universität wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Ett ensamt barn är en tragedi –
Kinder- und Jugendtheater aus Schweden“

Verfasserin

Anna Weiß Bakk. phil

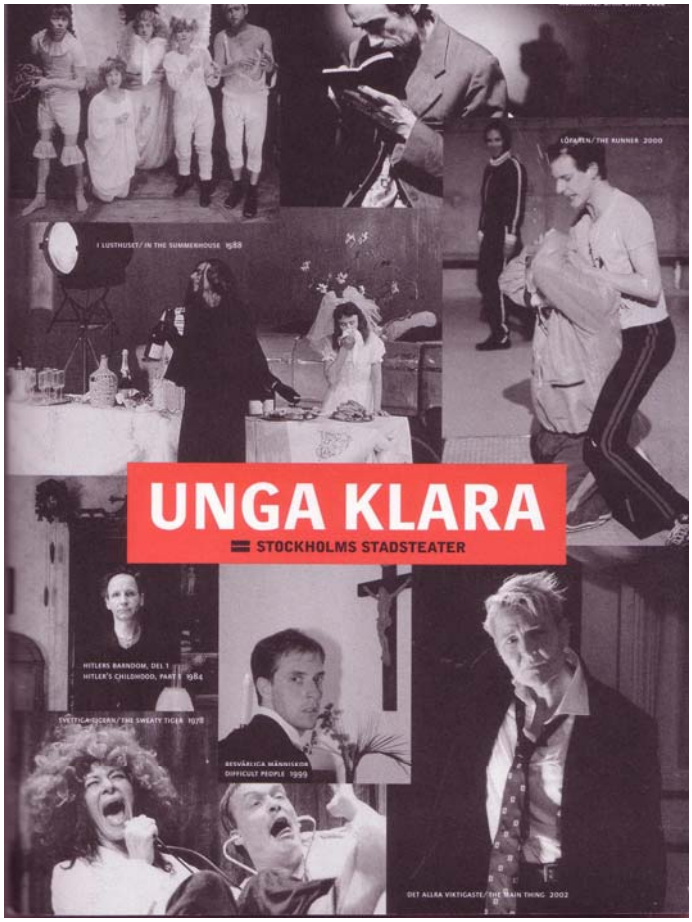
Angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, im Dezember/2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin/Betreuer: Prof. Dr. Michael Gissenwehrer

Diplomarbeit

„Ett ensamt barn är en tragedi –
Kinder- und Jugendtheater aus Schweden“



Verfasserin

Anna Weiß Bakk. phil

Angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, im Dezember/ 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin/Betreuer: Prof. Dr. Michael Gissenwehrer

Danksagung – Tack

An erster Stelle möchte ich meinen Eltern, welche mir das Studium erst ermöglicht haben, danken. Auch dem Rest der Familie gilt Dank für die Unterstützung während der letzten Monate.

Der kurzweiligen und interessanten Gestaltung der Lehrveranstaltungen von Prof. Dr. Michael Gissenwehrer verdanke ich den Entschluss meine Diplomarbeit in diesem Studienfach zu verfassen.

Dank gilt auch meinen Freunden Monika und Hermann Morgenbesser, welche mich durch ihre Motivation unterstützt haben.

Eine große Hilfe bei der Recherche im Archiv des Stockholmer Stadttheaters, war mir Anna Cederlöf.
Ett stort tack till Anna Cederlöf på Stockholms stadsteater arkiv. Du räddade mig med din hjälp.

Danke euch allen!

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 2
2. Geschichte der Pädagogik 5
2.1. Schwarze Pädagogik 10
2.2. Ellen Key - Das Jahrhundert des Kindes 11
3. Kulturgeschichte Schwedens 14
3.1. Vorraussetzungen und Rahmenbedingungen 15
3.2. Kinder- und Jugendtheater in Schweden 15
3.3. Entwicklung der Stücke für Kinder und Jugendliche 31
3.4. Was ist Kunst für Kinder? 36
3.4.1. Kindheitsbilder auf und vor der Bühne – die Entwicklung einer tragischen Figur 41
3.4.2. Sex, Drugs and Rock'n' Roll – Tabuthemen auf der Bühne 50
4. UNGA KLARA 58
4.1. Kulturhuset 60
4.2. Künstlerische Leiterin – Suzanne Osten 61
4.3. Konzepte und Ideen des Theaters 64
5. Methode und Untersuchungsgegenstand erklärt anhand Schwedens Kindertragödien 68
6. Textanalyse der Kinder- und Jugendstücke aus Schweden 77
6.1. Medeas barn 77
6.1.1. Exkurs: Merkmale einer Tragödie nach Aristoteles 80
6.1.2. Zusammenfassung des Stückes 82
6.1.3. Inhaltsanalyse – Wie kann Flucht für Kinder aussehen? 83

6.1.4. Resümee 97
6.2. Hitlers barndom 2 101
6.2.1. Exkurs: Wie wird man zum Massenmörder? – Adolf Hitlers Kindheit 102
6.2.2. Kurzusammenfassung des Stückes 105
6.2.3. Inhaltsanalyse – Wie sieht die Kindheit eines Faschisten aus? 106
6.2.4. Resümee 112
6.3. Flickan, mamman och soporna 113
6.3.1. Zusammenfassung des Stückes 115
6.3.2. Inhaltsanalyse – Geht das Mädchen im Müll unter? 116
6.3.3. Resümee 122
7. Zusammenfassung 124
Literaturverzeichnis 126
Theaterstücke: 130
Zeitschrift: 130
Internetquellen: 130
Abbildungsverzeichnis 133
Anhang 135

1. Einleitung

Die Arbeit befasst sich mit der Entstehung, der Entwicklung und dem aktuellen Stand des schwedischen Kinder- und Jugendtheaters. Dieses Theater ist weit über die skandinavischen Länder hinaus bekannt. Seit den 1968er Jahren ist dieses Theater stetig gewachsen und hat die Bühnenwelt nicht nur einmal auf den Kopf gestellt.

„Wie mit einer eisernen Abschleppstange sind seit zwanzig Jahren Kinder- und Jugendtheater im Bindestrich zu einem Begriff verbunden. Ein Wort Gespann, das >ein< Theater meint. Dieses Koppelwort suggeriert eine Gemeinschaft, eine Interessensgleichheit, vielleicht sogar Identität zwischen Kindern, Jugendlichen und Theater.“ [1]

Obwohl sich Jörg Richard diese Frage nach der Verbindung von Kinder- und Jugendtheater mit einer Vermutung selbst beantwortet, soll ihr am Ende der Arbeit noch eine weitere persönliche Klärung folgen.

Das Einzigartige an den schwedischen Werken und Inszenierungen ist seit den 1970er Jahren die kindliche Perspektive. Suzanne Osten, der künstlerischen Leiterin der Unga Klara Bühne in Stockholm ist dieses neue Konzept zu verdanken. Als viele Länder - teilweise auch heute noch - die Kinder belehren wollten und zu braven ZuschauerInnen erziehen, begann sie Themen aus der Kindheit aufzugreifen und aus einer neuen Sicht zu inszenieren.

„Kann ein Kind nicht auch sehen und verstehen, vielleicht gerade das, was der Erwachsene nicht mehr sieht in seiner Sinnsuche?“ [2]

Durch diesen Einsatz kamen bis dahin als Tabu betrachtete Themen, wie Tod, Scheidung oder sogar Hitlers Kindheit auf die Bühne. Osten ist der Meinung, dass wenn Kinder- und Jugendtheater gemacht werde, das Publikum das Recht auf ihnen angepasstes Theater hätte.

[1] s. Richard, Jörg [Hrsg.] : Jugendtheater. Frankfurt am Main, 1996. S. 135
[2] s. Richard, Jörg: Aufgabenfelder der Theaterpädagogik und Dramaturgie im Kinder- und Jugendtheater/ Eine Einführung in das Tagungsthema. in: Richard, Jörg: Dokumentation zur internationalen Tagung der ASSITEJ. Bremen, 1989. S. 12

„…die Bühnenkunst habe nur dann eine Berechtigung, wenn sie für das Publikum und die Schauspieler wirklich etwas bedeutet.“ [3]

Mit ihren provokanten Stücken stießen Osten und ihr Team oft auf harte Kritik, jedoch kämpften sie weiter und sind heute eines der besten Kinder- und Jugendtheater der Welt. Anhand von sechs aufeinander aufbauenden Kapiteln, soll die Theaterarbeit für Kinder und Jugendliche in Schweden aufgezeigt und analysiert werden.

Das erste Kapitel befasst sich mit der Geschichte der Pädagogik. Dieser Einstieg ist für die Arbeit wesentlich, da Suzanne Osten und ihr Team stark mit pädagogischen Theorien arbeiten. Die Person des Kindes wird in ihren Arbeiten so ernst genommen, dass sie auch namhaften PsychologInnen und PädagogInnen Platz einräumen. Nur auf dieser Basis kann ein Hineinversetzen in das Kind und damit eine neue Form des Dramas entstehen.

Im zweiten Kapitel befasse ich mich mit der Kulturgeschichte Schwedens, denn ein wichtiger Faktor dieser positiven Entwicklung, ist auf die Förderung der Kinderkultur dieses Landes zurückzuführen. Dieser Abschnitt befasst sich nicht nur mit der Kulturgeschichte des Landes, sondern auch mit der Entwicklung der Bühnenthemen. Es zeigt sich, dass das Aufgreifen bisheriger Tabus die Schwerpunkte der Werke sind.

Darauf folgend beschäftigt sich der nächste Teil direkt mit dem Kinder- und Jugendtheater in Stockholm, dem Unga Klara. Hier wird zum einen auf die Bühnen an sich eingegangen, zum anderen auf die künstlerische Leiterin, Suzanne Osten. In diesem Bereich wird auch näher auf die Ideen und Konzepte des Unga Klara verwiesen.

Die letzen zwei Kapitel setzen sich empirisch mit dem schwedischen Kinder- und Jugendtheater auseinander. Ich beschreibe darin die Methode nach Mario Andreotti und analysiere anhand dieser die Stücke „Medas barn“ , „ Flickan, mamman och soporna“ und „ Hitlers barndom II“.

[3] s. Huss, Pia: Alle Kinder können zwischen Theater und Wirklichkeit unterscheiden/ Pia Huss im Gespräch mit Suzanne Osten. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 71

Den Abschluss bilden eine Zusammenfassung und ein problemorientierter Vergleich der drei Theaterstücke.
Außerdem erfolgt hier die Beantwortung der vier Fragestellungen, die in der Arbeit behandelt werden.
Die erste Fragstellung analysiert den Bereich der Fiktion und Realität, es wird der Problemstellung nachgegangen, ob sich Kinder in den Stücken realistisch verhalten.
Der zweite Punkt befasst sich mit der Thematik der Projektion und Reflexion, und untersucht welche Schwierigkeiten auf die Kinder projiziert werden und wie sie damit umgehen.
Die Literatur setzt sich aus den Stücktexten, Diskussionen über diese Theaterform und Informationstexten über die Kulturgeschichte des Landes zusammen.

LeserInnen sollen sich in dieser Arbeit, ein Bild über die mögliche Beantwortung der Frage: „Ist Kunst ein Kinderrecht ?“, machen können.

2. Geschichte der Pädagogik

Die Arbeit von Suzanne Osten bezieht sich sehr stark auf die Pädagogik und die Entwicklungs-Psychologie. Aus diesem Grund sei dieses Kapitel der Arbeit voran gestellt um bei einzelnen Persönlichkeiten in den folgenden Kapiteln keine zusätzlichen Erklärungen abgeben zu müssen.
Als Geschichte der Pädagogik kann vieles angesehen werden. Zum einen die Geschichte der Erziehung, aber auch die Geschichte des Unterrichtes. Hermeneutik ist aber auch ein wesentlicher Teil der Pädagogik, denn Pädagogik will verstehen.[4]

„Mit dem jahrhundertelangen festen Beziehungen der Pädagogik zu Theologie und Philosophie hängt es zusammen, daß [sic] bis weit in das 20. Jahrhundert hinein dem >> ideengeschichtlichen Ansatz<< in der pädagogischen Historiographie eine bevorzugte Stellung eingeräumt wurde.“ [5]

Das mittelalterliche Bildungswesen sollte sich von der bloßen Theorienlehre zu der, der Taten hinwenden. Nach diesen Ideen sollten in diesem Jahrhundert die Schulen und Lehrpläne umorganisiert werden.[6]
Mit Ende des 19. Jahrhunderts beginnt sich die Pädagogik auch in Richtung Sozialgeschichte zu wenden. Die Blickwinkel müssen geändert werden, zunächst auf die Kleinen der Gesellschaft und dann auf den Alltag im Allgemeinen. Diese Veränderung des Blickwinkels soll aber trotzdem auf Theorien basieren. Karl Knoop und Martin Schwab versuchen in ihrem Werk, die historischen Ereignisse auf die Gegenwart und auf den soziokulturellen Hintergrund zu beziehen, um damit ein möglichst vollständiges Geschichtsbild zu schaffen. Ihrer Meinung nach sollte die Geschichte der Pädagogik, problem- und biographiebezogen sein.[7]

Johann Amos Comenius wird im Werk von Knoop und Schwab als einer der ersten Pädagogen der Neuzeit bezeichnet.

---

[4] Vgl. Knoop, Karl & Schwab, Martin: Einführung in die Geschichte der Pädagogik/ Pädagogen – Portraits aus vier Jahrhunderten. Wiebelsheim, 1999. S.16-18
[5] s. Knoop, Karl & Schwab, Martin: Einführung in die Geschichte der Pädagogik/ Pädagogen – Portraits aus vier Jahrhunderten. Wiebelsheim, 1999. S.19
[6] Vgl. Scheuerl, Hans [Hrsg.]: Die Pädagogik der Moderne/ von Comenius und Rousseau bis in die Gegenwart. München, 1992. S.21
[7] Vgl. Knoop, Karl & Schwab, Martin: Einführung in die Geschichte der Pädagogik/ Pädagogen – Portraits aus vier Jahrhunderten. Wiebelsheim, 1999. S.16-21

„Im deutschsprachigen Raum z.B. wurde schulischer Unterricht spätestens seit dem siebten Jahrhundert nach Christi Geburt gegeben, in anderen Kulturen und Gesellschaften zum Teil wesentlich früher. Erziehung und Sozialisation als Erscheinungen, welche den Unterricht übergreifen, sind offensichtlich so alt wie die Menschheit selbst.“ [8]

Comenius verfolgt das Ziel einer verbesserten Erziehung und eines besseren Unterrichts, weil er der Meinung ist, nur so eine gebesserte Christenheit zu schaffen. Er stellte die Forderung, dass es in jedem christlichen Land genug Schulen für Mädchen und Burschen geben sollte, damit niemand ohne Bildung bleibt. Er beschreibt den Menschen als von Geburt an wissbegierig und das menschliche Leben als zu kurz, um mit dem Lernen zu warten.[9]

„Bis etwa zum dritten Lebensjahr bleibt die Familie mit den ihr nahe stehenden Personen der einzige Welthorizont des Kindes. Dann beginnt es draußen mit anderen Kindern zu spielen.“ [10]

In unserem Leben lernen wir nicht nur von bestimmten Institutionen, sondern ständig durch all unser Tun. Ab einem gewissen Alter ist auch nicht mehr nur die Familie Bezugspunkt, Sondern auch andere Gruppen kommen dazu. So bewegen wir uns ständig durch unterschiedliche soziale Systeme.[11]

„An allen diesen sozialen Orten gibt es nämlich Normen, die mit einem mehr oder weniger großen Spielraum festsetzen, was dort erfolgreiches Verhalten ist und was nicht und wir lernen, uns daran zu orientieren.“ [12]

Eine besonders wichtige Person für die Entdeckung des Kindes ist Jean Jaques Rousseau. Er verfasste 1762, mit „Émile ou de l’éducation“ eines der wichtigsten Werke der Pädagogik. Rousseau war es auch, der darauf hinwies, dass das Kind nicht als kleiner Erwachsener gesehen werden dürfte und das dieser Prozess, des Umdenkens in vielen Entwicklungsländern noch lange dauern würde.

---

[8] s. Knoop, Karl & Schwab, Martin: Einführung in die Geschichte der Pädagogik/ Pädagogen – Portraits aus vier Jahrhunderten. Wiebelsheim, 1999. S.29
[9] Vgl. Knoop, Karl & Schwab, Martin: Einführung in die Geschichte der Pädagogik/ Pädagogen – Portraits aus vier Jahrhunderten. Wiebelsheim, 1999. S.29 - 34
[10] s. Giesecke, Hermann: Einführung in die Pädagogik. Weinheim, 1990. S. 120
[11] Vgl. Giesecke, Hermann: Einführung in die Pädagogik. Weinheim, 1990. S. 112 - 116
[12] s. Giesecke, Hermann: Einführung in die Pädagogik. Weinheim, 1990. S. 113

In seinem Werk, „Émile oder die Erziehung“ beschreibt er seine Erziehungstheorien verwoben in der Geschichte eines Kindes und seines Erziehers. Seine wichtigste These ist dabei, dass das Kind nach seiner Natur und seiner Entwicklung her erzogen werden muss.

„ Menschen, denen es von Anfang an in der Kindheit möglich und erlaubt war, auf die ihnen bewußt [sic] oder unbewußt [sic] zugefügten Schmerzen, Kränkungen und Versagungen adäquat, d.h. mit Zorn, zu reagieren, werden diese Fähigkeit der adäquaten Reaktion auch im reiferen Alter behalten. Als Erwachsene werden sie es spüren und verbal ausdrücken können, wenn man ihnen wehgetan hat.“[13]

Erziehung muss immer den Entwicklungsstufen eines Kindes angepasst werden. In seinem Werk kritisiert Rousseau aber auch die negative Erziehung, die durch verfrühte Aktivitäten zustande kommt. Rousseau befasst sich aber auch mit der Erwachsenenbildung und deren Wichtigkeit.[14]

„Für die Pädagogik von heute bleibt bedeutsam, daß [sic] Rousseau die Lehrer und Erzieher auffordert, sich an den Lernbedürfnissen der Schüler zu orientieren.“ [15]

Ein großer Kritikpunkt an Rousseau bleibt, er wollte hauptsächlich die Burschenbildung fördern. Er war der Meinung, dass Mädchen nur Dinge lernen müssten, die den Männern gefielen. [16]
Ein weiterer Pädagoge war John Dewey, er ging davon aus dass Wissen hauptsächlich durch Erfahrung entstünde. Deshalb plädierte er dafür in der Bildung, Theorie zu großen Teilen mit Praxis zu ersetzen. [17]

Maria Montessori fand einen ganz anderen Ansatz zur Kindererziehung. Sie beschrieb eine Peripherie, die jedes Kind umgibt, Erwachsene würden aber ständig versuchen, in das Zentrum einzudringen.

---

[13] s. Miller, Alice: Am Anfang war Erziehung. Frankfurt am Main, 1990. S. 84
[14] Vgl. Knoop, Karl & Schwab, Martin: Einführung in die Geschichte der Pädagogik/ Pädagogen – Portraits aus vier Jahrhunderten. Wiebelsheim, 1999. S. 42- 51
[15] s. Knoop, Karl & Schwab, Martin: Einführung in die Geschichte der Pädagogik/ Pädagogen – Portraits aus vier Jahrhunderten. Wiebelsheim, 1999. S.48
[16] Vgl. Knoop, Karl & Schwab, Martin: Einführung in die Geschichte der Pädagogik/ Pädagogen – Portraits aus vier Jahrhunderten. Wiebelsheim, 1999. S.53 - 59
[17] Vgl. Knoop, Karl & Schwab, Martin: Einführung in die Geschichte der Pädagogik/ Pädagogen – Portraits aus vier Jahrhunderten. Wiebelsheim, 1999. S.174

Um aber eine sinnvolle Pädagogik zu betreiben, müsse ein Zugang über die Peripherie des Kindes geschaffen werden. Durch das Lernen an Materialien soll dieser Zugang vorbereitet werden, um den Kindern dann durch praktische Übungen den praktischen Alltag zu lehren.[18]
Janusz Korczak postuliert, jedes Kind hat das Recht auf Achtung. Die Pädagogik muss deshalb vom Kind ausgehen und seine Belange müssen im Vordergrund stehen. In gewisser Weise vertritt diese Bewegung auch eine gesellschaftskritische Position. Erwachsene müssen lernen, den Kindern eigene Wege zuzutrauen. In einem Kind darf nicht nur ein Schüler gesehen werden, dem man seine Meinungen aufzwingen kann. Er übte auch Kritik am Schulsystem und wollte es reformieren. Er ist der Meinung, die Pädagogik müsse als Wissenschaft des Menschen gesehen werden, um den Kindern die nötige Achtung entgegen zu bringen.[19]

Im 19. Jahrhundert änderte sich nicht nur der Gesundheitszustand von Kindern sondern sie wurden auch als eigenständige Persönlichkeiten anerkannt. Zu diesem Zeitpunkt wurde auch akzeptiert, dass uns der Einfluss, der uns in der Kindheit erreicht, ein ganzes Leben lang verfolgt. Auch der italienische König Viktor Emmanuel III bezeichnete 1900 das folgende Jahrhundert als das des Kindes.[20]

Das 20. Jahrhundert wollte ein pädagogisches sein. Es entstand eine Reformbewegung, die sich für Kinder einsetzte. Kreise und Organisationen wurden gegründet. Die Reformideen sollten international miteinander verbunden werden.[21]

„Die Aufgabe, die diesen Erwachsenen von der Gesellschaft zugeteilt wurde, ist gerade das Gegenteil von Unterdrückung: Sie sollen das Kind erziehen und weiterbilden.“[22]

[18] Vgl. Knoop, Karl & Schwab, Martin: Einführung in die Geschichte der Pädagogik/ Pädagogen – Portraits aus vier Jahrhunderten. Wiebelsheim, 1999. S.197- 199
[19] Vgl. Knoop, Karl & Schwab, Martin: Einführung in die Geschichte der Pädagogik/ Pädagogen – Portraits aus vier Jahrhunderten. Wiebelsheim, 1999. S.206 - 213
[20] Vgl. Montessori, Maria: Kinder sind anders. Stuttgart, 1993. S. 15+ 16
[21] Vgl. Knoop, Karl & Schwab, Martin: Einführung in die Geschichte der Pädagogik/ Pädagogen – Portraits aus vier Jahrhunderten. Wiebelsheim, 1999. S. 294 - 298
[22] s. Montessori, Maria: Kinder sind anders. Stuttgart, 1993. S. 23

Massenmedien kommen in diesem Jahrhundert dazu, sie stellen aber keinen direkten sozialen Raum dar. Allerdings haben Massenmedien einen Einfluss auf soziale Räume. In diesen Räumen kann über massenmediale Geschehnisse gesprochen werden.[23]

„Für die Pädagogik von besonderer Bedeutung ist die Tatsache, daß [sic] die Massenmedien und hier insbesondere das Fernsehen das Informationsmonopol von Familie und Schule gegenüber den Heranwachsenden durchbrochen haben. Sie haben dafür gesorgt, daß [sic] die Grenzen zwischen Kindheit und Erwachsenenwelt eingeebnet werden.“ [24]

Pädagogik stellt Begriffe als Konstrukte dar. Diese Strukturen basieren auf unterschiedlichen Ebenen. Begriffe der makrosozialen Ebene sind im Alltag nicht gebräuchlich. Zu diesen Begriffen zählt zum Beispiel: Enkulturation. Demnach ist die Gesellschaft eine Funktion für das Individuum. Kultur ist eine Leistung für den Menschen, die zusammen mit Erziehung und Sozialisation zur Prägung eines Menschen führt. Dadurch lernt der Mensch sich anzupassen, aber trotzdem seine persönliche Identität zu bilden. Durch Enkulturation wird der Mensch handlungsfähig.[25]
Erziehung gehört zu den Begrifflichkeiten der mikrosozialen Ebene. Nachdem diese Begriffe im Alltag verwendet werden, unterliegen sie unterschiedlichen Auslegungen. Sogenannte, Sozialwerdung passiert durch Enkulturation und Sozialisation, Sozialmachung passiert auf der Ebene der Erziehung.[26]
Als dritte Ebene kommt die Intrapersonale dazu. Dieser Bereich dient Begriffen wie dem Lernen. Durch Lernen gelangt man zu Wissen und zu Fähigkeiten. Das Gelernte kann sich dann durch Erfahrungen wieder verändern. Aus pädagogischer Sicht kann Lernen auch als Verbesserung der Verhaltensformen gesehen werden.[27]

[23] Vgl. Giesecke, Hermann: Einführung in die Pädagogik. Weinheim, 1990. S. 129+ 130
[24] s. Giesecke, Hermann: Einführung in die Pädagogik. Weinheim, 1990. S. 130
[25] Vgl. Kron, W. Friedrich: Grundwissen Pädagogik. Basel, 2001. S. 47 - 50
[26] Vgl. Kron, W. Friedrich: Grundwissen Pädagogik. Basel, 2001. S. 54- 57
[27] Vgl. Kron, W. Friedrich: Grundwissen Pädagogik. Basel, 2001. S. 67- 71

2.1. Schwarze Pädagogik

Die Ideen der Schwarzen Pädagogik beruhen hauptsächlich auf folgenden Aspekten.

- *„daß [sic] die Erwachsenen Herrscher (nicht Diener!) des abhängigen Kindes seien;*
- *daß [sic] die Erwachsenen über Recht und Unrecht wie Götter bestimmen;*
- *daß [sic] der Zorn aus ihren eigenen Konflikten stammt;*
- *daß [sic] sie das Kind dafür verantwortlich machen;*
- *daß [sic] die Eltern immer zu schützen seien;*
- *daß [sic] die lebendigen Gefühle des Kindes für den Herrscher eine Gefahr bedeuten;*
- *daß [sic] man dem Kind so früh wie möglich seinen >>Willen nehmen<< müsse;*
- *daß [sic] alles sehr früh geschehen sollte, damit das Kind >>nichts merke<< und den Erwachsenen nicht verraten könne.“* [28]

Im Jahr 1858 verfasste Dr. Schreber Ratschläge für Eltern. Diese Ratschläge legten den Eltern nahe, ihre Kinder durch physische Gewalt ruhig zu stellen. Eine weitere Idee war es mit der Erziehung von Kindern bereits im fünften Lebensmonat zu beginnen. Dr. Schrebers Grundgedanke dabei war, den Kindern Stunden der Unruhe zu ersparen. Für ihn war das Ziel der Erziehung, Menschen durch Blicke kontrollieren zu können.[29]
Alice Miller kritisiert dieses Erziehungsziel in ihrem Buch: Am Anfang war Erziehung stark.

„So erzogene Kinder merken häufig noch im hohen Alter nicht, wenn sie von einem Menschen mißbraucht [sic] werden, solange dieser >> freundlich<< mit ihnen spricht.“ [30]

Beide Söhne Dr. Schrebers litten später an Verfolgungswahn und psychischen Störungen. Die schlimmen Auswirkungen einer solchen Erziehung sind dadurch erkennbar. Ein weiteres Problem eines solch kontrollierten Erziehungsstils ist, dass die Kinder diese Unterdrückung von Anfang an erfahren und später nicht mehr verifizieren können, woher ihre Traumata kommen.[31]

[28] s. Miller, Alice: Am Anfang war Erziehung. Frankfurt am Main, 1990. S. 77
[29] Vgl. Miller, Alice: Am Anfang war Erziehung. Frankfurt am Main, 1990. S. 17 - 20
[30] s. Miller, Alice: Am Anfang war Erziehung. Frankfurt am Main, 1990. S. 20
[31] Vgl. Miller, Alice: Am Anfang war Erziehung. Frankfurt am Main, 1990. S. 20 - 22

„Die Verachtung und Verfolgung des schwachen Kindes sowie die Unterdrückung des Lebendigen, Kreativen, Emotionalen im Kind und im eigenen Selbst durchziehen so viele Bereiche unseres Lebens, daß [sic] sie uns kaum mehr auffallen.“ [32]

Die sogenannte Schwarze Pädagogik verfolgt das Ziel, Kinder möglichst schnell selbstständig zu machen und ihnen alles Kindliche und Freie auszutreiben. Mit allen Mittel wird Kindern das Kindliche ausgetrieben und dann Erziehung genannt.

„Die Mittel der Unterdrückung des Lebendigen sind: Fallen stellen, Lügen, Listanwendung, Verschleierung, Manipulation, Ängstigung, Liebesentzug, Isolierung, Mißtrauen [sic], Demütigung, Verachtung, Spott, Beschämung, Gewaltanwendung bis zur Folter. Zur >>Schwarzen Pädagogik<< gehört es auch, dem Kind von Anfang an falsche Informationen und Meinungen zu vermitteln.“[33]

Ein Teil der Schwarzen Pädagogik ist es, den Kindern falsche Informationen zu vermitteln und sie dadurch schlecht zu prägen. Zur Jahrhundertwende befasste sich Sigmund Freud mit der Pädagogik. Um das Erziehungssystem zu verändern musste er eine Theorie finden, die die Eltern nicht als reine Täter darstellte. Sigmund Freud beschrieb, dass alles Schuldhafte aus der Phantasie der Kinder stammte und auf die Eltern projiziert würde. Durch diesen Zug gelang es ihm die Fehler der vorherrschenden Erziehung anzuprangern, aber trotzdem die Diskretion zu wahren. Sigmund Freud betonte auch, dass es wichtig sei sich in Kinder einfühlen zu können um sie zu fühlenden Menschen zu erziehen.[34]

2.2. Ellen Key - Das Jahrhundert des Kindes

Im Jahr 1900 erschien Ellen Keys Werk, „Das Jahrhundert des Kindes“ erstmals auf Schwedisch. Zwei Jahre danach wurde es auch ins Deutsche übersetzt. Noch heute ist es eines der wichtigsten Werke der Reformpädagogik und ein Orientierungspunkt des schwedischen Kinder- und Jugendtheaters.[35]

[32] s. Miller, Alice: Am Anfang war Erziehung. Frankfurt am Main, 1990. S. 76 + 77
[33] s. Miller, Alice: Am Anfang war Erziehung. Frankfurt am Main, 1990. S. 77 + 78
[34] Vgl. Miller, Alice: Am Anfang war Erziehung. Frankfurt am Main, 1990. S. 76 - 81
[35] Vgl. Key, Ellen: Das Jahrhundert des Kindes/ Studien. Basel, 1991. Deckblatt

Um zu verstehen, warum Ellen Key die Reformpädagogik so wesentlich und vor allem in Schweden, vorangetrieben hat, muss man sich kurz ihrer Biographie zuwenden.

Ellen Key wurde am 11. Dezember 1849 in Sundsholm in Schweden geboren. Ihre Eltern waren beide schwedische Politiker. Von Kindheit an wurde Key privat unterrichtet und begann schon früh mit selbstständigen Studien. Dadurch erreichte sie schon in jungen Jahren eine umfassende künstlerische und literarische Bildung. Um sich selbst ernähren zu können arbeitete sie von 1878 bis zum Jahr 1898 als Lehrerin in Stockholm. Nebenbei hielt sie in den Jahren 1883 bis 1903 Vorträge über die nationale Volksaufklärung am Stockholmer Arbeiterinstitut. Durch diese Tätigkeiten wurde sie bald zu einer beliebten Rednerin von Studenten-, Arbeiter- und Frauenvereinen. Als die Jahrhundertwende kam, war sie längst zu einer der wichtigsten Volksaufklärerinnen geworden.[36]

„Ihr pädagogischer Entwurf stellte die eigene Würde und Individualität des Kindes in den Mittelpunkt, dem die Erwachsenen mit Ehrfurcht begegnen sollten.“ [37]

Die Inhalte ihrer Artikel und Werke bezogen sich hauptsächlich auf Fragen der Erziehung und auf die Frauenbewegung. Allerdings hatte sie sehr gemäßigte Ansichten im Gegensatz zu den radikalen DenkerInnen dieser Zeit. Das Buch, „Das Jahrhundert des Kindes“ wurde bald nach dem Erscheinen ein Welterfolg und viele ihrer Ideen darin verwirklicht. Ellen Key starb am 25. April 1926 in ihrer Heimat Schweden.[38]

Das Buch von Ellen Key ist in acht Kapitel unterteilt und behandelt viele Bereiche, die ein Kind direkt in seiner Entwicklung betreffen.
Zu Beginn des 19. Jahrhunderts sollten Kinder individuell erzogen werden, dies war aber mit den altmodischen Methoden unmöglich. Ellen Key beginnt diesen Kritikpunkt mit einem Vergleich mit Goethe.

[36] Vgl. http://www.bautz.de/bbkl/k/Key.shtml [17.9.2008]
[37] s. http://www.bautz.de/bbkl/k/Key.shtml [17.9.2008]
[38] Vgl. http://www.bautz.de/bbkl/k/Key.shtml [17.9.2008]

Dieser sagt, dass Kinder immer noch so erzogen würden als kämen sie böse und verdorben auf die Welt. Die Erziehung müsse dann versuchen, ihnen alles Böse auszutreiben. Key sagt, dass ein Kind nur richtig erzogen werden könnte wenn man zu Beginn akzeptiert, dass das Kind gut ist.[39]

„Selbst wie das Kind zu werden, ist die erste Vorraussetzung, um Kinder zu erziehen. Aber das schließt keine gespielte Kindlichkeit, kein herablassendes Plappern in sich, das das Kind sogleich durchschaut und tief verabscheut. Das bedeutet, sich von dem Kinde ebenso ganz und einfältig ergreifen zu lassen, wie dieses selbst vom Dasein ergriffen wird, das Kind wirklich wie seinesgleichen zu behandeln, d.h. dieselbe Zurückhaltung, dasselbe Feingefühl und Vertrauen zu zeigen, das man einem Erwachsenen zeigt.“ [40]

Ellen Key ist der Ansicht, dass wir eine Kinderseele nie durchschauen können wenn wir die Erziehenden sind. Durch Verbote stumpfen wir die kindlichen Instinkte ab. Auch ein Kind und nicht nur ein Erwachsener hat das Recht darauf hin und wieder schlimm zu sein. Der Erziehende sollte die Umgebung um das Kind herum erziehen, damit dieses frei aufwachsen kann.

„Der Erzieher will das Kind mit einem Schlage fertig und vollkommen haben, er zwingt ihm eine Ordnung, eine Selbstbeherrschung, eine Pflichttreue, eine Ehrlichkeit auf, die die Erwachsenen sich dann mit staunenswerter Geschwindigkeit abgewöhnen!“ [41]

Key beschreibt wie Kindern, eigene Ideen, Gedanken und Meinungen aufgedrückt werden ohne zu verstehen, dass man ein neues Ich vor sich hat. Kinder müssen vor allem in ihrer Individualität gefördert werden, denn wenn diese Entwicklung zur Selbständigkeit führt bringt das automatisch auch Freiheit mit sich. Kinder werden zu oft nicht verstanden weil sie mit erzieherischen Augen gesehen werden. Ellen Key, legt den Eltern im Jahr 1900 nahe, natürlich zu erziehen. Wenn es neue Ideen gibt, sollte auch nicht nach alten gehandelt werden.
Natürlich muss der Raum der Kindern gegeben wird auch Grenzen haben, aber es sollte nur an einem Erziehungsstil festgehalten werden, um nicht in die Unglaubwürdigkeit zu verfallen.[42]

[39] Vgl. Key, Ellen: Das Jahrhundert des Kindes/ Studien. Basel, 1991. S. 76 +77
[40] s. Key, Ellen: Das Jahrhundert des Kindes/ Studien. Basel, 1991. 77+ 78
[41] s. Key, Ellen: Das Jahrhundert des Kindes/ Studien. Basel, 1991. 80
[42] Vgl. Key, Ellen: Das Jahrhundert des Kindes/ Studien. Basel, 1991. 78 - 92

3. Kulturgeschichte Schwedens

Das schwedische Kinder- und Jugendtheater wurde vor allem durch die außergewöhnliche kulturelle und gesellschaftspolitische Situation im Land geprägt. Das Theatersystem und der Umgang mit der Kunst ist in Schweden ein anderer als in den übrigen europäischen Staaten.[43]

Etwas mehr als neun Millionen Menschen leben in Schweden auf einer Fläche von knapp 450 000 Quadratkilometern. Was auf eine Bevölkerungsdichte von etwa 20 EinwohnerInnen pro Quadratkilometer kommt.[44]

„Der Süden Schwedens ist dichter besiedelt, das Tal des Mälaren- Sees und die Öresund-Region sind die wichtigsten Zentren.“ [45]

Mälaren Region

Öresund Region

[43] Vgl. Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990. S. 21

[44] Vgl. http://www.weltalmanach.de/staat/staat_detail.php?fwa_id=schweden [26.10.2008]

[45] s. http://europa.eu/abc/european_countries/eu_members/sweden/index_de.htm [26.10.2008]

3.1. Vorraussetzungen und Rahmenbedingungen

„Weil Topographie und Besiedelungsstruktur mobile Theater verlangen ist etwa die Hälfte der öffentlichen Bühnen Schwedens für jeweils eine ganze Region konzipiert …." [46]

Die Einstellung gegenüber Kindern ist in den nordischen Ländern eine ganz andere, sie ist sehr positiv und bietet deshalb den richtigen Platz, um diese neue Theaterform zu entwickeln.[47]

„Kulturpolitisch bestätigt sich dies in einem Schulgesetz, das es den Kindern und Jugendlichen ermöglicht, zweimal im Jahr Theater zu besuchen. Deshalb muss die Kulturförderung Theater unterstützen." [48]

Aus diesem Grund konnte sich diese Theaterform nach den Grundsatzdebatten der 1960er vielfältiger entwickeln.

3.2. Kinder- und Jugendtheater in Schweden

Bis Mitte der 1960er bestand das Kinder- und Jugendtheater hauptsächlich aus Weihnachtsmärchen. Dieses Märchen lebte kaum aus anspruchsvollen Elementen und hatte das Ziel, die Kinder zu braven TheaterbesucherInnen zu erziehen. Bis in dieses Jahrzehnt wurden sonst noch wenige Literaturstücke aufgeführt, die kaum Anklang beim Kinderpublikum fanden.[49] Positiver wurden die damaligen Dramatisierungen von Kinderbüchern aufgenommen. Ihr Erfolg entsprang der Wiedererkennung von bekannten Geschichten.
1901 erschien Ellen Keys Werk: „ Das Jahrhundert des Kindes", das viel verändern sollte. Key wollte Literatur und Kunst verbinden und sie dann einer breiten Masse zugänglich machen. Im späten 19. Jahrhundert war auch die Produktion von qualitativen Bilderbüchern in Schweden gestiegen und so empfahl die Autorin einige dieser Werke zur Dramatisierung.

---

[46] s. Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990. S. 21+ 22
[47] Vgl Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 7
[48] s. Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 7
[49] Vgl. Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990. S. 24

Die Illustrationen zu den Geschichten stammten unter anderem von Jenny Nyström und Ottilia Adelborgs. Dramatisierungen der Bilderbücher gab es anfangs nicht wirklich, denn die Kinderbücher wurden bloß vorgelesen während Darsteller Standbilder formten. Die Bühnendekoration sollte wie aus dem Buch entsprungen wirken. Die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts waren geprägt von diesen Märchenaufführungen.[50]

Jenny Nyström

Ottilia Adelborgs

„Das Bilderbuch vereint Kunst und Literatur, es hat eine theatrale Dimension, eine Dramatik, die sich in Wort und Bild ausdrückt. … In den Märchenstücken gab es oft eine moralisierende Botschaft, viele hatten eine erzieherische Funktion.“ [51]

Die Beliebtheit der Märchenspiele stieg aber nicht nur durch den Wiedererkennungswert, sondern auch durch den Einsatz von Musik. Schließlich wollte man dem jungen Publikum gefallen.[52]

„Märchenspiele waren eine Möglichkeit die Zuschauerräume in einem ansonsten schwierigen Theatermonat zu füllen. Weihnachten ist das Fest der Kinder und was wäre geeigneter für die Familien, als ein gemeinsamer Theaterbesuch als Teil der Weihnachtstradition.“ [53]

---

[50] Vgl. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 11-14

[51] s. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 14

[52] Vgl. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 14

[53] s. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 18

1926 wurde der „Verein für Schultheater“ gegründet um das Theater als Bildungsquelle zu nutzen. Das „Dramaten“ in Stockholm bildete das Repertoire für 15 jährige bis 21 jährige SchülerInnen, für Jüngere wurde ein eigener Spielplan geschaffen. Auch hier waren die Stücke meist dramatisierte Abenteueraufführungen, die vor allem das männliche Publikum ansprechen sollten. Wie auch bereits bei den Märchenspielen wurden die Darbietungen oft von SchauspielerInnen in Ausbildung geboten. Auch die Presse interessierte sich damals nur bedingt für diese neue Theaterform. Wenn ein Artikel darüber verfasst wurde, äußerte sich dieser meist als kritisch.

Der Journalist Ivar Harrie, *„ war der Meinung, Kinder und Jugendliche seien das ideale Theaterpublikum, weil sie spontan und kritisch auf die theatralen Ausdrucksmittel reagieren. Das Kindertheater des ‚Dramaten' lasse jedoch viel zu wünschen übrig ….“* [54]

1947 wurde das Schulkindertheater gegründet. Dieses Theater sollte kostenlos sein und zu den Kindern in die Schulen kommen. Für Schülerinnen von sieben bis elf Jahren sollten Märchenstücke, für elf bis 15jährige klassische – moderne Stücke gespielt werden.
Ab diesem Zeitpunkt begann sich die Presse langsam für dieses Phänomen zu interessieren und schrieb immer mehr positive Berichte. Zum damaligen Zeitpunkt fielen die Förderungen durch den Staat noch sehr gering aus, jedoch stieg das Ansehen stetig.
Immer öfter wurden Stimmungen auf der Bühne nur noch pantomimisch dargestellt und das Publikum übernahm die aktive Rolle. Durch Rufen, Klatschen und Schreien konnten die Kinder in die Handlungen eingriffen.[55]
Durch Astrid Lindgrens „Pippi Langstrumpf“ wurde Ende der 1940er Jahre auch die freie Pädagogik zum Bühnenthema. Die Reformpädagogik von Dewey forderte Geschichten, die dem kindlichen Publikum angepasst waren.[56]

[54] s. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 21
[55] Vgl. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 21
[56] Vgl. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 21-23

„Elsa Olenius, eine Kindertheaterpädagogin aus Stockholm, forderte Astrid Lindgren auf, eine Auswahl der Episoden zu dramatisieren. 1946 debütierte Pippi auf der Theaterbühne.“[57]

Astrid Lindgren und Pippi Darstellerin: Inger Nilsson

Deweys Ideen hatten seit ihrem Herauskommen starken Einfluss auf die Erziehung und Pädagogik in Schweden.[58] Beeinflusst von ihm, befassten sich schwedische PädagogInnen sehr früh mit der kindlichen Entwicklung.[59]

„ Das Interesse Kinder zu kreativer Tätigkeit anzuregen wuchs. In den 40er und 50er Jahren wurde es immer beliebter, mit Kindern Theater zu spielen und sie mit eigenen Improvisationen und kleinen einstudierten Vorstellungen vor einem Publikum auftreten zu lassen. Pädagogische Ziele standen im Vordergrund: Die Kinder sollten durch die kreative Arbeit gestärkt werden und sich besser entwickeln.“ [60]

Zacharias Topelius verfasste Geschichten, die alle geschrieben wurden *„ …um von Kindern zu Hause gespielt zu werden.“* [61]

---

[57] s. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 23

[58] Vgl. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 23+24

[59] Vgl. Reinbold, Stephanie: Schwedisches Kinder- und Jugendtheater/ Ein Paradigma für das deutsche Kinder- und Jugendtheater seit den 1980er Jahren?. Marburg, 2007. S.30

[60] s. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 24

[61] s. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 14

Somit konnten die Kinder ihre Bilderbücher und Geschichten selbst beleben. In diesen Werken ist die Phantasie genauso wichtig wie die Vermittlung von Moral und Tugend.
1955 wurden sogenannte Vorort- und Kommunal Theater unter dem gemeinsamen Namen, „Vår teater“ (=Unsere Theater) zusammengeschlossen. Die Gruppe rund um Elsa Olenius ging sogar mit ihren Stücken auf Tournee, um andere Gruppen zu inspirieren.[62]

In der Hauptstadt leistete Ingmar Bergman viel Arbeit für das Kinder- und Jugendtheater. Als er von 1963 bis 1966 Intendant des „Dramaten“ war, setzte er besonders niedrige Eintrittspreise für das junge Publikum fest. Er wollte damit die sinkenden Besucherzahlen bremsen und ein neues Publikum gewinnen. In dieser Zeit entstehen auch die Freien Gruppen.[63]
Anfangs waren die freien Gruppen der wichtigste Bestandteil der Kinder- und Jugendkultur. Ihr Spielplan bestand zu 60 Prozent aus Kinder- und Jugendstücken.[64]

„Die Erneuerung des schwedischen Kindertheaters fand also auf zwei Ebenen statt. Zum einen kamen die neuen Schultheatergruppen nun zu ihrem Publikum in die Schulen, Klassenzimmer und Turnhallen, zum anderen beschäftigten sie sich mit neuen Themen, nämlich solchen aus der unmittelbaren Erlebnis- und Erfahrungswelt der Kinder.“ [65]

In den 1960er Jahren kam es auch in Schweden zu Diskussionen über gesellschaftlichen Fragen. Linke Gruppen traten für Gleichberechtigung, Umweltschutz und gegen die Ausbeutung der Dritten Welt ein. Die Bevölkerung sollte politisch bewusst werden.[66]

---

[62] Vgl. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 24+25
[63] Vgl. Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990. S. 24-26
[64] Vgl. Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990. S. 22
[65] s. Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990. S. 26
[66] Vgl. Reinbold, Stephanie: Schwedisches Kinder- und Jugendtheater/ Ein Paradigma für das deutsche Kinder- und Jugendtheater seit den 1980er Jahren?. Marburg, 2007. S.30

Das Theater sollte nicht mehr nur Spiegel der Gegenwart sein, sondern auch eine Waffe um die Welt zu verändern.[67]

„Die gute wirtschaftliche Lage Schwedens machte eine Ausweitung kulturpolitischer Förderung durch den Staat möglich. Theater bekamen einen größeren finanziellen Spielraum und nahmen eine herausragende Position in der allgemein vorherrschenden Gesellschafts- und Kulturdebatte ein.“ [68]

1965 wurde die Gruppe: Narren[69], ausgehend von einer Stockholmer StudentInnenbühne gegründet, obwohl sie bis zu ihrer Auflösung nur wenige Stücke produzierte war sie Wegbereiter für die neue Kinderkultur. Sie hatten das Ziel das junge Publikum zu bilden und dadurch die Zukunft zu verbessern.[70]

„1967 gründete ein Teil des ‚Narren' – Ensembles, darunter Leif Sundberg und Suzanne Osten, das ‚Fickteatern' (Taschentheater). Vom Straßentheater entwickelte sich das ‚Fickteatern' schnell zu einem der bedeutendsten Schul- und Kindertheater. Eines seiner aufsehenerregendsten und umstrittensten Stücke war Ett spel om plugget (Ein Spiel um Penne), in dem es um Demokratie und Autorität in der Schule ging.“ [71]

Das Fickteatern bestand aus vier SchauspielerInnen, einem Regisseur und einem Musiker.[72]

Doch um dem neuen Kinder- und Jugendtheaterformen einen guten Ruf zu verschaffen, musste noch viel getan werden.

„Im Jahr 1968 erschien Gunilla Ambjörnssons Buch ‚Skräpkultur åt barnen“ [Abfallkultur für Kinder], in dem sie die für Kinder vorhandenen kulturellen Angebote kritisierte. Sie war der Meinung, Kinder bekämen im Wesentlichen nur Abfall geboten. Das Buch entfachte eine große Diskussion über die Kinderkultur in Schweden.“ [73]

---

[67] Vgl. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 25
[68] Vgl. Reinbold, Stephanie: Schwedisches Kinder- und Jugendtheater/ Ein Paradigma für das deutsche Kinder- und Jugendtheater seit den 1980er Jahren?. Marburg, 2007. S.30
[69] Anmerkung der Verfasserin: Narren schlicht die Mehrzahl von Narr
[70] Vgl. Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990. S. 26
[71] Vgl. Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990. S. 27+28
[72] Vgl. http://www.progg.se/band.asp?ID=38 [1.11.2008]
[73] s. Reinbold, Stephanie: Schwedisches Kinder- und Jugendtheater/ Ein Paradigma für das deutsche Kinder- und Jugendtheater seit den 1980er Jahren?. Marburg, 2007. S.31

Dieses Buch beschrieb die Eingeschränktheit der Kinderkultur. Auch die Avantgardekunst ließ sich auf das Theater ein, es entstanden neue Museen und Bühnenexperimente. Vor den Aufführungen wurde mit Kindern zusammengearbeitet. Diese Form eines gesellschaftskritischen Theaters verbreitete sich sehr schnell. Allerdings gab es einen wesentlichen Problempunkt, den Mangel an neuen Texten. So wurden die wenigen Stücke immer von vielen Gruppen gespielt und wiederholt.[74]

Dieser Zustand war nicht ideal, das Theater steckte in seiner Entwicklung und neigte immer mehr zum Kommerz. Die Stücke mussten sich den Kindern anpassen und nicht umgekehrt.

„Sie wandte sich sowohl gegen das idealisierende und wirklichkeitsverfälschende Märchentheater als auch gegen die von Amerika beeinflusste, kommerzielle Kinderkultur. Ambjörnsson betrachtete die Kinder als eine besonders verletzbare und leicht beeinflussbare Zuschauergruppe, als schutzlos gegenüber dem Druck der Massenmedien.“ [75]

Es musste mehr getan werden, um die neuen Gruppen und Theaterformen zu unterstützen.

1969 gründete die „Aktionsgruppe für sozialistische Theaterarbeit“ eine Interessensorganisation mit dem Namen „Teatercentrum“.

”Vad är Teatercentrum?: Mötesplats för utövare av fri teaterkonst. …Teatercentrum är partipolitiskt och religiöst obunden”“ [76]

Durch die Freien Gruppen wurden die Theater offener und verwendeten neue Kommunikationsmittel. Für die Freien Gruppen schien das Kinder- und Jugendtheater eine Selbstverständlichkeit, zu sein weshalb sie sich auch viel auf theoretischer Ebene damit auseinandersetzten.

---

[74] Vgl. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 27+28

[75] s. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 28+29

[76] Anmerkung der Verfasserin: Was ist das Teatercentrum? Es ist eine Zusammenkunft von Ausübenden der freien Theaterkunst. Es ist weder politisch noch religiös gebunden“ von: http://www.teatercentrum.se/06/020001.html [1.11.2008]

Die Freie Gruppen waren allerdings sehr gegen Märchen, da sie „nur eine Phantasiewelt präsentierten“. Für sie mussten die Stücke nahe genug an der Realität liegen. Sie sollten phantasievoll die Realität von Kindern zeigen.[77] Suzanne Osten, Leif Sundberg und Gunilla Ambjörnsson verfassten weitere Werke zu dem Thema, eines davon war „Kindertheater – eine Klassenfrage?“.[78]

Freie Gruppen wie das „Fickteatern“ begannen vor den Aufführungen ihr Publikum zu definieren. Sie untersuchten genau die Lebenssituation ihrer zukünftigen ZuschauerInnen. Mit diesem Wissen sollte dann Theater geschehen, das eine möglichst große Wirkung hatte.[79]

Außerdem entwickelte das „Fickteatern“ die Stücke gemeinsam mit Kindern, somit konnten sie Aufführungen gestalten, die wirklich aus dem Themen- und Phantasiebereich der Kinder entstanden.[80] Das Fickteatern hatte außerdem das Ziel, regelmäßig vor demselben Publikum zu spielen um Entwicklungen zu beobachten, aus diesem Grund kooperierten sie mit den Landtagen der Provinzen.[81]

Die Gruppe des „Fickteatern“

[77] Vgl. Reinbold, Stephanie: Schwedisches Kinder- und Jugendtheater/ Ein Paradigma für das deutsche Kinder- und Jugendtheater seit den 1980er Jahren?. Marburg, 2007. S.31-38
[78] Vgl. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 28+29
[79] Vgl. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 25-26
[80] Vgl. Reinbold, Stephanie: Schwedisches Kinder- und Jugendtheater/ Ein Paradigma für das deutsche Kinder- und Jugendtheater seit den 1980er Jahren?. Marburg, 2007. S.31
[81] Vgl. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 25-26

Diese Freie Gruppe rund um Suzanne Osten, verzichtete großteils auf Dekoration und die Verdunkelung der Räume. Wesentlich waren in ihren Stücken der Körper und die Sprache.

„Die literarische Collage und ihre Möglichkeit zur freien Textwahl war eine Inspirationsquelle.“ [82]

Die einfache Umsetzung machte eine sehr mobile Theaterform möglich, das sogenannte Turnhallentheater. Um so flächendeckend wie möglich zu spielen, wurden sehr lange Tourneen durch das ganze Land angesetzt. Durch die Verpflichtung zu sehr vielen Premieren, konnten sich die Gruppen sehr lange Probezeiten leisten. Für die Organisation der Tournee gab es eine eigens besetzte Stelle, weshalb sich der künstlerische Teil voll und ganz auf die Produktion konzentrieren konnte.
Das ist einer der Hauptgründe, warum das schwedische Kinder- und Jugendtheater vor allem von Eigenproduktionen leben kann. Das Ensemble entwickelt die Stücke gemeinsam, oft auch mit Kindergruppen zusammen und kann frei der Kunst nachgehen.[83]

„Der direkte Kontakt zu den Kindern diente als Grundlage für die Stücke, die zu großen Teilen improvisiert wurden. Die Schauspieler sollten den Reaktionen der Zuschauer gegenüber offen sein und Platz für Gespräche einräumen.“ [84]

Das revolutionäre Theater benötigte aber eine neue Form der Dramatik. Das „Fickteatern“ löste diese Schwierigkeit der fehlenden Dramatik folgendermaßen: Sie brachten Material von radikalen SchriftstellerInnen in Verbindung mit ihrer eigenen Arbeit auf die Bühne.

[82] s. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 27
[83] Vgl. Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990. S. 27-30
[84] s. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 25

Diese Stücke wirkten wie eine Art Collage und ließen genug Platz für das Ensemble, um zu improvisieren und auf das Publikum zu reagieren.[85] Durch wenige SchauspielerInnen und den dadurch häufig bedingte Rollenwechsel in Verbindung mit sehr sparsamen Kulissen entstand eine anti – illusionistische Ästhetik. Durch diese Art einer Dramatik liegt fast alles in den Energien der Schauspieler.[86]

„Ein effektiver und phantasievoller Spielstil verstärkte die Botschaft. Es handelte sich keineswegs um künstlerisch verarmtes, einfallsloses, plakatives Theater, sondern um die bewusste Gestaltung politischer Analyse. Das ‚Fickteatern' war eine Gruppe mit einer bewussten Ästhetik, inspiriert von offenen Theaterformen und beeinflusst sowohl von der Commedia Dell'Arte und Dario Fo als auch dem russischen Futuralismus und Mayerhoff." [87]

Das Material kam unter anderem von Siv Widerberg, Göran Palm, Sven Wernström, Agneta Pleijel und handelte meist von aktuellen Themen wie Umweltzerstörung und Ausbeutung der dritten Welt. Die Stücke hatten oft einen pädagogischen Ansatz und sollten wichtige gesellschaftliche Themen vermitteln. In „Fredag" von Ronny Abjörnsson und Agneta Pleijel verpackten die SchriftstellerInnen schwierige Weltthemen verständlich für Kinder.

„Man ging davon aus, dass das Kinderpublikum nicht so stark den traditionellen Erzähltechniken des Theaters verhaftet ist und im Kindertheater darum ein großes Potential zur Radikalisierung sowohl von Inhalt als auch von Formsprache liegt." [88]

Die Zeitung „Dagens Nyheter" unterstützte sehr schnell die Gruppe des „Fickteatern" und sicherte somit das Kapital.

---

[85] Vgl. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 25-26

[86] Vgl. Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990. S. 27-31

[87] s. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 27

[88] s. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 27

Allerdings löste sich die Gruppe nach vier Jahren Zusammenarbeit auf. Trotz der Auflösung im Jahr 1971 blieb das „Fickteatern“ mit seinen Produktionen ein Musterbeispiel für freie Gruppen.[89]
Obwohl all diese Stücke so revolutionär wirkten, waren sie es nicht wirklich, denn sie alle sahen ihr Publikum immer noch als „kleine Erwachsene“. Aus diesem Grund unterschieden sie sich kaum von den traditionellen Stücken der Vorjahre.

Ende der 1960er Jahre gab die schwedische Regierung eine Studie in Auftrag, die eine Lösung für die ideale Vereinbarkeit von Kinderbetreuung und sozialen Gerechtigkeiten entwickeln sollte.

„Das Gutachten zur ‚Neuen Kulturpolitik’ wurde 1972 veröffentlicht, und nach weiteren zwei Jahren der parlamentarischen Beratung wurden 1974 die Grundsätze einer neuen staatlichen Kulturpolitik verabschiedet.“ [90]

Diese Grundsätze stuften Kinder als benachteiligte Gruppe in der Kulturpolitik ein und bestimmten einen Theaterberater für das ganze Land, der die Theater auf dem Weg zum Kinder- und Jugendtheater begleiten sollte.[91]

„Das Kulturleben sollte erneuert und dezentralisiert werden, und die Kultur sollte einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden“ [92]

„Statens Kulturråd“ (Staatlicher Kulturrat) wurde gegründet und bekam die Verantwortung für den gesamten Kulturbereich Schwedens.

“The Swedish Arts Council seeks to provide all inhabitants in Sweden with access to a broad spectrum of high quality culture. Its remit is determined by the Swedish government and parliament.” [93]

---

[89] Vgl. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 27
[90] s. Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990. S. 23
[91] Vgl. Reinbold, Stephanie: Schwedisches Kinder- und Jugendtheater/ Ein Paradigma für das deutsche Kinder- und Jugendtheater seit den 1980er Jahren?. Marburg, 2007. S.44
[92] s. Hägglund, Kent: Theater für Kinder in Schweden. Uppsala, 1986. S. 12 in: Reinbold, Stephanie: Schwedisches Kinder- und Jugendtheater/ Ein Paradigma für das deutsche Kinder- und Jugendtheater seit den 1980er Jahren?. Marburg, 2007. S.44
[93] s. http://www.kulturradet.se/templates/KR_Page.aspx?id=836&epslanguage=SV [28.10.2008]

Es war von Anfang an klar, dieses neue Theater für Kinder und Jugendlich müsse auf hohem Niveau geschehen, allerdings war die Umsetzung in Freien Gruppen sehr schwer. Eine mögliche Lösung waren eigene Kinderbühnen, die frei von jeglichen Institutionen waren. Ein Gegenargument war, das das Theater weiterhin dort bleiben müsse, wo die Kinder sind, also in Schulen. Trotz dieses Argumentes bildeten sich eigene Bühnen in den Städten. Um das Niveau zu garantieren, mussten sich SchauspielerInnen und RegieseurInnen aus den institutionellen Theatern freiwillig melden.[94]
In den letzten Jahren hatten aber sowohl Presse als auch Regierung dazu beigetragen den Status des Kinder- und Jugendtheaters zu erhöhen. Die Kinder- und Jugendtheater bekamen stetig mehr Geld vom Staat.[95] JournalistInnen und Zeitungen bemühten sich immer mehr das Kinder- und Jugendtheater genauso seriös zu behandeln wie das für Erwachsende. Auch die Rezensionen der neuen Stücke sollten genauso viel Platz bekommen wie die der großen Bühnen. Dadurch wurden die Massenmedien vom größten Kritiker zum wichtigsten Verbreiter der neuen Kultur.[96]

„Gegen Ende der siebziger Jahre war das Kinder- und Jugendtheater im schwedischen Theater etabliert und viele Schauspieler und Regisseure entschieden sich, dafür zu arbeiten.“ [97]

Am Stadsteatern in Göteborg bildete sich ein Ensemble nur für Kinder, genannt „Backa Teater“. Einfache Märchen wurden vom Plan gestrichen und wirklichkeitsgetreue Geschichten gesucht. Die neuen Stücke entstanden dann aus dokumentarischem Material und in Zusammenarbeit mit Kindern.

[94] Vgl. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 29-31
[95] Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 32
[96] Vgl. Reinbold, Stephanie: Schwedisches Kinder- und Jugendtheater/ Ein Paradigma für das deutsche Kinder- und Jugendtheater seit den 1980er Jahren?. Marburg, 2007. S.41
[97] s. Reinbold, Stephanie: Schwedisches Kinder- und Jugendtheater/ Ein Paradigma für das deutsche Kinder- und Jugendtheater seit den 1980er Jahren?. Marburg, 2007. S.42

Backa Teater

Suzanne Osten hatte schon während ihrer Zeit beim „Ficktheater“ festgehalten, dass Kinder sich lebhaft am Stück beteiligen, wenn sie ihre eigenen Gefühle und Gedanken auf der Bühne wieder finden. Nach der Auflösung des „Fickteater“, ging Suzanne Osten ans Stockholmer Stadttheater und gründete und übernahm sogleich die künstlerische Gruppe des „Unga Klara“[98].

„Deshalb bezog Suzanne Osten Ergebnisse der Entwicklungspsychologie in ihre Arbeit ein – das beinhaltete Wissen über motorische Fähigkeiten von Kindern und deren Konzentrationsvermögen. Dieses Wissen wurde für die Dramaturgie der aufgeführten Stücke verwendet, beispielsweise wurden nach ungefähr einer halben Stunde in manche Stücke Teile eingefügt, in denen die Kinder sich nicht konzentrieren brauchten oder sie sich bewegen konnten (solche eingefügten Momente waren dem Alter der Kinder angepasst).“ [99]

Ein wirklich neues Theater musste den Kindern die Chance geben sich mit ihrer eigenen Situation auseinanderzusetzen. Allerdings gab es einen großen Mangel an neuen Texten. Schließlich mussten realistische Stoffe auf die Bühnen kommen, die vom Kinderstandpunkt gezeigt ausgehen.[100]

„Da dies eine genaue Analyse der Lebenssituation von Kindern unter den konkret gegebenen gesellschaftlichen und historischen Bedingungen erforderte, begann das ‚Unga Klara’ in der Mitte der 70er Jahre mit einem langfristigen Projekt zum Thema Kindheit.“ [101]

[98] Anmerkung der Verfasserin: Unga Klara bedeutet „Junge Klara“ und bezieht sich auf eine große Bühne im Stadttheater mit dem Namen: Klara.
[99] s. Reinbold, Stephanie: Schwedisches Kinder- und Jugendtheater/ Ein Paradigma für das deutsche Kinder- und Jugendtheater seit den 1980er Jahren?. Marburg, 2007. S.34
[100] Vgl. Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990. S. 31+32
[101] s. Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990. S. 31

Das erste Stück, das auf einer entwicklungspsychologischen und kinderbezogenen Basis entstand war „Medeas barn“[102] im Jahr 1975.[103] Diese neue Form von Stücken brach viele Tabus jedoch ermöglichte es auch, dass der Alltag von Kindern in die Theater einzog.
Sieben bis Zehnjährigen wurden in „Medeas barn“ bekannte Gefühle und das Ausgeliefertsein in Scheidungssituationen vorgespielt. Trotz vieler Proteste, die von der Truppe oft als Schuldgefühle der Elternschaft gedeutet wurden, produzierte das Unga Klara weiterhin Stücke zu heiklen Themen. 1978 kam „Sprit“[104] auf die Bühne. Diesmal wurde die Situation der Kinder in Familien mit Alkoholproblemen dargestellt. Gedanken, Probleme und mögliche Lösungen fanden sich im Stück wieder. Um nicht zu hart zu wirken, wird in manchen Absätzen des Stückes, die Grenze zwischen Phantasie und Realität sehr dünn gehalten. Die Kindertragödie war geboren.[105]

„Die Kindertragödie – oder die optimistische Tragödie – hat eine Funktion für das junge Publikum. Kinder kann man nicht vor Sorgen schützen, die zum Leben gehören. Das Theater muss die Welt der Kinder ohne Scheuklappen schildern.“ [106]

Das Kinder- und Jugendtheater untersteht allerdings einem ständigen Wandel, weil es von Erwachsenden gemacht wird und deren Ansicht, was das Richtige für Kinder sei ständig wechselt. Das macht zu einem die Kunst des Kinder- und Jugendtheaters aus, zu anderem muss es sich dadurch auch ständig beweisen.[107]

[102] Anmerkung der Verfasserin: Medeas Kinder beruht auf Euripides Werk: Medea
[103] Vgl. Reinbold, Stephanie: Schwedisches Kinder- und Jugendtheater/ Ein Paradigma für das deutsche Kinder- und Jugendtheater seit den 1980er Jahren?. Marburg, 2007. S.34
[104] Alkohol
[105] Vgl. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 34-36
[106] Poulsen, Finn über die Kindertragödie in: Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 37
[107] Vgl. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 51

„Man kann zwischen drei Hauptlinien oder grundlegenden Zielen hinter dem schwedischen Kindertheater unterscheiden: Theater als Pädagogik, Zerstreuung und Kunst.“ [108]

- **Pädagogisches Theater** möchte durch seine Inszenierungen belehren und erziehen. Es arbeitet zusammen mit Schulen. Ziel ist eine literarische, ethnische und ästhetische Gesamtbildung der Kinder. In den 1960er Jahren wurde dieses Theater oft zu politisch. Aktuell gibt es immer noch Stücke, die das Thema Familie und Stellung in der Gesellschaft behandeln und von einem pädagogischen Standpunkt ausgehen. Auch Mobbing oder Umweltthemen finden Platz in dieser Theaterform.

- **Theater der Zerstreuung** will unterhalten und amüsieren. Die Dekoration und die Kostüme müssen die Phantasie der Kinder anregen, da auch sie ein Bedürfnis an Kunst und Schönheit haben. Schon Ellen Key setze sich für diese Theaterform ein, um Kindern eine phantasievolle und anregende Kunstform zu bieten.

- **Theater als Kunst** setzt auf künstlerisches und technisches Können. Nach Suzanne Osten stellt diese Form das Ideal dar, nämlich wenn alle theatralen Bestandteile zu einer Gesamtheit verschmelzen. Kunst kann nach ihrer Meinung, alle Themen behandeln, wenn es nur professionell gemacht wird. [109]

Für die Kleinsten im Theater wurde oft Puppentheater angeboten. Durch Marionetten konnte viel experimentiert und neue Welten erschaffen werden. Das „Marionetteatern“ am Stockholmer Stadttheater, war wesentlich für die Kinderkultur in Schweden. Inzwischen ist es 50 Jahre alt. Das aktuellste Stück ist: „Sagan om den lilla Farbrorn“[110]

[108] s. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 51
[109] Vgl. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 52
[110] Anmerkung der Verfasserin: „Die Geschichte vom kleinen Onkel“

Marionetten Theater in Stockholm

Für die Jüngsten gab es aber nicht nur das Puppentheater. Es wurden sehr viele phantasievolle Stücke mit hohem Musikanteil produziert. Die wohl außergewöhnlichste und neueste Form ist das „Babydrama“. Im Jahr 2006 begann Suzanne Osten eine neue Kunstform speziell für Babys im Alter von neun bis zwölf Monaten zu entwickeln.[111]
Ausgangspunkt war, dass es psychoanalytische Ergebnisse gab, dass Kinder von Geburt an die Sprache brauchen. Kranke Kinder könnten durch Sprache oft geheilt werden, also beschloss Suzanne Osten, was Ärztinnen und Ärzte mit kranken Kindern tun, kann das Theater mit Gesunden.[112]

*„BABYDRAMA FICK PUBLIKEN PRIS I BELGRAD! **...** vann publikens pris på BITEF-festivalen i Belgrad där de gästpelade i september.”* [113]

[111] Vgl. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 45-47
[112] Vgl. Zitiert nach: Richter, Kristina: Theater als Spielplatz für Säuglinge?!/ Suzanne Osten entwickelt ein neues Theaterkonzept in Schweden. Diplom – Arbeit. Ludwig – Maximilians - Universität München 2007. S. 19
[113] Anmerkung der Verfasserin: Babydrama bekommt den Publikumspreis in Belgrad. Der Publikumspreis wurde beim BITEF – Festival bei einem Gastspiel, im September, gewonnen. von: http://www.stadsteatern.stockholm.se/ [1.11.2008]

Babydrama

„Am Beginn des neuen Jahrtausends sind Ellen Keys Hoffnungen auf künstlerische Erlebnisse für Kinder – trotz allem – auf den schwedischen Kinderbühnen in Erfüllung gegangen. Heutzutage umfasst das Kindertheater nicht nur Pädagogik und Zerstreuung, sondern auch Kunst.“ [114]

3.3. Entwicklung der Stücke für Kinder und Jugendliche

Viveka Hagnell analysierte 1986 die Kinder- und Jugendstücke aus Schweden und stellte dabei einige Tendenzen fest. Diese Formen tauchten aber nicht nur hintereinander, sondern durchaus auch nebeneinander auf.[115]

„1. Das Traditionelle Weihnachtsmärchen
2. Didaktisches Schultheater
3. Aufklärungsstücke für eine bessere Welt
4. Sozial- realistisches Aufklärungstheater
5. Politisch akzeptable Märchen
6. Tiefenpsychologie und Märchen
7. Der gegenwärtige Trend: das ‚Chamäleon’ Kindertheater“ [116]

[114] s. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 53
[115] Vgl. Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990. S. 32
[116] s. Hagnell, Viveka: Neues im Norden? Das schwedische Kindertheater zwischen Aufklärungsstücken und Märchenkonzeptionen. Theater Zeitschrift, 3/4, 1986. S. 187 ff in: Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990. S. 32

Das traditionelle Weihnachtsmärchen basierte oft auf Bilderbüchern und verfolgte nur das Ziel zu unterhalten.
Didaktisches Schultheater hatte bereits einen pädagogischen Hintergrund und wollte vor allem eins, belehren.
Die Aufklärungsstücke, die vor allem in den 1960er Jahren dazukamen, wollten die Welt verbessern. Sie hatten sehr klare politische Ziele, zum Beispiel die Veränderung der Gesellschaft. Diese Stücke gingen davon aus, dass Kinder kleine Erwachsende seien und durch den Einfluss der Stücke auf die Kinder die Welt langfristig verbessert werden könnte. Es sollten neue Publikumsschichten erreicht und beeinflusst werden. Die Gruppenmitglieder schrieben die Texte selbst, um nahe am Publikum zu sein. Kinder und Jugendliche wurden ernst genommen und die Kommunikation fand auf einer Ebene statt. Der Dialog mit dem Publikum war erwünscht. Im Gegensatz zu den Weihnachtsmärchen wurde wesentlich länger geprobt, um qualitatives Theater bieten zu können.
Das Form des sozial- realistischen Stückes entstand in den 1970er Jahren. Die persönliche Welt der Kinder rückte in den Mittelpunkt der Stücke. Kinder und Jugendlich sollten durch die kritischen Stücke erfahren, dass sie nicht allein mit ihren Problemen waren. In diesen Abschnitt fallen auch die Theaterstücke: „Sprit“ und „Medeas barn“ am Unga Klara. Diese Spielform wollte nicht mehr zeigen, wie die Welt verbessert werden könnte, sondern setze sich zum Ziel, einen Weg durch oft schwere Zeiten aufzuzeigen.
Märchen waren nicht mehr lange verbannt und entstanden neu, sie hatten den einzigartigen Effekt, Spannung kombiniert mit Emotionen zu zeigen, ohne an Qualität zu verlieren. So befasste sich das politisch akzeptable Theater mit einer Verbindung von Wirklichkeit und Phantasie. So entstand zum Beispiel eine Version von Schneewittchen, bei der die Zwerge in einer Grube arbeiteten, Nachdienste hatten und Ängste um den Jobverlust.
In weiterer Folge entstanden tiefenpsychologische Märchen, die in den 1980er Jahren aber oft als Kommerzialisierung gesehen wurden.[117]

[117] Vgl. Reinbold, Stephanie: Schwedisches Kinder- und Jugendtheater/ Ein Paradigma für das deutsche Kinder- und Jugendtheater seit den 1980er Jahren?. Marburg, 2007. S. 45+ 46

"Märchen sprechen in einer Symbolsprache, einer Bildersprache. Wenn wir uns auf die Märchen einlassen, dann sprechen diese Bilder auch die Bilder in unserer Pyche an. Das heißt also, wir können auf einen Schatz von Bildern zurückgreifen, die in unserer Psyche da sind, die nur … hervorgerufen werden müssen. … Die Bilder der Märchen bringen die Bilder in unserer Psyche in Bewegung."[118]

Anika Holm beschreibt die Entwicklungen der Kinder- und Jugendstücke aus den Jahren 1969- 1979 in drei Phasen. Anders als beim Modell von Viveka Hagnell laufen diese Phasen chronologisch ab und passieren nicht gleichzeitig.[119]

„ 1) The awakening, with politically conscious, socially and internationally oriented plays.
2) The reorientation to psychological or psychological – social plays about the every – day lives of children and young people.
3) The return to old forms, fairy tales, but read with new eyes and performed with, in part, new purposes." [120]

Eines der wohl wichtigsten Stückarten des schwedischen Kinder- und Jugendtheaters ist wohl die Kindertragödie. Kinder sind die Hauptfiguren der Geschichten, sie stehen im Mittelpunkt und es wird gezeigt, wie sie mit diversen Konflikten umgehen. Es sollten dabei nicht nur Probleme sondern auch Lösungswege aufgezeigt werden. Wesentlich für die Erarbeitung dieser Stücke, wie zum Beispiel auch „Medeas barn", war eine Zusammenarbeit mit einer Kinderpsychologin und mit Kindergruppen. Dadurch konnten Gefühle besser verstanden und damit auch besser dargestellt werden. Die Fragestellung der Arbeit befasst sich mit den Konflikten, die auf Kinder projiziert werden, auch Suzanne Osten und ihr Team tun das. Von Loyalitätskonflikten bis hin zu Schuldprojektionen widerfährt den Kindern alles auf der Bühne, genau wie im richtigen Leben.[121]

---

[118] s. Dr. Verena, Kast: Märchen als Therapie. in: http://www.verena-kast.ch/Maerchen.html [28.11.2008]
[119] Vgl. Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990. S. 32
[120] s. Holm, Anika: Changes in the Subject Matter for Swedish Children's Theater 1969-1979.S. 43 in: Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990. S. 32
[121] Vgl. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 34

Karin Helander beschreibt die Auseinandersetzung der Theater mit der kindlichen Seele mit dem Titel: „ Das einsame Kind ist eine Tragödie“. Suzanne Osten und Per Lysander ließen Stücke entstehen, die sich so persönlich mit den Kindern auseinandersetzten wie nichts davor. Beeinflusst von Bruno Bettelheims „Kinder brauchen Märchen“ entstand das Kunstmärchen „Prins Sorgfri“[122].
Die ZuschauerInnen hatten in dem Stück die Möglichkeit sich mit Themen wie dem Tod und der Trauer zu befassen.[123]

„Wenn wir nicht einfach in den Tag hinein leben, sondern uns unserer Existenz voll bewußt [sic] sein wollen, ist es unsere größte und zugleich schwerste Aufgabe, in unserem Leben einen Sinn zu finden.“ [124]

Viele der Erwachsenen können durch ihre Erfahrungen zumindest einen Teilsinn erfassen. Doch dieses Wissen hat sich über Jahre entwickelt und ist bei Kindern nicht vorhanden. Erwachsene verlangen es aber oft von ihnen wobei es eine der wichtigsten Aufgaben der Erziehung ist, den Kindern einen Sinn im Leben zu vermitteln. Für kleine Kinder kann auch die Literatur in Form eines Märchens Sinnstiftend sein.[125]

„ Etienne Glaser, Schauspieler und Regisseur unter anderem am ‚Unga Klara’, hat einmal gesagt, dass alles was Suzanne Osten gemacht hat, vom einsamen Kind handelt – und das einsame Kinde ist eine Tragödie. Osten selbst meint, dass ihr Verhältnis zum Kind im Theater darauf beruht, in jedem Moment jede Handlung aus dem Blickwinkel des Kindes zu untersuchen“ [126]

Aber nicht nur Bruno Bettelheim, sondern auch Alice Miller beeinflusste die KünstlerInnen stark in ihrer Arbeit. In ihrem Roman „Am Anfang war Erziehung“ behandelt auch sie das einsame Kind. Auf Grundlage ihrer Beschreibung von Hitlers verlassener und zerstörter Kindheit, verfasste Niklas Rådström „Hitlers barndom“[127].

---

[122] „Prinz Ohne Sorgen“
[123] Vgl. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 38+ 39
[124] s. Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. Stuttgart, 2003. S. 9
[125] Vgl. Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. Stuttgart, 2003. S. 9+ 10
[126] s. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 38+ 39
[127] „Hitlers Kindheit“

Dieses Stück befasst sich auch mit der Thematik der Schwarzen Pädagogik. Das Stück wurde in einer Version für Kinder und für Erwachsene auf die Bühne gebracht. Alice Miller ist der Meinung, dass Kinder immer das Recht hätten ihre Gefühle auszuleben und die Erwachsenen lernen müssten, damit umzugehen und nicht umgekehrt. Das Unga Klara griff aber auch die Ideen des englischen Psychoanalytikers D.W. Winnicott auf.[128]

„In seinen Gedanken zur Entwicklung des Kleinkindes betont Winnicott die Zuerkennung eines Freiraums zum Spielen als bedeutungsvollen Schritt im Übergang von der totalen Abhängigkeit von der Mutter zu einem eigenen und selbstständigen Leben.“ [129]

Auf der Basis, dass Kinder Gefühle durch das Spielen besser verarbeiten können, basieren viele Stücke des Unga Klara. In „Flickan, mamman och Soporna“[130] inszeniert Osten ihre eigene verlassene Kindheit, die von der geistigen Störung ihrer Mutter geprägt war.[131]
Sie stellt so zur Schau, was Kinder oft isoliert von der Welt ertragen müssen.

Ein weiterer englischer Psychiater, Ronald Laing hatte Einfluss auf die neuen Stücke. Er befasste sich intensiv mit den Theorien zur kranken Familie. Die Familie wird in vielen Stücken wie ein Gefängnis dargestellt und um Gefühle werden Mauern errichtet. Wenn die Strukturen einer Familie kaputt gehen, wird meist ein Familienmitglied zum Opfer, das die Schwäche der Familie aufnehmen muss.

„Die Familie als unterdrückende Institution bedroht nach Laing besonders den jungen Menschen. Die Familie als Gefängnis wurde ein Bild, das in einer Vielzahl schwedischer Kinder- und Jugendstücke dargestellt wurde. Hinter der schönen Fassade der Kernfamilie verbergen sich Angst und Frustration.“ [132]

---

[128] Vgl. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 38- 40
[129] s. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 40
[130] Anmerkung der Verfasserin: „Mädchen, Mama und Müll“
[131] Vgl. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 40
[132] s. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 40

Wenn sich nun ein Opfer einer kaputten Familie zu wehren beginnt, kommt es zu gewaltsamen Reaktionen der Familie. 1983 führte das Unga Klara, „En ren flicka“[133]auf. Es handelt von einem Mädchen, das sich mithilfe der Magersucht aus ihrer Familiensituation zu befreien versucht. Um dem Mädchen zu helfen muss, aber zuerst die Familie geheilt werden.

„Die Lust das Leben und die Freude sind die dramatischen Gegenkräfte zum Schmerz.“[134]

Ein weiteres Thema der 1980er und 1990er Jahre ist der Tod. In diesen Stücken sind es immer die Kinder, die den Weg aus der Trauer und zurück zum Leben weisen. Der Tod wird durchaus als bedrohend dargestellt jedoch auch als Teil des Lebens. Weil Kinder noch keine Ängste aufgebaut haben, können sie mit diesen Themen leichter umgehen als Erwachsene.

„Wie in vielen anderen 80er und 90er Jahre Stücken zu schwierigen Themen, ist die Nähe zwischen Bühne und Zuscherraum grundlegend für das Theatererlebnis. Der minimale Abstand ermöglicht den Schauspielern, die Aufmerksamkeit der Kinder zu gewinnen.“ [135]

All diese Stücke zeigen, dass Spiel und Phantasie die besten Schmerz- und Krisenhelfer sind.

3.4. Was ist Kunst für Kinder?

Ist Kunst ein Kinderrecht? Nicht nur ich stelle mir diese Frage, auch Martin Vogg hielt einige seiner Überlegungen zu diesem Thema fest.

„Kunst wurde wie Tabletten, Messer und Feuerzeuge vor Kindern weggesperrt, um nur bei Bedarf – von Erwachsenen – hervorgeholt zu werden. In Räume gesperrt, zu denen Kinder nur sehr schwer und dann auch meistens nur in Begleitung von Erwachsenen Zutritt haben, in eine Atmosphäre vefrachtet, in die Kinder auf Grund ihrer Verhaltensweisen oft nicht hineinpassen, in eine Form gebracht, die Kinder nicht verstehen.“ [136]

---

[133] „Ein reines Mädchen“

[134] s. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 43

[135] s. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 44

[136] s. Vogg, Martin: Die Kunst des Kindertheaters/ Analyse des künstlerischen Potentials einer dramaturgischen Gattung. Frankfurt am Main, 2000. S. 122

Durch die Wegnahme der Kunst fehlt Kindern automatisch auch ein öffentlicher Raum. Sie werden auf Spielplätze und in Kindergärten geschoben, ohne dabei andere Räume mit einzubeziehen. Was von ExpertInnen oft als zu abstrakt und kunstvoll bezeichnet wird, fesselt Kinder stundenlang im Theater. Erwachsene vertreten oft die Meinung, Kinder- und Jugendtheater müsse lieb und nett sein um zu gefallen, dabei ist den Kindern viel mehr zumutbar als den Erwachsenen selbst. Räume dürften Kindern nicht weggenommen werden, KünstlerInnen müssen entscheiden, ob sie für diese Gruppe spielen möchten und wenn nicht dieses Verbot ausweisen. Wenn Kinder aber als BesucherInnen zugelassen werden, haben sie das Recht darauf sich zu äußern, wenn ihnen das Gebotene nicht gefällt. Die KünstlerInnen nehmen schließlich den ZuseherInnen Zeit und müssen ihnen dafür auch etwas bieten. Keine *„Publikumspolizei“* [137] hat das Recht die Kinder zurechtzuweisen, die KünstlerInnen müssen das Publikum durch ihr Spiel verstummen lassen. Denn ist es wirklich das kurze Knarren eines Sitzes, das stört, wenn das Stück vollkommen verzaubernd wirkt?[138]

„Ein einzigartiges Theatervergnügen kann einem letztlich durch Husten, Flüstern oder das Klopfen von Füßen nicht geraubt werden. Dagegen scheint das Schweigen des Publikums bei fragwürdigen Inszenierungen bedenklicher, denn schweigend läßt [sic] sich das Publikum seine kostbare Zeit stehlen, von Ignoranten, die nicht neben ihnen sitzen sondern auf der Bühne stehen und meinen, ein Recht darauf zu haben, ihre Zeit in Anspruch zu nehmen.“ [139]

Wenn es um Kinder- und Jugendtheater geht, wird oft der Ruf nach einer Theorie laut. Zu bedenken ist allerdings, dass diese Theaterform seit Jahren ohne spezifische Theorie besteht. Natürlich haben sich viele Gruppen Gedanken über ihr Arbeiten gemacht und dies auch schriftlich festgehalten, jedoch wird der Versuch einer Theorie immer unter dem Einfluss der aktuellen Pädagogik stehen.[140]

---

[137] s. Vogg, Martin: Die Kunst des Kindertheaters/ Analyse des künstlerischen Potentials einer dramaturgischen Gattung. Frankfurt am Main, 2000. S. 125
[138] Vgl. Vogg, Martin: Die Kunst des Kindertheaters/ Analyse des künstlerischen Potentials einer dramaturgischen Gattung. Frankfurt am Main, 2000. S. 122 - 127
[139] s. Vogg, Martin: Die Kunst des Kindertheaters/ Analyse des künstlerischen Potentials einer dramaturgischen Gattung. Frankfurt am Main, 2000. S. 126
[140] Vgl. Behr, Michael: Kinder im Theater/ Pädagogisches Kinder- und Jugendtheater in Deutschland. Frankfurt am Main, 1985. S. 100-103

„Gerade ein Theater mit einem bestimmten, dem sog. ‚Zielpublikum', ist der Gefahr ausgesetzt, in diesem sehr spezifischen Verhältnis von Theater und Publikum zu erstarren. Zu fest gezimmert sind schnell die Bilder, die das Theater sich vom Publikum entwirft und umgekehrt, die Zuschauer und ihre Öffentlichkeit vom Theater." [141]

Ein Theater, das vor über hundert Jahren aus kommerziellen Gründen entstand und erst Ende der 1960er Jahre an Einfluss gewann, kann nur funktionieren wenn es die jungen ZuschauerInnen mit einbezieht. Aus diesem Grund lässt sich keine Theorie definieren, allerdings beschreibt Michael Behr 1985, fünf allgemeine Merkmale[142].

- Naivität als ästhetische Kategorie: Zum einen meint diese Kategorie das Märchenspiel, dessen Themen sehr naiv sind und die Laienspiele während der Reformbewegung, denen das junge Publikum sehr unbefangen gegenüber stand und zum anderen: *„Das heutige Kindertheater versteht sich >>emanzipatorisch<< - und das, weil seine Protagonisten häufig durch betont naives Fragen und Begreifen der Wirklichkeit deren Inhumanität und Widersprüche entlarven." [143]*

- **Komik:** Egal zu welchem Zeitpunkt ein Stück für Kinder produziert wurde, in irgendeiner Form kam immer Humor darin vor.

- **Zuwendung zum Publikum:** Der Kontakt zu den Kindern ist das wichtigste Merkmal dieser Theaterform. Er gestaltet sich nicht nur räumlich, sondern auch durch das direkte Ansprechen der Kinder.

- **Aktion:** Handlung muss vorherrschen um das Interesse der Kinder zu halten. Schon beim Schreiben eines Stückes für Kinder muss ein Rhythmus vorhanden sein.

[141] s. Richard, Jörg: Aufgabenfelder der Theaterpädagogik und Dramaturgie im Kinder- und Jugendtheater/ Eine Einführung in das Tagungsthema. in: Richard, Jörg: Dokumentation zur internationalen Tagung der ASSITEJ. Bremen, 1989. S. 10
[142] Vgl. Behr, Michael: Kinder im Theater/ Pädagogisches Kinder- und Jugendtheater in Deutschland. Frankfurt am Main, 1985. S. 100-103
[143] s. Behr, Michael: Kinder im Theater/ Pädagogisches Kinder- und Jugendtheater in Deutschland. Frankfurt am Main, 1985. S. 100

- **Doppelperspektive:** *„ Kinderstücke werden immer von Kindern und Erwachsenen aufgenommen. …Der Erwachsene glaubt bzw. verlangt, daß [sic] ihm die in der Idee des Stückes stehende, meist pädagogische Absicht deutlich wird, und er beurteilt diese sowie das Geschick der Umsetzung dieser Idee im Stück. …Die Sicht der Kinder stellt die zweite Perspektive dar. Über die Art, in der sie ein Stück verstehen, wissen wir im Grunde sehr wenig.“* [144]

In der heutigen Zeit wird unser Leben jedoch immer vernetzter und es scheint fast alles technisch lösbar. Weshalb sich die Frage stellt, ob sich das aktuelle Kinder- und Jugendtheater nicht den neuen Bedingungen anpassen muss. Zur heutigen Zeit, in der die Technik die Kunst sehr leicht verdrängen kann, muss man dann nicht auch Merkmale wie Komik und Handlung neu überdenken? Die Kinder und Jugendlichen dieser Zeit sind bereits mit ganz anderen Sehgewohnheiten aufgewachsen als noch vor 30 Jahren. Aus diesem Grund muss sich auch die Dramaturgie den neuen Stücken anpassen.[145]

„Geht das Theater auf die alltägliche Seherfahrung und Wahrnehmungskompetenz, die das elektronische Medienzeitalter bei uns – und in vorderster, d.h. unbeschwertester Linie bei den Jugendlichen – ausprägt, überhaupt ausreichend ein? Erreicht das Spiel des Theaters auch noch das Auge des Zuschauers? [146]

Als realer Ort ist das Theater der Gegenpol zur Hyperrealität[147]. Im Theater muss also das Visuelle vorherrschen. Durch das Fernsehen und den Computer sehen wir die Beziehung von Raum und Zeit zu Bild und materieller Welt nur noch bruchstückhaft. Der Wahrnehmungssinn der nur auf elektronische Erfahrungen geprägt ist, sollte durch eine neue Dramaturgie für das Theater genützt werden. Dadurch, dass das Theater sowohl fiktionaler als auch realer Raum sein kann, hilft es uns bei neuen Wahrnehmungen.[148]

[144] s. Behr, Michael: Kinder im Theater/ Pädagogisches Kinder- und Jugendtheater in Deutschland. Frankfurt am Main, 1985. S. 102
[145] Vgl. Richard, Jörg [Hrsg.] : Jugendtheater. Frankfurt am Main, 1996. S. 131-134
[146] s. Richard, Jörg [Hrsg.] : Jugendtheater. Frankfurt am Main, 1996. S. 132
[147] Anmerkung der Verfasserin: Jörg, Richard meint damit die fiktive Realität in der sich heutzutage fast alles abspielt. zum Beispiel das bestellen von Waren über das Internet.
[148] Vgl. Richard, Jörg [Hrsg.] : Jugendtheater. Frankfurt am Main, 1996. S. 131-134

„Drama ist Wort. Und Theater ist Verkörperung, Verkörperung des Wortes in den handelnden Figuren. Ist diese Aufführungspraxis aber noch zureichend, wenn die Bildwahrnehmung den Menschen bestimmt?“ [149]

Das könnte einer der Hauptgründe sein, warum das Theater von Ende der 1960er Jahre immer mehr an Dekoration und Bühnebild zunahm. Am Anfang spielten die freien Truppen ja kaum mit Gegenständen auf der Bühne, die aktuellsten Stücke zeigen aber immer mehr Dekoration.

Medeas barn, 2003

Medeas barn, 1975

”Wenn nun eine Theatersparte für ein bestimmtes Zielgruppenpublikum sich entscheidet, erst recht bei einem jungen Publikum, unterliegt das Theatereignis ganz bestimmten Wahrnehmungsvorraussetzungen und –formen, die die Theaterkunst dieses Spezialtheaters wesentlich beeinflussen. Und diese sind veränderlich, genauso wie Jugend selbst keine konstante historische Größe ist.“ [150]

Es ist also der Blick des jungen Publikums der eine neue ästhetische Erfahrung kreieren kann, wenn die Dramaturgie den richtigen Text liefert.

„Kunst ist kein Kinderrecht, aber es ist jedermanns Recht, sich frei zu bewegen und frei seine Meinung zu äußern. Auch im Theater. Auch als Kind.“ [151]

[149] s. Richard, Jörg [Hrsg.] : Jugendtheater. Frankfurt am Main, 1996. S. 134
[150] s. s. Richard, Jörg [Hrsg.] : Jugendtheater. Frankfurt am Main, 1996. S. 137
[151] s. Vogg, Martin: Die Kunst des Kindertheaters/ Analyse des künstlerischen Potentials einer dramaturgischen Gattung. Frankfurt am Main, 2000. S. 127

3.4.1. Kindheitsbilder auf und vor der Bühne – die Entwicklung einer tragischen Figur

Zu Beginn dieses Kapitels will ich darauf eingehen, wie TheaterpädagogInnen helfen können, Bühnengeschehnisse verständlich zu machen, danach möchte ich kurz die Themen der kindlichen Wahrnehmung behandeln, um mich danach den Kindheitsbildern auf der Bühne zu widmen.

Kinder- und Jugendtheater spielte immer schon für eine ganz spezielle ZuschauerInnen- Gruppe. Diese Theaterform schafft nämlich immer auch eine neue Öffentlichkeit für Kinder und Jugendliche. Aus diesem Grund musste es sich von Anfang an, um gute Vermittlungsmöglichkeiten kümmern. Zum einen geschieht dies durch gut bedachte Stücke, zum anderen durch die Arbeit von TheaterpädagogInnen.
Viele der Freien Gruppen arbeiteten schon sehr früh über die Aufführungen hinaus. Natürlich benötigt man für diese Arbeit eine speziell angepasste Form der Pädagogik. Der neu geschaffene Beruf hielt viele Herausforderungen in Aussicht, denn Kinder entscheiden sich oft nicht selbst dafür ins Theater zu gehen. TheaterpädagogInnen müssen aus diesem Grund in Schulen, bei Elternvereinen und Ähnlichem ansetzen. Durch diese aktiven Handlungen können Erwachsene interessiert werden. Kinder und Jugendliche wollen aber auch über ihre Erfahrungen sprechen, weshalb der Beruf auch Nachbereitungen der Stücke fordert.
Ein Raum für einen Austausch von Erfahrungen muss geschaffen werden. Dabei stellten sich natürlich viele Künstler die Frage, ob ein solch didaktischer Eingriff nicht das Ästhetische stört. Diese Frage ist allerdings klar mit Nein zu beantworten, da jede/ jeder, der Theater macht, den Kontakt zum Publikum halten muss.[152]

Suzanne Osten geht sogar soweit, dass sie PsychologInnen in die Aufführungen hineinsetzt, und somit das Stück selbst zum öffentlichen Raum des Austausches gestaltet.

[152] Vgl. Richard, Jörg: Aufgabenfelder der Theaterpädagogik und Dramaturgie im Kinder- und Jugendtheater/ Eine Einführung in das Tagungsthema. in: Richard, Jörg: Dokumentation zur internationalen Tagung der ASSITEJ. Bremen, 1989. S. 9-12

Wie Stücke auf ein junges Publikum wirken ist eigentlich nicht genau erforschbar. Es können lediglich einige Rezeptionsprozesse festgehalten werden, denn bei Kindertheater ist die Rezeption fast mit dem Wissen vergleichbar, das Kinder aus den Stücken ziehen. Gut ausgebildete und erfahrene KünstlerInnen und TheaterpädagogInnen können aber die Stimmung während einer Aufführung spüren und darauf eingehen.[153]

„Die Genrespezifik der Inszenierung, ihre künstlerische Meisterschaft, die Brisanz oder Belanglosigkeit des Sujets bestimmen das Rezeptionsverhalten ebenso wie die Erwartungen und die Empfänglichkeit des Publikums.“ [154]

Da nun der Bereich geklärt ist, welche AnsprechpartnerInnen Kindern und Jugendlichen vor und nach Stücken zur Verfügung stehen, möchte ich nun darauf eingehen, wie die Stücke auf Kinder wirken und wie diese Wirkungen lesbar gemacht werden können.

„Kindertheater wie auch Kinderfilm und Kinderliteratur stehen immer vor dem Dilemma, beurteilt zu werden von Menschen für die diese Art von Kunst nicht gemacht wurde, nämlich von erwachsenen Kritikern, Künstlern, Lehrern, Eltern und anderen Vermittlern. Kinder bleiben in deren Diskursen stumm.“ [155]

Wardetzky fordert fachspezifische Kriterien für die Beurteilung von Kinderstücken, um dieser vorhandenen Ungleichheit ein wenig aus dem Weg zu gehen. Sie besteht aber darauf, dass es empirische Untersuchungen gibt auch, wenn es sehr viel schwieriger ist, als bei Erwachsenenstücken. Es muss das Bild des Kindes auf der Bühne von innen her untersucht werden. Die kindlichen Figuren schaffen oft einen konfliktgeladenen Raum auf der Bühne und genau aus dieser Perspektive müssen auch die Zuschauenden beobachtet werden. Es muss ein Kode entwickelt werden, der auf Ebene der Kinder basiert, damit er an den Reaktionen des jungen Publikums ablesbar ist. Besonders schwer lesbar wird dieser Kode, wenn im Stück nicht die üblichen Erfolgskriterien wie zum Beispiel, Abenteuerliches aufgewiesen werden.

---

[153] Vgl. Richard, Jörg: Aufgabenfelder der Theaterpädagogik und Dramaturgie im Kinder- und Jugendtheater/ Eine Einführung in das Tagungsthema. in: Richard, Jörg: Dokumentation zur internationalen Tagung der ASSITEJ. Bremen, 1989. S. 35-38

[154] s. Wardetzky, Kristin: Rezeptionsverhalten von Kindern im Theater und Folgerungen für die Dramaturgie und Theaterpädagogik. in: Richard, Jörg: Dokumentation zur internationalen Tagung der ASSITEJ. Bremen, 1989. S. 36

[155] s. Wardetzky, Kirstin: Hey, das bin ja ich!/ Wie Kinder sich im Theater sehen. in: Richard, Jörg [Hrsg]: Kindheitsbilder im Theater. Frankfurt am Main, 1994. S. 49

Daraus ergibt sich in Wardetzkys Text die berechtigte Frage, wie ein Stück ohne abenteuerlichen Momente Erfolg hat, wenn Kinder an Dramaturgien von TV Sendungen und Filmen gewöhnt sind.
Spannend ist auch, dass die meisten Stücke der totale Gegensatz zu den Dramaturgien der aktuellen Medienwelt sind. Die kunstvolle Sprache macht in diesen Stücken deutlich, dass die Aufführung ein kleines und mögliches Bild der Realität darstellt. Was Kinder von Stücken mitnehmen hat immer einen direkten Bezug zur Sprache, oft werden sogar Stellen wörtlich zitiert, obwohl sie sehr kunstvoll formuliert sind. [156]

Die Frage zu beantworten, wie Kinder die Stücke erleben, ist schwer und nicht vollständig möglich. Klar ist aber, dass sich auf die kindliche Ebene begeben werden muss, um die Erlebnisse zumindest zu deuten. Dieser Bereich beschäftigt sich also damit, wie die Stücke gedeutet werden können. Der Hauptschwerpunkt liegt im Folgenden darauf, zu definieren, wer die kindlichen Figuren auf der Bühne sind und vor allem, was sie können. Das Unga Klara wurde oft aufgrund seiner provokanten Texte und Spielweisen kritisiert, die Reaktionen der Kinder waren aber immer positiv. Im empirischen Teil der Arbeit soll darauf eingegangen werden, was Kinderfiguren in den Stücken repräsentieren und auch was auf sie projiziert wird. Um zu diesem Bereich hinzuleiten, soll in diesem Kapitel abschließend über die allgemeinen Merkmale von Kinderfiguren auf der Bühne diskutiert werden.

Das Kindheitsbild auf der Bühne muss inhaltlich und strukturell so geschaffen sein, dass sich jedes Kind darin wieder erkennen kann. Durch die kunstvoll gestaltete Sprache bleibt es aber nicht direkt an der Realität, sondern kann vorbelasteten Kindern durch gesteigerte Schreckensbilder bei der Verarbeitung von Traumata helfen, für unbelastete Kinder bleibt die Erzählung aber zum größten Teil fiktiv.

[156] Vgl. Wardetzky, Kirstin: Hey, das bin ja ich!/ Wie Kinder sich im Theater sehen. in: Richard, Jörg [Hrsg]: Kindheitsbilder im Theater. Frankfurt am Main, 1994. S. 49-53

„Das Normativ >>Eltern lieben ihre Kinder<< verwehrt es dem zuschauenden Kind, den bedrohlichen Aspekt seiner eigenen Eltern bewußt [sic] zu reflektieren. Im Unterbewußtsein [sic] aber ist er präsent und wird im Alptraum auch visualisiert.“ [157]

Durch teilweise sehr extreme Dialoge findet das zuschauende Kind ein inneres Kindheitsbild auf der Bühne wieder, das es mit seinem Selbstverständnis vergleichen kann. Wie ein Kind nach dem Stück darüber erzählt, hängt immer stark von der Persönlichkeitsstruktur ab. Aus diesem Grund lassen sich Stückbeschreibungen von Kindern oft als Selbstdarstellungen sehen. Alptraumhafte Szenen werden in den neuen Stücken aber immer durch einen komischen Aspekt gebrochen, um nicht zu hart zu wirken.[158]
Ähnliche Tendenzen finden sich auch bei „Medeas barn“. In der Szene, in der der Vater mit den Kindern Fußball spielt, beginnt er auf einmal mit dem Ball auf seinen Sohn zu schießen. Am Anfang nur ganz leicht dann immer stärker. Obwohl der Sohn schon weint, schießt der Vater weiter auf ihn ein. Obwohl in dieser Szene die Grausamkeit eines Elternteils einen Höhepunkt erreicht, wird alles durch das Lachen der Tochter gebrochen. Des weitern jammert der Bub in einer solch komischen Sprachform, dass das Mitleid mit ihm nie ganz die Oberhand gewinnen kann.

„Komik, also auch Sprachkomik, enthält (…) die beiden Komponenten Integration und Emanzipation. Die Integration (= Erwerb sozialer Normen) ermöglicht dem heranwachsenden Kind als sozialem Wesen das Leben in der Gesellschaft. …Eine Möglichkeit der Bestätigung ist der soziale Akt des Lachens.“ [159]

Das Lachen gibt dem Kind also trotz schwieriger Inhalte die Möglichkeit sich als integriert zu fühlen, trotzdem aber unabhängig zu reagieren. Ich denke in Hinblick auf dieses Zitat lässt sich zeigen, dass durch die Sprache der Integrationsprozess aller Kinder mit dem Stück vorangetrieben wird und mit dem Lachen im Speziellen eine noch tiefere Auseinandersetzung mit dem Thema erreicht wird.

[157] s. Wardetzky, Kirstin: Hey, das bin ja ich!/ Wie Kinder sich im Theater sehen. in: Richard, Jörg [Hrsg]: Kindheitsbilder im Theater. Frankfurt am Main, 1994. S. 53
[158] Vgl. Wardetzky, Kirstin: Hey, das bin ja ich!/ Wie Kinder sich im Theater sehen. in: Richard, Jörg [Hrsg]: Kindheitsbilder im Theater. Frankfurt am Main, 1994. S. 53-56
[159] s. Helmers, Hermann: Lyrischer Humor/ Strukturanalyse und Didaktik der komischen Versliteratur. Stuttgart, 1971. S. 137

Meiner Meinung nach lachen unbelastete Kinder einfach mit der Gruppe mit, Kinder mit noch nicht verarbeiteten Geschehnissen müssen erst entscheiden, in welcher Rolle sie sich wieder finden. Das ist denke ich das Wesentliche in den Stücken des Unga Klara. Nicht, wie provokant die Themen auf der Bühne sind, sondern wie sie die kindlichen Rollen darstellen und von innen heraus beleuchten.

Die Gratwanderung zwischen Tragik und Komik, die von Kindern ganz genau realisiert und von Erwachsenen als zu brutal definiert wird, macht die Spannung aus. Was bei einem Märchen das klare Happy End ist, ist bei diesen Stücken die gezielt eingesetzte Komik und auch die konfliktträchtige Beschäftigung mit Knotenpunkten in der kindlichen Entwicklung machen diese Stücke zum Erfolg. Die erkennbaren Emotionen im Publikumsbereich beweisen dies.[160]

„Zum einen wird man bei der Beobachtung der kindlichen Zuschauer während der Vorstellungen Zeuge eines emotionalen Wechselbades. Schallendes Gelächter weicht in Sekundenschnelle tiefer Betroffenheit und umgekehrt ….“ [161]

Ingrid Hentschel versucht von den 1960er Jahren ausgehend bis heute, drei Kindheitsbilder zu beschreiben. Sie benennt dabei immer eine Hauptkategorie, meist mit pädagogischem oder psychologischem Hintergrund, von dem aus sie das Bild zeichnet.

Sehr passend sind diese Beschreibungen, auch wenn sie sich nicht immer direkt auf das schwedische Kinder- und Jugendtheater beziehen, weil sie drei Figurentypen aufzeigen. Im anschließenden empirischen Teil sollen dann auch anhand dieser Beschreibungen Parallelen gefunden werden.

[160] Vgl. Wardetzky, Kirstin: Hey, das bin ja ich!/ Wie Kinder sich im Theater sehen. in: Richard, Jörg [Hrsg]: Kindheitsbilder im Theater. Frankfurt am Main, 1994. S. 53-56
[161] . Wardetzky, Kirstin: Hey, das bin ja ich!/ Wie Kinder sich im Theater sehen. in: Richard, Jörg [Hrsg]: Kindheitsbilder im Theater. Frankfurt am Main, 1994. S. 54+55

- **Pädagogik als Politik**[162]**:** Diese Form der Kinderfiguren werden meist als Unterdrückte oder Minderheit dargestellt. Durch diese Darstellungsform sollte die Widerstandskraft der Individuen gestärkt werden. Im Laufe des Stückes begann die kindliche Figur frech und hinterfragend zu werden. Als GegenspielerIn für das aufmüpfige Kind wurden oft brave und angepasste Kinderfiguren genommen. Aber auch autoritäre Erwachsene wurden zu GegenspielerInnen.

  „Hier wird mit Kindern als Protagonisten eine konkrete Utopie ausgemalt, in der politische Aktionen der Erwachsenenwelt zitiert und verarbeitet worden sind.“ [163]

- **Psychologie als Gesellschaftskritik**[164]**:** In der zweiten Phase der Entwicklung von Kinderfiguren orientierte man sich immer stärker an Alice Millers Schriften. Diese Schriften führten zu einer psychologischen Wende in der Erschaffung von kindlichen Figuren.

  „Das Unga Klara Theater in Schweden war wie so häufig Vorreiter dieser Entwicklung hin zu einem kathartischen Theaterverständnis.“ [165]

  Alice Miller befasste sich in ihren Schriften hauptsächlich mit dem emotional unverstandenen Kind. Anders als in ihrem Text über die Schwarze Pädagogik[166] beschreibt sie in „Du sollst nicht merken“ das Leiden des Kindes durch falsches Lieben. Das soll heißen, das Kind leidet darunter seine traurigen Gefühle zu unterdrücken, um die elterliche Liebe mit ewigem Glück zu belohnen.

[162] Vgl. Hentschel, Ingrid: Kindheitsbilder im emanzipatorischen Kindertheater. in: Richard, Jörg [Hrsg]: Kindheitsbilder im Theater. Frankfurt am Main, 1994. S. 21-23
[163] s. Hentschel, Ingrid: Kindheitsbilder im emanzipatorischen Kindertheater. in: Richard, Jörg [Hrsg]: Kindheitsbilder im Theater. Frankfurt am Main, 1994. S. 23
[164] Vgl. Hentschel, Ingrid: Kindheitsbilder im emanzipatorischen Kindertheater. in: Richard, Jörg [Hrsg]: Kindheitsbilder im Theater. Frankfurt am Main, 1994. S. 25- 29
[165] s. Hentschel, Ingrid: Kindheitsbilder im emanzipatorischen Kindertheater. in: Richard, Jörg [Hrsg]: Kindheitsbilder im Theater. Frankfurt am Main, 1994. S. 25
[166] Anmerkung der Verfasserin: Damit ist das Werk: „Am Anfang war Erziehung“ gemeint, auf dessen Text auch „Hitlers barndom 1& 2“ entstand

„Dieses Kind unterdrückt seine Gefühle und Triebe nicht aufgrund eines äußeren Zwanges, weil Verbote und damit Angst vor der Bestrafung herrschen – wie es noch Thema der Erziehungsdiskussion der sechziger Jahre war -, sondern es wiederholt die Verleugnungs- und Vermeidungsstrategie seiner Bezugsperson.“ [167]

Als Beispiel nennt Hentschel die Kinderfigur aus dem schwedischen Kunstmärchen: „Prins Sorgfri“[168]. Der immer gut umsorgte Prinz macht sich in einer psychologischen Reise auf die Suche nach Gefühlen, die ihm vorenthalten wurden. Nach dem Ausbruch aus dem Palast stößt er dabei bald auf die verschiedensten Formen der Trauer. Obwohl die Erfahrungen oft bedrückend wirken, erkennt der Prinz bald, dass Schönheit und Glück nur vollständig erlebt werden können, wenn es auch die Trauer gibt.

„Ein Lehrstück der Gefühle also. Es gestaltet die von Alice Miller beschriebene neue Situation des verwöhnten, einzigen Kindes, das in materiell gesicherten Verhältnissen aufwächst, … und das dabei von den Eltern psychisch mißbraucht [sic] wird zur Verdrängung ihrer eigenen Trauer.“ [169]

Kinder müssen sich immer mehr die Erfahrungswelt ihrer Eltern aneignen, was zu großen Problemen für Kinder führen kann. Da diese kindliche Figur eine sehr gesellschaftskritische ist, trauen sich kaum AutorInnen sie als Protagonistin einzusetzen. Dadurch verfallen viele Stücke in das Klischee des hilflosen Kindes, das von einer pädagogischen Person gerettet wird. Durch dieses Helfersyndrom wird aber deutlich, dass den Kindern von heute nichts mehr zugemutet wird.

- **Die neue Gleichheit**[170]**:**

  „…die Entwicklung der Kindheitsbilder im Kindertheater deutet an, daß [sic] jetzt das reife Kind auf dem Vormarsch ist und damit eine immer größere Angleichung von Kindern und Erwachsenen.“ [171]

[167] s. Hentschel, Ingrid: Kindheitsbilder im emanzipatorischen Kindertheater. in: Richard, Jörg [Hrsg]: Kindheitsbilder im Theater. Frankfurt am Main, 1994. S. 26
[168] Anmerkung der Verfasserin: „Prins sorgfri“ von Per Lysander und Suzanne Osten
[169] s. Hentschel, Ingrid: Kindheitsbilder im emanzipatorischen Kindertheater. in: Richard, Jörg [Hrsg]: Kindheitsbilder im Theater. Frankfurt am Main, 1994. S. 27
[170] Vgl. Hentschel, Ingrid: Kindheitsbilder im emanzipatorischen Kindertheater. in: Richard, Jörg [Hrsg]: Kindheitsbilder im Theater. Frankfurt am Main, 1994. S. 29+ 30
[171] s. Hentschel, Ingrid: Kindheitsbilder im emanzipatorischen Kindertheater. in: Richard, Jörg [Hrsg]: Kindheitsbilder im Theater. Frankfurt am Main, 1994. S. 28+ 29

Die aktuellsten Kindheitsbilder die Hentschel beschreibt, sind jene, die von der Nähe zwischen dem Kind und dem Erwachsenen ausgehen. Kind und Kindheit stellen in diesen Figuren nichts Besonderes mehr dar. Das Kind kommt in Situationen, bei denen es gezwungen ist, den Eltern mit ihren Ängsten zu helfen. Erwachsene und Kinder stehen auf einer Stufe, weshalb auch nicht mehr klar ist, wer an was Schuld trägt. Diese Stücke zeigen bereits Orte der Realität, wie zum Beispiel in „Flickan, mamman och soporna“[172]

„Interessanterweise ist Empathie nicht nur in der psychologischen Diskussion der achtziger Jahre ein zentraler Begriff, sondern wird im Kindertheater praktiziert. … Empathie erfüllt sich in sich selbst: das Mitfühlen ist nicht Mittel, das ein Ergebnis zeitigt, sondern eine Fähigkeit, ein Wert an sich.“ [173]

Der Autor, Dieter Richter, macht den Versuch die Kindheit im so genannten Jahrhundert des Kindes dahingehend zu untersuchen, in welchen Formen sie in der Öffentlichkeit sichtbar wird.

- **Sichtbare Kindheit**[174]**:** Am Anfang des Jahrhunderts zeigt sich die Kindheit überall. Durch den raschen Rückgang der Kindersterblichkeit gab es auf einmal viel mehr Kinder.

- **Geniale Kindheit**[175]**:** Um 1900 wird Kindheit als etwas Ursprüngliches und Natürliches betrachtet.

  „Das Kind wird jetzt zum Führer – zum Führer ins Reich des Unbewußten [sic]. Nicht als gebildetes Kind wird es gefeiert, sondern als träumendes, malendes, spielendes.“[176]

  Auf einmal entstehen Ausstellungen mit von Kindern gemalten Bildern und die kindliche Sprache erhält Raum in der Kultur.

[172] Anmerkung der Verfasserin: „Fickan, mamman och soporna“ bedeutet „Mädchen, Mama und der Müll“ und ist ein Stück über Suzanne Ostens Kindheit verfasst von Erik Uddenberg
[173] s. Hentschel, Ingrid: Kindheitsbilder im emanzipatorischen Kindertheater. in: Richard, Jörg [Hrsg]: Kindheitsbilder im Theater. Frankfurt am Main, 1994. S. 30
[174] Vgl. Richter, Dieter: Das Jahrhundert des Kindes/ Ein Rückblick in: Richard, Jörg [Hrsg.]: Theater im Generationenverhältnis. Frankfurt am Main, 1999. S. 21- 23
[175] Vgl. Richter, Dieter: Das Jahrhundert des Kindes/ Ein Rückblick in: Richard, Jörg [Hrsg.]: Theater im Generationenverhältnis. Frankfurt am Main, 1999. S. 23- 25
[176] s. Richter, Dieter: Das Jahrhundert des Kindes/ Ein Rückblick in: Richard, Jörg [Hrsg.]: Theater im Generationenverhältnis. Frankfurt am Main, 1999. S. 23+ 24

Durch die Reformpädagogik wird das Kind zur/ zum KünstlerIn. Damit werden aber ältere Menschen immer mehr in den Hintergrund gedrängt.

- **Erlöser Kindheit**[177]**:** Das Kind soll hier der Weg zu einer Weltverbesserung sein. Die künftigen Generationen sollen besser werden und die Utopien der Erwachsenen durch Kinder verwirklicht. Zu dieser Phase zählt vor allem die so genannte 68er Bewegung.

- **Autonome Kindheit**[178]**:** Kindheit müsse als eigene Phase des Menschseins begriffen werden und dementsprechend Rechte bekommen. Montessori stellt in einer Art Kampfruf fest, Kinder sind anders. Allerdings war es mit dem Recht auf Freisetzung von körperlicher Arbeit zum Recht auf Bildung und Kultur ein langer Weg. In vielen Ländern ist heutzutage noch nicht einmal der erste Schritt erfolgt.

- **Beobachtete Kindheit**[179]**:** Ab dem Zeitpunkt ab dem Kindheit als etwas Besonderes betrachtet wurde, zog sie auch alle Neugier auf sich. Das Kind wurde immer öfter beobachtet und noch viel mehr in seinen Handlungen interpretiert. Immer mehr Kinder wurden als, nicht ganz normal etikettiert. Kinder sollten allerdings, wenn überhaupt aus einer kindlichen Perspektive beobachtet werden.

- **Risiko Kindheit**[180]**:** Die Medien beeinflussen im Verlauf der Zeitgeschichte, Kinder immer mehr. Diese nehmen diese Rolle viel zu selten aktiv und reflektiert wahr.

„Denn immer sind wir Erwachsenen doch auch der Kindheit hinterher, Nachzügler einer Entwicklung, die uns längst in den Schatten gestellt hat.“ [181]

[177] Vgl. Richter, Dieter: Das Jahrhundert des Kindes/ Ein Rückblick in: Richard, Jörg [Hrsg.]: Theater im Generationenverhältnis. Frankfurt am Main, 1999. S. 25+ 26
[178] Vgl. Richter, Dieter: Das Jahrhundert des Kindes/ Ein Rückblick in: Richard, Jörg [Hrsg.]: Theater im Generationenverhältnis. Frankfurt am Main, 1999. S. 26- 28
[179] Vgl. Richter, Dieter: Das Jahrhundert des Kindes/ Ein Rückblick in: Richard, Jörg [Hrsg.]: Theater im Generationenverhältnis. Frankfurt am Main, 1999. S. 28+ 29
[180] Vgl. Richter, Dieter: Das Jahrhundert des Kindes/ Ein Rückblick in: Richard, Jörg [Hrsg.]: Theater im Generationenverhältnis. Frankfurt am Main, 1999. S. 26- 29
[181] s. Richter, Dieter: Das Jahrhundert des Kindes/ Ein Rückblick in: Richard, Jörg [Hrsg.]: Theater im Generationenverhältnis. Frankfurt am Main, 1999. S. 30

3.4.2. Sex, Drugs and Rock'n' Roll – Tabuthemen auf der Bühne

Die Themen auf schwedischen Kinderbühnen werden oft als schwere Kost bezeichnet. Suzanne Osten und ihr Team stellen aber immer wieder klar, dass die Stücke zusammen mit Kindern und PsychologInnen entwickelt wurden und den Entwicklungsstufen von Kindern angepasst sind.

Suzanne Osten wurde schon sooft gefragt, ob es denn wirklich ideal sei, Kindern den Krieg und den Tod vor die Augen zu führen? Sie antwortete darauf nur noch, dass es Kinder als befreiend empfinden, wenn ihnen die Wahrheit gesagt wird.

Sie ist überzeugt davon, dass Kinder verstehen können, dass das Gezeigte nicht ihr Leben ist, aber es durchaus Menschen und natürlich Kinder gibt, denen viel Schlimmes widerfährt. Osten glaubt auch nicht an den so genannten Schutzraum „Kindheit".[182]

„Leben heißt sich entsetzen. Leben bedeutet traurig werden, Angst bekommen und Widerstände erleben. Wir haben die Kunst, um unsere existenzielle Situation zu bearbeiten. Zu glauben, dass Kinder das nicht brauchen, heißt blind sein für das, was ein kleines Kind ist." [183]

Viele Eltern und Lehrer sind der Meinung Kindertheater müsse fröhlich sein, Suzanne Osten bringt aber bewusst Themen wie Tod und Scheidung auf die Bühne, weil sie für Kinder greifbar sind.

„Die bewussten und unbewussten Bedeutungen der Begriffe ‚Leben' und ‚Tod' sind Kindern nicht angeboren. Sie entwickeln sich in einem langen Reifungsprozess und werden entscheidend durch das Verhalten der Erwachsenen und der erlebten Beziehungsqualität während der realen Begegnung mit dem Tod geprägt." [184]

---

[182] Vgl. Huss, Pia: Alle Kinder können zwischen Theater und Wirklichkeit unterscheiden/ Pia Huss im Gespräch mit Suzanne Osten. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 79

[183] s. Huss, Pia: Alle Kinder können zwischen Theater und Wirklichkeit unterscheiden/ Pia Huss im Gespräch mit Suzanne Osten. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 79

[184] s. Zitiert nach: Bauer, Birgit: Der pädagogische Umgang mt den Themen „Abschied", „Trennung", „Verlust", „Tod" und „Trauer" in Volksschulen. Diplom – Arbeit. Universität Wien 2005. S. 69

Die Arbeit des Unga Klara mit diesen Tabuthemen soll hier beschrieben werden, um danach in einem Diskurs auf die Beziehungen zwischen Eltern und Kindern, der heutigen Zeit einzugehen. Osten begründet ihre Texte durch psychologische Beweise, dass Kinder lernen müssten mit traurigen Situationen umzugehen und wenn sie diesen Umgang nicht von den Eltern lernten, dann müsse sich eben das Theater darum kümmern.

„In dem unausgesprochenen Verbot zu trauern und sich zu seinen Schmerzen, vor allem den durch Kränkungen verursachten, zu bekennen, sieht sie[185] den Grund weshalb sich Gewaltverhältnisse von Generation zu Generation in unserer Gesellschaft tradieren.“ [186]

Die neuste Theaterform des Unga Klara, spielt den Jüngsten vor, wie sich ihre Eltern treffen, Sex haben und sie selbst auf die Welt kommen. Zum einen soll dabei Kleinkindern von Anfang an Kunst geboten werden, zum anderen sollen auch die Eltern von Anfang an Respekt vor den Fähigkeiten ihrer Kinder erlernen. Suzanne Osten benützt des Öfteren den Begriff, „barnrasism“[187], und fordert damit eine kinderfreundlichere Welt von Anfang an.[188]
Ein anderes Thema, das von vielen Eltern meist in den Gesprächen mit ihren Kindern verschwiegen wird, ist der Tod und die Trauer. Dabei gehen Kinder noch frei von Vorurteilen und Ängsten an das Thema heran. Dieses Kapitel soll sich damit befassen, wie Eltern ihre Kinder vor dem Tod schützen und ihnen dadurch Ängste anerziehen, und dem Unga Klara das versucht ganz natürlich mit diesen Themen umzugehen.

„Der Wunsch vieler Eltern, ihren Kindern die Konfrontation mit dem Tod zu ersparen, ist nicht haltbar. Nach Meinung der Experten haben Kinder bis zu ihrem achtzehnten Lebensjahr schätzungsweise achtzehntausend Tode in Cartoons, Filmen, Büchern, Comics, Videos, Videospielen und im Fernsehen gesehen.“ [189]

---

[185] Anmerkung der Verfasserin: in diesem Zusammenhang meint „sie“ Alice Miller
[186] s. Hentschel, Ingrid: Kindheitsbilder im emanzipatorischen Kindertheater. in: Richard, Jörg [Hrsg]: Kindheitsbilder im Theater. Frankfurt am Main, 1994. S. 26
[187] Anmerkung der Verfasserin: barnrasism meint Kinder Rassismus beziehungsweise eine Form der Diskriminierung von Kindern
[188] Vgl. Zitiert nach: Richter, Kristina: Theater als Spielplatz für Säuglinge?!/ Suzanne Osten entwickelt ein neues Theaterkonzept in Schweden. Diplom – Arbeit. Ludwig – Maximilians - Universität München 2007. S. 20+21
[189] s. Möller, R.: Wie unsere Gesellschaft mit dem Tod und Sterben umgeht. 2002 in: Franz, Margit: Tabuthema Trauerarbeit/ Erzieherinnen begleiten Kinder bei Abschied, Verlust und Tod. München, 2002. S. 47+ 48

Jeder Mensch nimmt in seinem Leben oft Abschied. Die Formen des Abschiedes sind vielfältig. Es können für uns unbedeutende aber auch bedeutende Abschiede sein, egal welcher Natur sie sind unvermeidbar. 1992 untersuchte Reinhard Tausch die psychologische Umgangsweise mit Trauer. Er kam zu der Erkenntnis, dass jede Trauer von vielen unterschiedlichen Merkmalen abhängt und auch nicht jeder Abschied als negativ empfunden wird.[190]

„Es gibt unzählige Beispiele aus dem Leben von Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen die mehr oder weniger dramatisch sind, die mehr oder weniger leicht überwunden werden können, die aber dennoch immer auch etwas von den großen Verlusten, den großen Enttäuschungen, den großen Trennungen in sich bergen.“ [191]

Die kleinen aber auch die großen Verluste kommen im Unga Klara auf die Bühne, um Kindern zu zeigen, dass sie nicht allein sind. Eltern schirmen das Kind von Abschieden und Verlusten ab und verbieten dadurch die Trauerarbeit. Das Theater hilft diese Vorgänge zu verstehen und zum Beispiel den Tod als Teil des natürlichen Lebens zu integrieren.

„Die Vorstellungen vom Tod beim Kind sind so unterschiedlich wie Kinder selbst: Es gibt überaus fantasiereiche und plastisch- drastische, aber auch auffällig nüchterne und solche, die konturlos und blass wirken.“ [192]

Vom Beginn ihres Lebens sind Kinder mit Abschieden konfrontiert, sei es nun dass sie vom Kindergarten in die Volksschule kommen oder dass der Großvater stirbt. Allerdings werden in der heutigen Zeit die meisten Abschiede, vor allem der Tod, vor den Kindern versteckt. Dadurch fehlen Kindern später die Bewältigungsstrategien um mit Frustration umzugehen. Kindern fehlen damit nicht nur Kontraste im Leben, sondern auch die Fähigkeit einer persönlichen Abgrenzung. Im schlimmsten Fall greifen sie dann in die Grenzen anderer ein, weil sie ihre eigene Grenze nie kennen gelernt haben.

---

[190] Vgl. Zitiert nach: Bauer, Birgit: Der pädagogische Umgang mt den Themen „Abschied“, „Trennung“, „Verlust“, „Tod“ und „Trauer“ in Volksschulen. Diplom – Arbeit. Universität Wien 2005. S. 21

[191] s. Zitiert nach: Bauer, Birgit: Der pädagogische Umgang mt den Themen „Abschied“, „Trennung“, „Verlust“, „Tod“ und „Trauer“ in Volksschulen. Diplom – Arbeit. Universität Wien 2005. S. 31+32

[192] s. Zitiert nach: Bauer, Birgit: Der pädagogische Umgang mt den Themen „Abschied“, „Trennung“, „Verlust“, „Tod“ und „Trauer“ in Volksschulen. Diplom – Arbeit. Universität Wien 2005. S. 68

„Sterben, das ist so wie es war, bevor man geboren wurde“[193]

Durch neue medizinische Möglichkeiten scheinen alle Probleme lösbar zu sein und Kinder bekommen den Eindruck, dass jede Krankheit und Verletzung heilbar sei. Wenn das Kind von seinen Eltern in einer „Happy End“ - Weltanschauung aufwächst, brennen sich bei ihm nur positive Werte im Unterbewusstsein ein. Diese Werstschätzungen werden dann von den Kindern auf alle Lebensbereiche übertragen und verallgemeinert.
Schon allein mit der Aussage: „Unsere Kinder sollen es besser haben als wir“ schirmen wir alles Böse von ihnen ab und zeigen ihnen dadurch nur ein unvollständiges Weltbild.[194]

„Das Kind erfährt viele Situationen, in denen es loslassen muss. Es lernt dadurch die Vergänglichkeit des Lebens, aber auch die Lust auf ein verändertes Leben und dessen Bewältigung kennen.“ [195]

Um also ein Stück zu produzieren, dass sich auf die kindliche Trauerarbeit einlässt, muss man zuerst bei sich selbst beginnen und die persönlichen Abschiedsvorstellungen beleuchten. Anschließend muss sich intensiv mit der kindlichen Wirklichkeit auseinandergesetzt werden.
Die Ergebnisse dieser Überlegungen sollten in, „Was macht Angst“ und „Was weckt Neugierde“ unterteilt werden. Zeitgleich muss man sich stark auf das Alter der Zielgruppe einlassen, denn Kinder im Vorschulalter reagieren noch spontan und mit wenig Angst auf diese Themen, aber ab der Volksschulzeit werden Kinder stark von ihren Bezugspersonen geprägt.[196]

---

[193] s. Schneider, Wolfgang: Theater für Kinder und Jugendliche/ Beiträge zur Tehorie und Praxis.Hildesheim, 2005. S. 160
[194] Vgl. Franz, Margit: Tabuthema Trauerarbeit/ Erzieherinnen begleiten Kinder bei Abschied, Verlust und Tod. München, 2002. S. 44-48
[195] s. Zitiert nach: Bauer, Birgit: Der pädagogische Umgang mt den Themen „Abschied“, „Trennung“, „Verlust“, „Tod“ und „Trauer“ in Volksschulen. Diplom – Arbeit. Universität Wien 2005. S. 67
[196] Vgl. Zitiert nach: Bauer, Birgit: Der pädagogische Umgang mt den Themen „Abschied“, „Trennung“, „Verlust“, „Tod“ und „Trauer“ in Volksschulen. Diplom – Arbeit. Universität Wien 2005. S. 66- 70

„Eine schwedische Untersuchung kommt zum Ergebnis, dass vierzig Prozent der Sechs- bis Zehnjährigen aufgrund ihres Medienkonsums glauben, dass Menschen durch Mord und Totschlag sterben. Dies ist nicht weiter verwunderlich da achtzig Prozent der ‚Unterhaltungstoten' in Western, Krimis oder anderen Sendungen eines gewaltsamen, unnatürlichen Todes sterben. Kinder erfahren vom Tod meist ‚aus der Konserve', in unvollständiger, verzerrter oder unrealistischer Darstellung." [197]

Durch diese Darstellungsformen und die Ausreden der Eltern erleben Kinder den Tod als etwas Unnatürliches und Grausames. Familien haben also aufgehört die Ansprechpartner zu sein, wenn es darum geht, den Kindern eine humane Sterbekultur zu vermitteln. In Todesfällen wie auch in Fällen der Krankheit werden Kinder ausgeschlossen. Sie werden nicht zu Krankenbesuchen mitgenommen und schon gar nicht zu Beerdigungen.
Durch diese Verhaltensweise sind Kinder gezwungen diesen wichtigen Erfahrungsbereich zu meiden. Viele Kinder greifen dann in eine künstliche Erfahrungswelt zurück, die oft vom Fernsehen geprägt ist. Sie erlernen so eine Unfähigkeit zu trauern.[198]
Die Stücke bauen auf wahren Emotionen, die von SchauspielerInnen vermittelt werden, die sich selbst mit dem Thema auseinandergesetzt haben und auf dem natürlichen Kontrast des Lachens auf.

„Drei Grundelemente sind es, die während der gesamten Kindheit und bis hin zur Pubertät das sprachliche Feld ‚lachen' bestimmen: ‚lachen', ‚Witz', ‚komisch'. Im Zentrum steht ‚lachen' selbst mit seinen zahlreichen Variationsformen." [199]

Scheidung stellt ebenfalls eine große Krise der Familie dar und wird von Kindern oft als ein innerer Tod erlebt. Da sie aber keine Erfahrungen mit dem Umgang von Todesfällen haben, können sie in solchen Trennungssituationen auf nichts zurückgreifen. Sie sind den Eltern komplett ausgeliefert und reagieren durch ihre eigene Hilflosigkeit mit großem psychischem Stress.[200]

---

[197] s. Möller, R.: Wie unsere Gesellschaft mit dem Tod und Sterben umgeht. 2002 in: Franz, Margit: Tabuthema Trauerarbeit/ Erzieherinnen begleiten Kinder bei Abschied, Verlust und Tod. München, 2002. S. 48
[198] Vgl. Franz, Margit: Tabuthema Trauerarbeit/ Erzieherinnen begleiten Kinder bei Abschied, Verlust und Tod. München, 2002. S. 53-55
[199] s. Helmers, Hermann: Sprache und Humor des Kindes. Stuttgart, 1965. S. 17
[200] Vgl. Franz, Margit: Tabuthema Trauerarbeit/ Erzieherinnen begleiten Kinder bei Abschied, Verlust und Tod. München, 2002. S. 111

Suzanne Osten und ihr Team versuchen den Tod immer als etwas Natürliches darzustellen, sie versuchen damit die Bezugsperson zu ersetzen. Die Aufregung und Kritik deutet die Truppe meist als Schuldeingeständnis der Eltern.

„Und sollte jemand tatsächlich auf die Idee kommen zu fragen, ob das wirklich etwas für Kinder sei, dem kann ich[201] *nur im Guten antworten: Ja! Ich habe Eltern nach der Vorstellung gesehen, die geweint haben und von ihren Kindern getröstet wurden. Ob dieses Theater was für Erwachsene ist?“* [202]

3.4.2.1. Exkurs: Happy- End Familie? Beziehungsstörungen zwischen Eltern und ihren Kindern

Der Kinder- und Jugendpsychologe, Michael Winterhoff ist der Meinung, dass die heutigen Probleme mit Kindern und Jugendlichen nicht einfach auf eine neue Pädagogik geschoben werden können. Um wirklich zu verstehen, warum sich das Verhalten von Kindern und Jugendlichen in den letzten Jahren so verändert hat, muss die Tiefenpsychologie herangezogen werden.[203]

„Erst, wenn auf der Basis einer solchen Erkenntnis Erwachsene lernen, ihr eigenes Verhalten kritisch zu reflektieren, wird es möglich sein, Kindern wieder den Platz in der Gesellschaft zukommen zu lassen, auf den sie ein Recht haben. Das bedeutet: Kinder müssen wieder als Kinder gesehen werden. Heute sind wir dazu übergegangen, sie uns als kleine Erwachsene ebenbürtig zu machen und damit restlos zu überfordern.“ [204]

Heutzutage wird viel zu wenig auf die Entwicklung der Psyche geachtet, nur ist eine Unterentwicklung dieser nicht sichtbar und umso schwerer heilbar. Da die heutige Gesellschaft nur noch sichtbare Dinge wahrnimmt, wird auch eine unterentwickelte Psyche nicht wahrgenommen. Je nach Alter gehen die Eltern einfach davon aus, dass ihr Kind alles kann.[205]

---

[201] Anmerkung der Verfasserin: persönliche Erfahrungen von Wolfgang Schneider, nach dem Theaterstücke: Flickan, mamman och soporna,

[202] s. Schneider, Wolfgang: Kinder, Kreativität und Kultur/ Kinderfreundliches aus Stockholm. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 160

[203] Vgl. Winterhoff Michael: Warum unsere Kinder Tyrannen werden/ oder die Abschaffung der Kindheit. Gütersloh, 2008. S. 16- 19

[204] s. Winterhoff Michael: Warum unsere Kinder Tyrannen werden/ oder die Abschaffung der Kindheit. Gütersloh, 2008. S. 19

[205] Vgl. Winterhoff Michael: Warum unsere Kinder Tyrannen werden/ oder die Abschaffung der Kindheit. Gütersloh, 2008. S. 70

„Das ist falsch, denn die positiven psychischen Funktionen, um die es …geht, bilden sich erst im Laufe der Kindheit aus, und zwar keineswegs automatisch und ohne Einfluss der Umwelt, sondern – im Gegenteil – zunächst einmal vor allem auch dadurch, dass die kindliche Psyche ein erwachsenes Gegenüber als Begrenzung der eigenen Individualität wahrnimmt.“ [206]

Die Kinder müssen psychische Funktionen bei ihren Eltern erkennen und sich durch ständiges Training aneignen und wachsen lassen. Die Wirkung entsteht durch das ständige Nützen derselben Nervenzellen.
Winterhoff beschreibt folgende drei Beziehungsstörungen zwischen Kindern und ihren Eltern. Je später diese Störungen erkannt werden desto mehr steigern sie sich.

- **Partnerschaftlichkeit**[207]**:** Kinder werden in ihrer Beziehung zu den Eltern, aus ihrer Rolle zwangsbefreit. Mütter und Väter besprechen immer wichtigere Dinge mit den Kindern und lassen sie dann eine Entscheidung treffen, die die Kleinen aber absolut überfordert. Kinder werden hier zu PartnerInnen gemacht. Durch dieses Verhalten entfernen sich die Eltern immer mehr aus der erziehenden Rolle. Da diesen Kindern eine direkte Abgrenzung fehlt, können sie keine psychischen Funktionen wie zum Beispiel Höflichkeit erlernen. Die Grenze zwischen Mein – Dein geht dabei völlig unter. Der Fehler der Eltern ist im Wesentlichen der, den Kindern eine Reife zuzugestehen, die diese noch gar nicht erlangen konnten.

- **Projektion**[208]**:** Die Rahmenbedingungen der heutigen Gesellschaft drängen die Eltern oft in schwierige Positionen. Viele Dinge die früher einfach waren, wie die Anmeldung eines Telefonanschlußes, nehmen heute große Entscheidungen in Anspruch. Das Bewusstsein der Erwachsenen für Orientierung, Anerkennung und Sicherheit schrumpft.

[206] s. Winterhoff Michael: Warum unsere Kinder Tyrannen werden/ oder die Abschaffung der Kindheit. Gütersloh, 2008. S. 70
[207] Vgl. Winterhoff Michael: Warum unsere Kinder Tyrannen werden/ oder die Abschaffung der Kindheit. Gütersloh, 2008. S. 93- 96
[208] Vgl. Winterhoff Michael: Warum unsere Kinder Tyrannen werden/ oder die Abschaffung der Kindheit. Gütersloh, 2008. S. 113-131

„…nämlich die Tatsache, dass Eltern, die eigentlich die Projektionsfläche für die Liebe ihrer Kinder darstellen sollten, in eine Situation geraten, in der sie das Kind zur Befriedigung ihrer eigenen Bedürfnisse benötigen.“ [209]

Eltern müssen also einen Weg finden, um ihre eigenen Defizite zu kompensieren. Dazu dient ihr Kind als Messlatte dafür, wie gut sie als Elternteil sind. Kinder bekommen alles, denn dadurch werden sie von den Kindern geliebt und zeigen dadurch welch gute Eltern sie haben. Völlig auf der Strecke bleibt dabei die eigenständige, ehrliche Liebe von Kindern zu ihren Eltern.

- **Symbiose**[210]**:** Bei der Projektion begibt sich der Erwachsene unter das Kind und grenzt es nicht mehr ab. Bei der nächsten Stufe, der Symbiose, ist der Erwachsene nicht mehr in der Lage das Kind, als Kind wahrzunehmen. Die Eltern verschmelzen mit dem Kind und halten es damit auf einer frühen Entwicklungsphase fest. Sowohl Kinder als zum Teil auch die Elternteile verlernen dadurch ein Gegenüber zu erkennen.

Um Kindern eine richtige Entwicklung zu ermöglichen müssen, wir sie als Kinder betrachten, dann agieren wir intuitiv. Zum Beispiel müssen Kinder bis zum ungefähr 14ten Lebensjahr hören, dass sie die Hausaufgaben machen müssen, damit diese Verbindung der Nervenzellen steht.[211]

[209] s. Winterhoff Michael: Warum unsere Kinder Tyrannen werden/ oder die Abschaffung der Kindheit. Gütersloh, 2008. S. 116
[210] Vgl. Winterhoff Michael: Warum unsere Kinder Tyrannen werden/ oder die Abschaffung der Kindheit. Gütersloh, 2008. S. 133- 135
[211] Vgl. Winterhoff Michael: Warum unsere Kinder Tyrannen werden/ oder die Abschaffung der Kindheit. Gütersloh, 2008. S. 181

4. UNGA KLARA

„What is Unga Klara? Unga Klara is an ongoing exploration of the possibilities of theatre, still under the leadership of Suzanne Osten, artistic director since its creation in 1975." [212]

Suzanne Osten ging nach der Auflösung des „Fickteatern" zurück in die Hauptstadt und gründete dort ein unabhängiges Ensemble. Die Gruppe gehört räumlich zum Stadttheater, besitzt aber zwei Bühnen sowie ein eigenes Budget und Team.

„Wo auch immer in den letzten Jahren Theater für junge Zuschauer angeboten wurde, war erkennbar, daß [sic] der Erfolg – also die engagierte Rezeption durch das junge Publikum, zwischen Begeisterung und Betroffenheit – weitgehend damit zu tun hatte, wie das Angebot neuer Stoffe und die Erprobung neuer Vermittlungsweisen glückte." [213]

Eingang zum UNGA KLARA

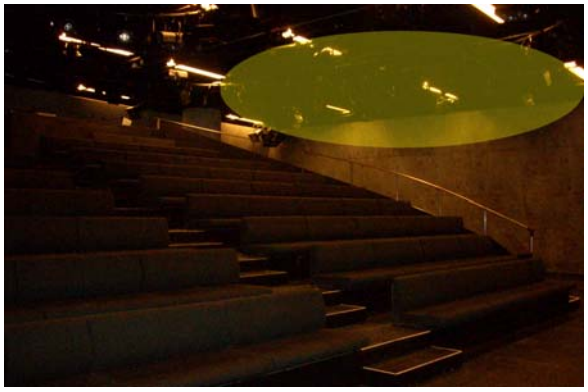
Genauso unabhängig wie das Ensemble ist, sollen auch die Stücke sein, aber dazu im Kapitel über die Ideen und Konzepte der Bühne. Hier soll speziell auf die Bühnen

Eine der beiden Bühnen trägt den Namen: Lagret[214]. In ihr haben bis zu 200 Kinder Platz.

[212] s. http://www.stadsteatern.stockholm.se/media/UngaKlaraENG.pdf [13.11.2008]
[213] s. Dringenberg, Rainer & Krause, Siegfried [Hrsg.]: Jugendtheater – Theater für alle/ Perspektiven – Projekte – Möglichkeiten. Braunschweig, 1983. S. 4
[214] Lager

Lagret

Die Rampe auf der die unnummerierten Sitze stehen, lässt sich in verschiedene Positionen drehen. Die draus entstehende Schlichtheit der Bühnendekoration regt die Fantasie der Kinder an. Sie zwingt ihnen nicht Bilder und Interpretationen der Erwachsenen auf, sondern fördert und fordert die kleinen ZuschauerInnen dazu auf, sich selbst ein „Bild“ vom Schauspiel zu machen. Auch die Tatsache, dass die ZuschauerInnen während der Stücke bewegt werden, unterstützt die Fantasie der Kinder.



Schienen auf denen Vorhänge laufen können

Beim Vergleich der Stücke kurz nach Eröffnung des Theaters mit den aktuellen fällt auf, wie stark sich die Bühne verwandeln und verkleiden kann.
Die zweite Bühne des Unga Klara ist das „Akvariet“[215]. Es ist wesentlich kleiner und besitzt unnummerierte Plätze für 90 Kinder.
Diese Bühnen finden Platz im Stockholmer Stadttheater, was wiederum im Kulturhuset[216] angesiedelt ist, worauf ich im nächsten Kapitel eingehen möchte.

[215] Aquarium

4.1. Kulturhuset

Das Kulturhaus wurde 1974 an einem der lebendigsten Plätze der Stadt, dem Sergelstorg[217], eröffnet. Es bietet jede Form von Kultur, angefangen über Informationsmöglichkeiten zur künstlerischen Bildung über das Stadttheater bis hin zu Konzerten auf dem Dach. Das Kulturhuset besitzt auch eine eigene Bibliothek die internationale Theatertexte genauso wie eine große Comicsammlung anbietet. Theaterchef des Stadteatern ist seit 2002 Benny Fredriksson.[218] Da in Skandinavien und vor allem in Schweden Kostenrechnungen genauso wie persönliche Gehälter offen einsehbar sind, kann auch das Budget des Stadsteatern genau eingesehen werden. Um die Finanzierung des Hauses nachzuvollziehen, finden sich Auflistungen im Anhang.

Kulturhuset bei Nacht

Kulturhuset bei Tag

Erbaut wurde das Gebäude unter der Leitung des schwedischen Architekten Peter Celsing, der sich wie bei vielen seiner Bauten in der Stadt an klaren Linien orientierte. Die großen Glasflächen sind ebenfalls typisch und oft spiegelt sich darin in irgendeiner Form Wasser. Beim Kulturhuset ist das ein besonderer Brunnen, der über Nacht beleuchtet ist. Ich vermute dahinter die Tradition der Stockholmer die Verbindung von Ostsee und Mälaren- See symbolisch darzustellen. Die Plexiglasfenster am Boden des Brunnens erlauben einen Einblick in die unterirdischen Geschäftspassagen.

---

[216] Anmerkung der Verfasserin: Kulturhuset meint das Kulturhaus in Stockholm
[217] Anmerkung der Verfasserin: der Sergelstorg liegt zentral beim Hauptbahnhof
[218] Vgl. http://www.stadsteatern.stockholm.se/ [14.11.2008]

Brunnen: Symbol Verbindung Ostsee & Mälaren- See

Brunnen beim Kulturhuset

Das Kulturhuset bildet sozusagen einen Hauptpunkt der modernen Stadt und ist dadurch Anziehungspunkt aller Generationen. Vom Kindermuseum im Erdgeschoß sind es nur wenige Schritte bis zu den Bühnen des Unga Klara. Für die Stockholmer ist das Unga Klara ein wesentlicher Bestandteil ihrer Kultur geworden. Auch wenn manche Stücke oft stark kritisiert werden will, es die Bevölkerung nicht missen. Die Person, die das Unga Klara gegründet und geleitet hat, trägt dazu einen großen Teil bei, Suzanne Osten.

4.2. Künstlerische Leiterin – Suzanne Osten

„I work best when the wind's against me. I develop through resistance. I'm good at creating space, although nobody wants to give it to me." [219]

Diese Aussage von Suzanne Osten beschreibt sie wohl selbst am besten. Ihr eigenes Leben und ihr Arbeiten in verschiedensten Gruppen machte sie zu einer der „Spezialistinnen" für Kinder- und Jugendtheater.
Um ihr Engagement nicht nur für das Theater, sondern auch für den Film und die Frauenbewegung nachzuvollziehen, muss man zuerst ihre Biographie betrachten und danach auf ihre Ideen zum Kindertheater eingehen.

[219] Fristorp, Lotta [Hrsg]: Unga Klara = Stockholms Stadsteater. Stockholm, 2003. S. 4

Suzanne Osten vor dem Stadttheater:

Suzanne Carlotta Osten wurde 1944 in Stockholm geboren. Ihr Vater starb sehr früh und so blieben ihr nur noch ihre Mutter und ihre ältere Schwester. Im Rückblick auf ihre Kindheit, schreibt sie über die Schwierigkeiten des Heranwachsens mit einer geisteskranken Mutter.

Ihre schwere Kindheit verarbeitet sie zunächst in einer Psychotherapie. Im Theaterstück „Flickan, mamman och soporna“[220] thematisierte sie später eine schwere Beziehung zwischen Mutter und Tochter und verarbeitet damit ihre eigenen Erfahrungen. Im Stück steht eine kranke Mutter im Mittelpunkt, die ihre Tochter in eine symbiotische Beziehung zwingt und so große Gewalt auf sie ausübt.
Der Erstaufführung ihrer Theaterstücke gingen viele Experimente und Gespräche, mit anderen RegisseurInnen voran. Der Aufgriff dieses Tabuthemas rief allseits viel Kritik hervor, wurde dagegen aber von den Kindern begeistert aufgenommen. [221]

Nach der Matura im Jahr 1963, ging Suzanne Osten an die Universität in Lund, um dort Kunst, Literatur und Geschichte zu studieren. Im Jahr 1965 wurde ihre Tochter Hanna geboren. In diesem Jahr wurde auch die StudentInnenbühne „Narren“[222] gegründet deren Mitglied Suzanne Osten bis 1967 war.

[220] „Mädchen, Mama und Müll“
[221] Vgl. Osten, Suzanne: Mina Menningar/ Essäer, artiklar, analyser/ 1969 – 2002. Södertälje, 2002. S. 185-187
[222] Anmerkung der Verfasserin: Narren schlicht die Mehrzahl von Narr

Ausgehend vom „Narren“ gründeten einige Mitglieder 1967 das „Ficktea-tern“[223], darunter auch Suzanne Osten.[224]

Bis ins Jahr 1971 inszenierte sie in einer der ersten freien Schauspielgruppen im Land. Schon hier probierte sie neue Formen des Geschichtenspielens aus und experimentierte. Von Anfang an war ihr die Zusammenarbeit mit den Kindern wichtig, was auch später zur Entwicklung der Kindertragödie führte.
Im Jahr 1971 begann sie am Stockholmer Stadttheater Regie zu führen und wurde 1975 mit einer besondern Aufgabe betraut. Sie sollte ein Kinder- und Jugendtheater aufbauen, das zum Stadttheater gehört.

”Stockholms Stadsteater AB bildades 1956 och teaterverksamheten startade 1960 i Folkets Hus vid Norra Bantorget. 1990 flyttade Stadsteatern till sina nuvarande lokaler i anslutning till Kulturhuset vid Sergelstorg med sju olika scener med olika inriktning.” [225]

Als Volkshäuser werden jene Häuser bezeichnet, die meist von Gewerkschaften gebaut wurden, um Räumlichkeiten für kulturellen Austausch zu schaffen.[226]
Im Jahr 1975 gründete Osten das Unga Klara, ein Theater für Kinder und Jugendliche. Suzanne Osten bekam also nicht nur eine besondere Aufgabe, sondern 1990 auch zwei eigene Bühnen zum Gestalten. An diesem neuen Theater begann sie mit dem Konzept für die Kindertragödie. In Zusammenarbeit mit PsychologInnen, AutorInnen und Kindergruppen erschuf sie damit eine neue dramatische Gattung. Ihre Erfolge sind sowohl national als auch international.

Ende der 1970er begann Suzanne Osten außerdem Regie in Filmen zu führen und Regieausflüge ins Theater der Erwachsenen zu machen. Viele ihrer Arbeiten sowohl auf der Bühne als auch im Film befassen sich mit der Emanzipation der Frauen.

---

[223] Anmerkung der Verfasserin: Fickteatern bedeutet Taschentheater das bezog sich hauptsächlich darauf dass die Gruppe viel reiste und dadurch an vielen unterschiedlichen Orten spielte, siehe auch: Kinder- und Jugendtheater in Schweden
[224] Vgl. http://www.suzanneosten.nu/eng/start.asp [14.11.2008]
[225] Anmerkung der Verfasserin: Stockholms Stadttheater wurde 1956 erbaut und die Theatertätigkeiten begannen im Jahr 1960 im Volkshaus am Norra Bantorget [Platz in Stockholm]. Im Jahr 1990 zog das Stadttheater mit seinen gegenwärtigen Lokalen in das anschließende Kulturhaus am Sergelstorg, mit sieben unterschiedlichen Bühnen und verschiedenen Spezialisierungen.
[226] Vgl. http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Folkets-hus [14.11.2008]

Ihre Erfolge brachten ihr im Jahr 1995 einen Lehrstuhl am Dramatischen Institut in Stockholm ein.[227] Des weiteren gewann Osten unzählige Preise für ihre Werke, die akutellsten sind: Publikumspreis in Belgrad für das Babytheater (2008), Natur och kulturs stora kulturpris[228] (2003), Swedish PEN-clubs Berns Prize[229] (2002)**,** Assitej International Prize[230] (2002) und der Expressens Theatre prize[231] (2002).[232]

„Für manche ist der Name der Film- und Theaterregiesseurin Suzanne Osten nahezu Provokation. …Gewiss kann man irritiert sein über eine Person, die seit mehr als dreißig Jahren ständig unterwegs ist, ständig nach neuem Ausdruck und neuen Möglichkeiten sucht, die sich weigert, im Gehege des traditionellen Theaters zu bleiben, … ." [233]

Das Unga Klara arbeitet unabhängig vom Stadsteater, darf aber auf dessen Technik zurückgreifen. Das Wichtigste am Unga Klara ist und bleibt aber Suzanne Osten und ihr Team, sie schaffen jährlich neue und Theatergrenzen brechende Produktionen, die international nachgespielt werden oder auf Tournee gehen. So ging zum Beispiel „Medeas barn" nach der Neuaufführung 2003 auf Tour durch Schweden.

4.3. Konzepte und Ideen des Theaters

„Ein Jugendtheater, das sich schwerpunktmäßig auf alternative Formen der Vermittlung konzentriert, das vorzugsweise die Distanz zwischen Publikum und die Bühne verringert, hat offensichtlich eine breite Wahlmöglichkeit hinsichtlich der Stoffe, mit denen es sein Publikum packen kann." [234]

Unga Klara wird oft als Theaterexperiment oder Theaterlabor bezeichnet. Ich kann diesen Bezeichnungen allerdings nicht vollständig zustimmen.

---

[227] Vgl. http://www.iti-worldwide.org/women/index.php?lang=en [14.11.2008]
[228] Anmerkung der Verfasserin: Natur & Kultur Preis für ihren Einsatz Frauen und Kindern Platz in der schwedischen Kultur zu schaffen
[229] Anmerkung der Verfasserin: Auszeichnung ihrer immer wieder neuen Ideen am Unga Klara
[230] Anmerkung der Verfasserin:Dieser Preis wurde ihr in Korea übergeben als Ehrenmitglied des: Association International du Theatre pour L`Enfance et la Jeunesse, zu dem 77 Nationen dieser Welt gehören
[231] Anmerkung der Verfasserin: Auszeichnung für über 3 Jahrzehnte tabu brechende, kulturelle Arbeit in Schweden.
[232] Vgl. http://www.suzanneosten.nu/eng/start.asp [14.11.2008]
[233] s. Huss, Pia: Alle Kinder können zwischen Theater und Wirklichkeit unterscheiden/ Pia Huss im Gespräch mit Suzanne Osten. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 71
[234] s. Dringenberg, Rainer & Krause, Siegfried [Hrsg.]: Jugendtheater – Theater für alle/ Perspektiven – Projekte – Möglichkeiten. Braunschweig, 1983. S. 5

Das Team des Unga Klara experimentiert vor jedem Stück mit Texten und Tabuthemen allerdings ist das, was schlussendlich als Werk auf die Bühne kommt, kein Experiment. Es ist eine runde und auf das Publikum abgestimmte Aufführung.
Die Vorbereitungen zu den Aufführungen laufen experimentell ab, da stimme ich zu.
Wesentlich ist aber die Zusammenarbeit mit PsychologInnen und Kindern, erst dadurch kann getestet werden, was sich das Publikum erwartet, wie es reagiert und welche Fragen aufkommen. Passend dazu wird dann die Aufführung zusammengestellt. Um Kindern aber auch den TheatermacherInnen ein direktes Feedback zu geben sitzen oft PädagogInnen und/ oder PsychologInnen im Publikum.
Wie schon im Kapitel über die Entwicklung der Texte besprochen, spielen die Stücke oft an der dünnen Grenze zwischen Realität und Fiktion. Kinder sollen direkte Bezugspersonen im Publikum haben, aber auch den Freiraum direkt in die Stücke einzugreifen. Auch nach den Aufführungen werden immer Gespräche veranstaltet.

Suzanne Osten betont sehr oft, dass Kinder ein Recht darauf haben Stücke zu sehen, die auch aus ihrer Sicht gestaltet worden sind. Wie schon zu ihrer Zeit beim Fickteatern wollte sie Kinder über längere Zeit mit Theater begleiten, durch die fixe Bühne in Stockholm ist ihr ein Stammpublikum sicher an dem sie Reaktionen über längere Jahre beobachten kann.

„Noch heute lassen sich viele der damals entstandenen Stücke spielen, weil sie sich mit noch immer aktuellen Problemen aus der Sicht der Betroffenen beschäftigen.“ [235]

Die drei in dieser Arbeit behandelten Stücke erweisen sich auch als die Wichtigsten für das Unga Klara. Von meinem jetzigen Standpunkt kann ich folgende Konzepte und Ideen des Unga Klara erkennen. Zum einen versuche ich die Phasen der Motive in zwei Kategorien zu teilen. Im Moment lässt sich eine starke Tendenz zu den allgemeinen Themen aus kindlicher Sicht feststellen.

[235] s. Schneider, Wolfgang: Kindertheater nach 1968/ Neorealistische Entwicklungen in der Bundesrepublik und West – Berlin. Köln, 1984. S. 103

- **Stücke, die sich mit dem Thema Kindheit direkt befassen:** Dies wird schon in den Titeln angedeutet: „Medeas Kinder“, „Mädchen, Mama und der Müll“ & „Hitlers Kindheit“

- **Stücke, die andere Themen für Kinder aufbereiten:** Dazu gehören Stücke wie zum Beispiel: „Det allra viktigaste“[236] die auf das Queer Thema eingehen. Mit diesen Stücken geht das Theater wieder in Richtung der Stücke aus den 1960er Jahren, nur das diesmal die kindliche Perspektive im Mittelpunkt steht.

Erlebnisse von Scheidung bei Kindern

Queer als Bühnenthema

Zwei weitere Aspekte haben sich aber in den Aufführungen des Unga Klara seit der Eröffnung im Jahr 1975 nicht geändert, die allgemeine Themenwahl und die Inszenierungsart.

- **Tabus**[237]**:** Viele der Stücke haben Themen behandelt, die für Kinder oft als zu schwer angesehen wurden, dazu gehören: psychischer Missbrauch, Scheidung, Suizid und Tod.

[236] Anmerkung der Verfasserin: Det allra viktigaste heißt Das aller Wichtigste
[237] Vgl. Zitiert nach: Richter, Kristina: Theater als Spielplatz für Säuglinge?!/ Suzanne Osten entwickelt ein neues Theaterkonzept in Schweden. Diplom – Arbeit. Ludwig – Maximilians - Universität München 2007. S. 17

- **Sichtweise der Kinder**[238]**:** Suzanne Osten ist der Meinung, dass jedes Thema für Kinder inszenierbar sei, solange man die kindliche Perspektive beachtet. Kinder werden nicht als kleine Erwachsene gesehen, sondern als Kinder!

[238] Vgl. Zitiert nach: Richter, Kristina: Theater als Spielplatz für Säuglinge?!/ Suzanne Osten entwickelt ein neues Theaterkonzept in Schweden. Diplom – Arbeit. Ludwig – Maximilians - Universität München 2007. S. 17

5. Methode und Untersuchungsgegenstand erklärt anhand Schwedens Kindertragödien

Um ein Drama zu analysieren bedarf es einer Methode. Da ich in dieser Arbeit nur vom Textmaterial ausgehe und nicht von den Aufführungen, muss sich die Methode mit der Analyse von Zeichen und daraus entstehenden Ebenen befassen.
Für die Textanalyse arbeite ich mit dem Text: „Traditionelles und modernes Drama“ von Mario Andreotti und für die Figurenkonzeption mit: „Das Drama“ von Manfred Pfister. Für die Interpretation benutze ich das Wissen, dass mir im Kernfach „Text- und Aufführungsanalyse“ vermittelt wurde.
Anfangs muss geklärt werden wie Theater definiert wird.

„… wird Theater in der Theaterwissenschaft weithin als ein kommunikativer Vorgang begriffen.“ [239]

Durch diese Bedeutung des kommunikativen Handelns lässt sich gut überleiten zu Andreottis Text, der in Handlungen, Aussagen und Verhaltensweisen Zeichen erkennt. Denn wenn jedes Verhalten der Menschen Kommunikation ist, dann ist es auch zeichenhaft. Diese Zeichen können in unterschiedlichen Situationen verschiedene Bedeutungen besitzen.

„Das Läuten der Kirchenglocken beispielsweise kann Verschiedenes bedeuten: einen Gottesdienst, eine Hochzeit, ein Begräbnis, ein Fest usw.“ [240]

Die Wissenschaft die sich sowohl mit sprachlichen als auch mit nicht- sprachlichen Zeichensystemen befasst, ist die Semiotik. Zwei Wissenschafter prägten hier folgende Zeichenmodelle. Das Linguistische von Ferdinand de Saussure und das Philosophische von Charles Sanders Peirce. Zu Beginn der Forschungen wurde die Dimension des Zeichens auf drei Elemente festgelegt, das Zeichen, die Bedeutung und das Objekt. Saussure bestimmt das Zeichen aber anders.[241]

[239] s. Dörger, Dagmar: Animationstheater. Frankfurt am Main, 1993. S. 22
[240] s. Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama/ Eine Darstellung auf semiotisch – strukturaler Basis/ Mit einer Einführung in die Testsemiotik. Bern, 1996. S. 15
[241] Vgl. Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama/ Eine Darstellung auf semiotisch – strukturaler Basis/ Mit einer Einführung in die Testsemiotik. Bern, 1996. S. 15- 18

- **Signifikant**[242]**:** ist das Bezeichnende, ein gestisches Zeichen und bildet damit die Ausdrucksebene.

- **Signifikat**[243]**:** ist das Bezeichnete, es ist die Inhaltsebene des Zeichens.

Die Summe von Bedeutungsmerkmalen (Signifikante) ergeben Signifikate. Sind die Signifikante unterschiedlich werden sie als Polysemi verstanden, sind sie eingeschränkt und ähnlich werden sie mit dem Begriff der Monosemi bezeichnet.

„Das Zeichen ist …demnach als Gesamtheit von Signifikant und Signifikat definiert.“ [244]

Damit die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat klar ist verfügen Sprachgemeinschaften über einen gemeinsamen Kode so ist zum Beispiel der Satz: „Vad är barnperspektivet i det här?“, in einem schwedischen Kode verfasst. Kommunikationsvorgänge entsprechen also einem Prozess des Kodierens und des Dekodierens.[245]

Kode

---

[242] Vgl. Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama/ Eine Darstellung auf semiotisch – strukturaler Basis/ Mit einer Einführung in die Testsemiotik. Bern, 1996. S. 16- 18
[243] Vgl. Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama/ Eine Darstellung auf semiotisch – strukturaler Basis/ Mit einer Einführung in die Testsemiotik. Bern, 1996. S. 16- 18
[244] s. Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama/ Eine Darstellung auf semiotisch – strukturaler Basis/ Mit einer Einführung in die Testsemiotik. Bern, 1996. S. 18
[245] Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama/ Eine Darstellung auf semiotisch – strukturaler Basis/ Mit einer Einführung in die Testsemiotik. Bern, 1996. S. 18
[245]Vgl. Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama/ Eine Darstellung auf semiotisch – strukturaler Basis/ Mit einer Einführung in die Testsemiotik. Bern, 1996. S. 18- 20

Das Semkonzept baut darauf auf, dass ein Sem als kleinste Einheit einer Bedeutung verstanden wird. Es ist deshalb ein so genanntes Bedeutungsmerkmal. Eine Zusammenfassung von Semen ergibt ein Zeichen.

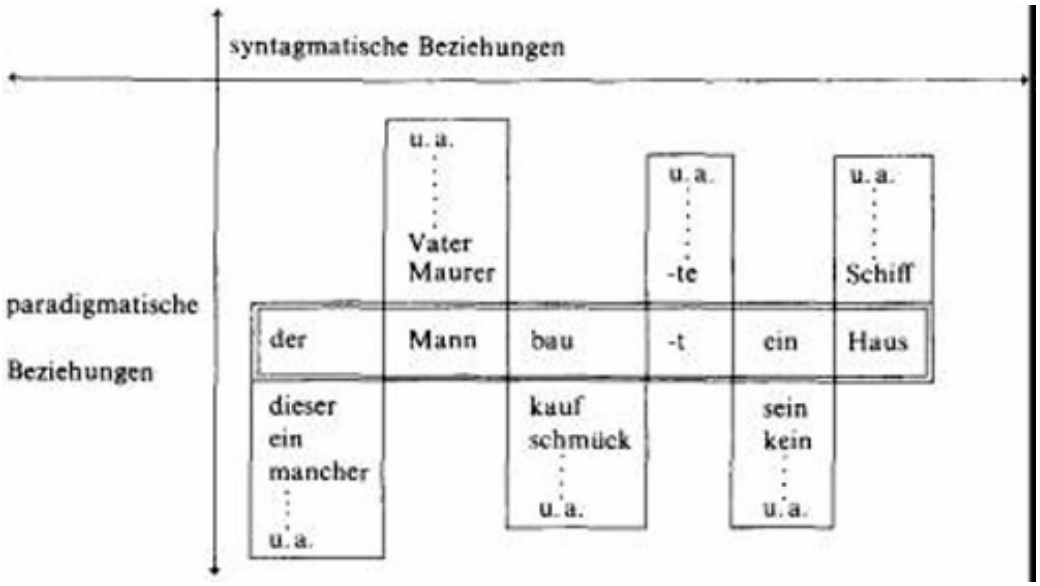
- **Kotext** [246]**:** gehört zur Zeichenbedeutung und ist das Textumfeld.

- **Kontext** [247]**:** besteht aus allen aussertextuellen Faktoren die erst in der Beziehung der LeserInnen zu den Zeichen entstehen.

Des Weiteren besteht ein literarischer Text auf zwei Achsen. Der Ordnungs- und der Assoziationsachse.

- **Syntagma**[248]**:** ist die Nahbeziehung verschiedenster Elemente. Es ist eine Ordnung die, die Handlung trägt.

- **Paradigma**[249]**:** ist eine Verwandtschaftsbeziehung beziehungsweise eine Assoziation.



Achsen

[246] Vgl. Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama/ Eine Darstellung auf semiotisch – strukturaler Basis/ Mit einer Einführung in die Testsemiotik. Bern, 1996. S. 22+ 23
[247] Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama/ Eine Darstellung auf semiotisch – strukturaler Basis/ Mit einer Einführung in die Testsemiotik. Bern, 1996. S. 22+ 23
[248] Vgl. Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama/ Eine Darstellung auf semiotisch – strukturaler Basis/ Mit einer Einführung in die Testsemiotik. Bern, 1996. S. 22-32
[249]Vgl. Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama/ Eine Darstellung auf semiotisch – strukturaler Basis/ Mit einer Einführung in die Testsemiotik. Bern, 1996. S. 22- 32

Wenn sich in Texten bestimmte Wörter und damit Seme wiederholen spricht man von dominanten Isotopien. Dazu gehören zum Beispiel die beiden Wörter Tod und Schönheit in „Medeas barn“. Sie wiederholen sich ständig und bauen dadurch unterschiedliche Ebenen auf, auf die ich noch eingehen werde. Isotopien sind also die Wiederholung von Semen, treten allerdings gegensätzliche Seme auf entsteht ein Isotopienbruch, dieser wird häufig als Stilmittel benutzt. Auch Oppositionen sind Stilmittel zum Beispiel: gestern vs. heute, Sonne vs. Regen.[250]

Der literarische Text ist auf verschiedenen Bedeutungsebenen aufgebaut.

- **Denotation**[251]**:** ist eine primärsprachliche Ebene. Texte auf diese Ebene werden von vielen Personen und Gruppen verstanden. Zum Beispiel die Umgangssprache in „Medeas barn“ die sowohl die Jungen ZuschauerInnen, als auch die Figuren der Eltern verstehen.

- **Konnotation**[252]**:** ist eine sekundärsprachliche Ebene. Texte die auf dieser Ebene kommuniziert werden, sind in ihren Bedeutungen nur für bestimmte Personen verständlich. So verstehen zum Beispiel die Kinder in „Medeas barn“ das Wort Scheidung nicht es liegt für sie außerhalb ihres Verständnisbereiches.

- **Makrostruktur**[253]**:** unter diesem Begriff wird die Handlungsebene und der damit unmittelbare Ereignisablauf verstanden. In „Medeas barn“ sind das die Klassiker- und die Kinderebenen und die direkt kommunizierten Texte.

[250] Vgl. Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama/ Eine Darstellung auf semiotisch – strukturaler Basis/ Mit einer Einführung in die Testsemiotik. Bern, 1996. S. 22- 35
[251] Vgl. Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama/ Eine Darstellung auf semiotisch – strukturaler Basis/ Mit einer Einführung in die Testsemiotik. Bern, 1996. S. 35+ 36
[252] Vgl. Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama/ Eine Darstellung auf semiotisch – strukturaler Basis/ Mit einer Einführung in die Testsemiotik. Bern, 1996. S. 35+ 36
[253] Vgl. Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama/ Eine Darstellung auf semiotisch – strukturaler Basis/ Mit einer Einführung in die Testsemiotik. Bern, 1996. S. 42+ 43

- **Mikrostruktur**[254]**:** ist die Bildebene die mit zusätzlichen Raum- und Zeitelementen gefüllt ist und mit dem Handlungsverlauf zusammenhängt. Sie ist nicht auf den ersten Blick und auch nicht für alle immer gleich sichtbar.

- **Oberflächenstruktur**[255]**:** auf dieser Ebene ist alles durch Figuren, Handlungen und Bilder vollkommen klar ersichtlich.

- **Tiefenstruktur**[256]**:** in der Tiefenstruktur sind Elemente vorhanden die für LeserInnen nicht gleich und nicht direkt wahrnehmbar sind. Sie entstehen zum Beispiel durch das Einfühlen in Situationen.

„Ausgangspunkt für die Figurendarstellung ist der antike ethos- Begriff, wie er von Aristoteles in der Poetik und der Nikomachischen Ethik verwendet wurde. Er akzentuiert den moralischen Kern der dramatis persona und damit ein habitualisiertes, d.h. zur Gewohnheit verfestigtes Verhalten.“ [257]

Im Drama gibt es immer drei, sich bedingende Grundkategorien: Figur, Handlung und Sprache. Im Gegensatz zum realen Leben sind die Informationen die wir über Dramenfiguren besitzen nur von gewisser Dauer. Durch die Rezeption neigen LeserInnen allerdings dazu die dramatischen Figuren zu wirklichen Personen auszugestalten. Typenfiguren sind eine Mischung aus Realität und Fiktion eingebunden in einen Abstraktionsprozess. Durch ihre Nähe zum wirklichen Leben sind sie sehr beliebt.[258]

„Obwohl wir beim Typus noch deutlich von einer individualisierten Figurenkonzeption entfernt sind, ist hier bereits der Keim zum individuellen Charakter angelegt, denn je mehr Eigenschaften kombiniert sind, desto eher nähert sich die Typencharakterisierung dem individuellen Portrait.“ [259]

---

[254] Vgl. Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama/ Eine Darstellung auf semiotisch – strukturaler Basis/ Mit einer Einführung in die Testsemiotik. Bern, 1996. S. 42+ 43
[255] Vgl. Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama/ Eine Darstellung auf semiotisch – strukturaler Basis/ Mit einer Einführung in die Testsemiotik. Bern, 1996. S. 44 - 46
[256] Vgl. Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama/ Eine Darstellung auf semiotisch – strukturaler Basis/ Mit einer Einführung in die Testsemiotik. Bern, 1996. S. 44 - 46
[257] s. Platz – Waury, Elke: Drama und Theater/ Eine Einführung/ Literaturwissenschaft im Grundstudium. Tübingen, 1999. S. 77
[258] Vgl. Platz – Waury, Elke: Drama und Theater/ Eine Einführung/ Literaturwissenschaft im Grundstudium. Tübingen, 1999. S. 75- 80
[259] s. Platz – Waury, Elke: Drama und Theater/ Eine Einführung/ Literaturwissenschaft im Grundstudium. Tübingen, 1999. S. 80

In der Tragödie werden die Figuren individualisiert. Durch eine Vielzahl von charakterisierenden Details werden die Figuren einzigartig. Vor den Augen entsteht eine Figur die gut und schlecht in sich vereint und damit eine komplexe Illusion ist.[260]

Manfred Pfister versucht in seinem Wer „Das Drama" den Figurenkonzepten nachzugehen. Sie sollen in dieser Arbeit extra angeführt werden, damit sie bei Beispielen in den Theaterstücken nicht zusätzlich erklärt werden müssen.

- **Statische Figurenkonzeption**[261]**:** diese Figur bleibt während des gesamten Textverlaufs gleich. Auch wenn sich die Figur durch die Rezeption der LeserInnen scheinbar verändert bleibt sie durchgehend gleich. Ein Beispiel für diese Figuren sind in den drei Stücken die Eltern, sie machen im Gegensatz zu den Kinderfiguren keinen Prozess und damit keine Wandlung durch.

- **dynamische Figurenkonzeption**[262]**:** diese Figuren verändern sich im Textverlauf. Ihr Satz an Differenzmerkmalen ist nicht konstant. Entweder die Merkmale einer Figur verändern sich konstant oder sprunghaft. In „Flickan, mamman och soporna" wird das Mädchen, Ti im Laufe des Stückes mutiger und beginnt mehr auf ihre eigenen Gefühle zu achten, ihre Entwicklung ist also konstant. Klein Jason und Klein Medea hingegen werden erst am Ende von „Medeas barn" aktiv und wechseln ihre Rolle ruckartig.

> *„Setzt somit eine dynamische Figurenkonzeption im allgemeinen ein Menschenbild voraus, das durch die Autonomie des Bewußtseins [sic] bestimmt ist, so liegt einer statischen Figurenkonzeption oft eine Ideologie der sozialen, biologischen oder psychologischen Determination zugrunde…während die Figuren der Tragödie oft – wenn auch zu spät – zu neuen Einsichten und Haltungen gelangen."* [263]

[260] Vgl. Platz – Waury, Elke: Drama und Theater/ Eine Einführung/ Literaturwissenschaft im Grundstudium. Tübingen, 1999. S. 80- 82
[261] Vgl. Pfister, Manfred: Das Drama/ Theorie und Analyse. München, 2001. S. 241- 243
[262] Vgl. Pfister, Manfred: Das Drama/ Theorie und Analyse. München, 2001. S. 241- 243
[263] s. Pfister, Manfred: Das Drama/ Theorie und Analyse. München, 2001. S. 242+ 243

- **Eindimensionale Figurenkonzeption**[264]**:** diese Figuren besitzen nur einen kleinen Satz an Merkmalen. Es gibt auch Extremfälle die nur ein Merkmal besitzen, dieses wird meist überspitzt dargestellt und dadurch zur Karikatur. Wesentlich ist, dass der Merkmalssatz nicht nur klein sondern auch stimmig ist.

- **Mehrdimensionale Figurenkonzeption**[265]**:** hier besitzt die Figur einen großen und komplexen Satz von Merkmalen. Diese sind nicht homogen sondern auf verschiednen Ebenen angelegt. Die Ebenen können zum Beispiel der biographische Hintergrund, das zwischenmenschliche Verhalten und/ oder die ideologische Orientierung sein.

  „In jeder Figurenperspektive und in jeder Situation scheinen neue Seiten ihres Wesens auf, so daß [sic] sich ihre Identität in einer Fülle von Facetten und Abschattungen dem Rezipienten als mehrdimensionales Ganzes erschließt.“ [266]

- **Geschlossene Figurenkonzeption**[267]**:** ist nicht gleichzusetzen mit der eindimensionalen Figurenkonzeption! Den RezepientInnen wird die Figur hier eindeutig definiert. Es wird explizit vorgegangen.

- **Offene Figurenkonzeption**[268]**:** diese Figuren werden auch eindeutig, allerdings nicht explizit erklärt. Von den LeserInnen wird Interpretation gefordert. Die Figur wird zwar genau beschrieben, lässt aber genug Platz für persönliche Gedanken.

- **Transpyschologische Figurenkonzeption**[269]**:** bei einer solch konzipierten Figur geht das eigene Selbstverständnis über das Maß des psychologisch Plausiblen hinaus. Der Eigenkommentar ist eine epische – vermittelnde Instanz.

[264] Vgl. Pfister, Manfred: Das Drama/ Theorie und Analyse. München, 2001. S. 243+ 244
[265] Vgl. Pfister, Manfred: Das Drama/ Theorie und Analyse. München, 2001. S. 243+ 244
[266] s. Pfister, Manfred: Das Drama/ Theorie und Analyse. München, 2001. S. 244
[267] Vgl. Pfister, Manfred: Das Drama/ Theorie und Analyse. München, 2001. S. 246+ 247
[268] Vgl. Pfister, Manfred: Das Drama/ Theorie und Analyse. München, 2001. S. 246+ 247
[269] Vgl. Pfister, Manfred: Das Drama/ Theorie und Analyse. München, 2001. S. 247- 249

„Auch die tragischen Personen selbst bedürfen dieses Anhalts, dieser Ruhe, um sich zu sammeln, denn sie sind keine wirklichen Wesen, die bloß [sic] der Gewalt des Moments gehorchen und bloß [sic] ein Individuum darstellen, sondern ideale Personen und Repräsentanten ihrer Gattung, die das Tiefe der Menschheit aussprechen.“ [270]

- **Psychologische Figurenkonzeption**[271]**:** das naturalistische und realistische Drama stellt seine Figuren meist mehrdimensional dar und schränkt deshalb das Bewusstsein der Figuren ein *„… und relativiert durch die Betonung der Irrationalität der Emotionen und Stimmungen, der unbewußten [sic] Beeinflussung durch Millieu und Atmossphäre, des Unterbewußten [sic] kollektiver Triebe und verdrängter traumatischer Erlebnisse.“* [272]

Eine weitere Möglichkeit ist es die Figurenkonzepte im zeitlichen Ablauf zu betrachten, beginnend mit der Ältesten.

- **Personifikation**[273]**:** ist am Abstraktesten im Vergleich zu einer realen Person. Der Merkmalssatz ist sehr klein und auf das Notwendigste beschränkt. Beispiele dafür sind Moralitätendramen und barocke geistliche Spiele.

- **Typ**[274]**:** beim Typ verkörpert die Figur nicht nur eine Eigenschaft sondern besitzt einen kleinen bis großen Merkmalssatz.

„Sie repräsentiert nicht eine einzige Eigenschaft, sondern eine sozilogische und/ oder psychologische Merkmalskomplexion.“ [275]

[270] s. Fricke, G. [Hrsg]: Schiller/ Sämtliche Werke/ Band 2. München, 1965 in: Vgl. Pfister, Manfred: Das Drama/ Theorie und Analyse. München, 2001. S. 248
[271] Vgl. Pfister, Manfred: Das Drama/ Theorie und Analyse. München, 2001. S. 247- 249
[272] s. Pfister, Manfred: Das Drama/ Theorie und Analyse. München, 2001. S. 249
[273] Vgl. Pfister, Manfred: Das Drama/ Theorie und Analyse. München, 2001. S. 244- 246
[274] Vgl. Pfister, Manfred: Das Drama/ Theorie und Analyse. München, 2001. S. 244- 246
[275] s. Pfister, Manfred: Das Drama/ Theorie und Analyse. München, 2001. S. 245

- **Individuum**[276]**:** Wenn eine Figur ihre Merkmale auf Typisches beschränkt und das Einmalige präsentiert wird sie zu einem Individuum. Ihr Merkmalssatz existiert auf verschiedenen Ebenen und die Figur ist dadurch mehrdimensional.

  „Eine solche Figurenkonzeption dominiert innerhalb der Dramaturgie des Naturalismus, hier steht die Figur nicht mehr allegorisch für einen bestimmten Begriff, den sie personifiziert, … sondern repräsentiert sie sich selbst und die Realität in ihrer Vielschichtigkeit und Kontingenz.“ 277

[276] Vgl. Pfister, Manfred: Das Drama/ Theorie und Analyse. München, 2001. S. 244- 246
[277] s. Pfister, Manfred: Das Drama/ Theorie und Analyse. München, 2001. S. 245

6. Textanalyse der Kinder- und Jugendstücke aus Schweden

6.1. Medeas barn

Im Zuge der Moderne hat das Theater einen neuen Zugang zu antiken Stoffen gefunden. Sagen und Mythen faszinieren die Menschen seit Jahren. Durch diese neue Sichtweise begann sich auch das Kinder- und Jugendtheater mit diesen Stoffen auseinanderzusetzen.[278]

„Es mag befremdlich erscheinen, dass wir uns 1975 wieder der aristotelischen Poetik zuwandten und begannen, die Idee der Katharsis und der Tragödie für Kinder zu untersuchen. Der Hauptgrund war jedoch, dass sich unsere Analyse des Begriffs Kindheit geändert hatte.“[279]

„Medeas barn“ basiert auf der griechischen Tragödie „Medea” von Euripides. Verfasst wurde die Kindertragödie von Suzanne Osten und Per Lysander. Zur Erstellung des Textes wurde Material vom letzten, dem korinthischen Teil der Medea Sage verwendet. Das Team des Unga Klara suchte bewusst nach den historischen Stellen, die für ihre Idee passend erschienen. Weitere Arbeitsschritte waren die Auswahl der Figuren und der Elemente. Die Handlung wurde konzentriert und die Figuren auf die Familie und die Amme beschränkt.

Danach entstanden zwei sprachlich unterschiedliche Ebenen. Die der Eltern, die im Versmaß der griechischen Tragödie, dem Hexameter entspricht und die der Kinder, die sich in der Alltagssprache unterhalten sollten. Nur das Kindermädchen kann zwischen den beiden Ebenen vermitteln. Dadurch wurden zwei Spielebenen geschaffen, die sich durch das ganze Stück ziehen. Für die Kin-

[278] Vgl. Hubert, Habig: Antigone goes disco/ Klassiker der Antike im Kinder- und Jugendtheater. Lesezeichen. Mitteilungen des Lesezentrums der Pädagogischen Hochschule. Heidelberg, 2003. S. 5- 9in: http://www10.ph-heidelberg.de/org/allgemein/uploads/media/habig.pdf [17.11.2008]

[279] s. Hubert, Habig: Antigone goes disco/ Klassiker der Antike im Kinder- und Jugendtheater. Lesezeichen. Mitteilungen des Lesezentrums der Pädagogischen Hochschule. Heidelberg, 2003. S. 5- 9in: http://www10.ph-heidelberg.de/org/allgemein/uploads/media/habig.pdf [17.11.2008]

der ist die Ebene der Erwachsenen nicht verständlich, währenddessen die Eltern ständig in die Kinderebene einbrechen.

Im Vordergrund steht im Stück aber die Welt der Kinder und räumlich, im Hintergrund, läuft die unverständliche Welt, der Eltern ab.

Das Stück entstand als erste Aufführung des neu gegründeten Unga Klara im Jahr 1975. Bei der Arbeit am Stück, setzten sich Osten und Lysander stark mit dem Thema Kindheit auseinander. Dabei wurde von zwei folgenden Grundsätzen ausgegangen.[280]

- *„Wir meinen, daß [sic] Kindheit als historische und gesellschaftlich geprägte Kategorie gesehen werden sollte und nicht als biologisches Faktum. …*
- *Eine ständig wiederkehrende Frage ist, ob Kinder zuerst Kinder und dann Angehörige einer sozialen Klasse sind. Gibt's es eine ‚Gemeinschaft der Kinder', die sie mehr als der Klassenstatus ihrer Eltern eint?"*[281]

Das Ergebnis ihrer Untersuchungen ist, dass Kindheit sowohl eine gesellschaftlich als auch eine geschichtlich bedingte Kategorie ist. Der soziale Hintergrund des Stückes würde also alle Schichten betreffen und wäre nicht klassenspezifisch. Diese neue Sichtweise auf Kinder veränderte die bisher da gewesenen politischen Kinderstücke der 1960er Jahre komplett. Ein weiterer neuer Schritt war es die vorsprachlichen Erkenntnisse von Kindern in eine Kunstform zu verwandeln. Dadurch entstanden oft sehr abstrakte Sprechformen. Im Vordergrund standen die Kinder, sie haben das Recht ihre Erfahrungen als Kinder zu erleben.[282]

[280] Vgl. Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990. S. 47-52
[281] s. Osten, Suzanne: Medeas Kinder/ Eine Kindertragödie. S. 29 in: Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990. S. 52
[282] Vgl. Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990. S. 52+ 53

„Am Anfang der Idee zu Medeas Kinder stand die Einsicht, daß [sic] bislang Themen wie Tod, Krieg oder Trennung im Kindertheater nicht behandelt wurden. Sie schienen besonders geeignet, in einer ‚Tragödie für Kinder' dargestellt zu werden, wobei, man auf den Tragödienbegriff des Aristoteles und das damit verbundene Konzept der Katharsis Bezug nahm." [283]

Kindern eine Tragödie vorzuspielen ähnelt der Gegenüberstellung von Göttern und normalsterblichen Menschen in griechischen Tragödien. Kinder sind den Erwachsenen oft ausgeliefert, ähnlich wie sich Menschen in Tragödien der Macht der Götter beugen müssen. Suzanne Osten bezieht sich bei Vergleichen direkt auf Aristoteles. Im Original der Medea Sage werden auch die Kinder zu Opfern, allerdings zeigt sich ihr Schicksal und die Opferrolle nur am Schluss. Anhand dieses Konzeptes wurde mit Kindern zusammengearbeitet.[284]

„Mit Medeas Kinder haben wir das Recht der Kinder formuliert, ihre Kindheitserfahrung als die Tragödie darzustellen, die sie sein kann." [285]

Das Stück wurde vom August bis zum November des Jahres 1975 entwickelt. SchauspielerInnen wurden zu MitspielerInnen der Kinder. Durch das Spielen sollten Reaktionen erkannt werden die im Stück verwendet werden sollten. Dadurch entstand zum Beispiel das Reflektieren der Kinderfiguren über Scheidung, Gewalt und ihre Erfahrungen durch das Spielen mit Kuscheltieren.

„Dort, wo jemand mit Gestik, Mimik und Bewegung eine Geschichte erzählt, werden zwar Darstellungsmittel des Theaters eingesetzt, aber solange der Erzähler nicht auch Rollen verkörpert, bleibt es eine Erzählung ." [286]

Durch das Zerlegen des Basistextes und das neu Zusammensetzen mit neuen Elementen haben Osten und Lysander ein „Handlungsdrama"[287] geschaffen.[288]

---

[283] s. Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990. S. 53

[284] Vgl. Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990. S. 53- 55

[285] s. Osten, Suzanne: Medeas Kinder/ Eine Kindertragödie. S. 43 in: Hubert, Habig: Antigone goes disco/ Klassiker der Antike im Kinder- und Jugendtheater. Lesezeichen. Mitteilungen des Lesezentrums der Pädagogischen Hochschule. Heidelberg, 2003. S. 5- 9in: http://www10.ph-heidelberg.de/org/allgemein/uploads/media/habig.pdf [17.11.2008]

[286] s. Schopf, Sylvia: Mit Kindern Theater spielen. Dieseterweg, 1996. S. 23

So kam man zum Beispiel dazu die Sage vom goldenen Vlies als Prolog aufzunehmen, da sie die Kinder sehr spannend fanden. Zur Gestaltung der Kinderrollen improvisierte das Team mit Schulklassen.
Um die Katharsis - Wirkung nach Aristoteles zu erzielen, griff das Team teilweise zu sehr drastischen Mitteln um Gefühle und Wirkungen zu erzielen. [289]

„Dementsprechend erwartete man auch heftige Reaktionen der Erwachsenen, der Lehrer und Eltern auf eine Theaterform, die bewußt [sic] Ängste und emotionale Konflikte, …in einem Kinderstück thematisierte. Andererseits befürchtete man auch selbst, daß [sic] ein theatralisches Ereignis, welches Ängste ansprechen und zu überwinden helfen sollte, eben diese Ängste und negative psychische Prozesse auch erst auslösen könnte. Um sich abzusichern … arbeitete das ‚Unga Klara' mit der Psychologin Lisbeth Palmgren zusammen …." [290]

6.1.1. Exkurs: Merkmale einer Tragödie nach Aristoteles

In der Poetik beschreibt Aristoteles die guten als auch die schlechten Merkmale einer Tragödie. Wichtig ist dabei, dass Handelnde nachgeahmt werden und kein Bericht entsteht. Sie soll eine Nachahmung der Lebenswirklichkeit sein.

Eine gut gestaltete Tragödie ist die Nachahmung einer

- guten und
- in sich geschlossenen Handlung
- von bestimmter Größe
- in anziehend geformter Sprache. (Eine Sprache, die Rhythmus und Melodie besitzt.)

---

[287] s. Hubert, Habig: Antigone goes disco/ Klassiker der Antike im Kinder- und Jugendtheater. Lesezeichen. Mitteilungen des Lesezentrums der Pädagogischen Hochschule. Heidelberg, 2003. S. 5- 9in: http://www10.ph-heidelberg.de/org/allgemein/uploads/media/habig.pdf [17.11.2008]
[288] Vgl. Hubert, Habig: Antigone goes disco/ Klassiker der Antike im Kinder- und Jugendtheater. Lesezeichen. Mitteilungen des Lesezentrums der Pädagogischen Hochschule. Heidelberg, 2003. S. 5- 9in: http://www10.ph-heidelberg.de/org/allgemein/uploads/media/habig.pdf [17.11.2008]
[289] Vgl. Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990. S. 53- 55
[290] s. Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990. S. 56

Eine Tragödie, die diese Punkte erfüllt, ruft Jammer und Schaudern hervor und bewirkt dadurch eine Reinigung von diesen Erregungszuständen, die Katharsis genannt wird.

Die qualitativen Teile der Tragödie setzen sich wie folgt zusammen:

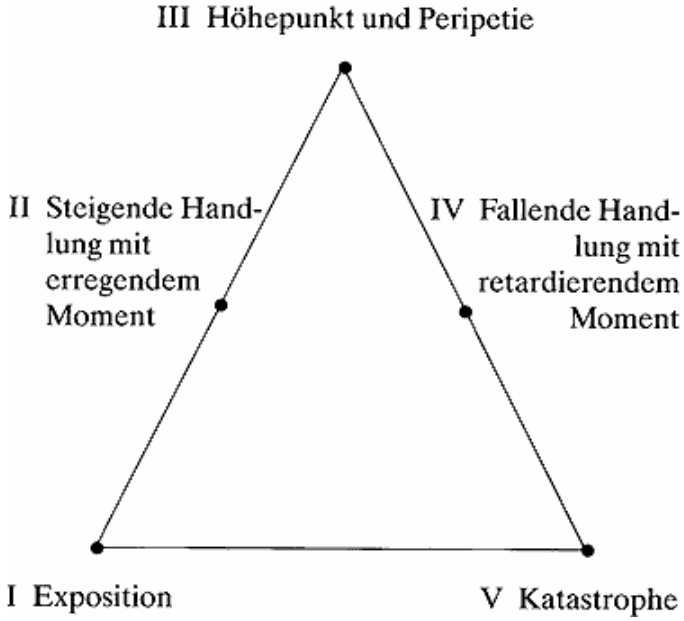
- Mythos (ist die Nachahmung von Handlungen und damit eine Zusammensetzung der Geschehnisse),
- Charaktere (Wesensart)
- Erkenntnisfähigkeit (intellektuelle Fähigkeiten),
- Sprache (Verständigung durch Worte) und
- Melodik

Die Inszenierung ist bei der Tragödie aber am unwichtigsten, denn die Wirkung kann auch ohne Aufführung bestehen. Die Frage stellt sich nun, was in einem Stück Jammer und Schaudern auslösen kann?
Die Katharsis entsteht durch gezielte Wirkungen bei Lesenden beziehungsweise bei ZuseherInnen. Diese Wirkungen kommen vor allem dann zustande, wenn die Ereignisse wider Erwarten eintreten und trotzdem folgerichtig auseinander hervorgehen; so haben sie nämlich mehr den Charakter des Wunderbaren, als wenn sie in wechselseitiger Unabhängigkeit und durch Zufall vonstatten gehen.
Jammer entsteht beim unverdient Leidenden, Schauder beim dem/der ZuschauerIn Ähnelnden. Peripetie meint den Umschlag dessen, was erreicht werden soll in das Gegenteil; die Wiedererkennung, die Wandlung von Unkenntnis in Kenntnis. Am besten ist es, wenn Peripetie und Wiedererkennung zugleich eintreten. Ein wesentlicher Teil der Tragödie ist immer auch das Erlebnis des großen Leides.

Eine Tragödie gliedert sich in folgende Abschnitte:

- Prolog (der Teil der Tragödie vor dem Einzug des Chors)
- Episode (Teil der Tragödie zwischen Chorliedern)
- Exodos (der Teil der Tragödie nach dem letzten Chorlied)
- Chorpartie

- Parodos (der erste ganze Teil, den der Chor vorträgt) oder
- Stasimon (alle anderen Chorlieder)



Tragödie

Man soll kein episches (definiert sich durch Handlungsvielfalt) Handlungsgefüge zu einer Tragödie verarbeiten. Der Chor soll ebenso einbezogen werden wie die SchauspielerInnen, er muss ein Teil des Ganzen sein und sich an der Handlung beteiligen.[291]

6.1.2. Zusammenfassung des Stückes

„Historien om hur Lill-Jason och Lill-Medea, 5 och 9 år, 'drabbas' av skilsmässa och hur de till slut tar aktiv del i att lösa problemen." [292]

Das Stück beginnt mit einem Prolog, in dem den jungen ZuseherInnen, die Vorgeschichte der Eltern erzählt wird.
Anschließend wird die Familie vorgestellt und als glücklich bezeichnet. Der Vater tritt als Geschäftsmann auf und gibt den Kindern Geld.

[291] Vgl. Aristoteles: Poetik/ Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Reclam Stuttgart, 1994. S. 5- 99
[292] Anmerkung der Verfasserin: Eine Geschichte darüber wie Klein Jason und Klein Medea, 5 und 9 Jahre alt, die Scheidung ihrer Eltern erleben und darunter leiden bis sie zum Schluß aktiv zur Lösung der Probleme beitragen. in: http://www.stadsteatern.stockholm.se/index.asp [18.11.2008]

Medea, die Mutter, kommt dazu und ist traurig. Klein Jason, der die Situation nicht versteht, hält der Mutter zum Trost sein Geld hin.
Wesentlich sind die beiden Stofftiere der Kinder, mit ihnen wird der elterliche Sex genauso wie der Selbstmord dargestellt.
Die Scheidung ist der rote Faden der Geschichte, als Symbol dafür nimmt Mädchen eine rote Schnur und teilt damit den Raum. Bei der Teilung wird klar, Klein Medea ist auf der Seite des Vaters, der Bub steht auf der Seite der Mutter. Die Amme ist während des Werkes oft damit beschäftigt den Kindern Begrifflichkeiten,+ wie zum Beispiel Depression zu erklären.
Die traurige Mutter geht in ihrer Wut auf Jason den Vater, des Öfteren auch auf die Kinder los, wovon sie die Amme abbringen kann.
Der Vater verhält sich indessen wie ein Freund, der nur hin und wieder vorbeischaut.
Die Kinder beginnen in Abwesenheit der Erwachsenen, mit den Stofftieren die Depressionen der Mutter nachzuspielen. Was als Spiel beginnt, endet damit, dass sie sich die Schnur um den Hals binden und versuchen sich aufzuhängen. Als dieser Plan scheitert, beginnt Klein Medea ihren Bruder zu würgen. Klein Jason rächt sich damit, dass er Klein Medeas Kopf unter Wasser drückt. Als die Eltern wieder aufeinanderprallen, beginnt ein großer Streit infolgedessen die Kinder an Flucht denken und die Amme geht. Diese Flucht geschieht aber erst am Ende des Stückes, als die Kinder aus ihrer Apathie erwachen und den Vater wegschicken.
Sie bestehen darauf bei der Mutter zu bleiben. Als der Vater das Haus verlässt, kommt die Amme zurück und sie frühstücken gemeinsam.[293]

6.1.3. Inhaltsanalyse – Wie kann Flucht für Kinder aussehen?

Figuren:

- Klein Jason, 5 Jahre alt
- Klein Medea, 9 Jahre alt
- Jason, vormals Held
- Medea, Mutter der Kinder
- Amman,das Kindermädchen

[293] Vgl. Persönliche Aufzeichnungen aus dem Juli 2008 und Notizen aus dem Theaterstück „Medeas barn“, 1975

Das Stück wird bereits durch die Sprache in zwei Ebenen unterteilt, danach nehmen Suzanne Osten und Per Lysander auch noch andere Unterteilungen vor. Das Stück beginnt mit einem Prolog und spielt dann auf drei Klassiker- und auf drei Kinderebenen weiter.

Klassikerebenen der Eltern:

- Depression
- Streit
- falsche Versöhnung

Kinderebenen:

- Scheidung und Flucht
- Selbstmord und die zweite Flucht
- Weglaufen von zu Hause – Traum

Der Chor als wesentlicher Bestandteil einer Tragödie wird im Stück zum Teil durch ein Telefon ersetzt, mit dem die Amme mit der Welt kommuniziert. Aus zwei Söhnen werden eine ältere Tochter und ein Sohn. Die Trennung der Eltern findet trotz Hexameter wie ein moderner Rosenkrieg statt und Verletzungen, Drohungen und Schuldzuweisungen gehören zum elterlichen Programm.[294]

„Was sich zwischen Jason und Medea abspielt, erscheint den Kindern, weil es für sie rational nicht nachvollziehbar ist, um so [sic] bedrohlicher. Vor ihnen ereignet sich eine kaum greif- und begreifbare Tragödie, auch nach dreimaligem Fluchtversuch sehen sie keinen Ausweg aus dem gnadenlosen Geschehen. Ihre Gegenwehr besteht anfänglich im unreflektierten Nachspielen der „Szenen einer Ehe“ mit den Mitteln ihres reduzierten Sprachcodes, eine vom befreienden Spiel weit entfernte heillose Zwangshandlung.“ [295]

[294] Vgl. Hubert, Habig: Antigone goes disco/ Klassiker der Antike im Kinder- und Jugendtheater. Lesezeichen. Mitteilungen des Lesezentrums der Pädagogischen Hochschule. Heidelberg, 2003. S. 5- 9in: http://www10.ph-heidelberg.de/org/allgemein/uploads/media/habig.pdf [17.11.2008]

[295] s. Hubert, Habig: Antigone goes disco/ Klassiker der Antike im Kinder- und Jugendtheater. Lesezeichen. Mitteilungen des Lesezentrums der Pädagogischen Hochschule. Heidelberg,2003. S. 7 in: http://www10.ph-heidelberg.de/org/allgemein/uploads/media/habig.pdf [17.11.2008]

Die Amme geht mit den Kindern als Einzige fürsorglich um und hilft ihnen damit langsam aus der Opferrolle heraus. Durch ihre Hilfe schaffen sie es auch die vorgespielte Handlung der Eltern zu durchschauen und eigenständig zu handeln. Am Ende sind sie sogar so weit, dass sie den untreuen Vater zu seiner Geliebten, Glauke schicken.

Eine solche Neuschaffung des Werkes ist nur möglich, wenn das Stück einen direkten Bezug zur modernen Kindheit hat, ansonsten wirkt es unglaubwürdig. Die Kinder, die ihre Eltern nicht verstehen, sind der Mittelpunkt, deshalb könnten die Eltern genauso eine Fantasiesprache sprechen und das Stück würde nicht gestört werden.[296]
Habig stellt sich nun in seinem Beitrag über griechische Mythen im Kindertheater die Frage:

„Aristoteles berichtet in der Poetik, dass „Sophokles selber sagte, er dichte die Menschen, wie sie sein sollen, Euripides aber, wie sie seien“ …. Interessant wäre in diesem Zusammenhang eine Debatte über den Schluss von Medeas Kinder: Handeln die Kinder, wie Kinder in einer vergleichbaren Situation handeln würden, oder so, wie sie handeln sollten oder gar, wie sie sich wünschten zu handeln?“ [297]

Dieser Frage und der Stellung der Kinderfiguren in dem Stück soll im Folgenden nachgegangen werden.

Das Stück weist eindeutig sehr viele dominante Isotopien auf. Die beiden stärksten sind das Wasser und der Tod. Besonders interessant ist aber das Zeichen Wasser, da es auf vielen Ebenen in unterschiedlichen Bedeutungen eine wichtige Rolle spielt. Um zu verdeutlichen wie vielfältig das Isotop Wasser benutzt wird, sollen hier ein paar Beispiele angeführt werden.

[296] Vgl. Hubert, Habig: Antigone goes disco/ Klassiker der Antike im Kinder- und Jugendtheater. Lesezeichen. Mitteilungen des Lesezentrums der Pädagogischen Hochschule. Heidelberg, 2003. S. 5- 9 in: http://www10.ph-heidelberg.de/org/allgemein/uploads/media/habig.pdf [17.11.2008]
[297] s. Hubert, Habig: Antigone goes disco/ Klassiker der Antike im Kinder- und Jugendtheater. Lesezeichen. Mitteilungen des Lesezentrums der Pädagogischen Hochschule. Heidelberg, 2003. S. 9 in: http://www10.ph-heidelberg.de/org/allgemein/uploads/media/habig.pdf [17.11.2008]

- **magisch:** Medea: … och sen stänkte förtrollat vatten över draken.[298]

- **natürlich:** ... och sen seglade de tillsammans bland de grekiska öarna.[299]

- **heilig:** Chor: De heliga floderna strömma, ... [300]

- **traurig:** Amman: Gråter du?
  Lilljason: Jag vill inte ha tvål i ögat.[301]

- **abfällig:** Lillmedea: Det behöver inte vara nåt farligt. Skiljas kan vara när man spottar.[302]

- **liebevoll:** Amme: LILLJASON! Nu ska jag tvätta håret på dig.[303]

- **gewalttätig:** Sticker ner huvudet i tvättfatet för att dränka sig.[304]

Dem Wasser tritt als Opposition nur das Feuer entgegen, das aber nur am Anfang angesprochen wird.

… och under trädet hade han satt en väldig ELDSPRUTANDE DRAKE.[305]

Ich möchte nun auf ein Weiteres dominantes Isotop, nämlich das Spielen eingehen, da sie gemeinsam die Ebene der Grenzenlosigkeit bilden. Diese Ebene ist nicht im Sinn, des Freiseins gedacht, sondern als undefinierter Raum, in dem die Kinder Schwierigkeiten haben sich zu Recht zu finden. Im Spiel verarbeiten sie die Themen, wie den Tod, den elterliche Sex und die Scheidung, die ihnen sonst niemand erklärt.

[298] Medea: … und sie spritze verzaubertes Wasser über den Drachen …
[299] … und sie segelten gemeinsam durch die griechischen Inseln.
[300] Chor: Der heilig strömende Fluss…
[301] Amme: Weinst du? Klein Jason: Nein, ich will keine Seife im Auge haben.
[302] Klein Medea: Das kann nicht so gefährlich sein. Ich scheide mich jetzt von meiner Spucke.
[303] Amman: Kleiner Jason, komm ich will dir jetzt die Haare waschen.
[304] Medea: Steckt den Kopf unter Wasser, um sich zu ertränken.
[305] … und unter dem Baum hatte man einen gewaltigen, Feuer speienden Drachen gesetzt.

- **Scheidung als Spiel:**

  Lillmedea: Nu är jag Medea – och hon Glauke. Sätt henne i dörröppning. Så kommer du hit. Spring till Glauke! Nej, kom! Spring till Glauke! Nej, kom! Spring till Glauke! Nej, kom! Spring…
  Lilljason: Jag vill inte leka den här skiljaslekan.[306]
  Lilljason: Vi behöver inte dela på allt, du. Vi kan ju ha det tillsammans.
  Lillmedea: Äsch, begriper du ingentnig, dom ska ju skiljas.[307]

Obwohl Klein Medea zu Beginn des Stückes noch davon überzeugt ist, das Scheidung nicht so schlimm sein kann, versteht sie in der Mitte bereits sehr gut, dass es mit Hin- und Hergerissen-werden, zu tun hat. Während der jüngere Bruder, alles noch als Spiel sieht, holt ihn seine ältere Schwester zurück in die Realität.

- **Elterlicher Sex als Spiel:**

  Lillmedea: … Så hon fick två barn…
  Lilljason: Hur då?
  Lillmedea: Dom knullade. Jag har sett det förr.
  Lillmedea hämptar sin grå hund und Lilljason svarar med sin gröna anka: vovv – kvack – vovv.
  Lustfyllt samlag.[308]

Durch dieses Spiel versuchen sie sich mit ihrem Entstehen auseinanderzusetzen, allerdings ist ihr Wissen darüber zu eingeschränkt, um es wirklich zu verstehen.

---

[306] Klein Medea: Jetzt bin ich Medea – und sie, Glauke sitzt im Türflügel. So du kommst hierher. Lauf zu Glauke! Nein, komm her! Lauf zu Glauke! Nein, komm her! Lauf zu Glauke! Nein, komm her! Lauf …
Klein Jason: Ich will dieses Scheidungsspiel nicht mehr spielen!

[307] Klein Jason: Aber wir müssen ja nicht alles teilen. Wir können alles zusammen haben.
Klein Medea: Ach, begreifst du, dass nicht, wir lassen uns jetzt scheiden.

[308] Klein Medea: Dann hat sie zwei Kinder bekommen…
Klein Jason: Wie denn?
Klein Medea: Sie haben gebumst. Ich habe das schon einmal gesehen.
Sie beginnen mit ihren Kuscheltieren, einem grauen Hund und einer grünen Ente, den Sex nachzuspielen und stöhnen dabei lustvoll.

- **Sterben und Selbstmord als Spiel:**

Amman: Trodde du det, då?
Lillmedea: Ja, vi lekte självmord.[309]

Der Tod nimmt wie das Wasser eine besondere Stellung in dem Stück ein, allerdings soll hier die erste Ebene aus Wasser und Spiel gebildet werden. Ich habe der Ebene die Bezeichnung: Grenzenlosigkeit, zugeteilt da Grenzen verschwimmen. Zuallererst setzen den Eltern keine natürlichen Grenzen, was auf ein Problem in der Eltern – Kind Beziehung hinweist. Wesentliche Vorgänge, wie die Scheidung werden nicht mit den Kindern besprochen, weshalb sich die Kleinen ins Spiel flüchten. Dort können sie Situationen ausprobieren und wir LeserInnen erfahren dadurch, wie Kinder mit solchen Themen umgehen könnten. Alles was sie von ihren Eltern erfahren, hängt meist zusammen mit einer weinenden Mutter, die im wahrsten Sinne des Wortes nicht mehr klar sehen kann. Das Ausprobieren, durch Spielen, wird immer mehr zum Strudel, der die Kinder in die Tiefe zieht und damit zu Selbstmordgedanken bringt.

Zwei weitere dominante Isotopien bilden die Ebene des Misstrauens, die Scheidung und der Streit. Die Scheidung ist das eigentliche Hauptthema des Stückes, das sich aus Semen wie: Trennen, Teilen und Abschied - nehmen zusammensetzt. Zum einen erscheint Scheidung in Form einer Fragestellung, sowohl auf Seiten der Kinder als auch auf Seiten der Eltern, zum anderen als Aktivität. Von Seiten der Kinder ist nicht klar, was passiert, es wirkt allerdings stark bedrohlich auf sie. Das Misstrauen wird ebenfalls von einem Isotop gefördert, das sich auf einen gebrochenen Treueschwur bezieht.

- **Scheidung auf Seiten der Kinder:**

Lilljason: Vad är skiljas, pappa?
Vad är skiljas, mamma?
Lillmedea: Vi ska inte skiljas.
Lilljason: Det är inge kul. Skiljas.
Lilljason: Jag vill inte skiljas från dig.

[309] Amme: Glaubst du das, denn?
Klein Medea: Ja, wir haben Selbstmord gespielt.

Lillmedea: Vi måste. Du får mamma, så får jag pappa.
Lillmedea ger honom bollen och lägger ut snöret tvärs över rummet. De iakttar gränsen.[310]

Die Kinder setzen sich sehr bewusst mit dem Thema und in gewisser Weise auch der Bedrohung auseinander, während die Eltern nicht einmal in der Lage sind das Problem beim Namen zu nennen. Die Amme muss die aktive Rolle auf Seiten der Erwachsenen übernehmen.

- **Scheidung auf Seiten der Eltern:**

Lillmedea:Ska du bo här nu? Har Glauke dött?
Lilljason: Är ni gläda på riktigt?
Amman: Nej, barn dom SKA skiljas,[311]

Das Nicht- beantworten der kindlichen Fragen führt zu einem großen Misstrauen. Die Eltern sind enttäuscht vom Kindermädchen, die Mutter vom Vater und so dreht sich der Kreis weiter. Wirklich leidend sind auf dieser Ebene die Kinder, denn auf sie wird ein Streit projiziert den sie nicht reflektieren können, weil sie die Begrifflichkeiten nicht kennen.
Was wesentlich zum Misstrauen innerhalb der Familie beiträgt, ist der ständige Streit. Es beginnt damit, dass die Kinder den Rosenkrieg der Eltern direkt erleben und ihn später umdrehen und als stärkste Waffe einsetzen.

[310] Klein Jason: Was ist Scheidung, Papa? Was ist Scheidung, Mama?
Klein Medea: Wir lassen uns nicht scheiden.
Klein Jason: Das ist nicht cool. Die Scheidung.
Klein Medea: Ich will mich nicht von dir trennen.
Klein Medea: Wir müssen. Du bekommst Mama und ich Papa.
Klein Medea holt den Ball und teilt dann mit einer roten Schnur den Raum. Das soll als Grenze betrachtet werden.
[311] Klein Medea: Wirst du wieder hier wohnen? Ist Glauke tot?
Klein Jason: Seid ihr wieder richtig glücklich?
Amme: Nein Kinder, das Urteil lautet Scheidung.

- **Streit - Aussagen der Eltern:**
  Medea: EN MAKE – EN TYRANN MED ENVÅLDSMAKT.Kräk! Något bättre ord för din naturs gränslösa feghet fann min tunga ej. Du min värste övan törs gå hit? ... Jag hjälpte dig, jag dräpte draken.[312]

- **Der doppelt gebrochene Treueschwur:**
  Amman: … och var LYCKLIGA och lovade varandra att aldirg skiljas.[313]
  Lilljason: Nej ... lova att du aldrig, aldrig säger nånting till nån
  Ammann....
  Lillmedea: Jag lovar....
  Lilljason: Du sa det![314]

Eine weitere Ebene ergibt sich aus den dominanten Isotopien: Unverständnis, Traurigkeit und Versteck. Ich bezeichne sie als Ebene der Flucht. Die dominanten Isotopien bauen sich gegenseitig auf. Auf das Unverständnis folgen die Traurigkeit und darauf der Versuch einer Flucht. Die Kinder können die Begrifflichkeiten gar nicht erst verstehen, weil die Eltern mehr Verwirrung stiften, als sie aufzuklären. Medea flüchtet sich in eine Depression, was für die Kinder unverständlich ist, ihre Flucht wird dadurch zu etwas Physischem. Die Isotopien sollen nun in der Reihenfolge des Stückes erklärt und nachher die Verbindungen aufgezeigt werden.

- **Unverständnis:**
  Lillmedea: Varför, varför, varför, varför, varför, varför kom du hit?

[312] Medea: Ein Ehemann – ein Tyrann mit eine gewaltigen Macht. Schurke. Ich finde kein Wort für deine grenzenlose Feigheit, du mein ärgster Feind. Ich habe dir geholfen, ich habe den Drachen vernichtet.
[313] Amme: Sie waren glücklich und versprachen einander sich niemals zu trennen.
[314] Klein Jason: Nein, du musst schwören, dass du niemanden, wirklich niemanden etwas davon erzählst.
Klein Medea: Ich schwöre.
Klein Jason: DU hast es verraten!

Amman: För att ser efter er.
Lilljason: Varför skulle du ser efter oss? ...
Lillmedea: Varför gjorde hon inte det?
Amman: Hon var lessen då. ...
Lillmedea: Varför ska dom skiljas? ...
Lilljason: Stopp! Varför håller du inte tyst?
Lillmedea: Jag blir deprimerad av ditt tjat.
Lilljason: Vad är deprimerad?[315]

Ganz klar tauchen hier zuerst die Schwierigkeiten auf der Sprachebene auf. Die Bedeutungen der Seme Scheidung und Depression, liegen für das kindliche Zeichensystem in einem verschlüsselten Kode. Die einzige Bezugsperson, die Amme wird deshalb befragt, um den Kode zu dechiffrieren, allerdings kann sie den Kindern nicht helfen, weil sie ebenfalls auf der Sprachebene der Kinder bleibt. Der Vater bewegt sich häufiger auf der Kinderebene als die Mutter und wirkt dabei so, als würde er von der Erwachsenenebene und damit der Konfrontation mit seiner Frau aus dem Weg gehen. Er flüchtet also auch auf seine bestimmte Art und Weise. Jason kommt in einigen Szenen auch auf die sprachliche Ebene der Kinder und ist deshalb keine Hilfe.

- **Der Vater auf der Sprachebene der Kinder:**

Lillmedea: Ska du gå till Glauke nu?
Jason: Nej …. Jo …ja.[316]

Er handelt wie ein trotziges Kind, das keine klare Antwort geben will. Durch diese Umgangsform mit den Kindern, lässt sich zurück auf die Ebene der Grenzenlosigkeit schließen, denn den Kindern werden keine natürlichen Gren-

[315] Klein Medea: Warum, warum, warum, warum, warum, warum bist du zu uns gekommen?
Amme: Um auf euch aufzupassen.
Klein Jason: Warum sollst du auf uns aufpassen? …
Klein Medea: Warum macht sie (Mutter) das nicht?
Amme: Weil sie traurig ist. …
Klein Medea: Warum lassen sie sich scheiden? …
Klein Jason: Stopp! Warum bist du nicht ruhig!
Klein Medea: Dein Gejammer deprimiert mich.
Klein Jason: Was ist deprimiert?
[316] Klein Medea: Gehst du nun zu Glauke?
Jason: Nein ….. vielleicht ….. ja.

zen gesetzt, deshalb können sie die Grenzen anderer Menschen nicht erkennen.
Ganz anders agiert die Mutter, sie bleibt konsequent auf der Erwachsenenebene und flüchtet sich, wenn nötig in ihre eigene Depression. Von ihr wird die Kinderebene bloß physisch betreten, sprachlich bleibt sie auf ihrer Erhöhung.

- **Traurigkeit und Flucht in die Depression:**

  Sång: „Hör du klara sol, hör du jord, den olycksaligas verop.
  Medea: För mig har detta oerhörda slag krossat mitt hjärta. Jag vill dö.[317]

Medea geht in ihrem Schmerz unter und kann so auch nicht für ihre Kinder da sein. Als die Amme auch noch lange mit ihrem Geliebten telefoniert, beschließen die Kinder zu flüchten.

- **Physische Flucht als einziger Ausweg der Kinder:**

  Lilljason: Jävlar, jävlar, jävlar, farsan, jävlar morsan.
  Lillmedea: Jävla morsan! Jävla morsan! Vi rymmer.[318]

In der Planung der physischen Flucht lässt sich auch klar erkennen, wer welchen Elternteil bevorzugt. Als Opposition stellt sich das Näheverhältnis des Sohnes zur Mutter und selbiges von der Tochter zum Vater heraus.

Die Situation spitzt sich in der **Szene des Abschiednehmens** im Traum besonders zu.

[317] Chor: Hört ihr den Ruf, mit welchem die Unglückselige laut ihr Leid beklagt.
Medea: Für mich war das Getane unverständlich, zerschlag mein gebrochenes Herz. Ich will sterben.
[318] Klein Jason: Scheiß, scheiß, scheiß Vater, Scheiß Mutter.
Klein Medea: Scheiß Mutter! Scheiß Mutter! Wir hauen ab.

Lilljason: Hejda Argo då … Lillmedea … vi kann sticka.
Lillmedea: Nej, det går inte. Det är bara en dröm... Du sitter fast. Vi kommer inte loss...
Lilljason: Var det en mardröm?
Lillmedea: Jag vet inte lillis. Gonatt.[319]

Hier zeigt sich deutlich, dass die Kinder feststecken, nicht einmal im Traum gelingt es ihnen ihre misslichen Lage zu entfliehen. Auch die Überlegung, ob die verpasste Flucht vielleicht ein Alptraum war, zeigt ganz deutlich das traurige Schicksal der Kinderfiguren.

Ein dominantes Isotop wird in dem Stück zur Ebene, der Tod. Er taucht in Form des Selbstmordes, des Verfluchens und anderen Formen auf. Die Seme, die diese Ebene mitbilden sind zum einen das Traurig-sein als auch das Abschied-Nehmen als auch Tätigkeiten wie zum Beispiel das Erwürgen. Im Kapitel über die Tabuthemen auf der Bühne habe ich bereits erklärt, dass eine Scheidung für Kinder wie der Tod wirken kann. Das ist - denke ich - der Hauptgrund, weshalb das Stück vom eigentlichen Thema, der Scheidung zum Tod übergeht. Am Anfang des Stückes ist der Tod für die Kinder noch nicht direkt sichtbar, er findet sich auf der paradigmatischen Achse wieder.

- **Tod auf der Assoziationsachse:**

  Lilljason: Men jag vet vart man kann åka. … Dit åker man och börjar om. ... Och så finns det gott om plats.[320]

- **Tod als Teil des Textes:**

  Lillmedea:För mig vore döden befielsens stund. ...

[319] Klein Jason: Hey, da ist die Argo… Klein Medea wir können jetzt abhauen.
Klein Medea: Nein das können wir nicht. Das ist ein Traum. Wir stecken fest und kommen nicht los.
Klein Jason: War das ein Alptraum?
Klein Medea: Ich weiß es nicht, Kleiner. Gute Nacht.
[320] Klein Jason: Aber ich kenne einen Ort an den man fahren kann. Dort kann man ganz neu anfangen und alle haben dort Platz.

Lilljason: Ja vill dö! Jag vill också dö! ... Förbannade barn ...
Lillmedea: Nu dör vi ...[321]

Wenn die Kinder vom Tod sprechen, tun sie das auf der Sprachebene der Erwachsenen, sie verstehen zwar nicht was sie sagen, aber sie haben dadurch das Gefühl ihren Eltern näher zu sein. In dieser Beziehung ist der Tod das einzige verbindende Mittel, das beide Seiten verstehen.
In der Traumszene reflektieren sie über den Umgang der Eltern mit ihren Kindern, darin steckt ein großes Gewaltpotential. Aus der Gewalt und der Schuld als dominante Isotopien, ergibt sich eine Ebene der Verdrängung.

- **Gewalt auf Seiten der Eltern:**

  Slagsmål i ultrarapid under sången.[322]
  Medea: Å kunde mitt huvud av blixten från skyn blott sprängas.[323]

- **Gewalt auf Seiten der Kinder:**

  Lillmedea klämmer in sin hund mellan halsen och repet. Lilljason blir rödare och rödare.[324]

- **Gewalt verübt von den Eltern, an den Kindern:**

  Medea, ursinnig, försöker örfila upp Lillmedea.[325]
  Jason: Va pjoskig du e, Lilljason.[326]
  Medea sveper omkull barnen.[327]

Am Schlimmsten wirkt die Gewalt auf die Kinder aus, weil sie sowohl Opfer als auch durch ihre Reflexion der elterlichen Streits dazu gezwungen sind, Gewalt

[321] Klein Medea: Gebe mir der Tod Erlösung.
Klein Jason: Ich will sterben. Ich will auch sterben. … Verflucht sind die Kinder.
Klein Medea: Nun sterben wir.
[322] Während des Gesangs des Chores beginnen sich die Eltern zu prügeln.
[323] Medea: Ach könnte meinen Kopf doch ein Blitz treffen und ihn sprengen.
[324] Klein Medea würgt den Hund/ Klein Jason am Hals bis dieser immer röter und röter wird.
[325] Die wütende Medea versucht Klein Medea zu ohrfeigen.
[326] Jason: Wie empfindlich du bist Klein Jason.
[327] Medea schmeißt ihre Kinder brutal um.

auszuüben um diese zu verarbeiten. Die Schuld ist auch ein wesentlicher Bestandteil dieser Ebene.
Durch jegliches Abstoßen der Schuld von sich, schieben die Eltern die ganze Last auf die Kinder. Das trifft vor allem Klein Jason sehr stark, der sich für alles verantwortlich fühlt.

- **Schuldbekenntnisse als Ausweg:**

  Lilljason: Är det mitt fel?[328]

Eine weitere Ebene, die sich herauslesen lässt, ist die der Fiktion. Aufgebaut wird sie durch die Elemente Schönheit und Magie. Wenn nach einem Ausweg gesucht wird und keiner gefunden wird, ist Magie die Lösung. Durch die Schönheit wird versucht eine Beziehung zueinander aufzubauen, die aber zum Scheitern verurteilt sein muss, weil es nicht real ist. Die Magie taucht abwechselnd in einem positiven und einem negativen Kotext auf. Die Schönheit jedoch erscheint immer in einem liebevollen Kotext, der aber durch die Figuren gestört wird.

- **Magie im positiven Zusammenhang:**

  Jason: och han hade ett fantastiskt magiskt skepp.[329]
  Medea: ... och sen stänkte hon förtrollat vatten över draken.[330]

- **Magie im negativen Zusammenhang:**

  Medea: Förbannade barn, må ni följa er far och hela hans hus i fördärvet![331]
  Lillmedea: Förbannada häxa, häxa, häxa![332]

- **geheuchelte Schönheit:**

[328] Klein Jason: Bin ich daran schuld?
[329] Jason: Und er hatte ein fantastisches, verzaubertes Schiff.
[330] Medea: und dann spritzte sie verzaubertes Wasser über den Drachen.
[331] Medea: Verbannt sind die Kinder. Ergebt euch dem Vater und verderbt mit ihm und seinem Haus.
[332] Klein Medea (zur Mutter): Verdammte, Hexe, Hexe, Hexe.

Men nu hade kungen en underbart vacker dotter...
Medea[333]
Lillmedea: ... Spegel, spegel på väggen där säg mig vem som vackrast i landet är Glauke – jag – Glauke – jag ...[334]
Lilljason: Vilket fint hår du har.[335]

Über Komplimente wird versucht eine tiefere Beziehung zu einer anderen Figur einzugehen, jedoch scheitert es, weil durch die Störung in der Familie eine Beziehungsunfähigkeit vorherrscht.

Das Schicksal der Kinder wird allerdings in zwei weiteren Isotopien noch trauriger.

Nur dreimal findet sich ein Akt des Kindseins in dem Stück, nämlich zweimal in Form der Fantasie und einmal in Form eines Kinderliedes. Ferner gibt es, bis auf ein einziges Mal, keinen direkten Liebesausdruck.

- **Fantasie als kindlicher Akt:**

  Lillmedea: Du bara fantaserar.[336]
  Lilljason: ... och ett spritkök och lite kycklingben med chokladsås... [337]
  Lilljason: Sov sött, dröm kött, vakna med råtta i munnen.[338]

- **direkter Ausdruck von Liebe:**

  Lilljason: Ajö anka. Puss – puss.[339]

Erst am Ende des Stückes steigen die Gefühle in den Kindern hoch und sie verstehen was passiert, wenn sie nicht eingreifen. Sie erwachen aus ihrer Apathie und meistern die Situation.

[333] Es begab sich, dass der König eine wunderschöne Tochter hatte… Medea.
[334] Medea: Spieglein, spieglein an der Wand sag mir, wer ist die Schönste im Land? Glauke – Ich – Glauke – Ich…
[335] Kleiner Jason (zur Amme): Wie fein dein Haar ist.
[336] Klein Medea (zu Klein Jason): Du fantasierst.
[337] Klein Jason: … und einen Campingkocher, und kleine Hühnerbeine mit Schokoladensauce.
[338] Klein Jason: Schlaf süß, träum von Fleisch, wach auf mit einer Ratte im Mund. (Lied)
[339] Klein Jason: Adieu, Ente. Kuss Kuss.

Durch den langen Prozess der Trennung, der über so viele Ebenen abgelaufen ist, wird ihnen klar, dass sie sich von einer Person trennen müssen, um nicht alle zu verlieren. Die geschieht auf der Ebene der Bewältigung.

- **Die Kinder werden aktiv:**

Lilljason: Det är inte mitt fel att pappa går ...
Lillmedea: Man kan inte leva här i huset. ...
Medea: Jag är en riktig häxa va
Lillmedea: Nä, ingen riktig ... mamma. ...
Lillmedea: Flyg, Jason ... Men det här måste beslutas nu!
Lilljason: Vi kan inte ha det så här längre.
Jason: Men jag kan inte lämna er här när mamma är så lessen.
Lillmedea: Flytta du. Henne tar vi hand om. ...
Jason: Jag kan inte...
Lillmedea: Vi kommer och hälsar på dej.
Jason går obeslutsmt.
Lillmedea: Good morning!
SLUT[340]

6.1.4. Resümee

Zu Beginn meiner Analyse wollte ich herausfinden, ob die Kinderfiguren in dieser Tragödie wie reale Kinder handeln oder wie Kinder in der Realität handeln sollten.

[340] Klein Jason: Es ist nicht mein Fehler, dass Papa geht.
Klein Medea: Wir können nicht mehr mit euch gemeinsam im Haus leben. …
Medea: Weil ich eine Hexe bin, oder?
Klein Medea: Nein bist du nicht, nur keine richtige Mutter. …
Klein Medea: Hau ab Jason. Wir wollen jetzt endlich eine Entscheidung.
Klein Jason: Wir halten es so nicht länger aus.
Jason: Aber ich kann euch doch nicht mit einer solch traurigen Mutter hier lassen.
Klein Medea: Geh du. Wir kümmern uns jetzt um sie.
Jason: Ich kann nicht.
Klein Medea: Wir kommen dich auch besuchen.
Jason geht.
Klein Medea: Good morning!
ENDE

Obwohl die Kinderfiguren kaum typisch kindliches Verhalten aufweisen, wird auf der Ebene der Flucht klar, dass sie nichts verstehen. Scheidung und Selbstmord werden zum Spiel gemacht, um irgendeinen Weg zu finden, mit der Situation klar zu kommen.
Meiner Meinung nach reagieren Kinder im Fall einer Scheidung wie auf das Erlebnis mit dem Tod. Wie bereits im Kapitel über die Tabuthemen auf der Bühne besprochen, ist für Kinder jede Trennung ein Sterben. Die Ebenen die ich herausgefiltert habe sind: Grenzenlosigkeit, Misstrauen, Flucht, Tod, Verdrängung, Fiktion und Bewältigung.
Diese Ebenen haben eine starke Ähnlichkeit mit den vier psychischen Phasen der Trauerarbeit nach Verena Kast.

- ***„Nicht – Wahrhaben - Wollen***
  - *Gefühlsschock, Empfindungslosigkeit*
  - *Man fühlt sich starr, kann es nicht glauben. …“* [341]

Der erste Schritt, das Nicht – wahrhaben - wollen, kann direkt auf die Ebene des Todes und der Verdrängung bezogen werden, die gegen Anfang des Stückes dominiert. Die Kinderfiguren fragen zwar nach der Bedeutung von Scheidung, erfahren es aber nicht. Durch dieses Unwissen beginnen sie den Begriff zu verdrängen.

- ***„Aufbrechende Gefühle***
  - *Viele Gefühle können abwechselnd auftreten:*
  - *Tiefe Niedergeschlagenheit und Apathie, Wut und Zorn*
  - *Hintergrund ist meist ein versteckter Zorn auf den Verstorbenen, der einen zurückläßt [sic]. …“* [342]

In der zweiten Phase von Trauernden kommen die Sinnesempfindungen an die Oberfläche und führen zu einem Wechselbad der Gefühle. Auf den Ebenen der Fiktion und des Misstrauens entstehen bei den Kinderfiguren unterschiedliche Erfahrungen. Sie sind wütend und retten sich in Träume. Kurz vor Schluss des Stückes überwiegt jedoch das Gefühl der Apathie.

[341] s. http://dioezesefiles.x4content.com/page-downloads/phasen_der_trauer.pdf [28.11.2008]
[342] s. http://dioezesefiles.x4content.com/page-downloads/phasen_der_trauer.pdf [28.11.2008]

- ***„Suchen und Sich - Trennen***
  - *Der Verstorbene wird vom Trauernden ‚gesucht', da er gefühlsmäßig ‚noch da' ist.*
  - *Man „sucht" den Verstorbenen an vertrauten Orten, am Grab. …*
  - *Es wird klar, dass der Tod endgültig ist und es entsteht eine innere ‚Freundschaft' mit dem Verstorbenen.*
  - *Gefahr: Wenn der Verstorbene stark idealisiert wird oder man an der Vergangenheit klebt, wird es schwer wieder in die Wirklichkeit zurück zu finden und neue Freundschaften zu schließen. …"* [343]

Anschließend beginnt die Suche nach der/ dem Verstorbenen, dazu werden vertraute Orte aufgesucht. In „Medeas barn" geschieht das, als die Kinder auf der Flucht sind und die Argo, das vertraute Schiff des Vaters, sehen. Sie sehen das Schiff mit all seinen glücklichen Erinnerungen und beschließen, nicht damit wegzufahren. Das ist fast der wichtigste Schritt auf dieser Ebene, hätten sie die Erinnerungen an die Ehe ihrer Eltern zu sehr idealisiert, wäre ein Rückweg in die Realität sehr schwer geworden.

- ***„Neuer Bezug zu sich selbst und zum Leben mit anderen Menschen***
  - *Der Verstorbene bekommt eine neue Stellung zum Trauernden: er wird zu einer Art ‚inneren Figur'.*
  - *Es wird erkannt, dass es sie/ihn nicht mehr in der Gegenwart gibt.*
  - *Dadurch wird die Freude am eigenen Leben wieder entdeckt.*
  - *Man kann sich wieder auf das Leben und neue Partnerschaften einlassen."* [344]

Der neue Bezug zum Leben und damit das Erwachen aus der Apathie, geschehen im Stück erst kurz vor Schluss. Der Ehe ist zwar zu Ende, aber die glückliche Zeit bleibt als Erinnerung erhalten. Die Beziehung zu Mutter und Vater hat sich zwar geändert, aber die Kinder haben dadurch einen großen Schritt in Richtung Eigenständigkeit gemacht. Dadurch, dass die Amme erhalten bleibt, wird auch das kindliche Verhalten gewahrt und sogar gefördert.

Um nun die erste Frage zu beantworten: Ja, sehr wahrscheinlich würden Kinder in solchen Situationen so handeln.

---

[343] s. http://dioezesefiles.x4content.com/page-downloads/phasen_der_trauer.pdf [28.11.2008]
[344] s. http://dioezesefiles.x4content.com/page-downloads/phasen_der_trauer.pdf [28.11.2008]

Wie schon im Stück angedeutet, dauern diese Phasen ihre Zeit, ob das nun sechs Monate sind oder vielleicht sieben Jahre. Egal ob mit Hilfe von Außenstehenden- in diesem Fall die Amme - oder durch Selbstreflexion, diese Phasen verlaufen sehr persönlich und dadurch unterschiedlich. Das Wesentliche ist, dass die Kinder weder einen Elternteil, noch die Ehe an sich idealisieren, nur so können sie den Schritt zurück in ein normales Leben gehen.
Um der Frage nach zugehen, was auf die Kinder projiziert wird, möchte ich zuerst auf die unterschiedlichen Todeskonzepte von Kindern eingehen.

- *„im Alter von 9 Monate bis 2 ½ Jahren können belebte und unbelebte Objekte*
  unterschieden werden. …
- *mit 2 ½ bis 3 Jahren begreifen die Kinder Tod als Gegenteil zu Leben: Tod ist „nicht - leben“. Tiere und Pflanzen werden als lebend erkannt. Die Unumkehrbarkeit des Todes ist noch unbegreiflich. …Tod gilt als Abwesenheit für kurze Zeit….*

- *mit 3 bis 5 Jährige erleben den Tod in der magischen Phase. Es besteht der Glaube, den Tod durch bestimmte Verhaltensweisen (Verstecken) vermeiden zu können, oder auch durch magische Wünsche verursachen zu können. Die Vermischung von Realität und eigenen Wünschen ist hoch….*

- *mit 6 bis 8 Jahren finden naturwissenschaftliche Erklärungen Eingang in das Verständnis der Kinder. Die Einsicht besteht, dass alle Lebewesen sterben müssen.*

- *ab 9 Jahren kann man mit einem Todeskonzept der Kinder rechnen, das dem der Erwachsenen gleicht. Der Tod führt zur Zersetzung des menschlichen Körpers.“*[345]

[345] Todeskonzepte im unterschiedlichen Alter, in: http://www.schule.at/dl/Sterben_Tod_Trauer.pdf [28.11.2008]

Klein Jason ist fünf Jahre alt, und auf ihn wirkt die Scheidung wie etwas Surreales. Er stellt zwar die Frage, ob er daran schuld ist, es ist ihm aber nicht klar, ob Scheidung etwas Schlimmes oder Gutes ist. Er versucht viel stärker als seine ältere Schwester in eine magische und fantastische Welt einzutauchen. Klein Medea setzt sich hingegen mit ihren neun Jahren auf sehr kritische Weise mit dem Thema auseinander. Sie fordert viel stärker eine Erklärung für den Streit und die Trennung vom Vater. Der Hass der Mutter, der auf den Vater projiziert wird, ist für sie unverständlich, weshalb sie ihn idealisiert.
Ich komme bei dem Stück zum Schluss, dass die Kinder sehr realistisch handeln und über einen längeren Prozess hin den auf sie projizierten Hass verarbeiten können. Die gefunden Ebenen zeigen das Konzept des Unga Klaras sehr gut auf. Das Team hat sich intensiv mit Kindern, der Pädagogik und vor allem mit der Entwicklungspsychologie befasst.

6.2. Hitlers barndom 2

„Als sich das ‚Unga Klara' 1982 fragte, wie es möglich sei, dass jemand ein Massenmörder wird – ‚Man muss ein Kind fast zu Tode prügeln, um einen Faschisten aus ihm zu machen' – und als ein Resultat dieser Arbeit Niklas Rådströms Stück Hitlers Kindheit waren manche im Erwachsenenpublikum entsetzt. War das wirklich für Kinder geeignet?" [346]

Mit „Hitlers barndom[347]" hatte sich endlich ein Autor getraut die tragische Geschichte eines Mörders als Bühnenstück zu verfassen. Es handelt sich dabei um Niklas Rådström, der in den Jahren 1982 bis 1984 ein Kinderstück entwickelte, das von der schlimmen Kindheit, Adolf Hitlers erzählt.

Das Stück entstand aus historischen Recherchen, wobei sich das Team des Unga Klara stark auf Alice Miller stütze und den üblichen Improvisationen am Unga Klara.[348] Alice Miller selbst schreibt in ihrem Buch „ Abbruch der Schweigemauer" über den mutigen Schritt des Autors.

[346] s. Huss, Pia: Alle Kinder können zwischen Theater und Wirklichkeit unterscheiden/ Pia Huss im Gespräch mit Suzanne Osten. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 78
[347] Anmerkung der Verfasserin: Hitlers barndom bedeutet übersetzt Hitlers Kindheit
[348] Vgl. Freundt, Michael: Zwei Einmischungen in: https://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/1998/0323/none/0011/index.html [17.11.2008]

„… Niklas Radström hat in seinem Stück Hitler's Childhood etwas getan, was meines Wissens bisher kein anderer Dichter gewagt hat: Er hat sich entschlossen, sich ganz konsequent und bewußt [sic] auf die Seite eines schwer misshandelten [sic] Kindes zu stellen, von dorther sein Visier auf unsere erwachsene Gesellschaft zu richten und zu sehen, was dabei zum Vorschein kommt. Und es kommt tatsächlich vieles zum Vorschein.“ [349]

Suzanne Osten erzählt über die Ängste der Eltern vor einem solch brutalen Stück. Erwachsene seien oft der Meinung, Tod, Gewalt und Missbrauch sind nichts für Kinder, obwohl sie es nur zu oft erleben müssen. Aus diesem Grund kam „Hitlers barndom“ in zwei Versionen auf die Bühne, eine für Erwachsene eine zweite für Kinder.

„Als wir ‚Hitlers Kindheit’ machten, bestand das Publikum natürlich aus denen, für die es selbstverständlich ist, dass man Kinder nicht schlagen soll. …ein vertieftes Engagement kann Gefühle und Haltungen auch anderen vermitteln, ….“ [350]

6.2.1. Exkurs: Wie wird man zum Massenmörder? – Adolf Hitlers Kindheit

Alice Miller setzte sich in ihrem Werk, „Am Anfang war Erziehung“ auch mit den Folgen der Schwarzen Pädagogik an einem bekannten Beispiel auseinander. Diese Person ist Adolf Hitler und wird von Miller als der, ihr größte, bekannte Mörder bezeichnet. Sie bestätigt, dass die Erforschung des im Kinderalter erfahrenen Missbrauchs nur vollständig erforscht werden können, wenn sie von einer kindlichen Perspektive her betrachtet werden. Dieser Ansicht ist auch Suzanne Osten, die in ihren Stücken und Inszenierungen immer größten Wert auf Darstellung der kindlichen Sicht legt.

Adolf Hitler:

„Meine Pädagogik ist hart. Das Schwache muß [sic] weggehämmert werden. In meinen Ordensburgen wird eine Jugend heranwachsen, vor der sich die Welt erschrecken wird.“ [351]

---

[349] s. Miller, Alice: Abbruch der Schweigemauer in: http://www.alice-miller.com/bucher_de.php?page=7a [19.11.2008]

[350] s. s. Huss, Pia: Alle Kinder können zwischen Theater und Wirklichkeit unterscheiden/ Pia Huss im Gespräch mit Suzanne Osten. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 84

[351] s. Miller, Alice: Am Anfang war Erziehung. Frankfurt am Main, 1990. S. 169

Schon lange bekannt war, dass Adolf Hitler in seiner Kindheit geschlagen wurde, allerdings wurde das Thema erst mit den Erfahrungen über die Entwicklung der kindlichen Psyche zum Forschungsgegenstand Alice Millers.
Sie stellte sich die Frage, was ein Kind erlebt haben muss, um soviel Hass in sich heranwachsen zu lassen. Wie muss eine Kindheit verlaufen, damit die Kompetenz zu lieben gar nicht erst erlernt wird?
Adolf Hitler wurde von seinem Vater gedemütigt und verprügelt. Trotzdem liebte er seine Eltern auf gewisse Weise, weil er sie idealisierte. Durch diese komplizierte Beziehung war er nicht in der Lage seine Gefühle zu verbalisieren. Kleine Kinder können Anschläge ihrer Eltern auf sie schnell vergessen, speichern sie allerdings unterbewusst ab. Dadurch werden Kinder beim Erwachsenwerden von den Verfolgten zu den Verfolgern, weil sich diese unterdrückten Gefühle langsam wieder an die Oberfläche drängen. Unter den Aspekten der Schwarzen Pädagogik begann Alice Miller ihre Untersuchungen. Der Vater von Adolf Hitler war ein uneheliches Kind, dessen Herkunft unklar war. Außerdem wurde er in sehr arme Verhältnisse hinein geboren. Diese Vergangenheit reagierte er an seinem Sohn, Adolf ab. Die ungelöste Frage nach der eigenen Herkunft kann einen ein Leben lang verfolgen und macht einen wütend. Die Wut wurde von Alois Hitler ausgelassen, wie an vielen Kindern zu dieser Zeit. Da Schläge als hilfreich für die seelische Entwicklung betrachtet wurden, fühlte sich Alois Hitler dabei auch bestätigt.

Die Familie war wie ein totalitäres Regime aufgebaut, dessen Führer der Vater war. Die Mutter, die für den Haushalt verantwortlich war, konnte sich bei Abwesenheit des Vaters auch noch an den, ihr Untergeordneten abreagieren, was zu einer sehr einseitigen Gewalt führte. Auch in Hitlers Regime werden diese Rangordnungen benutzt, man ist immer irgendjemandes Sklave.
Als Adolf als Kind den Wunsch äußerte zum Staatsdienst zu gehen und diesen Wunsch auch noch stark verteidigte, versuchte der Vater diese Ideen aus seinem Sohn herauszuschlagen. Folgen dieses jahrelangen, psychischen und körperlichen Missbrauchs waren unter anderem Verfolgungswahn, Persönlichkeitsspaltung und Schlafstörungen. [352]

[352] Vgl. Miller, Alice: Am Anfang war Erziehung. Frankfurt am Main, 1990. S. 174 - 204

„Er besaß eine beinahe unbeschränkte Macht. Aber nachts, im Schlaf, wenn das Unbewußte [sic] dem Menschen die frühkindlichen Erfahrungen mitteilt, gab es kein Entrinnen: Da erschien ihm sein furchterregender Vater, und das Grauen breitete sich aus.“ [353]

Als Ausgleich zum prügelnden Vater verwöhnte ihn die Mutter teilweise sehr stark. Die meisten dieser Dinge konnte aber ein verstörtes Kind nicht gebrauchen, wäre er wirklich geliebt worden, hätte er auch zu einem liebenden Menschen heranwachsen können. Die Mutter Hitlers hatte innerhalb kurzer Zeit, drei Kinder verloren und begann mit dem lebenden Kind, Adolf eine Symbiose einzugehen. Dadurch erfolgte die Störung, die ständige Aufmerksamkeit bei allem und jeden zu haben.

„Mütter, die ein Kind nach einem verstorbenen gebären, idealisieren oft das verstorbene Kind (wie die verpaßten [sic] Chancen eines unglücklichen Lebens). Das lebende Kind fühlt sich dann angespornt, sich ganz besonders anzustrengen und Außergewöhnliches zu leisten, um dem toten Kind nicht nachzustehen.“ [354]

Viele der Quellen rund um Adolf Hitlers Heranwachsen sind noch nicht ausgewertet. Wesentlich ist aber, dass immer die kindliche Perspektive im Vordergrund stehen muss. Denn dieses Kind erlebt Grausamkeiten und kann dabei doch keine Fragen oder Ängste formulieren.

„Die Verfolgung der Juden >>ermöglichte<< Hitler in der Phantasie, seine Vergangenheit zu >>korrigieren<<. Sie erlaubte ihm:

1. *die Rache am Vater, der als Halbjude verdächtigt wurde;*
2. *die Befreiung der Mutter (Deutschland) von ihrem Verfolger;*
3. *die Erlangung der Liebe der Mutter mit weniger moralischen Sanktionen …,*
4. *die Umkehr der Rollen – er selber ist nun zum Diktator geworden .“* [355]

Der Ansetzpunkt für solche Untersuchungen muss sein, dass ein Kind nicht als Verbrecher geboren wird. Die wesentlichen Faktoren der Entwicklung müssen beachtet werden.[356]

[353] s. Miller, Alice: Am Anfang war Erziehung. Frankfurt am Main, 1990. S. 204
[354] s. Miller, Alice: Am Anfang war Erziehung. Frankfurt am Main, 1990. S. 214
[355] s. Miller, Alice: Am Anfang war Erziehung. Frankfurt am Main, 1990. S. 223
[356] Vgl. s. Miller, Alice: Am Anfang war Erziehung. Frankfurt am Main, 1990. S. 204 - 231

6.2.2. Kurzusammenfassung des Stückes

„Både Hitlers barndom 1 och 2 tar upp temat: hur uppfostras ett barn till att bli fascist?“ [357]

Auf Basis der Schwarzen Pädagogik befasst sich das Stück mit der Kindheit Hitlers. Das Stück beginnt mit der Aufzählung der Gräueltaten von Adolf Hitler, während des zweiten Weltkrieges. Danach finden sich die jungen ZuseherInnen bei Familie Hitler zu Hause. Hitler versucht gerade von zu Hause wegzulaufen. Er wird allerdings vom Vater erwischt. Zur Strafe wird er zuerst verspottet und danach verprügelt.

„‚Du bist ein Irrtum. Niemand braucht dich.' Der das sagt, ist ein Vater. Trocken, mit einem Quentchen angeschaffter Entrüstung werden die Worte vor dem Sohn fallengelassen.“ [358]

Der kleine Adolf entgegnet dieser Gewalt meist mit Stille und Scham. Vom gestohlenen Kuchen bis über Kinderzeichnungen, die als falsche Skizzen abgetan werden, erträgt er alles ohne Gegenwehr. Die Mutter und die Schwester sind ständig damit beschäftigt, die Wohnung sauber zu halten und können Adolf deshalb nicht helfen. Allerdings muss nicht nur die Wohnung rein sein, auch die Kinder müssen sauber und makellos sein, genauso wie sich der Vater als wahrer Mann bezeichnet.

Adolf erzählt ihnen stolz, wie viele Schläge er diesmal ohne zu wimmern ausgehalten hat. Begleitet wird er auf seinem harten Weg von einem Juden, der sowohl sein Gewissen als auch seinen einzigen Vertrauten verkörpert. Der Jude ist es auch der, der Adolf Hitler durch die Erinnerungen seiner Kindheit führt. Vom Erwachsenenalter an, zwingt er ihn sich bis zu seinen ersten Lebensjahren zurück zu erinnern.

Auch ein Teil der Familie ist die geistig behinderte Tante, Johanna. Der kleine Hitler wird ständig des Lügens bezichtigt, auch wenn er selbst nichts sagt. Der einzige Ausdruck seines Schmerzes ist die Ohnmacht.

---

[357] Beide Stücke, Hitlers Kindheit 1 und 2 haben dasselbe Thema: Wie ein Kind aufwachsen muss um ein solcher Faschist zu werden. s. http://www.stadsteatern.stockholm.se/index.asp [18.11.2008]

[358] s. http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/1998/0323/none/0011/index.html [28.11.2008]

Doch sobald er auf den Fußboden gefallen ist, richtet ihn der Jude wieder auf. Der Vater schürt durch seine Beschimpfungen und Horrorgeschichten, Komplexe und Alpträume. Meist bringt er damit schlimme Erinnerungen mit Begriffen wie zum Beispiel: Judenwetter, in Verbindung.

Dies führt schließlich zum Schluss des Stückes, in dem sich das Opfer, zum Tyrannen wandelt. Er bringt gemeinsam mit der Steifschwester, die geistig kranke Tante um. Als sich der Jude für Johanna einsetzt, wird auch er ertränkt.

„Ganz deutlich vermeidet die Inszenierung jedoch jede ‚Würdigung' oder psychologische Rechtfertigung für die historisch-politische Figur Hitler. Immer wieder unterbrechen die Akteure das Stück und berichten von jüdischen Kindern auf dem Transport."[359]

Das Stück zeigt die Geschehnisse auf, die aus einem kleinen Buben, der wissen will, woher die Kinder kommen, zu einem Faschisten wird, der der Meinung ist, Kindheit sei nichts wert.

6.2.3. Inhaltsanalyse – Wie sieht die Kindheit eines Faschisten aus?

Figuren:

- Adolf, der Sohn
- Alois, der Vater
- Klara, die Mutter
- Johanna, die Tante
- Angela, eine uneheliche Tochter von Alois' und damit Stiefschwester von Adolf
- Jude, der Begleiter von Adolf

Die wohl wichtigste Ebene in diesem Stück ist die Wandlung. Denn aus der Ebene der Wandlung wachsen alle anderen Ebenen heraus. Diese Ebene besteht aus der Opposition der Kindheit und des Erwachsenen.

[359] s. http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/1998/0323/none/0011/index.html [28.11.2008]

- **Die Kindheit:**

Adolf: Jag vill inte minnas.[360]

Juden: Vi ä rett barn. Vi är ju ett barn. ...[361]

Adolf: Mor! Varför är barn smutsiga? ...

Adolf: Varför finns det barn?

Klara: Barn är misstag.

Juden: Nej!!![362]

- **Die Wandlung zum Massenmörder:**

Adolf: Ser du? Hon är äcklig.

Juden: Hon lever ett ensamt liv.

Adolf: Liv? Det är inget liv. ...

Johanna skriker. Adolf skrattar.[363]

Angela ser på Adolf. Adolf gör tecken. Angela dränker Juden.[364]

Im Laufe des Stückes baut sich die Ebene des Tyrannen auf, die zuerst von Alois, dem Vater und danach vom erwachsenen Hitler getragen wird. Dazu mischt sich eine Isotopie des Größenwahns.

- **Taten und Auswirkungen einer Tyrannenherrschaft:**

Adolf: Trettitvå slag har far givit mig och inte ett ljud gav jag ifrån. (Adolf ramlar omkull)[365]

Det här är de döda barnens orkester.[366]

Du vet att Adolf Hitler var en av historiens största

[360] Adolf: Ich will mich nicht erinnern.
[361] Jude: Wir sind ja ein Kind. Wir sind doch ein Kind.
[362] Adolf: Mama warum sind Kinder schmutzig? …
Adolf: Wofür gibt es Kinder?
Klara: Kinder sind ein Irrtum.
Jude: NEIN !!!
[363] Adolf: Siehst du sie, sie ist eklig.
Jude: Sie lebt ein einsames Leben.
Adolf: Leben? Das ist kein Leben. …
Johanna schreit. Adolf lacht.
[364] Angela sieht zu Adolf. Dieser macht ein Zeichen und Angela ertränkt den Juden.
[365] Adolf: 32 Schläge hat mir der Vater gegeben und ich habe alle ohne Schreien ausgehalten. (Adolf fällt zu Boden)
[366] Darf ich vorstellen, das hier ist das Orchester der toten Kinder.

massmördare.[367]

- **Größenwahn und Antisemitismus bauen sich konsequent auf:**

  Adolf: Bygger, far. Bygger stad. Hela världen. Braunau.[368]
  Fadern: Satans judeväder.[369]
  Adolf (viskar): Juden.
  Johanna: Juden. Juden säger han.
  Klara: Usch, fy. Vad ska far säga?[370]

Noch am Anfang beweist Adolf den Mut die Familie zu verlassen, er wagt aber nur diesen einen Versuch, die Flucht findet danach nur noch im Traum oder in der Ohnmacht statt. Trotzdem ergibt sich aus diesem starken Anfang die Ebene der Flucht.

- **Flucht als reale Tat:**

  Adolf försöker rymma.Adolf Hitler är elva år gammal och försöker rymma hemifrån.[371]

- **Fiktionale Flucht im gefangen Körper:**

  Adolf ramlar mot golvet.[372]
  Adolf: Om jag bara kunde dö.[373]

Durch die Schläge, die Schuldzuweisungen und die Angstmacherei des Vaters konstruiert sich eine Ebene der Gewalt. In diesem Fall ist die Gewaltausübung physisch, nicht wie in „Flickan, mamman och soporna“ , wo sie auf psychischer Ebene passiert.

---

[367] Du weißt, dass Adolf Hitler der größte Massenmörder der Geschichte war.
[368] Adolf: Ich baue Vater. Ich baue eine Stadt. Die größte Stadt der Welt Braunau.
[369] Vater: Satans, Judenwetter.
[370] Adolf (flüstert): Jude.
Johanna: Jude. Jude. Jude sagt er !
Klara: Pfui Teufel. So etwas sagt man nicht.
[371] Adolf versucht zu flüchten. Adolf ist elf Jahre alt und versucht von daheim wegzulaufen.
[372] Adolf fällt auf den Fußboden.
[373] Adolf: Ich könnte einfach tot sein.

- **Schläge als erste Form der ”Zuneigung”:**

  Adolf slår sig själv. ...
  Fadern: Du får ditt straff i afton.
  Piska. ...
  Johanna: Och nu får Adi lida.[374]

- **Schuld:**

  Adolf: Vad ska jag göra?[375]

- **Angst als größter Feind:**

  Fadern: ... Adi, han kommer ur mörkret med sina svarta tänder när barnen sover. [376]

Der Vater übt die Gewalt entweder direkt durch Schläge aus, oder entzieht den Kindern den Schlaf, indem er ihnen Horrorgeschichten über die Nacht erzählt. Darauf baut die Ebene der Zerstörung auf. Mit dominanten Isotopien wie der Lüge und der Demütigung zeigt sich, wie ein Kind sich gar nicht erst entwickeln kann, sondern schon in den ersten Lebensjahren zerstört wird.

- **Das Lachen als Zeichen der Verachtung:**

  Fadern: Jåsa, ditt yngel…nur ska du… (De andra skrattar)[377]

- **Die Lüge als Ausrede für Gewalt:**

  Klara: Adi, glöm inte se far i ögonen när du tackar honom.[378]
  Fadern: Vad, ljuger du också?
  Adolf: Nej, far... Nej....[379]

[374] Adolf schlägt sich selbst.
Vater: Du bekommst deine Strafe am Abend.
Die Peitsche
Johanna: Nun muss Adi leiden.
[375] Adolf: Was soll ich getan haben?
[376] Vater: Adi hört zu, er kommt in der Dunkelheit mit seinen schwarzen Zähnen, wenn ihr Kinder schlaft.
[377] Vater: Du bist doch ein Bub oder etwa nicht? (Die anderen lachen)
[378] Klara: Adi, vergiss nicht dem Vater in die Augen zu schauen wenn du ihm dankst.
[379] Vater: Warum lügst du auch Adi?

Fadern: ... Din lögn bär du ändå.
Adolf: Ja, far ... Nej...
Fadern: Så där ja....
Angela: Vi leker Adi ljuger, mor Klara.[380]

Auf der Ebene der Zerstörung findet sich auch das dominante Isotop der Demütigung wieder.

- **Demütigung als zweite Form der „Zuneigung“:**

  Så pekar Fadern på pojkens penis.
  Fadern: Men vad är det här då?[381]
  Fadern: Tänker du efter vet du nog vad jag menar?...[382]
  Fadern: Och vems är skammen. Angela?
  Angela: Adis, far. Det är Adis skam.[383]

Seine Trauer schluckt Adolf meist hinunter auf dieser Ebene der Zerstörung scheint sie aber doch ein paar Mal durch. Durch sie kann die Einsamkeit des Buben erkannt werden.

- **Trauer:**

  Adolf: Nej, tyst. Jag är inte ledsen....[384]
  Adolf: Jag... Jag vill inte det ska vara tvunget att jag ska vara ensam.[385]
  Adolf gråter.[386]

Adolf: Nein, Vater, … nein…
[380] Vater: Deine Lügen trägst du bis zum Ende.
Adolf: Ja Vater, … Nein.
Vater: Sag jetzt Ja! …
Angela: Wir spielen, Adi lügt, Mama Klara.
[381] Der Vater zeigt auf den Penis des Buben
Vater: Na was haben wir denn hier?
[382] Vater: Denkst du eigentlich darüber nach, was du sagst?
[383] Vater: Und wessen Schande ist es, Angela?
Angela: Adis. Das ist Adis Schuld.
[384] Adolf: Nein, hör auf ich bin nicht traurig.
[385] Adolf: Ich,… Ich will nicht gezwungen werden, einsam zu sein.
[386] Adolf weint.

Die letzte Ebene ist die der Perfektion, aus ihr lassen sich am besten Schlüsse zu den Rassengesetzen ziehen.

- **Perfektion durch Reinheit:**

  Klara: … Du är ren. Är du inte det, Adi?
  Adolf: Ja, mor.[387]
  Fadern: Så bygg nu. bygg din sanna stad.[388]
  Klara: ...Vi måste vara rena och snygga. ...[389]
  Klara: Köttsoppa, onkel.
  Fadern: Ja det är bra. Det är mat för en man. Hör du det, Adi. [390]
  Adolf: ... Jag vill vara stor och stark.[391]

Durch das Wasser wird alles weggespült, was nicht rein und perfekt ist.

- **Perfektion durch Wasser:**

  Adolf rusar fram till JUDEN, tar tag om hans nacke och håller fast honom nere i hinken.[392]

- **Perfektion durch Musik:**

  Angela oder Klara beginnen immer zu singen, wenn Adolf schreien könnte.

[387] Klara: Du bist rein, nicht wahr Adi du bist rein?
Adolf: Ja, Mutter.
[388] Vater: Bau jetzt. Bau jetzt deine wahrhaftige Stadt.
[389] Klara: Wir müssen rein sein und hübsch.
[390] Klara: Esa gibt Fleischsuppe, Onkel.
Vater: Ja das ist gut. Das ist ein Essen für einen richitgen Mann. Hörst du, Adi.
[391] Adolf: Ich will groß und stark werden.
[392] Adolf rast los und nimmt den Juden am Genick, dann hält er seinen Kopf in einen Kübel voll Wasser.

6.2.4. Resümee

Diese sechs Ebenen sind ähnlich wie in den anderen beiden Stücken. Trotzdem regiert die Gewalt und die Wandlung das Bühnenwerk.
Der Autor versteht es die zerstörte Kindheit, die krank macht, aufzuzeigen, ohne dabei die Taten von Hitler zu entschuldigen. Auch hier kommt ein Traum vor, den ich aber nicht sonderlich hervorgehoben habe. Er zeigt die Kindheit des Vaters, die sowohl für die Kinder auf und vor der Bühne schwer zu verstehen ist.

Spannend ist die Figur des Juden, er stellt eine Art Stütze aber auch Gewissen für den kleinen Hitler dar. Im Verlauf der Handlung und damit mit dem Erwachsenwerden von Adolf, bekommt der Jude immer mehr Hass ab. Am Ende der Erzählung gibt Adolf seiner Schwester den Befehl den Juden zu ertränken.
Den ZuseherInnen wird dabei gezeigt, dass Hitler viele Juden erstickt hat, allerdings auf eine verständliche Weise.

Ertrinken

Die Ebene der Perfektion baut langsam ein Bewusstsein, für Hitlers späteren Ordnungszwang auf. Nicht nur die Mutter und die Schwester sind ständig damit beschäftigt die Wohnung rein zu halten, auch Hitler selbst stellt sich oft die Frage ob er schmutzig ist.
Im Gegensatz zu „Flickan, mamman och soporna“ lassen sich in „Hitlers barndom II“ kaum Oppositionen finden. Alles ist streng eingeteilt. Der Herrscher dieser perfektionierten Welt ist der Vater, ein Tyrann.

In diesem Fall kann der Frage nach der Stellung des Kindes nicht richtig nachgegangen werden, denn was wir sehen ist kein Kind, sondern ein zerstörtes Geschöpf.

Auf der Assoziationsachse wählt das Geschöpf zwischen Tod und Leben, wobei das Leben, das Fortführen der Tyrannei ist. Das Kind wächst aus der Opferrolle heraus und wird selbst zum bisher schlimmsten Feind.
Der Vater projiziert auf seinen Sohn alles, was in seinem Leben schief gegangen ist. Es stellt das Gegenteil einer symbiotischen, Eltern – Kind Beziehung dar. Das Kind ist nicht die Messlatte dafür, wie gut er als Vater ist, sondern für seine Stärke.
Dem Versuch der Opferrolle zu entkommen und dem Vater zu beweisen, wie stark man selbst ist, fielen Millionen zum Opfer.

6.3. Flickan, mamman och soporna

"Flickan, mamman och soporna"[393] handelt von der Thematik rund um das verlassene Kind. Die isolierte Welt von Kindern, die mit psychisch kranken Eltern aufwachsen, wird von Erik Uddenberg und Suzanne Osten, 1998 auf die Bühne gebracht. Das Stück basiert auf Suzanne Ostens Biographie, womit sie auch ihre eigene Kindheit verarbeitet hat.

Das Kind in diesem Stück ist ein Mädchen namens Ti, das die ganze Zeit um Liebe kämpft. Da sie nur ihre Mutter kennt, weil ein Vater verleugnet wird, erhofft sie die Zuneigung vergeblich von ihr.

„Mit der Erzählung des Mädchens Ti stößt sie bis zum Grund des Schmerzes vor. Das Kind ist verstrickt in ein Netz von Misstrauen, Verschwörungstheorien und Drohbildern. Ein Hochspannungsfeld indem sie gezwungen wird mit den Angstattacken der Mutter und der Destruktivität der seelischen Dämonen zu leben. Das Drama zeigt auch die Abhängigkeit des schutzlosen Kindes von einem Zeugen und einer rettenden Umwelt." [394]

In der Wohnung, in der die Mutter Müll sammelt, tauchen aber auch ohne Vater viele Männer auf. Einmal trinken und lachen sie mit der Mutter, dann tauchen sie auf einmal in Gemälden auf und steigen durch Wände. Die Welt um das Mädchen herum wird genauso düster und unheimlich wie die Verwirrungen der Mutter.

[393] Das Mädchen, Mama und der Müll
[394] s. Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 40

„Suzanne Osten zieht alle Register, um mit den Bildern den geistigen Zustand ihrer Protagonistin zu beschreiben. Die Spiegelspiele, die Lichtsetzung, die musikalischen Segmente, sie alle tragen dazu bei, das Innen nach Außen zu kehren.“ [395]

Die Tochter beginnt sich ihren Puppen zu öffnen. Hier ist eine eindeutige Parallele zu „Medeas barn“ erkennbar. Auch in dem Stück von 1975 offenbaren sich die Kinder ihren Kuscheltieren und spielen damit Szenen nach, weil für sie die Welt der Eltern nicht verständlich ist.

Zu Beginn der Aufführung sitzen die Kinder sehr eng direkt vor den SchauspielerInnen. Doch je tiefer sie in die Psyche des Mädchens eindringen, desto tiefer wird auch der Raum. Zusätzlich gibt es das Element des kleinen Hauses auf der Bühne, das die Möglichkeit bietet von außen hinein zu schauen, obwohl man eigentlich drinnen eingesperrt ist.
Gegen Ende des Stückes spitzt sich die Lage zu, auf einmal hebt sich die Mutter von der Bühne ab und hängt in der Luft.[396]

„Ein Selbstmordversuch darf assoziiert werden. Danach wird nur noch alles schlimmer. Der achte Geburtstag wird zum Desaster, die Torte ist hin bevor sie angeschnitten wurde, …. Ständig läutet das Telefon, das schließlich in Überdimensionalität über die Bühne getragen wird.“ [397]

Am Ende des Stückes kommt ein Kind im Kleid von Ti, auf die Bühne. Mit dem Publikum wirft sie einen Blick auf ihre Kindheit. Dann kommt auf einmal ein sozialer Notdienst, jedoch zu spät für die Mutter. Für die Tochter ist es allerdings noch rechtzeitig, symbolisch geht für sie ein Licht hinten auf der Bühne an.[398]

---

[395] s. Schneider, Wolfgang: Kinder, Kreativität und Kultur/ Kinderfreundliches aus Stockholm. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 159

[396] Vgl. Schneider, Wolfgang: Kinder, Kreativität und Kultur/ Kinderfreundliches aus Stockholm. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 158- 160

[397] s. Schneider, Wolfgang: Kinder, Kreativität und Kultur/ Kinderfreundliches aus Stockholm. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 160

[398] Vgl. Schneider, Wolfgang: Kinder, Kreativität und Kultur/ Kinderfreundliches aus Stockholm. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 158- 160

6.3.1. Zusammenfassung des Stückes

„Thema: Wie man eine Kindheit überlebt. Mit einer psychisch kranken Mutter. Die mit Dämonen redet. Mit Herrn Polter und Herrn Geist. Die Müll sammelt, trennt und hortet.“ [399]

Ti lebt zusammen mit ihrer Mutter in einer Wohnung in einem kleinen Haus. Ihre Mutter ist von verschiedenen Zwängen verfolgt und sammelt Müll, die Wohnung ist voll damit. Die Mutter wird von zwei Männern verfolgt die aber nur sie sehen kann. Sie sagt, dass es zwei Dämonen sind, deren Namen Herr Polter und Herr Geist sind. Das Mädchen kann mit den Problemen der Mutter nicht umgehen und träumt oft von ihrem Vater, der Seemann war und vor längerer Zeit verschwand.
An einem gewissen Punkt weiß Ti nicht mehr weiter, sie schreibt groß „Hilfe“ auf ein Blatt Papier und wirft es ins Wasser. Der Mutter und der Tochter droht der Rausschmiss aus der Wohnung, weil sich die Nachbarn über den Müll beschweren.
Der achte Geburtstag der Tochter wird dann zum dramatischen Finale des Stückes. Ti wird krank und von der Mutter ins Bett geschickt. Im Traum schwebt ihre Mutter an die Decke und es wird assoziiert, sie hätte sich umgebracht. Ti ist verzweifelt und verschwindet. Zur Hilfe kommt dem kleinen Mädchen ein Mann im orangen Overall, der dem Vater aus ihren Träumen sehr ähnelt. Er hilft ihr die Wohnung aufzuräumen und verspricht auch in Zukunft zu helfen. Der soziale Hilfsdienst hat das Mädchen in letzter Minute doch noch gerettet.[400]

„Bei der Auseinandersetzung mit einer psychisch kranken Mutter geht es in dem ergreifenden Stück vor allem darum, wie selbstverständlich Kinder zu ihren Eltern stehen und dabei doch oft überfordert sind.“ [401]

---

[399] s. Schneider, Wolfgang: Kinder, Kreativität und Kultur/ Kinderfreundliches aus Stockholm. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003. S. 159
[400] Vgl. http://www.kiepenheuer-medien.de/Werke/KatalogeDL/kinder/kiepenheuer_kinder.pdf [18.11.2008]
[401] s. http://www.kiepenheuer-medien.de/Werke/KatalogeDL/kinder/kiepenheuer_kinder.pdf [18.11.2008]

6.3.2. Inhaltsanalyse – Geht das Mädchen im Müll unter?

Figuren:

- Ti, die Tochter
- die Mutter
- zwei Männer in unterschiedlichen Rollen

Gleich zu Beginn gibt das Mädchen Ti eine Einführung in ihre Umgebung. Bereits hier festigt sich die Ebene der versteckten Gefahr. Sie wird konstruiert durch die dominanten Isotopien, Dämonen, Geister, Angst und die ständige Beobachtung.

- **Dämonen:**

  Ti: Ibland tänker jag så här: Att i ett helt vanligt gulrappat hus på en lugn gata, så har en Främmande Makt slagit sig ner. En, nej två Demoner.[402]

- **Geister:**

  Ti: Mamma. Hur är en Geist? Eller en Polter?[403]

- **Angst:**

  Ti: Det här är ett meddelande till dig. ... Jag skriver inget namn under. För tänk om herr Polter får syn på lövet.[404]

- **Beobachtung:**

  Geist: Deras ögon finns överallt.[405]

[402] Ti. Manchmal denke ich so bei mir, dass sich in diesem gelben Haus, in einer ruhigen Straße, eine fremde Macht niedergesetzt hat. Ein, äh zwei Dämonen.
[403] Ti: Mama, wie ist ein Geist? Oder ein Polter?
[404] Ti: Das ist eine Nachricht für dich. Ich schreibe keinen Namen darunter, damit Herr Polter nicht erfährt von wem die Mitteilung kommt.
[405] Geist: Ihre Augen sind überall.

Des Weiteren taucht auf dieser Ebene die Opposition zwischen Sichtbaren und Unsichtbaren auf.

- **Opposition – Sichtbar und Unsichtbar:**

  Mamman: Akta dig så att ingen ser oss! ...
  Två galna män som förföljer mig.
  Ti: Jag ser inga.
  Mamman: Dom kan inte du se. Bara jag. [406]

Wesentlich ist auch die dominante Isotopie, Ordnung. Aus ihr konstituiert sich die Ebene des Systems. In ihr enthalten ist wieder eine Opposition, nämlich die der inneren Unordnung im Gegensatz zur äußeren Ordnung. Diese oberflächliche Sauberkeit ist auch der einzige Anhaltspunkt für Ti, auch als sie bei der Nachbarin ist, beginnt sie nach diesem System deren Besitz zu katalogisieren.

- **Ordnung als oberflächliche Heilung:**

  Mamman: Skriv vad det är för något. Och sen sätter du lappen på. ...
  Ti: Cocacola- burk. Tom. (Skriver)...[407]

- **Äußere Ordnung versus Innere Unordnung:**

  Mamman: Vi måste arbeta nu. ...
  Polter: Varje lapp måste sitta på varje skatt så att systemet blir komplett.[408]
  Då lägger hon allt tillrätta, hon lyfter mama och mej som två Barbiedockor och städar rent överallt. I våra sängar lägger

[406] Mama: Pass auf, dass uns niemand sieht! … Zwei wahnsinnige Männer verfolgen mich.
Ti: Ich sehe niemanden.
Mama: Du kannst sie nicht sehen. Nur ich.
[407] Mama: Schreib jetzt auf, was für jemanden ist.
Ti: Coca Cola Dose – leer (wird notiert)
[408] Mama: Wir müssen jetzt arbeiten.
Polter: Jeder Fetzen muss an seinen richtigen Platz kommen dann ist das System komplett.

hon rena lakan.[409]

Durch einzelne Isotopien wie die Schule, das erträumte Sommerhaus und die Flucht entsteht die Ebene der Außenwelt als Fiktion.

- **Schule als realer Fluchtort:**

  Mamman: I morgon är det din första skoldag.
  Ti: Nej, det är min första skoldag nu.[410]

- **Fantasierte Flucht:**

  Mamman: ... Jag bygga ett skepp. Och fly från dig.[411]

- **Sommerhaus als fiktionaler Fluchtort:**

  Mamman: Ja det är det. Det är det jag har hryt. Där ska vi vara i sommar. Ett litet rött hus med vita knutar.[412]

Durch das erträumte Haus ergibt sich eine weitere Opposition, die des roten Traumhauses und des gelben Dämonenhauses.

Gegenüber der Ebene der Außenwelt gibt es die gegensätzliche Ebene der realen Innenwelt.

Sie entsteht durch die dominanten Seme und damit auch Isotopien: Zwang, Müll, Krankheit, Schuld und Vorwurf. Auch in diesen Zusammensetzungen lässt sich wieder eine Opposition finden.

---

[409] Nun schwebt die Mutter an die Decke und macht mit zwei Barbipuppen alles sauber. Zurück bleibt im Bett nur ein reines Leintuch.
[410] Mama: Morgen ist dein erster Schultag.
Ti: Nein, heute ist schon mein erster Schultag.
[411] Mama: Ich baue mir ein Schiff und fliehe vor dir.
[412] Mama: JA das ist es. Das ist das Haus, dass wie mieten sollten. Dort können wir den Sommer verbringen. Ein kleines rotes Haus mit weißen Rändern.

- **innere Zwänge:**

  Ti: Mamman, du måste tömma dom här.

  Mamman: Ja ja ja.

  Ti: Det är DITT arbete.

  Mamman: Du vet ingenting om vad Gud har för mening med mitt liv.[413]

  Mamman: Kom här. Komm ihåg. Vi måste uppträda som normala. Se normala ut. Inte avvika. ... Det är viktigt att vara hel och ren.[414]

- **Opposition rein – schmutzig:**

  Ti: Jag vill vara ren.

  Ti: Jag luktar.[415]

- **Müll:**

  Polter: ... Den här lappen är fel. ...

  Mamman: Snälla herr Polter, var inte så sträng.

  Polter: Här är det för smutsigt.... Skitkärring![416]

  Ti: Det luktar faktiskt gris här inne.[417]

- **Die assoziierte, innere Krankheit in Symbolen:**

  Mamman: Kom hit ska du få en present. (Ger Ti en docka)

  Ti: Tack.

  Mamman: Huvudet sitter lite löst. Men när jag hittar ett gumiband nästa gång ska jag se till att det blir lagat.[418]

---

[413] Ti: Mama das musst du ausleeren.
Mama: Ja ja ja.
Ti: Das ist DEINE Arbeit.
Mama: Du weißt gar nichts nur Gott hat eine Bedeutung für mein Leben.

[414] Mama: Komm her. Erinnere dich. Wir müssen normal aussehen. Sieh normal aus. Weiche nicht ab. Es ist wichtig, dass wir rein und hell sind.

[415] Ti: Ich will rein sein.
Ti: Ich stinke.

[416] Polter: Dieser Fetzten da ist falsch.
Mama: Schneller, Herr Polter sei nicht so streng.
Polter: Hier ist das für die schmutzigen Sachen. Scheiß Alte!

[417] Ti: Es riecht in der Tat, nach Schwein hier drinnen.

- **Die nach außen tretende Krankheit:**

  Mamman: … Han driver mej till vansine!
  Mamman: Sluta! Du gör mig tokig med det där! ... Det finns dom som tar dom bråkiga barnen och skickar domtill barnhem.
  Ti: Jag vet. [419]
  Mamman: Du verkar ha hög feber. ...
  Ti: Det är underbart att ha feber.[420]

In, „Flickan, mamman och soporna" treten auch die Isotopien Vorwurf und Schuld stark hervor. Die Mutter beschuldigt hier direkt ihre Tochter, was bei Ti zu Schuldgefühlen führt.

- **Vorwurf und Schuldgefühle:**

  Mamman: Nej! Ta ingenting! Minnessystemet kan bli fel.
  Ti: Förlåt....
  Mamman: Men jag hinner ju inte. Jag hinner inte! Och det är ditt fel.[421]

Die Ebene der Rettung wird in diesem Stück nicht von dem Kind selbst getragen, sondern von einem Notfallservice. Sie sucht nach Hilfe beim verschwundenen Vater, den sie als Wasserkönig, im orangen Overall idealisiert, ihre Errettung erfolgt dann durch einen Mann vom Notfallservice, der einen orangen Overall trägt.

---

[418] Mama: Komm. Du sollst zu mir kommen, du hast ein Geschenk bekommen. (Mutter überreicht ihr eine Puppe)
Ti: Danke.
Mama: Der Kopf sitzt ein wenig locker. Aber das nächste Mal finde ich ein Gummiband und dann werde ich deine Puppe reparieren.
[419] Mama: Er hat mich in den Wahnsinn getrieben.
Mama: Schluss jetzt du treibst mich in den Wahnsinn. Es gibt Kinder die nur streiten, die werden dann ins Kinderheim geschickt!
Ti: Ich weiß.
[420] Mama: Du scheinst hohes Fieber zu haben. …
Ti: Fieber haben ist schön.
[421] Mama: Nein nicht dahin. Du musst dich doch an das System erinnern!
Ti: Entschuldigung. …
Mama: Nein ich schaffe das nicht. Ich schaffe das nicht! Und das ist dein Fehler!

- **Einziger Hilfeschrei und Befreiung:**

(Ti, ta rett löv och skriver HJÄLP på det och slänger det i vattnet.)
Ti: Vattenkonungen... Tror du att nån kan höra när man talar till honom, fastän man bara tänker att han finns?[422]

Aus diesem einzigen Hilfeschrei ist auch ersichtlich, dass sich Ti keine Hilfe erwartet, sie ist einsam. Was mich zur Ebene der Einsamkeit kommen lässt. Konstruiert wird diese Ebene aus vielen Isotopien und dominanten Isotopien zum Beispiel aus dem Ausgesperrtsein, der Fremdheit und auch dem Tod.

- **Einsamkeit als Schicksal:**

Vinell: Är du utelåst?
Ti: Ja.
Ti: Mamma ... Hör inter. Svara inte. Öppna inte.
...
(Ti kommer inte in, hon lägger sig att sova på dörrmattan.)
Ti: Nu är jag ensam....Jag skulle nog dö. Eller så blir jag som mamma.[423]

Die Ebene der Gefangenschaft entsteht einerseits durch die unausgesprochenen Gefühle, andererseits durch die Beschimpfungen. Auf Ti wird außerdem eine psychische Gewalt ausgeübt und trotzdem versucht sie die Liebe der Mutter zu gewinnen. Ti träumt schließlich davon, dass ihre Mutter Selbstmord begeht. Dadurch ist sie frei, um die Liebe des Mannes vom Notfallservice zu erkennen. Mit ihm wird die Vaterfigur assoziiert.

[422] Ti nimmt ein Blatt und schreibt groß HILFE darauf, dann wirft sie es ins Wasser.
Ti: Wasserkönig… Ich glaube, dass du mich sprechen hörst, obwohl ich nicht weiß wo du dich befindest.
[423] Vinell (Nachbarin): Bist du draußen gelassen worden?
Ti: JA. Mamma… hört mich nicht, antwortet nicht, öffnet nicht. … Ti kommt nicht hinein und legt sich zum Schlafen auf die Türmatte.
Ti: Jetzt bin ich einsam. …Ich sollte wohl sterben. Oder ich bleib bei der Mama.

- **Beschimpfungen als einziger Gefühlsausdruck der Mutter:**

  Lärarinnan: Fina stövlar!

  Mamman: Tack! Kuk och Fitta![424]

- **Unsicherheit in Bezug auf Liebe:**

  Mamman: Du tycker om mej?

  Ti: Ja, då.

  Mamman: Jag försöker vara en God Mor.[425]

Die Mutter erzählt auch oft Geschichten von Tieren, in einer ist Ti eine kleine Ratte und die Lieblingstochter der Mutter – Ratte. Auch das ist wieder ein Hinweis darauf, dass die Mutter in sich selbst gefangen ist.

6.3.3. Resümee

Die Ebenen in diesem Stück stellen ähnliche Oppositionen dar, wie die einzelnen Isotopien. Die Ebene versteckte Gefahr als reale Innenwelt, die Rettung als fiktionale Außenwelt und die Einsamkeit in Kombination mit der Gefangenschaft schaffen eine traurige Stimmung.
Diese Vielzahl an Oppositionen zeigt die Zerrissenheit der Mutterfigur auf. Eine Spaltung des Geistes, ist mehr als offensichtlich. Alles in diesem Stück hat ein gegensätzliches Gegenüber und die Mutter schwankt zwischen den Seiten.
Das Grausame an der versteckten Gefahr ist, dass die Mutter immer anwesend ist und somit zu einer großen Bedrohung für die Tochter wird.
Wie bei „Medeas barn“ wird auch hier ein Spielzeug zum indirekten Sprachrohr des Kindes. Allerdings ist der Kopf der Puppe auch locker, was eine Abhängigkeit zur kranken Mutter assoziiert.
Der Mutter ist es nicht möglich ihre Gefühle mitzuteilen ,weil sie ständig mit gegenteiligen Gedanken kämpft. So kommt es zum Beispiel zu der Frage: „Magst du mich? … Ich versuche eine gute Mutter zu sein!“.

[424] Lehrerin: Sie haben aber schöne Stiefel.
Mama: Danke du Schwanz und Muschi.
[425] Mama: Du magst mich doch, oder?
Ti: Ja, klar.
Mama: Ich versuche eine gute Mutter zu sein.

Im Gegensatz ist zu Klein Medea und Klein Jason ist Ti nicht in der Lage sich selbst aus ihrer Apathie zu lösen. Sie ist allein und einsam und hat keine Bezugsperson, die ihr gut zusprechen könnte.
Auch in diesem Stück soll ein Schiff die Flucht ermöglichen, der einzige Unterschied ist, dass dieses Schiff erst gebaut werden muss. Die Flucht findet auch in Träumen statt, wobei die von der Mutter beherrscht sind. Diese Übermacht der Mutter in den Träumen zeigt auch wieder, dass sie eine Art Herrscherin des Unterbewussten ist.
Die Protagonistinnen sind in ihren Körpern als auch in ihrem Zuhause gefangen. Dieses gelbe Haus, in der ruhigen Straße ist wahrlich von einer fremden Macht beherrscht, nämlich von Enttäuschungen, Beschimpfungen und Gefangenschaft.

Auch hier komme ich zu dem Schluss, dass sich Ti wie ein Kind verhält, das auch real sein könnte. Einen großen Beitrag trägt natürlich mein Hintergrundwissen über Suzanne Ostens Kindheit bei.

Allerdings waren die Medien in den letzten Jahren voll mit Geschichten von Müttern, die ihre Kinder daheim eingesperrt haben und Müll sammelten. Diese Kinder waren nie in der Lage ihre Mutter eigenständig zu verlassen, sie liebten sie ja. Außerdem kannten sie oft keine andere Welt als, die die als Zuhause bezeichnet wurde.
Auch die Mütter sind nicht in der Lage ihre Kinder loszulassen, weil sie ihre positiven Fixpunkte im Leben sind. Eltern projizieren alles Gute und alles Schlechte auf die Kinder und tragen damit selbst keine Verantwortung mehr. In allen Fällen der letzten Jahre waren es Nachbarn oder soziale Notdienste, die die Kinder fanden und befreiten.

Positiv ist anzumerken, dass das Stück nicht urteilt, die Mutter ist kein Monster, es wird ganz klar gemacht, dass sie krank ist und es gut mit ihrer Tochter meint. Das Stück ist ein realistisches Abbild einer Kindheit, die von psychisch Kranken beherrscht wird.

7. Zusammenfassung

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass das Schwedische Kinder und Jugendtheater wirklich etwas Einzigartiges ist.
Auch die Verbindung des Kinder- und Jugendtheaters durch den Bindestrich stört nicht, weil das Kinderalter genauso wie das Jugendalter nicht von außen begrenzt werden können.
In vielen Jahren praktische Arbeit ist es vor allem Suzanne Osten und ihrem Team gelungen eine vollkommen neue Theaterform zu entwickeln. Die drei bearbeiteten Stücke über die Kinder haben viele dominante Isotopien gemeinsam. So kommen zum Beispiel das Wasser, ein Schiff, die Flucht, die Rettung und die Schuld in allen Werken vor. Unterschiedlich sind nur die Kontexte, in denen die Kinderfiguren stehen. Ein großer Unterschied lässt sich bei der Isotopie der Rettung feststellen.

In „Medeas barn“ sind es die Kinder selbst, die sich aus ihrer misslichen Lage befreien. Im Stück „Flickan, mamman och soporna“ kommt Ti ein Mann zur Hilfe, der sie aus der Gefangenschaft befreit. In „Hitlers barndom II“ wiederum rutscht die Errettung im Laufe des Stückes immer weiter in die Ferne bis sie auf einmal ganz verschwindet. Die Hoffnung besteht zwar, aber der kleine Hitler kann seinem Vater und seinem Selbst nicht entkommen. Was alle Texte gleich haben, ist die Schuldzuweisung die direkt oder indirekt vermittelt wird.

Auffällig ist, dass die Schuldigen in erster Linie die Eltern sind, was sich aber anhand von entwicklungspsychologischem Wissen erklären lässt. Die Kinderfiguren in den Stücken sind alle im Alter von fünf bis zehn Jahren, ihre direkten BezugspartnerInnen sind Mutter und Vater, dazu kommen Geschwister und maximal noch eine andere Person, zum Beispiel das Kindermädchen in „Medeas barn“. Die Probleme als auch die Reflexionen der Kinder, spielen sich deshalb auch im direkten Bezugsraum ab.

Die Eltern projizieren ihre Selbstzweifel und ihren Hass auf die Kinder und zwingen sie dann zu einer Entscheidung. Spannend ist dabei auch, dass jede

Kinderfigur eine erwachsene Stütze zur Seite gestellt bekommt, jemand der aber aus der kindlichen Sicht agiert.
In „Medeas barn“ ist es die Amme, bei „Hitlers barndom II“ ist es der Jude und in „Flickan, mamman och soporna“ die Lehrerin. Sie alle haben eine ähnliche Aufgabe wie Psychologen, sie helfen den Kindern beim Nachdenken und damit bei der Selbsthilfe.
Die Kinderträgödie kommt den Wünschen von Aristoteles nach und führt sie sogar weiter aus. Die Stücke sind den Entwicklungsstufen der Kinder perfekt angepasst, was auch dem Wunsch des Kinder- und Jugendpsychologen, Michael Winterhoff nachkommt. Das Theater ist zu einer Öffentlichkeit für Kinder geworden, die es früher nie sein konnte.
Die Produktionen des Unga Klara ab dem Jahr 2000 zeigen einen leichten Rückgang an eigenen Texten und einen starken Wechsel in den Bühnenthemen. Die Werke verändern sich von Stücken über die Kindheit zu Stücken über gesellschaftskritische Themen. Ob damit ein Rückgang zu 1968er Themen passiert, kann nicht klar beantwortet werden. Die Stücke bewegen sich von der Ausbeutung der dritten Welt in den 1960er Jahren zu homosexuellen Beziehungen ab dem Jahr 2000.
Wichtig ist bei diesen neuen Stücken, die kindliche Perspektive zu erhalten, da sie es ist, die das Schwedische Kinder- und Jugendtheater zu dem macht, was es heute ist, EINZIGARTIG.

Die letzte Fragestellung nach der Kunst als Kinderrecht möchte ich mit einem Satz von Suzanne Osten beantworten.

”A l la känslor barn har ska fi lt reras ge n o m de vuxnas ansvar. Som en slags kondom. Jag blir så uttråkad när jag ser dålig barnteater. Välmenande skit. Det handlar förstås om nostalgi. Och att ingen intresserar sig för barn egentligen. Eller tar barn på verkligt allvar. Bra konst vänder upp och ner på hela ens tänkande. Det behöver barn också.” [426]

[426] in: http://www.stadsteatern.stockholm.se/media/UngaKlaraSVE.pdf [29.11.2008]
Es scheint so als hätten die Eltern die Aufgabe übernommen, die Gefühle ihrer Kinder zu bremsen. Sie ziehen ihnen eine Art Kondom über. Ich werde so gelangweilt wenn ich schlechtes Kindertheater sehe, gut gemeinten aber schlechten Mist. Natürlich handeln sie aus Nostalgie und natürlich weil sich keiner für die Kinder interessiert, geschweige denn sie ernst nimmt. Aber gute Kunst kann das Denken komplett herumwirbeln und Kinder brauchen das auch!

Literaturverzeichnis

Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama/ Eine Darstellung auf semiotisch – strukturaler Basis/ Mit einer Einführung in die Testsemiotik. Bern, 1996.

Aristoteles: Poetik/ Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Reclam Stuttgart, 1994.

Bauer, Birgit: Der pädagogische Umgang mt den Themen „Abschied“, „Trennung“, „Verlust“, „Tod“ und „Trauer“ in Volksschulen. Diplom – Arbeit. Universität Wien 2005.

Behr, Michael: Kinder im Theater/ Pädagogisches Kinder- und Jugendtheater in Deutschland. Frankfurt am Main, 1985.

Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. Stuttgart, 2003.

Dörger, Dagmar: Animationstheater. Frankfurt am Main, 1993.

Franz, Margit: Tabuthema Trauerarbeit/ Erzieherinnen begleiten Kinder bei Abschied, Verlust und Tod. München, 2002.

Fricke, G. [Hrsg]: Schiller/ Sämtliche Werke/ Band 2. München, 1965 in: Pfister, Manfred: Das Drama/ Theorie und Analyse. München, 2001.

Fristorp, Lotta [Hrsg]: Unga Klara = Stockholms Stadsteater. Stockholm, 2003.

Giesecke, Hermann: Einführung in die Pädagogik. Weinheim, 1990.

Hägglund, Kent: Theater für Kinder in Schweden. Uppsala, 1986.in: Reinbold, Stephanie: Schwedisches Kinder- und Jugendtheater/ Ein Paradigma für das deutsche Kinder- und Jugendtheater seit den 1980er Jahren?. Marburg, 2007.

Hagnell, Viveka: Neues im Norden? Das schwedische Kindertheater zwischen Aufklärungsstücken und Märchenkonzeptionen. Theater Zeitschrift, 3/4, 1986. in: Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990.

Helander, Karin [Hsrg.]: Barn Teater Drama.Stockholm, 2000

Helander, Karin: Barndramatik och barndomsdiskurser. Stockholm, 2003

Helander, Karin: Från sagospel till barntragedi/ Pedagogik, förstelse och konst i 1900- talets svenska barnteater. Stockholm, 1998

Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003.

Helmers, Hermann: Lyrischer Humor/ Strukturanalyse und Didaktik der komischen Versliteratur. Stuttgart, 1971.

Helmers, Hermann: Sprache und Humor des Kindes. Stuttgart, 1965.

Hentschel, Ingrid: Kindheitsbilder im emanzipatorischen Kindertheater. in: Richard, Jörg [Hrsg]: Kindheitsbilder im Theater. Frankfurt am Main, 1994.

Holm, Anika: Changes in the Subject Matter for Swedish Children's Theater 1969-1979. in: Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990.

Huss, Pia: Alle Kinder können zwischen Theater und Wirklichkeit unterscheiden/ Pia Huss im Gespräch mit Suzanne Osten. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003.

Key, Ellen: Das Jahrhundert des Kindes/ Studien. Basel, 1991.

Knoop, Karl & Schwab, Martin: Einführung in die Geschichte der Pädagogik/ Pädagogen – Portraits aus vier Jahrhunderten. Wiebelsheim, 1999.

Kron, W. Friedrich: Grundwissen Pädagogik. Basel, 2001.

Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990.

Miller, Alice: Am Anfang war Erziehung. Frankfurt am Main, 1990.

Möller, R.: Wie unsere Gesellschaft mit dem Tod und Sterben umgeht. 2002 in: Franz, Margit: Tabuthema Trauerarbeit/ Erzieherinnen begleiten Kinder bei Abschied, Verlust und Tod. München, 2002.

Montessori, Maria: Kinder sind anders. Stuttgart, 1993.

Osten, Suzanne: Medeas Kinder/ Eine Kindertragödie. in: Linne, Andreas: Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater/ Medea – Hamlet - Metamorphosen/ Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Frankfurt am Main, 1990.

Osten, Suzanne: Mina Menningar/ Essäer, artiklar, analyser/ 1969 – 2002. Södertälje, 2002.

Pfister, Manfred: Das Drama/ Theorie und Analyse. München, 2001.

Platz – Waury, Elke: Drama und Theater/ Eine Einführung/ Literaturwissenschaft im Grundstudium. Tübingen, 1999.

Poulsen, Finn über die Kindertragödie in: Helander, Karin: Zusammenspiel von Form und Inhalt/ Schwedisches Kindertheater aus historischer Perspektive. in:

Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003.

Reinbold, Stephanie: Schwedisches Kinder- und Jugendtheater/ Ein Paradigma für das deutsche Kinder- und Jugendtheater seit den 1980er Jahren?. Marburg, 2007.

Richard, Jörg [Hrsg.] : Jugendtheater. Frankfurt am Main, 1996.

Richard, Jörg: Aufgabenfelder der Theaterpädagogik und Dramaturgie im Kinder- und Jugendtheater/ Eine Einführung in das Tagungsthema. in: Richard, Jörg: Dokumentation zur internationalen Tagung der ASSITEJ. Bremen, 1989.

Richter, Dieter: Das Jahrhundert des Kindes/ Ein Rückblick in: Richard, Jörg [Hrsg.]: Theater im Generationenverhältnis. Frankfurt am Main, 1999.

Richter, Kristina: Theater als Spielplatz für Säuglinge?!/ Suzanne Osten entwickelt ein neues Theaterkonzept in Schweden. Diplom – Arbeit. Ludwig – Maximilians - Universität München 2007.

Schedler, Melchior: Kindertheater/ Geschichte, Modelle, Projekte. Frankfurt am Main, 1972

Scheuerl, Hans [Hrsg.]: Die Pädagogik der Moderne/ von Comenius und Rousseau bis in die Gegenwart. München, 1992.

Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003.

Schneider, Wolfgang: Kinder, Kreativität und Kultur/ Kinderfreundliches aus Stockholm. in: Schneider, Wolfgang [Hrsg.]: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen, 2003.

Schneider, Wolfgang: Theater für Kinder und Jugendliche/ Beiträge zur Theorie und Praxis.Hildesheim, 2005.

Schopf, Sylvia: Mit Kindern Theater spielen. Dieseterweg, 1996.

Sparby, Monica: Unga Klara/ Barnteater som konst. Stockholm, 1986

Vogg, Martin: Die Kunst des Kindertheaters/ Analyse des künstlerischen Potentials einer dramaturgischen Gattung. Frankfurt am Main, 2000.

Wardetzky, Kirstin: Hey, das bin ja ich!/ Wie Kinder sich im Theater sehen. in: Richard, Jörg [Hrsg]: Kindheitsbilder im Theater. Frankfurt am Main, 1994.

Wardetzky, Kristin: Rezeptionsverhalten von Kindern im Theater und Folgerungen für die Dramaturgie und Theaterpädagogik. in: Richard, Jörg: Dokumentation zur internationalen Tagung der ASSITEJ. Bremen, 1989.

Winterhoff Michael: Warum unsere Kinder Tyrannen werden/ oder die Abschaffung der Kindheit. Gütersloh, 2008.

Theaterstücke:

Suzanne Osten & Per Lysander: Medeas barn, 1975
Niklas Rådström: Hitlers barndom II, 1984
Erik Uddenberg: Flickan, mamman och soporna, 1998

Zeitschrift:

Pia Huss [Redaktion]: Barn Teater Nr. 2, Stockholm. Juni 2007

Internetquellen:

http://www.bautz.de/bbkl/k/Key.shtml [17.9.2008]

http://www.weltalmanach.de/staat/staat_detail.php?fwa_id=schweden [26.10.2008]

http://europa.eu/abc/european_countries/eu_members/sweden/index_de.htm [26.10.2008]

http://www.kulturradet.se/templates/KR_Page.aspx?id=836&epslanguage=SV [28.10.2008]

http://www.progg.se/band.asp?ID=38 [1.11.2008]

http://www.teatercentrum.se/06/020001.html [1.11.2008]

http://www.stadsteatern.stockholm.se/ [1.11.2008]

http://www.stadsteatern.stockholm.se/media/UngaKlaraENG.pdf [13.11.2008]

http://www.stadsteatern.stockholm.se/ [14.11.2008]

http://www.iti-worldwide.org/women/index.php?lang=en [14.11.2008]

http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Folkets-hus [14.11.2008]

http://www.suzanneosten.nu/eng/start.asp [14.11.2008]

Osten, Suzanne: Medeas Kinder/ Eine Kindertragödie. S. 43 in: Hubert, Habig: Antigone goes disco/ Klassiker der Antike im Kinder- und Jugendtheater. Lesezeichen. Mitteilungen des Lesezentrums der Pädagogischen Hochschule. Heidelberg, 2003. in: http://www10.ph-heidelberg.de/org/allgemein/uploads/media/habig.pdf [17.11.2008]

Freundt, Michael: Zwei Einmischungen in: https://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/1998/0323/none/0011/index.html [17.11.2008]

Hubert, Habig: Antigone goes disco/ Klassiker der Antike im Kinder- und Jugendtheater. Lesezeichen. Mitteilungen des Lesezentrums der Pädagogischen Hochschule. Heidelberg, 2003. S. 5- 9in: http://www10.ph-heidelberg.de/org/allgemein/uploads/media/habig.pdf [17.11.2008]

http://www.stadsteatern.stockholm.se/index.asp [18.11.2008]

http://www.stadsteatern.stockholm.se/index.asp [18.11.2008]

http://www.kiepenheuer-medien.de/Werke/KatalogeDL/kinder/kiepenheuer_kinder.pdf [18.11.2008]

Miller, Alice: Abbruch der Schweigemauer in: http://www.alice-miller.com/bucher_de.php?page=7a [19.11.2008]

http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/1998/0323/none/0011/index.html [28.11.2008]

http://www.schule.at/dl/Sterben_Tod_Trauer.pdf [28.11.2008]

Verena, Kast: Märchen als Therapie. in: http://www.verena-kast.ch/Maerchen.html [28.11.2008]

http://dioezesefiles.x4content.com/page-downloads/phasen_der_trauer.pdf [28.11.2008]

http://www.stadsteatern.stockholm.se/media/UngaKlaraSVE.pdf [29.11.2008]

Abbildungsverzeichnis

Titelbild: www-stadsteatern.stockholm.se [28.11.2008]
Mälaren Region:http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c7/La3-demis-malaren.png [26.10.2008]

Öresund Region:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Oresund-de_new.png
[26.10.2008]

Jenny Nyström:
http://www.vastsverige.com/ImageVault/Images/conversionFormatType_Jpeg/compressionQuality_0/width_193/filename_zjs4PCz8dMKBMIc-k-vN.jpg/storage_Edited/scope_128/ImageVaultHandler.aspx [26.10.2008]

Ottilia Adelborgs: http://www.adelborgmuseet.nu/images/ottlia1_120.jpg
[26.10.2008]

Astrid Lindgren und Pippi Darstellerin: Inger Nilsson:
http://p3.focus.de/img/gen/r/7/HBr71SrK_Pxgen_r_467xA.jpg [26.10.2008]

Die Gruppe des „Fickteatern“: http://www.progg.se/artpic/38.jpg [27.10.2008]

Backa Teater:
http://www.lerum.se/ImageVault/Images/id_8669/conversionFormat_0/scope_4/webSafe_1/ImageVaultHandler.aspx [29.10.2008]

Marionetten Theater in Stockholm:
http://www.stadsteatern.stockholm.se/press/pinfo/0000031100041.jpg
[1.11.2008]

Babydrama
http://www.stadsteatern.stockholm.se/ungaklara/img/babydrama.jpg
[1.11.2008]
http://www.stadsteatern.stockholm.se/ungaklara/img/babydrama4.jpg
[1.11.2008]
http://www.stadsteatern.stockholm.se/ungaklara/img/babydrama2.jpg
[1.11.2008]

Medeas barn,2003:
http://www.stadsteatern.stockholm.se/index.asp?press/bilder.asp?pinnr=00000054&main [10.11.2008]

Medeas barn, 1975:
http://www.stadsteatern.stockholm.se/index.asp?press/bilder.asp?pinnr=00000054&main [10.11.2008]

Eingang zum UNGA KLARA. : Privatfoto

Lagret: http://www.gycom.com/files/billeder/SE/Produkter/Edvard_gradang1.gif [13.11.2008]

Schienen auf denen Vorhänge laufen können: Privatfoto

Kulturhuset bei Nacht
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/Kulturhuset,_Stockholm.JPG [13.11.2008]

Kulturhuset bei Tag:
http://images.google.at/imgres?imgurl=http://1.bp.blogspot.com/_bN8744MH3Bo/SLCNU20ProI/AAAAAAAAAU4/aeJI1BWKgCE/s400/Kulturhuset_2007.jpg&imgrefurl=http://randsinberlin.blogspot.com/feeds/posts/default&usg=__xl2KWeerc_MER9CTRzKT22frtP4=&h=286&w=400&sz=31&hl=de&start=28&um=1&tbnid=oqPc8d9FtxwXCM:&tbnh=89&tbnw=124&prev=/images%3Fq%3DKulturhu-set%2BStockholm%26start%3D18%26ndsp%3D18%26um%3D1%26hl%3Dde%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:de:official%26sa%3DN
[13.11.2008]

Brunnen: Symbol Verbindung Ostsee & Mälaren- See: Privatfoto

Brunnen beim Kulturhuset:
http://modestine4.blogspot.com/2008/08/stockholm-part-2.html [13.11.2008]

Suzanne Osten vor dem Stadttheater:
http://www.dn.se/content/1/c6/76/49/47/suzannetopp448.jpg [13.11.2008]

Erlebnisse von Scheidung bei Kindern: www.stadsteatern.stockholm.se [28.11.2008]
Queer als Bühnenthema: www.stadsteatern.stockholm.se [28.11.2008]

Kode:http://www.uni-oldenburg.de/germanistik-kommprojekt/sites/1/1_grafik/1_01_a.gif [25.11.2008]
Achsen:
http://www.noirscript.de/dramaturgie/grafik_drama/syntagma_paradigma.jpg [25.11.2008]

Tragödie: http://www.magic-point.net/fingerzeig/literaturgattungen/drama/drama-freytag/Drama.gif [25.11.2008]

Ertrinken: www.stadsteatern.stockholm.se [28.11.2008]

Anhang

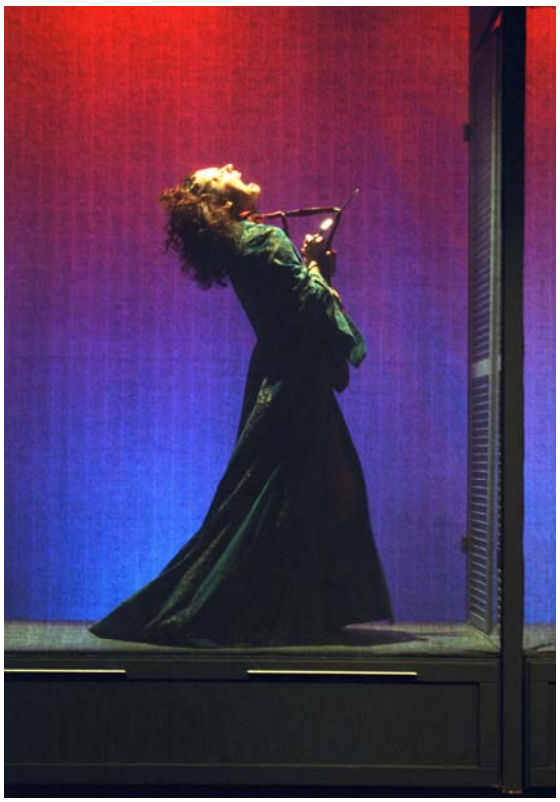
Schweden Wochen in Wien

Fickteatern tritt in einem Turnsaal auf

Plakat von 1975

Medeas Kinder, Programmheft

Medea und Jason, 2003

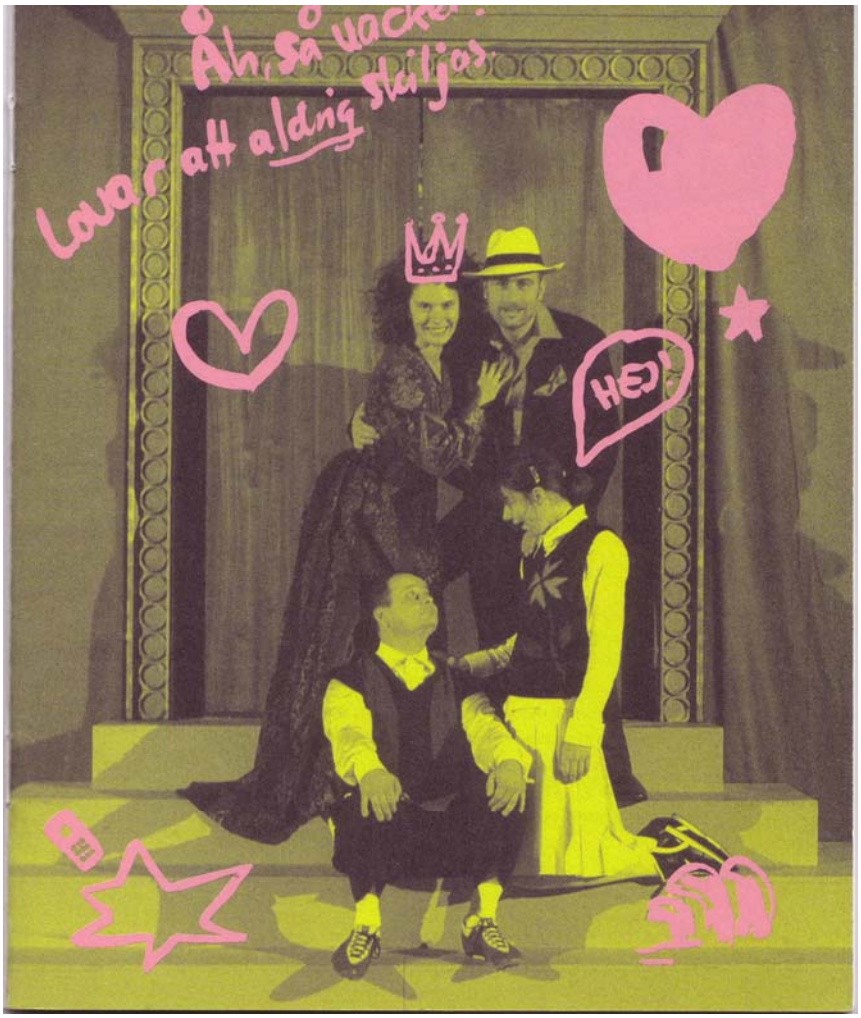


Medea, 2003

Medea und Jason im Kampf, 2003

Fußballspielen mit dem Vater, 2003

Die Amme greift ein, 2003



Die „glückliche Familie“ in Medeas barn, 2003

Adolf Hitler

Hitlers barndom

I Braunau bodde i slutet av förra seklets nionde decennium mina föräldrar. Min far var en plikttrogen statstjänsteman, min mor ägnade sig helt åt skötseln av hemmet och framförallt åt den ständigt lika kärleksfulla omvårdnaden av oss barn. Endast föga har stannat i mitt minne från denna tid.

Adolf Hitler, Mein Kampf

Någon annans barndom

Man må föreställa sig följande situation:

I en källarvåning som består av två fuktiga rum är en arbetarfamilj på sju personer inhyst. Bland de fem barnen befinner sig en pojke på låt oss säga tre år. Detta är den ålder då barnet för första gången blir medvetet om sina intryck. Hos begåvade människor kan man ännu i sena ålderdomen spåra minnen från denna tid. Redan de små och överfyllda rummen skapar ogynnsamma förhållanden och framkallar ofta kiv och split. Människorna lever inte bara bredvid varandra, utan *på* varandra. Även den minsta lilla misstämning, som i en rymligare lägenhet lätt kunde utjämnas genom att de berörda parterna gick åt var sitt håll, utvecklas här till ett gräl som aldrig vill ta slut. Detta må så vara när det gäller barnen: barn grälar och slåss ju under alla förhållanden och glömmer lika lätt. Men när striden utkämpas mellan föräldrarna och detta så gott som dagligen och under former som i fråga om inrotad råhet verkligen inte lämnar något övrigt att önska, då måste med tiden resultatet av en sådan åskådningsundervisning visa sig även hos de små. Och hurdant detta resultat blir när exempelvis den ömsesidiga tvisten utvecklas till råa excesser från fadern gentemot modern, till våldshandlingar under rusets inflytande, kan man näppeligen föreställa sig, om man inte har personlig erfarenhet av en sådan miljö.

Vid sex års ålder har den lille beklagansvärde pojken en aning om saker som även en vuxen blott kan tänka på med en rysning.

Adolf Hitler, Mein Kampf

Programmheft Hitlers barndom II, 1984

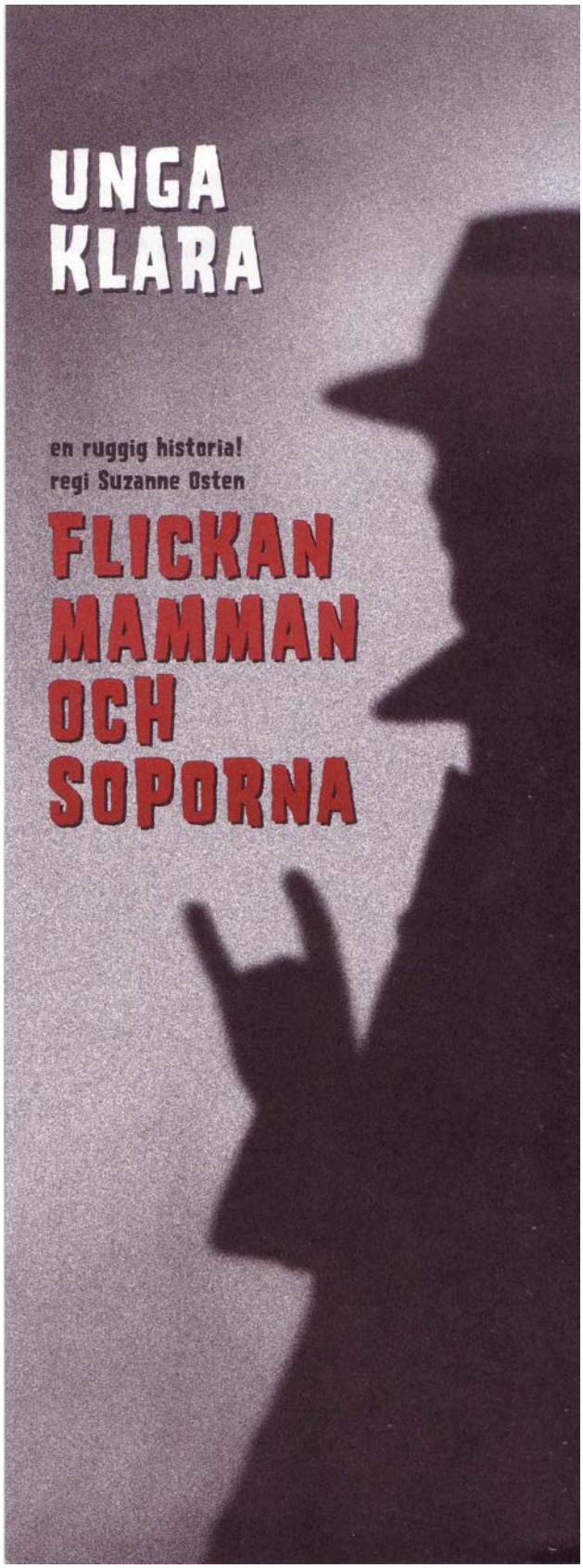
ga säga sanna saker det gör bara vänner!

Skoloverstyrelsen, 1985.)

Stockholm

Bo Samuelson, Sara Key, Marian Gräns, Björn Gedda och Iwa Boman i "Hitlers barndom II"

Hitlers barndom II, 1984



Programmheft, 1998

Flickan, mamman och soporna, 1998

Ti und ihre Mutter, 1998

Das Haus im Haus, in Flickan, mamman och soporna, 1998

Innen und Außen gefangen, 1998

Abstract

Die Arbeit befasst sich mit der Entstehung, der Entwicklung und dem aktuellen Stand des schwedischen Kinder- und Jugendtheaters.
Das Einzigartige an den schwedischen Werken und Inszenierungen ist seit den 1970er Jahren die kindliche Perspektive. Suzanne Osten, der künstlerischen Leiterin der Unga Klara Bühne in Stockholm ist dieses neue Konzept zu verdanken. Als viele Länder - teilweise auch heute noch - die Kinder belehren wollten und zu braven ZuschauerInnen erziehen, begann sie Themen aus der Kindheit aufzugreifen und aus einer neuen Sicht zu inszenieren.
Das erste Kapitel befasst sich mit der Geschichte der Pädagogik.
Im zweiten Kapitel befasse ich mich mit der Kulturgeschichte Schwedens, denn ein wichtiger Faktor dieser positiven Entwicklung, ist auf die Förderung der Kinderkultur dieses Landes zurückzuführen. Es zeigt sich, dass das Aufgreifen bisheriger Tabus die Schwerpunkte der Werke sind.
Darauf folgend beschäftigt sich der nächste Teil direkt mit dem Kinder- und Jugendtheater in Stockholm, dem Unga Klara.
Die letzen zwei Kapitel setzen sich empirisch mit dem schwedischen Kinder- und Jugendtheater auseinander. Ich beschreibe darin die Methode nach Mario Andreotti und analysiere anhand dieser die Stücke „Medas barn“ , „ Flickan, mamman och soporna“ und „ Hitlers barndom II“.
Den Abschluss bilden eine Zusammenfassung und ein problemorientierter Vergleich der drei Theaterstücke. In den Werken wird vor allem die Thematik der Projektion und Reflexion untersucht, das heißt welche Schwierigkeiten auf die Kinder projiziert werden und wie sie damit umgehen.
Die Literatur setzt sich aus den Stücktexten, Diskussionen über diese Theaterform und Informationstexten über die Kulturgeschichte des Landes zusammen.
Zusammenfassend kann gesagt werden, dass das Schwedische Kinder und Jugendtheater wirklich etwas Einzigartiges ist.
Die drei bearbeiteten Stücke über die Kinder haben viele dominante Isotopien gemeinsam. So kommen zum Beispiel das Wasser, ein Schiff, die Flucht, die Rettung und die Schuld in allen Werken vor. Unterschiedlich sind nur die Kontexte, in denen die Kinderfiguren stehen.

Wien, 1.Dezember 2008

Anna Weiß Bakk. phil.

Persönliche Daten:

- Geboren am 5.1.1987
- Geburtsort: Wien
- Österreichische Staatsangehörigkeit
- Eltern: Ing. Lisbeth Weiß, geb. Leybold
  Ing. Wolfgang Weiß
- Geschwister: Bruder Fabian Weiß (geb. 12.6.1988)

Schulausbildung:

1993 – 1997 Volksschule in Atzgersdorf / Wien

1997– 2005 Bundesgymnasium/Realgymnasium Erlgasse / Wien

AHS- Matura 2005

Herbst 2005 : Beginn der Studien: Theater-, Film- und Medienwissenschaft & Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

Herbst 2007: Beginn des Studiums: Skandinavistik – Schwedisch

Sommer 2007 : Erstes Diplomzeugnis in der Studienrichtung Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Sommer 2008:Abschluss des Publizistik- und Kommunikationswissenschaftsstudiums mit dem Bachelor phil.

Sprachkenntnisse:

Muttersprache: Deutsch

Englisch 8 Lernjahre, zusätzlich Sprachwoche in Malta (1 Woche),

Sprachaufenthalt in Irland (2 Wochen)

Französisch 4 Lernjahre, eine Sprachwoche mit der Schule in Cannes

Schwedisch: Universität, Grundkurs (1 Semester)

Ferialpraktika & Teilzeitjobs:

Juli 2005: McDonald's Wien Breitenfurterstr. 245-247

Oktober 2005 – Ende November 2006 : McDonald's Wien Breitenfurterstr. 245-247

September 2007: McDonald's Wien Breitenfurterstr. 245-247

Oktober – Ende November 2007: Bacher Systems

seit März 2008: geringfügige Beschäftigung als eFachtutorin am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien

seit Juli 2008: IKEA Vösendorf

Meine Qualifikationen:

Bakkalaureat phil. am Institut der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

2005: Wahl zu Gemeindevertreterin der evangelischen A.B Johanneskirche, in Wien – Liesing

Zusätzliche Schulungen:

- Einführung: eLearning (technisch) 19.2.2008, Universität Wien
- Einführung: eLearning (didaktisch)19.2.2008, Universität Wien
- Didaktik Workshop 25.2.2008, Universität Wien
- Organisationsentwicklung 27.2.2008, Universität Wien
- e-Port Folio Entwicklung 5.3.3008, Universität Wien