, S. 16 – 27.

Danzeisen, Peter. „Theater mit / für Kinder und Jugendliche. Was muss man können?“, in: *Dokumentation zum Kinder- und Jugendtheatersymposium – Beiträge aus Theorie und Praxis*, Bund Südtiroler Volksbühnen / Theater in der Hoffnung. Brixen: Athesia Druck, 1993, S. 2 -4.

Doderer, Klaus. *Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters zwischen 1945 – 1970; Konzepte, Entwicklungen, Materialien*, hrsg. v. Kauffmann, Heiko / Oberfeld, Charlotte, Bd. 7, Frankfurt am Main: 1995.

Dreßler, Roland / Nickel Hans-Wolfgang / Rijswoudt, Carin van. „Kindertheater / Jugendtheater“, in: *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen – Bühnen und Ensembles*, hrsg. v. Brauneck, Manfred / Schneilin, Gérard. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2001, S. 527 – 533.

Gagliardi, Mafra. „Wie aus Wörtern Bilder werden. Die Rolle des Textes im italienischen Kinder- und Jugendtheater“, aus dem Italienischen von Groß, Renate, in: *Kinder- und Jugendtheater in Italien*, hrsg. v. Schneider, Wolfgang. Frankfurt am Main: dipa, 1996, S. 12 - 18.

Gronemeyer, Julia / Heße, Julia Dina / Taube, Gerd. „Das Theater war schön“, in: *Kindertheater Jugendtheater*, hrsg. v. Gronemeyer, Julia / Heße, Julia Dina / Taube, Gerd. Berlin: Alexander, 2009, S. 9-11.

Hagel, Ute. „Thingspiel“, in: *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen – Bühnen und Ensembles*, hrsg. v. Brauneck, Manfred / Schneilin, Gérard. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2001, S. 1129 - 1130.

Hanl, Ilse. „Animazione – Grenzen und Möglichkeiten“, in: *Maske und Kothurn*, Heft 1 / Jg. 19, 1973, S. 44 – 59.

Hartung, Kirstin. *Kindertheater als Theater der Generationen. Pädagogische Grundlagen und empirische Befunde zum neuen Kindertheater in Deutschland*, hrsg. v. Schneider, Wolfgang. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001.

Helfer, Christine. „Beate Sauer. Kinder darf man nicht anlügen“, in: *Theatermenschen*, Bozen: Raetia, 2010, S. 145 – 147.

Hoffmann, Christel. „Das Theater und die Freundschaft“, in: *Kinder- und Jugendtheater in Russland*, hrsg. v. Schneider, Wolfgang / Taube, Gerd. Tübingen: Gunter Narr, 2003, S. 23 – 35.

Hoffmann, Christel. *Spiel.raum.theater. Aufsätze, Reden und Anmerkungen zum Theater für junge Zuschauer und zur Kunst des Darstellenden Spiels*, hrsg. v. Schneider, Wolfgang. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006.

Hungerbühler, Esther. „Darf ich Sie bitten? Eine Aufforderung zum Spiel“, in: *Dokumentation zum Kinder- und Jugendtheatersymposium – Beiträge aus Theorie und Praxis*, Bund Südtiroler Volksbühnen / Theater in der Hoffnung. Brixen: Athesia Druck, 1993, S. 4 – 6.

Israel, Annett. „Entgrenzung. Das aktuelle Erscheinungsbild des Kinder- und Jugendtheaters und seine historischen Bezüge“, in: *Kindertheater Jugendtheater*, hrsg. v. Gronemeyer, Julia / Heße, Julia Dina / Taube, Gerd. Berlin: Alexander, 2009, S. 22 – 43.

Jahnke, Manfred. "Anmerkungen zur jüngeren Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters. Aufbruch, Kontroversen, Widersprüche", in: *Kinder- und Jugendtheater in der Kritik. Gesammelte Rezensionen, Porträts und Essays*, hrsg. v. Schneider, Wolfgang. Bd. 10, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001, S. 38 – 58.

Jahnke, Manfred. „Autoren und Stücke. Carlo Formigoni – Das Teatro del Sole“, in: *Reclams Kindertheaterführer. 100 Stücke für eine junge Bühne*, hrsg. v. Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart: Reclam, 1994, S. 93 – 97.

Jahnke, Manfred. „Autoren und Stücke. Suzanne Osten – Per Lysander“, in: *Reclams Kindertheaterführer, 100 Stücke für eine junge Bühne*, hrsg. v. Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart: Reclam, 1994, S. 261 – 268.

Jahnke, Manfred. „Klassiker im Kindertheater. Die Brauchbarkeit immer neu entdecken“, in: *Kinder- und Jugendtheater in der Kritik. Gesammelte Rezensionen, Porträts und Essays*, hrsg. v. Schneider, Wolfgang. Bd. 10, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001, S. 114 – 122.

„Kinder- und Jugendtheater“, in: *Dtv-Lexikon Theater: Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien, Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbilder, Kritiker*, hrsg. v. Bernd C. Sucher. Berlin : Direct-media, 2002, S. 5042 – 5048.

Lang, Thomas. „Kinder- und Jugendtheater“, in: *Wörterbuch der Theaterpädagogik*, hrsg. v. Koch, Gerhard / Streisand, Marianne. Berlin: Schibri, 2003, S. 156 – 158.

Lille, Roger. „Welt als Bühne – Bühne als Welt. Gedanken, Behauptungen, Utopien und ein Modell aus der theaterpädagogischen Praxis“, in: *Dokumentation zum Kinder- und Jugendtheatersymposium – Beiträge aus Theorie und Praxis*, Bund Südtiroler Volksbühnen / Theater in der Hoffnung. Brixen: Athesia Druck, 1993, S. 7 – 12.

Maecker, Gudrun. *Theoretische Grundlagen zur Dramaturgie eines emanzipatorischen Kindertheaters*, Frankfurt am Main: Fischer, 1981.

Meyer, Dennis. „Autoren und ihre Stücke für das Kinder- und Jugendtheater in den Niederlanden“, in: *Kinder- und Jugendtheater in den Niederlanden*, hrsg. v. Schneider, Wolfgang. Frankfurt am Main: dipa, 1991, S. 109 – 117.

Ortolani, Oliver. *Dario Fo – Theater und Politik. Eine Monographie*. Berlin: Basis, 1985.

Pädagogisches Institut für die deutsche Sprachgruppe. „Englisches und Französisches Theater“, in: *Sprachen und Schule*, Frangart: Karodruck, 2010, S. 49.

Pallaver, Günther. *So ein Theater! 50 Jahre Heimatbühne Branzoll – Eine Chronik zwischen Kultur und Politik*. Auer: Fotolito Varesco, 2004.

Reinbold, Stephanie. *Schwedisches Kinder- und Jugendtheater. Ein Paradigma für das deutsche Kinder- und Jugendtheater seit den 1980er Jahren?*, hrsg. v. Kreuder, Friedemann / Marx, Peter / Röttger, Kati. Marburg: Tectum, 2007.

Robatscher, Andreas. „Im Theater ist die Musik wie der Kontrabaß im Orchester: ist sie da, merkt man es nicht – ist sie nicht da, merkt man es.“, in: *Theater in der Hoffnung. Theater für Kinder und Jugendliche*, hrsg. v. Sauer, Beate. Bozen: Coop. Cierre (VR) - mit Unterstützung der Autonomen Provinz Südtirol, 1994, S. 26 – 27.

Sauer, Beate. „Ein Versuch, auf neue Art Theater für Kinder zu machen“, in: *Forum Schule heute. Pädagogische Zeitschrift für Grund-, Mittel- und Oberschullehrer in Südtirol*, Heft 2, Bozen: Athesiadruck: 1990, S. 10 – 12.

Sauer, Beate. *Konzept für ein professionelles Kinder- und Jugendtheater in Südtirol*, eingereicht beim „Amt für Kultur“ in Bozen, 1994.

Sauer, Beate. „Schwierig ist das Spiel der Einfachheit. Italienisches Kindertheater kennt hierzu Beispiele“, in: *Fundevogel*, Nr. 88-89 / Juli, August 1991, S. 4 – 8.

Sauer, Beate (Hg.). *Theater in der Hoffnung. Theater für Kinder und Jugendliche*, Bozen: Coop. Cierre (VR) - mit Unterstützung der Autonomen Provinz Südtirol, 1994.

Schedler, Melchior. *Kindertheater. Geschichte, Modelle, Projekte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Aufl., 1972.

Schedler, Melchior. „Sieben Thesen zum Theater für sehr junge Zuschauer“, in: *Theater Heute*, Heft 8 / 1969, S. 30 – 34.

Schneider, Wolfgang. „Autoren und Stücke. Ad de Bont“, in: *Reclams Kindertheaterführer. 100 Stücke für eine junge Bühne*, hrsg. v. Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart: Reclam, 1994, S. 42 – 52.

Schneider, Wolfgang. „Blikvangers. Theater für Kinder und Jugendliche in den Niederlanden. Notizen meiner Begegnungen“, in: *Kinder- und Jugendtheater in den Niederlanden*, hrsg. v. Schneider, Wolfgang. Frankfurt am Main: dipa, 1991, S. 63 – 88.

Schneider, Wolfgang. *Kindertheater nach 1968; Neorealistische Entwicklungen in der Bundesrepublik und West Berlin*, Köln: Prometh, 1984.

Schneider, Wolfgang / Taube, Gerd. „Einblicke in eine russische Theaterlandschaft“, in: *Kinder- und Jugendtheater in Russland*, hrsg. v. Schneider, Wolfgang / Taube, Gerd. Tübingen: Gunter Narr, 2003, S. VII – XI.

Schneider, Wolfgang. *Theater für Kinder und Jugendliche. Beiträge zu Theorie und Praxis*, hrsg. v. Berg, Jan / Gromes, Hartwin / Kurzenberger, Hajo. Bd. 6, Hildesheim: Georg Olms, 2005.

Schneider, Wolfgang. „Zwischen Kinderbelustigung und Themenstücken. Anmerkungen zum Verhältnis von Schule und Theater“, in: *Dokumentation zum Kinder- und Jugendtheatersymposium – Beiträge aus Theorie und Praxis*, Bund Südtiroler Volksbühnen / Theater in der Hoffnung. Brixen: Athesia Druck, 1993, S. 12 – 15.

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. 9 – 22.

Sonanini, Franco. „Das Teatro Kismet. Eine Werkstatt für kulinarische Kunst“, in: *Kinder- und Jugendtheater in Italien*, hrsg. v. Schneider, Wolfgang. Frankfurt am Main: dipa, 1996, S. 25 – 37.

Südtiroler Theaterverband (Hg.). „Die Stunde Null, die keine war“, in: *Die Theatermacher – 50 Jahre Südtiroler Theaterverband*, Bozen: Druckerei Alto Adige, 2002, S. 11 – 12.

Taube, Gerd. „Kinder- und Jugendtheater – Gestalten einer Theaterform“, in: *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*, hrsg. v. Lange, Günter, Bd. 2, Baltmannsweiler: Schneider, 2000, S. 568 – 572.

Taube, Gerd. „Vergangenheit zwischen Schule, Familie und Kunst“, in: *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*, hrsg. v. Lange, Günter, Bd. 2, Baltmannsweiler: Schneider, 2000, S. 573 – 581.

Van de Water, Manon. „Der Kampf zwischen Kunst und Pädagogik“, in: *Kinder- und Jugendtheater in Russland*, hrsg. v. Schneider, Wolfgang / Taube, Gerd. Tübingen: Gunter Narr, 2003, S. 2 – 22.

Vogg, Martin. *Die Kunst des Kindertheaters: Analyse des künstlerischen Potentials einer dramatischen Gattung*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000.

Wieser, Hans. „Von einigen Schwierigkeiten beim Aufzeichnen der Stücke“, in: *Theater in der Hoffnung. Theater für Kinder und Jugendliche*, hrsg. v. Sauer, Beate. Bozen: Coop. Cierre (VR) - mit Unterstützung der Autonomen Provinz Südtirol, 1994, S. 48 – 51.

Zonneveld, Loek. „Kinder- und Jugendtheater in den Niederlanden. Geschichte, Modelle, Projekte; besser: Ein kleines Wunder in acht Aufzügen“, in: *Kinder- und Jugendtheater in den Niederlanden*, hrsg. v. Schneider, Wolfgang. Frankfurt am Main: dipa, 1991, S. 11 – 22.

AKADEMISCHE SCHRIFTEN

Lageder, Brigitte. „Ethnische Parallelwelten in einer beispielhaften Autonomie. Der Sonderfall Südtirol im Spiegel von Theaterlandschaft und Theaterkritik“, Dipl., Wien: Universität Wien, 2010.

Parigger, Katrin. „Die Vereinigten Bühnen Bozen. Entwicklung eines deutschsprachigen professionellen Theaterbetriebes aus dem Südtiroler Amateurtheater.“, Dipl., Wien: Universität Wien, 2007.

Royc, Barbara Sigrid. „Dschungel Wien – Entstehung und Entwicklung des Theaterhauses für junges Publikum und seine Positionierung in der Freien Kinder- und Jugendtheaterszene Wiens“, Dipl., Wien: Universität Wien, 2009.

Sauer, Beate. „Kindertheater in Italien. Entstehungs- und Entwicklungszusammenhänge, Tendenzen und Projekte des italienischen Kindertheaters seit Mitte der siebziger Jahre bis heute am Beispiel von fünf Theaterkooperativen“, Dipl., Wien: Universität Wien, 1987.

Weiß, Anna. „Ett ensam barn är en tragedi – Kinder- und Jugendtheater aus Schweden“, Dipl., Wien: Universität Wien, 2008.

ARCHIV DES „THEATER IN DER HOFFNUNG“ UND „CORTILE - THEATER IM HOF“: BROSCHÜREN, KONZEPTE, PROGRAMMHEFTE

Archiv „Theater im Hof“, *Beschreibung zu Kinder & Theater & Werkstatt – Ein Platz für Kinder in Bozen*, Bozen: 13.3.2012.

Archiv „Theater im Hof“. „Der gelbe Hund“, in: *Programmheft 2000 / 2001*, Bozen: 5.3.2012, S. 13.

Archiv „Theater im Hof“, *Die letzten 10 Jahre*, Bozen: 28.2.2012.

Archiv „Theater im Hof“. „Kinder werden aktiv“, in: *Programmheft 2000 / 2001*, Bozen: 5.3.2012, S. 10.

Archiv „Theater im Hof“, „Körperbemalungswerkstatt“, in: *Programmheft 2000 / 2001*, Bozen: 13.3.2012, S. 16.

Archiv „Theater im Hof“, *Programmheft Dezember 2009*, Bozen: 13.3.2012.

Archiv „Theater im Hof“, *Programmheft Februar / März 2010*, Bozen: 5.4.2012.

Archiv „Theater im Hof“, *Programmheft Februar / März 2011*, Bozen: 9.4.2012.

Archiv „Theater im Hof“, *Programmheft Februar / März 2012*, Bozen: 9.4.2012.

Archiv „Theater im Hof“, *Programmheft Mai 2011*, Bozen: 13.3.2012.

Archiv „Theater im Hof“, *Programmheft Mai 2012*, Bozen: 4.4.2012.

Archiv „Theater im Hof“, *Programmheft Splendour*, Bozen: 11.4.2012.

Archiv „Theater im Hof“, „Radioprojekt“, in: *Programmheft 2000 / 2001*, Bozen: 13.3.2012, S. 10.

Archiv „Theater im Hof“, „Reisebericht: Die Welt der Indianer“, in: *Programmheft 2000 / 2001*, Bozen 13.3.2012, S. 16.

Archiv „Theater im Hof“, Sauer, Beate. *Programmheft 1999 / 2000 – Vorwort*, Bozen: 5.3.2012.

Archiv „Theater im Hof“, „Scarpette rosse“, in: *Programmheft 2000 / 2001*, Bozen: 15.3.2012, S. 6.

Archiv „Theater im Hof“. „Schulsausflug ins Theater“, in: *Programmheft 2000 / 2001*, Bozen: 5.3.2012, S. 17.

Archiv „Theater im Hof“, *Solidaritätsbotschaft – ASSITEJ Austria vom 8.11.2000*, Bozen: 14.3.2012.

Archiv „Theater im Hof“, *Solidaritätsbotschaft – ASTEJ vom 2.11.2000*, Bozen: 14.3.2012.

Archiv „Theater im Hof“, *Text zu ‚Scarpette rosse‘*, Bozen: 4.4.2012.

Archiv „Theater im Hof“, *Theater unter Dampf – Planung des festen Kinder- und Jugendtheaters*, Bozen: 28.2.2012.

Archiv „Theater im Hof“, „Theaterwerkstatt“, in: *Programmheft 2000 / 2001*, Bozen: 13.3.2012, S. 18.

ZEITUNGSARTIKEL

bal. „Mit ‚Roten Schuhen‘ Erfolg in den USA“, in: *Dolomiten*, Nr. 239, 17.10.2001, S. 22.

ben. „Von Hunden und Menschen“, in: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, Nr. 16, 26.1.2000, S. 14.

Binco, Patrizia. „'Scarpette rosse' da applausi a New York“, in: *Il mattino*, Nr. 306, 6.11.2001, S. 22.

Daniel, Sabine. „Weil ich an Kinder glaube“, in: *Z – Die Zeitung am Sonntag*, Nr. 49, 5.12.1999, S. 14.

eco. „Hundert Vorstellungen in vier Monaten“, in: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, Nr. 56, 17.3.2000, S. 15.

Eschgfäller, Michael. „Spannung zwischen Extremen“, in: *Z – Die Zeitung am Sonntag*, Nr. 3, 16.1.1999, S. 14.

gc. „Wasser am Hals“, in: *FF – Das Südtiroler Wochenmagazin*, Nr. 40, 3.10.2002, S. 47.

Höller, Renate. „Unsichere Theater – Zukunft. Das ‚Theater im Hof‘ steht nach kurzer und erfolgreicher Spielzeit möglicherweise vor dem Aus“, in: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, Nr. 104, 25.5.2000, S. 15.

if. „Ein wahrer ‚Hamlet‘ – Ein Feuerwerk der Emotionen“, in: *Dolomiten*, Nr. 70, 26. 27.3.2011, S. 20.

Innerhofer, Joachim. „Ein Ort, der den Kindern gehört“, in: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, Nr. 200, 4.10.2000, S. 15.

Mimmi, Daniela. „Scarpette rosse, fuga impossibile“, in: *Alto Adige*, Nr. 250, 21.10.2001, S. 54.

Moroder, Gertrud. „Ein altes Märchen neu interpretiert“, in: *Dolomiten*, Nr. 218, 19./ 20.9.1992, S.8.

mt. „Kulturschaffende werden nach neuen Kriterien gefördert“, in: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, Nr. 1, 3.1.2006, S. 14.

Oberhammer, Margit. „Kleines Stück über ein großes Thema“, in: *Dolomiten*, Nr. 251, 31.10 / 1.11.2006, S. 7.

Obexer, Margareth. „Amerikanische Tempi“, in: *FF – Das Südtiroler Wochenmagazin*, Nr. 37, 13.9.2001, S. 60 – 61.

pla. „Kinderlachen hinterm Obstmarkt – Eröffnung des ersten Kindertheaters von Südtirol“, in: *Dolomiten*, 2. Dezember 1999, S. 35.

Plattner, Renate. „Bühne frei für Kinderträume“, in: *Dolomiten Magazin – Illustrierte mit Fernsehprogramm vom 27.11. bis 3.12.1999*, Heft 48 / Jg. 15, 26.11.1999, S. 8 – 11.

rem. „Dussel und Schussel – Diskussionsabend mit dem Autor Ad de Bont im Kolpinhaus“, in: *Alto Adige*, Nr. 19, 23.1.1991, S. 32.

sh. „Ein Theater für die Kleinen“, in: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, Nr. 245, 2.12.1999, S. 14.

Wieser, Hans. „Einfach unendlich schwierig“, in: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, Nr. 218, 3.11.2006, S. 21.

Wieser, Hans. „Nebensache – Im Cortile / Theater im Hof spielt Odo Jergitsch eine kleine Geschichte, die ans Herz geht“, in: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, Nr. 223, 3.11.2005, S. 14.

OHNE ANGABE DES VERFASSERS

„Benefiztag für das ‚Cortile – Theater im Hof‘“, in: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, Nr. 206, 8.10.2004, S. 14.

„Der gelbe Hund‘ im Theater im Hof“, in: *Dolomiten*, Nr. 9, 13.1.2000, S. 32.

„Dussel & Schussel auf Schloß Prösels“, in: *Dolomiten*, Nr. 113, 20., 21. Mai 1989, S. 33.

„E anche il teatro per i ragazzi da dicembre avrà una sede nel ‚Cortile‘ di piazza Erbe“, in: *Alto Adige*, Nr. 282, 2.12.1999, S.20.

„Ein Stück für Kinder – Und wer von euch schläft mit einem Lampele?“, in: *Alto Adige*, Nr. 241, 15.10.1989, S. 29.

„E per i più piccoli, fiabe, clown e musical“, in: *Alto Adige*, Nr. 235, 5.10.2003, S. 46.

„Erfolg für das ‚Theater in der Hoffnung‘“, in: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, Nr. 255, 27.12.2006, S. 21.

„Gutes Kindertheater im Angebot – Dussel & Schussel, ein Einakter für Kinder von 6 bis viertelnach 10 von Ad de Bont“, in: *Darstellendes Spiel in Tirol*, Nr. 2, 1989, S. 30, 31.

„Gutes Kindertheater im Angebot – Dussel & Schussel, ein Einakter für Kinder von 6 bis viertelnach 10 von Ad de Bont“, in: *Darstellendes Spiel in Tirol*, Nr. 3, 1989, S. 44.

„Kinder- und Jugendtheatersymposium“, in: *Darstellendes Spiel in Tirol*, Nr. 3/4, 1993, S. 33.

„Kindertheater auf Prösels“, in: *Z- Die Zeitung am Sonntag*, Nr. 39, 28.9.1991, S. 12.

„Teatroragazzi in tv“, in: *Alto Adige*, Nr. 4, 28.1.1991, S. 10.

„Theater für Kinder“, in: *FF – Die Südtiroler Illustrierte*, Nr. 36, 2. – 8. September 1989, S. 55.

„Theater im Hof feiert die ersten fünf Jahre – Das ‚Cortile – Theater im Hof‘ dankt seinen Förderern und feiert fünfjähriges Bestehen“, in: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, Nr. 116, 9.6.2005, S. 15.

„Theater im Hof plant neue Saison“, in: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, Nr. 140, 13.7.2004, S. 14.

„Wurm – Ein neues Kinderstück des Theaters in der Hoffnung“, in: *FF – Die Südtiroler Illustrierte*, Nr. 40, 28.9 – 4-10.1991, S. 49.

INTERNET-QUELLEN

Carnevale, Paolo. „Die vielseitige Tätigkeit des Teatro Cristallo in Bozen“, in: *Almanach 2010 – Jahresbericht der Stiftung Südtiroler Sparkasse*, http://178.77.125.69/ATHENAFILES/SPK/10/10010_ALMANACH2010_UMBRUCH_DT.PDF. Zugriff: 3.7.2012.

Gebbink, Andreas. „Niederländische Kulturpolitik“, in: *Westfälische Wilhelms-Universität Münster*, <http://www.uni-muenster.de/NiederlandeNet/nl-wissen/kultur/vertiefung/kulturpolitik/index.html>. 2008, Zugriff: 26.10.2011.

Herrmann, Ulrich. „Das neue Land. Kinder brauchen Theater. Die Welt des Dramatikers Ad de Bont und seines Kindertheaters Wederzijds“, in: *Die Zeit*, Ausgabe 46, <http://www.zeit.de/1990/46/das-neue-land>. 1990, Zugriff: 3.12.2011 [Original Erscheinungsdatum: 9.11.1990], S. 2 – 3.

Karschnia, Alexander. „Kahlschlag am Theater: Die Kulturkonterrevolution ist auf dem Vormarsch“, in: *Berliner Gazette*, <http://berlingazette.de/theater-niederlande-italien-kulturkonterrevolution/>. 2011, Zugriff: 26.10.2011.

Müller, Maria. „Aktie Tomaat“, in: *Westfälische Wilhelms-Universität Münster*, <http://www.uni-muenster.de/NiederlandeNet/nl-wissen/geschichte/vertiefung/70er/tomaat.html#fn3u>. 2011, Zugriff: 26.10.2011.

Rabl, Stephan. „Bitte zurückkehren!“, in: *Falter*, Ausgabe 40/04, http://www.falter.at/print/F2004_40_2.php. 2004, Zugriff: 2.2.2011 [Orig. Erscheinungsdatum: 29.9.2004].

Riedl, Alfred. „Lernzirkel ‚Reformpädagogik‘. Didaktik der beruflichen Bildung“, in: *Leibniz Rechenzentrum der Bayrischen Akademie der Wissenschaften*, <http://www.lrz.de/~riedlpublikationen/pdf/lzreformaedagogik.pdf>. Zugriff: 20.04.11.

Schwarze, Claudia. „Klassiker modern verpackt“, in: *InSüdtirol*, <http://www.giulianalanzavecchia.com/images/orlando/insudtirol.pdf>. Zugriff: 14.6.2012.

Troj, Heidi. „Sapperlot“, in: *Mediamacs*, <http://www.mediamacs.com/archiv.php?&action=v&ZID=13&AID=56&TOPIC=Verschiedenes&ID=6158>. Zugriff: 10.6.2012.

OHNE ANGABE DES VERFASSERS

„3. Internationales Kindertheaterfestival ‚Hollawind‘ in Brixen“, in: *Südtirol Online*, <http://www.stol.it/Artikel/Kultur-im-Ueberblick/Theater/3.-Internationales-Kindertheaterfestival-Hollawind-in-Brixen>. Zugriff: 10.6.2012.

„Alice hat den Spiegel der Konventionen zerbrochen“, in: *Osnabrückner Zeitung*, <http://www.noz.de/lokales/41642179/alice-hat-den-spiegel-der-konventionen-zerbrochen>. Zugriff: 14.6.2012.

„Archiv – Kindertheater“, in: *Südtiroler Kulturinstitut*, <http://www.kulturinstitut.org/hauptnavigation/archiv/kindertheater.html>. Zugriff: 10.5.2012.

„ASSITEJ International“, in: *ASSITEJ Austria – Junges Theater Österreich*, <http://www.assitej.at/ueber/assitej-international/>. Zugriff: 4.4.2012.

„Beiträge für Projekte im Rahmen der Chancengleichheit“, in: *Südtiroler Bürgernetz*, http://www.provinz.bz.it/de/dienste/dienste-kategorien.asp?bnsvf_svid=1004621. Zugriff: 11.4.2012.

„Bereiche“, in: *Südtiroler Theaterverband*, <http://www.stv.bz.it/141d169.html>. Zugriff: 11.5.2012.

„Christmas-Pantomime“, in: *Meyers Großes Konversations-Lexikon*, Band 4. Leipzig 1906, S. 116. <http://www.zeno.org/Meyers-1905/A/Christmas-Pantomime>. Zugriff: 19.04.11.

„Cortile – Theater im Hof“ – Offizielle Homepage, <http://www.theaterimhof.it/index.html>. Zugriff: 2012.

„Dacia Maraini – Biografia“, <http://www.daciamaraini.it/biografia.htm>. Zugriff: 15.8.2012.

„Dschungel Wien & Theater im Hof – Die Seiltänzerin“, in: *MuseumsQuartier Wien* 2011, http://www.mqw.at/de/programm/detail/?page=82&order_by=date_asc&filter_from_to=1&filter_to=01.10.10&filter_place_ids=26&year=2010&month=10&day=1&event_id=4786. Zugriff: 22.3.2012.

„Englisches Theater für Oberschulen“, in: *Autonome Provinz Bozen Südtirol*, http://www.provincia.bz.it/lpa/285.asp?redas=yes&aktuelles_action=4&aktuelles_article_id=315849. Zugriff: 10.4.2012.

„Erik Schäffler“, <http://www.erikschaeffler.de/profil.htm>. Zugriff: 15.8.2012.

„Familienfreundliches Theater“, in: *Stadt Bozen*, http://www.comune.bolzano.it/print_context.jsp?ID_LINK=426&area=19&page=6872&id_context=15749. Zugriff: 3.7.2012.

„F.i.a.T.“, in: *Cortile – Theater im Hof*, <http://www.theaterimhof.it/176,0,f-i-a-t-index,0.html>. Zugriff: 11.4.2012.

„FringeNYC“, in: *Archive 2001 – Program guide download*, http://fringenyc.com/mega/index.php?option=com_content&view=article&id=199&Itemid=105. Zugriff: 22.3.2012.

„Geschichte der VBB“, in: *Vereinigte Bühnen Bozen*, <http://www.theater-bozen.it/27d1660.html>. Zugriff: 14.6.2012.

„Geschichte – Gründung“, in: *Stadttheater Bruneck*, http://www.stadttheater.eu/Ueber_Uns/Geschichte. Zugriff: 5.6.2012.

„Geschichte im Detail“, in: *Cortile – Theater im Hof*, <http://www.theaterimhof.it/98,0,geschichte-im-detail,index,0.html>. Zugriff: 20.2.2012.

„Giovani in scena“, in: *Teatro Stabile*, <http://www.teatro-bolzano.it/stagione1112/giovani-in-scena.php>. Zugriff: 13.6.2012.

„Jugendtheaterclub“, in: *Vereinigte Bühnen Bozen*, <http://www.theater-bozen.it/24d2525.html>. Zugriff: 5.6.2012.

„Kasperl Südtirol Tournee“, <http://www.kasperltheater.it/>. Zugriff: 15.5.2012.

„Katholischer Verband der Werktätigen (KVV)“, <http://www.kvw.org/de/kvw/verband/>. Zugriff: 15.4.2012.

„Kish Kush“, in: *Programm – Kunst der Vielfalt*, http://www.comune.bolzano.it/UploadDocs/10334_arte_diversita_012_aperto.pdf. Zugriff: 3.7.2012.

„Kunst der Vielfalt in Bozen vorgestellt“, in: *Südtirol News*,
<http://www.suedtirolnews.it/d/artikel/2011/12/05/kunst-der-vielfalt-in-bozen-vorgestellt.html>. Zugriff: 13.6.2012.

„Liberi tutti“, in: *Teatro Cristallo*,
<http://www.teatrocristallo.it/www/index.php/it/biglietti-abo-e-riduzioni/abbonamenti/9-liberi-tutti.html>. Zugriff: 3.7.2012.

„Mike Kenny“, in: *Pegasus*, <http://www.pegasus-agency.de/verlag/autor/Mike%20Kenny>. Zugriff: 15.8.2012.

„Rai Bozen“, <http://www.raibz.rai.it/de/geschichte.php>. Zugriff: 10.2.2012.

„Raiffeisen“, <http://www.raiffeisen.it/lana/news/newsdetails/suedtiroler-kulturinstitut-kindertheater-1.html>. Zugriff: 10.5.2012.

„Real TV“, <http://www.realtv.net.au/>. Zugriff: 5.4.2012.

„Sapperlot“, in: *Theaterpädagogisches Zentrum Brixen*, http://www.tpz-brixen.org/sapperlot_international_meeting_of_youth_theatre.htm. Zugriff: 10.6.2012.

„Schulforum“, in: *Vereinigte Bühnen Bozen*, <http://www.theater-bozen.it/24d2569.html>. Zugriff: 5.6.2012.

„Sein oder Nichtsein auf australisch...“, in: *Sprachengymnasium Meran 2011 – 2012*, http://www.gymme.it/sprachen_gymnasium/ihalt/sein-oder-nichtsein-auf-australisch%E2%80%A6. Zugriff: 10.4.2012.

„Serena Sartori – Biografia“,
http://digilander.libero.it/anisogoma/koron_tle/serena/serena_sartori.html.
Zugriff: 10.8.2012.

„Spielen auf der Bühne“, in: *Almanach 2006 – Jahresbericht der Stiftung Südtiroler Sparkasse*,
http://178.77.125.69/ATHENAFILES/SPK/4/4103_DOC_D_209_PDF. Zugriff:
10.6.2012.

„Spielzeiten“, in: *Vereinigte Bühnen Bozen*, <http://www.theater-bozen.it/27d1968.html>. Zugriff: 5.6.2012.

„'Split the lark' im Theater im Hof“, in: *Südtirol Online*,
<http://www.stol.it/Artikel/Kultur-im-Ueberblick/Theater/Split-the-lark-im-Theater-im-Hof>. Zugriff: 10.4.2012.

Stadttheater Konstanz. „Nebensache“, in: *Reisende ohne Gepäck – Die Spielzeit 2006_07*, http://www.konstanz.de/ris/www/getfile.php?at_id=2781. Zugriff:
22.3.2012, S. 22.

„STELLA – Darstellender.Kunst.Preis für junges Publikum“, in: *ASSITEJ Austria*, <http://www.assitej.at/projekte/stella/>. Zugriff: 14.6.2012.

„Stiftung Südtiroler Sparkasse“, <http://www.stiftungsparkasse.it/>. Zugriff:
2.4.2012.

„Storia del Teatro Stabile di Bolzano“, in: *Teatro Stabile di Bolzano*,
<http://www.teatro-bolzano.it/stagione1112/storia.php>. Zugriff: 3.7.2012.

„Südtiroler Kulturinstitut“, <http://www.kulturinstitut.org/hauptnavigation/ueberuns/historischer-abriss.html>. Zugriff: 18.4.2012.

„Südtiroler Theaterverband“, <http://www.stv.bz.it/141d176.html>. Zugriff:
15.4.2012.

„Tarte au Chocolat“, in: *Programm – Kunst der Vielfalt*,
<http://www.lebenshilfe.it/download/147dexthCHAXd.pdf>. Zugriff: 14.6.2012.

„Teatro la Ribalta“, http://www.teatrolaribalta.it/index1_main.html. Zugriff: 13.6.2012.

„Teatro nelle scuole“, in: *Autonome Provinz Bozen Südtirol*, <http://www.provincia.bz.it/intendenza-scolastica/progetti/referenti-scuole-teatro.asp>. Zugriff: 13.6.2012.

„Teatro Prometeo“, <http://www.prometeo.coop/>. Zugriff: 16.6.2012.

„Technik & Ausstattung“, in: *Cortile – Theater im Hof*, <http://www.theaterimhof.it/148,0,technik-ausstattung,index,0.html>. Zugriff: 4.4.2012.

„Theater in der Altstadt“. <http://www.tida.it/theater>. Zugriff: 1.6.2012.

„Theaterpädagogisches Zentrum Brixen“, http://www.tpz-brixen.org/about_us.htm. Zugriff: 10.6.2012.

„Theaterschule“, in: *Stadttheater Bruneck*, http://www.stadttheater.eu/Ueber_Uns/Theaterschule. Zugriff: 5.6.2012.

„Theatraki – Das Theater der Schule“, <http://www.theatraki.org/home-de/>. Zugriff: 6.6.2012.

„The Joseph Cornell Box“, <http://www.josephcornellbox.com/boxes.htm>. Zugriff: 13.8.2012.

„Tiziana Lucattini“, in: *Theaterstückverlag München*, http://www.theaterstueckverlag.de/Autoren/autoren/bioA/lucattini_tiziana/showA_ut. Zugriff: 15.8.2012.

„Veranstaltungskalender – Teatro la Ribalta“, in: *Stadttheater Bozen*, <http://www.ntbz.net/5v5d2769.html>. Zugriff: 13.6.2012.

INTERVIEWS

Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile – Theater im Hof“,
geführt von Brigitte Lageder, Bozen: 7.9.2010, Länge: 00:59:44.

Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile - Theater im Hof“,
geführt von der Verfasserin, Bozen: 17.2.2012, Länge: 1:00:03.

Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile – Theater im Hof“,
geführt von der Verfasserin, Bozen: 28.3.2012, Länge: 1:20:41.

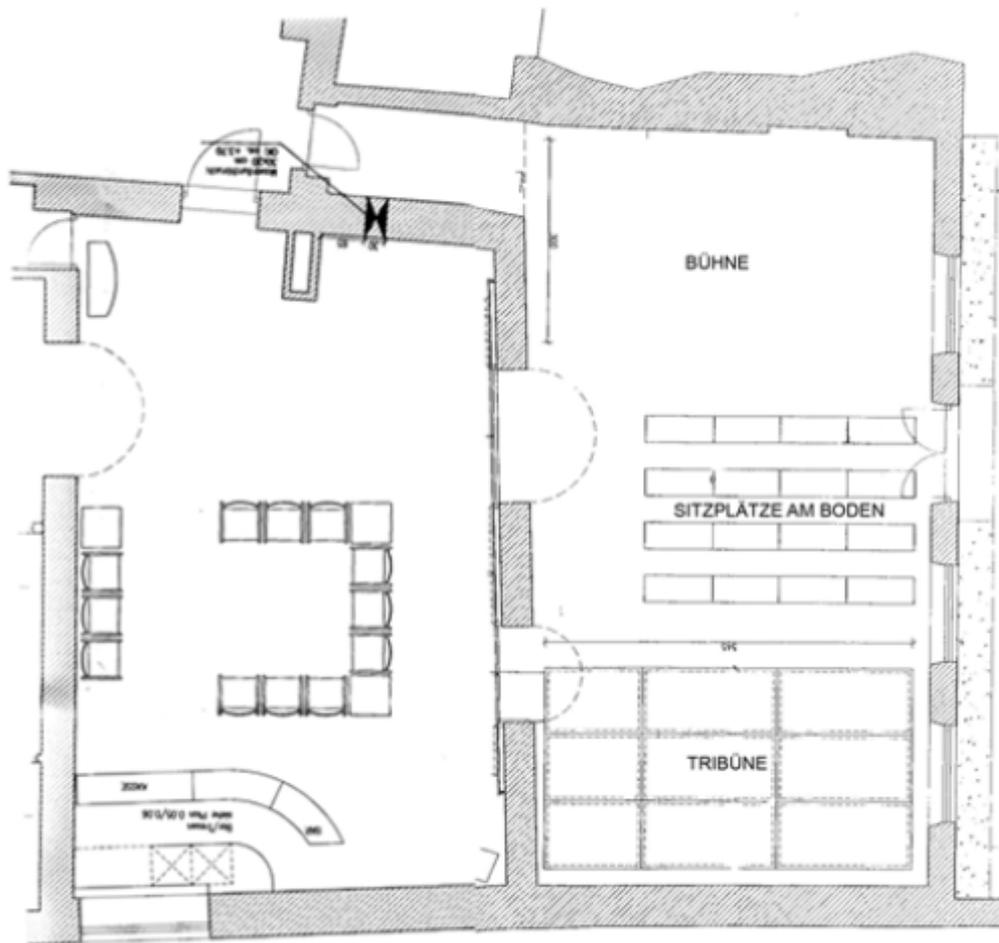
Interview, Beate Sauer, Künstlerische Leiterin des „Cortile – Theater im Hof“,
geführt von der Verfasserin, Bozen: 6.7.2012, Länge: 00:37:08.

Interview, Franco Marini, geführt von der Verfasserin, Meran: 25.5.2012, Länge:
0:41:02.

Interview, Waltraud Staudacher, geführt von der Verfasserin, Bozen: 3.5.2012,
Länge: 1:11:07.

10. Anhang

Grundriss Theaterraum – „Cortile – Theater im Hof“



Quelle: „Vermietung“, in: *Cortile – Theater im Hof*,
<http://www.theaterimhof.it/146,0,vermietung,index,0.html>. Zugriff: 8.7.2012.

Spielplan „Theater in der Hoffnung“ (1989 – 1999)

Dussel & Schussel

Von Ad de Bont

Musik: Andreas Robatscher

Dussel: Doris Plankl

Schussel: Beate Sauer

Inszenierung: Andreas Robatscher

Bühnenbild: Ensemble

Volksschulen: 1989 / 90

Anna und der König, der aus dem Märchen fiel

Von Robert Thayenthal

König: Odo Jergitsch

Anna: Beate Sauer

Inszenierung: Andreas Robatscher

Kostüme / Bühnenbild: Ensemble

Volksschulen: 1990 / 91

Algot Storm

Von Barbro Lindgren und Cecilia Torudd

Algot: Beate Sauer

Inszenierung: Erik Schöffler

Bühnenbild: Elisabeth Pedross

Musik: Andreas Robatscher

Licht: Walter Pardeller

Volksschulen: 1991 / 92

Hänsel & Gretel

Nach den Gebrüdern Grimm

Hänsel: Ivo Fröhlich / Josef Lanz

Gretel: Beate Sauer

Mutter / Hexe: Doris Plankl

Vater: Giorgio Cappelletto
Inszenierung: Carlo Formigoni
Kostüme: Susanne Hofer
Stimmtraining: Ivo Fröhlich
Graphik: Mariella Putignano
Masken: Hans Gloor
Volksschulen: 1992 / 93

27 und 72

Von Remo Rostagno
27: Priska Twerdeck
72: Beate Sauer
Inszenierung: Paolo Bonaldi
Requisiten: Stefano Ghiretti
Musik: Vittorio Albani
Graphik: Stefano Bettini
Volksschulen: 1993

Robinson & Crusoe

Von Giacomo Ravicchio und Nino D'Introna
Nach einer Inszenierung des Teatro dell' Angelo – Turin
Mitwirkende: Georg Clementi, Zsolt Bacs-Bayer
Inszenierung: Beate Sauer
Bühnenbild: Francois Chanal
Musik: Giacomo Ravicchio
Arragements: Claudio Mantovani
Technische Leitung: Andrea Abbatangelo
Beleuchtung: Augusto Bentivogli
Ton: Walter Pardeller
Oberschulen: 1994 (versuchsweise Mittel- und Volksschulen)

Die Rose des Gedenkens

Von Karl Felix Wolff

Aus: König Laurin und sein Rosengarten

Co-Produktion mit den Freilichtspielen Südtiroler Unterland

Inszenierung: Serena Sartori

Mitwirkende: Barbara Letnansky, Beat Bronner, Thomas Radleff, Beate Sauer,

Roland Selva, Toni Gallmetzer, Andrea Schmon, Diego Roveroni

Chor und 20 Kinder

Choreographie und Ausstattung: Max Cuccarro

Musik und Chorleitung: Andreas Robatscher

Perkussion: Philipp Zwerger

Sommer 1994, Volksschulen: Herbst 1994

Die Geschichte von Babar, dem kleinen Elefanten

Von Jean de Brunhoff

Musik: Francis Poulenc

Inszenierung: Beate Sauer

Mitwirkende: Heidi Staffler, Andreas Robatscher

Kostüme: Margareth Schiner – Oberparleiter

Kindergarten: 1995

Dussel & Schussel

Von Ad de Bont

Inszenierung: Andreas Robatscher

Dussel: Doris Plankl

Schussel: Beate Sauer

Volksschulen: 1995

Mirad, ein Junge aus Bosnien

Von Ad de Bont

Inszenierung: Marcelo Diaz

Mitwirkende: Andreas Robatscher, Beate Sauer

Mittelschulen: 1996 / 97

Pinocchio

Von Carlo Collodi

Inszenierung und Musik: Jojo Ludwig

Mitwirkende: Andreas Robatscher, Beate Sauer

Volksschulen: 1997 / 98

Die Seefahrten des Odysseus

Von Bruno Stori

Inszenierung: Beate Sauer

Spiel: Andreas Robatscher

Ausstattung: Kerstin Hägele

Mittelschulen: 1997 / 98

Oswald der letzte Minnesänger

Inszenierung: Beate Sauer

Musik und Spiel: Andreas Robatscher

Ausstattung: Kerstin Hägele

Mittelschulen: 1997 / 98

Die Geschichte vom Onkelchen

von Tomas von Brömssen und Lars-Eric Brossner

Regie: Beate Sauer

Spiel: Walter Camerloher, Thomas Radleff

Ausstattung: Kerstin Hägele

Musik: Bernhard Bentgens

Musikeinstudierung: Andreas Opal Robatscher

Volksschulen: 1998 / 99

11. Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht zunächst die wichtigsten Entwicklungen des Kinder- und Jugendtheaters im Kontext politischer und gesellschaftlicher Veränderungen der späten 1960er Jahre in Deutschland, Schweden, Italien und den Niederlanden und befasst sich in diesem Kontext mit neuen Orientierungen im Kinder- und Jugendtheater dieser Zeit. Der zweite Teil der Arbeit beschäftigt sich mit Südtirol und beschreibt zunächst die allgemeine Theatersituation im Land. Es folgt im dritten und ausführlichsten Teil eine Darstellung der Kinder- und Jugendtheaterlandschaft Südtirols und eine chronologische Erfassung von Beate Sauers „Theater in der Hoffnung“ und späteren „Cortile – Theater im Hof“ in Bozen, als einziges festes Theaterhaus für Kinder und Jugendliche in Südtirol. Anhand ausgewählter Inszenierungen wird dabei erörtert, inwiefern sich die Themen und Inhalte im Kinder- und Jugendtheater im Laufe der Zeit veränderten und das Bozner Theater beeinflussten.

This work is about the most important developments in children's and youth theatre in the context of the political and social changes that occurred since the late 1960s in Germany, Sweden, Italy and the Netherlands. The second part of the thesis concentrates on the general situation concerning theatre in South Tyrol. The third and most important part of the theses tries to approach Beate Sauer's "Theater in der Hoffnung" and the general landscape of theatre for children and youths, as well as Sauer's "Cortile – Theater im Hof" – the only permanent stage for children and youths in South Tyrol – in a chronological manner. In order to explain the change of topics that were focused upon in the theatre for children and youths over time, and the resulting influence in the theatre of Bolzano, selected productions are being analyzed.

Lebenslauf

Name: Melanie Mader

Geboren am: 08.10.1982 in Bozen

Schulbildung: Oberschule in Bozen:
3 Jahre Handelsoberschule „Heinrich Kunter“,
3 Jahre Handelsschule – Lehranstalt für Wi-
schaft und Tourismus – „Robert Gasteiner“.
Maturaabschluss 2003 im Bereich Tourismus.

Studium: Theater-, Film- und Medienwissenschaften in
Wien

Sprachkenntnisse: Muttersprache: Deutsch
Fremdsprachen: Fließend Italienisch und Eng-
lisch in Wort und Schrift.

Praktikum: Im Rahmen des Studiums:
Februar 2005: einmonatiges Praktikum bei
„Vereinigte Bühnen Bozen“ - Mitarbeiterin der
Dramaturgie unter Kathrin Gschleier, Produk-
tion „Fleisch“ (Regie: Erich Innerebner).

Jobs: Neben dem Studium langjährige Tätigkeit bei
den „Wiener Festwochen“, sowie im Muse-
umsquartier Wien im Publikumsdienst.
Über die Jahre verschiedene Tätigkeiten im
Gastgewerbe, administrativen Büro- und Kul-
turbereich in Österreich und Italien.

Sonstiges: Juli 2011: Ausbildung zum „Therapiehunde-
team“ mit Hündin Suki in Mondsee / Oberös-
terreich. Befähigung zu therapeutischen Be-
suchen in Seniorenheimen, Kindergärten,
Schulen, pädagogischen und psychologi-
schen Einrichtungen. Arbeit an der Kommuni-
kation zwischen Hund und Kindern, alten oder
psychisch erkrankten Menschen.