



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

„Ein Theater 2. Klasse?“

Analyse der darstellenden Kunst für junges Publikum in  
Wien und am Dschungel Wien

Verfasserin

Nina Wenko

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall



# INHALT

<b>EINLEITUNG</b>	<b>4</b>
<b>1. GESCHICHTE DES KINDER- UND JUGENDTHEATERS IN WIEN</b>	<b>7</b>
1.1 Didaktisches Theater und die Vorläufe	7
1.2 Weihnachtsmärchen	8
1.3 Die Anfänge eines speziellen Kinder- und Jugendtheaters	10
1.4 Schülervorstellungen	13
1.5 Theater für Kinder und Jugendliche in der Nachkriegszeit	14
1.6 Emanzipatorisches, kritisches Kinder- und Jugendtheater	14
1.7 Das „Theater der Jugend“ in Wien	16
1.8 Die Rechte der Kinder	19
<b>2. DARSTELLENDEN KUNST FÜR JUNGEN PUBLIKUM IN ÖSTERREICH UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG WIENS</b>	<b>22</b>
2.1 Definition und Begrifflichkeit	22
2.2 Abgrenzung Kinder- und Jugendtheater	23
2.3 Stellenwert	25
2.4 Das Recht auf Kunst ist ein Kinderrecht	31
2.5 Theaterlandschaft	33
2.5.1 Festivals	34
2.5.1.1 „Luaga & Losna“	34
2.5.1.2 „szene bunte wäHne“	35
2.5.1.3 „Schäxpir“	36
2.5.1.4 „spleen*graz“	36
2.5.1.5 Weitere österreichische Kinder- und Jugendtheaterfestivals	37

2.5.2	ASSITEJ Austria	38
2.5.3	STELLA - Darstellender.Kunst.Preis für junges Publikum	39
<b>3.</b>	<b>„DSCHUNGEL WIEN – THEATERHAUS FÜR JUNGES PUBLIKUM“</b>	<b>41</b>
<b>3.1</b>	<b>Entstehungsgeschichte</b>	<b>41</b>
3.1.1	Die derzeitige Situation der „freien Kinder und Jugendtheatergruppen“ in Wien	41
3.1.2	DSCHUNGEL WIEN Eine Chronologie	43
3.1.3	Stephan Rabl als künstlerischer Leiter	45
3.1.4	Aufgaben und Ziele	47
3.1.5	Auftakt	49
<b>3.2</b>	<b>Programm und Ziele</b>	<b>50</b>
3.2.1	Programmkonzepte und Schwerpunkte	50
3.2.1.1	Publikum	51
3.2.1.1.1	Altersschwerpunkte	52
3.2.1.2	Netzwerke und Kooperationen	53
3.2.1.2.1	Zusammenarbeit mit Gruppen und Künstlern in Wien	55
3.2.2	Produktionen	56
<b>3.3</b>	<b>Organisation intern</b>	<b>57</b>
<b>3.4</b>	<b>Öffentlichkeitsarbeit</b>	<b>60</b>
<b>3.5</b>	<b>Räumlichkeiten</b>	<b>61</b>
<b>3.6</b>	<b>Finanzierung</b>	<b>63</b>
<b>4</b>	<b>THEATER FÜR JUNGES PUBLIKUM IN DER PRAXIS</b>	<b>64</b>
<b>4.1</b>	<b>Theater für die Aller kleinsten</b>	<b>64</b>
4.1.1	Exkurs: „Theatre for the very young“	66
4.1.2	„Überraschung“	69
4.1.2.1	Team	69
4.1.2.2	Inhalt und Inszenierung	69
4.1.2.3	Rezeption	72
<b>4.2</b>	<b>Tabuthemen im Kinder- und Jugendtheater</b>	<b>74</b>
4.2.1	„König & König“	75
4.2.1.1	Team	76

4.2.1.2	Inhalt und Inszenierung	76
4.2.1.3	Intentionen	78
4.2.1.4	Rezeption	79
<b>4.3</b>	<b>Theater von und mit Jugendlichen für Jugendliche</b>	<b>82</b>
4.3.1	„komA“	84
4.3.1.1	Team	84
4.3.1.2	Inhalt und Inszenierung	85
4.3.1.3	Intentionen	86
4.3.1.4	Rezeption	87
<b>5</b>	<b>REZEPTION DER DARSTELLENDE KUNST FÜR JUNGES PUBLIKUM</b>	<b>88</b>
<b>5.1</b>	<b>Definition von Rezeption und Rezeptionsforschung</b>	<b>88</b>
<b>5.2</b>	<b>Wahrnehmungstheorien</b>	<b>89</b>
<b>5.3</b>	<b>Die Wahrnehmung des jungen Publikums</b>	<b>89</b>
5.3.1	Untersuchung zum kindlichen Rezeptionsverhalten am Beispiel der Studie zu Heleen Verburgs „Winterschlaf“	92
5.3.2	Nutzen der Rezeptionsforschung im Bereich der darstellenden Kunst für junges Publikum	95
<b>5.4</b>	<b>Theaterkritik im Kinder- und Jugendtheater</b>	<b>96</b>
5.4.1	Theaterkritik und der Kulturjournalismus	97
5.4.2	Stellenwert der Rezension im Theater für Kinder und Jugendliche	98
5.4.3	Kritik der Kritik	99
	<b>CONCLUSIO</b>	<b>104</b>
	<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>107</b>
	<b>ABSTRACT</b>	<b>120</b>

## Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der professionellen darstellenden Kunst für junges Publikum in Österreich und vor allem in Wien unter besonderer Berücksichtigung des „Dschungel Wien – Theaterhaus für junges Publikum“. Im Titel wurde die Bezeichnung „darstellende Kunst für junges Publikum“ gewählt, da auch in der theoretischen und praktischen Auseinandersetzung immer öfter jener Begriff benutzt wird. Mit der Einführung dieser Bezeichnung soll klarer auf die Vielfalt der Gattung hingewiesen werden und der gestellte Kunstanspruch wird mit diesem Begriff untermauert. Mit der Formulierung „junges Publikum“ wird weniger abgegrenzt und ausgegrenzt. Auch Erwachsenen sollen sich so angesprochen fühlen.

Die Entwicklung zum Theater für Kinder und Jugendliche, wie man es heute in Wien kennt, nahm seinen Anfang in den 1970er und 1980er Jahren. Impulse, die vor allem aus Deutschland kamen, wurden in Österreich aufgenommen. Als eine Folge dessen begannen sich einige „freie Gruppen“ in Wien dem Kinder- und Jugendtheater zu widmen. Heute spricht man von 40 bis 60 Gruppen in der „freien Szene“, die im Theaterbereich für junges Publikum arbeiten. Eine große Veränderung brachte die Eröffnung des „Dschungel Wien“ im Jahr 2004. Das Theaterhaus, dessen Einrichtung zu einer der Forderungen der „freien Theaterszene“ gehörte, hat in seinen ersten 5 Saisonen bereits maßgeblich zur nationalen und internationalen Aufwertung der österreichischen Kinder- und Jugendtheaterszene beigetragen.

In der vorliegenden Arbeit wird der Frage nachgegangen, wie das zeitgenössische Theater für Kinder und Jugendliche wahrgenommen wird.

„Pädagogische, propagandistische, ökonomische Intentionen begleiten die Entwicklungsgeschichte des Theaters für Kinder und Jugendliche. Da dieses Genre getrennt vom Erwachsenentheater betrachtet wurde, ist eine bis jetzt noch nicht überwundene Kluft zum ‚normalen‘ Kulturbetrieb entstand[!]. Das Kinder- und Jugendtheater entwickelte sich zu einer minder geschätzten und minder beachteten Gattung, deren kreative Entwicklungsmöglichkeiten oft nur in wirtschaftlichen Notsituationen entdeckt wurden.“<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Weber, Barbara, "Zur Situation des österreichischen Theaters für Kinder und Jugendliche," Diplomarbeit, Universität Wien, 1997. S. 3

Handelt es sich tatsächlich um ein Theater 2. Klasse? Muss das künstlerische Potenzial dieser Gattung nach wie vor um Anerkennung kämpfen? Und worin liegen die möglichen Gründe hierfür?

Die Argumentationslinie stützt sich auf die folgenden Hypothesen:

- Die geschichtliche Entwicklung ist verantwortlich für die derzeitige Situation des Kinder- und Jugendtheaters.
- Die verschiedenen Zugänge zum Theater und seinem jungen Publikum seitens der Theatermacher haben die Gattung bis dato geprägt. Vor allem den pädagogischen Ansatz, der dem Kinder- und Jugendtheater anhaftet, gilt es in der Diskussion um den Kunstanspruch zu revidieren.
- In diesem Zusammenhang ist die besondere Konstellation im Hinblick auf die Rezeptionsgruppen interessant. Hier gibt es nicht nur das eigentliche „Zielpublikum“, sondern auch die Erziehungsberechtigten und Pädagogen, deren Wahrnehmung andere Ansprüche stellt, als jene der Kinder und Jugendlichen.
- Das heißt, in weiterer Folge, dass der Stellenwert der darstellenden Kunst für junges Publikum verfälscht wird, da nicht die „Zielgruppe“ über die Akzeptanz entscheidet.

#### Aufbau der Arbeit

Im ersten Kapitel wird ein kurzer Überblick zur Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters in Wien und weiters zur Entstehung der Kinderrechte vorgenommen. Ein prägnanter Einblick in die geschichtliche Entwicklung beider leitet so auf heutige Zustände hin und erleichtert das Verstehen von Zusammenhängen. Kapitel zwei verhandelt die momentane Situation der darstellenden Kunst für junges Publikum in Österreich und vor allem in Wien. Der Begriff des Theaters für Kinder und Jugendliche wird erläutert und abgegrenzt. In weiterer Folge wird der Stellenwert der Gattung im Spannungsverhältnis zwischen Theatermachern, dem Publikum und in diesem Rahmen auch der Schule, untersucht. Der an dieses Theater gestellte Kunstanspruch wird verhandelt. Ein wichtiger Punkt in diesem Zusammenhang ist die Wahrnehmung von Seiten der Theaterschaffenden selbst. Um genaueren Einblick in die Situation zu gewähren, wird die Theaterlandschaft der österreichischen Szene des Kinder- und Jugendtheaters, anhand ihrer Festivals und Organisationen erarbeitet. Kapitel drei setzt sich mit dem „Dschungel Wien – Theaterhaus für junges Publikum“, einem wichtigen Impulszentrum der darstellenden Kunst für junges Publikum in Wien, auseinander. Eine

Einführung in die Entstehungsgeschichte des Theaters geht der Untersuchung der künstlerischen, sowie gesellschaftlichen Ziele, Aufgaben und Arbeit des Theaters voraus. Im folgenden vierten Kapitel werden drei ausgewählte Thematiken des Theaters für Kinder und Jugendliche herausgegriffen. Anhand von Inszenierungen werden diese in ihrer praktischen Umsetzung näher analysiert. Kapitel fünf bietet die Auseinandersetzung mit dem Begriff der Rezeption in zweierlei Hinsicht. Zuerst wird auf das junge Publikum als Rezipientengruppe eingegangen, abschließend folgt die Beschäftigung mit der Kultur des Rezensionswesens im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters.

### 1.1. Methode

Als Grundlage dienten Dokumentationen, Tagungsunterlagen, Broschüren, Artikel in Fachzeitschriften und wissenschaftliche Auseinandersetzungen, die sich mit dem Theater für Kinder und Jugendliche beschäftigen. Für genauere Informationen zum „Dschungel Wien“ wurde ein Interview mit dem künstlerischen Leiter, Stephan Rabl, geführt. Die Verfasserin der Arbeit war teilnehmende Beobachterin von Symposien und Dialogen im Rahmen ihrer Beschäftigung beim „Dschungel Wien“. Des Weiteren wurden Inszenierungs-, beziehungsweise Aufführungsanalysen von drei Stücken durchgeführt.

### 1.2. Abgrenzung

Zur Recherche im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde ausschließlich Literatur aus dem deutschsprachigen Raum herangezogen. Wie der Titel der Arbeit sagt, wurde die Auseinandersetzung stark auf Wien bezogen. Um größere Zusammenhänge herzustellen, wurden aber Entwicklungen anderer Länder eingebunden.

Auf die Darstellung von „Theater mit Kindern“ wurde verzichtet, da dieses anderen Gesetzen unterliegt und im Rahmen der Diskussion um den Kunstanspruch andere Stellung bezieht und nicht der Argumentationslinie der vorliegenden Arbeit folgt. Auch wurde nicht auf die verschiedenen Formen der Gattung eingegangen, da die Kenntnis darüber, als Voraussetzung für die Analyse des Stellenwerts betrachtet wird. Im Bezug auf Wien wurde das „Theater der Jugend“ in seiner Wichtigkeit für die geschichtliche Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters dieserorts behandelt.

Eine vergleichende Untersuchung der beiden Theaterhäuser könnte Gegenstand zukünftiger Forschungsarbeiten sein.

# 1. Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters in Wien

Das Kinder- und Jugendtheater hat eine lange Geschichte, die sich in ihren Facetten und Intentionen bis hin zum 5. Jahrhundert v. Chr.<sup>2</sup> zurückverfolgen lässt.

## 1.1 Didaktisches Theater und die Vorläufe

Der Dichter Kallias hat versucht das Lernen des Alphabets für seine Schüler anhand eines Dramas zu vereinfachen. In jenem von ihm verfassten Stück wurden die Buchstaben personifiziert und somit zu handelnden Charakteren. Ein anderes Beispiel ist aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. vom Sophisten Herodes bekannt.<sup>3</sup>

Schülertheater und dessen pädagogischer Mehrwert wurden auch später im Humanismus und Frühbarock, vor allem an Gymnasien der Jesuiten zur Unterstützung des Lateinunterrichts, gern eingesetzt. Ziel war es in erster Linie, dass sich die Schüler damit in der Rhetorik üben konnten. Doch stand auch im Vordergrund, dass somit vor Eltern und Lehren präsentiert werden konnte, was den Kindern vermittelt wurde. Oft ging es auch so weit, dass man Vorstellungen dieser Art vor öffentlichem Publikum zeigte, um mit den Einnahmen durch den Eintritt, Geld für die Schule zu verdienen. In der Aufklärung findet sich die Auffassung, dass man mit Hilfe theatraler Mittel, Kinder an Verhaltensnormen der Gesellschaft und deren Wichtigkeit heranführen kann. Anhand von Rollenspielen zu Hause sollten sie die gesellschaftlichen Regeln zu verstehen lernen. Das didaktische Theater und seine Literatur verstanden sich als Lehre zur Einübung von sozialen Rollen von Kindern. Der Gedanke den Menschen in seiner Kindheit zu formen, fand vor allem auch Ausdruck in Jean-Jacques Rousseaus 1762 erschienenem Werk „Emile oder über die Erziehung“, in welchem dem Kind als menschliches Wesen eine besondere Stellung eingeräumt wird. Es gilt diesem seine persönlichen Fähigkeiten beizubringen und es somit zu einem nützlichen Teil der bürgerlichen Gesellschaft zu machen.<sup>4</sup> Im starken Gegensatz dazu steht die „schwarze Pädagogik“, deren Überzeugung es ist, dass Kinder bereits in ganz jungem Alter mit strenger Hand erzogen werden müssen, um so möglichst früh ihren Eigensinn zu

---

<sup>2</sup> Vgl. Schedler, Melchior, Kindertheater. Geschichte, Modelle, Projekte (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1972). S. 22ff

<sup>3</sup> Vgl. Ebd.

<sup>4</sup> Vgl. Ebd.

brechen. Werte wie Eigenständigkeit und Persönlichkeit sollten auf keinen Fall gefördert werden.<sup>5</sup>

Nach Melchior Schedler war es nicht nur das didaktische Theater, welches dem Theater für Kinder und Jugendliche voran ging. Dieses bildete sich aus zwei Strängen heraus: Einerseits dem didaktischen Theater und andererseits der Kinderpantomime. Bei letzterem agieren Kinder vor einem erwachsenen Publikum als Schauspieler, Tänzer oder Pantomimen.<sup>6</sup> Bei der Kinderpantomime ging es vorrangig um Unterhaltung der Erwachsenen, da auch keine kindgerechten Themen behandelt wurden. Dennoch wurde stets behauptet, dass sie pädagogisch wertvoll für Kinder sei. Einen letzten Aufschwung hatten diese Kindertruppen 1815-1821 am Theater an der Wien mit dem romantischen Ballett, unter der Choreographie von Friedrich Horschelt.<sup>7</sup> Erst Jahre später wurden Stimmen gegen „die hier betriebene Dressur“<sup>8</sup> laut.

## 1.2 Weihnachtsmärchen

Am 20. Oktober 1855 wurde die erste Theatervorstellung, in der nicht nur Kinder auf der Bühne standen, sondern auch selbst im Zuschauerraum saßen, am Theater an der Wien gezeigt. Es handelte sich um „Märchen, Bilder und Geschichten für kleine und große Kinder“, inszeniert von Baron von Klesheim. Die Musik dazu stammte von Carl von Suppé. Die Darsteller waren zwischen 6 und 10 Jahren alt. Es gab keine durchgehende Handlung, stattdessen waren nicht zusammenhängende Einzelszenen zu sehen, die viele aufwendige Tanz- und Musikeinlagen beinhalteten.<sup>9</sup>

Wenn man von den „Weihnachtsmärchen“ und deren Entstehung spricht, gibt es eine zentrale Persönlichkeit: Carl August Görner (1806-1844). Er wird als „der ‘Erfinder’

---

<sup>5</sup> Siehe auch: Miller, Alice, Am Anfang war die Erziehung (Frankfurt: Suhrkamp, 2004). Rutschky, Katharina, Schwarze Pädagogik. Quellen zur Naturgeschichte der bürgerlichen Erziehung (Berlin: Ullstein, 1997).

<sup>6</sup> Der genaue Zeitpunkt des Aufkommens dieser Theaterform lässt sich nicht bestimmen. Schedler meint hier, dass bereits Shakespeare solche Kindertruppen in England erwähnte. Weiters schreibt er, dass es eine nachweisbare Kindertruppe aus dem Jahre 1742 gab, die vor allem in Deutschland und den Niederlanden spielten. Siehe auch: Dieke, Gertrude, "Die Blütezeit des Kindertheaters," Schaubühne, Bd. 8 (Emsdetten: 1934).

<sup>7</sup> Vgl. Schedler, Kindertheater. Geschichte, Modelle, Projekte, S. 38ff

<sup>8</sup> Ebd. S. 41

<sup>9</sup> Vgl. Ebd. S. 43

des Weihnachtsmärchens<sup>10</sup> bezeichnet. Er begann seine Weihnachtsspiele in Deutschland, genau genommen 1854 in Berlin. Anfänglich zielten seine Stücke nicht auf Kinder als Publikum ab. Mit den aufwendigen Inszenierungen wollte er vielmehr die Schaulust der Erwachsenen befriedigen.<sup>11</sup> Auch in den folgenden Jahren wurde das Kind nie zum Subjekt im Zuschauerraum, sondern blieb stets Objekt der Erziehung.

„Die klassische ‚pädagogische‘ Auffassung vom Kinde als einem leeren Blatt, das erst beschrieben werden muß, um als gesellschaftliches Wesen akzeptiert werden zu können. Als moralisch noch nicht ausgebildetes Wesen muß das Kind dazu erzogen werden, das Böse als Böses zu erkennen.“<sup>12</sup>

Die französische Ferrie, ein barockes Bühnenspektakel, war vor allem Görners Vorbild. Es gab viele Schauplätze, aufwendige Ausstattung und besonders bezeichnend war die Schlussapothese.<sup>13</sup> Inhaltlich wurden bekannte Märchenstoffe als Vorlage genutzt, die von Erwachsenen für Erwachsene geschrieben wurden, was verdeutlicht, dass das ursprüngliche Zielpublikum nicht die Kinder waren. Allerdings arbeitete Görner die Textvorlagen in seinem Sinne um, wofür er sich den Titel „Schädling des deutschen Schrifttums“<sup>14</sup> einhandelte.

Jahnke meint, dass es sich bei dem Weihnachtsmärchen um eine „eigenständige“ theatralische Gattung handelt. Allerdings wurde keine eigene Dramaturgie geschaffen, sondern aus Altem wurde Neues gemacht. „Alte Formen übernahmen eine neue Funktion.“<sup>15</sup> Etwa um 1870 fand das Weihnachtsspiel dann endgültig Einzug in die Stadttheater, wo es bis heute auf den Spielplänen zu finden ist.

Die Hauptmotivation, die hinter der Produktion von Märchen lag, war eine kommerzielle. Es war eine willkommene Lösung für die Theaterhäuser, mit den Einnahmen finanziell zu überleben. Und gerade die Weihnachtszeit versprach vollbesuchte Theatersäle, da es sich schließlich um ein „Theatererlebnis“ für die ganze

---

<sup>10</sup> Jahnke, Manfred, "Nur Märchen zur Zeit der Weihnacht. Kindertheaterdramaturgie damals und heute," Kinder- und Jugendtheater in der Kritik. Gesammelte Rezensionen, Porträts und Essays, Hrsg. Wolfgang Schneider, Bd. 10, Kinder-, Schul- und Jugendtheater. Beiträge zu Theorie und Praxis (Frankfurt: Peter Lang, 2001). S. 19

<sup>11</sup> Vgl. Jahnke, Manfred, "Vom Weihnachtsmärchen, das nicht gestorben ist," Kindheitsbilder im Theater, Hrsg. Jörg Richard, Bd. 1, Kinder - Jugend - Theater (Frankfurt: Haag + Herchen, 1994). S. 37

<sup>12</sup> Ebd. S. 42

<sup>13</sup> Apotheose bedeutet hier „Verherrlichung“. Und meint in diesem Zusammenhang sozusagen das „Happy End“, welches meist in einer hinzugefügten Szene am Weihnachtsabend spielte. Vgl. Curtze, Heike, "Theater für Kinder und Jugendliche in Wien - Von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart-," Dissertation, Universität Wien, 1970. S. 32

<sup>14</sup> Schedler, Kindertheater. Geschichte, Modelle, Projekte. S. 58

<sup>15</sup> Jahnke, "Kinder- und Jugendtheater in der Kritik." S. 19

Familie handelte. Es hatte sich also eine Gattung entwickelt, „deren Ästhetik allein durch die Verkäuflichkeit bestimmt wurde“<sup>16</sup>.

Die anfänglich umfangreichen Inszenierungen verloren mit der Zeit immer mehr an aufwendiger Gestaltung und auch Dramaturgie und Inhalt hatten viel einzubüßen.<sup>17</sup> Anfang des 20. Jahrhunderts wurde schließlich Kritik gegen diese Gattung laut, vor allem aus den Reihen der Pädagogen. Doch das Weihnachtsspiel konnte diese entkräften, da es „sich durch die ‚glänzenden Kinderaugen‘ ausreichend bestätigt glaubte“<sup>18</sup> und die vollen Theaterkassen diese Berechtigung untermauerten. Ein weiterer Punkt, warum sich diese Gattung trotz ihrer Mängel auf den Spielplänen halten konnte und das sogar bis heute, war damals wie heute derselbe Grund: Nicht die Kinder sind es, die bestimmen, sondern die Erwachsenen entscheiden welche Theaterstücke besucht werden.

### **1.3 Die Anfänge eines speziellen Kinder- und Jugendtheaters**

Anfang des 20. Jahrhunderts wurde Kritik an den Weihnachtsspielen laut. Diese Bemängelung kam im Speziellen von einer Seite.

„Die Kritik am Weihnachtsmärchen entstand im Schoße der reformpädagogischen Bewegungen, die das zwanzigste Jahrhundert zum ‚Jahrhundert des Kindes‘ (Ellen Key) proklamierten und auch eine neue Gattung schufen, die sich an ein neues Publikum wandte. War das Weihnachtsmärchen primär an ein kleinbürgerliches Publikum gerichtet, so orientierte sich die ‚Neue Pädagogik‘ an einem mittelständischen Publikum, wie auch das Personal des ‚Traum-Abenteuer-Spiels‘, wie man die neue Gattung bezeichnen möchte, deutlich zeigt: hier herrschen eindeutig mittelschichtspezifische Verhältnisse.“<sup>19</sup>

Das Vorbild für diese Gattung stammte aus England. Matthew Barrie hat mit „Peter Pan“ 1904 sozusagen das Paradestück der Reformpädagogik verfasst. Zum ersten Mal wurde aus der Perspektive der Kinder gestaltet. Peter Pan entführt die Kinder in das „Land Nirgendwo“, wo sie vor der Realität Zuflucht finden. Für die sonst immer in den Hauptrollen zu sehenden Erwachsenen, bleibt nur Platz in den Nebenrollen. Der Kampf

---

<sup>16</sup> Jahnke, "Kinder- und Jugendtheater in der Kritik." S. 19

<sup>17</sup> Vgl. Vogg, Martin, Die Kunst des Kindertheaters. Analyse des künstlerischen Potentials einer dramatischen Gattung, Kinder-, Schul- und Jugendtheater. Beiträge zu Theorie und Praxis, Hrsg. Wolfgang Schneider., Bd. Bd. 9. (Frankfurt: Peter Lang, 2000). S. 77

<sup>18</sup> Jahnke, "Kinder- und Jugendtheater in der Kritik." S. 20

<sup>19</sup> Ebd. S. 21

gegen Kapitän Hook, dem erklärten Feind von Peter Pan und somit Bedrohung des Lands Nirgendwo, stellt den Konflikt mit der „bösen“ Erwachsenenwelt dar.<sup>20</sup>

Das deutsche Pendant zu „Peter Pan“ ist „Peterchens Mondfahrt“ von Gerdt von Bassewitz. Die österreichische Erstaufführung fand am 18.12.1926 an der Wiener Staatsoper statt. Es wurde dort bis 1933 gespielt. Danach war es bis 1938 am Burgtheater zu sehen. Nach Jahnke ist der Erfolg des Stückes das Resultat „aus der geglückten Integration von neuem pädagogischem Ansatz und Theatralisierung“.<sup>21</sup>

Dieses Stück brachte eine Neuerung, die sich über einige Jahre hinweg in den Stücken für Kinder hielt. Mit „Peterchens Mondfahrt“ setzte sich eine neue Bühnensprache durch: die sogenannte Kindermundart.<sup>22</sup> Ausformuliert wurde dieser Begriff von dem Lehrer Berthold Otto. Er entwirft die Theorie einer solchen eigenen Sprache, die beeinflusst vom jeweiligen Alter der Kinder ist und somit auch unterschiedliche Stufen hat. Zuvor, 1902, wurde bereits von dem Reformpädagogen Ernst Linde der Ausdruck „kindertümlich“, in Anlehnung an den Begriff „volkstümlich“ geprägt.<sup>23</sup>

An dieser Stelle soll auf eine Entwicklung außerhalb Österreichs und dem deutschsprachigen Bereich eingegangen werden.

Ähnlich wie im Erwachsenentheater zu Beginn des 20. Jahrhunderts, versuchte auch das Kinder- und Jugendtheater neue Formen des Theaters zu entwickeln. Einer der besonders interessanten Zugänge zur Umgestaltung kam in den 1920er Jahren aus Russland. Natalija Iljinitchna Saz<sup>24</sup> gründete 1918 das Staatliche Moskauer Kinder- und Jugendtheater.<sup>25</sup> Sie war es auch, die das Verhältnis zwischen Theater und Zuschauer mit ihrer Arbeit maßgeblich veränderte, da sie an dem Theaterhaus sogenannte Rezeptionsforschung betrieb. Am Haus beschäftigte Theaterpädagogen betrieben die Analyse und Auswertung der Fragebögen, Zeichnungen und Briefe der jungen Zuseher.<sup>26</sup>

---

<sup>20</sup> Vgl. Weber, "Zur Situation des österreichischen Theaters für Kinder und Jugendliche." S. 7

<sup>21</sup> Jahnke, "Kinder- und Jugendtheater in der Kritik." S. 22

<sup>22</sup> Vgl. Krenn, Anita, "Professionelles Kinder- und Jugendtheater in Österreich. (Geschichte, Modelle, Projekte)," Dissertation, Universität Wien, 1984. S. 18

<sup>23</sup> Vgl. Schedler, Kindertheater. Geschichte, Modelle, Projekte. S. 100ff

<sup>24</sup> auch bekannt als Natalja Saz und Natalia Saz

<sup>25</sup> Vgl. Schill, Monika, "Das Rezeptionsverhalten des jungen Publikums - ein Forschungsgebiet der Theaterpädagogik am Kinder- und Jugendtheater," Abschlussarbeit, Theaterwerkstatt Heidelberg, 2006. S. 9

<sup>26</sup> Vgl. Saz, Natalia, Kinder im Theater (Berlin: Henschel, 1966). S. 158ff

Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre machte sich in Österreich der Einfluss der „Neuen Sachlichkeit“ bemerkbar und sorgte somit für Veränderungen und Erneuerungen auf den Spielplänen. Die Sinnhaftigkeit der Märchen wurde hinterfragt. Man hielt sie für Kinder ungeeignet, da zu viel Grausamkeit und Unmenschlichkeit gezeigt wurde. Weiters erachtete man die Weihnachtsspiele als unzeitgemäß, weil sie den Kindern eine Traumwelt vorspielten.<sup>27</sup>

Es wäre sicherlich nur bei den theoretischen Diskussionen geblieben, wenn sich nicht ein namhafter Autor selbst dafür stark gemacht hätte: Erich Kästner (1899-1974). Er war einer derer, die den Weg hin zum realistischeren Theater für Kinder und besonders Jugendliche ebnete. Man kann sagen, dass somit die Jugendstücke entdeckt wurden. Im Besonderen konzipiert für Kinder, die den Weihnachtsmärchen entwachsen waren und einen Bezug zum Realen, Alltäglichen suchten. Für Kästner war es wichtig, das junge Publikum zum Nachdenken anzuregen. Im November 1932 fand die österreichische Erstaufführung von „Pünktchen und Anton“ in den Wiener Kammerspielen statt. Diese Inszenierung war eine der ersten, der auch von Seiten der Presse Beachtung geschenkt wurde. Ankündigungen, Interviews und Probenberichte wurden in den Zeitungen abgedruckt. Kritiker und Publikum nahmen das Stück zu gleichen Teilen mit Euphorie und Skepsis auf. Es kam die Befürchtung auf, dass durch die Stücke und Inszenierungen die Autorität der Erwachsenen untergraben werde und auch aus erziehungspsychologischer Perspektive fand man sie bedenklich.<sup>28</sup> Ähnlich den Weihnachtsmärchen haben Kästners Stücke ein moralisierendes Ende, dessen Ausgang vom Publikum im pädagogischen Sinn mitgenommen werden soll. Die auftretenden Übeltäter werden von den Kinderfiguren, die auch von Kindern dargestellt wurden, mit ihrer selbstbewussten Art besiegt und kritische Situationen werden gemeistert. Am 2. Dezember desselben Jahres hatte sein Stück „Emil und die Detektive“ im Raimundtheater die österreichische Erstaufführung.

Kästners Arbeit hatte Neuerungen gebracht, denen auch viele andere folgen wollten. Sowohl die Autoren als auch die Theaterhäuser fühlten sich inspiriert. Allgemein lässt sich sagen, dass keiner es damals wirklich schaffte, an den Erfolg und das Niveau von Kästners Stücken anzuknüpfen.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Vgl. Curtze, "Theater für Kinder und Jugendliche in Wien." S. 42

<sup>28</sup> Vgl. Ebd. S. 42ff

<sup>29</sup> Vgl. Ebd. S. 47ff

## 1.4 Schülervorstellungen

An dieser Stelle muss auch eine Entwicklung erwähnt werden, die im 19. Jahrhundert an den großen Wiener Theaterhäusern, abgesehen von den Weihnachtsmärchen, stattfand.

„Unter dem Einfluss der Kunsterziehungs- und der Volksbildungsbewegung, die in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts aufkamen, begann man, die künstlerische Erziehung der Jugend als eine Angelegenheit des öffentlichen Interesses zu betrachten.“<sup>30</sup>

Die Wichtigkeit, die dem Theater hiermit zugesprochen wurde, half aber in erster Linie den Schulen und nicht dem Theater an sich. Sinn und Zweck war nämlich den Lernstoff für die Schüler lebendiger aufzubereiten.

Die Entwicklung dorthin begann in der Spielzeit 1891/92 am damaligen „k.u.k. Hofburgtheater“. Doch bereits nach dieser Saison und den 3 gezeigten Stücken, wurde der Versuch ein neues Publikum zu gewinnen wieder verworfen. In den Jahren zwischen 1893 und 1898 konzentrierten sich drei große Theaterhäuser auf Schülervorstellungen: das „Raimundtheater“, das „Deutsche Volkstheater“ und das „Kaiserjubiläums-Stadttheater“, die heutige Volksoper. In diesen Schülervorstellungen wurden hauptsächlich Stücke aus dem Abendrepertoire nachmittags gespielt, um den Schülern so einen Zugang zu verschaffen. In diesen ersten Spielzeiten bis 1932/33 lässt sich aber keine Kontinuität erkennen. Erst in der darauf folgenden Saison 1933/34 fanden am Burgtheater regelmäßig Schülervorstellungen statt, die als Abonnement aufgelegt wurden. 1938 wurden diese jedoch durch die Abonnement Vorstellungen des Hitlerjugend-Theaterrings ersetzt.

An jedem der Häuser wurde vor dem 1. Weltkrieg der Schwerpunkt auf österreichische Autoren und deutschsprachige Klassiker gelegt. Mit der Zeit fanden Veränderungen des Spielplans statt und es wurden auch Stücke fremdsprachiger Autoren inszeniert. Nichts desto trotz blieben zeitgenössische Stücke im Hintergrund.<sup>31</sup>

In den Spielzeiten nach dem 2. Weltkrieg nahmen die Theater die Schülervorstellungen nicht mehr auf. Die Aufgabe der Vermittlung von Theater an Schüler übernahm ab diesem Zeitpunkt das „Theater der Jugend“.

---

<sup>30</sup> Curtze, "Theater für Kinder und Jugendliche in Wien." S. 10

<sup>31</sup> Vgl. Ebd.

Auf die Entwicklung dieses Theaters wird später in der vorliegenden Arbeit noch genauer eingegangen

## **1.5 Theater für Kinder und Jugendliche in der Nachkriegszeit**

So wie die Schülervorstellungen nach dem 2. Weltkrieg von den Spielplänen verschwunden waren, gab es insgesamt kaum mehr Stücke für Kinder und Jugendliche zu sehen. Die großen Wiener Häuser zeigten auch keine Eigenproduktionen. Das „Theater in der Scala“ war hier die einzige Ausnahme. Es wurden zwar nur zwei Stücke gespielt, dafür fand aber eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Kinder- und Jugendtheater statt. Die grundsätzliche Forderung der Theatermacher war „ein Stück Bewusstsein in ihnen [ den Kindern ] zu wecken und damit ebenso Selbsterkenntnis wie wache Teilnahme am Mitmenschen“.<sup>32</sup> Bei den beiden Stücken handelte es sich um „Tom Sawyers großes Abenteuer“ in der Saison 1951/52 und „Herr Hecht und der Geheimverein“ von Mira Lobe aus der Spielzeit 1952/53.

## **1.6 Emanzipatorisches, kritisches Kinder- und Jugendtheater**

Mit Ende der 1960er Jahre wurde die Funktion des Theaters neu hinterfragt. Die Aufgaben desselben wurden nunmehr als gesellschaftlich und politisch verstanden. Das Theater für Kinder und Jugendliche wurde ebenso von diesen Überlegungen erfasst. Man wollte sich endlich von der Darstellung der heilen Welt, wie im Weihnachtsmärchen verkörpert, trennen. Das „Programm eines proletarischen Kindertheaters“ von Walter Benjamin aus dem Jahr 1928 wurde wieder aufgegriffen und lieferte Stoff für die Diskussion um die Märchen. Geschrieben hatte er dieses für Asja Lacis, deren Arbeit<sup>33</sup> es vor allem war, die ihn dazu brachte im Spiel von Kindern für Kinder, die einzige berechtigte Form des Kindertheaters und gleichzeitig ein ideales

---

<sup>32</sup> zit. nach Curtze, "Theater für Kinder und Jugendliche in Wien." S. 50

<sup>33</sup> Die Lettin, Asja Lacis, kümmerte sich 1918 um Strassenkinder in der russischen Stadt Orjol. Sie versuchte jene durch das improvisierte Spiel in ästhetischer und moralischer Art zu erziehen. Vgl. Schill, "Das Rezeptionsverhalten des jungen Publikums - ein Forschungsgebiet der Theaterpädagogik am Kinder- und Jugendtheater." S. 10. Siehe auch: Pachner, Sophie, "'Aber jeder bewahrte da seinen Namen": die Masse im Theater der zwanziger Jahre bei Asja Lacis und Bertholt Brecht," Diplomarbeit, Universität Wien, 2008.

Mittel der Kindererziehung zu sehen. Denn „wenn Erwachsene für Kinder spielen, kommt Lafferei heraus“<sup>34</sup>.

1969 brachte sich auch Melchior Schedler in die Debatte ein. Seine „Sieben Thesen für sehr junge Zuschauer“ wurden in der deutschen Zeitung „Theater heute“ publiziert. Auch er sprach sich dezidiert gegen die Märchen aus und verlangte ein Theater, das sich an der realen Welt der jungen Menschen orientiert.<sup>35</sup> Er forderte die Auseinandersetzung mit den Problemen und der Umwelt der Kinder, um jene somit in ihrer Persönlichkeit zu stärken. Zu fördern galt es ihre Kreativität. Daher wollte er die Kinder selbst auf der Bühne sehen.<sup>36</sup>

Die Forderungen nach einem „neuen“ Theater für Kinder und Jugendliche wurden laut. Man wollte neue Themen und Stoffe aus der Gegenwart. Das Berliner „Grips“ – Theater war eines der ersten, welches dieses emanzipatorische Theater ausführte, gefolgt vom dem Autorenkollektiv „Rote Grütze“. Ihre Arbeit hat das Kinder- und Jugendtheater maßgeblich geprägt. Ihre Stücke kamen auch nach Österreich.

In Wien war es das „MOKI“, das mobile Kindertheater, welches sich als erster dieser neuen Aufgaben annahm. Gegründet wurde es im Jahr 1973 von dem Regisseur Laco Povazay, der die CSSR nach seiner Schauspielausbildung verließ und nach Wien kam. Die Idee dieser freien Gruppe war es, das Theater auch in die dezentralen Orte zu bringen. Die Themen entsprachen der „neuen Welle“. Man beschäftigte sich mit Verkehrserziehung, Umweltschutz und neue Erziehungsideale wurden auf die Bühne gebracht.<sup>37</sup>

Anfang der 1970er Jahre wurde auch ein anderer Impuls in Österreich aufgenommen, Theater von Kindern. Ausgangspunkt war hier die Animation-Bewegung, nach dem

---

<sup>34</sup> Benjamin, Walter, "Programm eines proletarischen Kindertheaters," Über Kinder, Jugend und Erziehung (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969). S. 86

<sup>35</sup> Vgl. Bauer, Gerald M., "Aufbrüche/Umbrüche. Konzeptionen und Strategien des Theaters der Jugend nach 1968," "Neue Wege" 75 Jahre Theater der Jugend in Wien, Hrsg. Gerald M. Bauer, Peter, Birgit, Bd. 2, Wien - Musik und Wege (Wien: LIT Verlag, 2008). S. 87

<sup>36</sup> Vgl. Jahnke, Manfred, "Anmerkungen zur jüngeren Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters. Aufbruch, Kontroversen, Widersprüche," Kinder- und Jugendtheater in der Kritik. Gesammelte Rezensionen, Porträts und Essays, Hrsg. Wolfgang Schneider, Bd. 10, Kinder-, Schul- und Jugendtheater. Beiträge zu Theorie und Praxis (Frankfurt: Peter Lang, 2001). S. 38

<sup>37</sup> Vgl. Weber, "Zur Situation des österreichischen Theaters für Kinder und Jugendliche." S. 16

italienischen und französischen Vorbild. Dabei handelt es sich um „Zielgruppenarbeit mit Kindern“.<sup>38</sup>

Das emanzipatorische Theater für Kinder und Jugendliche und das Konzept dahinter waren bis in die 1980er Jahre sehr präsent. Bald wurden aber die pädagogischen Absichten zugunsten der künstlerischen Intentionen in den Hintergrund gedrängt. Die Bühnengestaltung und der Einsatz von Musik wurden den Theatermachern wichtiger, um damit auch das Kunstverständnis des jungen Publikums zu sensibilisieren. Die Theaterschaffenden distanzieren sich immer mehr von der Pädagogik.<sup>39</sup>

## 1.7 Das „Theater der Jugend“ in Wien

Das „Theater der Schulen“ wurde im November 1932 von dem Schauspieler Stephan Wagner und dem Realschuldirektor Hans Zwanzger gegründet.

In den Statuten des Vereins, die bei der Stadt Wien eingereicht wurden, findet sich die Erklärung ihrer Absichten.

„Im ersten Paragraphen erfolgte der Hinweis darauf, dass der Verein ‚politischen Tendenzen‘ fern stünde. Allererstes Anliegen wäre es, der ‚Wiener Schuljugend‘ ‚künstlerisch und literarisch vollwertige Theateraufführungen‘ zu billigen Preisen zu ermöglichen.“<sup>40</sup>

Das Theater sollte zwei Aufgaben erfüllen. Auf der einen Seite sollten durch ein Ensemble, Stellen für arbeitslose Schauspieler geschaffen werden. Und auf der anderen Seite sollte eine pädagogische Funktion übernommen werden, die zu allen Schichten durchdringt, um so das bürgerliche Bildungsmonopol abzulösen. Die Eintrittspreise wurden niedrig gehalten um so wirklich zu gewährleisten, dass es den Kindern jeder Schicht möglich war, das Theater zu besuchen.<sup>41</sup> Ab Jänner 1933 fanden die ersten Vorstellungen in der Volksoper statt, die für einige Nachmittage gemietet war.

---

<sup>38</sup> Vgl. Rössler, Beatrice, "Die freie Kinder- und Jugendtheaterszene in Österreich unter besonderer Berücksichtigung Wiens. Eine Standortbestimmung," Diplomarbeit, Universität Wien, 2002. S. 12. Siehe auch: Hanl, Ilse, "Animazione. Bericht über ein Experiment," Texte zur Theaterarbeit 3, Hrsg. Dramatisches Zentrum Wien (Wien: Augartenverlag, 1975).

<sup>39</sup> Vgl. Weber, "Zur Situation des österreichischen Theaters für Kinder und Jugendliche." S. 17  
40 zit. nach Peter, Birgit, "Konzepte eines Theaters für die Jugend von 1932 bis 1938. Politische Interventionen in den Gründungsjahren des Theaters der Jugend," "Neue Wege" 75 Jahre Theater der Jugend in Wien, Hrsg. Gerald M. Bauer, Peter, Birgit, Bd. 2, Wien - Musik und Wege (Wien: LIT Verlag, 2008). S. 25

<sup>41</sup> Vgl. Curtze, "Theater für Kinder und Jugendliche in Wien." S. 53ff

Eigenproduktionen waren lediglich in den ersten beiden Saisonen zu sehen. Der finanzielle und organisatorische Aufwand war zu hoch. Man konzentrierte sich mehr auf Stücke anderer Theater und deren Vermittlung.<sup>42</sup>

In der dritten Spielzeit 1934/35 erließ das Bundesministerium für Unterricht eine Verfügung, worauf aus dem „Theater der Schulen“ die Vereinigung „Theater der Jugend“ wurde. Eine große Änderung, neben den staatlichen Subventionen, war die Tatsache, dass das Ministerium die Aufsicht über die Vereinigung übernahm. Dieser Aufsichtsrat, der sich aus Vertretern des Bundesministeriums für Unterricht, des Stadtschulrates für Wien, des niederösterreichischen Landesschulrates und dem Leiter des Kultoramtes der Stadt Wien zusammensetzte, stellte allgemeine Regeln für die Arbeit zusammen, entschied in letzter Instanz über die Stückauswahl und die Finanzen.<sup>43</sup>

Das Hauptaugenmerk lag auf Stücken für Haupt- und Mittelschule. Enthalten waren österreichische Autoren, Klassiker, Inszenierungen von Kästner Stücken und Weihnachtsmärchen. Als im März 1938 die Truppen Hitlers einmarschierten, wurde die Vereinigung vom Hitlerjugend-Veranstaltungsring, „der nationalsozialistischen Besucher- Organisation für Jugendliche“<sup>44</sup> abgelöst.

Im Herbst 1945, bald nach Kriegsende, nahm das „Theater der Jugend“, wie zuvor unter der Leitung von Hans Zwanzger, seine Arbeit wieder auf. Zu Beginn wurde der Hauptfokus auf die Arbeit als Besucherorganisation gelegt. Den jungen Zusehern wurden Karten anderer Wiener Theaterhäuser zu vergünstigten Preisen angeboten. Außerdem wurden nun mehrere Bereiche der Kunst, über die Theatervorstellung hinaus, miteinbezogen. Auch Vorträge, Autorenlesungen, Rezitationsabende, Diskussionen und Konzerte wurden dem Publikum zugänglich gemacht.

Mit der Saison 1952/53 fanden zwei organisatorische Neuerungen statt, die für das Theater von hoher Wichtigkeit waren. Erstens wurden Jahresabonnements eingeführt und zweitens wurde mit dem Aufbau der Eigenproduktionen begonnen. Zu Beginn waren es allerdings Auftragsproduktionen, die entstanden.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Vgl. Curtze, "Theater für Kinder und Jugendliche in Wien." S. 152

<sup>43</sup> Vgl. Ebd. S. 62

<sup>44</sup> Ebd. S. 64

<sup>45</sup> Vgl. Felkel, Markus, "Von der Publikumsorganisation zur eigenen Bühne. Das Theater der Jugend zwischen 1945 und 1964," "Neue Wege" 75 Jahre Theater der Jugend in Wien, Hrsg. Gerald M. Bauer, Peter, Birgit, Bd. 2, Wien - Musik und Wege (Wien: LIT Verlag, 2008). S. 51

In der Spielzeit 1955/56 führte das Kulturamt der Stadt Wien das „Jugendabonnement“, in erster Hinsicht für die berufstätigen Jugendlichen, ein, welches zur Ergänzung des Abonnements des „Theater der Jugend“ beitragen sollte. Die Organisation wurde vom Theater selbst übernommen.

Im Jahr 1957 begann das „Theater der Jugend“ in Eigenregie zu produzieren und vermehrt im „Renaissancetheater“ zu spielen. In dieser Saison erhielt das Theater erstmals einen künstlerischen Leiter, der auch diese Aufgabe verfolgte.

„Wobei zum Posten des künstlerischen Leiters erklärt werden muss, dass dessen einzige Aufgabe bis 1957 darin bestanden [!], mögliche ‚Ankäufe‘ zu sichten, zu bewerten und zusammen mit Lehrern altersmässig einzustufen.“<sup>46</sup>

Unter Hans Niederführ änderte sich das. Er baute das vorhandene Ensemble aus und brachte „gute kulturpolitische Kontakte“<sup>47</sup> mit. 1964 wurde dieser durch Peter Weihs ersetzt. Unter seiner Leitung erhielten die Schauspieler erstmals Jahresverträge und das „Theater im Zentrum“ wurde als neuer Spielort gewonnen. Die Eigenproduktionen waren im Abonnementsystem gleichberechtigte Stücke, neben den Vorstellungen anderer Wiener Häuser.

In der Saison 1970/71 drangen von Deutschland neue Strömungen nach Österreich. Bei unseren Nachbarn setzte man sich bereits mit einem modernen, realistischen Kindertheater auseinander. Man begann deutsche Kinderstücke in die Spielpläne aufzunehmen. Weiters wurden von österreichischen Autoren Auftragswerke verfasst, Märchen wurden zeitgemäß neu adaptiert und Volksmärchen neu übersetzt.

In der Spielzeit 1977/78 stand das „Theater der Jugend“ vor schwerwiegenden Problemen.

„Das Medium Theater für Kinder und Jugendliche stand immer unter dem speziellen, historisch gewachsenen Prädikat, ‚pädagogisch wertvoll‘ sein zu müssen. Dass es auch Einübungen in einen ästhetischen Diskurs ist, in dem nicht nur moralische Erbaulichkeit das Kriterium darstellte, sondern das künstlerische Erfahrbare – dies zuzulassen, damit tat sich die Erwachsenenwelt immer schwer, denn diese Art von Diskurs war weniger

---

<sup>46</sup> Felkel, "Von der Publikumsorganisation zur eigenen Bühne." S.52

<sup>47</sup> Ebd.

berechenbar und barg in ihrer Unmittelbarkeit die ‚Gefahr‘ der Subversivität“<sup>48</sup>

Schulduweisungen und Beschwerden von Seiten der Presse und Eltern häuften sich. Laut jenen waren die Stücke zu experimentell. Das Theater verlor viele Zuschauer und fand sich vor eine wirtschaftliche Krise gestellt. Erst durch Reinhard Urbach, der 1988 die Leitung übernahm, konnte sich das „Theater der Jugend“ wieder völlig erholen. Unter dessen Direktion fanden große Veränderungen des Spielplans statt. Es wurden die Entwicklungen in anderen Ländern berücksichtigt. Auch seine Stückauswahl sorgte für Kontroversen, dennoch hat er dafür gesorgt, dass professionelle Öffentlichkeitsarbeit betrieben wurde und aufmerksamer auf das Kinder- und Jugendtheater geachtet wurde.<sup>49</sup>

Zum momentanen Zeitpunkt ist Thomas Birkmeier der künstlerische Leiter des „Theater der Jugend“. Er hat die Leitung im Jahr 2002 übernommen. Das Haus verfügt bis dato über ein Abonnementsystem. Die verschiedenen Angebote variieren je nach Schulstufe und Alter. Inbegriffen sind nach wie vor nicht nur Produktionen am und vom Theater der Jugend, sondern auch Vorstellungen an anderen Wiener Bühnen.<sup>50</sup> Das Theater der Jugend ist das größte Kinder- und Jugendtheater der Europäischen Union.

## **1.8 Die Rechte der Kinder**

Im bisherigen Verlauf der vorliegenden Arbeit wurde versucht, einen kurzen historischen Überblick zur Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters in Wien zu geben. Wichtig ist aber auch im Zusammenhang damit, die Stellung der Kinder in rechtlicher Hinsicht zu betrachten. Gibt das doch Auskunft darüber, wie eine Gesellschaft seine Kinder wahrnimmt. Daher soll im folgenden Abschnitt kurz die geschichtliche Entwicklung der Kinderrechte behandelt werden.

Natürlich ist es schwierig einen Anfang der Debatte um Kinderrechte festzumachen. Allgemein wird der 17. Mai 1923 als Geburtsstunde der Rechte der Kinder betrachtet.

---

<sup>48</sup> Bauer, "Aufbrüche/Umbrüche." S. 93

<sup>49</sup> Siehe auch: Preier, Franz V., "Theater der Jugend: Direktionszeit Dr. Reinhard Urbach von 1988 bis 2002," Diplomarbeit, Universität Wien, 2008.

<sup>50</sup> Vgl. "Theater der Jugend. Abonnements für Kinder, Jugendliche und Erwachsene". Abrufbar unter. <<http://www.tdj.at/Abo/>>. Zugegriffen am 13.02.2009.

An jenem Tag wurde die Genfer Erklärung<sup>51</sup> der „Save the Children International Union“, dem ersten Zusammenschluss nationaler Kinderhilfsorganisationen, von all ihren Mitgliedern unterzeichnet. Ein Jahr später wurde sie von 50 Staaten des Völkerbundes unterschrieben.<sup>52</sup> Dennoch ist es schwierig zu sagen, dass davor noch keinerlei Auseinandersetzung mit der Thematik stattgefunden hatte.

Ein weiteres wichtiges Datum im Hinblick auf die Kinderrechte ist der 10. Dezember 1948, an dem die UNO-Menschenrechtserklärung unterzeichnet wurde. Diese stattet alle Frauen und Männer, Mädchen und Jungen, Erwachsene und Kinder grundsätzlich mit denselben Rechten aus. In drei Artikeln verpflichten sich die Vertragsstaaten zu besonderem Schutz der Familie und der Kinder.<sup>53</sup>

In der Literatur kann man die Auseinandersetzung mit dem Kind als eigenständiges Wesen mit Selbstbestimmungsrecht auf 1902, mit Ellen Key und ihren Buch „Das Jahrhundert des Kindes“, datieren. Ein zweites Werk in dieser Kategorie erschien 1929 mit Janusz Korcaks „Das Recht des Kindes auf Achtung“. Und auch in der Entwicklung der Menschenrechte kann man immer wieder direkte und indirekte Rechte von Kindern entdecken.<sup>54</sup>

Doch Tatsache ist, dass Kindern lange Zeit kein besonderer Schutz oder Stellenwert in der Gesellschaft zugeschrieben wurde. Vor der Einführung der Schulpflicht 1774 wurde kaum zwischen Erwachsenem und Kind unterschieden. Davor wurden den Kindern keine besonderen Bedürfnisse eingeräumt, Eltern sahen sie als ihren Besitz an. Daher trafen diese alle relevanten Entscheidungen und das Kind war zu Gehorsam verpflichtet. Nachdem die Schulpflicht eingeführt worden war, veränderte sich die Situation, wie Erwachsene Kinder wahrnahmen. Auch die damals aufkommenden Diskussionen zu den Menschenrechten durch die Revolution 1776 in Amerika und 1789 in Frankreich, brachten größere Hinwendung zum Kind. So wurde zum Beispiel im Jahr 1833 in England die Fabrikarbeit von Kindern unter 9 Jahren untersagt. In Deutschland wurden

---

<sup>51</sup> Die erste internationale Deklaration der Kinderrechte.

<sup>52</sup> Vgl. Carle, Ursula, "75 Jahre Rechte der Kinder - Was haben drei Generationen aus den Forderungen der 20er Jahre gemacht?," Rechte der Kinder, Hrsg. Ursula Carle und Astrid Kaiser (Hohengehren: Schneider Verlag, 1998). S. 14

<sup>53</sup> Vgl. Carle, Ursula und Astrid Kaiser, "Einleitung: Kinderrechte als pädagogische Herausforderung," Rechte der Kinder, Hrsg. Ursula Carle und Astrid Kaiser (Hohengehren: Schneider Verlag, 1998). S. 2

<sup>54</sup> Der Verbot von Sklavenhandel und der Schutz von Frauen und Mädchen vor Menschenhandel wurden 1871 im Vertrag von Versailles und auch 1878 in der Berliner Congressakte festgemacht. Vgl. Carle, "75 Jahre Rechte der Kinder - Was haben drei Generationen aus den Forderungen der 20er Jahre gemacht?." S. 13

1896 Strafen für Eltern eingeführt, die sich nicht genug um ihre Kinder kümmerten oder sie gar misshandelten. 1899 wurden die Jugendgerichte in Amerika eingerichtet. Vor diesem Zeitpunkt wurde in der Justiz kein Unterschied zwischen Erwachsenen und Kindern gemacht.<sup>55</sup>

Jahre später kam es dann zur zuvor erwähnten „Genfer Erklärung“. Die 5 Artikel verlangen, geeignete Bedingungen zur körperlichen und geistigen Entwicklung von Kindern, Hilfe für Kinder, die sich in schwierigen Lebensumständen befinden, Hilfe von Mitbürgern im Falle gesellschaftlicher Unruhen, Schutz vor Ausbeutung und Kinderarbeit und Erziehung zu Mitmenschlichkeit.<sup>56</sup> Die Problematik daran war jedoch, dass sie nicht international einklagbar war und daher unverbindlich. Ein weiterer, wichtiger Schritt im Entwicklungsprozess der Kinderrechte war die Verabschiedung der „Erklärung der Rechte des Kindes“ am 20. November 1959. Seitdem ist der 20. November als „Tag der Kinderrechte“ bekannt. Die Erklärung formulierte Rechte, wie zum Beispiel jene auf einen Namen, auf Staatszugehörigkeit, kostenfreien Unterricht in der Elementarschulstufe. In Form ihrer Verbindlichkeit unterscheidet sie sich nicht von der „Genfer Erklärung“. 30 Jahre nach der Erklärung, am 20. November 1989, wurde die „Konvention über die Rechte des Kindes“ von der Generalversammlung der Vereinten Nationen verabschiedet. 61 Staaten unterzeichneten sie bereits am 26. Jänner 1990, als sie zur Zeichnung aufgelegt wurde und am 2. September 1990 trat sie in Kraft.<sup>57</sup> Die Konvention wurde fast von allen Staaten der Welt ratifiziert und ist somit das meist unterzeichnete Menschenrechtsdokument der Vereinten Nationen.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> Vgl. Geschichte der Kinderrechte, 2003, Schweizerisches Komitee für Unicef, Abrufbar unter: [assets.unicef.ch/downloads/kinderrechte\\_geschichte\\_dt.pdf](https://assets.unicef.ch/downloads/kinderrechte_geschichte_dt.pdf) Zugegriffen am 16.02 2009.

<sup>56</sup> Vgl. Carle, "75 Jahre Rechte der Kinder - Was haben drei Generationen aus den Forderungen der 20er Jahre gemacht?." S. 14ff

<sup>57</sup> Vgl. Geschichte der Kinderrechte.

<sup>58</sup> Vgl. Un-Konvention als "weltweites Grundgesetz" für Kinder, Deutsches Komitee für Unicef, Abrufbar unter: [www.unicef.de/download/i\\_0084\\_kinderrechte.pdf](http://www.unicef.de/download/i_0084_kinderrechte.pdf), Zugegriffen am 08.05 2009.

## **2. Darstellende Kunst für junges Publikum in Österreich unter besonderer Berücksichtigung Wiens**

### **2.1 Definition und Begrifflichkeit**

In der Fachliteratur wird meist zwischen Theater für Kinder und Jugendliche und Theater von Kindern und Jugendlichen unterschieden. In den, von der Verfasserin verwendeten, Nachschlagewerken<sup>59</sup> wird allerdings keine Unterscheidung zwischen Kinder- und Jugendtheater vorgenommen. Auch wenn man nun die Definition des Begriffs „Jugendtheater“ sucht, wird man lediglich auf die des „Kindertheaters“ verwiesen. Die Erläuterungen sind weniger kurze Definitionen, als eine prägnante Einführung, auch in historischer Hinsicht.

In den letzten Jahren wurde der hier verhandelte Begriff sehr oft kritisiert. Vor allem von Seiten der Kunstschaffenden selbst wurden Stimmen gegen die Bezeichnung „Kinder- und Jugendtheater“ laut. In erster Linie sah man die Problematik darin, dass in vielen Fällen dieses Theater sofort mit Theater von Kindern gleichgesetzt wurde. Dieser Rückschluss sprach der Gattung den künstlerischen Anspruch ab. Natürlich gibt es Inszenierungen, in welchen Kinder selbst auf der Bühne stehen, doch handelt es sich bei dem in dieser Arbeit behandelten Kunstbegriff um professionelles Theater für junges Publikum. Eine Ausnahme stellt Theater mit Jugendlichen dar, auf welches in weiterer Folge der vorliegenden Arbeit eingegangen wird.

Gerade Erwachsene verbinden den Terminus mit dem Theater für Kinder und Jugendliche ihrer Zeit und damit auch den Altlasten: Weihnachtsmärchen an den „renommierten“ Häusern, das Theater als Pflichtveranstaltung der Schule und den vorrangig pädagogischen Aspekt.<sup>60</sup> Laut Vogg nütze der Kampf gegen den Begriff „Kindertheater“ nichts. Da es nach der Abschaffung nicht lange dauern würde, bis man einen anderen Ausdruck finden würde, der dieser Gattung unrecht tut und welchen man

---

<sup>59</sup> Nickel, Hans Wolfgang, Roland Dreßler und Carin van Rijswoudt, Theaterlexikon1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, rowohlt's enzyklopädie, Hrsg. Manfred Brauneck und Gérard Schneilin, 5. Ausg. (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007). 533ff.  
Lang, Thomas, Wörterbuch der Theaterpädagogik, Hrsg. Gerd Koch und Marianne Streisand. (Berlin: Schibri Verlag, 2003). 156ff.

<sup>60</sup> Vgl. Vogg, Die Kunst des Kindertheaters. S. 9

wieder missbrauchen könnte. Er meint, es ginge vielmehr darum, dass man mehr ins Blickfeld rückt, worum es schließlich geht und das ist das Theater.<sup>61</sup>

„Erwachsene stehen auf der Bühne und spielen Theater – so wie in jedem anderen Theater auch. Doch da man Kinder im Publikum weiß und meint, für diese Kinder eine eigene Sprache verwenden zu müssen und weiß, dass man – auf Grund des Jugendschutzes - stets aufpassen muss bezüglich des Inhalts, nennt man dieses Theater , obwohl die Macher meist Erwachsene sind, nicht einfach Theater, sondern man spricht von ‘Kindertheater‘.“<sup>62</sup>

Der im Rahmen dieser Arbeit oft gewählte Ausdruck der „darstellenden Kunst für junges Publikum“ wird mittlerweile gerne anstatt von Kinder- und Jugendtheater benutzt. Einer der Gründe ist, somit auf die Vielfalt des Genres klar hinzuweisen. Wird doch oft in erster Instanz in Zusammenhang mit dem Theater für Kinder und Jugendliche nur an das Sprechtheater oder Figurentheater gedacht. Wichtige Bestandteile sind aber auch Musiktheater, Tanz, Performance und ähnliches. Davon abgesehen stellt jene Bezeichnung den Kunstanpruch der Gattung klar ins Zentrum. Der Begriff „junges Publikum“ soll weniger abgrenzen beziehungsweise ausgrenzen und Altersangaben nach oben hin bis in das Erwachsenenalter offen lassen.

## 2.2 Abgrenzung Kinder- und Jugendtheater

Wie zuvor erwähnt, wird in der Definition nicht zwischen Kinder- und Jugendtheater unterschieden. Barbara Weber argumentiert in ihrer Diplomarbeit damit, dass aus ökonomischen und künstlerischen Gründen von vielen Gruppen sowohl Stücke für Kinder als auch für Jugendliche angeboten werden. Daraus resultiert die Undifferenziertheit. Die Fachleute fordern genauere Auseinandersetzung mit dem Begriff, um somit für die Genres auch separate Behandlung zu erreichen.<sup>63</sup>

Um eine Trennung der beiden zu erwirken, ist es natürlich wichtig, eine Altersgrenze zwischen Kindern und Jugendlichen zu ziehen. Hier stellt sich bereits das erste Problem. Eine solche allgemeingültige gibt es nicht. Der Übergang vom Kind zum Jugendlichen ist ein sehr individueller Prozess, abhängig von äußeren Einflüssen, die sich ständig erneuern. Kinder- und Jugendtheater wird also oft als ein gemeinsames betrachtet, aufgrund der schwebenden Grenze zwischen Kindheit und Jugend.

---

<sup>61</sup> Vgl. Vogg, Die Kunst des Kindertheaters. S. 137

<sup>62</sup> Ebd. S. 49

<sup>63</sup> Vgl. Weber, "Zur Situation des österreichischen Theaters für Kinder und Jugendliche." S. 24

Laut dem allgemeinen bürgerlichen Gesetzbuch §21 sind Minderjährige, Personen, die das 18. Lebensjahr noch nicht vollendet haben. Haben sie das 14. Lebensjahr noch nicht vollendet, sind sie unmündig.<sup>64</sup> Anhand der Altersangaben und natürlich auch den Uhrzeiten der Vorstellungen ist ersichtlich, wann es sich um Theater für Kinder oder für Jugendliche handelt. Aber auch bei der genaueren Betrachtung der behandelten Thematiken ist meist klar, um welches Zielpublikum es sich handelt. Im Theater für Kinder und Jugendliche wird laut Barbara Weber, die Grenze zwischen 10 und 13 Jahren angesiedelt. Wozu sie ergänzt, dass ab dem 14. Lebensjahr Abendvorstellungen besucht werden dürfen.<sup>65</sup> Ganz bestimmt ist zu sagen, dass sich auch Angaben wie diese nicht als allgemeingültig betrachten lassen. In diesem Zusammenhang spielt die vorher erwähnte unterschiedliche Entwicklung von jungen Menschen eine große Rolle.

Auch Stephan Rabl betont, dass der Unterschied zwischen Kinder- und Jugendtheater einer ständigen Veränderung unterliegt. Im Gegensatz zur Situation vor 20 Jahren, als man in künstlerischer und pädagogischer Hinsicht nicht so konkrete Grenzen zog, so ist heutzutage die Differenzierung weitaus ausformulierter und bezieht sich keineswegs nur auf Altersgrenzen.<sup>66</sup> Es heißt, dass die Grenzen, zwischen Kinder- und Jugendtheater und sogar hin zum Erwachsenentheater immer mehr verschwinden. Die darstellende Kunst werde sogar Spezialisierungen zurück lassen.<sup>67</sup>

Hier muss auch noch ein konkretes Beispiel angesprochen werden. 2004 gab es in Wien fast kein Angebot im Bereich der Jugendstücke.<sup>68</sup> Das hat sich sehr geändert. Bestimmt hat das zur Folge, dass Theater für Jugendliche nicht mehr so sehr um Anerkennung und Differenzierung kämpfen muss, da sich das Genre etabliert hat und mittlerweile wahrgenommen wird.

Manfred Vogg meint dazu:

„[...]so viele Unterschiede es auch zwischen Kindertheater und Jugendtheater geben mag, so haben sie doch einen gemeinsame

---

<sup>64</sup> Vgl. ABGB Allgemeines Bürgerliches Gesetzbuch. § 21

<sup>65</sup> Vgl. Weber, "Zur Situation des österreichischen Theaters für Kinder und Jugendliche." S. 24

<sup>66</sup> Vgl. Mennicken, Rainer, "Die Jungen sind die Helden. Ein Gespräch zum Stand der Dinge im österreichischen Theater für junges Publikum," Theater für junges Publikum. Szene Österreich von Bregenz bis Wien, Hrsg. Rainer Mennicken und Stephan Rabl (Berlin: Theater der Zeit, 2008). S. 12

<sup>67</sup> Vgl. Lang, S. 158

<sup>68</sup> siehe vorliegende Arbeit Kapitel 3.2.1.1.1

Entstehungsgeschichte, ihre Zielgruppen – Spezifizierung ist ident,[!] und sie bedienen sich ein und desselben Mediums.<sup>69</sup>

### 2.3 Stellenwert

Das professionelle Kinder- und Jugendtheater kämpft um Anerkennung. Es wird in der Gesellschaft wenig wahr oder gar ernst genommen. Diese Tatsache äußerte sich in Wien vor allem an der Forderung nach einem eigenen Theaterhaus für freie Gruppen.<sup>70</sup>

Immer wieder geht es besonders um den Kunstanspruch, den die Künstler und Experten an das Genre stellen, der aber von der Gesellschaft meist nicht wahrgenommen wird. In der Bundeshauptstadt gehörte das Theater für Kinder und Jugendliche bis 1989 zum Zuständigkeitsbereich der Magistratsabteilung 13, für Bildung und außerschulische Jugendbetreuung. Erst danach wurde es der Kulturabteilung unterstellt.<sup>71</sup> Vogg formuliert pointiert das Problem des Stellenwerts in der Gesellschaft:

„[...] aber wenn man von ‚Kunst‘ zu sprechen beginnt, dann wird man nur milde belächelt: ‚Es hat wohl schon seinen Grund, warum die da nur für Kinder spielen – So schwierig das ist! – und nicht an der Burg!‘<sup>72</sup>

Die Problematik der sich das Kinder- und Jugendtheater also stellen muss, ist, dass die Theatermacher selbst an ihre Produktionen große künstlerische Ansprüche stellen, sich aber gleichzeitig in der Wahrnehmung der Erwachsenen erst Platz erkämpfen müssen. Denn wie kann Ästhetik geschätzt werden, wo sie meist gar nicht verlangt oder überhaupt erwartet wird. Wie zuvor erwähnt, setzen viele Erwachsene das heutige Theater für Kinder und Jugendliche mit dem ihrer Zeit gleich. Die Entwicklungen der letzten Jahre wurden von diesen nicht wahrgenommen. Es wird schlicht nicht erkannt, dass pädagogische Absichten bereits weit in den Hintergrund getreten sind, um der Kunst ihren Platz zu überlassen. Die Kinder und Jugendlichen sollen entweder etwas lernen im Theater oder sich gut unterhalten.

---

<sup>69</sup> Vogg, Die Kunst des Kindertheaters. S. 52ff

<sup>70</sup> siehe vorliegende Arbeit Kapitel 3.1.4

<sup>71</sup> Vgl. Weber, "Zur Situation des österreichischen Theaters für Kinder und Jugendliche." S. 27

<sup>72</sup> Vogg, Die Kunst des Kindertheaters. S. 8

Womit man sich vor die nächste Schwierigkeit gestellt sieht. Der freie Markt des Kinder- und Jugendtheater wird nicht von dem eigentlichen Zielpublikum bestimmt. Entscheidungsträger sind die Erwachsenen, welche in letzter Instanz den Theaterbesuch bestimmen. Zusätzlich zu ihren Erfahrungen mit dem Theater für Kinder und Jugendliche kommen natürlich auch die Anforderungen, die sie an Kunst stellen. Viele wünschen sich leichte Unterhaltung, wenn sie selbst ins Theater gehen. Nicht außer Acht gelassen werden darf der Teil der Erwachsenen, der erst gar nicht dorthin geht. Das heißt also, Kinder- und Jugendtheater sollte diesen Vorgaben entsprechen. Entweder schöne, leichte Unterhaltung oder einen Bildungsauftrag erfüllen, am Besten noch in Form von Vorstellungsbereitschaften im Schulrahmen. Aber wonach beurteilen die Eltern und Lehrer, ob diese Anforderungen erfüllt werden? Die Informationen, welche zu den Erwachsenen durchdringen, sind meist lediglich der Veranstaltungsort, Titel der Produktion, der Name der Gruppen oder Schauspieler, etc. Die Wahrscheinlichkeit besteht, dass bereits einer dieser Faktoren etwaige Vorurteile hervorruft. An dieser Stelle soll ein positives Beispiel genannt werden. Der Dschungel Wien hat sich dieser Problematik, in Hinsicht auf die Pädagogen, gestellt. So wird am Anfang jedes Schulhalbjahres eine so genannte „Teachers Lounge“ veranstaltet. Interessierte Lehrer haben hier die Möglichkeit, mehr über das Angebot des Theaters zu erfahren. Zuerst wird der Spielplan der nächsten Monate genauer erklärt, mit den zusätzlichen Angeboten von theaterpädagogischen Vor- und Nachbereitungen, Workshops, etc. und danach besuchen die Pädagogen eine ausgewählte Produktion, um sich selbst ein Bild machen zu können.

Das Kinder- und Jugendtheater ist in gewissem Maße abhängig von den Schulen. Das Theater der Jugend, als Beispiel, arbeitet sehr eng mit den Bildungsinstitutionen zusammen. Diese bekommen vom Theater die Abonnementangebote zugeschickt. In jeder Schule gibt es Kontaktlehrer, die das Verbindungsglied zwischen Schüler und dem Theaterhaus darstellen. Sie leiten die Kartenbestellungen weiter und sind auch für die Verteilung der Karten an die Schüler zuständig. 90 Prozent der Karten werden anhand von Abonnementangeboten verkauft.<sup>73</sup> Dieses System ist natürlich für das Theater der Jugend eine gute Sicherheit, finanziell keine Verluste zu machen. Denn selbst wenn die Kinder und Jugendlichen zu einer Vorstellung ihres Abonnements nicht kommen, sind

---

<sup>73</sup> Vgl. Wolfram, Karoline, "Kinder- und Jugendtheater in Wien," Abschlussarbeit, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2004. S. 60ff

die Karten dennoch bezahlt und das Geld wurde vom Theater bereits eingenommen. Der große Vorteil an der Zusammenarbeit mit den Schulen ist, dass auf diesem Weg das Zielpublikum besser erreicht werden kann. Weber spricht hierzu in ihrer Diplomarbeit das Problem an, dass Eltern dadurch das Theater für Kinder und Jugendliche schnell mit Bildung in Verbindung bringen.<sup>74</sup> Tatsache ist aber, dass weder für Theaterhäuser und noch weniger für freie Gruppen, die im Kinder- und Jugendbereich tätig sind, eine Möglichkeit besteht, ohne die Schülervorstellungen oder ähnlichem, finanziell überleben zu können. Nur durch das so genannte „Familienpublikum“ können die benötigten Einnahmen nicht gemacht werden. Ziehen wir als konkretes Beispiel den Dschungel Wien heran. Zu Beginn war geplant, vor allem auf das Familienpublikum einzugehen, sprich unabhängig von Schulen zu arbeiten.<sup>75</sup> Wenn es um diese Zuschauerschicht geht, spielen aber so viele verschiedene Faktoren eine Rolle: Berufstätige Eltern haben unter der Woche keine Zeit mit den Kindern ins Theater zu gehen. An den Wochenenden ist die Situation oft noch schwieriger, speziell im Sommer. Bei schönem Wetter ist der Weg ins Theater bestimmt nicht der erste. Also wurde auch hier nach 1 bis 2 Saisonen begonnen, mehr auf die Schulen und auch Kindergärten einzugehen. Der Kontakt zu Lehrern und Direktoren wurde hergestellt und Veranstaltungen, wie die zuvor beschriebene „Teachers Lounge“ wurden ins Leben gerufen.

Der Teufelskreis ist also, dass man durch Zusammenarbeit mit Schulen schnell mit pädagogischen Absichten in Zusammenhang gebracht wird. Im Hinblick auf die Geschichte und Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters ist das ja nicht von der Hand zu weisen.<sup>76</sup>

Heutzutage geht es den meisten Theatermachern aber um qualitativ hochwertiges Theater und den dazugehörigen Kunstanpruch. Hierbei soll erwähnt werden, dass der Begriff Qualität in diesem Zusammenhang benutzt wird mit dem Bewusstsein, dass diese unterschiedlich, subjektiv auf den jeweiligen Betrachter wirkt und von diesem erlebt wird. Es soll aber sehr wohl festgehalten werden, dass das Erlernen und Beherrschen des Handwerks (Dramaturgie, Regie, Schauspiel, etc.) für eine

---

<sup>74</sup> Vgl. Weber, "Zur Situation des österreichischen Theaters für Kinder und Jugendliche." S. 30

<sup>75</sup> Vgl. Stephan Rabl, Interview geführt am 15. 12 2008.

<sup>76</sup> siehe vorliegende Arbeit Kapitel 1

zielführende Umsetzung im Theater unumgänglich ist. Es gibt einige Faktoren, die für qualitativ hochwertige Arbeit zu den Voraussetzungen zählen. Dazu gehören nicht nur die fähigen Personen, die, für die verschiedenen Bereiche, wie Regie, Schauspiel, Technik, Bühnenbild, Kostüm, Licht, etc. zuständig sind, sondern auch die Rahmenbedingungen. Proberäume, die nach Bedarf adaptiert werden können, Aufführungsorte, mit den passenden Bühnenverhältnissen, adäquate Öffentlichkeitsarbeit und vieles mehr. All diese Anforderungen sind natürlich unumgänglich mit finanziellem Aufwand verbunden. Was zum nächsten Punkt in der Analyse des Stellenwerts des Kinder- und Jugendtheaters führt: der finanziellen Situation.

Der Großteil der Finanzierung in diesem Bereich besteht aus Förderungen und Subventionen.<sup>77</sup> In den meisten Fällen reicht diese finanzielle Unterstützung aber nicht aus, um wirklich alle Produktionsbedingungen zu gewährleisten. Man versucht daher den Kostenaufwand möglichst niedrig zu halten, wodurch wiederum, besonders im Fall der freien Szene, der Eindruck entstehen kann, dass es sich nicht um professionelles Theater handelt, da vielleicht an Bühnenbild, etc. gespart wurde. Der Bereich, der vor allem oft auf der Strecke bleibt, ist die Öffentlichkeitsarbeit. Im Hinblick auf freie Gruppen werden oft mehrere Tätigkeiten von einer Person ausgeübt.<sup>78</sup> So auch im Fall dieses Aufgabenfeldes. Daher leidet die Qualität der Ausführung an Zeitmangel und mangelnder Ausbildung. Das Genre ist also häufig in den Medien und der Öffentlichkeit schlecht oder zu wenig präsent. Aber ohne stärkere finanzielle Unterstützung ist keine Besserung zu erwarten.

Bis dato wurde nur von den Erwachsenen als Eltern oder Pädagogen, also im weitesten Sinne als Zuschauer gesprochen. Interessant ist aber, den Blick auf eine andere Gruppe Erwachsener zu richten: Die Theatermacher selbst. Wie ist der Stellenwert des Kinder- und Jugendtheaters bei diesen? Was halten ausgebildete Schauspieler, Regisseure etc. von der darstellenden Kunst für junges Publikum? Hiermit befindet man sich gerade in Österreich bei einem sehr konfliktreichen Thema. Ist es doch so, dass zum Beispiel Schauspieler, die gerade noch oder nicht mehr in Ausbildung sind, definitiv das Theater für Kinder- und Jugendliche meiden. Aus einem einfachen Grund. Die Angst davor,

---

<sup>77</sup> siehe vorliegenden Arbeit Kapitel 3.1.1

<sup>78</sup> Vgl. Rössler, "Die freie Kinder- und Jugendtheaterszene in Österreich unter besonderer Berücksichtigung Wiens. Eine Standortbestimmung." S. 38

über diesen „Zugang“ auf die Bühne zu treten und somit für immer gebrandmarkt zu sein. Stephan Rabl eröffnet daher einen seiner theoretischen Beiträge mit folgender Anekdote:

„Ein bekannter und erfolgreicher Regisseur in Österreich antwortet auf die Frage, ob er demnächst wieder mal am Theater der Jugend inszenieren würde: ‚Nein! Sonst sieht jeder auf meiner Stirn wie ein Stigma das Wort *Kindertheater* – und dann werde ich nicht mehr ernst genommen im Theater für Erwachsene!‘ Später unterrichtet er in einer der bekanntesten Ausbildungsstätten des Landes, wo seine Kollegen die Studentinnen und Studenten davor warnen, am Kindertheater zu arbeiten, sonst wäre ihre Karriere gleich kaputt.“<sup>79</sup>

Leider ist das keine überspitzte Darstellung, sondern entspricht der Realität. Tatsache ist, dass ein Schauspieler mehr Anerkennung bekommt, wenn er an einem „renommierten“ Haus spielt, als wenn er vor jungem Publikum auftritt. Die Wahrheit ist, dass aufgrund der begrenzten finanziellen Mittel die Gagen im Kinder- und Jugendbereich weitaus geringer ausfallen, als am Erwachsenentheater. Laut den Angaben der Kulturabteilungen in Salzburg und Wien erhielten Schauspieler, die am Kinder- und Jugendtheater tätig waren ca. 40 % weniger bezahlt, verglichen mit ihren Kollegen.<sup>80</sup> Bestimmt ist das ein Argument, welches das Theater für Kinder und Jugendliche als Berufsfeld nicht unbedingt attraktiver macht. Die Sparte an sich hat auch einen anderen Umgang mit der Person des Schauspielers. Wenn am Erwachsenentheater Rollenbilder und deren Umsetzung durch Darsteller analysiert werden, so wird im Kinder- und Jugendbereich über Stoff und Stilistisches gesprochen.<sup>81</sup> Das heißt, die Rezeption des Schauspielers ist eine andere, wobei in diesem Fall von der Wahrnehmung der Experten gesprochen wird. Aber auch das junge Publikum geht mit den Darstellern auf der Bühne anders um. Diese besuchen kein Stück, aufgrund der Besetzung, wie es im Erwachsenentheater durchaus der Fall ist. Also auch diese Tatsache mag für manche nicht sehr verlockend sein. Natürlich gilt all das nicht nur für das Schauspiel, sondern ebenso für die anderen Bereiche.

---

<sup>79</sup> Rabl, Stephan, "Es steht auf deiner Stirn. Nach- und Auswüchse," Theater für junges Publikum. Szene Österreich von Bregenz bis Wien, Hrsg. Rainer Mennicken und Stephan Rabl (Berlin: Theater der Zeit, 2008). S. 16

<sup>80</sup> Vgl. Rössler, "Die freie Kinder- und Jugendtheaterszene in Österreich unter besonderer Berücksichtigung Wiens. Eine Standortbestimmung." S. 37

<sup>81</sup> Vgl. Jahnke, "Kinder- und Jugendtheater in der Kritik." S. 82

Auf der anderen Seite gibt es natürlich Künstler, die mit Vorliebe für junges Publikum spielen, produzieren, schreiben, etc. Denn wenn man auch nicht die „Anerkennung“ und den „Ruhm“ bekommt, die einem an den großen Häusern entgegengebracht werden, so ist es stattdessen Direktheit, Intensität und Authentizität, die vom jungen Publikum kommen.

Der niedrige Stellenwert des Kinder- und Jugendtheaters steht also vor allem mit den Erwachsenen in Zusammenhang. Durch all die erwähnten Faktoren herrscht natürlich der Irrglaube vor, dass man als erwachsene Person nichts mit der darstellenden Kunst für junges Publikum anfangen kann.

Die Zweischneidigkeit in diesem Zusammenhang ist, dass dieses Genre dennoch wahrgenommen wird. Es ist also nicht so, dass man um das „gesehen werden“ kämpfen muss, sondern jetzt geht es vielmehr darum, wie man gesehen wird. Eine gewisse „Notwendigkeit“, oder besser, „Daseinsberechtigung“ des Kinder- und Jugendtheaters hat sich in Wien bereits manifestiert, aber den bereits angesprochenen „Kunstananspruch“ findet man noch nicht berechtigt. Kinder- und Jugendtheater wird also akzeptiert, aber dennoch in eine gewisse „Schublade“ gesteckt. Manfred Vogg meint, dass man sich mittlerweile aus wirtschaftlichen Gründen absichtlich mit diesem Begriff abgrenzen lässt. Denn dann wissen die Eltern auch was sie „kaufen“. Abgesehen davon kommt so die Nachricht an, dass es sich hier um etwas für Kinder handelt. Es muss sich gut kennzeichnen um wahrgenommen zu werden. Das Genre wird in vielen Fällen von seiner Verkäuflichkeit bestimmt.<sup>82</sup>

„Der Begriff ‘Kindertheater’ ist eine Garantie dafür, alles verkaufen zu können, was man gerne verkaufen möchte. Theater für Kinder ist Kindertheater und Kindertheatermacher müssen sich mit Spielaktionen im Bällchenbad bei IKEA und Mitmachzirkusaktionen bei Großveranstaltungen als Konkurrenten auseinandersetzen. Alles ist wichtig. Weil für Kinder. Weil Theater. Weil Kindertheater. Und solange die Kinder lachen, ist es schön, denn solange die Kinder lachen und solange die Kinder was lernen und solange den Eltern erklärt wird, warum die Kinder was

---

<sup>82</sup> Vgl. Vogg, Die Kunst des Kindertheaters. S. 133

lernen und weshalb es für die Kinder so wichtig ist, zahlen die Eltern brav den für das Kinderlachen und für die Kinderbildung verlangten Obulus.“<sup>83</sup>

## 2.4 Das Recht auf Kunst ist ein Kinderrecht

In Artikel 31 der UN- Kinderrechtskonvention „Übereinkommen über die Rechte des Kindes“ vom 20. November 1989 heißt es:

„Die Vertragsstaaten achten und fördern das Recht des Kindes auf volle Beteiligung am kulturellen und künstlerischen Leben und fördern die Bereitstellung geeigneter und gleicher Möglichkeiten für die kulturelle und künstlerische Betätigung sowie für aktive Erholung und Freizeitbeschäftigung.“<sup>84</sup>

In der Debatte um das Kinder- und Jugendtheater wurde die Aussage „das Recht auf Kunst ist ein Kinderrecht“ vor allem in den letzten Jahren oft getätigt.

Die wohl erste, große Initiative in Wien zu diesem Thema, war die 1997 gegründete Plattform „Von Klein auf Lust auf Kunst“. Zu den beteiligten Institutionen gehörten, WUK-Kinderkultur, das Kinderliteraturhaus, scene bunte wähne, das ZOOM Kindermuseum, die Büchereien Wien, das Informationsbüro Freies Theaterhaus und der Österreichische Kulturservice. Das Anliegen der Initiatoren der Kampagne fokussierte sich auf zwei Punkte. In erste Linie wollte man erreichen, dass Kinderkultur besser wahrgenommen wird. In weiterer Instanz war die Sensibilisierung der öffentlichen Meinung ein Ziel. Es ging darum, die Aufmerksamkeit daraufhin zu lenken, dass nicht alles was im Kunst- und Kultursektor für Kinder angeboten wird, auch Kunst ist. Aus diesem Grund wurde das Motto „Kleine Menschen – kleine Kunst? – nicht mit uns?“ ausformuliert.<sup>85</sup>

1998 trat man erstmals an die Öffentlichkeit. Es wurde eine Imagekampagne gestartet, gleichzeitig dazu fand ein großes Fest im Wiener Rathaus statt. Im Rahmen dessen wurden Lesungen, Workshops und verschiedene weitere Projekte veranstaltet und Theaterproduktionen gezeigt. „Von Klein auf Lust auf Kunst“ wollte gezielt darstellen, was man unter Kunst für Kinder verstehen sollte. Die Präsentation nach außen wurde mit einer Diskussionsreihe fortgesetzt. Zu drei Terminen wurde das Thema „Kultur für

---

<sup>83</sup> Vogg, Die Kunst des Kindertheaters. S. 84

<sup>84</sup> Übereinkommen über die Rechte des Kindes. UN-Kinderrechtskonvention im Wortlaut mit Materialien, 1989, Abrufbar unter: [www.national-coalition.de/pdf/UN-Kinderrechtskonvention.pdf](http://www.national-coalition.de/pdf/UN-Kinderrechtskonvention.pdf), Zugegriffen am 16.02.2009.

<sup>85</sup> Vgl. Von Klein auf Lust auf Kunst, (Freies Theaterhaus für Kinder, 2000). S. 1

Kinder“ verhandelt. Im Jahr 2000 trat der österreichische Kulturservice der Plattform bei und veranstaltete mit dieser die Reihe „k(l)eine kunst? warum kinder kultur brauchen“.<sup>86</sup>

Spätestens seit dem 20. November 2007 ist die Äußerung „Das Recht auf Kunst ist ein Kinderrecht“ vielen in Wien ein Begriff. An diesem Tag, dem internationalen Welttag der Kinderrechte, hatte das internationale Symposium unter eben genanntem Titel seinen Auftakt. Rahmen der Veranstaltung waren die Schwedenwochen in Wien, initiiert vom Dschungel Wien, deren Highlights der erste Staatsbesuch der Königin Silvia von Schweden und der 100. Geburtstag von Astrid Lindgren waren. Der Länderschwerpunkt fand von 14. November, dem Geburtstag der berühmten, schwedischen Kinderbuchautorin, bis 30 November statt. Beteiligt daran waren Vertreter verschiedener Kunst- und Kulturinstitutionen: der Dschungel Wien, die Schwedische Botschaft, das ZOOM Kindermuseum, wienXtra, die Büchereien Wien, das Institut für Jugendliteratur, die Jeunesse Österreich und das internationale Kinderfilmfestival. Die verschiedenen Kooperationspartner zeigten für die Dauer des Projekts Filme, Theaterstücke, Ausstellungen und ähnliches mit dem Fokus auf das skandinavische Land.<sup>87</sup>

Das Symposium war der Höhepunkt der Veranstaltungsreihe, nicht zuletzt weil Königin Silvia selbst anwesend war, die sich bekannterweise seit langem sehr für Kinderrechte einsetzt. Am ersten Tag wurden Vorträge und Podiumsdiskussionen zu den Themen Musik, bildende Kunst, darstellende Kunst, Film, Literatur, Bildung, Erziehung, Kultur- und Gesellschaftspolitik abgehalten. Am zweiten und letzten Tag wurden die Ergebnisse des Symposiums präsentiert im Rahmen einer weiteren Diskussionsrunde gefolgt von einer Abschlussrede der Königin.

Das Land wurde natürlich nicht zufällig gewählt. Laut Stephan Rabl gilt Schweden als gutes Beispiel in Sachen „Kinderkultur“. Kunst für Kinder wird ernst genommen und ist keine Ausnahme, sondern gehört zu selbstverständlichen Ansprüchen, die ein junger Mensch hat.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> Vgl. Von Klein auf Lust auf Kunst, S. 1

<sup>87</sup> Vgl. Programmheft Internationales Symposium "Das Recht auf Kunst ist ein Kinderrecht", (Dschungel Wien), S. 1

<sup>88</sup> Vgl. Gruber, Philipp, Kultur-Nachhilfe aus Schweden, 2007, Abrufbar unter: <http://www.wienweb.at/content.aspx?menu=1&cid=142796>, Zugegriffen am 17.02 2009.

Für Manfred Vogg ist der „Aufmacher“ dieses Kampfes um Kinderrechte zu plakativ. Er formuliert sogar provokant „Kunst ist kein Kinderrecht[...]“<sup>89</sup>, denn es ist jedermanns Recht. Keiner kann es für sich beanspruchen. Künstler können ihre Arbeit zeigen und Kinder haben ein Recht sich diese anzusehen. Und genau das ist der Anspruch der geltend gemacht werden muss.<sup>90</sup> Genau genommen ist dieses, von ihm verlangte Recht im Artikel 31 der Kinderrechtskonvention auch einbegriffen. Aber wenn in solcher Art, wie es in der Kinder- und Jugendtheaterszene passiert, auf ein „Recht“ aufmerksam gemacht wird, liegt die Vermutung nahe, dass dieses eben nicht existent ist oder berücksichtigt wird. Würde den Kindern die Kunst, das Angebot oder die Möglichkeit dazu ohne weiteres zugesprochen werden, dann gäbe es keine Debatte. Also ist es wohl legitim, dass in diesem Fall mit einer offensiven Devise gekämpft wird.

## 2.5 Theaterlandschaft

Im Laufe dieser Arbeit wurde bereits erwähnt, dass die Kinder- und Jugendtheaterszene Österreichs im internationalen Vergleich stets zurück lag. Vorreiter waren Deutschland, Schweiz, Skandinavien, Belgien und Holland, aber nie Österreich. Also begann man damit, diese Vorzeigebispiele zu uns zu holen. Es wurden Gastspiele gezeigt und Gruppen hier spielten ihre Stücke oder Autoren. Langsam aber sicher entwickelte sich ein Kinder- und Jugendtheater. Fortschritte wurden gemacht, Ziele gesteckt und Anforderungen gestellt, vor allem von Seiten der freien Theaterszene in diesem Bereich. Und einer dieser Ansprüche war es, die internationale Szene zu beobachten und ein Teil davon zu werden. Das führte dazu, dass viele Kritiker behaupten, das österreichische Theater für Kinder und Jugendliche habe keinen eigenen Stil, da man immer nur die Impulse anderer Länder aufgenommen habe und teils weiterentwickelt und würde sich daher nicht von vielen anderen Ländern unterscheiden.<sup>91</sup> Das Gegenargument ist, dass das ein Indiz für fruchtbaren Boden ist. Die große Vielfalt ist es, die Österreich in diesem Sektor auszeichnet. Rainer Urbach meint in einem Gespräch mit anderen

---

<sup>89</sup> Vogg, Die Kunst des Kindertheaters. S. 126

<sup>90</sup> Vgl. Ebd. S. 125

<sup>91</sup> Vgl. Vogg, Martin, "Wo nichts ist, kann etwas werden. Die Kunst de Kindertheaters als Chance für das Theater in Österreich," Kinder- und Jugendtheater in Österreich, Hrsg. Wolfgang Schneider (Frankfurt: Dipa Verlag, 2000). S. 10

Experten der Kinder- und Jugendtheaterszene, eines der typischen Merkmale ist das Spielerische und die Lust an der Darstellung.<sup>92</sup>

Rückblickend auf die letzten 15- 20 Jahre, hat sich in Österreich eine lebendige und gute Kinder- und Jugendtheaterszene entwickelt, die international ein Begriff ist. Kulturpolitisch und ökonomisch stehen noch immer Wünsche offen, aber man kann Zwischenbilanz ziehen und von einer existenten Theaterlandschaft, im Bereich der darstellenden Kunst für junges Publikum, sprechen.

### **2.5.1 Festivals**

Veranstaltungen dieser Art bringen die Möglichkeit zum Austausch und zur Präsentation. Wichtige Netzwerke können geknüpft werden. Österreich hat mit seinen Festivals bereits internationalen Stellenwert erlangt.

#### 2.5.1.1 „Luaga & Losna“

„Luaga & Losna“ ist das älteste österreichische Kinder- und Jugendtheaterfestival. Seit 1989 geht es hier, wie der Name schon sagt, ums Zusehen und Zuhören. Die Veranstaltung wurde von Margit und Johannes Rausch-Daves, mit ihren Gruppen „Minimus Maximus“ und „Theater der Figur“ ins Leben gerufen und wird mittlerweile vom Verein „Luaga & Losna“ geführt. Diese Initiative resultierte aus der Gründung der Assitej Austria, da gerade deshalb auch die Notwendigkeit eines internationalen Festivals des Theaters für junges Publikum in Österreich unbestreitbar wurde.<sup>93</sup>

Nach der Veränderung des Konzepts ist es der Veranstaltung nicht nur ein Anliegen Dialogmöglichkeiten und Austausch zwischen österreichischer und internationaler Kunst zu ermöglichen, sondern auch die verschiedenen Künste zu vermischen. Aus diesem Grund besteht das Festival aus 2 Teilen. Im Frühsommer beschäftigt man sich in Nenzing mit dem Thema „Theater und Literatur“ und der Dramatikerwerkstatt und im Spätsommer geht es seit 2008 in Feldkirch, davor fand dieser Teil in Bludenz statt, um

---

<sup>92</sup> Vgl. Mennicken, "Die Jungen sind die Helden. Ein Gespräch zum Stand der Dinge im österreichischen Theater für junges Publikum." S. 14

<sup>93</sup> Vgl. Rausch, Johannes, "Österreichs ältestes Festival im Kinder- und Jugendtheaterbereich," gift. zeitschrift für freies theater februar/märz 08 (2008). S. 52

„Theater und Bild“.<sup>94</sup> Es sind Produktionen zum Beispiel aus Österreich, Deutschland, Liechtenstein, England und der Schweiz zu sehen.

#### 2.5.1.2 „szene bunte wähne“

Im Jahr 1991 machte es sich ein privater Verein zur Aufgabe, hochwertiges Angebot im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters in Niederösterreich zu schaffen. Das war die Geburtsstunde des Festivals. Seit damals findet jeden Herbst das internationale „szene bunte wähne“ Theaterfestival statt. Die Spielorte haben sich in den vergangenen Jahren etwas verändert.<sup>95</sup> Zum jetzigen Zeitpunkt finden die Veranstaltungen des Festivals in Niederösterreich und Tschechien statt. Zentrum der Organisation ist Horn, wodurch das Waldviertel als „Heimat“ der Veranstaltung gilt. Maßgebliche Arbeit trug vor allem Stephan Rabl bei, der das erste Festival konzipierte und bis zum Jahr 2003 künstlerischer Leiter desselbigen war. Auch beim daraus folgenden Tanzfestival übernahm er diese Aufgabe bis 2004. Ziel war und ist es, Netzwerke in nationaler und internationaler Hinsicht aufzubauen und die Szene des Kinder- und Jugendtheater überregional zu präsentieren. Die Veranstaltung hat es in den letzten 18 Jahren zu internationaler Anerkennung gebracht.<sup>96</sup>

Aus dem Ausgangsprojekt wurde im Jahr 1998 das, jährlich im Februar in Wien stattfindende, „szene bunte wähne“ Tanzfestival konzipiert. Aus der Erkenntnis heraus, dass Tanz seit 1991 im Theaterfestival ein stetiger Bestandteil war, es aber dennoch schwierig war die Tanztheaterszene nach Niederösterreich zu bringen, lag der Gedanke nahe ein eigenes Tanzfestival zu initiieren.<sup>97</sup> Zum momentanen Zeitpunkt ist Johanna Figl die künstlerische Leiterin des Festivals.

Es sind in beiden Fällen vor allem Gruppen aus Österreich, Deutschland, Schweiz, Belgien und den Niederlanden vertreten. „szene bunte wähne“ hat es sich zur Aufgabe gemacht Impulse zu setzen. Gerade durch das umfassende Rahmenprogramm der Festivals, bestehend aus Dialogen, Workshops und Symposien, Konzerten und auch

---

<sup>94</sup> Vgl. Jahnke, Manfred, "Begegnungen von darstellender und bildenden Künstlern. Luaga&Losna in Bludenz," IXYPSILONZETT. Magazin für Kinder- und Jugendtheater 12/2007 (2007). S. 17

<sup>95</sup> Zu Beginn waren beispielweise auch Baden und Mödling Teil der Spielstätten.

<sup>96</sup> Vgl. Kantner, Werner, "Zehn Jahre szene bunte wähne. Ein Festival-viele Festivals," Kinder- und Jugendtheater in Österreich, Hrsg. Wolfgang Schneider, Bd. 28, Jugend und Medien (Frankfurt: Dipa Verlag, 2000). S. 121

<sup>97</sup> Vgl. Ebd. S. 122

durch Eigenproduktionen will auf die heimische Szene aufmerksam gemacht werden und gleichzeitig soll diese erweitert und ausgebaut werden.

#### 2.5.1.3 „Schäxpir“

Da die drei Institutionen in Linz, der „u\hof: am Landestheater“, das „Theater Phönix“ und das „Theater des Kindes“ oft Gäste des „szene bunte wähe“ Festivals waren, wurde der Wunsch nach eigener Initiative in Oberösterreich sehr groß. Das internationale Festival fand erstmals im Jahr 2002 statt. Hauptveranstaltungsort ist Linz, weitere Spielstätten werden in Wels, Steyr und Gmunden genutzt. Seit der Gründung findet es im zwei Jahres Takt im Frühsommer statt. So auch ausnahmsweise heuer, da im Rahmen von Kulturhauptstadt Linz 09 „Schäxpir“ nicht fehlen darf.

Die Veranstaltung wird sehr unterstützt und gefördert vom Land Oberösterreich und dessen Kulturdirektion. Enge Zusammenarbeit wird auch mit der Kunstuniversität, dem Bruckner Konservatorium, den anderen Kultureinrichtungen der Stadt und den pädagogischen Institutionen betrieben. Ziel ist es auch hier, neue Impulse zu geben und neue Ansätze zu zeigen. Durch die heuer 50 Produktionen bietet sich dem Zuschauer ein breitgefächertes Angebot, das alle Genres und verschiedenste Länder abdeckt und präsentiert. Besonderheit des Festivals ist die große Dichte an Uraufführungen, die auch gerade oft von der Linzer „Szene“ produziert und im Rahmen des Festivals gezeigt werden.<sup>98</sup>

Es werden immer wieder Schwerpunkte gewählt, so wie zum Beispiel heuer internationale Kooperationen und Koproduktionen im Vordergrund stehen, die von außen einen Blick auf die Stadt werfen und sich damit auseinandersetzen. Das Festival wird von einem umfassenden Rahmenprogramm, Dialogen, Konzerten und DJ-Lines begleitet.

#### 2.5.1.4 „spleen\*graz“

Das „Mezzanin Theater“ und das „TaO!Theater am Ortweinplatz“ in Graz haben sich zur ARGE „spleen graz“ zusammen geschlossen und im Februar 2006 erstmalig das gleichnamige Festival veranstaltet. Im Februar 2008 folgte das zweite, da die

---

<sup>98</sup> Vgl. Rabl, Stephan, "Das musst du dir unbedingt ansehen! Ein Festivalreigen von Ost nach West und Nord nach Süd," Theater für junges Publikum. Szene Österreich von Bregenz bis Wien, Hrsg. Rainer Mennicken und Stephan Rabl (Berlin: Theater der Zeit, 2008). S. 123ff

Veranstaltung im Abstand von 2 Jahren stattfindet. „spleen\*graz“ stellt die Notwendigkeit des Theaters für junges Publikum in den Vordergrund. Es stellt hohe Ansprüche an sich selbst und an die Gattung und versteht dieses als eine Schule des Sehens und Bildung in ästhetischer Hinsicht.<sup>99</sup> Auch hier spielen sowohl österreichische Künstler und Künstlerinnen, als auch internationale Gruppen. Den Festivalbesuchern werden dazu Workshops, Dialoge und weitere Veranstaltungen geboten, die unter der Rubrik „spleen\*trieb“ bekannt sind. So gibt es zum Beispiel den „Theaterzustelldienst“. Hier kann man sich Szenen aus ausgewählten Produktionen nach Hause bestellen.

#### 2.5.1.5 Weitere österreichische Kinder- und Jugendtheaterfestivals

- „KuKuK“:

Das „ländliche Theaterfestival für junges Publikum in der Steiermark“ findet heuer zum 8. Mal statt. Zum Motto machte es sich „von Klein auf Lust auf Kunst“ und zeigt in 11 steirischen Gemeinden internationales Theater für junges Publikum. Die künstlerische Leitung und Durchführung geht vom Mezzanin Theater in Graz aus.

- „Multikids“:

Das internationale/interkulturelle Theaterfestival für Kinder findet seit 1996 in Wien statt. Wie der Name schon verrät, geht es um Integration. Es soll mehr Verständnis und Respekt für verschiedene Kulturen geschaffen werden und das Medium Theater soll Instrument dieser Vermittlung sein. Das Festival zeigt sowohl internationale Gastspiele, also professionelles Theater, als auch den Programmpunkt „Kids4Kids“, bei dem Kinder selbst auf der Bühne stehen, die in den Monaten davor mit Experten Stücke erarbeiten.

- „Dschungel Wien Modern“:

Das Musiktheater-Festival für junges Publikum fand erstmals 2004 statt.<sup>100</sup>

- „Frischwind“ Festival:

---

<sup>99</sup> Vgl. spleen\*graz. Internationales Theaterfestival für Kinder und Jugendliche, Abrufbar unter: <http://www.spleengraz.at/allgemein.html>, Zugegriffen am 23.02.2009.

<sup>100</sup> siehe vorliegende Arbeit Kapitel 3.2.1.2

Ursprünglich konzipiert als Arbeitstreffen der österreichischen Kinder- und Jugendtheaterszene wurde es 2007 zu einem eigenständigen Festival, in dessen Rahmen die für den STELLA (Darstellende.Kunst.Preis für junges Publikum) nominierten Produktionen in Österreich zu sehen sind und der Preis auch vergeben wird.

Es gab natürlich in den letzten Jahren auch weitere und andere Ansätze im Bereich Theaterfestivals für junges Publikum. Bei eben erwähnten handelt es sich um die bekanntesten, auch in internationaler Hinsicht.

### **2.5.2 ASSITEJ Austria**

Die „Association International du Theatre pour l’Enfance et la Jeunesse“, oder kurz Assitej, ist ein weltweiter Dachverband des professionellen Kinder- und Jugendtheaters, der 1965 in Paris gegründet wurde. In 77 Ländern gibt es eine jeweilige Organisation, die sich für die Entwicklung und die Förderung der darstellenden Kunst für junges Publikum einsetzt. Jene Sektionen treffen sich im Abstand von 3 Jahren zum Weltkongress, um bei dieser Gelegenheit das International Executive Committee zu wählen. Dazu kommen weitere Veranstaltungen wie nationale und internationale Arbeitstreffen, Konferenzen, Seminare, Workshops und das World Festival. Mit seinen vielen Mitgliedern steht der kulturelle Austausch sowie das Aufnehmen und Weitergeben von Impulsen im Vordergrund.<sup>101</sup>

Die Assitej Austria wurde 1989 gegründet und hat ihren Sitz in Wien, im Museumsquartier. Sie ist in rechtlicher Hinsicht als gemeinnütziger Verein, „Österreichischer Verein für Kinder- und Jugendtheater“, organisiert. Zu den Mitgliedern der Assitej Austria zählen Theaterhäuser, freie Gruppen, Institutionen, Veranstalter und Einzelpersonen. Neben den generellen Zielen der Assitej ist in Österreich der Focus ganz speziell gelegt. Die Situation im Hinblick auf Veranstalter im Bereich Kinder- und Jugendtheater soll verändert werden. Gerade auch, weil ein Großteil der Produktionen aus der freien Szene kommen, braucht es mehr Möglichkeiten für Auftritte. Bisher sind diese auf Festivals und Gastspiele in Theaterhäusern beschränkt und sehr oft auch auf schlecht ausgestattete und adaptierbare Räume, wie Festsäle, Turnsäle, etc. Unter diesen Arbeitsbedingungen leiden die

---

<sup>101</sup> Vgl. Assitej Austria. Junges Theater Österreich, Abrufbar unter: <http://www.assitej.at/>, Zugegriffen am 24.02.2009.

Vorstellungen. Daher wurde die Idee konzipiert eine Art „Veranstalternetzwerk“ aufzubauen. Diese Impulszentren sollen in Salzburg, Linz, Horn, Wien, Villach, Graz und Bregenz beherbergt sein.<sup>102</sup> Mit Sicherheit können diese Einrichtungen dem hiesigen Theater für Kinder und Jugendliche von großem Vorteil sein. Vor allem in Dänemark herrscht dieser „Idealzustand“ bereits seit Jahren. Und hier geht es nicht nur um Qualitätssicherung, sondern auch um ökonomische Sicherheit für die Theatergruppen.

Erst im Jahr 2005 wurde eine laufende Geschäftsführung des Vereins bestellt. Projekte der Assitej Austria sind der Katalog der österreichischen Theater für Kinder und Jugendliche, Arbeitstreffen der Sektion, Nachwuchsförderungen, Seminare, Dialogveranstaltungen u.ä. Seit dem Jahr 2002 ist der Obmann im Vorstand des International Executive Committee, woraufhin dieses auch bereits in Österreich tagte.

### **2.5.3 STELLA - Darstellender.Kunst.Preis für junges Publikum**

Diese Initiative wurde von der Assitej Austria ins Leben gerufen und 2007 erstmals im Dschungel Wien verliehen. Mit Sicherheit ist zu sagen, dass ein solcher Preis für den Stellenwert und die Wahrnehmung der Theaterszene für junges Publikum in Österreich von großer Bedeutung ist, um die Notwendigkeit eben jener klar in den Vordergrund zu stellen. Stella ist der erste Preis, der in diesem Bereich in Österreich vergeben wird. Begleitet wird die Vergabe des Preises vom Frischwind Festival. Die Nominierungen erfolgen folgendermaßen: Über ein Jahr hinweg verfolgt eine nationale Jury die Geschehnisse des Kinder- und Jugendtheater in Österreich und vergibt erste Nominierungen in den verschiedenen Bereichen:

#### Hauptkategorien

- Herausragendste Produktion für Kinder (bis 12 Jahre)
- Herausragendste Produktion für Jugendliche (ab 12 Jahre)
- Herausragendste darstellerische Einzelleistung

Die Nebenkategorien werden jedes Jahr in 2 - 3 anderen Bereichen vergeben, wie zum Beispiel:

---

<sup>102</sup> Vgl. Assitej Austria. Junges Theater Österreich.

- Herausragendstes Konzept/Idee
- Herausragendste Einzelleistung
- Herausragendste Ausstattung
- Herausragendste Musik
- Herausragendste Nachwuchsleistung

#### Sonderpreis

- Besondere Verdienste um das Theater für junges Publikum

Im Rahmen des Festivals sichtet dann eine internationale Jury die nominierten Produktionen und vergibt in letzter Instanz die Preise.

Die Stella wird im Rahmen eine Gala übergeben, welche die ersten beiden Jahre in Wien am Dschungel Wien stattfand. Für 2009 hat man sich ursprünglich für Salzburg entschieden, wobei die endgültige Entscheidung auf Graz fiel. Nicht zuletzt auch deshalb, weil in den letzten beiden Jahren bereits 3 Preise in die Steiermark gingen.

### **3. „DSCHUNGEL WIEN – Theaterhaus für junges Publikum“**

Am 1. Oktober 2004 wurde der „Dschungel Wien-Theaterhaus für junges Publikum“ im Fürstenhof des Museumsquartiers eröffnet. Umgeben wird er von zwei weiteren Institutionen, dem „Zoom Kindermuseum“ und der „wienXtra – kinderinfo“.

#### **3.1 Entstehungsgeschichte**

Aufgrund der neuen Impulse im Theater für Kinder und Jugendliche, die vor allem aus Deutschland nach Österreich kamen, bildeten sich in den 1970er Jahren viele „freie Theatergruppen“, die sich mit diesem Theaterbereich beschäftigten. Der Großteil der Produktionen für junges Publikum in Wien stammt aus der „freien Szene“. Diese war es auch, die Ende der 1980er Jahre einen Ort, ein Haus, forderte.

##### **3.1.1 Die derzeitige Situation der „freien Kinder und Jugendtheatergruppen“ in Wien**

Es ist sehr schwer, eine universelle Definition für den Begriff „freie Theaterschaffende“ zu finden. Das Adjektiv „frei“ deutet darauf hin, dass sich die Person nicht in einem festen Arbeitsverhältnis an einem Theaterhaus befindet und sagt weiters auch etwas über die Organisation der Gruppen aus. Im Rahmen der „Wiener Theaterreform“<sup>103</sup> wurde im Jahr 2004 ein „Leitbild zur Wiener Theaterreform“ erstellt. In diesem findet sich folgendes:

Freies Theater definiert sich heute weniger über oppositionelle Inhalte und neue Stücke als durch eine eigene, im etablierten Theater nicht ohne weiteres mögliche künstlerische Praxis:

- als kollektive Produktionsform, die in hoch arbeitsteiligen Großbühnen so nicht zu verwirklichen ist,
- als Ort für längerfristige künstlerische Prozesse, die sich nicht im Horizont der Aufführung erschöpfen, sondern in offenen

---

<sup>103</sup> Siehe auch: Feimer, Isabella, "Die Wiener Theaterreform. Veränderung und Umstrukturierung der Wiener Theaterlandschaft, 2003 bis 2006," Diplomarbeit, Universität Wien, 2007.

Arbeitsprozessen und flexiblen Zeit- und Dispositionsrahmen neue Sehweisen und Rezeptionsformen schaffen,

- als eine mögliche Verbindung von künstlerischer Produktion und Forschungstätigkeit, zur Entwicklung neuer Formen der Vermittlung von Theater, die über die traditionelle Theateraufführung als klassische Abendunterhaltung hinausgehen,
- als Chance, mit der temporären Nutzung neuer Räume der Darstellenden Kunst Spielmöglichkeiten jenseits ihrer angestammten Reservate zu eröffnen oder mit Konzepten für ein site specific theatre ihre künstlerische Praxis in den öffentlichen Raum auszudehnen,
- als notwendiges Instrument der Nachwuchsförderung und personellen Erneuerung einer großstädtischen Theaterlandschaft.<sup>104</sup>

Subventionen und Förderungen der „freien Theatergruppen“ fallen in den Zuständigkeitsbereich der MA 7, der Kulturabteilung der Stadt Wien. Seit dem 1. Februar 2007 gibt es das neue Kuratorium für Off-Theater und Tanz. Es setzt sich im Moment zusammen aus zwei neuen Kuratorinnen, Angela Glechner und Dr. Marianne Vejtisek und einem neuen Kurator, André Turnheim. Ihre Aufgabenbereiche unterteilen sich in:

- Beurteilung und Empfehlung von künstlerischen Projekten in den Bereichen Theater, Musiktheater, Kinder- u. Jugendtheater, Tanz und Performance
- Schriftliche Begründungen der Empfehlungen
- Gespräche mit den KünstlerInnen zu ihren Anträgen und ihren Aufführungen
- Intensive Beobachtung der Theater- und Tanzlandschaft
- Regelmässiges OPEN HOUSE als Plattform für Austausch, weiterführende Gespräche und Vernetzung
- Entwicklung von Fördermodellen für den Nachwuchs<sup>105</sup>

Die Empfehlungen werden an die MA 7 weiter gegeben. Dort wird endgültig über die Förderung entschieden. Es gibt die Möglichkeit von projektbezogener Unterstützung bis

---

<sup>104</sup> Leitbild zur Wiener Theaterreform, Kulturabteilung der Stadt Wien, Abrufbar unter: <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/foerderungen/theaterfoerderung.html>, Zugegriffen am 2.12 2008.

<sup>105</sup> Kuratoren Theater & Tanz, Abrufbar unter: <http://www.kuratoren-theatertanz.at/aufgaben.html>, Zugegriffen am 3.12 2008.

hin zu ein bis zweijährigen Förderungen. Der Arbeitszeitraum des Kuratoriums in dieser Konstellation endet mit Juli 2009.

In Wien gibt es derzeit zwischen 40 und 60 freie Theatergruppen, die im Bereich darstellende Kunst für junges Publikum tätig sind.<sup>106</sup>

Die heutige Situation ist ein Resultat der letzten 19 Jahre. Der Zusammenarbeit der „freien Kinder- und Jugendtheaterszene“ mit der Stadt Wien und der Einrichtung von Organisationen ist es zu verdanken, dass ein Bewusstsein für darstellende Kunst für junges Publikum geschaffen wurde. Auf diese Entwicklungsstufen und ihre Relevanz für die Errichtung eines eigenen Orts für Kinder- und Jugendtheater wird im nächsten Unterkapitel eingegangen.

### **3.1.2 DSCHUNGEL WIEN Eine Chronologie**

1990:

Die freien Kinder- und Jugendtheatergruppen schließen sich zusammen und gründen die AG Kindertheaterhaus im Rahmen der Interessensgemeinschaft freie Theaterarbeit.<sup>107</sup>

Die Forderungen nach höherem Budget, einem Beirat in der MA 7 zu Förderungsvergaben, einem fixen Spielort und nach einem Festival für Kinder- und Jugendtheater werden an die Stadt Wien gestellt.<sup>108</sup>

1993:

Die damalige Stadträtin für Kultur, Dr. Ursula Pasterk, schreibt eine „Bedarfs- und Nutzungsstudie für ein Kindertheaterhaus“ aus.<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup> Laut Auskunft der IG freie Theaterarbeit. Telefongespräch am 3.12.2008.

<sup>107</sup> Die IG freie Theaterarbeit wurde 1989 gegründet. Ihr Ziel ist es die Situation und die Bedingungen der freien Theaterszene zu verbessern. Sie steht den beigetretenen freien Gruppen mit kompetenter Beratung in verschiedenen Belangen zur Verfügung.

<sup>108</sup> Vgl. Pawlowsky, Verena, Kindertheater in Wien. Eine Chronologie (Wien: Informationsbüro Freies Theaterhaus für Kinder, 1998). S. 1

<sup>109</sup> Vgl. Röbbke, Dr. Thomas und Bernd Wagner, Bedarfs- und Nutzungsstudie für ein Kindertheaterhaus. Endbericht (Nürnberg: ISKA, 1995). S. 9

1994:

Christoph Bochdansky, Tini Cermak, Stephan Rabl und Hubertus Zorell erarbeiten das Rohkonzept „Freies Theaterhaus für junge Menschen“. Sie definieren klar die Aufgaben und Ziele eines fixen Spielorts und präsentieren verschiedene Lösungsvorschläge zu Raumplanung und Nutzung und zur Organisation.<sup>110</sup>

1995:

Die „Bedarfs- und Nutzungsstudie für ein Kindertheaterhaus“ vom Institut für soziale und kulturelle Arbeit Nürnberg (ISKA) wird vorgestellt. Das Ergebnis des Endberichts bestätigt die Sinnhaftigkeit eines Theaterhauses.<sup>111</sup>

1997:

Das „Informationsbüro Freies Theaterhaus für Kinder“ im Rahmen der AG Kindertheater nimmt seine Arbeit auf. Hauptanliegen ist es, die Entwicklungen um das Theaterhaus voran zu treiben.

1998:

Das „Informationsbüro Freies Theaterhaus für Kinder“ legt das Konzept „Theater für Kinder im Museumsquartier“ vor. Dieses besagt, dass das ehemalige „Residenzkino“ im Museumsquartier, auf das man sich bereits als Ort geeinigt hat, in seiner damaligen Form ein erster Ort sein kann, aber keine endgültige Lösung. Neben einem schrittweise angelegten Ausbau wird auch betont, dass es sinnvoll ist auch weitere Institutionen im Bereich Kunst für junges Publikum örtlich nahe anzusiedeln. Neben Theatervorstellungen soll es andere Angebote, wie zum Beispiel Workshops, geben. Hohe Qualität wird als grundlegender Anspruch ausformuliert, um so für eine Etablierung des Genres zu sorgen. Zum Programm des Hauses sollen nationale wie auch internationale Gastspiele zählen. Ein letzter wichtiger Punkt ist, dass die „freie Szene“ gesichertes Mitspracherecht haben soll. Die AG Kindertheater arbeitet in beratender Funktion eng mit der Stadt Wien zusammen.<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> Vgl. Bochdansky, Christoph Tini Cermak, Stephan Rabl und Hubertus Zorell, Freies Theaterhaus für junge Menschen (Wien: IG freie Theaer - AG Kindertheater, 1994). S. 1ff

<sup>111</sup> Vgl. Röbbke, Bedarfs- und Nutzungsstudie für ein Kindertheaterhaus. Endbericht. S. 5ff

<sup>112</sup> Vgl. Theater für Kinder im Museumsquartier. Konzeptpapier, (Wien: Informationsbüro Freies Theaterhaus für Kinder, 1998). S. 2ff

1999:

Der Architekt Mag. Willi Frötscher erstellt einen Entwurf für den Umbau des „Residenzkinos“. Die Eröffnung des Theaterhauses wird für das Jahr 2002 geplant.

2002

Der Bau und die Finanzierung des „Kindertheaterhaus im Museumsquartier“ werden vom Gemeinderat bewilligt. Die künstlerische Leitung wird ausgeschrieben.

2003

Der Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny bestellt Stephan Rabl für fünf Jahre zum künstlerischen Leiter. Es findet die Namensänderung von „Kindertheaterhaus“ auf „Theaterhaus für junges Publikum“ statt.<sup>113</sup> Die Umbauarbeiten werden begonnen.

2004

Am 18. Juni findet eine Pressekonferenz statt. Eine neuerliche Namensänderung wird bekannt gegeben: „DSCHUNGEL WIEN“. Der „DSCHUNGEL WIEN – Theaterhaus für junges Publikum“ wird am 1. Oktober mit der dreitägigen Auftaktveranstaltung „Take-Off“ eröffnet.

### **3.1.3 Stephan Rabl als künstlerischer Leiter**

Als die künstlerische Leitung des „Kindertheaterhauses“, damals noch unter diesem Namen laufend, ausgeschrieben wurde, gingen 46 Bewerbungen beim Kulturamt der Stadt Wien ein. 33 davon waren aus Österreich und 23 aus der Schweiz und aus Deutschland. Es hatten sich 21 Frauen und 25 Männer beworben.<sup>114</sup>

Eine ausgewählte Jury, die sich aus verschiedenen Experten zusammensetzte, gab aufgrund der eingesandten Konzepte ihre Empfehlung an den Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny ab. Dieser ernannte im April 2003 Stephan Rabl zum künstlerischen Leiter auf 5 Jahre.

„Mit Stephan Rabl konnten wir einen hervorragenden Kindertheater-Experten gewinnen. Er hat durch seine langjährige und vielfältige Erfahrung

---

<sup>113</sup> Vgl. Wolfram, "Kinder- und Jugendtheater in Wien." S. 39

<sup>114</sup> Vgl. Ebd. S. 29

in diesem Bereich bewiesen, dass er die besten Voraussetzungen mitbringt, die Aufbauarbeit im Museumsquartier zu leisten."<sup>115</sup>

So Mailath-Pokorny in einem Artikel der online Ausgabe der Tageszeitung „Der Standard“ im April 2003.

Rabl selbst stammt aus der „freien Szene“. Er besuchte ein „Theater- und Clowntheater“ Seminar in Frankreich und absolvierte diverse Theaterausbildungsseminare in Österreich, Italien, Portugal und Deutschland. Im Bereich „darstellende Kunst für junges Publikum“ arbeitete er als Schauspieler, Regisseur und Produzent. Er leistete große Arbeit im konzeptionellen und organisatorischen Bereich. So konzipierte er 1991 das 1. Internationale Kinder- und Jugendtheaterfestival „szene bunte wäähne“ in Niederösterreich und 1998 das „szene bunte wäähne Tanzfestival“ und übernahm die künstlerische Leitung beider bis zum Jahr 1993 (sbw) beziehungsweise bis 1998 (sbw-Tanzfestival). Seit 2002 hat er auch die künstlerische Leitung des „Schäxpir“ Festivals inne. Weiters ist der Obmann der „Assitej (Association International du Theatre pour L'Enfance et la Jeunesse) Austria“.<sup>116</sup>

Stephan Rabl war in 18 Theaterinszenierungen als Schauspieler oder Produzent tätig, darunter auch Stücke für Erwachsene, aber vor allem für junges Publikum.

Auch vor seiner Ernennung zum künstlerischen Leiter des „DSCHUNGEL WIEN“ war Stephan Rabl schon an den Entwicklungen rund um das Theaterhaus beteiligt. Bis 1998 war er Teil der Konzeptgruppe „Freies Theaterhaus für junge Menschen“.

Die zuvor erwähnte Tatsache, dass Rabl selbst aus den Reihen derer stammt, die nach einem Haus, wie dem Dschungel Wien gefordert haben, wirkt sich sicherlich auf seine Arbeit aus. Wie jeder künstlerische Leiter, prägt auch er das Theater, an dem er arbeitet. In den Jahren vor der Eröffnung des Theaterhauses beobachtete Rabl stets die internationale Szene des Kinder- und Jugendtheaters, vor allem durch sein Wirken im Festivalbereich. Beeinflusst hat in hier die niederländische und flämische Szene, die

---

<sup>115</sup> Theater für Kinder. Stephan Rabl wird neuer Leiter des Kindertheaterhauses, 1.04 2003, derStandard.at, Abrufbar unter: <http://derstandard.at/>, Zugegriffen am 5.12 2008.

<sup>116</sup> siehe vorliegende Arbeit Kapitel 2.5.2

stets hohe künstlerische Ansprüche an die darstellende Kunst für junges Publikum stellte und dies nach wie vor tut.<sup>117</sup>

Eine dieser persönlichen Noten kommt sicher daher, dass er selbst auch Regie am Haus führt. Begonnen hat er damit, eigentlich durch Zufall. Am 6. Oktober 2005 fand die Premiere des Stücks „Nebensache“ in der Inszenierung von Stephan Rabl statt. Der Anstoß dieser Regiearbeit ging zum einen aus der Programmierung hervor, da ein Stück für Kinder benötigt wurde und zum anderen hatte es ökonomische Gründe, da es sich um eine „Low-Budget“ Produktion handeln sollte.<sup>118</sup> Seine Arbeit als Regisseur setzt sich bis in die jetzige Saison durch und verleiht dem Theater zusätzlich zu anderen Aspekten eine gewisse Linie und Kontinuität. Vor allem in den Saisonen 2007/08 und 2008/09 beschäftigt er sich stark mit Tanzinszenierungen für die Altersgruppen ab 2 Jahren.

### **3.1.4 Aufgaben und Ziele**

Das Theaterhaus wurde lange erkämpft. Viel Hoffnung wurde in dieses Projekt gelegt. Im Rahmen der Recherche zur vorliegenden Arbeit ist die Verfasserin in der Literatur aus dem Zeitraum vor dem Bau des Theaters immer wieder auf ähnliche Aussagen gestoßen.

Stets wurde betont, dass Österreich in der internationalen Kinder- und Jugendtheaterszene kaum bemerkbar war. Nach und nach waren es die „freien Gruppen“, die schließlich Augenmerk auf das Land lenkten. Durch Auftritte bei Festivals verliehen sie der „darstellenden Kunst für junges Publikum“ in Österreich ein Gesicht.<sup>119</sup> Trotzdem wurde das freie Theater für Kinder und Jugendliche kaum gefördert. Weder im Rahmen von finanziellen Subventionen noch im Sinne von Öffentlichkeitsarbeit. Institutionen wie die „IG freie Theaterarbeit“ verbesserten die Situation 1997, mit der Gründung des „Informationsbüros Freies Theaterhaus für Kinder“ und der Publikation des „Spielplan der Freien Theater für Kinder und Jugendliche“.

---

<sup>117</sup> Vgl. Stephan Rabl, Interview geführt am 15. 12 2008

<sup>118</sup> Vgl. Ebd.

<sup>119</sup> Vgl. Bochdansky, Freies Theaterhaus für junge Menschen. S. 2ff

Doch das änderte nichts an der Tatsache, dass man eine fixe Spielstätte brauchte, um die Wahrnehmung dieser Kunstgattung zu verändern und vor allem, um so die Möglichkeit einer Zusammenarbeit der „freien Gruppen“ zu schaffen. Es bestand großes Interesse daran, die „internationale Szene“ des Kinder- und Jugendtheaters weiterhin zu verfolgen und auch nach Österreich zu bringen, um so auch zu einem Teil dieser internationalen Strömungen zu werden.

Das man qualitativ hochwertige Produktionen zeigen wollte, stand außer Frage. Die so gesehenen Aufgaben des Dschungel Wien bezogen sich daher auch auf die Rahmenbedingungen. Zu aller erst stand im Vordergrund, eine Verbesserung der Produktionsbedingungen, vor allem auch durch geeignete Bühnenräume, zu erlangen. Um 1994 gab es einige, wenige Theaterräume, die für Produktionen im Bereich Kinder- und Jugendtheater genutzt werden konnten. Dazu zählten unter anderen das WUK, „dietheater“, Aera und das Kabarett Niedermaier.<sup>120</sup> Problematisch war in diesen Fällen, dass die Räume unter verschiedenen Aspekten konzipiert wurden und diverse Bedingungen erfüllen sollten. Das heißt, dass der jeweilige Raum die Produktionen durch seine Eigenheiten einschränkte.<sup>121</sup> Das Theaterhaus für junges Publikum soll mit Räumlichkeiten, die den Anforderungen entsprechen, einen gewissen „Spielraum“ ermöglichen.

In weiterer Instanz wollte man eine Art „Netzwerk“ aufbauen. Der Zusammenarbeit und Kooperation mit anderen Institutionen wurde ein hoher Stellenwert zugeschrieben. Differenziert wurde zwischen anderen Kunsteinrichtungen und internationalen Theaterschaffenden und der Publikumsschicht, bestehend aus Erwachsenen. Die Vernetzung mit Institutionen und Personen im künstlerischen Bereich, soll den Dschungel Wien zu mehr als nur einer Spielstätte machen. Das Haus will vielmehr ein Zentrum für Kunst und Kultur sein. Die Zusammenarbeit mit weiteren Stellen, wie zum Beispiel auch Schulen, soll die Möglichkeit bieten, gerade für die Erwachsenen (Eltern, Lehrer und Interessierte) eine Fortbildungs- und Informationsstätte zu sein. Man will

---

<sup>120</sup> Vgl. Zorell, Hubertus, "Das Theaterhaus für Kinder. ein Plädoyer und ein Entwurf," Kinder- und Jugendtheater in Österreich, Hrsg. Wolfgang Schneider, Bd. 28, Jugend und Medien (Frankfurt: dipa-Verlag, 2000). S. 115

<sup>121</sup> Vgl. Bochdansky, Freies Theaterhaus für junge Menschen. S. 4ff

durch Projekte, Diskussionen und Symposien, die Kunstgattung inhaltliche unterstützen.

Ein nächster Punkt war, dass man sich verstärkt mit der Öffentlichkeitsarbeit beschäftigen wollte, um somit sowohl im Publikum als auch in den Medien Aufmerksamkeit zu erwecken. Im Jahr 2000 formulierte Hubertus Zorell prägnant die Ziele in seinem „Plädoyer“:

„Das Haus wird – emphatisch ausgedrückt – künstlerische Heimat der Wiener Kindertheatergruppen sein, eine Funktion, die für eine lebendige künstlerische Szene zweifellos hilfreich – wenn nicht überhaupt Voraussetzung ist. Es wird um Identität gehen, um Streitkultur und um einen sinnvollen und umfassenden Kanon der Kritik.

Ort all dieser notwendigen Konfrontationen wird das Freie Theaterhaus für Kinder sein. Und es wird auch einen Gewinner in diesen Auseinandersetzungen geben: das Publikum.“<sup>122</sup>

### **3.1.5 Auftakt**

Am 1. Oktober 2004 fand im Rahmen der Eröffnung des Dschungel Wien das dreitägige Auftakt Festival „Take-Off“ statt.

Diese Eröffnungsveranstaltung spiegelte bereits wieder, welche Ziele sich das „Theaterhaus für junges Publikum“ gesetzt hat. Die Idee des Hauses stand im Mittelpunkt. Es wurden verschiedenste Produktionen aus den unterschiedlichen Bereichen der darstellenden Kunst für junges Publikum gezeigt. Es standen 15 nationale und internationale Inszenierungen auf dem Spielplan. Ein vielfältiges Rahmenangebot von einer Modetheaterperformance, Filmen, einer Ausstellung von Flugobjekten bis hin zu Live-Acts und einer DJ-Line wurde geboten.<sup>123</sup> Zu den Sälen im Dschungel Wien wurden zusätzlich Bühnen im Fürstenhof und auf der Mariahilferstrasse aufgebaut.

Im Klosterhof (zwischen Fürstenhof und dem Durchgang zur Mariahilferstrasse) lasen und erzählten verschiedene Schauspieler und Prominente „Geschichten aus 1001 Welt“.

---

<sup>122</sup> Zorell, "Das Theaterhaus für Kinder." S. 117ff

<sup>123</sup> Vgl. Startschuss für den Dschungel Wien, 2004, Archivmeldung der Rathauskorrespondenz, Abrufbar unter: <http://www.wien.gv.at/vtx/rk?DATUM=20041001&SEITE=020041001020>, Zugegriffen am 8.12.2008.

Es wurde darauf geachtet ein weiteres Grundkonzept des Theaters zu berücksichtigen. Im Programm war für jede Altersgruppe etwas dabei, vor allem anhand der Altersangaben der Theatervorstellungen wurde das ersichtlich.<sup>124</sup>

Dem Auftakt folgte eine weitere Veranstaltungsreihe unter dem Namen „40 Tage Wien“. Da immer wieder von 40 „freien Gruppen“ im Bereich Kinder- und Jugendtheater in Wien die Rede war und vor allem weil zum Ausdruck gebracht werden wollte, woher das Theaterhaus „kommt“, stellte sich die „freie Wiener Szene“ im Rahmen dieser Veranstaltung vor. Von 7. Oktober bis 15. November waren im Dschungel Wien Vorstellungen der verschiedenen Wiener Gruppen zu sehen.

### **3.2 Programm und Ziele**

Mit September 2008 begann für das Theaterhaus für junges Publikum die 5. Saison. Das heißt, es gibt bereits ein gutes Stück Arbeit, auf das zurück geblickt werden kann. Der folgenden Teil der vorliegenden Arbeit beschäftigt sich mit dem Programmkonzept und den Programmierungsschwerpunkten, vor allem um aufzuzeigen, welche Impulse seit 2004 aufgenommen oder verändert wurden. Eine genaue Spielplananalyse der letzten Saisonen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.<sup>125</sup>

Das Programm des Hauses beinhaltet Schauspiel, Performance und Tanz, Musiktheater, Objekttheater und vieles mehr. Der Dschungel Wien versteht sich selbst als „offenes Kunst- und Kulturzentrum“. Ein Ort für Kinder, Jugendliche und Erwachsene.

#### **3.2.1 Programmkonzepte und Schwerpunkte**

Generell kann man nach einem Blick auf die Programmhefte der vergangenen Saisonen sagen, dass in den ersten beiden Jahren andere Akzente gesetzt wurden, als in den letzten beiden. Auch in der, bereits im Laufe zitierten, Arbeit von Karoline Wolfram ist vor allem dieser Punkt klar ersichtlich. Da ihre Arbeit aus dem Jahr 2004 stammt, ist

---

<sup>124</sup> Vgl. Lustig, bunt und viel. "Dschungel"-Eröffnung mit "take-off", 2004, derStandard.at, Abrufbar unter: <http://derstandard.at/>, Zugegriffen am 3.12.2008.

<sup>125</sup> Zur genaueren Auseinandersetzung siehe: Royc, Barbara Sigrid, "Der Dschungel - Theaterhaus für junges Publikum im Museumsquartier," laufende Diplomarbeit, Universität Wien, seit 2005.

das damalige Programm deutlich ausformuliert und kann mit der momentanen Situation verglichen werden um Bilanz zu ziehen.

### 3.2.1.1 Publikum

Die wahrscheinlich größte Änderung hat dahingehend stattgefunden, dass in den ersten beiden Saisonen ein großer Focus auf das Publikum gelegt wurde. Man musste zuerst eine Publikumsschicht aufbauen. Diese Orientierung hin zu den Zuschauern zeigte sich in verstärktem Angebot von Workshops sowohl für Kinder und Jugendliche, als auch für Pädagogen. Auch gab es Aktionen im Bereich der Tickets. Zum Beispiel die so genannte „Dschungel Club Card“, die neben Theaterbesuchen andere Angebote für das junge Publikum beinhaltete, verschiedenste Ermäßigungen, Treffen mit Künstlern, etc. Das konnte aber in dieser Intensität nicht weiter gemacht werden, da es teils an den Ressourcen fehlte und man auch an dem künstlerischen Profil des Theaters zu arbeiten begann. Die ersten Versuche gestalteten sich in gewisser Weise als Lernprozesse, an denen man erkennen konnte, inwiefern theoretische Ansätze wirklich realisierbar waren und wo es dann in der Umsetzung doch mehr Arbeit bedarf, als vermutet. Ein Grund, dass es momentan mehr Hinwendung zu Inhalten gibt, ist, dass ein Publikum etabliert wurde.

Der derzeitige Stand ist aber, dass man vor allem die von der Verfasserin gerade genannten Aspekte in der laufenden und kommenden Saison neu aufnehmen will. Es sollen wieder Fortbildungsseminare für Pädagogen angeboten werden und auch die Idee des Dschungel Clubs wird neu aufgenommen. Da nun künstlerische Inhalte klarer definiert wurden, soll das Publikum wieder stärker daran gebunden werden. Hierzu zählt auch der beginnende Versuch, das Foyer des Theaters mehr an die Vorgänge in den Sälen zu binden.<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> Die Requisite einer Produktion, ein Luster, wurde im Foyer aufgehängt und durch die Anschaffung eines Pianos sollen dort in Zukunft Konzerte und Matineen stattfinden

### 3.2.1.1.1 Altersschwerpunkte

Bevor der Dschungel Wien seine Arbeit aufnahm, mangelte es in Wien an Stücken für ein Publikum zwischen 12 und 22 Jahren.<sup>127</sup> Daher machte es sich das Theaterhaus zu Beginn zum Auftrag diese Zuschauerschicht abzudecken. Die Situation um 2004 war, dass diese Zielgruppe als sehr schwierig eingestuft wurde. Es gab wenige bis keine Veranstalter, die das Risiko auf sich nehmen wollten, vor allem weil es auch noch kein etabliertes Publikum gab.<sup>128</sup>

In der Saison 2005/06 wurde unter dem Namen „Starkes Theater für junges Publikum“ ein Schwerpunkt auf Produktionen für 12 bis 22 jährige gelegt. Jetzt, in der mittlerweile 5. Saison, hat sich das wieder geändert. Es gibt eindeutig ein Publikum und man kann sogar von zwei „Typen“ der Jugendstücke im Dschungel Wien sprechen. Jedes Jahr gibt es zwischen drei und vier Produktionen, bei denen mit Jugendlichen gearbeitet wird. Dazu kommen dann noch die „regulären“ Jugendstücke. Diese befassen sich mit Themen, die aus der Welt der Jugendlichen kommen. Das können Dramatisierungen von Büchern und Filmen sein, oder aber auch eigens geschriebene Stücke. Und natürlich zählen hierzu auch die „Klassiker“, die für das entsprechende Publikum adaptiert werden.<sup>129</sup>

Ein weiterer Schwerpunkt im Hinblick auf Altersgruppen wurde auf das so genannte „Theater für die Aller kleinsten“<sup>130</sup> gelegt. Bereits in der ersten Saison waren zwei Stücke mit der Altersangabe „ab 2 Jahren“ zu sehen. Dieser Akzent wurde über die Jahre weiterverfolgt. Im Rahmen von Eigenproduktionen, als auch Gastspielen und ähnlichem.

Es wird versucht jede Saison mit Kontinuität im Hinblick auf Altersgruppen zu programmieren. An den Wochenenden wird Programm für Familien und Kinder gemacht. Jedes Monat gibt es Stücke „ab 2 Jahren“, so wie auch Produktionen für Jugendliche.

---

<sup>127</sup> Vgl. Stephan Rabl, Interview geführt am 15. 12 2008

<sup>128</sup> Vgl. Hilpold, Stephan, Stiefkinder des Theaters. Theaterhaus für Kinder und Jugendliche Stephan Rabl im Gespräch, 2003, Abrufbar unter: <http://programm.mqw.at/1984.html>, Zugegriffen am 15. 11 2008.

<sup>129</sup> Vgl. Stephan Rabl, Interview geführt am 15. 12 2008

<sup>130</sup> siehe vorliegende Arbeit Kapitel 4.1

### 3.2.1.2 Netzwerke und Kooperationen

Der Dschungel Wien hat sowohl national als auch international ausgeprägte Netzwerke. Zum Teil sind diese beeinflusst von der Person des künstlerischen Leiters. Da Stephan Rabl vor allem in der Festivalszene des Kinder- und Jugendtheaters sehr aktiv war und es nach wie vor ist, sind Kontakte dort entstanden und wurden in das Theaterhaus weiter getragen.

National kann man sagen, dass es 3 Städte gibt, die Achsen für das Theater darstellen. An erster Stelle steht hier Graz, mit den drei Institutionen: „TaO! Theater am Ortweinplatz“, „Theater Mundwerk“ und „Mezzanin Theater“. An der nächsten Stelle ist Linz und der „u\hof“. Und an dritter Stelle steht Salzburg mit dem „Toihaus“. Das sind die Orte und Häuser, die auch Österreichweit die stärksten Impulse im Theater für Kinder und Jugendliche geben.<sup>131</sup> Ihre Produktionen werden am Dschungel Wien gezeigt und es wird kooperiert und koproduziert.

Zu den stärksten internationalen Netzwerken gehören Belgien mit der „Kopergietery“, „Bronks“ und „Victoria“, Deutschland mit dem „JES- Junges Ensemble Stuttgart“, dem „Schnawwl“ in Mannheim und dem „Theater an der Parkaue“ in Berlin, die Schweiz mit dem „Jungen Theater Basel“ und dem „Theater Sgaramusch“ und Holland mit „Hetlab“. Auch mit diesen wird koproduziert und kooperiert und sie werden zu Gastspielen an das Theaterhaus eingeladen.

Zu den internationalen Kooperationen zählen auch die Länderschwerpunkte, die in den letzten vier Jahren am Dschungel Wien stattfanden. Gruppen und Produktionen aus Flandern, der Schweiz, Polen, Schweden, Israel, Lichtenstein und Tschechien gastierten in Wien. Rahmenprogramme waren meist Dialoge und Symposien. Länderbezogen gibt es noch eine sehr wichtige Zusammenarbeit. Mit der Gruppe IYASA aus Simbabwe wurde ein eigenes Stück, „Afrikanische Märchen“, am Dschungel erarbeitet.

Eine weitere wichtige Kooperation trägt den Namen „Dschungel Wien Modern“. Hier handelt es sich um die Zusammenarbeit von „Wien Modern“, dem Festival für neue Musik in Wien und dem Theaterhaus. Zum fünften Mal fand dieses heuer statt. Ziel ist

---

<sup>131</sup> Vgl. Stephan Rabl, Interview geführt am 15. 12 2008

es zwischen Ende Oktober und Mitte November nationale und internationale Musik- und Musiktheaterprojekte für junges Publikum im Dschungel Wien zu zeigen.

Durch die Zusammenarbeit des Buchklubs, dem Kaiser Verlag, dem Institut für Jugendliteratur und dem Theater wurde das Projekt „Schreibzeit“ 2007 ins Leben gerufen. Junge Autoren und Autorinnen haben die Möglichkeit sich zu bewerben. Nach Auswahl von einer Jury werden die Teilnehmer über den Zeitraum von einem Jahr professionell betreut und arbeiten stetig an ihren Prosa- und Dramatiktexten. Das Stück von Susi Wirth, der Gewinnerin der ersten „Schreibzeit“, „Live fast, die young“ wurde am Dschungel Wien uraufgeführt.

Gemeinsam mit drei Festivals, SCHÄXPIR, spleen\*graz und scene bunte wähe initiierte das Theaterhaus 2007 den Förderpreis für junges Theater, „Jungwild“. Ausgewählten Fachleuten konnten die Teilnehmer kurze Ausschnitte ihrer geplanten Projekte zeigen. Die beiden Gewinner bekamen finanzielle Unterstützung und Betreuung um ihr Stück fertig zu stellen. Die fertigen Inszenierungen wurden bei den teilnehmenden Institutionen präsentiert.

Auch erwähnt soll hier die Kooperation mit Universität Wien, dem Institut der Theater-, Film- und Medienwissenschaft werden.

Im Winter 2006 hat die Verfasserin der Arbeit Stephan Rabl und Marianne Artmann, der Dramaturgin des Hauses, ihre Projektidee zur „Dschungel Akademie“ vorgestellt. In gemeinsamer Arbeit wurde die Idee weiterentwickelt und startete im Sommersemester 2007. Das praxisorientierte Projekt bietet Studierenden Einblick in die Gattung des Kinder- und Jugendtheaters. Verschiedenste nationale und internationale Künstler halten Vorträge zu ihrem Schaffensbereich, zum Beispiel Regie, Tanz, Jugendtheater, Objekttheater, Musiktheater und vielem mehr. Zusätzlich besuchen die Teilnehmer Stücke am Theater und begleiten über ein Semester hinweg den Entstehungsprozess einer Inszenierung. Mit den zusätzlichen Veranstaltungen am Dschungel Wien haben sie die Möglichkeit die „Szene“ besser kennen zu lernen. Seit Anbeginn erklärte sich das Institut der Theater-, Film- und Medienwissenschaft zur Anrechnung für Studenten bereit. Im Sommersemester 2008 wurde die „Dschungel Akademie“ als Lehrveranstaltung in das Vorlesungsverzeichnis der Universität Wien aufgenommen.

Diese Auswahl an Projekten zeigt die vernetzende Arbeit des Theaters und somit die Umsetzung des Anspruchs, der weit vor der Eröffnung an eine solche Institution gestellt wurde.

#### 3.2.1.2.1 Zusammenarbeit mit Gruppen und Künstlern in Wien

Wie bereits zuvor erwähnt, gab es in der ersten Saison, kurz nach dem Auftakt, die Aktion „40 Tage Wien“. Hier hatten die so genannten 40 „freien Gruppen“, die in Wien im Bereich „darstellenden Kunst für junges Publikum“ arbeiten, die Gelegenheit sich einem Publikum zu präsentieren und somit auch die Vielfalt wiederum den Zuschauern näher bringen. Allerdings war das eine einmalige Aktion. Da es am Dschungel Wien kein Ensemble gibt, wird aber nach wie vor intensiv mit ausgewählten Wiener Theatergruppen und Künstlern zusammen gearbeitet.

Bereits vor der Eröffnung des Hauses gab es eine Gruppe von Künstlern, die zum Kern des Theaters gezählt wurden. Damals wurde eine Postkarten- und Plakatserie unter dem Arbeitstitel „Die 15“ gestaltet, um diese Künstler und Künstlerinnen aus dem Kinder- und Jugendtheaterbereich stärker dem Haus zuzuordnen.<sup>132</sup> Das heißt, dass man sich mit jenen stärker auseinandersetzt. Man steht in einem Dialog. Das passierte auch in den folgenden Jahren. Bestimmt haben sich die Namen verändert, da sich manche für andere Wege entschieden haben und wieder andere kamen neu hinzu. Es handelt sich um Künstler, die in den verschiedensten Bereichen arbeiten, sei es Regie, Choreographie, Autorenschaft oder ähnlichem. Sie gehören beständig zum Haus und arbeiten dort regelmäßig. Man kann sie als „Fixbestandteile“ des Hauses sehen. Geplante Stücke werden abgesprochen, oder aber es wird frei gestaltet. Zu diesen zählen unter anderem Corinne Eckenstein (TheaterFOXFIRE), Lilly Axter (TheaterFOXFIRE), Karl Wozek (Theater Wozek), die Compagnie Smafu und Nikka Someregger (Theater ISKRA).

Dann tauchen natürlich immer wieder neue Gruppen auf. Meist werden mit diesen verschiedene Produktionen ausprobiert.

„[...]Dann hat man pro Saison immer ca. drei bis vier Gruppen, die zwei bis vier Jahre mitgehen und dann lösen sie sich vom Kinder- und Jugendtheater

---

<sup>132</sup> Vgl. Stephan Rabl, Interview geführt am 15. 12. 2008

oder wir uns von ihnen und dann gibt es sicher noch einmal fünf bis sieben neue Gruppen, bei denen man sich ansieht, haben sie eine künstlerische Relevanz für das Haus, oder nicht. Verstehen wir das gleiche von Theater für Kinder und Jugendliche, ja oder nein.“<sup>133</sup>

### 3.2.2 Produktionen

Am Dschungel Wien werden Uraufführungen Wiener Gruppen, Premieren, Eigen- und Koproduktionen sowie auch nationale und international Gastspiele gezeigt. Besonders die Entscheidung selbst zu produzieren, ob mit Partner oder ohne, war eine sehr wegweisende für das Theater. Dadurch konnte sich nicht nur das Team stärker mit dem Haus und den Inhalten identifizieren, sondern auch das Publikum. Eine gewisse Grundlinie wurde ersichtlich.

Produktionen werden in verschiedenen Serien gespielt. Viel hat hier die Erfahrung dazu beigetragen, da man mittlerweile die umstehenden Faktoren, wie Jahreszeit, Wochentage, Inhalt, Genre, Altersgruppe richtig einschätzen und somit auch den passenden Zeitpunkt in einer Saison wählen kann. Es gibt ca. zwölf bis maximal fünfzehn Stücke, die längere Serien haben, also bis zu fünfundzwanzig Mal, mit Wiederaufnahmen, gezeigt werden. Weitere zehn Produktionen werden zwischen fünf und sieben Mal gespielt und noch einmal zehn stehen zwei bis vier Mal auf dem Spielplan.<sup>134</sup> Nationale und internationale Gastspiele sind in diese Zahlen nicht einbegriffen.

Am Dschungel Wien kann man grob drei Produktionsarten unterscheiden, da diesen verschiedene Verträge zu Grunde liegen.

- 70/30 Vertrag: Eine Gruppe kommt mit einer fertigen Produktion an das Theater und spielt. 70 Prozent der Einnahmen aus dem Kartenverkauf gehen an die Gruppe und die weiteren 30 Prozent bleiben bei dem Theater. Der Dschungel bietet die Abwicklung, das heißt die Bewerbung wird vom Haus übernommen. Das Stück wird im Programm angekündigt. Außerdem wird Betreuung vor Ort gestellt, genauso wie auch die Technik. Im Fall einiger Gruppen fährt der

---

<sup>133</sup> Stephan Rabl, Interview geführt am 15. 12 2008

<sup>134</sup> Vgl. Ebd

Techniker vom Haus nicht nur das Licht, sondern macht meist auch das Lichtdesign.

- Koproduktionsvertrag: Das Theaterhaus tritt hier als Partner auf. Das kann sich ähnlich gestalten, wie bei den 70/30 Vereinbarungen, nur, dass vom Dschungel mehr übernommen wird. Sei es finanzielle Barleistung oder verstärkte Betreuung. Es kann sein, dass die Idee oder der künstlerische Impuls vom Theater ausgeht und ein Partner kommt dazu, wie auch umgekehrt.
- Eigenproduktionsvertrag: Der Dschungel Wien initiiert eine Inszenierung, trägt alleine die finanziellen Kosten und sorgt für die Umsetzung.

In einer Saison kommt man ungefähr auf vier neue Eigenproduktionen, vier bis sechs neue Koproduktionen und ca. 15 so genannte 70/30 Premieren.<sup>135</sup>

### **3.3 Organisation intern**

Rückblickend auf die erste Saison 2004/05 hat sich auch in der Organisation des Teams etwas verändert. Wie in allen Bereichen, machen sich das geschärfte künstlerische Profil und die somit neuen oder veränderten Anforderungen bemerkbar. Zu Beginn waren die vier wichtigsten Positionen in chronologischer Reihenfolge, die Geschäftsführung und die künstlerische Leitung, die Assistenz der künstlerischen Leitung. Die kaufmännische Leitung und die technische Leitung befanden sich an dritter Stelle auf gleichem Niveau. An die kaufmännische Abteilung waren Öffentlichkeitsarbeit, Administration, Publikumsservice, pädagogische Leitung und Produktion gekoppelt.<sup>136</sup>

Die Stelle der Assistenz der künstlerischen Leitung, wie zu Beginn, gibt es in diesem Sinne nicht mehr. Ergänzt wurde die eigenständige Abteilung der Dramaturgie und die Position der kaufmännischen Leitung wurde aufgewertet. Unter ihr befinden sich nun auf gleicher Ebene die Leitungen der verschiedenen Bereiche, wie Dramaturgie, Kommunikation, Technik und Produktion.

---

<sup>135</sup> Vgl. Stephan Rabl, Interview geführt am 15. 12 2008

<sup>136</sup> Vgl. Wolfram, "Kinder- und Jugendtheater in Wien." S. 42

Durch die stärkere Hinwendung und Ausformulierung der Eigen- und Koproduktionen wurde die Seite der Betreuung wichtiger und umfangreicher. In der Dramaturgie wurde der Aufwand merklich größer, wie auch in der Produktionsabteilung, die durch vermehrte Gastspiele zusätzliche Aufgaben bekam. Aufgrund der ökonomischen Situation ist es aber nicht möglich in beiden Bereichen zusätzlich volle Arbeitsplätze zu definieren. Die Unterstützung erfolgt durch Praktikums-, Assistenz- und Freelancerstellen.

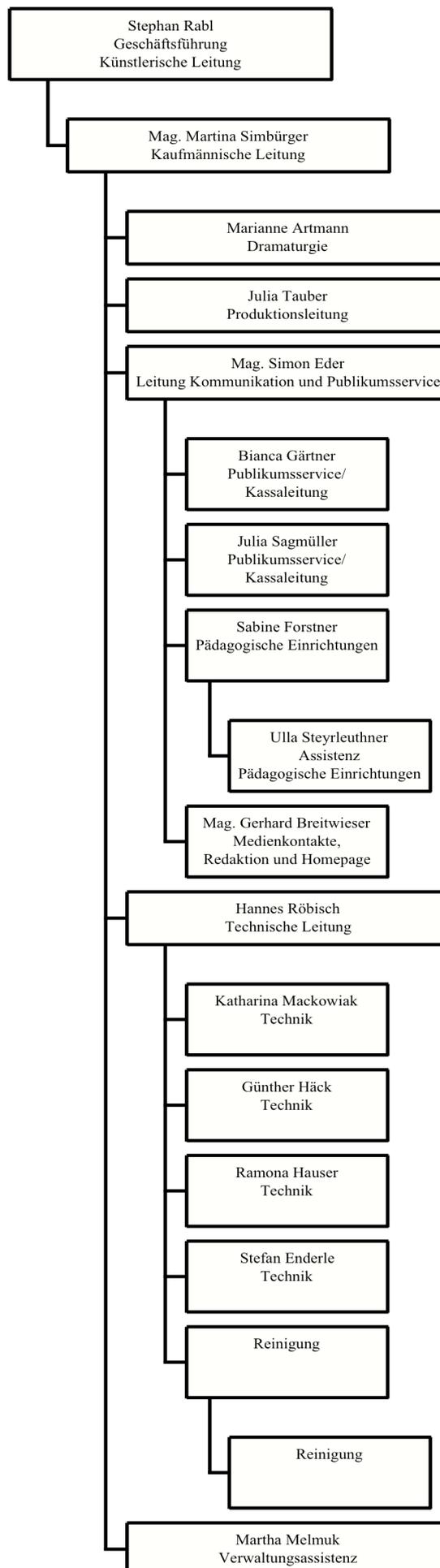
Die Abteilung der Theaterpädagogik fehlt am Dschungel Wien. Es gibt die Stelle der Schulbetreuung in der Kommunikationsabteilung, die aber keinesfalls gleichgesetzt werden kann mit der eines Theaterpädagogen. Auch hier wird mit Freelancern gearbeitet. Dreiviertel der theaterpädagogischen Vor- und Nachbereitungen einer Produktion werden von diesen gemacht. Ein viertel aller Gruppen bieten diese selbst an. In einem Jahr arbeiten am Haus kontinuierlich ungefähr zehn Praktikanten und Freelancer. Und projekt- oder produktionsbezogen kommen noch einmal vier bis fünf dazu.<sup>137</sup>

Verglichen mit einem Haus ähnlicher Größe und Programm fehlt es also vor allem an Personal in den Abteilungen Dramaturgie, Produktion und Theaterpädagogik. Untypisch wiederum ist die Tatsache, dass es eine eigene Pressestelle gibt. Wie zuvor schon erwähnt, verfügt der Dschungel Wien über kein eigenes Ensemble. Diese Entscheidung stand von Anfang an fest, da das Haus die Möglichkeit bieten sollte, freien Gruppen einen Spielort zu geben und man auch alle Genres zeigen wollte. Und diese Aufgabe ist mit fix angestellten Schauspielern kaum zu erfüllen.

---

<sup>137</sup> Vgl. Stephan Rabl, Interview geführt am 15. 12 2008

Interne  
Organisationsstruktur



### 3.4 Öffentlichkeitsarbeit

Die Arbeit in diesem Bereich spiegelt sehr stark die Linie des Theaters wider. Die sich ständig verändernden Anforderungen, führen zu variierendem Umgang. Berichterstattungen der Medien sind nicht immer auf den Theaterkritikseiten zu finden, sondern wechseln zwischen dem Kunst- und Kulturbereich, dem Feuilleton und der Chronik. Auch die Inhalte die in den Medien kommuniziert werden, sind unterschiedlich, aufgrund der Programmviefalt des Theaters. Daher verlangt die Medienarbeit von Seiten des Theaters unterschiedliche Schwerpunkte und Ansätze. Nicht nur das erschwert die Arbeit. Auch die momentane Situation des Theaterkritikwesens auf der Seite des Kinder- und Jugendtheaters ist schwierig. Es gibt wenig Kritiker und Journalisten, die sich wirklich mit dieser Theaterszene auseinandersetzen und durch die Fülle der Produktionen gehen viele davon auch darin unter.<sup>138</sup>

Die Kommunikationsabteilung beinhaltet, wie im vorhergehenden Kapitel erläutert, eine Pressestelle, zu deren Aufgabenbereich Medienkontakte, Homepage und Redaktion zählen, die Schulbetreuung und den angeschlossenen Publikumsservice.

Auf der Homepage des Dschungel Wien<sup>139</sup>, sind sämtliche Informationen zu finden. Die Produktionen einer Saison werden kurz vorgestellt, wie auch der Spielplan sehr übersichtlich dargestellt ist. Zusätzlich dazu wird auch anhand von Drucksorten das Programm bekannt gegeben. Im Abstand von drei bis vier Monaten erscheint das Programmheft mit Details zu einzelnen Produktionen und anderen Veranstaltungen des Theaters. Zusätzlich gibt es zu vielen Stücken Flyer und extra Ankündigungen zu Symposien, Festivals, Schwerpunkten und ähnlichem im oder um den Dschungel.

---

<sup>138</sup> siehe vorliegende Arbeit Kapitel 5.4

<sup>139</sup> [www.dschungelwien.at](http://www.dschungelwien.at)

### 3.5 Räumlichkeiten



Der Architekt Mag. Willi Frötscher war zuständig für die Entwurfserstellung und die Ausführungsplanung. Mit der Einreichplanung und der örtlichen Bauaufsicht war DI Dr. Techn. Manfred Wehdorn beauftragt.<sup>140</sup>

Im Sommer 2004 wurde der Umbau des ehemaligen Residenzkinos fertig gestellt. Der Eingang des Theaters befindet sich im Fürstenhof. In dem Teil des Museumsquartiers nahe der Mariahilferstrasse befinden sich auch zwei weitere Institutionen für Kinder und Jugendliche, das „ZOOM“ Kindermuseum und die „wienXtra“ Kinderinfo. Den Fürstenhof kann man durch drei Zugänge erreichen. Vom Haupthof des Museumsquartiers, vom Vorplatz und von der Mariahilferstrasse.

Der Dschungel Wien verfügt über ein großzügiges Foyer. Dort sind auch die Theaterkassa, Garderobe und die Toiletten untergebracht. Der Gastronomiebetrieb wird vom „Dschungel Deli“ geführt. Auch die Terrasse im Klosterhof und der Gastgarten im Fürstenhof stehen den Gästen des Cafes zur Verfügung. Im hinteren Teil des Foyers wurde auch eine „Spielecke“ für Kinder eingerichtet. Das Theater hat in letzter Zeit immer mehr versucht das Foyer einzubinden. Sei es mit Ausstellungen im Cafe oder Produktionen, die auch außerhalb der Säle passierten. Neueste Idee war der Kauf eines Pianos und die Ausstattung mit Requisiten.

---

<sup>140</sup> Vgl. Wolfram, "Kinder- und Jugendtheater in Wien." S.47

Es gibt zwei Theatersäle.



Der große Saal, Saal 1, hat eine Breite von 9,4 m und eine Länge von 18 bzw. 21,5 m. Die Raumhöhe beträgt 5,9 m. Er verfügt über einen Lichtrost. Der Raum ist schwarz ausgemalt und hat einen dunklen Parkettboden. Der Saal hat ein Fassungsvermögen von 130-140 Personen. Der Boden des Raums ist die Bühne. Die Zuschauertribüne ist variabel und geht von einer Gesamtnutzung, Halbierung über Drittelung bis hin zur Arenabühne. Durch Aushänge kann eine „black box“ geschaffen werden.



Der kleine Saal, Saal 2, hat eine Länge von 13 bzw. 14 m, eine Höhe von 4,65 m und ist ebenfalls mit einem Lichtrost ausgestattet. Dieser Raum ist weiß ausgemalt und hat dunklen Parkettboden. Fenster erlauben es Tageslicht in den Saal zu bringen. Die Tribüne bietet Platz für 70 bis 80 Zuseher. Die Bestuhlung kann eingefahren werden um so ideal Platz zu bieten für zum Beispiel Workshops. Auch der kleine Saal lässt sich mit Hilfe von Aushängen in eine „black box“ verwandeln.

Über dem kleinen und großen Saal sind die Künstlergarderoben und die Haustechnik untergebracht. Über dem Foyer, in einem Zwischenstock, befindet sich der „Tini Cermak Raum“, der für Workshops, Symposien und ähnlichem zur Verfügung steht.

All diese Räumlichkeiten stehen auch zur Vermietung frei.

Das Büro ist in Räumlichkeiten des Mariahilferstraßentrakt im 2. Stock zu finden, da das Theater selbst nicht genug Fläche bieten kann.

### **3.6 Finanzierung**

Der Dschungel Wien ist in rechtlicher Hinsicht eine Ges.m.b.H.

Der Umbau wurde von der Stadt Wien finanziert. Inklusive Technik und Einrichtung wurde eine Summe von 3, 5 Millionen Euro aufgewendet.<sup>141</sup>

Das Theater erhält jährlich ein Million Euro der Stadt Wien. Anfang des Jahres 2009 wurden die Förderungen von 4 Jahreskonzepten bekannt gegeben. Das Kuratorium für Off Theater und Tanz hat eine Empfehlung für den Dschungel Wien abgegeben. Doch bis dato wurde noch keine Entscheidung getroffen.<sup>142</sup> Zusätzliche Einnahmequellen sind die Erlöse der Kartenverkäufe, die Zusatzleistungen (Workshops, theaterpädagogischen Vor- und Nachbereitungen und ähnlichem), Gardarobengebühren, die allerdings für Schulklassen und Kindergärten nicht gelten, Vermietungen, Verpachtungen und Sponsorleistungen.

---

<sup>141</sup> Vgl. Wolfram, "Kinder- und Jugendtheater in Wien." S. 43

<sup>142</sup> Vgl. Stephan Rabl, Interview geführt am 15. 12 2008

## 4 Theater für junges Publikum in der Praxis

### 4.1 Theater für die Allerkleinsten

Bereits seit einigen Jahren und mittlerweile auch an vielen Orten dieser Welt wird Theater für kleine Kinder gemacht. Impulsgebend war hier Italien, genauer gesagt Bologna. „La Baracca-Teatro Testoni Ragazzi“ wurde 1976 von dem Geschwisterpaar Roberto und Valeria Frabetti gegründet. Im Jahr 1987 begannen sie mit Produktionen für die Altersgruppe 0-3 Jahre. Die Arbeit der Gruppe beschränkte sich aber nicht nur auf das künstlerische Aktiv-Sein, sondern auch im Hinblick auf die Möglichkeit des Austauschs zwischen den Künstlern, wurde von „La Baracca“ viel initiiert. Wichtiges Beispiel dafür ist das seit 2004 jährlich stattfindende Festival „Visioni di futuro, visioni di teatro...“ (Zukunftsvisionen, Theatervisionen...), welches 2006 in die internationalen Assitej-Festivals aufgenommen wurde.<sup>143</sup>

Laut Johanna Figl kann man den großen Entwicklungsschub, beziehungsweise das steigende Interesse der Theatermacher an dieser Altersgruppe um 2003 in Europa beobachten. In diesem Jahr wurde das Projekt „Glitterbird“ ins Leben gerufen, welches sich den künstlerischen und wissenschaftlichen Austausch zum Auftrag gemacht hatte. Die Teilnehmer kamen aus Dänemark, Finnland, Frankreich, Italien, Norwegen und Ungarn. Auch zu erwähnen ist an dieser Stelle das 2006 von Roberto Frabetti eingeleitete Netzwerk „small size“. Teil davon sind neben „La Baracca“, „Acción Educativa“ (Madrid, Spanien), „Théâtre de la Guimbarde“ (Chaleroi, Belgien), „GOML“ (Ljubljana, Slowenien), „Polka Theatre“ (London, Großbritannien), „Teatrul Ion Creanga“ (Bukarest, Rumänien) und „HELIOS Theater“ (Hamm, Deutschland). Europaweit ist dieses Netzwerk sicher das bedeutendste im Theater für die Allerkleinsten.<sup>144</sup> Die Mitglieder initiieren Projekte im eigenen Land und forcieren gleichzeitig Kooperationen und Vernetzungen. Zudem kam hinzu, dass nun auch Förderungen unter dem Namen „small size Förderfonds“ vergeben werden um neue Theatermacher in diesem Bereich zu unterstützen. Neu im Zentrum steht auch „artistic

---

<sup>143</sup> Vgl. Korn-Wimmer, Brigitte, "Theater von Anfang an in Bologna. Die Erfolgsstory des Teatro Testoni Ragazzi," *IXYPSILONZETT. Magazin für Kinder- und Jugendtheater* 02/2008 (2008). S. 16ff.

<sup>144</sup> Vgl. Figl, Johanna, "Theater für die Allerkleinsten. Die Entwicklung einer Theaterszene für die Jüngsten," *Theater für junges Publikum. Szene Österreich von Bregenz bis Wien*, Hrsg. Rainer Mennicken und Stephan Rabl (Berlin: Theater der Zeit, 2008).S. 44

research“ zum direkten Erfahrungsaustausch von künstlerischer Forschung, dessen Ergebnisse, zum Beispiel in Workshops, an andere Künstler vermittelt werden.

In Österreich sind im Zusammenhang mit dem Theater für die Allerkleinsten das „Toihaus“ in Salzburg, Cordula Nossek und das von ihr gegründete „Dachtheater“ in Niederösterreich und Waltraud Starck zu erwähnen. Letztere war eine der ersten Künstlerinnen, die sich mit dieser Zielgruppe auseinandersetzte. Inspiriert wurde sie von einem Besuch in Bologna, wo sie 1996 das erste Mal die Arbeit von „La Baracca“ sah. Alle drei genannten inszenierten sowohl Stücke der „Vorbilder“, wozu nicht nur Frabettis Gruppe gehört, sondern auch die französische „Compagnie ACTA - Agnes Degosses“ und entwickelten auch selbst Produktionen für die Allerkleinsten.<sup>145</sup>

Auch die österreichischen Festivals nahmen bald Stücke für kleine Kinder in ihre Spielpläne auf. Zusätzlich zu ihnen, übernahm der Dschungel Wien sehr bald nach seiner Eröffnung eine Position im Netzwerk der Veranstalter und Produzenten. In diesem Zusammenhang entstand das in weiterer Folge behandelte Stück im Jahr 2006.

Theater für die Allerkleinsten hat die Zielgruppe von Kindern zwischen 0 und 6 Jahren. Natürlich wurde ihm zu Beginn viel Skepsis entgegen gebracht. Man konnte sich kaum vorstellen, wie Kunst für so junges Alter funktionieren sollte. Der Zugang ist ein anderer, als bei Stücken für Kinder ab 6 Jahren.

Die Grundsituation im Theater für die Allerkleinsten wird beispielsweise maßgeblich durch die Tatsache bestimmt, dass Kleinkinder über keinen Schutz ihrer Emotionen verfügen; ihr ungefiltertes Erleben, ihre unmittelbaren Reaktionen beeinflussen das Geschehen zwischen Darsteller und Zuschauer direkt.<sup>146</sup>

Diese besonderen Umstände schränken aber die Künstler in keiner Weise ein. Es gibt eine große Vielfalt wie dieses Theater umgesetzt wird. Dazu zählen Objekt- und Puppentheater, Tanz, Performance, Installationskunst, Interaktion und Schauspiel.

Die große Präsenz und vor allem auch Nachfrage nach Stücken für kleine Kinder spricht dafür, dass diese ersten Zweifel von den Theatermachern entkräftet werden konnten. Nun wird aber in weiterer Instanz behauptet, es handle sich um eine bloße Modeerscheinung. Daraus resultiert der Punkt, dass geglaubt wird, viele Theater und

---

<sup>145</sup> Vgl. Figl, "Theater für die Allerkleinsten." S. 46ff

<sup>146</sup> Droste, Gabi dan, "Profiliertes Kleinkindertheater in Europa. Internationales Netzwerk im Theater für die Allerkleinsten," IXYPSILONZETT. Magazin für Kinder- und Jugendtheater 02/2008 (2008). S. 14

Gruppen würden sich nur deshalb damit auseinandersetzen, weil Theater für diese Zielgruppe so gefragt ist und das Angebot durch die Verkäuflichkeit bestimmt ist. Tatsächlich müssen sich die Theaterschaffenden fragen, ob für die Eltern wirklich das Interesse der Heranführung ihrer Kinder an die Kunst im Vordergrund steht, oder ob es sich nur um eine willkommene Abwechslung handelt. Myrto Dimitriadou, die künstlerische Leiterin des „Toihaus“, meint, dass es einige Gruppen gibt, die sich dem Kleinkindtheater gewidmet haben, ohne die Voraussetzungen zu erfüllen, denen es bedarf. Es geht um eine künstlerische Grundhaltung und damit einhergehend selbstverständlich Erfahrungen, Können und Wissen. Mangelt es daran, dann leidet die Qualität darunter. Deshalb wird es auch immer schwieriger Gastspiel und Stücke auszusuchen. Von den Vorstellungen ausgehend, handelt es sich nicht um große finanzielle Einnahmen, da Kartepreise bei circa 5 Euro liegen, angepasst an die Stücklänge, etc. Längerfristig gesehen, ist es aber im Fall des Theaters für die Allerkleinsten so, dass man sich sein Publikum sichern kann, da die meisten Eltern den künstlerischen Anspruch nicht hinterfragen. Was also bleibt, ist, den Theatermachern zu vertrauen, dass sie ihre eigenen Ansprüche geltend machen.<sup>147</sup>

#### **4.1.1 Exkurs: „Theatre for the very young“**

Von 4. bis 5. März 2009 fand in Bologna im Rahmen des „Visioni di futuro, visioni di teatro...“ Festivals das Assitej Forum „Theatre for the very young“ statt. Zu Gast waren nationale und internationale Theatermacher, Experten und Lehrer, darunter natürlich alle Mitglieder des Netzwerks „small size“. Das Programm setzte sich aus Pleni und Round Table Gesprächen zu den Altersgruppen 0-3 und 3-6, den Präsentationen der Ergebnisse der „artistic researches“ von „small size“ und Vorstellungsbesuchen zusammen. Um nun die momentane Situation des Theaters für die Allerkleinsten zu verstehen, sollen im folgenden Exkurs die Resultate und aufgeworfenen Fragestellungen des Forums kurz angeführt und behandelt werden. Das Plenum zur ersten Altersgruppe wurde von Gerd Taube geführt. Er ist Theaterwissenschaftler und seit 1997 Leiter des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland mit Sitz in Frankfurt am Main. Weiters ist er Lehrbeauftragter an der Universität Frankfurt am Main. Nach dem Plenum fasste Taube prägnant einige Punkte

---

<sup>147</sup> Vgl. Figl, "Theater für die Allerkleinsten." S. 51

zusammen, die für ihn als Leiter des Gesprächs zeigten, wo man mit dem Theater für die Allerkleinsten steht und welche Auseinandersetzungen für die Künstler von großer Relevanz sind.

Die erste Frage war, ob Kinder dieses Alters, Theater „brauchen“ und es zu ihren Bedürfnissen gehört. Antwort auf diese Frage gab es natürlich keine, aber man kam zu dem Schluss, dass es für jeden Theatermacher wichtig ist, sich der Tatsache bewusst zu sein, dass Eltern sich diese Frage stellen. Nächster zentraler Punkt war, inwiefern der Künstler von seiner eigenen Kindheit beeinflusst wird. Spiegelt sich selbsterlebtes wider, oder versucht man bewusst eine andere Richtung zu gehen? In weiterer Folge stand die Verwendung des Theaters zur Diskussion. An dieser Stelle sagte Myrto Dimitriadou, dass das Theater von den Schaffenden angeboten wird, aber nicht verwendet. Der Künstler an sich will nicht erziehen. Stücke liefern dem Publikum neue Erlebnisse, welche dem Lernen als Basis zugrunde liegen. Speziell für diese Altersgruppe wurde auch der nötige Dialog zwischen Lehrern und Theatermachern gefordert und betont. Zur Situation in Italien stellte man fest, dass die Frage nach dem „Warum Theater für Kleinkinder?“ nicht mehr gestellt werden muss, sondern vielmehr „Was für ein Theater für die Allerkleinsten?“. Ein weiterer zusammenfassender Punkt Taubes war die Wahrnehmung der Kinder. Man muss sie als „human beings“ und nicht als „human becomings“ betrachten. Dann beschäftigte man sich mit den zwei Publikums Gruppen: Erwachsene und Kinder. Wer observiert was oder wen? Gerade für Eltern ist es sehr interessant ihre Kinder in Reaktion und Verhalten zu beobachten. Ein wichtiger Punkt des Plenums war die Auseinandersetzung mit der Verantwortung der Künstler. Mit dieser kann individuell umgegangen werden, aber jeder ist sich bewusst und respektiert diese. Die letzte Frage stellte sich zum Hintergrund des Publikums. Welche Kinder werden erreicht? Was, wenn die Eltern selbst keinerlei Bezug zum Theater haben?<sup>148</sup>

Die Leiterin des zweiten Tischgesprächs, zur Altersgruppe 3-6 Jahren, war Manon van de Water. Sie ist Professorin in „Theatre Research and Theatre for Youth“ an der Universität Wisconsin-Madison.

Große Provokation löste eine Aussage von Stephan Rabl in diesem Plenum aus, der meinte, dass es im Hinblick auf das Thema immer um das Publikum ging und nie um

---

<sup>148</sup> Vgl. Assitej Forum „Theatre for the very young“, Mitschrift der Verfasserin

die Kunst. Er persönlich interessiere sich für die Kunst. Es entspricht der Wahrheit, dass der Gedanke an die Zuschauer, oft schon weit vor der künstlerischen Auseinandersetzung kommt. Gerade bei so kleinen Kindern, muss vorher überlegt werden, was der Altersgruppe entspricht und die Angst ist groß, dass Themen falsch gewählt werden. Das kann natürlich nicht per se als falsch gewertet werden, da man als Künstler auf sein Publikum eingehen muss, mit ihm kommunizieren muss, speziell im Fall von Kleinkindern. Aber was die Diskussion um diese bewusst provokante Bemerkung zeigt, ist, dass im Theater für diese Altersgruppe, genau wie in der restlichen darstellenden Kunst für junges Publikum der Kunstanpruch nicht definitiv ausformuliert ist. Die Theaterschaffenden wollen Kunst für Kleinkinder kreieren, aber das erst in zweiter Instanz? Nachdem die Altersgruppe definiert und abgesteckt ist? Die Teilnehmer des Forums waren sich einig, dass es natürlich für alle um Kunst geht. Deutlich wird das im Entstehungsprozess von Stücken. Denn am Beginn steht meist die Entscheidung für welches Alter produziert werden soll. Im Verlauf kann sich das sehr oft verschieben und zwar in dem Moment, in dem der künstlerische Prozess beginnt. Im Hinblick auf das Publikum wurde verhandelt, dass die Problematik in der Hinwendung zum „Käufer“, anstatt zum „Konsumenten“ gesehen wird. Das heißt also, man kümmert sich zu viel um die Erwachsenen, welche die Kinder ins Theater bringen, als um die Kinder selbst. Ein interessanter Aspekt, der am Ende dieses zweiten Tischgesprächs behandelt wurde, war die Frage nach der Rolle der Geschichte. Da es sich hier um die Altersgruppe zwischen 3-6 Jahren handelt, steht die Dramaturgie weit mehr im Vordergrund als bei den kleineren Kindern.<sup>149</sup>

Im Rahmen des Forums fand ein sehr interessanter Austausch statt, vor allem auf internationaler Basis, da sehr viele verschiedene Länder vertreten waren. Jedes Land hat auf seine Weise einen eigenen Zugang und Umgang mit diesem so jungen Publikum. Tatsache ist, dass auch das Theater für die Aller kleinsten mit Problemen zu kämpfen hat. Und diese sind jenen des Kinder- und Jugendtheaters im Allgemeinen sehr ähnlich.

Als Beispiel für Theater für die Aller kleinsten soll im folgenden Teil eine Inszenierung für diese Altersgruppe vorgestellt werden.

---

<sup>149</sup> Vgl. Assitej Forum „Theatre for the very young“, Mitschrift der Verfasserin

#### 4.1.2 „Überraschung“

„Überraschung“ ist ein Tanztheater mit Live Musik. Die Dauer des Stückes beträgt 50 Minuten und es ist für ein Publikum ab 2 Jahren konzipiert. Es handelt sich um eine Eigenproduktion des Dschungel Wiens, wo das Stück auch am 21. Dezember 2006 seine Uraufführung hatte.

##### 4.1.2.1 Team

Regie: Stephan Rabl

Choreographie: Adriana Cubides, Raul Maia, Stephan Rabl

Komposition, Musik: Matthias Jakisic

Tänzerinnen: Adriana Cubides, Raul Maia

Kostüm: Meike Sasse; Kostümmitarbeit: Katja Benrath

Lichtdesign: Stefan Enderle

Technische Mitarbeit: Hannes Röbisch

Produktion: Julia Tauber; Produktionsassistentz: Sabrina Bolschetz

##### 4.1.2.2 Inhalt und Inszenierung

„Überraschungen gehören zu den schönsten Erlebnissen eines Tages. Die meisten Überraschungen passieren einfach, sie werden nicht geboren. Die schönsten Überraschungen sind nicht gedacht und nicht gewollt. Die kleinsten Überraschungen bereiten uns die größte Freude und die größten bringen uns zum Staunen. Aber wie hören sich Überraschungen eigentlich an? Geben Überraschungen Geräusche von sich? Ergeben mehrere Überraschungen eine Melodie? Eindrucksvoll begleitet dieses Stück unsere aller kleinsten BesucherInnen in die wundersame Welt der Überraschungen!“<sup>150</sup>

Dieser Text, der nicht nur in der Gastspielmappe der Produktion, sondern bereits im Programmheft zu finden war, beschreibt den Inhalt und auch das, womit sich die Künstler im Entstehungsprozess auseinandergesetzt haben.

Ausgangspunkt des Projekts war, dass im Spielplan des Dschungel Wiens, ein Stück für die Altersgruppe ab 2 Jahren benötigt wurde. Sehr bald war für den Regisseur und gleichzeitig künstlerischen Leiter des Theaters, Stephan Rabl, klar, dass es ein

---

<sup>150</sup> Tauber, Julia, Überraschung auf Tour (Dschungel Wien, 2007). S. 2

Tanztheaterstück sein sollte. Musik stand also somit auch im Vordergrund. Um mehr mit diesem Element zu arbeiten, entschloss sich Rabl einen Live Musiker in die Inszenierung einzubauen.<sup>151</sup>

Die Auseinandersetzung mit Tanz für junges Publikum war für den Regisseur nicht neu, da er bereits 1998 das sbw Tanzfestival ins Leben rief.<sup>152</sup> Die Choreographie wurde mit den beiden Tänzern erarbeitet. Rabl formulierte Ideen und Vorstellungen, welche von Adriana Cubides und Raul Maia in tänzerischer Form umgesetzt und ergänzt wurden. Der Entstehungsprozess war stark durch Improvisation, rund um das Thema Überraschungen geprägt. Eine von Stephan Rabl gerne gewählte Methode im Probenprozess wurde auch hier angewendet. Die ersten Probewochen waren von „Blindübungen“ geprägt. Mit verbundenen Augen ließ er Tänzer und Musiker agieren. Es entstanden viele verschiedene Einzelszenen, die es später zu verbinden galt.<sup>153</sup>

Vor der Aufführung des Stücks musste allerdings das, was die erwachsenen Theatermacher unter „Überraschungen“ verstanden, umgesetzt werden auf das Verständnis 2-Jähriger. Vor allem für die Tänzer und den Musiker waren das neue Erfahrungen. Alle drei hatten bereits viel Erfahrung in ihrem Metier gesammelt, doch noch kaum im Bereich der darstellenden Kunst für junges Publikum. Immer wieder wurden Kinder im Alter der Zielgruppe mit ihren Eltern zu Proben eingeladen.<sup>154</sup> Die Erwachsenen wurden im Nachhinein gebeten vorbereitete Fragebögen auszufüllen. Ziel war es vor allem zu klären, ob die Produktion für Kinder ab 2 Jahren geeignet ist. Sehr zur Überraschung der Künstler empfand der Großteil der Befragten die Altersangabe als passend gewählt.<sup>155</sup>

Im ersten Teil des Stücks werden tänzerisch umgesetzte „Spielereien“ mit unsichtbaren Gegenständen gezeigt. In einem weiteren Teil wird die Thematik von Geschenken, im Sinn einer Überraschung umgesetzt. Ein Part stellt das Spielen zweier Kinder da, in welchem Scheibtruhen als „Spielutensil“ in die Choreographie eingebaut sind. Die

---

<sup>151</sup> Vgl. Stephan Rabl, Interview geführt am 15. 12 2008

<sup>152</sup> siehe vorliegende Arbeit Kapitel 3.1.3

<sup>153</sup> Vgl. Künstlergespräch zum Stück "Überraschung" mit Stephan Rabl im Rahmen der Dschungel Akademie, (Wien: 2009).

<sup>154</sup> Bei Proben im Theater selbst wurden Kinder mit ihren Familien, die als Gäste das Cafe besuchten, spontan zum Zusehen eingeladen.

<sup>155</sup> Vgl. Künstlergespräch zum Stück "Überraschung" mit Stephan Rabl im Rahmen der Dschungel Akademie.

sogenannte „Dschungel“-Sequenz spielt mit der Tatsache, dass sich die beiden Tänzer gegenseitig mit der Darstellung von Tieren überraschen. In der Schusszene steht Wasser im Vordergrund. Dieses wird zum Erzeugen von Geräuschen und Melodien, als auch beim Tanzen benutzt. Die Übergänge zwischen den Teilen sind problematisch. Rabl selbst spricht von Fehlern in der Dramaturgie.<sup>156</sup>

Nicht nur im Bereich Choreographie wird der Begriff Überraschung thematisiert, sondern auch in der Musik, die eigens für die Produktion von Matthias Jakisic auf der elektrischen Violine komponiert und gespielt wird. Im Probenprozess musste er in den „Blindübungen“ verschiedene Impulse in Melodien umsetzen.<sup>157</sup> Die Musik greift unterschiedliche Themen auf. So gibt es zum Beispiel eine Tango-Sequenz. Auch im Bereich Lichtdesign wurde die Thematik verarbeitet. In der Produktion wird sehr aufwendig mit Licht gearbeitet. Viele verschiedene Lichtstimmungen wurden gewählt, die das Geschehen auf der Bühne verstärken. So wird auch viel mit Farben, wie zum Beispiel grün, gelb, blau, rot und violett gearbeitet, die im Kontrast zur weißen Bühne zu einem weiteren Darsteller stehen.<sup>158</sup>

Eine Herausforderung waren natürlich die ersten Aufführungen, denn erst dann zeigte sich, wie das junge Publikum auf die Umsetzungen der Künstler reagiert. Bei diesen war Rabl oft anwesend, um sich die Reaktionen genauer anzusehen und danach mit seinem Team diese zu besprechen und etwaige Änderungen vornehmen zu können. Es war von Anfang an klar, dass das Stück bei der Premiere noch nicht völlig „fertig“ war.

„Das Stück kann sich immer verändern. Wir reagieren auch vor Ort auf räumliche Gegebenheiten: Wenn’s eine Tribüne gibt, muss man anders spielen als ohne.“<sup>159</sup>

Die Inszenierung ist im Sinne von Requisiten und Bühnenbild eher einfach gehalten, was sich auch in weiterer Folge von Vorteil erwies, im Hinblick auf Gastspiele. Die drei

---

<sup>156</sup> Vgl. Künstlergespräch zum Stück "Überraschung" mit Stephan Rabl im Rahmen der Dschungel Akademie.

<sup>157</sup> Mit verbundenen Augen wurden ihm unterschiedliche Nahrungsmittel vorgesetzt, deren „überraschenden“ Geschmack er sofort auf der Violine umsetzte.

<sup>158</sup> Vgl. Künstlergespräch zum Stück "Überraschung" mit Stephan Rabl im Rahmen der Dschungel Akademie.

<sup>159</sup> Stank, Frieda, "Wiener 'Dschungel-Abenteurer' erfreuen auch in Villach Menschen ab zwei Jahren. Tänzer auf Entdeckungsreisen," Kärntner Kronen Zeitung 16. 01 2007.

Künstler spielen auf einer Fläche von 9 mal 8 Metern. Ein weißer Tanzboden ist vorausgesetzt. Ein weißer Vorhang, der die Bühne in eine weiße Box verwandelt und 6 weiße Scheibtruhen sind Teil der Ausstattung der Inszenierung. Interessant ist in dieser Hinsicht, dass eigentlich Schwarz als Farbe der Bühne geplant war. Erst kurz vor der Premiere wurde im fertigen Bühnenbild geprobt. Die Künstler waren sich schnell einig, dass Schwarz falsch gewählt war und so wurde die Bühne kurzfristig auf Weiß umgestellt.<sup>160</sup> Die Kostüme der Tänzer sind in der ersten Hälfte weiß und später rot, da ein Kostümwechsel stattfindet. Der Musiker ist in weiß und rot gekleidet. Beide Tänzer und der Musiker befinden sich von Beginn an auf der Bühne, das heißt das Stück beginnt mit dem Einlass des Publikums. Über den Verlauf des gesamten Stückes, geht keiner der Darsteller ab. Jakisic ist aktiv in die Geschehnisse eingebunden.

#### 4.1.2.3 Rezeption

Im Jahr 2007 wurde das erste Mal die „Stella-Darstellender.Kunst.Preis“ für junges Publikum verliehen.<sup>161</sup> Gesichtet wurden von den Experten fast alle Premieren, im Bereich Theater für Kinder und Jugendliche, des Jahres 2006 und somit auch Überraschung. Die internationale Jury vergab an die Produktion den Preis in der Kategorie „Herausragende Produktion für Kinder“. Darauf folgten diverse, nationale und internationale Einladungen zu Theaterfestivals für junges Publikum. Überraschung wurde in 17 Ländern gespielt, darunter Australien, Belgien, Kolumbien und Holland, um nur einige zu nennen. Die Tatsache, dass die Produktion fast völlig ohne Worte auskommt, macht es möglich so international auf Tour zu gehen.

Das Stück rückte nicht nur Österreich in Sachen „Theater für die Allerkleinsten“ ins Blickfeld, sondern entfachte auch die Diskussion des Kunstanspruchs bei Theater für so junges Publikum. Experten und Theaterschaffende sind sich einig, dass hier etwas geschafft wurde, was für jede Altersgruppe funktioniert, für Kleinkinder und Erwachsene: Kunst, die auf verschiedenen Ebenen anspricht.<sup>162</sup>

Die Reaktion der Presse war durchgehend positiv. Die großen österreichischen Tageszeitungen äußerten sich alle zur Produktion. Interessant ist an dieser Stelle nur,

---

<sup>160</sup> Vgl. Künstlergespräch zum Stück "Überraschung" mit Stephan Rabl im Rahmen der Dschungel Akademie.

<sup>161</sup> siehe vorliegende Arbeit Kapitel 2.5.3

<sup>162</sup> Vgl. Assitej Forum „Theatre for the very young“, Mitschrift der Verfasserin

dass es sich bei diesen Kritiken, die alle im Monat der Premiere, Dezember, oder im darauffolgenden, Jänner, zu lesen waren, zum Teil um eher knappe Beiträge handelte.

Der Standard bringt seinen Beitrag in der Rubrik „Juniortüte“, wobei es sich um sogenannte Veranstaltungstipps handelt. Unter dem Titel „Da rollt die Truhe“ wird von „unerwarteten Bewegungsabfolgen und ebenso speziellen Klangerzeugnisse“<sup>163</sup> gesprochen. In weiterer Folge heißt es, „In Überraschung brechen Adriana Cubides und Raul Maia tänzerisch mit diversen irdischen Verfügungen. Schön!“<sup>164</sup>

Die Presse erwähnt die Inszenierung im Rahmen verschiedener Tipps zu Tanzvorstellungen für Kinder im Kulturteil. Es wird kurz auf das Stück eingegangen und einige „Überraschungen“ der Handlung werden beschrieben. Darauf folgt aber die Meinung der Autorin:

„Für Kinder ‘ab zwei’ ist das nur über Musik und Akrobatik kommunizierende Stück gedacht, die Kleinen halten aber nicht länger als 30 Minuten durch. Vier- bis Sechsjährige sollten die 40 Minuten samt Wasserschlacht jedoch durchaus genießen.“<sup>165</sup>

Tatsache ist allerdings, dass weder in anderen Kritiken die Altersangabe als zu jung erwähnt wurde, noch wurde am Theaterhaus diese von Eltern oder von Seiten der Kindergärten angebracht. Die Meinung bezieht sich wohl auf die in diesem Fall gesehene Vorstellung. Wobei hier zur erwähnen ist, dass in den meisten Fällen Theaterjournalisten zum Premierenpublikum gehören. Und in jenen Vorstellungen sind häufig mehr Erwachsenen zu finden, als das eigentliche Zielpublikum.

Die Kärntner Krone gibt sich sehr positiv. „[...]bezaubernd, nicht nur für die ‘Minis’[...]“<sup>166</sup> und greift den Regisseur etwas genauer heraus und gibt Informationen zu seinem zusätzliche Schaffen.

Der Kurier zeigt sich in seiner Kurzkritik auch sehr angetan vom Stück.

„[...]Mit diesen scheinbar spärlichen Mitteln zaubern Adriana Cubides und Raul Maia allein durch ihre tänzerischen Bewegungen - gesprochen wird praktisch nichts - eine Überraschung nach der anderen auf die Bühne.“<sup>167</sup>

4 von 5 Punkten werden dafür in der Kurier Wertung vergeben.

---

<sup>163</sup> "Da rollt die Truhe," Der Standard 23.12 2006.

<sup>164</sup> Ebd.

<sup>165</sup> Rudle, Ditta, "Tanztipps für Kinder. Vom Märchenballett zum abstrakten Bewegungstanz," Die Presse 22. 12 2006.

<sup>166</sup> Stank, "Wiener ‘Dschungel-Abenteuer’ erfreuen auch in Villach Menschen ab zwei Jahren. Tänzer auf Entdeckungsreisen."

<sup>167</sup> Wagner, Heinz, "Überraschung: Wenig Mittel-viel Effekt," Kurier 21.01 2007.

## 4.2 Tabuthemen im Kinder- und Jugendtheater

Die Fragen, mit denen man sich diesbezüglich auseinandersetzt sind: Was kann man jungem Publikum im Theater zumuten? Gibt es dort überhaupt Platz für schwierige Themen? Was sind Tabuthemen?

Wenn man im Theater für junges Publikum von eben diesen spricht, dann meint man Thematiken, mit denen Kinder und Jugendliche in verschiedener Art und Weise konfrontiert werden, zu welchen aber ungern Stellung genommen wird. Welche Inhalte brechen also Tabus? Die wohl meist diskutierten sind Tod, Gewalt, Sexualität. Mit dem Thema Tod und Sterben im Kinder- und Jugendtheater beschäftigt sich Wolfgang Schneider genauer in einem seiner Beiträge. Er sagt, dass jede Kunst ihren Umgang mit der Thematik des Todes gefunden hat. Im Bereich der darstellenden Kunst für junges Publikum gestaltet sich das etwas schwieriger, da diese Inhalte von der Pädagogik tabuisiert werden. Bis hinein in die 1970iger Jahre gehören Sterben und Tod zu den absoluten Tabuwörtern. Nichts desto trotz kann man die Kinder und Jugendlichen nicht vor der Berührung damit bewahren. Und das heißt noch nicht einmal, dass das Kind oder der Jugendliche einen Todesfall in nahem Umkreis miterleben muss, sondern allein durch Medien ist man fast ständig damit konfrontiert und dort werden die Kinder auch nicht verschont.<sup>168</sup>

Es gibt viele Stücke, die sich diesen Themen annehmen. Meist fehlen nur die Inszenierungen dieser, da es sich um Theater für junges Publikum handelt, das in so vielen Hinsichten von Moralbegriffen geprägt ist. Greift man „schwierige“ Inhalte auf, so kann man schnell in Bedrängnis geraten. Viele Künstler gehen daher dieser Gefahr bewusst aus dem Weg. Das Resultat davon ist, dass weniger ausprobiert wird. Man hält sich an bekannte Buchvorlagen und Altbewährtes.<sup>169</sup> Experten sagen, dass es die Auseinandersetzung mit Tabuthemen braucht, da auch genau das der ästhetische Bildungsauftrag des Theaters ist.

„Es gibt nach meiner Erfahrung überhaupt nur eine verbindliche Forderung an Stücke bzw. Inszenierungen für das Kindertheater und das ist die nach abgründigen Geschichten, also nach Geschichten, die bis an den Abgrund gehen, die Konflikte nicht bagatellisieren, beschwichtigen, wegkuscheln,

---

<sup>168</sup> Vgl. Schneider, Wolfgang, Theater für Kinder und Jugendliche. Beiträge zu Theorie und Praxis, Medien und Theater. (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2005). S. 160ff

<sup>169</sup> Vgl. Krassnigg, Anna Maria, "Gibt es im Theater für junges Publikum Platz für schwierige Themen?," gift. zeitschrift für freies theater februar/märz08 (2008). S. 31ff

sondern in ihrer existentiellen Tragweite den Kindern zumuten. Das Leben der Kinder ist kein Spaziergang durch ein Paradiesgärtlein. Es kann die Hölle sein – und wenn man Kinder im Theater nicht betrügen will, dann gehört die Hölle auf die Bühne. Wenn das Kindertheater sich nicht scheut vor der Härte der sozialen Praxis, dann erledigen sich auch die Debatten um den Formenkanon. Kinder wollen im Theater nicht geschont werden. Sie fühlen sich erst dann wirklich ernst genommen, wenn im Spiel auf der Bühne ihre eigenen Grenzerfahrungen sichtbar und erlebbar werden<sup>170</sup>

Die Entwicklungspsychologin und Psychotherapeutin Brigitte Rollett sagt zu diesem Thema in einer Podiumsdiskussion, dass es wichtig ist, dass Stücke zu einem gewissen Grad offen gearbeitet sind, damit Kinder, die noch nicht dafür bereit sind, nichts von dem Thema mitbekommen, andere allerdings die Situation, oder sich selbst erkennen können. Daher ist es auch wichtig, dass Pädagogen die jungen Zuschauer nicht überfordern, wenn über das Stück gesprochen wird. In den Stücken soll vermieden werden das Thema ausschließlich negativ zu gestalten, es sollen Lösungsmöglichkeiten angeboten werden. Lilly Axster, Autorin und Regisseurin, meint, dass man sich im Rahmen der Stücke auch dem Einsatz von Humor bedienen soll, da die betroffenen Personen parallel zu der schwierigen Situation einen Alltag haben. Die Inszenierung nur auf das Problemthema zu reduzieren macht keinen Sinn.<sup>171</sup>

Zu einem weiteren Thema, das im Theater für junges Publikum tabuisiert wird, wird nun als Beispiel folgendes Stück heran gezogen.

#### 4.2.1 „König & König“

König & König ist ein Schauspiel mit Revue, Überraschungen und Interaktion. Das Stück umfasst 60 Minuten und ist für ein Publikum ab 6 Jahren. Es ist eine Produktion des Vereins Theatre<sup>172</sup> in Kooperation mit der Wiener Antidiskriminierungsstelle für gleichgeschlechtliche Lebensweisen (WASSt). Die Uraufführung fand am 6.2. 2008 im Dschungel Wien statt. Die Vorlage zum Stück ist das gleichnamige holländische Bilderbuch von Linda de Haan & Stern Nijland.

---

<sup>170</sup> Wardetzky, Kirstin zit. nach Schneider, Wolfgang, Ästhetische Bildung als Auftrag, 2003, Kulturkontakt Austria, Abrufbar unter: <http://www.kulturkontakt.or.at/page.aspx?target=116356>, Zugegriffen am 19.03 2009.

<sup>171</sup> Vgl. Assitej Podiumsdiskussion. Was kann man Kindern und Jugendlichen auf der Bühne zumuten, (Wien: Assitej Austria, 2006).

<sup>172</sup> Der Verein Theatre wurde 2007 von Alexandra Hutter, Produktionsleitung und Helmut Berger, Schauspieler und Regisseur gegründet. Ihr Ziel ist es vor allem die Zusammenarbeit mit jungen Theatermachern. König&König ist das erste Projekt von Theatre.

#### 4.2.1.1 Team

Regie: Barbara Loibnegger

Bühne: Benedikt Fischer, Helmut Berger

Kostüm: Anna Sonner, Veronika Kerbl, Birgit Moser; Kostümassistenz: Sarah Damovsky

Lichtdesign: Theresia Hausner

Choreographie: Marcus Tesch

Maske: Anna Jäger

Regieassistent: Barbara Schenter, Marie-Christin Rissinger

Dramaturgie: Mareike Luka

Song: Juci Janoska

Künstlerische Leitung: Helmut Berger

Produktion: Alexandra Hutter

Königin: Tania Golden

Prinz Stern: Alexander Donesch

Prinz Herrlich/Traum: Nicola Gravante

Diener Lebrecht: Eduard Wildner

Hofkatze: Karoline Gans

Prinzessinnen: Doris Warasin, Vera Schmidt

#### 4.2.1.2 Inhalt und Inszenierung

„Die alte Königin Linda aus Traumistan ist arbeitsmüde und möchte sich in den Ruhestand begeben. Sie beschließt auf Anraten ihres Kammerdieners Lebrecht, dass Ihr Sohn Prinz Stern heiraten muss, um ihre Nachfolge antreten zu können. Es bedarf einiger Überredungskunst, aber schließlich werden doch alle unverheirateten Prinzessinnen der Welt eingeladen. Sie präsentieren sich dem Königssohn mit Liedern, Tänzen, Kunststücken und Akrobatik, jedoch das Herz des Prinzen kann sich für keine der Damen erwärmen. Die letzte Prinzessin kommt in Begleitung ihres Bruders und endlich schlägt bei Prinz Stern der Blitz ein, er bekommt rote Ohren und Herzsauen: Er hat sich verliebt! Welch Freude in Traumistan! Sofort werden Nägel mit Köpfen gemacht. Ein großes Hochzeitsfest wird zu Ehren der beiden jungen Prinzen ausgerichtet und das Publikum ist eingeladen auf

das Wohl des frisch vermählten Paares anzustoßen, Reis zu werfen und sich über das royale Happy End zu freuen.<sup>173</sup>

Das Konzept der Inszenierung lässt sich in 3 Teile gliedern:

1. Die Königin will nicht mehr regieren, daher soll der Prinz heiraten.
2. Die Prinzessinnen stellen sich vor. (Brautschau)
3. Die Hochzeit

Jeder der drei Teile bedient sich vor allem einer Theaterform im Speziellen. Begonnen mit dem klassischen Schauspiel, über eine Art Revue/ Musical, bis hin zum Mitspieltheater. Ursprünglich war eine eindeutige Trennung geplant, aber beim Endergebnis werden diese verschiedenen Stile, zum Beispiel Gesang und Tanz bereits im ersten Teil eingeführt.<sup>174</sup> Ein weiterer Teil des Konzepts von Seiten der Regie ist, dass die 4 Prinzessinnen von nur 2 Schauspielerinnen dargestellt werden.

Im Hinblick auf Kostüm und Bühne ist das Stück teils etwas aufwendig. Zu Beginn ist die Bühne mit einem großen, bunten Vorhang verhängt, der dann fällt und sich in das Kleid der Königin Linda verwandelt und genauso als Decke vom Prinzen genutzt wird. Als Sitzmöglichkeiten dienen 3 verschieden große, runde Sitzpolster. Wovon der 4 als Mond dient, der während den Nachtsequenzen in Tanzchoreographien eingebaut wird. Der erste Teil spielt auf der Bühne. Der zweiten Teil, die Brautschau, findet vor geschlossenem Vorhang statt. Die Königin hat sich bereits aus dem „langen“ Kleid gelöst. Sie betrachtet mit ihrem Sohn und der Hofkatze die Darbietungen der Prinzessinnen aus dem Zuschauerraum. Dieser Teil weist die revueartigsten Aspekte auf, da die 4 Prinzessinnen anhand von Gesangs- und Tanzeinlagen den Prinzen beeindrucken wollen. Auch mit Kostüm und Musik wird hier aufwendig gearbeitet. So ist jede der Damen ihrer Herkunft entsprechend gekleidet. Zum Beispiel tritt Prinzessin Aria aus Österreich im Dirndl auf und jodelt, Prinzessin Dolly aus Texas trägt Cowboystiefel und Hut und führt eine Squaredancenummer vor, etc. Im dritten Teil werden die Sitzpolster auf der Bühne zu einer großen Hochzeitstorte zusammen gefügt.

Im Anschluss an die Inszenierung wird vom Verein eine kostenlose Nachbereitung angeboten. Mitarbeiter der Wiener Antidiskriminierungsstelle für gleichgeschlechtliche

---

<sup>173</sup> THEATRE Wien, Abrufbar unter: <http://www.thearte.at/index.php?id=246>, Zugegriffen am 23.03.2009.

<sup>174</sup> Vgl. König & König. Projekteinreichung, (Verein THEATRE, 2007). S. 4

Lebensweisen und ein Vertreter des Ensembles behandeln mit den jungen Zuschauern etwaige Fragen, die im Rahmen des Stückes aufgetreten sind.

#### 4.2.1.3 Intentionen

Im Stück *König & König* wird das Thema Homosexualität behandelt. Tatsache ist, dass Kinder mit dieser Thematik in der darstellenden Kunst und in der Literatur kaum in Berührung kommen. Es handelt sich um ein Tabu und man glaubt, dass es damit keinerlei Konfrontation im alltäglichen Leben der Kinder gibt. Im Begleitmaterial für Pädagogen des Vereins THEATRE findet sich als Anlage die Empfehlung des Psychotherapeuten und Pädagogen Johannes Wahala, der Vorsitzender der Österreichischen Gesellschaft für Sexualforschung ist. Seiner Expertenmeinung zufolge sind Kinder im Alter der Zielgruppe, also ab 6 Jahren, aufgeschlossen für Neues. Vor allem ein Theaterstück ist ein guter Weg, sie an das Thema der gleichgeschlechtlichen Liebe heranzuführen. Seinem Urteil zufolge sorgt der Umgang mit diesem Inhalt, weder für Irritation, noch für Überforderung. Es geht darum zu informieren, dass Homosexualität genau wie Heterosexualität eine gleichwertige Ausprägung der menschlichen Sexualität ist. Viele Kinder erleben bereits die verschiedenen Familienformen selbst, entweder zu Hause oder in ihrem Umfeld. Das Spektrum geht von der Kernfamilie (Vater, Mutter, Kind/Kinder), Einelternfamilie, Patchworkfamilie bis hin zur Regenbogenfamilie (Gleichgeschlechtliche Partnerschaft mit Kind/Kindern). In Österreich, so Wahalas Schätzung aufgrund von Langzeitstudien, leben 5.000 Kinder in letzt genannter Konstellation. Er schließt seine Empfehlung für das Stück mit der Bemerkung, dass es auch im Interesse der Eltern und Pädagogen liegen sollte, Kinder zu toleranten Menschen zu erziehen.<sup>175</sup>

Die Regisseurin Barbara Loibnegger hatte das persönliche Anliegen dieses Thema und im Speziellen diese Buchvorlage auf die Bühne zu bringen. Das Buch kannte sie schon seit langem, von ihrer Tätigkeit als Buchhändlerin und hatte großen Gefallen daran gefunden. Ein Zeichen gegen Homophobie sollte ins Theater für junges Publikum gebracht werden. Wolfgang Wilhelm von der Wiener Antidiskriminierungsstelle für gleichgeschlechtliche Lebensweisen meint, dass der Umgang und die Thematisierung

---

<sup>175</sup> Vgl. König&König. Begleitmaterial für PädagogInnen, (Theatre, 2008).S. 6ff

von Homosexualität im Schulbereich und daher auch gerade im Volksschulalter unerlässlich sind.<sup>176</sup>

„[...]Dies ermöglicht Kindern nicht nur, eigene Gefühle zuzulassen und sich und ihre eigene sexuelle Orientierung in einem Umfeld aus Akzeptanz und Wertschätzung individuell und frei zu entwickeln, sondern hilft ihnen auch, einen wesentlichen Lebensbereich unserer Gesellschaft akzeptieren zu können, anderen Menschen unabhängig von deren sexueller Orientierung offen und akzeptierend zu begegnen und sich so besser im Leben zurechtzufinden.“<sup>177</sup>

#### 4.2.1.4 Rezeption

Der Dschungel Wien kündigte Ende Dezember 2007 die Aufnahme des Stückes mit folgenden Worten an:

„Im Februar zeigt der Dschungel Wien eine Produktion zum Thema Homosexualität. Das für Kinder ab 6 Jahren geeignete Stück „König & König“ zeigt die Geschichte eines Prinzen, der sich in den Bruder einer Prinzessin verliebt. Vorstellungen gibt es von 6. bis 20. Februar.“<sup>178</sup>

Anfang Jänner 2008 folgten die Reaktionen auf diese Ankündigung. Die Kronen Zeitung Wien äußert sich am 9. Jänner in einem Bericht mit der Überschrift: „Subventionstheater zeigt Homosexuellen-Stück für Kinder. Prinz liebt Bruder der Prinzessin.“<sup>179</sup> Die Ankündigung des Theaterhauses sorgt laut Meinung der Journalistin des Artikels für Unverständnis bei den Eltern. „Nun fragt sich so mancher, warum man die Kleinen derart früh ideologisch in den Schwitzkasten nehmen will.“<sup>180</sup> Ein zweites Mal wird betont, dass es sich beim Dschungel Wien um ein, von der Stadt in Höhe von einer Million Euro, subventioniertes Theater handelt. In Anlehnung und als Reaktion auf diesen Artikel wird von einer anderen Seite Stellung genommen und zwar von der Politik. Die freiheitliche Partei, genauer gesagt, der FPÖ- Jugendsprecher NAbg. Manfred Haimbuchner, äußert sich als Reaktion auf den Artikel der Tageszeitung auf einer der Parteiinternetseiten. So junge Kinder dürfen nicht in dieser Art und Weise mit

---

<sup>176</sup> Vgl. König&König. Begleitmaterial für PädagogInnen. S. 3ff

<sup>177</sup> Ebd.

<sup>178</sup> Dschungel Wien startet ins Neue Jahr, Rathauskorrespondenz vom 31.12. 2007, OTS, Abrufbar unter: <http://www.wien.gv.at/vtx/vtx-rk-xlink?SEITE=%2F2007%2F1231%2F003.html>, Zugegriffen am 24.03.2009.

<sup>179</sup> Münzer, Martina, "Subventionstheater zeigt Homosexuellen-Stück für Kinder. Prinz liebt Bruder der Prinzessin," Kronen Zeitung 2008.

<sup>180</sup> Ebd.

dem Thema konfrontiert werden. Ein weiterer, wichtiger Kritikpunkt für ihn ist die Förderung der Stadt für das Haus und auch für das Stück. Derartige Gelder müssen laut seiner Meinung gestrichen werden. In Folge kündigt er eine parlamentarische Anfrage an.<sup>181</sup> Auch Klubobmann Eduard Schock und LAbg. Harald Stefan, Politiker der Freiheitlichen Partei, sprechen sich eindeutig gegen das Stück „König & König“ und die darin behandelte Thematik aus.

„Man kann zur Kenntnis nehmen, dass es Homosexualität gibt aber man muss es nicht pausenlos so darstellen, als ob heterosexuelle Menschen darüber nachdenken müssen, ob sie nicht etwa falsch gepolt sind. Es ist nur all zu verständlich, dass die Ankündigung des MQ für ein derartiges Kindertheaterstück bei Eltern heftiges Kopfschütteln auslöst und zu einem Ärgernis führt, so Stefan, der weiters überlegt, ob dies eigentlich mit dem derzeitigen Jugendschutzgesetz vereinbar ist.

Immer deutlicher zeige sich an der Politik der SPÖ in Wien, dass man offensichtlich auf die Zerstörung der Familie als gewachsener Struktur aus ist. Anstatt sich pausenlos Gedanken darüber zu machen, ob und wie man den Kindern Homosexualität schmackhaft machen kann, sollte man sich lieber wieder mit wichtigeren Dingen - nämlich dem Schutz unserer Kinder - auseinandersetzen, so Schock und Stefan abschließend.<sup>182</sup>

Natürlich forderten derlei Stellungnahmen Reaktion von der „anderen“ Seite. Der Wiener Kulturstadtrat Andreas Mailath Pokorny, der mit den Aussagen der Krone und der Freiheitlichen Partei, die beide die Subvention des Dschungel Wien und der Inszenierung in Frage stellten, unter Beschuss geriet, äußert sich zur Diskussion. Nach ihm, geht es in „König & König“ um Fragen, die Erwachsene gleichermaßen wie Kinder interessieren. Diese Werte und Realitäten der Gesellschaft und die Akzeptanz und Toleranz derer, müssen Kindern näher gebracht werden.<sup>183</sup>

Bis hin zur Premiere des Stücks wird die Diskussion darum in den Printmedien und in Internetportalen weiter geführt. Vor allem Schwulen- und Lesbenvereinigungen, nehmen Stellung zur „Hetze“ gegen die Inszenierung. In der Kritik der FPÖ sehen diese nicht nur die Problematik um die Kinder, sondern fühlen die Rechte von

---

<sup>181</sup> Vgl. Haimbuchner: Kinder dürfen nicht mit Skandaltheater konfrontiert werden. FPÖ-Jugendsprecher fordert besseren Schutz für Kinder, 2008, FPÖ Oberösterreich, Abrufbar unter: <http://www.fpoee.at/pressemeldung.jsp?id=2880>, Zugriffen am 24.03 2009.

<sup>182</sup> FPÖ-Wien: Homo-Stück für Kinder an Absurdität nicht mehr zu überbieten, 2008, APA-OTS, Abrufbar unter: [http://www.politikportal.at/presseaussendung.php?ch=politik&schluessel=OTS\\_20080109\\_OTs0166](http://www.politikportal.at/presseaussendung.php?ch=politik&schluessel=OTS_20080109_OTs0166), Zugriffen am 25.03 2009.

<sup>183</sup> Vgl. Mailath zum Theaterstück im MQ: Es geht um Respekt und Toleranz, 2008, APA-OTS, Abrufbar unter: [http://www.ots.at/presseaussendung.php?schluessel=OTS\\_20080109\\_OTs0208](http://www.ots.at/presseaussendung.php?schluessel=OTS_20080109_OTs0208), Zugriffen am 25.03 2009.

Homosexuellen verletzt. Peter Traschkowitsch, geschäftsführender Vorsitzender der SoHo (Sozialdemokratie und Homosexualität) verlangt Schutz gegen Verhetzung.<sup>184</sup> Auch auf Seiten der Politik wird weiter Stellung bezogen. Die Wiener Frauen- und Integrationsstadträtin Sandra Frauenberger (SPÖ) weist die Kritik zurück und spricht sich deutlich für die Produktion aus. Es geht hier um die Vermittlung von Akzeptanz und ein deutliches Zeichen gegen Homophobie, welches auch im Schulbereich gesetzt werden muss. Frauenberger, in deren Büro die Wiener Antidiskriminierungsstelle für gleichgeschlechtliche Lebensweisen angesiedelt ist, begrüßte auch das Premierenpublikum am 6. Februar 2008 im Dschungel Wien persönlich.<sup>185</sup>

Die Kronen Zeitung befragte zum Thema den österreichischen Kinder- und Jugendpsychiater Professor Max Friedrich. Dessen Meinung ist, dass es mit 6 Jahren, bezogen auf die Entwicklung, viel zu früh ist, Kinder mit Homosexualität zu konfrontieren. Es ist allein die Aufgabe der Eltern dahingehend Aufklärungsarbeit zu leisten.<sup>186</sup> Im Gegensatz dazu äußert sich Kinderpsychiater Ernst Berger im Standard. Er sieht kein Problem, da es sich um eine Thematik handelt, die in der Umgebung der Kinder existiert. Mit solchen Dingen kann man junge Menschen, jeglichen Alters, konfrontieren.<sup>187</sup>

Interessant im Hinblick auf die Gegner der Inszenierung ist, dass fast niemandem die Buchvorlage bekannt war. All die Kritik kam ohne Kenntnis des Stoffs und dessen Aufbereitung. So ist es auch bemerkenswert, dass keiner der Kritiker eine Vorstellung von „König & König“ besuchte.<sup>188</sup> Das Stück war auch nach seiner Premiere weiterhin in der Presse präsent. Fast alle österreichischen Tageszeitungen erwähnten es in der Rubrik Veranstaltungstipps und einige druckten auch Kritiken. Heinz Wagner vom KiKu, einer Sonderrubrik für junge Menschen im Kurier, hatte die Möglichkeit vorab die Generalprobe mit Publikum zu sehen. Diese amüsierten sich laut seiner Aussage bestens. „Es handelt sich um ein wunderschönes, poetisches, farbenprächtiges und

---

<sup>184</sup> Vgl. Verhetzung und Diffamierung Homosexueller gehört gestoppt!, 2008, SoHo. Die sozialdemokratische Homosexuellenorganisation, Abrufbar unter: <http://www.soho.or.at/soho/?p=1693>, Zugegriffen am 25.03.2009.

<sup>185</sup> Vgl. Frauenberger: Akzeptanz und Diversity gehören in die Schule, 2008, CeiberWeiber-Frauen Onlinemagazin, Abrufbar unter: <http://www.ceiberweiber.at/index.php?area=1&p=news&newsid=182>, Zugegriffen am 25.03.2009.

<sup>186</sup> Vgl. Münzer, Martina, "Renommierter Psychiater warnt: Aufklärung ist Sache der Eltern. Homosexuellen-Stück führt zu heftigen Diskussionen!," Kronen Zeitung 12.01.2008.

<sup>187</sup> Vgl. Stemmer, Martina, "Die Liebe eines Prinzen als großer Aufreger.," Der Standard 04.02.2008.

<sup>188</sup> Vgl. Wagner, Heinz, "Die Liebe ist eine Himmelsmacht..." Kurier 06.02.2008.

streckenweise fast üppig ausgestattetes Märchen.“<sup>189</sup> Auch der Standard bringt einen Artikel nach der Premiere, in welchem man sich noch einmal zur Diskussion äußert und das „Missverständnis“ aufdeckt. „Denn bei ‘König & König’ handelt es sich um kein, wie behauptet, ‘Homosexuellen’-Stück, sondern um eine Liebesgeschichte.“<sup>190</sup>

Die Produktion wurde im März 2009 im Dschungel Wien wiederaufgenommen.

### **4.3 Theater von und mit Jugendlichen für Jugendliche**

Im Rahmen dieser Arbeit wurde bereits erwähnt, dass es hier um den Begriff des „professionellen“ Theaters für junges Publikum geht. An dieser Stelle soll aber auf einen weiteren wichtigen Teilbereich der Gattung eingegangen werden: der Theaterarbeit mit Jugendlichen. Diese Art des Theatermachens ist sehr vielschichtig. In erster Linie denkt man meist an den Spielclub, die Theater-AG und die theaterpädagogischen Ansätze. Das Theater von Jugendlichen für Jugendliche, auf welches in weiterer Folge eingegangen wird, stellt den Anspruch der Professionalität. Es wird an Theaterhäusern gespielt, Theatermacher arbeiten mit den jungen Menschen und wieder andere junge Menschen kommen in die Vorstellungen, um dieses Theater zu sehen. Bevor aber genauer auf die Darsteller eingegangen werden kann, muss erst die Frage gestellt werden, was jene, im Publikum sitzenden, Jugendlichen sehen möchten.

Jugendliche als Publikum wurden bis Mitte der 1980er Jahre, hauptsächlich von den Erwachsenentheatern bedient. Das Theater der Jugend in Wien stellte eine Ausnahme dar, da in den meisten Fällen gemeinsam mit der Schule Klassikerinszenierungen der großen Theaterhäuser besucht wurden. Theater und Schule waren eng verknüpft, viele der Stücke gehörten zum Lehrplan. Schließlich wurden Jugendtheaterstücke, wie „Was heißt denn hier Liebe“ von „Rote Grütze“ aus Berlin, in die Spielpläne aufgenommen. Durch die Erkenntnis, dass dieses junge Publikum auch eigene Stücke und Themen braucht, begann der Verlauf des Theaters für Jugendliche, so wie man es kennt.<sup>191</sup>

Natürlich gibt es heute wie damals die Klassikerinszenierungen und das ist auch nicht zu kritisieren. Das Problem ist jedoch, dass in diesem Zusammenhang die Verbindung von Schule und Theater dominiert. Der Auswahl, welche Stücke besucht werden, liegen

---

<sup>189</sup> Wagner, "Die Liebe ist eine Himmelsmacht...".

<sup>190</sup> Affenzeller, Margarete, "Auf nach Traumistan!", *Der Standard* 08.02.2008.

<sup>191</sup> Vgl. Weissensteiner, Manfred, "Das dramatische Lebensgefühl. Die Arbeit für und mit Jugendlichen im Theater," *Theater für junges Publikum. Szene Österreich von Bregenz bis Wien*, Hrsg. Rainer Mennicken und Stephan Rabl (Berlin: Theater der Zeit, 2008). S. 92

pädagogische Kriterien zugrunde und in den seltensten Fällen finden sich die Jugendlichen, ihre Bedürfnisse und Interessen in den Inszenierungen wieder. Natürlich ist aber das Theater in vielen Fällen auf die Schule als Vermittler angewiesen. Die Idealvorstellung ist, dass das Interesse des jungen Publikums geweckt wird und dieses von sich aus das Theater besucht und sich gerne mit den Themen auseinandersetzt.<sup>192</sup>

Im Jahr 2006 wurde in Deutschland „Das 1. Jugend-Kulturbarometer: ‘Zwischen Eminem und Picasso...’“ vom Zentrum für Kulturforschung im Auftrag des Bundesministerium für Bildung und Forschung veröffentlicht. Untersucht wurden Themenkomplexe wie kulturelle Partizipation, künstlerische Eigenaktivität und Definition und Aufgaben von Kunst und Kultur. Im Zusammenhang mit der hier behandelten Thematik sind folgende zusammenfassende Schlussfolgerungen besonders interessant:

- Je stärker kulturelle Bildungsangebote in allen für junge Leute relevanten Kreisen verankert werden, in Schule, Verein, Kindergarten, Elternhaus bis hin zum Freundeskreis, desto größer sind die Chancen, dass später eine aktive kulturelle Teilhabe folgt.

- Junge Leute, die in ihrer Kindheit kaum Zugang zur kulturellen Bildung hatten, sind ebenfalls am besten durch Förderung eigener künstlerischer Aktivität und Kreativität zu gewinnen.

- Ein geeignetes Mittel, um Klassische Künste bei jungen Leuten wieder stärker zu verankern, liegt in der Förderung der Künstlerischen Kreativität und Partizipation: Junge Leute, die singen oder musizieren, haben z.B. auch einen besseren Zugang zur Klassischen Musik.<sup>193</sup>

Jene Argumente sprechen nicht nur für die Notwendigkeit des Theaters für junges Publikum, sondern in weiterer Folge für die aktive Teilnahme der Jugendlichen.

In Österreich arbeiten das „TaO! Theater am Ortweinplatz“ in Graz und das „TheaterFOXfire“ in Wien seit den 1990er Jahren regelmäßig für und mit Jugendlichen. In der Theaterarbeit mit den jungen Menschen ist der spannendste Prozess, jener der Zusammenarbeit von erfahrenen Künstler und noch wenig erfahrenen Jugendlichen. Und genau diese sind es, die unvoreingenommen an die Arbeit herangehen und große Experimentierfreude zeigen. Die Themen der Stücke liegen nah

---

<sup>192</sup> Vgl. Jahnke, Manfred, "O Herr schmeiß Hirn vom Himmel," Kinder- und Jugendtheater in der Kritik. Gesammelte Rezensionen, Porträts und Essays, Hrsg. Wolfgang Schneider, Bd. 10, Kinder-, Schul- und Jugendtheater. Beiträge zu Theorie und Praxis (Frankfurt: Peter Lang, 2001). S. 66ff

<sup>193</sup> Keuchel, Dr. Susanne und Prof. Dr. Andreas Wiesand, Hintergrundinformationen und zusammenfassende Schlussfolgerungen zur Vorstellung der Publikation "Das 1. Jugend-Kulturbarometer 'Zwischen Eminem und Picasso...'" (Bonn: Zentrum für Kulturforschung, 2006). S. 4

an der Realität der jungen Darsteller, wodurch die Einfindung in die Rolle Konfrontation mit etwas Bekanntem bedeutet. Ebenso wird aber verlangt, dass man sich tiefer mit den Themen auseinandersetzt und somit die Figuren komplexer erarbeitet werden können. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Arbeit im Prinzip nicht von der mit professionellen Schauspielern. Natürlich ist es auch eine gewisse Authentizität, die junge Darsteller einem jungen Publikum vermitteln. Manfred Weissensteiner vom TaO! meint diesbezüglich, dass Erwachsene den Stücken oft nicht dieses Lebensgefühl verleihen können, da sie zu weit weg sind von dieser Welt.<sup>194</sup> In diesem Zusammenhang heißt es nicht, dass Jugendliche sich „selbst“ auf der Bühne sehen müssen, um Zugang zu Themen zu finden, aber es kann in diesem Fall zu einem befruchtenden Zusammenspiel von Zuschauer und Darsteller führen.

Im Theater für und mit Jugendlichen geht es darum, künstlerische Arbeit mit aktiver Teilnahme von jungen Menschen zu verbinden und als gleichwertige und essentielle Teile dieses Theaters anzuerkennen. Es liegen keine pädagogischen Absichten zugrunde und das Endergebnis ist Resultat des eben genannten Zusammenspiels.<sup>195</sup>

Um folgende Arbeit in der Praxis zu veranschaulichen wird in Folge eine Inszenierung dieser Art als Beispiel heran gezogen.

### **4.3.1 „komA“**

„komA“ ist ein multimediales Stationentheater mit einer Dauer von 100 Minuten. Die Inszenierung ist an ein Publikum ab 16 Jahren gerichtet. Es handelt sich um eine Koproduktion der „new space company“ und dem Dschungel Wien in Zusammenarbeit mit dem Bundes- und Bundesrealgymnasium Rahlgasse. Die Uraufführung des Stücks fand am 13. September 2007 im BG & BRG Rahlgasse statt.

#### **4.3.1.1 Team**

Idee & Regie: Georg Staudacher<sup>196</sup>

---

<sup>194</sup> Vgl. Weissensteiner, "Das dramatische Lebensgefühl. Die Arbeit für und mit Jugendlichen im Theater." S. 94ff

<sup>195</sup> Vgl. Ebd.

<sup>196</sup> Georg Staudacher verstarb am 30.06 2007 während des Entstehungsprozess von „komA“. Die new space company hat sich daraufhin entschieden das Projekt in seinem Sinne zu Ende zu bringen

Buch & Regie: Volker Schmidt

Buch: Mira Kapfinger, Emilia Lichtenwagner, Heidi Rieder, Iris Sollan, Rasa Weber, Lotte Zerz, Dorothea Zeyringer

Ausstattung: Andrea Költringer/Michaela Lackner

Kamera: Hans Kraxner

Sound: Josch Russo

Produktionsleitung: Alexandra Hutter

Technische Leitung: Hannes Röbisch

Assistenz: Alexander Lugmayr, Ulrike Sedlmayr

Projektbetreuung Gymnasium Rahlgasse: Stefan Fuchs

Darsteller: Kathrin Beck, Daniela Dadieu, Hannah Kocher, Maria Hofstätter, Raffael Hörlesberger, Elisabeth Kohlmaier, Florentina Kubizek, Emilia Lichtenwagner, Sophie Marowitz, Heidi Rieder, Daphne Seiwald, Camilla Selitsch, Rasa Weber, Dorothea Zeyringer, Tobias Eiselt, Jakob Immervoll, Bernhard Kölbl, Gottfried Neuner, Andreas Patton, Florian Wischenbart.

#### 4.3.1.2 Inhalt und Inszenierung

Kehrt man den Titel des Stücks um, ergibt er das Wort „Amok“. „komA“ setzt sich mit einem fiktiven Schulamoklauf und dessen Vorgeschichte auseinander. Im Rahmen eines Stationentheaters, welches in einer Schule selbst stattfindet, dem BG & BRG Rahlgasse in Wien, folgt der Zuschauer den Darstellern/Schülern und erlebt deren Alltagssituationen. Die Besucher werden in vier Gruppen eingeteilt, die an verschiedenen Stationen beginnen und somit verschiedene Charaktere begleiten, wodurch für jede Gruppe das Theatererlebnis dramaturgisch anders aufgebaut ist. Jeder Ort der Schule wird genutzt. Ob nun die Mädchentoiletten, Klassenräume, Bibliothek und vieles mehr. Es gibt kein besonderes Lichtkonzept. Das reguläre Licht der Schule wird genutzt. Die Darsteller tragen Alltagskleidung, welche teilweise die gezeichneten Charaktere der Darsteller unterstützt. Dadurch und aufgrund der kleinen Gruppen wird Unmittelbarkeit und Authentizität kreiert. Unterstützt wird diese Situation auch dadurch, dass das Publikum teils direkt angesprochen wird und auch durch die Tatsache, dass die einzelnen Publikumsgruppen immer wieder für kurze Momente aufeinander treffen. Das heißt, der Zuschauer weiß und hört, in einigen Fällen, dass sich parallel ständig etwas abspielt. Als weiteres Element werden Videoeinspielungen

benutzt, in welchen der maskierte Amokschütze zu sehen ist. Die Geschichte wird vom Ende begonnen. Zuerst stehen die Figuren im Vordergrund, die quasi aus dem Jenseits zum Publikum sprechen und letzte Gedanken, Ängste und Schuldzuweisungen ausformulieren. In der nächsten Szene beginnt der Schulalltag. Die Inszenierung versucht keineswegs die Tat an sich zu schildern, sondern vielmehr versucht sie, Antworten auf die Frage nach Hintergründen zu liefern. Der Zuschauer kann mit der Information, dass ein Amoklauf passieren wird, über die Dauer des Stücks Vermutungen über die verschiedenen Ursachen anstellen. Volker Schmid meint in diesem Zusammenhang, dass sich die Diskussionen in der Gesellschaft zum Thema Amoklauf meist nur auf eine Grundlage stützen.<sup>197</sup>

Der Regisseur Georg Staudacher und der Autor Volker Schmidt, der die Regiearbeit von Staudacher zu Ende führte, starteten im Frühling 2007 dieses Projekt. Im Rahmen von Schreibwerkstätten setzten sich 7 Schüler mit Hilfe von Volker Schmidt mit der Thematik von Amokläufen, in Zusammenhang mit dem Schulalltag, auseinander. In Zusammenarbeit mit 3 professionellen Schauspielern, die in der Inszenierung mitwirken, erarbeiteten die 11 Jugendlichen zuerst unter Georg Staudacher, später unter Volker Schmidt, das Theaterstück.<sup>198</sup>

#### 4.3.1.3 Intentionen

Columbine, Erfurt, Montreal, Emsdetten, Blacksburg... Eine Vielzahl von Schulmassakern haben in letzter Zeit die Menschen erschüttert. Die Namen der Orte sind Synonyme geworden für den ungreifbaren Schrecken, für den Tod Unschuldiger, für die nackte Angst, für die Hilflosigkeit der Gesellschaft, für die immer wiederkehrende Frage nach dem "Warum". Konnte man bei der Ursachenforschung die Amokläufe in den USA noch auf die laxen Waffengesetze und die Leichtigkeit, mit der man dort Waffen erwerben kann, zurückführen, zeigt das Massaker von Erfurt, dass einfache Antworten nicht ausreichen. Wir stehen möglicherweise vor einem Problem, dessen Ursachen in globalen Entwicklungen zumindest der industrialisierten Welt zu suchen sind.<sup>199</sup>

---

<sup>197</sup> Vgl. Dschungel Wien: Mit Zirkuszelt und Amoklauf in die vierte Saison, 2007, Archivmeldung der Rathauskorrespondenz, Abrufbar unter: <http://www.wien.gv.at/vtx/rk?DATUM=20070829&SEITE=020070829015>, Zugegriffen am 7.04 2009.

<sup>198</sup> Vgl. komA. Vorgeschichte, 2009, Macht|schule|theater, Abrufbar unter: <http://www.machtschuletheater.at/koma/vorgeschichte>, Zugegriffen am 6.04 2009.

<sup>199</sup> komA, new space company, Abrufbar unter: <http://www.newspacecompany.at/ProduktionenKoma.html>, Zugegriffen am 6.04 2009.

#### 4.3.1.4 Rezeption

Aufgrund des Erfolgs wurde das Stück im Jänner 2008 wiederaufgenommen. „komA“ wurde im Frühjahr 2008 mit der „Stella-Darstellender.Kunst.Preis“ in der Kategorie „Herausragendes Konzept“ ausgezeichnet. In weiterer Folge erhielt die Inszenierung am 20. November 2008 den Nestroy-Preis für die beste Off-Produktion. Claudia Schmied und das Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur wurden auf das Projekt aufmerksam und bedienten sich dessen als „Role Model“ für die Initiative „Macht|schule|theater“. Dieses ist ein Projekt im Rahmen der Initiative „Weiße Feder - Gemeinsam gegen Gewalt“, in Kooperation mit „KulturKontakt Austria“ und dem Dschungel Wien. So wurden in jedem Bundesland Österreichs Nachfolgeprojekte mit zum Thema Gewalt ins Leben gerufen. In Schreibwerkstätten arbeiten die Jugendlichen unter professioneller Betreuung an Texten, die schließlich mit den jungen Darstellern als Theaterstücke umgesetzt werden. Die verschiedenen Produktionen hatten zwischen April und Mai 2009 ihre Premieren.<sup>200</sup>

Auch von Seiten der österreichischen Presse wurde „komA“ Aufmerksamkeit gewidmet. So beschreibt Heinz Wagner im Kurier:

„Tiefsinnige Gedanken meist in einfachen Sätzen und (Wort-) Bildern auf den Punkt gebracht, sind eines der zentralen Elemente des Theaterstücks 'komA'.“<sup>201</sup>

Im Falter wird betont, dass vor allem die jugendlichen Darsteller und ihre natürliche Art zu spielen, den Besuch des Stücks zu einem Erlebnis machen wie nur selten im Theater.

„Klugerweise verzichtet 'komA' darauf, Erklärungen anzubieten oder gar Schuldige anzuklagen. Man hat den Eindruck, dass das, was da gezeigt wird, gar nicht weit weg ist vom ganz gewöhnlichen Schulalltag. Genau das ist ja das Beunruhigende.“<sup>202</sup>

---

<sup>200</sup> Vgl. Macht|schule|theater. Ein Projekt im Rahmen der Initiative "Weiße Feder" des BMUKK in Kooperation mit KulturKontakt Austria und DSCHUNGEL WIEN, (Wien: Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, 2009). S. 1ff

<sup>201</sup> Wagner, Heinz, ""Nichts geschieht ohne Vorzeichen", Kurier 10.09 2007.

<sup>202</sup> Kralicek, Wolfgang, "komA," Falter 2007.

## 5 Rezeption der darstellenden Kunst für junges Publikum

Rezeption und die Forschungsfelder sind gerade beim Medium Theater speziell, da anders als zum Beispiel bei der bildenden Kunst oder der Literatur, das zu verhandelnde Phänomen nicht unmittelbar als Werk vorliegt, beziehungsweise nicht immer wieder beliebig zur Betrachtung heran gezogen werden kann. Einen Text oder ein Bild kann man immer wieder auf sich wirken lassen. Durch die Transitorik der Kunst ist dies weitaus schwieriger, da eine Theatervorstellung an sich einmalig ist und nicht nach Bedarf verfügbar. Man kann zwar auf die Textgrundlage oder ähnliches zurückgreifen, diese Informationen geben aber kaum Eindruck über die Inszenierung. Der Kontakt zum konkreten Zuschauer macht jede Aufführung einzigartig.

### 5.1 Definition von Rezeption und Rezeptionsforschung

Unter Rezeption versteht man im Allgemeinen „die kommunikative Aufnahme und Aneignung von Kunstwerken durch ein Publikum.“<sup>203</sup>

Kirstin Wardetzky, die sich mit der Rezeptionsforschung bei jungem Publikum beschäftigt, verzichtet in ihrer Definition auf den Begriff des Kunstwerks.

„Rezeptionsforschung stellt die methodisch kontrollierte Untersuchung der sinnlichen Wahrnehmung und kognitiven/emotionalen Verarbeitung medialer Angebote durch eine definierte Rezipientengruppe dar.“<sup>204</sup>

Ein weiterer zentraler Begriff in diesem Zusammenhang ist also jener der Wahrnehmung, auch bekannt als Perzeption, von dem lateinischen „perceptio“. Die Bedeutungen sind Auffassung, Aufnahme, Einsicht. In der Theaterwissenschaft wird Wahrnehmung vor allem in Zusammenhang mit dem Zuschauer verwendet. Aber auch die Akteure unterliegen den Mechanismen der Wahrnehmung. Im Bereich der Theaterwissenschaft ist sie „die grundlegende Dimension der ästhetischen Erfahrung“<sup>205</sup> und genau um diese Prozesse geht es bei der Rezeptionsforschung.

---

<sup>203</sup> Meyers großes Taschenlexikon, Bd. 18, 25 Bde. (Mannheim: 1999). S. 277

<sup>204</sup> Wardetzky, Kirstin, Wörterbuch der Theaterpädagogik, Hrsg. Gerd Koch und Marianne Streisand (Berlin: Schibri Verlag, 2003). S. 249

<sup>205</sup> Sauter, Willmar, Metzler Lexikon Theatertheorie, Hrsg. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstadt. (Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2005). S. 385

## 5.2 Wahrnehmungstheorien

Im 17. Jahrhundert wurde von Philosophen, wie René Descartes und John Locke, die Meinung vertreten, dass Wahrnehmung vor allem durch sekundäre Eigenschaften wie Farbe, Geräusch und Geruch einer Materie erfolgt. Jene ergeben sich aus subjektiven Erfahrungen. Damit widerspricht diese Theorie, der vorhergehenden Meinung, dass es sich bei dem Prozess um die realistische Auffassung materieller Wirklichkeit handelt. Eine weitere philosophische Auslegung war, dass lediglich jener Materie Existenz zugesprochen wurde, die sich durch sinnliche Erfahrung transportierte.<sup>206</sup>

Für die Naturwissenschaft und die Perzeptionspsychologie ist die Wahrnehmung, die grundlegenden Aktivität von Lebewesen, anhand dessen sie sich Wissen über ihre Umgebung aneignen. Auf jene eingeholten Informationen baut die Ausführung zweckmäßiger Handlungen. Die Neurologie setzt sich mit den Sinnesorganen, die wahrnehmende Funktion übernehmen, auseinander. Dazu zählen in erster Linie Augen und Ohren, sowie in weiterer Folge Nase, Mund, Hände bzw. die Haut im Allgemeinen. Sowohl die Neurologie als auch die Perzeptionspsychologie untersuchen, wie der Mensch Sinneseindrücke aufnimmt und schließlich weiterverarbeitet zu Reaktionen. Neuere Studien der Gehirnforschung besagen, dass die Wahrnehmung durch Erinnerungen, Erfahrungen und erlernte Fähigkeiten beeinflusst wird. Gegenstand weiterer Untersuchungen ist, inwiefern und in welchem Masse das Verarbeiten von Inhalten zu steuern ist. Dabei gilt es auch zu klären, welche Reaktionsweisen in den Hirnstrukturen bereits im frühen Kindheitsalter festgelegt sind und welche wiederum erst später hinzu kommen.<sup>207</sup>

## 5.3 Die Wahrnehmung des jungen Publikums

Das Rezeptionsverhalten von Kindern und Jugendlichen ist nicht allgemeingültig und folgt keinen Regeln. Was in, oder nach einer Vorstellung als gesichertes Wissen gilt, kann schon in der nächsten widerlegt werden.<sup>208</sup> Generell ist zu sagen, dass Rezeptionsforschung bei Kindern und Jugendlichen wenig Erkenntnisse liefert und sich

---

<sup>206</sup> Vgl. Sauter. S. 386

<sup>207</sup> Vgl. Ebd. 386ff

<sup>208</sup> Vgl. Israel, Annett und Silke Riemann, "Wozu brauchen Kinder dieses Theater," Deutsches Kinder- und Jugendtheater. Das andere Publikum, Hrsg. Silke Riemann Annett Israel (Berlin: Henschel, 1996). S. 12ff

teils dem ursprünglichen Rahmen entzieht, da es sich um junge Rezipienten handelt, auf die anders als auf Erwachsene eingegangen werden muss.<sup>209</sup>

Es gilt zu beachten, dass bei Wahrnehmungsprozessen zwischen emotionalen und intellektuellen Elementen unterschieden werden muss. In der Praxis liegen gerade diese beiden Aspekte sehr nah beieinander, so gilt es jene in der Forschung zu trennen und weiterhin zu untersuchen, um so zu fundiertem Wissen zu gelangen. Die emotionale Wahrnehmung findet sich in Gefühlen und Intuition. Aus jenen Empfindungen heraus werden zum Beispiel die Akteure auf der Bühne kategorisiert als Mann oder Frau. Auf dieser emotionalen Ebene wird auch das Vergnügen eingeordnet, das der Zuschauer empfindet, wenn der Darsteller etwa gut singt oder tanzt. In weiterer Instanz baut sich die Sympathie für die dargestellte Figur, oder auch die Identifikation mit ihr. Die kognitive Wahrnehmung gesellt sich zu dieser emotionalen. Sie muss nicht mit dieser übereinstimmen und äußert sich zum Beispiel in einer intellektuellen Bewertung und Interpretation.<sup>210</sup>

Wie zuvor erwähnt, ist der Zuschauer ein wesentlicher Teil des Theaters und dessen Aufführungen. Im Bezug auf das Kinder- und Jugendtheater wird die Hinwendung zum Publikum noch zwingender. Die, in der vorliegenden Arbeit verhandelte, darstellende Kunst für junges Publikum wird von Erwachsenen gemacht und beurteilt. Darüber hinaus sind die Erwachsenen, diejenigen, welche die Entscheidung zum Theaterbesuch treffen. Woher nimmt aber der Elternteil oder der Pädagoge zum Beispiel das Wissen, was Kinder und Jugendliche anspricht, berührt, interessiert? Und wie schaffen es die Theatermacher das junge Publikum zu erreichen? Eine der Grundvoraussetzungen ist, dass die Erwachsenen die Kinder und Jugendlichen ernst nehmen und sich mit ihnen auseinandersetzen.<sup>211</sup>

Der Bereich, der sich mit der Beziehung von Publikum und Theater beschäftigt, ist die Theaterpädagogik. Gerade mit den jungen Zuschauern wird über den Theaterbesuch

---

<sup>209</sup> Vgl. Kirschner, Jürgen und Kirstin Wardetzky, Kinder im Theater. Dokumentation und Rezeption von Heleen Verburgs 'Winterschlaf' in zwei Inszenierungen, Schriftreihe der Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung. (Frankfurt: Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland, 1993). S. 184ff

<sup>210</sup> Vgl. Sauter. S. 388

<sup>211</sup> Vgl. Schill, "Das Rezeptionsverhalten des jungen Publikums - ein Forschungsgebiet der Theaterpädagogik am Kinder- und Jugendtheater." S. 5

hinaus gearbeitet. Sie werden zum Theater als Erlebnisraum hingeführt. Vorstellungen werden vor- und nachbereitet, es wird versucht Gesehenes spielerisch zu vertiefen. Diese Arbeit und Vorgangsweise liefert zwar teils Aufschluss, allerdings keine gesicherten Erkenntnisse zur Rezeption. Es bedarf zielgerichteter Rezeptionsforschung um zu Ergebnissen zu gelangen und ob diese in den Zuständigkeitsbereich der Theaterpädagogik fällt, ist vielerorts strittig. Im Allgemeinen ist zu sagen, dass sich die Rezeptionsforschung im Theater auf schwierigem Boden befindet. Kirstin Wardetzky äußert sich folgendermaßen zu dieser Problematik.

„Während die traditionelle Theaterwissenschaft und auch die Germanistik über erprobte Verfahren verfügt, Stücke und Aufführungen von historischen, inhaltsanalytischen, hermeneutischen und strukturellen Ansätzen her zu beschreiben bzw. zu interpretieren, sieht sich die Rezeptionsforschung innerhalb der Theaterwissenschaft, die Konkretisierung des Kunstwerkes Aufführung in je individueller Sinngestalt erkunden will, gegenwärtig vor weitreichende theoretische, methodologische und methodische Schwierigkeiten gestellt. Diese resultieren meines Erachtens zum einen aus dem Mangel an Interdisziplinarität (Rezeption kann nicht von nur einer Wissenschaftsdisziplin erforscht werden), zum anderen aus dem Mangel an empirischer Grundlagenforschung, einschließlich des Fehlens geeigneter Instrumentarien, mit denen die Komplexität des Rezeptionsprozesses zu erfassen und abzubilden wäre.“<sup>212</sup>

Das Schwierige ist also, dass die Rezeptionsforschung am Theater im Spannungsbereich zwischen Wissenschaft und Praxis steht. Im Theaterhaus zählt die Untersuchung des Rezeptionsverhalten selten zum Berufsbild des Theaterpädagogen, da jene Aufgabe auch nicht unmittelbar mit der Theaterpädagogik zu tun hat.

Wie zuvor erwähnt, muss sich ein Theater um seine Zuschauer kümmern, ganz besonders um sein junges Publikum. Es muss auf Eigenheiten und besondere Interessen eingehen können und die Zuschauer respektieren. Das führt zu einem weiteren Grund der im Zusammenhang mit Kinder- und Jugendtheater die Notwendigkeit von systematisch angelegter Untersuchung stützt: der Altersunterschied zwischen Produzent und Rezipient.<sup>213</sup>

---

<sup>212</sup> Kirschner und Wardetzky, Kinder im Theater. Dokumentation und Rezeption von Heleen Verburgs 'Winterschlaf' in zwei Inszenierungen. S. 184

<sup>213</sup> Vgl. Schill, "Das Rezeptionsverhalten des jungen Publikums - ein Forschungsgebiet der Theaterpädagogik am Kinder- und Jugendtheater." S. 6

### **5.3.1 Untersuchung zum kindlichen Rezeptionsverhalten am Beispiel der Studie zu Heleen Verburgs „Winterschlaf“**

Kirstin Wardetzky stellte zwischen 1991-1993 gemeinsam mit Jürgen Kirschner Untersuchungen zum Rezeptionsverhalten von Kindern und Jugendlichen am konkreten Beispiel einer Produktion an. Das Spezielle an der Untersuchung war, dass ein Stück gewählt wurde, welches zum Zeitpunkt des Projekts, sowohl von der „Schauburg“, dem Theater der Jugend in München, als auch vom „Theater der Freundschaft“ (heutiger Name „Theater an der Parkaue“) in Berlin, inszeniert wurde. Bei dem Stück handelte es sich um „Winterschlaf“ von Heleen Verburg. Rund 300 Kinder im Alter von ca. 11 Jahren nahmen an der Untersuchung teil. Umfassende Ergebnisse versprach die Tatsache, dass es zwei Inszenierungen gab und auch zwei Kindergruppen: jene aus München und jene aus Berlin. Die Kinder sahen sowohl das Stück „ihrer“ Stadt, als auch das, der anderen. Im weiteren Verlauf soll nun auf einige der Ergebnisse dieser Rezeptionsforschung eingegangen werden, die ersten Aufschluss geben, über die Situation des Rezeptionsverhaltens bei Kindern und der Forschung danach. Natürlich kann nicht von allgemeingültigen Erkenntnissen gesprochen werden, wenn es um die Ergebnisse geht, die speziell im Bezug auf die Inszenierung gemacht wurden, zum Beispiel in Sachen Ausstattung, Musik, Figuren und ähnlichem. Auf jene wird im weiteren Verlauf nicht eingegangen. Vermutungen zur allgemeinen Rezeption, können anhand der Ergebnisse der Untersuchung hier behandelt werden.

Die Studie war Initiator für weitere Auseinandersetzung mit dem Thema in diesem Rahmen und kann als impulsgebend für andere Untersuchungen angesehen werden. Aufgrund dessen wurde sie von der Verfasserin zur genaueren Auseinandersetzung gewählt.

In der Untersuchung stieß man zuerst auf allgemeine Probleme, die sich bei der Rezeptionsforschung stellen und welche bei jungem Publikum als Rezipienten verstärkt eintreten.

In aller erster Linie können nach Beobachtung des Rezipienten und dessen Verhalten lediglich Hypothesen darüber angestellt werden, was sich im Inneren der Person abspielt. Die Wahrnehmung des Zuschauers, lässt sich kaum veranschaulichen. Das führt zur nächsten Schwierigkeit: Die Sprache als Mittel des Ausdrucks. Erstens lässt sich viel der gewonnenen Eindrücke und dessen, was im Prozess der Rezeption passiert, schwer in Worte fassen. Zweitens ist Sprache ein Kollektiv, das sich durch alle

möglichen Einflüsse verändert. Durch äußere Umstände bildet sich ein spezifisches Repertoire, welches die Ausdrucksweise einer jeden Person individualisiert und somit eindeutige Auslegung verkompliziert. Die Rezeption an sich ist ein komplexes Gefüge, das sich aus dem Rezipienten, dem Gegenstand und der Situation zusammenfügt. Jeder dieser drei Faktoren hat seine Eigenheiten. In welchem Masse sich diese auf das Ergebnis der Untersuchung auswirken, kann empirisch nicht nachvollzogen werden. Ziel der Forschung ist es, universelle, gesicherte Aussagen über die Konstellation zwischen Rezipientengruppe und Gegenstand treffen zu können. Um das zu erreichen muss die Originalität und Besonderheit des rezeptiven Ereignisses übergangen werden.<sup>214</sup>

Zwischen dem Rezipienten und dem Forscher muss in jeder Situation eine gewisse Distanz herrschen um Ergebnisse nicht, zum Beispiel durch Suggestion, zu verfälschen. Im Fall von Kindern und Jugendlichen darf dieser Abstand nicht verringert werden, der Erwachsene muss dennoch seinem jungen Gegenüber in hohem Masse entgegenkommen. Das soll heißen, dass die Sprache angepasst werden muss, um beidseitige Missverständnisse zu verhindern. Wenn der Erwachsene sowohl verbale als auch non-verbale Äußerungen des Kindes richtig aufgefasst hat, kann es spätestens beim Umlegen in die Sprache der Erwachsenen zu Ungenauigkeiten kommen. Rezeptionsforschung mit Kindern muss also auf die Möglichkeiten jener eingehen. Das Kind als Rezipient muss jegliche Freiheit für Äußerungen haben, außerdem müssen die gestellten Anforderungen in produktiver Art und Weise zur Auseinandersetzung anregen. Das Kind muss als eigenständiger Partner gelten und das spüren, um sich so sicher in der Situation der Untersuchung verhalten zu können.<sup>215</sup>

Laut Piaget gibt es einzig und allein eine Grundregel, die befolgt werden muss. Man darf nichts suggerieren. Das heißt, im Gespräch darf die Formulierung einer Frage kein Ziel verfolgen.<sup>216</sup>

Um nun zu etwas spezifischeren Ergebnissen der Studie zu kommen, wird kurz auf die Methoden der Rezeptionsforschung eingegangen.

---

<sup>214</sup> Vgl. Kirschner und Wardetzky, Kinder im Theater. Dokumentation und Rezeption von Heleen Verburgs 'Winterschlaf' in zwei Inszenierungen. S. 186ff

<sup>215</sup> Vgl. Ebd.

<sup>216</sup> Vgl. Piaget, Jean, Das Weltbild des Kindes (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005). S. 23ff

Bei der besprochenen Untersuchung entschied man sich für zwei Verfahren. Zum einen wurden Interviews geführt und zum anderen entschied man sich für das Spiel mit einem Spielset. Bei der ersten Methode wurden die Kinder, welche die Vorstellung ihrer Heimatstadt gesehen hatten, am Tag danach in einem Einzelinterview, das auf Tonband aufgezeichnet wurde, in der Schule befragt. Die Interviewer sollten die Kinder dazu ermuntern, völlig frei über ihre Eindrücke zu sprechen, aber mit keinerlei Lenkung oder Suggestion versehen. Für die zweite Methode wurden Modelle des Bühnensbildes und der Figuren der jeweiligen Inszenierung in verkleinerter Form angefertigt. Wiederum am Tag nach dem Vorstellungsbuch der Heimatstadt hatten die Kinder in der Schule einzeln die Möglichkeit das Gesehene anhand der angefertigten Figuren, ohne weitere Angaben, im Modell des Bühnensbildes, nachzuspielen.<sup>217</sup> Das Spiel der Kinder wurde auf Video aufgenommen. Kurzfristig entschied man sich, dieses Verfahren auch anzuwenden, nachdem die Kinder die Inszenierung der jeweils anderen Stadt gesehen hatten. Gedacht waren diese Spieltests, um die, in den Interviews gewonnenen, Resultate zu überprüfen und gegebenenfalls zu erweitern. Es wurde davon ausgegangen, dass in Form von Befragungen, der größte Nutzen im Rahmen der Rezeptionsforschung gezogen werden kann. Laut den Ergebnissen der Untersuchung erkannte man allerdings schnell, dass das Spiel mit einem Spielset weitaus aufschlussreicher war. Wardetzky stellt in der Dokumentation der Studie sogar das darstellende Spiel als Methode hinter das benutzte Verfahren. In ihrer Argumentation untermauert sie das mit der Tatsache, dass die Puppen völlig von den Kindern gesteuert werden können. Jeglicher Impuls kann auf diese übertragen werden. Es treten keinerlei darstellerische Hürden, wie zum Beispiel beim darstellenden Spiel auf. Des Weiteren kann sich der Erwachsene als Gegenüber zurückziehen. Im Sinne der Auswertung sieht man sich aber vor dieselben Probleme gestellt wie bei anderen Verfahren. Es muss ein Kanon von Kriterien gefunden werden, die eine weitgehend objektive Auswertung zulassen.<sup>218</sup>

---

<sup>217</sup> Die Untersuchungsleiter erklärten zuerst, dass es sich um das nachgebaute Bühnenmodell handelte und dass die Schauspieler in Form von Puppen ersetzt wurden. Es wurde gefragt, welche Puppe, welchen Charakter darstellt und danach wurden die Kinder aufgefordert nachzuspielen, an was sie sich erinnern.

<sup>218</sup> Vgl. Kirschner und Wardetzky, Kinder im Theater. Dokumentation und Rezeption von Heleen Verburgs 'Winterschlaf' in zwei Inszenierungen. S. 190ff

### **5.3.2 Nutzen der Rezeptionsforschung im Bereich der darstellenden Kunst für junges Publikum**

Untersuchungen zum kindlichen Rezeptionsverhalten bringen unterschiedliche Vorteile und sind in verschiedenen Bereichen von Relevanz. Auf der Hand liegt das Interesse von der künstlerischen Seite. Erstens kommt es der Produktion von Stücken zugute, wenn man gewonnene Ergebnisse und Erkenntnisse umsetzen kann. Was beschäftigt Kinder und Jugendliche? Was nehmen sie wie wahr? Natürlich können Untersuchungen, wie jene zu „Winterschlaf“, die jeweilige Produktion auch noch in der Phase der Aufführungen prägen und verändern. Auch in weiteren Bereichen können die gewonnenen Informationen von Vorteil sein. Je näher der Kontakt zum Publikum ist, desto mehr kann auch das theaterpädagogische Angebot darauf abgestimmt werden. Wird Rezeptionsforschung im Rahmen einer bestimmten Inszenierung betrieben, so kann die Vor- und Nachbereitung zielführender gestaltet werden. Untersuchungen zum Rezeptionsverhalten sind auch wertvoll für den Rezipienten selbst. Die Kinder, in diesem Fall, können in erster Linie davon profitieren, dass sie sich durch die Verfahren mit dem Gesehenen weiter auseinandersetzen. In nächster Instanz ziehen sie Nutzen daraus, dass sich das Theater an ihren Perspektiven orientiert. Ein anderer Aspekt bezieht sich auf eine weitere Rezipientengruppe des Kinder- und Jugendtheaters: die Erwachsenen. Durch systematische und professionelle Untersuchungen kann das Theater für junges Publikum seine Berechtigung und Notwendigkeit statuieren. Bedenken der Eltern und Pädagogen kann mit vorgelegten Ergebnissen entgegnet werden. Gerade in der Diskussion um den Kunstanspruch des Kinder- und Jugendtheaters kann dieser, anhand der Resultate, Legitimation finden. Auch Politikern und Geldgebern kann so vermittelt werden, welchen Nutzen dieses Theater hat. Gerade jenen gilt es vor Augen zu führen, dass es unerlässlich ist, Kindern und Jugendlichen die darstellende Kunst in bestmöglicher Form zugänglich zu machen.<sup>219</sup>

Zur Situation von Untersuchungen zum kindlichen Rezeptionsverhalten im Theater ist zu sagen, dass es trotz einiger bisher durchgeführter Studien schwierig ist, „das Kind“ oder „den Jugendlichen“ als konkreten Rezipienten zu kategorisieren. Selbst bei Erwachsenen ist das nur bedingt möglich. Es ist zu beachten, dass es unzählige Faktoren

---

<sup>219</sup>Vgl. Schill, "Das Rezeptionsverhalten des jungen Publikums - ein Forschungsgebiet der Theaterpädagogik am Kinder- und Jugendtheater." S. 12ff

gibt, welche die Rezeptionsforschung und deren Ergebnisse beeinflussen. Untersuchungen dieser Art beziehen sich meist auf eine bestimmte Inszenierung. Laut Wardetzky besteht die ideale Situation aus einer Zusammenarbeit von Theater und Wissenschaft. So können beide Seiten in größtmöglicher Masse davon profitieren. Die Resultate können im Rahmen von künstlerischen und inszenatorischen Ansätzen angewendet und aus theoretischer und wissenschaftlicher Sicht können die Verfahren optimiert werden. In beiden Fällen kann sich so eine Art Kanon von Kriterien herausbilden, der weiter gegeben werden kann. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung ist also in Kombination mit der Praxis am Besten umzusetzen.<sup>220</sup>

#### **5.4 Theaterkritik im Kinder- und Jugendtheater**

Wenn von der Rezeption von Kunst gesprochen wird, dann handelt es sich natürlich nicht nur um eine wissenschaftliche, empirische und praktische Untersuchung der Wahrnehmung, sondern natürlich auch um die Rezeption im Rahmen der Rezension. Diese Form der Rezeption des Kinder- und Jugendtheaters ist sehr speziell, da man sich in einem außerordentlichen Spannungsfeld bewegt. Man kann in diesem Genre prinzipiell von 3 verschiedenen Rezipientengruppen sprechen:

1. Die Experten (Kritiker, Theatermacher)
2. Die Erwachsenen (Eltern bzw. weitere Familienangehörige, Pädagogen)
3. Die Kinder und Jugendlichen

Jeder einzelne Zugehörige dieser drei Gruppen nimmt das Theater für junges Publikum auf eigene Art und Weise wahr und das vor allem unter völlig unterschiedlichen Gesichtspunkten.

Im ersten Teil dieses Kapitels geht es um die Auseinandersetzung mit dem jungen Publikum. Im folgenden Teil geht es um die Erwachsenen als Rezipienten. Bei der Theaterkritik, wie auch bei der Rezeptionsforschung, wird das Theater für junges Publikum verhandelt. Im Fall der Kritik sind jedoch die Adressaten Erwachsene. Die Kontroversen sind groß, wenn es um Theaterkritik im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters geht.

---

<sup>220</sup> Vgl. Kirschner und Wardetzky, Kinder im Theater. Dokumentation und Rezeption von Heleen Verburgs 'Winterschlaf' in zwei Inszenierungen. S. 264

#### 5.4.1 Theaterkritik und der Kulturjournalismus

Um die Situation des Rezensionswesens im Bereich der darstellenden Kunst für junges Publikum zu analysieren, muss zuerst die Theaterkritik an sich kurz verhandelt werden. Wo steht die Theaterkritik? Handelt es sich um einen Bereich der Theaterwissenschaft? Stephan Porombka, Professor für Kulturjournalismus, geht auf die Abhandlung des Begriffs in theaterwissenschaftlichen Werken ein. In einem, seiner herangezogenen Texten wird die Theaterkritik gar nicht erwähnt. Ein weiterer Beitrag wiederum, sieht die Aufgabe der Kritik im Bereich der Analyse von Inszenierungen, welche in zwei Rubriken unterteilt ist. Die hier verhandelte Theaterkritik wird zu den Dokumenten gezählt, die nicht vom Theaterwissenschaftler verfasst werden. Im Gegensatz dazu stehen jene, die vom Theaterwissenschaftler stammen. Grund dafür ist, dass der analytisch-interpretatorische Charakter nicht eindeutig ist und es sich eher um subjektives Verständnis der Stücke und des Theaters handelt.<sup>221</sup>

Porombka datiert die vermehrte Hinwendung zum Theater durch Zeitungen, Magazine und Bücher auf die Jahre zwischen 1767 und 1769 und damit auf das Erscheinen der „Hamburgischen Dramaturgie“ von Gotthold Ephraim Lessing. Diese ist aus einem weiteren Grund interessant. Ist es nämlich Lessing, der darin den Anspruch stellt, dass der Kritiker und somit sein Werk in den Produktionsprozess eingebunden sein sollten. Jeder einzelne Teil des Theaters soll beobachtet und beurteilt werden. Der Kritiker soll vor allem unterscheiden können, von welcher Seite Fehler kommen. Mit seiner Kritik kann er zur Verbesserungen der Praxis beitragen.<sup>222</sup>

Stephan Porombka geht in seiner Kulturgeschichte zur Theaterkritik weiter und wirft ein interessantes Stichwort auf: die Theaterpolitik. Er spricht davon, dass Anfang des 20. Jahrhunderts die Ansicht, die auch Lessing, wie zuvor erwähnt, vertrat, auf vorherrschendem Posten war. Die Kritiker sahen sich als Teil der Theaterkunst. Und mit allem was sie schrieben, angesichts dieses Stellenwerts, wurde Theaterpolitik betrieben. Jene waren es, die mitentschieden, wer gelobt und wer verrissen wurde. Sie nahmen Einfluss auf den ganzen Theaterbetrieb. Bis heute hat es sich gehalten, dass die Theaterkritik als nicht objektiv genug eingestuft wird. Es wird ihr vorgeworfen zu wenig analytisch zu sein und stark in kulturpolitische Kontexte eingebunden zu sein.

---

<sup>221</sup> Vgl. Porombka, Stephan, "Teilhaber im kreativen Netzwerk. Theaterkritik als 'cultural performance'," Grimm & Grips 21, Hrsg. Eckhard Mittelstädt und Wolfgang Schneider (Frankfurt: Assitej e. V. Bundesrepublik Deutschland, 2007). S. 35

<sup>222</sup> Vgl. Lessing, Gotthold Ephraim, Hamburgische Dramaturgie (Stuttgart: Phillip Reclam jun. GmbH & Co, 1999). S. 9ff

Porombka bringt so den Begriff des „cultural turn“ auf. Hier handelt es sich um einen Wechsel der Perspektiven. Zur Analyse und Interpretation geht man weg vom Werk und stattdessen hin zum kulturellen Kontext. In der Literatur hat das bereits stattgefunden und ist somit die Prognose des Autors für die Theaterkritik.<sup>223</sup>

#### 5.4.2 Stellenwert der Rezension im Theater für Kinder und Jugendliche

„Kritik ist zunächst eine kommunikative Handlung, genauer gesagt, die Äußerung einer reflektierten, wertenden Stellungnahme und Mitteilung über die ästhetische Erfahrung eines Rezipienten. Kritik ist damit Bestandteil jedes Rezeptionsprozesses und nicht nur eine professionelle Tätigkeit.“<sup>224</sup>

Dieses Zitat von Gerd Taube führt zu einem wichtigen Punkt in Zusammenhang mit dem Stellenwert der Kritik. Ein jeder, nicht nur die Theaterkritiker, sondern auch die Theatermacher und das Publikum, nehmen das Theater auf diese Weise, also im Sinne der Kritik, wahr.

Wie zuvor erwähnt, ist die Theaterkritik im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters sehr umstritten. Die Wichtigkeit wird nicht in Frage gestellt, ist es meist die Form der Kritik, die in dieser Gattung zu Diskussionen führt. Jedoch sind es nicht die besprochenen Kritikpunkte, dass es an Objektivität mangle und zu viel gewertet wird. Das Theater für junges Publikum verlangt von der Theaterkritik eine ernsthafte Auseinandersetzung. Kunst an sich wertet immer und in der Rezeption jener, wird dann wiederum gewertet.<sup>225</sup> Und eben das wird von den Kritikern und ihren Rezensionen erwartet. Dabei soll es aber nicht um Wertungen gehen, die sich an „roten Bäckchen und glänzenden Augen“ orientieren. Das Kinder- und Jugendtheater will nach Qualität beurteilt werden. Bei Gerd Taube heißt es, dass Qualität sinnlich wahrnehmbar ist. Sinnliche Wahrnehmung heißt auf griechisch „aestetis“, was uns zum Begriff der Ästhetik führt. So kommt Taube zu dem Schluss, dass sich Qualität über ein ästhetisches Erlebnis vermittelt.<sup>226</sup>

Das Theater für Kinder und Jugendliche stellt einen Kunstanspruch an sich selbst und will diesen auch von den Kritikern wahrgenommen sehen. Und den vorhergehenden

---

<sup>223</sup> Vgl. Porombka, "Teilhaber im kreativen Netzwerk. Theaterkritik als 'cultural performance'." S. 39ff

<sup>224</sup> Ebd. S. 50

<sup>225</sup> Vgl. Taube, Gerd, "Qualität, Kritik und Innovation. Kritisches Denken im Kinder- und Jugendtheater," Grimm & Grips 21, Hrsg. Eckhard Mittelstädt und Wolfgang Schneider (Frankfurt: Assitej e. V. Bundesrepublik Deutschland, 2007). S. 47

<sup>226</sup> Vgl. Ebd. S. 48

Ausführungen zufolge, wird Qualität von Ästhetik transportiert und die Wahrnehmung davon ist niemandem vorbehalten. Für die darstellende Kunst für junges Publikum ist es der Kunstanspruch, der auch den verantwortungsvollen Umgang mit den Kindern und Jugendlichen ausdrückt. Vermisst man also qualitative Auseinandersetzung von Seiten der Kritik mit dem Kinder- und Jugendtheater, so muss man auch das Verantwortungsbewusstsein gegenüber diesem Publikum in Frage stellen. Die Kritik, vor allem auch im Sinne der kritischen Auseinandersetzung mit Kunst, wird als sehr wichtig angesehen im Theater für Kinder und Jugendliche. Und dabei ist nicht nur von den professionellen Kritikern die Rede, sondern auch von den Theatermachern. Gerd Taube sieht dieses kritische Denken als Grundlage für die Produktion und Rezeption von qualitativ hochwertigem Kinder- und Jugendtheater.<sup>227</sup> Kritik gehört zum Alltag der Theatermacher. Wenn ein Regisseur mit einem Schauspieler während des Probenprozesses spricht, dann handelt es sich meist um Kritik. Nicht anders verhält es sich zwischen Dramaturg und Regisseur, um ein weiteres Beispiel zu nennen. Der Unterschied zwischen dieser Kritik und der gedruckten Theaterkritik ist, dass erstere nur konstruktiv ihr Ziel erreicht. Die andere sollte, wünschenswerter Weise, denselben Zweck verfolgen, doch wird in wenigen Fällen dieser Anspruch gestellt, weder vom Verfasser, noch vom Adressaten.<sup>228</sup>

### 5.4.3 Kritik der Kritik

Die Theaterrezension im Kinder- und Jugendtheater wird von Erwachsenen verfasst und richtet sich an Erwachsene. Die Pädagogen und Eltern, also die Leser der Kritiken, fungieren in diesem Fall als Vermittler.<sup>229</sup> Diese Tatsache ist nicht zu bemängeln, denn es kann nicht von einem professionellen Theaterkritiker, der sein Handwerk erlernt hat, verlangt werden, dass er jenes nicht anwendet. Und das müsste er tun, würde er eine Kritik für Kinder schreiben. Denn je nach Altersgruppe müsste er sich eines anderen, verständlicheren Vokabulars bedienen, die Aufzählung von Namen der Mitwirkenden wäre hinfällig, etc. Weiters sollen Rezensionen nicht nur Informationen zur

---

<sup>227</sup> Vgl. Taube, "Qualität, Kritik und Innovation. Kritisches Denken im Kinder- und Jugendtheater." S. 53

<sup>228</sup> Vgl. Süß, Marco, "Dirkurs und Routine. Die Dialogizität der Theaterkritik Eine Polemik," Grimm & Grips 21, Hrsg. Eckhard Mittelstädt und Wolfgang Schneider (Frankfurt: Assitej e. V. Bundesrepublik Deutschland, 2007). S. 106

<sup>229</sup> Vgl. Porombka, Stephan, "Im Dreieck von Künstlern, Erziehern und Kindern. Ein Gespräch von Stephan Prombka mit Geesche Wartemann über das Rezensieren von Inszenierungen für ein junges Publikum," Grimm & Grips 21, Hrsg. Eckhard Mittelstädt und Wolfgang Schneider (Frankfurt: Assitej e. V. Bundesrepublik Deutschland, 2007). S. 56

Inszenierungen liefern, sondern bedienen ja auch den Diskurs über die Kunst. Und dieser findet zwischen Erwachsenen statt. Theaterrezensenten schreiben über Theater für junges Publikum und diese Kritiken werden wiederum von anderen Erwachsenen gelesen. Die Kulturjournalisten bewegen sich in ihrem gewohnten Metier, wenn sie Theaterinszenierungen rezensieren. Theater ist schließlich Theater. Zumindest möchte man das glauben, da es in einem Arbeitsfeld zusammenfließt. In der Realität sieht es jedoch anders aus.

„Es ist doch ein Kreuz mit der Kritik. Das Theater für ein junges Publikum fühlt sich nach wie vor von der Theaterkritik diskriminiert. Denn die Nichtwahrnehmung im Feuilleton ist auch eine Form der Wahrnehmung. Und selbst dann, wenn Kinder- und Jugendtheater kulturjournalistischer Gegenstand ist, ist es immer noch eine Frage was, von wem und vor allem wo etwas einer theaterkritischen Würdigung unterzogen wird. In Grimm & Grips 2, also vor 2 Jahrzehnten, habe ich mich schon darüber ausgelassen. Über die Kindertheater-Kritik als Wiederkäutung des Geschehens, die Kindertheater-Kritik als Gebrauchsanweisung für Erzieher und die Kindertheater-Kritik als Hommage an eine idyllische Kindheit.“<sup>230</sup>

Mit jenen Worten eröffnet Wolfgang Schneider das Jahrbuch für Kinder- und Jugendtheater der Assitej Deutschland, Grimm & Grips, dessen Ausgabe aus dem Jahr 2007 den Hauptfokus auf die Theaterkritik gelegt hat.

In seinen weiteren Ausführungen spricht er dennoch von den Veränderungen, die stattgefunden haben. Gerade die Theater-Magazine setzen sich verstärkt mit dem Theater für Kinder und Jugendliche auseinander. Im Verlag „Theater der Zeit“, von welchem auch das gleichnamige Magazin herausgegeben wird, erscheint sogar 3 mal jährlich „IXYPSILONZETT. Magazin für Kinder- und Jugendtheater“. Doch von Zufriedenheit in diesem Bereich kann noch nicht gesprochen werden. Im Bereich der Tageszeitungen spricht Schneider davon, dass es „immer noch“ die Praktikanten der Zeitungen sind, die zu den Vorstellungen kommen.<sup>231</sup>

Die drei Kategorien, die Wolfgang Schneider der Kindertheaterkritik zuschreibt, sind aber auch heute noch zu finden. Die erste Form ist die Aufführungsbeschreibung. Das heißt, der Großteil der Kritik besteht aus einer reinen Inhaltsangabe. Beschreibung von Stilmitteln oder anderen Angaben, denen sich die Theaterkritik eigentlich bedient, werden ausgespart. Es kann also kaum von Rezension im Rahmen einer Kritik

---

<sup>230</sup> Schneider, Wolfgang, "Die Kritik der Kritik. Einführende Bemerkungen zum Schwerpunktthema von 'Grimm & Grips 21'," *Grimm & Grips 21*, Hrsg. Eckhard Mittelstädt und Wolfgang Schneider (Frankfurt: Assitej e. V. Bundesrepublik Deutschland, 2007). S. 33

<sup>231</sup> Vgl. Ebd.

gesprochen werden, da weder im positiven noch im negativen Sinne reflektiert wird. Diese Art der Kritik ist am häufigsten im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters zu finden. Die zweite Kategorie, die Schneider beschreibt, ist jene, in der das Theater als Ort des Lernens verstanden wird. Das wiederum bedeutet, dass das Theatererlebnis nicht als kulturelle Erfahrung betrachtet wird, sondern rein als Möglichkeit der Vermittlung von pädagogischen Werten. Auch hier richtet der Theaterkritiker seinen Blick nicht auf das künstlerische Produkt, stattdessen aber auf das Zielpublikum. Das Theater hat unter diesem Blickwinkel ideologische und pädagogische Ziele und Absichten. Fragwürdig ist in diesem Fall, wie die Rezensenten durch bloße Beobachtung von Reaktionen erschließen können, was bei den jungen Zuschauern ankommt und wie es das tut. Den dritten Missbrauch an der Kindertheaterkritik sieht Wolfgang Schneider in der „Hommage an eine idyllische Kindheit“<sup>232</sup>. Der erwachsene Journalist sieht sich durch den Besuch eines Theaterstücks für junges Publikum, sofort in seine Kindheit zurück versetzt und versucht sich dann in vielen Fällen an seine Erfahrungen zu erinnern. Auch hier wird das Hauptaugenmerk auf die kindlichen Zuschauer gelegt und die Kriterien an denen die Qualität eines Stücks gemessen wird, sind die oft zitierten „glänzenden Kinderaugen“ und „roten Bäckchen“.<sup>233</sup>

Es besteht also ein Unterschied zwischen Rezensionen von Theaterstücken für Erwachsene und jenen des Theaters für junges Publikum. Geesche Wartemann, Professorin für Theorie und Praxis des Kinder- und Jugendtheaters an der Universität Hildesheim, sieht in der Rezension des Theaters für junges Publikum ein Verlangen nach zwei Fähigkeiten. Die Herausforderung, der sich viele Kritiker nicht bewusst sind oder der sie nicht gewachsen sind ist, eine ästhetische Kompetenz. Zum zweiten muss auch überlegt werden, an wen sich das Theater richtet.<sup>234</sup>

Die Frage, die sich an diesem Punkt natürlich stellt, ist, warum die Kinder – und Jugendtheaterkritik diese Defekte aufweist. Der Theaterkritiker Manfred Jahnke sieht den Auslöser dieser Problematik in der Geschichte des Theaters für junges Publikum,

---

<sup>232</sup> Schneider, Wolfgang, "Kritik der Kritik. Über das Rezensionswesen im Kinder- und Jugendtheater," Kinder- und Jugendtheater in der Kritik. Gesammelte Rezensionen, Porträts und Essays, Hrsg. Wolfgang Schneider, Bd. 10 (Frankfurt: Peter Lang, 2001). S. 9

<sup>233</sup> Vgl. Ebd. S. 8ff

<sup>234</sup> Vgl. Porombka, "Im Dreieck von Künstlern, Erziehern und Kindern. Ein Gespräch von Stephan Prombka mit Geesche Wartemann über das Rezensieren von Inszenierungen für ein junges Publikum." S. 57

genauer gesagt im Weihnachtsmärchen und dessen Wahrnehmung. Über mehrere Jahrzehnte stand dieses für das Theater für Kinder und Jugendliche.

„Hält man sich darüber hinaus vor Augen, daß das Weihnachtsmärchen seit je weniger den Bedürfnissen der Kinder als denen der sich an die eigene Kindheit erinnernden Erwachsenen entsprach und daß sich Theatermacher, Kritiker, Pädagogen und Eltern im ‘augenzwinkernden Einverständnis‘, daß glänzende Kinderaugen über die Ästhetik einer Aufführung zu befinden hätten, zusammenfanden, ist das Dilemma der Kindertheaterkritik – historisch betrachtet – skizziert.“<sup>235</sup>

Die eigentliche Schwierigkeit vor die sich die Kritiker gestellt sehen ist, dass sie Kunst beurteilen müssen, die von anderen Erwachsenen für Kinder und Jugendliche gemacht wird. Die Notwendigkeit einer ästhetischen Analyse des künstlerischen Endprodukts wird verdrängt durch die Unsicherheit, die der Rezensent hat, weil er sich dem Kind oder Jugendlichen gegenüber gestellt sieht. Er hat das Gefühl, dass er sich in seiner Arbeit viel mehr mit Regeln der Entwicklungspsychologie beschäftigen muss, als mit seinem erlernten Handwerk. Um zu einem Ergebnis oder Urteil zu kommen, wird in erster Linie das Publikum und dessen Reaktion beobachtet und nicht das Geschehen auf der Bühne. Die meisten Kritiker vergessen, dass es lediglich eine Reaktion von Kindern gibt, die wirklich eindeutig nach außen getragen wird: Langeweile.<sup>236</sup>

In diesem Umgang mit der Kunst für junges Publikum spiegelt sich die Geringschätzung derselbigen wider, die sich durch das Weihnachtsmärchen manifestiert hat. Einen großen Unterschied in der Vorgehensweise eines Theaterkritikers, der sich mit Kinder- und Jugendtheater beschäftigt, sieht Jahnke darin, dass kaum einer von ihnen im Vorfeld etwa das Textbuch liest. Eine solche Vorbereitung ist für den Rezensenten Teil seiner Arbeit, um überhaupt zwischen dem eigentlichen Stück und seiner Inszenierung differenzieren zu können.<sup>237</sup> Nur mit dieser Vorarbeit wird deutliche welche Absichten vom Autor kommen und was die Intention der Regie ist. Ohne jenes Vorwissen kann es nicht zu einer Untersuchung des Kunstwerks kommen. Wenn sich der Kritiker auf die Rekonstruktion von Inhalten und die Beobachtung des Publikums beschränkt, wird er sich nicht seiner eigentlichen Arbeit widmen können, „die

---

<sup>235</sup> Jahnke, Manfred, "Kriterien für eine Kritik des Kinder- und Jugendtheaters " Kinder- und Jugendtheater in der Kritik. Gesammelte Rezensionen, Porträts und Essays, Hrsg. Wolfgang Schneider, Bd. 10, Kinder-, Schul- und Jugendtheater. Beiträge zu Theorie und Praxis (Frankfurt: Peter Lang, 2001). S. 169

<sup>236</sup> Vgl. Ebd. S.169ff

<sup>237</sup> Vgl. Ebd.

Organisation von Bedeutungszusammenhängen anschaulich zu machen und ihre Machart zu bewerten<sup>238</sup>.

Noch einmal muss an diesem Punkt erwähnt sein, dass sich die Situation auf jeden Fall verbessert hat. Eng verknüpft ist man selbstverständlich hier mit dem allgemeinen Stellenwert der Szene und des Genres. Stephan Rabl meint, dass es hier um eine Frage der Wichtigkeit geht, die ewig zur Debatte stehen wird. Er vermutet sogar, dass diese Problematik „genreimmanent“<sup>239</sup> ist. Tatsache ist, dass die Lösung dazu nicht nur von Seiten der darstellenden Kunst für junges Publikum kommen kann. Die Frage ist, wie eine Gesellschaft mit ihren Kindern, Jugendlichen und Familien umgeht. Und wie geht dieselbe Gesellschaft mit Kunst und Kultur um?<sup>240</sup>

---

<sup>238</sup> Jahnke, "Kriterien für eine Kritik des Kinder- und Jugendtheaters ". S. 178

<sup>239</sup> Stephan Rabl, Interview geführt am 15. 12 2008

<sup>240</sup> Vgl. Ebd.

## Conclusio

Die österreichische Kinder- und Jugendtheaterszene geriet nach ihrer ihrem Aufbruch ins Stocken. Den enthusiastischen Anfängen folgte ein Einbruch. Die kaum vorhandenen Förderungen, oder notwendigen längerfristigen Subventionen, stellten die freien Gruppen vor Probleme. Es fehlte an den benötigten Rahmenbedingungen, wie zum Beispiel auch an angemessenen Spielorten. Von vielen Seiten wurden das fehlenden Niveau und die mangelnde Professionalität kritisiert. Die Szene konnte aus der Stimmung des anfänglichen Enthusiasmus kaum weitere Impulse entwickeln.

Daraus resultierend, entwickelten sich in den 1990er Jahren Initiativen, welche die Situation der Künstler verbessern wollten. Viele dieser Forderungen wurden in den vergangenen zwei Jahrzehnten umgesetzt und erzielten die erhofften Resultate. Seit 2004 gibt es in Wien ein neues Theaterhaus für junges Publikum, Richtlinien für Subventionen und deren Vergaben wurden eingeführt und Österreich hat inzwischen eine größere internationale Festivalpalette als Deutschland.

Trotzdem gibt es immer noch den Grundtenor der Unzufriedenheit. Diskussionen um den Stellenwert des Theaters für Kinder und Jugendliche werden nach wie vor geführt - ein Indiz dafür, dass es diesen noch zu legitimieren gilt. Die Überzeugung, dass Theater für junges Publikum neben pädagogischen Gesichtspunkten einen Kunstananspruch stellt, wird bisher fast nur von den Machern vertreten. Es gilt weiterhin die Daseinsberechtigung und die Notwendigkeit des Kinder- und Jugendtheaters zu manifestieren. Die Voraussetzung dafür ist allerdings ein Umdenken der Gesellschaft.

„Wie soll ein Theater, das nach Anerkennung strebt, ein System verändern, in dem nur anerkannt wird, was sich in dieses System integriert hat? [...]Die Theaterzensur wurde abgeschafft, aber sie ist all überall zugegen. Sie hat längst Form angenommen in Gebäuden, in Zielgruppen, in Erwartungshaltung, in Raumordnungen, im Umgang mit dem öffentlichen Leben.“<sup>241</sup>

Theater für junges Publikum ist Theater, wie der Name schon sagt. Es wird von professionellen Künstlern gemacht, die ihre eigenen Ansprüche nicht umformulieren, „nur“ weil sie für Kinder und Jugendliche arbeiten. Dennoch befindet sich ein „Kinder- und Jugendtheaterhaus“ nicht auf derselben Stufe, wie ein renommiertes

---

<sup>241</sup> Vogg, Die Kunst des Kindertheaters. S. 41ff

„Erwachsenentheaterhaus“. Auch verdient beispielsweise ein Schauspieler, Autor oder Regisseur, der im Theaterbereich für junges Publikum arbeitet, weniger für dieselbe Arbeit, als im „normalen“ Theater. Die Untersuchung im Rahmen der vorliegenden Arbeit zeigt, dass die beiden Bereiche immer noch differenziert wahrgenommen werden. Zu den, aus der Situation resultierenden, Überlegungen zählt der Ansatz, dass es eine eigene Ausbildung für den Kinder- und Jugendtheaterbereich geben sollte. Nach Meinung der Verfasserin, ist das jedoch der falsche Weg. Denn dadurch würde man sich noch viel stärker in eine Nische des „Spezialtheaters“ drängen lassen.

Die Experten sprechen von einer „Krise“ des Kinder und Jugendtheaters. Der Höhepunkt sei bereits erreicht worden und diesen gäbe es nicht mehr zu übertreffen.<sup>242</sup> Meist sind es, wie in diesem Fall, die Theatermacher und Experten selbst, welche die härteste Kritik formulieren. Die noch immer mangelnde oder nicht zufriedenstellende Anerkennung vermittelt das Gefühl von Zweitklassigkeit. Aus dieser Situation heraus wird oft aggressiver gekämpft. In der Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters liegen die Wegweiser für seine weitere Entwicklung. Die pädagogischen Intentionen finden dort ihre Wurzeln und verfestigten sich mit der stetigen und nach wie vor gegebenen Abhängigkeit von Schulen. Und gerade in diesem Spannungsfeld sind es die Pädagogen und somit die Erwachsenen, die man als Vermittler des Theaters für Kinder und Jugendliche braucht. Auch im freien Verkauf sind es die Eltern und Verwandten, die in letzter Instanz dem jungen Publikum einen Theaterbesuch ermöglichen. Diese Gegebenheiten werden sich im Hinblick auf Kinder nicht ändern. Das, was sich die Pädagogen und Erziehungsberechtigten von der darstellenden Kunst für junges Publikum erwarten, spiegelt wieder, wie Kinder in der Gesellschaft wahrgenommen werden. Wenn Erwachsene glauben, dass Kinder mit Themen wie zum Beispiel Homosexualität nicht umgehen können, dann werden auch Theaterstücke, die sich damit auseinandersetzen, auf Widerstand stoßen. Erst wenn eine Aufwertung dessen stattfindet, wie Kinder und Jugendliche gesehen werden, kann es auch im Theaterbereich zu maßgeblich positiven Veränderungen kommen. Das Theater für Kinder und Jugendliche gibt es schon, jetzt fehlt es nur an den Erwachsenen, die dieses den jungen Menschen zugestehen. Damit würde man den richtigen Weg einschlagen.

---

<sup>242</sup> Vgl. Schwabe, Lisa und Julia Weingart, Dokumentation des Symposiums: Eine Frage der Perspektive? ‘Schöne Aussicht(en)’ auf die Theaterlandschaft für ein junges Publikum (Stuttgart: 2008). S. 3ff

Denn anders als oft behauptet, sind die jungen Zuschauer nicht „das Publikum von morgen“, sondern „die Erwachsenen von morgen“.

Die darstellende Kunst für junges Publikum ist kein Theater 2. Klasse, sondern vielmehr einer anderen Klasse. Und es sollte gleichberechtigt neben den anderen Künsten bestehen können, denn es leistet gleichwertige, ästhetische Arbeit.

## Bibliographie

### Selbstständige Werke:

Bauer, Gerald M. und Birgit Peter, Hrsg. "Neue Wege" 75 Jahre Theater der Jugend in Wien. Bd. 2. Wien: LIT Verlag, 2008.

Benjamin, Walter. "Programm eines proletarischen Kindertheaters." Über Kinder, Jugend und Erziehung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.

Carle, Ursula und Astrid Kaiser, Hrsg. Rechte der Kinder. Hohengehren: Schneider Verlag, 1998.

Curtze, Heike. "Theater für Kinder und Jugendliche in Wien - Von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart-." Dissertation. Universität Wien, 1970.

Dieke, Gertrude. "Die Blütezeit des Kindertheaters." Schaubühne. Bd. 8. Emsdetten, 1934.

Feimer, Isabella. "Die Wiener Theaterreform. Veränderung und Umstrukturierung der Wiener Theaterlandschaft, 2003 bis 2006." Diplomarbeit. Universität Wien, 2007.

Hanl, Ilse. "Animazione. Bericht über ein Experiment." Texte zur Theaterarbeit 3. Hrsg. Dramatisches Zentrum Wien. Wien: Augartenverlag, 1975.

Israel, Annett und Silke Riemann, Hrsg. Deutsches Kinder- und Jugendtheater. Das andere Publikum. Berlin: Henschel, 1996.

Kirschner, Jürgen und Kirstin Wardetzky. Kinder im Theater. Dokumentation und Rezeption von Heleen Verburgs 'Winterschlaf' in zwei Inszenierungen. Schriftreihe der Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung Frankfurt am

- Main: Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland, 1993.
- Krenn, Anita. "Professionelles Kinder- und Jugendtheater in Österreich. (Geschichte, Modelle, Projekte)." Dissertation. Universität Wien, 1984.
- Lessing, Gotthold Ephraim. Hamburgische Dramaturgie. Stuttgart: Phillip Reclam jun. GmbH & Co, 1999.
- Mennicken, Rainer und Stephan Rabl, Hrsg. Theater für junges Publikum. Szene Österreich von Bregenz bis Wien. Berlin: Theater der Zeit, 2008.
- Miller, Alice. Am Anfang war die Erziehung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Mittelstädt, Eckhard und Wolfgang Schneider, Hrsg. Grimm & Grips 21. Frankfurt: Assitej e. V. Bundesrepublik Deutschland, 2007.
- Pachner, Sophie. "Aber jeder bewahrte da seinen Namen": die Masse im Theater der zwanziger Jahre bei Asja Lacin und Bertholt Brecht." Diplomarbeit. Universität Wien, 2008.
- Piaget, Jean. Das Weltbild des Kindes. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005.
- Preier, Franz V. "Theater der Jugend: Direktionszeit Dr. Reinhard Urbach von 1988 bis 2002." Diplomarbeit. Universität Wien, 2008.
- Richard, Jörg, Hrsg. Kindheitsbilder im Theater. Bd. 1. Frankfurt: Haag + Herchen, 1994.
- Röbke, Dr. Thomas und Bernd Wagner. Bedarfs- und Nutzungsstudie für ein Kindertheaterhaus. Endbericht. Nürnberg: ISKA, 1995.

- Rössler, Beatrice. "Die freie Kinder- und Jugendtheaterszene in Österreich unter besonderer Berücksichtigung Wiens. Eine Standortbestimmung." Diplomarbeit. Universität Wien, 2002.
- Royce, Barbara Sigrid. "Der Dschungel - Theaterhaus für junges Publikum im Museumsquartier." laufende Diplomarbeit. Universität Wien, seit 2005.
- Rutschky, Katharina. Schwarze Pädagogik. Quellen zur Naturgeschichte der bürgerlichen Erziehung. Berlin: Ullstein, 1997.
- Saz, Natalia. Kinder im Theater. Berlin: Henschel, 1966.
- Schedler, Melchior. Kindertheater. Geschichte, Modelle, Projekte. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1972.
- Schill, Monika. "Das Rezeptionsverhalten des jungen Publikums - ein Forschungsgebiet der Theaterpädagogik am Kinder- und Jugendtheater." Abschlussarbeit. Theaterwerkstatt Heidelberg, 2006.
- Schneider, Wolfgang. Theater für Kinder und Jugendliche. Beiträge zu Theorie und Praxis. Medien und Theater. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2005.
- Schneider, Wolfgang, Hrsg. Kinder- und Jugendtheater in der Kritik. Gesammelte Rezensionen, Porträts und Essays. Bd. 10. Frankfurt: Peter Lange, 2001.
- Schneider, Wolfgang, Hrsg. Kinder- und Jugendtheater in Österreich. Bd. 28. Frankfurt: Dipa Verlag, 2000.
- Vogg, Martin. Die Kunst des Kindertheaters. Analyse des künstlerischen Potentials einer dramatischen Gattung. Kinder-, Schul- und Jugendtheater. Beiträge zu Theorie und Praxis. Hrsg. Wolfgang Schneider. Bd. 9. Frankfurt: Peter Lang, 2000.

Weber, Barbara. "Zur Situation des österreichischen Theaters für Kinder und Jugendliche." Diplomarbeit. Universität Wien, 1997.

Wolfram, Karoline. "Kinder- und Jugendtheater in Wien." Abschlussarbeit. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2004.

### **Unselbstständige Literatur:**

Meyers großes Taschenlexikon Bd. 18. 25 Bde. Mannheim, 1999. S. 277

Bauer, Gerald M. "Aufbrüche/Umbrüche. Konzeptionen und Strategien des Theaters der Jugend nach 1968." "Neue Wege" 75 Jahre Theater der Jugend in Wien. Hrsg. Gerald M. Bauer, Peter, Birgit. Bd. 2. Wien - Musik und Wege. Wien: LIT Verlag, 2008. S. 87 – 101.

Bochdansky, Christoph Tini Cermak, Stephan Rabl und Hubertus Zorell. Freies Theaterhaus für junge Menschen. Wien: IG freie Theater - AG Kindertheater, 1994.

Carle, Ursula. "75 Jahre Rechte der Kinder - Was haben drei Generationen aus den Forderungen der 20er Jahre gemacht?" Rechte der Kinder. Hrsg. Ursula Carle und Astrid Kaiser. Hohengehren: Schneider Verlag, 1998. S. 11 – 23.

Carle, Ursula und Astrid Kaiser. "Einleitung: Kinderrechte als pädagogische Herausforderung." Rechte der Kinder. Hrsg. Ursula Carle und Astrid Kaiser. Hohengehren: Schneider Verlag, 1998. S. 2 – 10.

Felkel, Markus. "Von der Publikumsorganisation zur eigenen Bühne. Das Theater der Jugend zwischen 1945 und 1964." "Neue Wege" 75 Jahre Theater der Jugend in Wien. Hrsg. Gerald M. Bauer, Peter, Birgit. Bd. 2. Wien - Musik und Wege. Wien: LIT Verlag, 2008. S. 43 – 55.

Figl, Johanna. "Theater für die Allerkleinsten. Die Entwicklung einer Theaterszene für die Jüngsten." Theater für junges Publikum. Szene Österreich von Bregenz bis

Wien. Hrsg. Rainer Mennicken und Stephan Rabl. Berlin: Theater der Zeit, 2008. S. 44 - 52

Israel, Annett und Silke Riemann. "Wozu brauchen Kinder dieses Theater." Deutsches Kinder- und Jugendtheater. Das andere Publikum. Hrsg. Silke Riemann Annett Israel. Berlin: Henschel, 1996. S. 12 – 15.

Jahnke, Manfred. "Anmerkungen zur jüngeren Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters. Aufbruch, Kontroversen, Widersprüche." Kinder- und Jugendtheater in der Kritik. Gesammelte Rezensionen, Porträts und Essays. Hrsg. Wolfgang Schneider. Bd. 10. Kinder-, Schul- und Jugendtheater. Beiträge zu Theorie und Praxis. Frankfurt: Peter Lang, 2001. S. 37 – 58.

Jahnke, Manfred. "Kriterien für eine Kritik des Kinder- und Jugendtheaters " Kinder- und Jugendtheater in der Kritik. Gesammelte Rezensionen, Porträts und Essays. Hrsg. Wolfgang Schneider. Bd. 10. Kinder-, Schul- und Jugendtheater. Beiträge zu Theorie und Praxis. Frankfurt: Peter Lang, 2001. S. 169 – 179.

Jahnke, Manfred. "Nur Märchen zur Zeit der Weihnacht. Kindertheaterdramaturgie damals und heute." Kinder- und Jugendtheater in der Kritik. Gesammelte Rezensionen, Porträts und Essays. Hrsg. Wolfgang Schneider. Bd. 10. Kinder-, Schul- und Jugendtheater. Beiträge zu Theorie und Praxis. Frankfurt: Peter Lang, 2001. S. 19- 25.

Jahnke, Manfred. "O Herr schmeiß Hirn vom Himmel." Kinder- und Jugendtheater in der Kritik. Gesammelte Rezensionen, Porträts und Essays. Hrsg. Wolfgang Schneider. Bd. 10. Kinder-, Schul- und Jugendtheater. Beiträge zu Theorie und Praxis. Frankfurt: Peter Lang, 2001. S. 66 – 77.

Jahnke, Manfred. "Vom Weihnachtsmärchen, das nicht gestorben ist." Kindheitsbilder im Theater. Hrsg. Jörg Richard. Bd. 1. Kinder - Jugend - Theater. Frankfurt am Main: Haag + Herchen, 1994. S. 37 – 49.

- Kantner, Werner. "Zehn Jahre scene bunte wähe. Ein Festival-viele Festivals." Kinder- und Jugendtheater in Österreich. Hrsg. Wolfgang Schneider. Bd. 28. Jugend und Medien. Frankfurt: Dipa Verlag, 2000. S. 121 – 127.
- Keuchel, Dr. Susanne und Prof. Dr. Andreas Wiesand. Hintergrundinformationen und zusammenfassende Schlussfolgerungen zur Vorstellung der Publikation "Das 1. Jugend-Kulturbarometer 'Zwischen Eminem und Picasso...'". Bonn: Zentrum für Kulturforschung, 2006.
- Lang, Thomas. Wörterbuch der Theaterpädagogik. Hrsg. Gerd Koch und Marianne Streisand. Berlin: Schibri Verlag, 2003. S. 156 – 158.
- Mennicken, Rainer. "Die Jungen sind die Helden. Ein Gespräch zum Stand der Dinge im österreichischen Theater für junges Publikum." Theater für junges Publikum. Szene Österreich von Bregenz bis Wien. Hrsg. Rainer Mennicken und Stephan Rabl. Berlin: Theater der Zeit, 2008. S. 8 – 15.
- Nickel, Hans Wolfgang, Roland Dreßler und Carin van Rijswoudt. Theaterlexikon1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. rowohlts enzyklopädie. Hrsg. Manfred Brauneck und Gérard Schneilin. 5. Ausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007. S. 533 - 538.
- Pawlowsky, Verena. Kindertheater in Wien. Eine Chronologie. Wien: Informationsbüro Freies Theaterhaus für Kinder, 1998.
- Peter, Birgit. "Konzepte eines Theaters für die Jugend von 1932 bis 1938. Politische Interventionen in den Gründungsjahren des Theaters der Jugend." "Neue Wege" 75 Jahre Theater der Jugend in Wien. Hrsg. Gerald M. Bauer, Peter, Birgit. Bd. 2. Wien - Musik und Wege. Wien: LIT Verlag, 2008. S. 25 – 43.
- Porombka, Stephan. "Im Dreieck von Künstlern, Erziehern und Kindern. Ein Gespräch von Stephan Prombka mit Geesche Wartemann über das Rezensieren von Inszenierungen für ein junges Publikum." Grimm & Grips 21. Hrsg. Eckhard

Mittelstädt und Wolfgang Schneider. Frankfurt: Assitej e. V. Bundesrepublik Deutschland, 2007. S. 55 – 63.

Porombka, Stephan. "Teilhaber im kreativen Netzwerk. Theaterkritik als 'cultural performance'." Grimm & Grips 21. Hrsg. Eckhard Mittelstädt und Wolfgang Schneider. Frankfurt: Assitej e. V. Bundesrepublik Deutschland, 2007. S. 35 – 47.

Rabl, Stephan. "Das musst du dir unbedingt ansehen! Ein Festivalreigen von Ost nach West und Nord nach Süd." Theater für junges Publikum. Szene Österreich von Bregenz bis Wien. Hrsg. Rainer Mennicken und Stephan Rabl. Berlin: Theater der Zeit, 2008. S. 123 – 132.

Rabl, Stephan. "Es steht auf deiner Stirn. Nach- und Auswüchse." Theater für junges Publikum. Szene Österreich von Bregenz bis Wien. Hrsg. Rainer Mennicken und Stephan Rabl. Berlin: Theater der Zeit, 2008. S. 16 – 20.

Sauter, Willmar. Metzler Lexikon Theatertheorie. Eds. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstadt.. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2005. S. 385 – 389.

Schneider, Wolfgang. "Die Kritik der Kritik. Einführende Bemerkungen zum Schwerpunktthema von 'Grimm & Grips 21'." Grimm & Grips 21. Hrsg. Eckhard Mittelstädt und Wolfgang Schneider. Frankfurt: Assitej e. V. Bundesrepublik Deutschland, 2007. S. 33 – 35.

Schneider, Wolfgang. "Kritik der Kritik. Über das Rezensionswesen im Kinder- und Jugendtheater." Kinder- und Jugendtheater in der Kritik. Gesammelte Rezensionen, Porträts und Essays. Hrsg. Wolfgang Schneider. Bd. 10. Frankfurt: Peter Lang, 2001. S. 5 – 13.

Schwabe, Lisa und Julia Weingart. Dokumentation des Symposiums: Eine Frage der Perspektive? 'Schöne Aussicht(en)' auf die Theaterlandschaft für ein junges Publikum. Stuttgart, 2008.

- Süß, Marco. "Dirkurs und Routine. Die Dialogizität der Theaterkritik Eine Polemik." Grimm & Grips 21. Hrsg. Eckhard Mittelstädt und Wolfgang Schneider. Frankfurt: Assitej e. V. Bundesrepublik Deutschland, 2007. S. 99 – 108.
- Taube, Gerd. "Qualität, Kritik und Innovation. Kritisches Denken im Kinder- und Jugendtheater." Grimm & Grips 21. Hrsg. Eckhard Mittelstädt und Wolfgang Schneider. Frankfurt: Assitej e. V. Bundesrepublik Deutschland, 2007. S. 47 – 55.
- Tauber, Julia. Überraschung auf Tour: Dschungel Wien, 2007.
- Vogg, Martin. "Wo nichts ist, kann etwas werden. Die Kunst de Kindertheaters als Chance für das Theater in Österreich." Kinder- und Jugendtheater in Österreich. Hrsg. Wolfgang Schneider. . Bd. 28. Jugend und Medien. Frankfurt: Dipa Verlag, 2000. S. 10 – 25.
- Wardetzky, Kirstin. Wörterbuch der Theaterpädagogik. Hrsg. Gerd Koch und Marianne Streisand Berlin: Schibri Verlag, 2003. S. 249 – 251.
- Weissensteiner, Manfred. "Das dramatische Lebensgefühl. Die Arbeit für und mit Jugendlichen im Theater." Theater für junges Publikum. Szene Österreich von Bregenz bis Wien. Hrsg. Rainer Mennicken und Stephan Rabl. Berlin: Theater der Zeit, 2008. S. 92 – 98.
- Zorell, Hubertus. "Das Theaterhaus für Kinder. ein Plädoyer und ein Entwurf." Kinder- und Jugendtheater in Österreich. Hrsg. Wolfgang Schneider. Bd. 28. Jugend und Medien. Frankfurt: dipa-Verlag, 2000. S. 113 – 119.

## **Zeitungsartikel:**

Affenzeller, Margarete. "Auf nach Traumistan!" Der Standard 08.02 2008.

Droste, Gabi dan. "Profiliertes Kleinkindertheater in Europa. Internationales Netzwerk im Theater für die Allerkleinsten." IXYPSILONZETT. Magazin für Kinder- und Jugendtheater 02/2008 (2008). S. 12 – 16.

Jahnke, Manfred. "Begegnungen von darstellender und bildenden Künstlern. Luaga&Losna in Bludenz." IXYPSILONZETT. Magazin für Kinder- und Jugendtheater 12/2007 (2007). S. 17 – 20.

Korn-Wimmer, Brigitte. "Theater von Anfang an in Bologna. Die Erfolgsstory des Teatro Testoni Ragazzi." IXYPSILONZETT. Magazin für Kinder- und Jugendtheater 02/2008 (2008). S. 16 – 19.

Kralicek, Wolfgang. "komA." Falter 38/2007.

Krassnigg, Anna Maria. "Gibt es im Theater für junges Publikum Platz für schwierige Themen?" gift. zeitschrift für freies theater februar/märz08 (2008). S. 31 – 33.

Münzer, Martina. "Renommierter Psychiater warnt: Aufklärung ist Sache der Eltern. Homosexuellen-Stück führt zu heftigen Diskussionen!" Kronen Zeitung 12.01 2008.

Münzer, Martina. "Subventionstheater zeigt Homosexuellen-Stück für Kinder. Prinz liebt Bruder der Prinzessin." Kronen Zeitung 9.01 2008.

Rausch, Johannes. "Österreichs ältestes Festival im Kinder- und Jugendtheaterbereich." gift. zeitschrift für freies theater februar/märz 08 (2008). S. 52.

Rudle, Ditta. "Tanztipps für Kinder. Vom Märchenballett zum abstrakten Bewegungstanz." Die Presse 22. 12 2006.

Stank, Frieda. "Wiener 'Dschungel-Abenteuer' erfreuen auch in Villach Menschen ab zwei Jahren. Tänzer auf Entdeckungsreisen." Kärntner Kronen Zeitung 16.01.2007.

Stemmer, Martina. "Die Liebe eines Prinzen als großer Aufreger." Der Standard 04.02.2008.

Wagner, Heinz. "Die Liebe ist eine Himmelsmacht..." Kurier 06.02.2008.

Wagner, Heinz. ""Nichts geschieht ohne Vorzeichen"." Kurier 10.09.2007.

Wagner, Heinz. "Überraschung: Wenig Mittel-viel Effekt." Kurier 21.01.2007.

### **Internetquellen:**

"Assitej Austria. Junges Theater Österreich". Abrufbar unter. <<http://www.assitej.at/>>.

"Dschungel Wien startet ins Neue Jahr". Wien. Rathauskorrespondenz vom 31.12.2007. OTS. Abrufbar unter. <<http://www.wien.gv.at/vtx/vtx-rk-xlink?SEITE=%2F2007%2F1231%2F003.html>>.

"Dschungel Wien: Mit Zirkuszelt und Amoklauf in die vierte Saison". Wien, 2007. Archivmeldung der Rathauskorrespondenz. Abrufbar unter. <<http://www.wien.gv.at/vtx/rk?DATUM=20070829&SEITE=020070829015>>.

"FPÖ-Wien: Homo-Stück für Kinder an Absurdität nicht mehr zu überbieten". Wien, 2008. APA-OTS. Abrufbar unter. <[http://www.politikportal.at/presseaussendung.php?ch=politik&schluessel=OTS\\_20080109\\_OTS0166](http://www.politikportal.at/presseaussendung.php?ch=politik&schluessel=OTS_20080109_OTS0166)>.

"Frauenberger: Akzeptanz und Diversity gehören in die Schule". Wien, 2008. CeiberWeiber-Frauen Onlinemagazin. Abrufbar unter. <<http://www.ceiberweiber.at/index.php?area=1&p=news&newsid=182>>.

"Geschichte der Kinderrechte". Zürich, 2003. Schweizerisches Komitee für Unicef.  
Abrufbar unter. <[assets.unicef.ch/downloads/kinderrechte\\_geschichte\\_dt.pdf](http://assets.unicef.ch/downloads/kinderrechte_geschichte_dt.pdf)>.

Gruber, Philipp. "Kultur-Nachhilfe aus Schweden". Wien, 2007. Abrufbar unter.  
<<http://www.wienweb.at/content.aspx?menu=1&cid=142796>>.

"Haimbuchner: Kinder dürfen nicht mit Skandaltheater konfrontiert werden. FPÖ-  
Jugendsprecher fordert besseren Schutz für Kinder". Wien, 2008. FPÖ  
Oberösterreich. Abrufbar unter. <<http://www.fpoee-ooe.at/pressemeldung.jsp?id=2880>>.

Hilpold, Stephan. "Stiefkinder des Theaters. Theaterhaus für Kinder und Jugendliche  
Stephan Rabl im Gespräch". Wien, 2003. Abrufbar unter.  
<<http://programm.mqw.at/1984.html>>.

"komA". Wien. new space company. Abrufbar unter.  
<<http://www.newspacecompany.at/ProduktionenKoma.html>>.

"komA. Vorgeschichte". Wien, 2009. Macht|schule|theater. Abrufbar unter.  
<<http://www.machtschuletheater.at/koma/vorgeschichte>>.

"Kuratoren Theater & Tanz". Abrufbar unter. <<http://www.kuratoren-theatertanz.at/aufgaben.html>>.

"Leitbild zur Wiener Theaterreform". Kulturabteilung der Stadt Wien. Abrufbar unter.  
<<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/foerderungen/theaterfoerderung.html>>.

"Lustig, bunt und viel. "Dschungel"-Eröffnung mit "take-off"". Wien, 2004.  
derStandard.at. Abrufbar unter. <<http://derstandard.at/>>.

"Mailath zum Theaterstück im MQ: Es geht um Respekt und Toleranz". Wien, 2008.  
APA-OTS. Abrufbar unter.  
<[http://www.ots.at/presseaussendung.php?schluessel=OTS\\_20080109\\_OTSO208](http://www.ots.at/presseaussendung.php?schluessel=OTS_20080109_OTSO208)>.

Schneider, Wolfgang. "Ästhetische Bildung als Auftrag". 2003. Kulturkontakt Austria.  
Abrufbar unter. <<http://www.kulturkontakt.or.at/page.aspx?target=116356>>.

"spleen\*graz. Internationales Theaterfestival für Kinder und Jugendliche". Abrufbar  
unter. <<http://www.spleengraz.at/allgemein.html>>.

"Startschuss für den Dschungel Wien". Wien, 2004. Archivmeldung der  
Rathauskorrespondenz. Abrufbar unter.  
<<http://www.wien.gv.at/vtx/rk?DATUM=20041001&SEITE=020041001020>>.

"Theater für Kinder. Stephan Rabl wird neuer Leiter des Kindertheaterhauses". Wien,  
1.04 2003. derStandard.at. Abrufbar unter. <<http://derstandard.at/>>.

"THEATRE Wien". Abrufbar unter. <<http://www.thearte.at/index.php?id=246>>.

"Übereinkommen über die Rechte des Kindes. UN-Kinderrechtskonvention im Wortlaut  
mit Materialien". 1989. Abrufbar unter. <[www.national-coalition.de/pdf/UN-Kinderrechtskonvention.pdf](http://www.national-coalition.de/pdf/UN-Kinderrechtskonvention.pdf)>.

"Un-Konvention als "weltweites Grundgesetz" für Kinder". Deutsches Komitee für  
Unicef. Abrufbar unter. <[www.unicef.de/download/i\\_0084\\_kinderrechte.pdf](http://www.unicef.de/download/i_0084_kinderrechte.pdf)>.

"Verhetzung und Diffamierung Homosexueller gehört gestoppt!". Wien, 2008. SoHo.  
Die sozialdemokratische Homosexuellenorganisation. Abrufbar unter.  
<<http://www.soho.or.at/soho/?p=1693>>.

### **Werke ohne Verfasser (Broschüren, Konzeptpapiere, u.ä.):**

"Da rollt die Truhe." Der Standard 23.12 2006.

König & König. Projekteinreichung. Verein THEATRE, 2007.

König&König. Begleitmaterial für PädagogInnen. Theatre, 2008.

Macht|schule|theater. Ein Projekt im Rahmen der Initiative "Weiße Feder" des BMUKK in Kooperation mit KulturKontakt Austria und DSCHUNGEL WIEN. Wien: Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, 2009.

Programmheft Internationales Symposium "Das Recht auf Kunst ist ein Kinderrecht".  
Dschungel Wien.

Theater für Kinder im Museumsquartier. Konzeptpapier. Wien: Informationsbüro Freies Theaterhaus für Kinder, 1998.

Von Klein auf Lust auf Kunst. Freies Theaterhaus für Kinder, 2000.

### **Interviews, Mitschriften von Symposien und Dialogen:**

Assitej Podiumsdiskussion. Was kann man Kindern und Jugendlichen auf der Bühne zumuten. Wien: Assitej Austria, 2006.

Künstlergespräch zum Stück "Überraschung" mit Stephan Rabl im Rahmen der Dschungel Akademie. Wien, 2009.

Interview mit Stephan Rabl, geführt am 15. 12 2008.

Assitej Forum „Theatre for the very young“, Mitschrift der Verfasserin

### **Theaterstücke:**

„Überraschung“, Dschungel Wien

„komA“, New Space Company & Dschungel Wien

„König & König“, Theatre

## **Abstract**

Die gegenständliche Arbeit befasst sich mit der Fragestellung, wie „darstellende Kunst für junges Publikum“ in Österreich und speziell in Wien wahrgenommen wird und welcher Stellenwert dieser Gattung zukommt.

Nach einer eingehenden Auseinandersetzung mit der Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters in Wien, befasst sich die Arbeit in weiterer Folge mit der momentanen Situation der darstellenden Kunst für junges Publikum in Österreich und vor allem in Wien. Im nächsten Teil wird der „Dschungel Wien – Theaterhaus für junges Publikum“, ein wichtiges Impulszentrum der darstellenden Kunst für junges Publikum in Wien, verhandelt. Darauf folgen drei ausgewählte Stückanalysen, in Zusammenhang mit der jeweiligen Thematik des Theaters für Kinder und Jugendliche, der sie zuzuordnen sind. Abschließend beschäftigt sich die vorliegende Arbeit mit der Rezeption der verhandelten Gattung. Weiters wird auf die Rezeptionsforschung eingegangen und dann auf das Rezensionswesens im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters.

## Lebenslauf

---

<b>NAME</b>	Nina Wenko	
<b>GEBURTSDATUM</b>	20.12 1983	
<b>GEBURTSORT</b>	Salzburg	
<b>WOHNORT</b>	1090 Wien	

---

<b>AUSBILDUNG</b>	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien	
2003 - 2009	Studium an der Fakultät "Lettere e Filosofia" in der Studienrichtung "DAMS - DISCIPLINE DELLE ARTI, DELLA MUSICA E DELLO SPETTACOLO" an der Università di Bologna – ALMA MATER STUDIORUM	
im WS 07/08	Akademisches Gymnasium Salzburg	
1994 – 2002	Akademisches Gymnasium Salzburg	

---

<b>BERUFSERFAHRUNG</b>	<b><i>DSCHUNGEL WIEN Theaterhaus für junges Publikum</i></b>	
seit 2006	Freie Dienstnehmerin, Projektleiterin DSCHUNGEL AKADEMIE, Offizielle Lehrveranstaltung des Instituts Theater-, Film- und Medienwissenschaft; Projektentwurf und organisatorische Durchführung Tourbegleitung der Produktion „ÜBERRASCHUNG“ in Österreich, Deutschland und Asien	
April 2006	<b><i>STUTHE.Studierende-Theater</i></b> Produktion und Leitung "PINSEL, PAULA UND DIE PLAUDERNDEN HÄUSER" Theaterworkshop nach dem gleichnamigen Buch für Kinder rund um die Welt der Wiener Architektur	

---

<b>SPRACHEN</b>	Deutsch	Muttersprache
	Italienisch	Fließend (Auslandsstudium )
	Englisch	Fließend
	Französisch	Maturaniveau