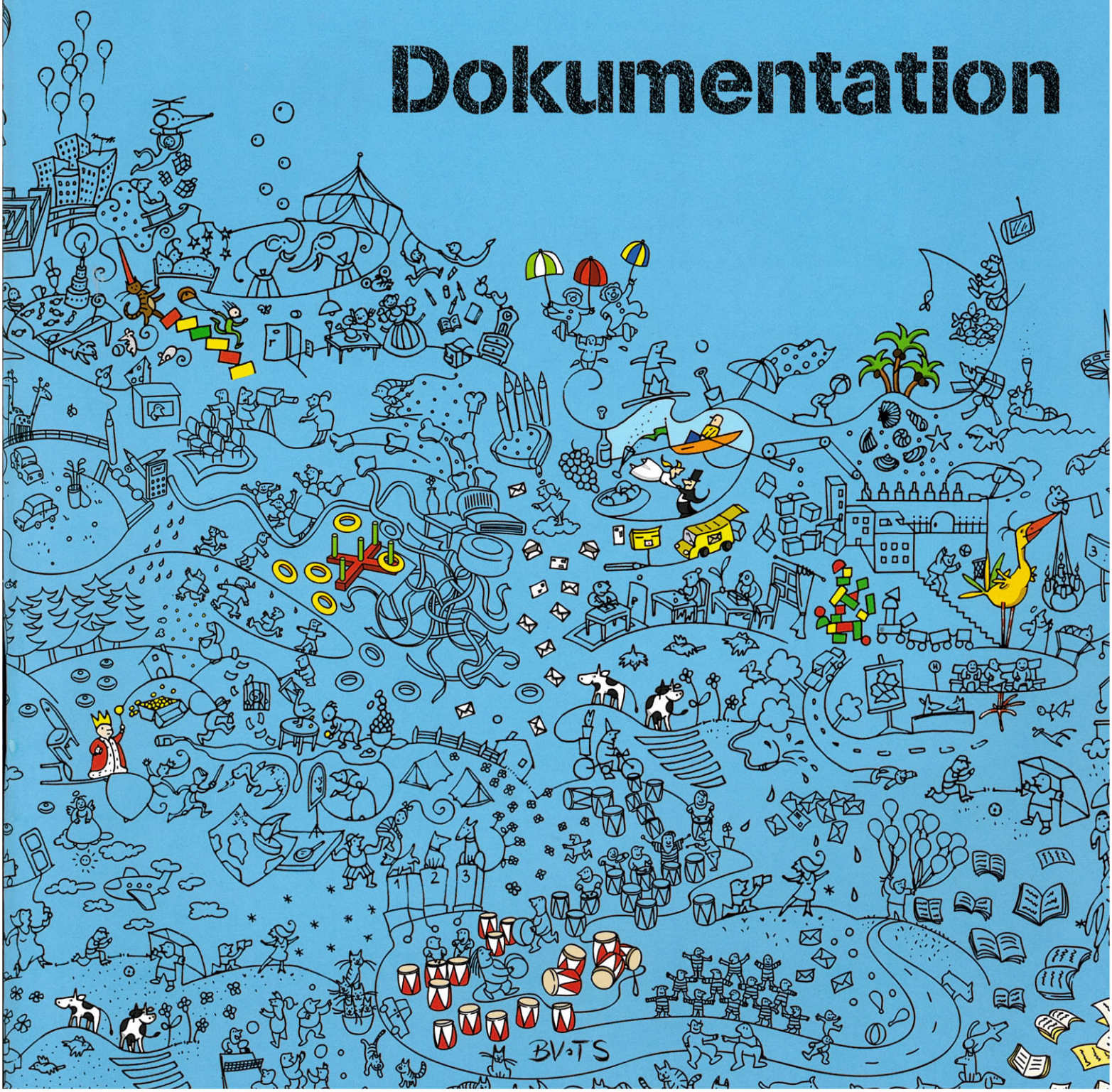
4. Deutsches Kinder-Theater-Fest

// 11. bis 14. November 2010 //

Berlin

Dokumentation



4. Deutsches Kinder-Theater-Fest

// 11. bis 14. November 2010 // Berlin

unter der Schirmherrschaft von Dr. Kristina Schröder,
Bundesministerin für Familie, Senioren, Frauen und Jugend



Bei allen Bezeichnungen, die auf Personen bezogen sind, meint die gewählte Formulierung beide Geschlechter, auch wenn aus Gründen der leichteren Lesbarkeit die männliche Form steht.

Inhalt

04 Kinder spielen Theater
DIETER LINK

06 Vorwort zur Dokumentation
MICHAEL ASSIES

08 Die Ständige Vertretung
Die Jury

Das Festival

09 Die Eröffnung

Stücke des Festivals

12 Aus Spiel wird Ernst

18 Justus und ein Hahn zuviel

24 Ein klarer Fall

30 Geschichten aus dem Eimer

36 Neben der Spur

42 Ungeheuer

48 Heidi, wo bist du zu Hause?

Das Festival

54 Nachbesprechungen

55 Workshops

56 Festivalzeitung

58 Ein echtes Kindertheaterfest
SILKE GERHARDT

Fachtagung zum 4. Deutschen Kinder-Theater-Fest

59 Theater mit Kindern als künstlerische Bildung
IRENE OSTERTAG

60 Theaterarbeit mit Kindern zwischen Kunst, Kultur und Gesellschaft
GERD TAUBE



Kinder spielen Theater!

Dieter Link

Die Ständige Konferenz, in deren Auftrag der Bundesverband Theater in Schulen (BV.TS) das 4. Deutsche Kindertheaterfestival in Berlin ausrichtete, trägt den Namen „Kinder spielen Theater". Auf dem wunderbar organisierten Festival war dann auch zu sehen, mit welchem Ernst und welchem Spaß sieben Theatergruppen aus ganz Deutschland sich genau dieser Aufgabe widmeten: Sie spielten Theater! Und sie taten dies so überzeugend, dass das Publikum immer wieder zu Begeisterungsstürmen hingerissen war.
Ihr Spiel machte aber zugleich in jeder Sekunde deutlich, welch ungeheures Bildungspotenzial in eben diesem Theaterspiel liegt. Gerd Taube hat darauf in einem Beitrag auf der – vom Bund Deutscher Amateurtheater organisierten – das Festival begleitenden Fachtagung hingewiesen. Dieser Aspekt soll auch im Mittelpunkt dieser kurzen Betrachtung stehen – sozusagen als eine Art „bildungspolitisches" Resümee.

In der bildungspolitischen Diskussion wird dem Theaterspiel mit Kindern, mit den „Kleinen" (inzwischen übrigens auch mit den „Allerkleinsten" im Kindergarten) eine sehr wichtige Funktion zugewiesen: Man erwartet vom Theaterspiel eine Stärkung der sozialen Kompetenzen, der (früher so genannten) „Schlüsselqualifikationen", der soft skills oder – so der heutige Sprachgebrauch – der „Kern- bzw. Humankompetenzen", also letztlich der Sach-, Methoden- und Sozialkompetenz. Eine zweite – ebenso wichtige – Funktion liegt in diesem Verständnis in einer Art „Defizitpädagogik"; Theaterspiel dient der Sozialintegration, es entfaltet eine präventive Dimension, bietet Prävention zum Beispiel gegen Drogen, Gewalt etc. und verbessert unter anderem das Kooperations- und Kommunikationsverhalten der Beteiligten. Zudem entfaltet es starke sozialintegrative Qualitäten im interkulturellen Zusammenhang.
All das ist weithin völlig unstrittig. Die Aufführungen (aber zum Beispiel auch das Verhalten der Kinder vor oder nach den Aufführungen) stellten diesen Kompetenzzugewinn zu jedem Zeitpunkt unter Beweis, und das gilt nicht nur für die Berliner Produktion der Musik-und Theater-AG der Elbe-Grundschule mit ihrem Stück „Aus Spiel wird Ernst", die zum Beispiel deutlich einen Beitrag zur Gewaltprävention leisten sollte. Theaterspielen hat also so verstanden einerseits eine Art kompensatorische Funktion, führt andererseits aber auch zu einer Art Effizienzsteigerung im Bereich der sozialen Kompetenzen. In diesem Zusammenhang spielen die künstlerischen Fächer in der Schule (und auch außerhalb) eine besondere Rolle, sie sollten daher kein Additivum schulischer Bildung sein, „kein überflüssiger Luxus, sondern – gemeinsam mit den Wissenschaften – das zentrale, definierende Element allgemeiner Bildung. Sie tragen sowohl zur Allgemeinbildung als auch zu den politischen und ökonomischen Schlüsselqualifikationen entscheidend bei. In den Schulen gehören sie nicht abgebaut, sondern ausgebaut."[1]

Das Theaterspiel entwickelt aber auch entscheidende Qualitäten – und das wird häufig in der bildungspolitischen Diskussion wenig beachtet – in dem ihm eigenen „Kernbereich", in der ästhetischen Bildung. „Theaterspiel ermöglicht – neben der elementaren Vermittlung der oben angesprochenen sozialen Kompetenzen – eine Form des Lernens, die durch die Auseinandersetzung mit ästhetischen Fragestellungen und dem Primat ästhetischer Gestaltung eine Dimension von Wissen und Können im Sinne einer handlungsorientierten, kreativen und intersubjektiven Aneignung von Wirklichkeit vermittelt und somit ganzheitliche Bildungsprozesse und soziale Qualifikationen wesentlich fördert. Rationale und emotionale, intellektuelle und kreative, physische und musische, individuelle und soziale Fähigkeiten werden gleichermaßen angesprochen und entwickelt. Die Schulung theaterästhetischer Wahrnehmung berücksichtigt dabei vielfältige Aspekte der Kommunikations- und Persönlichkeitsbildung sowie der kulturellen Vielfalt. Schultheater als Lern- und Ausdrucksform schafft Spiel- und Freiräume für Subjektivität und Probehandeln und verlagert die passive Rezeption ästhetischer Wirklichkeit in handlungsorientiertes Vorgehen eines kreativen Subjekts."[2]

Das soll hier in aller Kürze an drei Beispielen erläutert werden: Kinder und Jugendliche setzen sich beim Theaterspielen handelnd mit sozialen ebenso wie individuellen Rollen und letztlich ihrer eigenen auseinander. Im Spiel spielen sie „Andere", verstehen und erleben sie, versetzen sich in diese anderen Personen, Figuren und lernen sie kennen, ohne den Unterschied zwischen Rolle und Rollenträger zu übersehen. Entwürfe eines Menschen werden so gespielt und damit verstanden, nachvollzogen, verworfen, geliebt, beurteilt. Das ist ganz grundsätzlich auch immer die Erfahrung eines Fremden, auf die das Subjekt eine theatrale, aber auch in dieser Form eine subjektiv-persönliche Antwort finden muss. Die Bühne ermöglicht so die Antizipation eines Lebensausschnittes oder dessen Verwerfung (und vieles dazwischen) – sie wird zu einer möglichen Wirklichkeit und ist zugleich immer soziale Praxis, aber eben im Spiel, in theatraler und ästhetischer Hinsicht; sie ermöglicht Lernen und Toleranz und sie ermöglicht Verstehen und Teilhabe. Gerade das Fremde wird in dieser theatralen Erfahrung (auch) Ausdruck einer möglichen Welt. Diese Fremdheitserfahrung dekonstruiert so die bisherige Normalität und führt neue Möglichkeiten vor Augen. In der Laborsituation des Theaters erscheint die Wirklichkeit als konstruiert und damit auch als umkonstruier- und veränderbar.[3]

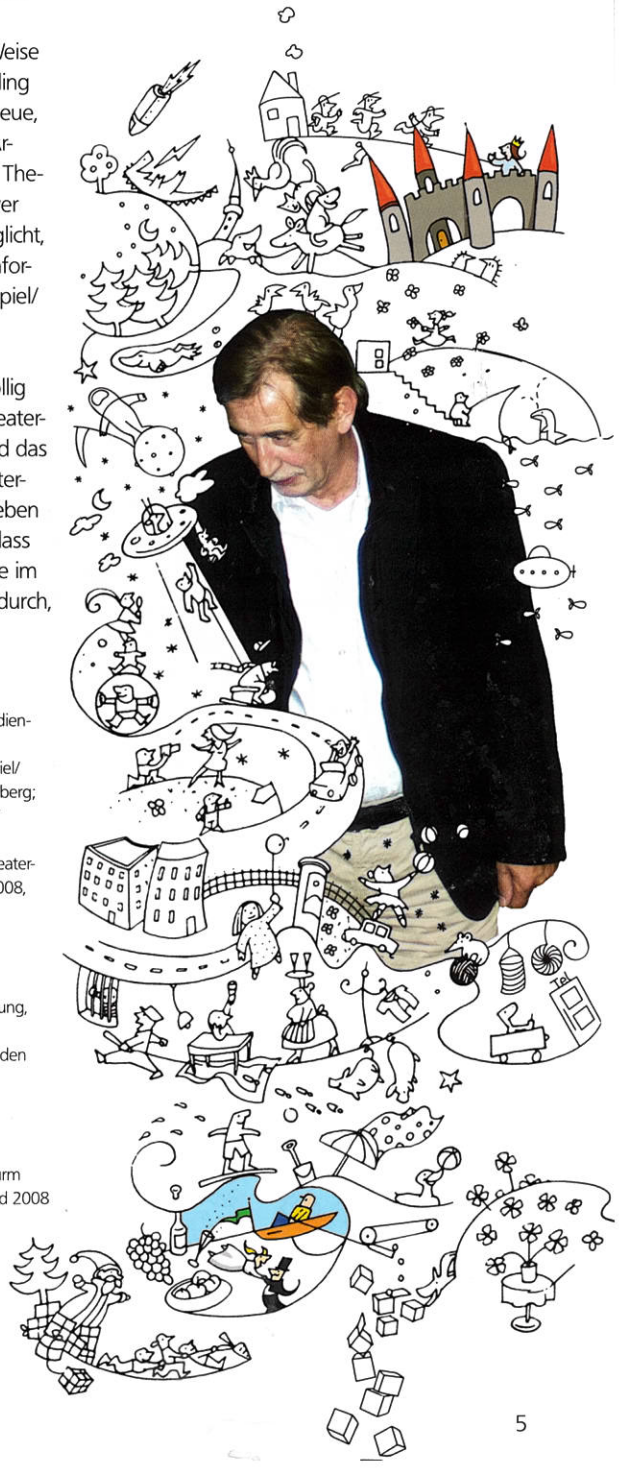
Für das Theater als performativer Kunst ist der Körper des Spielers ein konstitutives Element, Theater setzt die körperliche Präsenz des Spielers (und des Zuschauers) voraus, für den Spieler ist „sein" Körper das zentrale künstlerische Zeichen, wir sprechen in diesem Zusammenhang auch von „in einen anderen Körper schlüpfen" oder „eine Rolle verkörpern". Die Körperlichkeit einer anderen Figur anzunehmen, sich anzuverwandeln kennzeichnet einen wesentlichen Prozess schauspielerischer Arbeit: „Ein Lernen mit dem Körper". Zugleich ist beim Theaterspielen „das gestaltete Objekt immer untrennbar an den Körper des produzierenden Subjekts"[4] gebunden. Schechner[5] beschreibt diesen Prozess als doppelte Negation; im Moment der Aufführung ist der Schauspieler nicht er selbst; es handelt sich in der Regel

zumeist nicht um Selbstdarstellung, der Akteur zeigt etwas, er verweist auf etwas. Gleichzeitig aber ist der Schauspieler auch niemals nicht nicht er selbst. Genau in dieser Differenzerfahrung zwischen nicht Ich und nicht nicht Ich, also zwischen der Ebene des Dargestellten und der Darstellung, erkennt Ulrike Hentschel[6] die wesentliche Eigenheit ästhetischer Erfahrung, die die Akteure bei der theatralen Gestaltung am eigenen Körper erleben können, und damit beschreibt sie auch die besondere Bildungswirkung theatralen Handelns. Sie betont in diesem Zusammenhang, dass es dabei nicht nur um die Wahrnehmung der doppelten Existenz, sondern auch und vor allem um die Wahrnehmung der Differenz zwischen den beiden Wirklichkeitsebenen geht.
Eckart Liebau weist in seinen „Anmerkungen zum Schultheater" darauf hin, dass der Körper „auch Erscheinungsleib" ist; d.h. die Form, „in der ich mich der Welt zeige und damit den Blicken und Wahrnehmungen der Anderen aussetze – und zwar im Bewusstsein dieser Tatsache". Theaterspiel stellt so immer den Umgang mit der eigenen und der fremden Leiblichkeit (sei es des Mitspielers oder der Rolle) in den Vordergrund und es geht auch – in Liebaus Worten – um die „Anerkennung der Differenz zwischen gewünschtem Idealbild und wahrgenommener eigener Erscheinung, und um die Anerkennung der Differenz zwischen mir und dem Anderen, den ich in seiner Andersheit zu akzeptieren habe."[7]

Das Kind/der Jugendliche macht im Theaterspiel wesentliche ästhetische Erfahrungen und erlebt damit einen Prozess der ästhetischen Bildung: Er erlebt die künstlerisch-ästhetische Gestaltung eines Stoffes als subjektiv-theatrale Umsetzung vor dem Kenntnishintergrund der „objektiven" Zeichensprache des Theaters, die er natürlich beherrschen muss, und des kulturellen Grundwortschatzes, den er kennen muss; sei es auch nur, um ihn nicht oder anders zu benutzen. Mollenhauer[8] spricht in diesem Zusammenhang von einer „ästhetischen Alphabetisierung". Sicherlich geht mit einer solchen Erfahrung auch ein tiefes Verständnis für die Zeichenhaftigkeit der Darstellung einher sowie die Ausbildung einer medialen Kompetenz, insbesondere hinsichtlich der Medien, die eine unmittelbare Authentizität vortäuschen.[9]
Theater ist in diesem Sinne auf besondere Weise ästhetisch gestaltete Wirklichkeit – ein breeding place (wie Hanne Seitz es nennt)[10] für das Neue, für andere Sichtweisen, neue Lebens- und Arbeitsentwürfe. Vermutlich wird so in diesem Theaterspiel der Kinder ein „ästhetisch-expressiver Modus der Weltbegegnung" (Klieme) ermöglicht, wie er in den Einheitlichen Abiturprüfungsanforderungen (EPA) für das Fach Darstellendes Spiel/Theater von der KMK beschrieben wird.

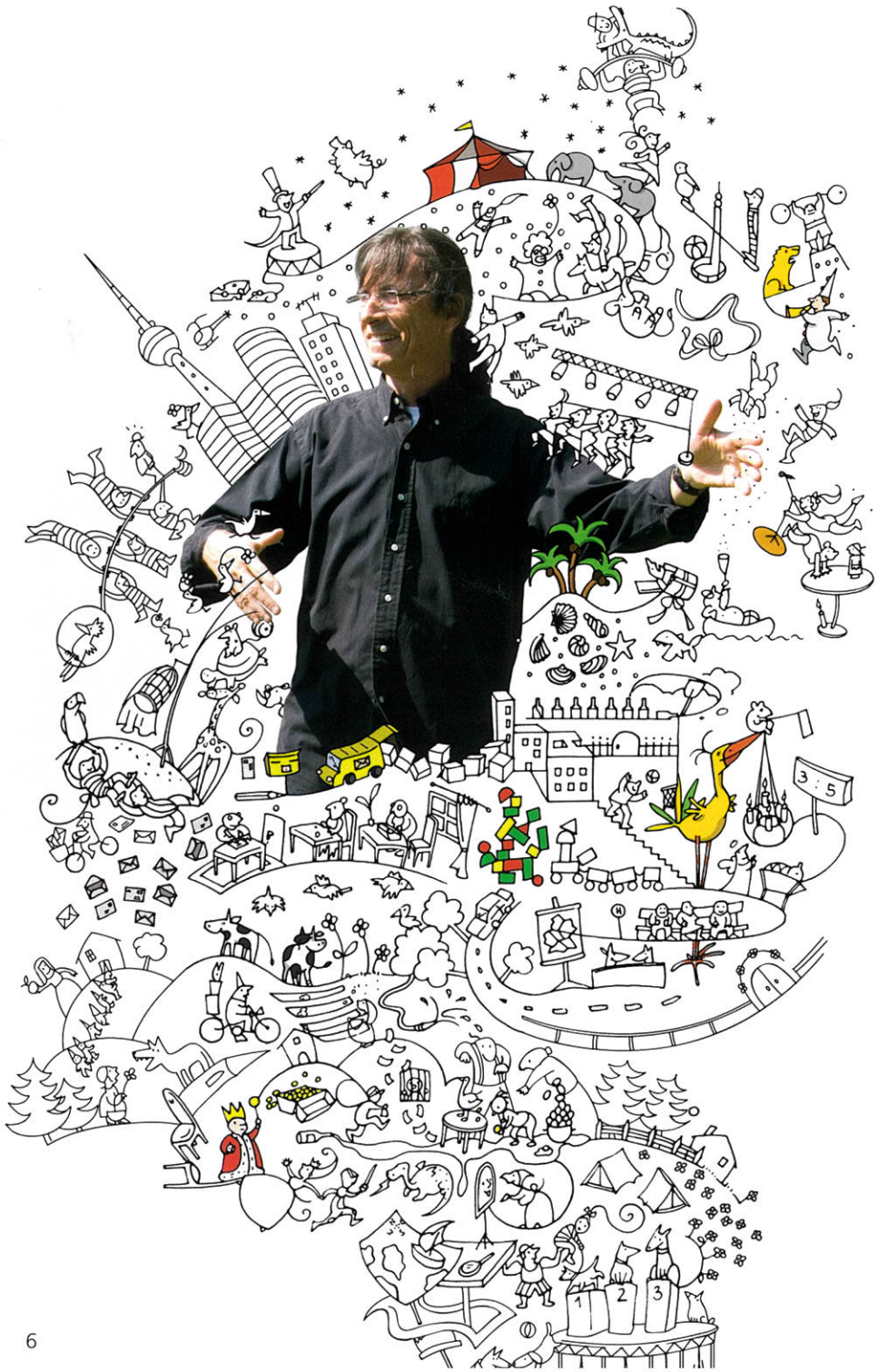
All dieser Überlegungen ist man natürlich völlig enthoben, wenn man „einfach" nur dem Theaterspiel der Kinder auf der Bühne zuschaut. Und das ist auch gut so, denn das „Schöne" am Theaterspiel der Kinder und Jugendlichen liegt – neben dem Rezeptionsgenuss – auch eben darin, dass all die oben beschriebenen Bildungsprozesse im „guten" Theater sich von selbst ergeben; dadurch, dass „Kinder Theater spielen".

1 Tutzinger Thesen zum Theater an der Schule; www.studiengang-darstellendesspiel.phil.uni-erlangen.de/projekte.htm
2 vgl. dazu: Präambel des Studiengangs Darstellendes Spiel/Theater der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg; www.studiengang-darstellendesspiel.phil.uni-erlangen.de/studien.htm
3 vgl. dazu: Hentschel, Ulrike: Bildungsprozesse durch Theaterspielen; in: Pinkert, Ute (Hg); Körper im Spiel. Uckerland 2008, S.87
4 Hentschel, Ulrike: a.a.O., S. 84
5 vgl. Hentschel, Ulrike, ebd.
6 vgl. dazu und dem Folgenden: Hentschel, Ulrike; a.a.O.; auch Hentschel, Ulrike: Theaterspielen als ästhetische Bildung, Weinheim 2000 (2)
7 Liebau, Eckart: Unveröffentlichter Vortrag, gehalten auf den Bayerischen Theatertagen in Uffenheim, Juli 2000
8 vgl. dazu Mollenhauer, Klaus: Grundfragen ästhetischer Bildung. Weinheim 1996
9 vgl. dazu: Hentschel, Ulrike, a. a. O., S. 85
10 Seitz, Hanne: Kunst in Aktion. Bildungsanspruch mit Sturm und Drang; in: Pinkert, Ute (Hg); Körper im Spiel. Uckerland 2008



Vorwort zur Dokumentation

Michael Assies



Macht ein Theaterfestival mit Kindern bis 12 Jahren wirklich Sinn und das auch noch im großen Berlin und zu allem Überfluss nicht etwa „jwd" (janz weit draußen), sondern mittendrin im brodelnden Herzen Neuköllns? Diese Frage stellten wir uns zu Beginn der Planung durchaus, und so mancher Zweifler blieb bis zur Eröffnungsveranstaltung äußerst skeptisch.

Zudem wird durchaus noch nicht von allen Experten, die sich mit dem Theaterspiel von Kindern befassen, ein Festival eben dieser Klientel als sinnvoll oder gar ertragreich angesehen. Sollte man Kindern nicht so lange als möglich ihre „Unschuld" bewahren und können sie überhaupt in diesem Alter dieses powerplay auf all ihre Sinne und Sozialkompetenzen wirklich bewältigen und daraus zudem noch einen gewinnbringenden ästhetischen und sozialen Mehrwert ziehen? Sie können!

Natürlich waren die vier Tage eine Tour de force für alle Beteiligten, und so mancher Pädagoge oder Begleiter raufte sich die Haare bei der Vielzahl der engplazierten Angebote und Eindrücke, die auf die teilnehmenden Kinder einstürmten. Aber Festivals folgen nun einmal anderen Gesetzmäßigkeiten als didaktisch-methodisch bis ins Kleinste durchdachte Konzeptionen von Unterrichtsstunden oder -gängen, und dennoch sind Kinder sehr wohl in der Lage, sich unterschiedlichen Bedingungen anzupassen und hierauf situationsbezogen und lustvoll zu reagieren. Und so zerstreuten sich die Bedenken sehr schnell, und im Nachhinein formulierten einige SpielleiterInnen geradezu erstaunt und begeistert, dass sie nie erwartet hätten, dass ihre Kinder den Anforderungen eines solchen Festivals in derart souveräner Weise begegnen könnten.

Na, siehste!

Dabei sollte man natürlich nicht verkennen, dass in derartigen Situationen besonders den Begleitpersonen der teilnehmenden Gruppen außerordentliche Anstrengungen abverlangt werden, die vom frühen Morgen bis spät in den Abend reichen. Hier liegt gewiss ein wesentlicher Unterschied zu Festivals mit Jugendlichen, da diese auf der Grundlage von Ansprachen weitgehend selbständig und ungesteuert agieren können.

Das mag sicher ein gewichtiger Grund dafür sein, dass SpielleiterInnen nicht selten dieses Risiko und die zweifellos große Verantwortung scheuen und für sich deshalb eine Bewerbung zum Deutschen Kinder-Theater-Fest von Anfang an ablehnen.
Dabei können sie vor dem Hintergrund der in Berlin gemachten Erfahrungen nur ermuntert werden, sich für zukünftige Kinder-Theater-Feste zu bewerben, denn die vielfältigen und nachhaltigen Eindrücke für alle Beteiligten wiegen die zweifellos abgeforderten Anstrengungen um ein Vielfaches auf.
Wir haben in Berlin versucht, dem Festival einen eigenständigen Charakter zu geben, was sich zum Teil schon aus den sehr besonderen äußeren Bedingungen ergab. Das ist aber eben auch der Sinn des Festivals. Seine individuelle Ausgestaltung an verschiedenen Orten der Republik durch die an der „Ständigen Konferenz Kinder spielen Theater" beteiligten Verbände soll eine große Vielfalt der Eindrücke und Handschriften ermöglichen und allerorts für das Theaterspiel von Kindern in Grundschulen und außerhalb werben. Die Großstadt gab somit eben eine besondere Matrix ab, die nicht immer ganz einfach mit den Anforderungen von Kindergruppen in Einklang zu bringen war, die aber im Nachhinein vielleicht gerade deshalb von den teilnehmenden Kindern als sehr spannend und aufregend angesehen wurde. Spielstätten und Unterbringung lagen nicht in unmittelbarer Nähe, sie waren aber sehr nahe an der U-Bahn gelegen und somit schnell zu erreichen. Das Hostel Meininger als Übernachtungsstätte erwies sich als gut gewählt, weil die einfache, aber sehr zweckmäßige Ausstattung und die sehr freundliche Grundeinstellung des Personals Kindern gegenüber allen Gruppen entgegen kam. Dass die Spielstätten für die Aufführungen geeignet waren und das technische Personal allen Wünschen gerecht werden konnte, war eine der wesentlichen Grundvoraussetzungen für das Gelingen des Festivals.
Ein entscheidender Ankerhaken ist aber auch in der besonderen Betreuung der Gruppen zu sehen, die wir von Berliner Seite anbieten konnten. Hierbei war es uns gelungen, Teilnehmerinnen und Teilnehmer des aktuell laufenden Weiterbildungskurses „Darstellendes Spiel in der Grund- und Sonderschule" für die fachliche, aber eben auch die darüber hinausgehende soziale Betreuung über den gesamten Zeitraum zu gewinnen. Für die Berliner Seminarteilnehmerinnen und -teilnehmer war dies trotz der zusätzlichen Anstrengung ein Glücksfall, konnten sie doch sehr intensiv die verschiedenen Strömungen im Theaterspiel von Kindern livehaftig erleben und ausgiebig darüber diskutieren. Zwei bis drei BetreuerInnen waren hierbei immer speziell für eine Gruppe zuständig, so dass sie sehr nachhaltig die spezielle Beschaffenheit der Gruppe und die Entstehungsgeschichte des jeweiligen Stückes aufspüren konnten. Die Spielgruppen ihrerseits hatten den Vorteil, dass sie von ortskundigen und gestandenen LehrerInnen und ErzieherInnen betreut wurden, die sich voll auf die Gruppen einstellen konnten und somit viele der mannigfaltigen Fragestellungen und Probleme aufzufangen vermochten. Im Laufe des Festivals entwickelten sich so sehr vielschichtige Kontakte, die von allen Beteiligten als sehr wohltuend und bereichernd empfunden wurden.

Die Auswahl der Festivalbeiträge wurde von einer Jury vorgenommen, die sich aus Repräsentanten der jeweiligen Verbände zusammensetzte. Aus ca. 45 Bewerbungen wurden so schließlich 7 Produktionen ausgewählt. Nun sind Jurysitzungen und deren Voten in aller Regel geheim und das nicht zu Unrecht. Bei aller Kompetenz der Jurymitglieder spielen immer verschiedenste Gesichtspunkte und Auswahlkriterien eine Rolle, die in ihrer Summe und bei mehrheitlichem Votum zur Auswahl der Festivalbeiträge führen. Das impliziert nicht zwingend, dass die abgelehnten Beiträge von der Jury als schlecht oder qualitätslos eingeschätzt werden. Eine Jury hat aber auch den Anspruch, ein vielseitiges, abwechslungsreiches, spannendes und diskussionsanregendes Festival zusammenzustellen, dessen Beiträge unterschiedliche Ansätze aufzeigen. Deshalb ist es auch zu einer guten Tradition geworden, Begründungen der Jury für die ausgewählten Beiträge zu veröffentlichen.
Unter Berücksichtigung all dieser Gesichtspunkte lässt sich bei aller Vorsicht sagen, dass man beim 4. Deutschen Kinder-Theater-Fest gewiss keinen repräsentativen Überblick über das Theaterspiel von Kindern im deutschsprachigem Raum erhalten konnte, wohl aber eine Bestands- und Momentaufnahme, die die Vielschichtigkeit sowohl der theatralen Ansätze als auch der Organisationsformen aufzeigt, in deren Rahmen Theaterspiel für Kinder angeboten wird, und das ist ja nicht gerade wenig.
Daher können die gezeigten Beiträge auch eine gewisse Erdung bei der Fragestellung leisten, wie sich das Theaterspiel von Kindern darstellt und welche dynamischen Entwicklungsprozesse sich aufzeigen lassen. Besonders die gerade erst aufkommende breitere wissenschaftliche Diskussion um dieses Thema bekommt hier durchaus interessante Beträge geliefert, die es lohnen, dass man sich mit ihnen auseinandersetzt. Deshalb haben wir uns in dieser Dokumentation auch bemüht, vertiefende Informationen über die einzelnen Stücke aufzuzeigen. In Korrespondenz mit der filmischen Dokumentation der Stücke kann so ein interessantes Material zur Verfügung gestellt werden.
Die Veranstalter jedenfalls waren mit dem reibungslosen Ablauf des Festivals sehr zufrieden und bedanken sich an dieser Stelle noch einmal ausdrücklich bei allen Beteiligten, besonders aber bei den kreativen, lebendigen und fröhlichen Kindern der Spielgruppen, ohne die all dies nicht möglich gewesen wäre.

Die Ständige Konferenz/Die Jury

Die Ständige Konferenz

Die Ständige Konferenz „Kinder spielen Theater" ist ein Gremium der bundesweiten Fachverbände und Institutionen für das Kinder- und Jugendtheater. Es steuert und koordiniert die zur Entwicklung des Feldes, Theater mit Kindern, notwendigen Prozesse. Ziel dieser Konferenz ist es, langfristig die strukturellen Voraussetzungen und Bedingungen für die Theaterarbeit mit Kindern zu verbessern, die bereits bestehenden Angebote zu qualifizieren und zu vernetzen und so den Stellenwert des Theaterspielens mit Kindern in der Öffentlichkeit und in der Kultur-, Bildungs- und Jugendpolitik zu erhöhen. Das Theaterspielen mit Kindern soll innerhalb der Mitgliedsverbände der Ständigen Konferenz verstärkt werden und permanentes Thema in Projekten und Verlautbarungen sein. Die Wahrnehmung des Themas soll bei den professionellen Theatern intensiviert werden. Insgesamt soll die Qualitätsdebatte in dem Felddes Theaterspielens mit Kindern geführt und entwickelt werden. Neben regelmäßigen Arbeitstreffen der Ständigen Konferenz „Kinder spielenTheater" übernehmen die Mitglieder mit wechselnder inhaltlicher Verantwortung die Durchführung des alle zwei Jahre stattfindenden Kinder-Theater-Festes und der angeschlossenen Fachtagung. Eine weitere kontinuierliche Aufgabe ist die Begleitung und Koordinierung von Qualifizierungsmaßnahmen im Feld des Theaterspielens mit Kindern.

Die Ständige Konferenz wurde während der vom Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland im Rahmen des 1. Deutschen Kinder-Theater-Festes in Rudolstadt im Oktober 2004 veranstalteten Fachtagung zwischen den beteiligten Institutionen und Verbänden verabredet und im Februar 2005 konstituiert. Die Ständige Konferenz „Kinder spielen Theater" tagt zweimal im Jahr. Das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland hat die Aufgabe der Koordinierung der Arbeit der Ständigen Konferenz „Kinder spielen Theater" übernommen. Mitglieder der Ständigen Konferenz sind:

ASSITEJ

Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland

BDAT

Bundesverband Theaterpädagogik e.V.

BAG SPIEL & THEATER

BVTS BUNDESVERBAND THEATER IN SCHULEN



Die Jury

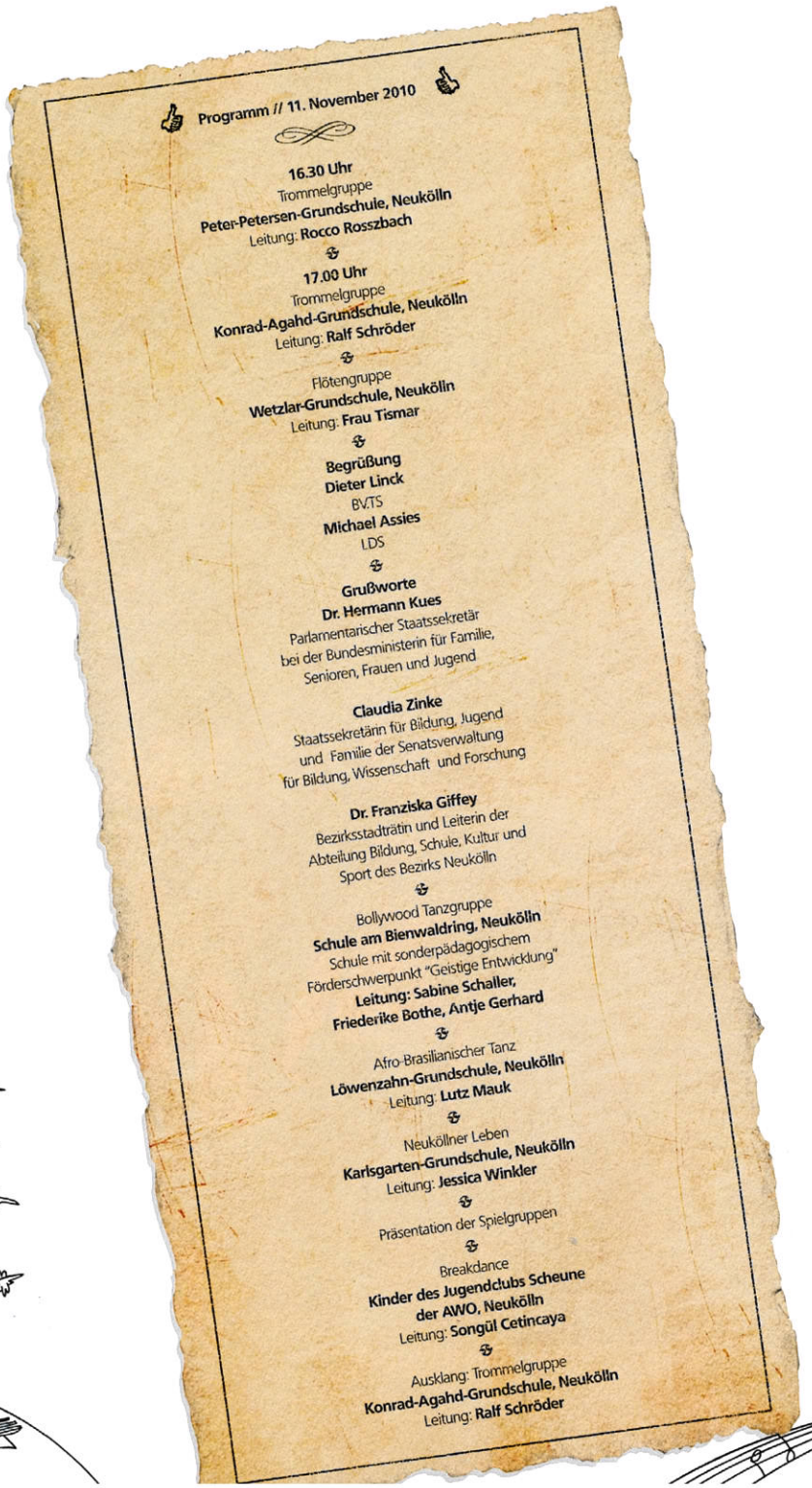
Die Jury setzte sich zusammen aus Vertretern der in der Ständigen Konferenz „Kinder spielen Theater" organisierten Dach- und Fachverbände. Juryvorsitzende war Ulrike Mönch-Hein (Bundesverband Theater in Schulen).
Hinzu kamen:
Michael Assies (Bundesverband Theater in Schulen) als künstlerischer Leiter des Festivals, Gudrun Hennig (Bundesverband Theater in Schulen), Simone Neubauer (ASSITEJ), Frank Grünert (Bund Deutscher Amateurtheater), Katrin Freese (Bundesverband Theaterpädagogik), Annett Israel (Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland), Romi Domkowsky (BAG Spiel und Theater)

Die Jury und ihre Kriterien für die Auswahl

1. Im Theaterstück wird die natürliche Spielfreude der Kinder sichtbar gemacht. Die Inszenierung knüpft an den Spielfähigkeiten der Kinder an.
2. Das Theaterstück wird sichtbar von der gesamten Theatergruppe getragen. Die Gruppe wirkt als Ensemble. Die Spieler spielen miteinander. Einer ausgewogenen Rollenverteilung wurde in der Inszenierung der Vorrang gegeben.
3. Die Spieler zeigen in der Inszenierung eine stimmige Beziehung zu ihren Rollen. Die Spieler haben sich ihre Rollen anverwandelt.
4. Die Spieler verfügen über Präsenz und beherrschen theatrales Handwerk. Die Theatergruppe macht den Eindruck, unter den Aufführungsbedingungen des Festivals bestehen zu können.
5. Die Spieler sind sich zu jedem Zeitpunkt der Aufführung bewusst, Theater zu spielen. Sie haben eine sichtbare Wahrnehmung für das Publikum.
6. Das Gesamtkonzept der Inszenierung ist stimmig.

Unter Berücksichtigung dieser Kriterien entschied sich die Jury letztlich für die sieben hier dokumentierten Aufführungen.

Die Eröffnung



Programm // 11. November 2010

16.30 Uhr
Trommelgruppe
Peter-Petersen-Grundschule, Neukölln
Leitung: **Rocco Rosszbach**

17.00 Uhr
Trommelgruppe
Konrad-Agahd-Grundschule, Neukölln
Leitung: **Ralf Schröder**

Flötengruppe
Wetzlar-Grundschule, Neukölln
Leitung: **Frau Tismar**

Begrüßung
Dieter Linck
BVTS
Michael Assies
LDS

Grußworte
Dr. Hermann Kues
Parlamentarischer Staatssekretär
bei der Bundesministerin für Familie,
Senioren, Frauen und Jugend

Claudia Zinke
Staatssekretärin für Bildung, Jugend
und Familie der Senatsverwaltung
für Bildung, Wissenschaft und Forschung

Dr. Franziska Giffey
Bezirksstadträtin und Leiterin der
Abteilung Bildung, Schule, Kultur und
Sport des Bezirks Neukölln

Bollywood Tanzgruppe
Schule am Bienwaldring, Neukölln
Schule mit sonderpädagogischem
Förderschwerpunkt "Geistige Entwicklung"
Leitung: Sabine Schaller,
Friederike Bothe, Antje Gerhard

Afro-Brasilianischer Tanz
Löwenzahn-Grundschule, Neukölln
Leitung: **Lutz Mauk**

Neuköllner Leben
Karlsgarten-Grundschule, Neukölln
Leitung: **Jessica Winkler**

Präsentation der Spielgruppen

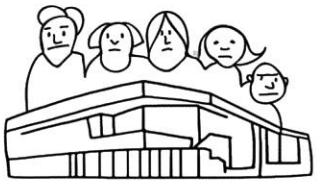
Breakdance
Kinder des Jugendclubs Scheune
der AWO, Neukölln
Leitung: **Songül Cetincaya**

Ausklang: Trommelgruppe
Konrad-Agahd-Grundschule, Neukölln
Leitung: **Ralf Schröder**

Die Eröffnungsveranstaltung stand unter dem Motto „Die Welt in Neukölln". In Neukölln leben Menschen aus 163 Nationen. Diese bunte Mischung des Bezirks sollte bei der Eröffnung in kleinen Teilen präsentiert werden. Das Schwergewicht lag dabei auf musikalisch/tänzerischen Elementen. Über 140 Kinder aus Neuköllner Schulen begrüßten die Spielgruppen und Fachtagungsteilnehmer.




I'M
MUSLIM
DON'T
PANIK



Die Jury meint:
„Ärgern macht Spaß. Das Spiel spiele ich besonders gern!", verrät uns einer der beiden Moderatoren, die uns fortan durch die Szenen führen, gleich am Anfang. Plötzlich tut es weh. Es verletzt. Mit Worten. Mit Fäusten. Und wenn man dabei auch noch mit dem Handy gefilmt wird, um im Internet zur Verhöhnung bloß zu stehen, ist es für die Opfer besonders bitter. Aus Spiel ist Ernst geworden.
Wie die Mechanismen zur Gewalt funktionieren, diese Verstrickung aus Vorurteilen, Respektlosigkeit gegenüber dem Anderssein und Andersglauben, aus Ignoranz, Misstrauen und Erpressung, das zeigen uns die Fünft- und Sechsklässler der Neuköllner Elbeschule auf eindrückliche Weise. Aus Interviews, selbst geschriebenen Texten, Songs, Tanz-, Spiel- und Filmszenen haben sie eine Collage montiert, mit der sie fragen, wie und warum sich ein scheinbar geringfügiger Konflikt zur Gewalt entzündet: ob im Park, auf dem Schulhof oder in der U-Bahn. Entstanden ist ein aufklärerisches und aufrüttelndes Spiel, das Wege sucht, wie Menschen, die in ihren Lebensformen, Kulturen und Religionen verschieden sind, miteinander leben sollen. Ein Spiel um die Zukunft derjenigen, die da auf der Bühne stehen und um die Zukunft von uns allen. Wir sollten hinhören.

Prof. Dr. Ute Pinkert
Zu Beginn kommen alle Kinder der Gruppe in weißen T-Shirts mit schwarzen Buchstaben auf die Bühne: Jedes Kind trägt ein Zeichen bei, und erst zusammen ergeben sie den Titelsatz ihres Stückes. Ein schönes Bild für das Zusammenspiel von Individualität und Gruppe im Theater, das im wirkungsvoll choreografierten Titelsong auch seinen akustischen Ausdruck findet. Die Art des Musikeinsatzes, die Projektion auf der Rückwand, auf der wie auf einer Computerspieloberfläche verschiedene Titel vermerkt sind, und die erste sketchartige Anmoderation durch das hinreißende Moderationspärchen lassen schnell deutlich werden, dass sich die Dramaturgie der Neuköllner Produktion eher an der Revue orientiert als an klassisch-dramatischen oder postdramatischen Strukturen.
Die Fragen, denen die Kinder in ihrer Produktion nachgehen, werden in den Moderationen und den – meist über Filme eingebrachten – Musikbeiträgen deutlich und drehen sich um die Themen Gewalt und Respekt: Was heißt Gewalt? Was bedeutet Respekt? Wann schlägt spielerisches Ärgern in ernsthafte Gewalt um? Die Kinder haben dazu interessante kleine Alltagsszenen gefunden und erfunden. Zum Beispiel diese: Vier Mädchen gehen einträchtig zusammen shoppen, zwei entscheiden sich, ein Eis essen zu gehen. Die anderen beiden bleiben auf der Bühne. Ein Junge kommt unbemerkt vorbei, wirft dem einen Mädchen mit voller Absicht einen schmutzigen Ball in den Rücken und verdrückt sich. Das getroffene Mädchen sieht sich um, entdeckt nur ihre Freundin (die nichts bemerkt hat) und beschuldigt diese. Die andere verteidigt sich und es kommt zum handgreiflichen Streit zwischen den beiden Mädchen, in den sich die anderen beiden, ihre Eiswaffeln erschrocken wegwerfend, einmischen. Plötzlich ist eine ganze Horde Jungs da, die die sich schlagenden Mädchen eifrig mit ihren Handys filmen. Gehässig beginnen die Jungs die Mädchen, die an der Schule ausgerechnet die Konfliktschlichterinnen sind, mit den eben produzierten Handyfilmen zu erpressen: Gebt uns, was wir wollen, oder wir zeigen die Filme herum. Die Mädchen jedoch wehren sich und verweigern die Rolle der Erpressten. Sie stehen zu ihrem Gewaltausbruch und werden Unterstützung bei Erwachsenen suchen. Die Erpressung läuft ins Leere, das Drama findet nicht statt.
Diese Verweigerung des Dramas, indem der Konflikt nach seiner Konstitution durch eine erklärte Verhaltensänderung der Betroffenen gelöst wird, findet sich als grundlegendes Prinzip in allen Szenen. Eine entscheidende Rolle spielen dabei auch die Musikvideos mit Schulklassen der Schule, die nach der Etablierung und ersten Entwicklung des Konfliktes zum Einsatz kommen und die dramatische Entwicklung abbremsen, indem sie ausgehend vom jeweiligen Konflikt den Willen zur Veränderung thematisieren. Die Irritation, die sich angesichts dieser nicht-dramatischen Struktur mitunter einstellt, hat auch viel mit Erwartungshaltungen der Zuschauer zu tun, die die Kinder aus Neukölln gerade nicht bedienen (wollen): Sie präsentieren sich in ihrem Stück als Experten in Sachen Gewalt, aber nicht als Opfer. In selbstbewusster Weise erzählen sie in ihrer Revue von Szenen aus ihrem Alltag, aber in einer Weise, die immer deutlich macht, dass sie damit umzugehen gelernt haben – mit Bewusstheit, Ironie, Solidarität und vor allem einem entschiedenen Willen. Die Revue will nicht analysieren, sie will zeigen, bestärken, Mut machen und Verständigung fördern. Und das ist den Neuköllnern an diesem Abend auf alle Fälle gelungen.

Aus Spiel wird Ernst!

Musik- und Theater-AG & das Filmteam der Elbe-Schule (Grundschule) // Berlin-Neukölln
Spielleitung: Matthias Goldbeck-Löwe, Manfred Hepp



Pia Bohmbach, Friederike Bothe, Florian Hoffmann
Ausgangslage
Das Stück „Aus Spiel wird Ernst" wurde im Schuljahr 2008/ 2009 von der Theater-AG der Elbe-Schule in Zusammenarbeit mit fünften und sechsten Klassen unter der Leitung von Matthias Goldbeck-Löwe und Manfred Hepp erarbeitet und einstudiert.
Die Theater-AG der Elbe-Schule besteht derzeit aus 18 Schülerinnen und Schülern der fünften und sechsten Klassen. Die Elbe-Schule ist eine Grundschule im Bezirk Nord-Neukölln. Ihre Schülerinnen und Schüler kommen überwiegend aus Familien mit Migrationshintergrund, die zu einem Großteil von staatlicher Unterstützung abhängig sind. Für die meisten Schüler der Elbe-Schule ist Deutsch die Zweitsprache.
Immer wieder auftretende Konflikte zwischen Schülern unterschiedlicher nationaler, kultureller und religiöser Herkunft im Schulalltag und eine verbreitete Gewaltbereitschaft innerhalb der Schülerschaft führten dazu, dass Schüler, Lehrer und Eltern der Elbe-Schule im Jahr 2006 begannen, sich intensiv mit dem Thema Gewalt im Zusammenhang mit kulturell-religiösen Vorurteilen auseinanderzusetzen.
Die Arbeit der Theater-AG bettet sich in die Auseinandersetzung mit und die Maßnahmen gegen Gewalt an der Elbe-Schule ein und ist Teil der Anti-Gewalt-Arbeit insgesamt. In diesem Sinne verfolgt sie primär pädagogische Ziele.

Im Rahmen der Teilnahme am Schülerwettbewerb der Herbert-Quandt-Stiftung „Schulen im Trialog - Europäische Identität und kultureller Pluralismus" unter dem Motto „Interkulturelle Kompetenzen stärken - Wissen über die Lebenswelten von Judentum, Christentum und Islam vertiefen" entstand das Stück „Aus Spiel wird Ernst", in dessen ursprünglicher Fassung auch Eltern mitspielten und für das die Elbe-Schule mit dem dritten Preis ausgezeichnet wurde. Ausgangspunkt für die Erarbeitung des Stücks bildeten also Konfliktsituationen der Schülerinnen und Schüler in ihrem Alltag.

Arbeitsprozess
Im Deutschunterricht einiger fünften und sechsten Klassen wurden Schreibkonferenzen zu den Themen „verschiedene Kulturen", „Religion" und „Gewalt" durchgeführt. Aus den dort beschriebenen Situationen wurden in der Theater-AG diejenigen ausgewählt, mit denen sich die Schülerinnen und Schüler identifizieren konnten und die szenisch umzusetzen waren.
Die Erarbeitung der Szenen erfolgte über intensive Körperarbeit. Eine besondere Herausforderung während der Probenarbeit bestand darin, die Schüler zu ermuntern, aus sich herauszugehen und Personen darzustellen, die sie eigentlich nicht spielen wollten. Insbesondere fiel es ihnen schwer, eine erforderliche emotionale Haltung zu den Figuren einzunehmen, die ihrem tatsächlichen Gefühlszustand nicht entsprach.



Da sich die so entstandenen Szenen nicht zu einer Geschichte zusammenfügen ließen, was auch nicht unbedingt beabsichtigt war, wurden sie zu einer Szenenfolge montiert. Dazu führten die Spielleiter zwei Figuren ein, die in der Rolle von Sprechern, Kommentatoren oder Beobachtern des Bühnen- und Filmgeschehens die Szenen miteinander verknüpfen oder von einer Situation in die nächste überleiten sollten.
Parallel zur Erarbeitung der Szenen schrieb der Spielleiter passende Lieder, die mit den Schülerinnen und Schülern einstudiert wurden. „Die Lieder sind zu Songs der Schüler geworden", berichtete der Spielleiter Goldbeck-Löwe. Sie sollten die Botschaften einzelner Szenen zusammenfassen, akzentuieren und für Abwechslung im Stück sorgen.
Das Stück sollte klar durch den Wechsel von Bühnenszenen und eingespielten Filmszenen gekennzeichnet sein. Die Filme verfolgten dabei das Anliegen, die Intensität der dargestellten Situation durch Nahaufnahmen insbesondere der Gesichter zu transportieren und dem Zuschauer das erfahrbar zu machen, was den Spielleitern im szenischen Spiel auf der Bühne nicht umsetzbar erschien. Alle Szenen sollten in der alltäglichen Umgebung der Kinder spielen. Ergänzend wurden Interviews und Aussagen von Eltern und Mitschülern der Schule aufgenommen und an entsprechender Stelle eingespielt.

Die Wiederaufnahme des Stücks im Schuljahr 2010/ 2011 mit den geplanten Teilnahmen am Schultheater der Länder in Nürnberg im September und anschließend am 4. Deutschen Kinder-Theater-Fest in Berlin erfolgte mit komplett neuer Rollenbesetzung. Die 18 teilnehmenden Schülerinnen und Schüler leisteten dabei seit Beginn des Schuljahres 2010/11 dreimal in der Woche eine intensive, mehrstündige Probenarbeit.

Inhalt

Das Stück beschäftigt sich mit dem Thema „Gewalt unter Kindern und Jugendlichen."
In verschiedenen Szenen werden gewalttätige Auseinandersetzungen aufgezeigt und durchgespielt:

- Gewalt durch die Verbreitung von selbst gedrehten Filmen per Handy („Happy Slapping")
- Gewalt durch verbale Beleidigungen, die zu Prügeleien eskalieren
- Gewalt durch Herabwürdigen anderer Religionen
- Gewalt durch herabsetzende Reden über andere („Tratschen", Mobbing)
- Gewalt in der U Bahn.

Auf der Bühne und in den Filmen stellen die Jugendlichen Möglichkeiten des konstruktiven Umgangs mit Gewalt vor. Dabei handelt es sich entweder um deeskalierende Maßnahmen durch andere (Konfliktlotsen oder „Buddies"), die die streitenden Parteien bei der Suche nach Lösungen unterstützen, oder das Aufzeigen von Möglichkeiten, wie die streitenden Parteien selbst aufeinander zugehen können, um den Konflikt zu beenden und Lösungen zu finden.

Analyse der Aufführung

Dreizehn Mädchen und fünf Jungen laufen in weißen T-Shirts auf die Bühne. In einer Reihe formieren sie sich am Bühnenrand und „verkörpern" den Titel des Stücks, der sich aus den einzelnen Buchstaben auf den T-Shirts zusammensetzt. Zeitgleich setzt die Musik ein und die Schüler singen den Titelsong „Aus Spiel wird Ernst".

Die Botschaft ist deutlich: Alle hinhören! Wir meinen es ernst! Auf den weißen Bühnenhintergrund wird ein typisches DVD-Menü projiziert, ein Foto der Elbe-Schule und die Titel der fünf Videos, die im Stück gezeigt werden. („Slap", „Welt", „Respekt", „U-Bahn: Was guckst du?" und „Pöbelei im Park"). Diese Projektion stellt das einzige Bühnenbild dar. Diese karge Bühne und der sparsame Einsatz von Requisiten (Handys, Ball, CD und CD-Player) heben die Wirkung der Video- und Spielszenen hervor. Der Zuschauer kann sich daher voll und ganz auf die Spieler und ihr intensives Spiel konzentrieren.
In der ersten Spielszene, in der es um Erpressung bzw. um die Veröffentlichung von Videoaufnahmen eines handgreiflichen Streits der Mädchen geht, stehen sich Erpresser und Opfer kämpferisch in Reihen gegenüber. Obwohl sie mit der Seite zum Publikum stehen, gelingt es ihnen, den Zuschauer nicht nur stimmlich, sondern auch emotional zu erreichen.
Bei dem Lied „Schaut die Mädchen an" steht die Reihe der Sängerinnen dagegen frontal zum Publikum. Das unterstreicht den auffordernden Charakter des Liedes. Der Zuschauer soll hinschauen und sich in die Personen hineinversetzen („…was sie wohl denken?"). Lied und Szene wechseln sich ab. Die Schauspielerinnen laufen in zwei Gruppen auf einer Kreisbahn um die Sängerinnen herum. So werden die unterschiedlichen Ansichten der Freundinnen verdeutlicht. Der Zuschauer erfährt die Standpunkte immer dann, wenn die jeweilige Gruppe vorn steht, während die andere Gruppe in den Bühnenhintergrund zurücktritt. Am Ende der Szene treffen die beiden Gruppen im Vordergrund aufeinander und kommen im Halbkreis zu einer Klärung.
Zwischen den Szenen treten zwei Freunde in Dialog. Sie sind Moderatoren, kommentieren die Szenen, führen in neue Probleme ein, „montieren" die Teile des Stücks zu einem Ganzen und geraten nebenbei auch noch selbst in Streit. Dabei positionieren sie sich immer frontal zum Publikum hin und sprechen ihre Texte sehr prägnant und souverän.
Aber auch alle anderen Darsteller haben eine überzeugende Bühnenpräsenz. Charaktere und Typen werden – auf der Bühne und im Film – in Mimik und Gestik überzeugend dargestellt. Eine besondere Intensität entwickelt sich in manchen Videoszenen durch die Nahaufnahmen. Beeindruckend zeigt sich dies in dem U-Bahn-Video. Das Gewaltpotential des Protagonisten ist hoch, die Angst der Opfer zum Greifen nah, der Zuschauer fühlt sich hineingezogen, ihn beschleicht das ungute Gefühl, selbst in diesem Waggon zu sitzen. Die Erleichterung wird ihm erst nach einem Filmschnitt gegönnt. Einen Moment lang bleibt das Ende der Szene offen, um dann den Blick auf die Rücken aller U-Bahnfahrer zu lenken. Sie haben sich zu einer Gruppe formiert und den gewaltbereiten Mitfahrer aus dem Wagen gedrängt. Durch den Videoeinsatz gelingt es, die Stimmung, die Nähe zu den Akteuren und die Aggressivität sehr überzeugend darzustellen.
Neben den sicher gesungenen Liedern, die das Stück auflockern und den Zuschauer kurzzeitig emotional entlasten, ist die verständliche und deutliche Artikulation der Darsteller hervorzuheben. Die Sprache aller Beteiligten ist authentisch und passt zu den Rollen und zur Stimmung. Dabei werden zur Akzentuierung bestimmter Meinungen oder Konfliktlösungen bestimmte Textpassagen im Chor gesprochen. Dies hat einen wirkungsverstärkenden Effekt.


EVER

„Aus Spiel wird Ernst" ist ein Stück, dem persönliche Erlebnisse und Geschichten der Schüler als Grundlage dienen. Die Akteure erzählen nicht nur reale Ereignisse, sondern erweitern sie durch Fiktionen, wodurch die Geschichten einen größeren Gestaltungsspielraum erhalten. Szenische Darbietungen auf der Bühne wechseln sich mit Videos ab, Handlungen gehen ineinander über. So entsteht ein Spannungsbogen, der die Aufmerksamkeit der Zuschauer gefangen nimmt. Vor jedem Film erläutern die Moderatoren das Thema, während sich die Spieler mit dem Rücken zum Publikum auf die Bühne setzen und sich so das Video ebenfalls anschauen. Diese demonstrative Haltung unterstreicht die Ernsthaftigkeit, mit der die Schüler und Schülerinnen beim Spiel dabei sind, was die filmischen Sequenzen bewusst einschließt.
Die Videos sind professionell gemacht. Verschiedene Kameraeinstellungen (Nahaufnahmen, Totale, Halbtotale) spielen mit Nähe und Distanz, die Szenen werden durch schnelle Schnitte und Ortswechsel strukturiert. Mitunter sind die Videosequenzen zu lang. Besonders der Film, der im Park und an der Bushaltestelle spielt, ist hierfür ein Beispiel. Aussage und Eindringlichkeit der Filmszenen hätten durch Straffung mehr auf den Punkt gebracht werden können.
Die Gesamtkomposition aber ist ästhetisch ansprechend und „bewegt" die Jugendlichen, die Hauptadressaten des Stücks. Die Figuren entsprechen der Erlebniswelt der darstellenden Kinder bzw. Jugendlichen und zum großen Teil auch der älteren Zuschauer. Die Rollen sind bewusst nur rudimentär und verfremdend ausgearbeitet. Themen und Texte wirken authentisch. Das Stück ist unterhaltsam, regt zum Nachdenken an und berührt auch emotional. Der begeisterte Applaus spricht dann auch für sich.





Diskussion nach der Aufführung

Die Jugendlichen, die im Anschluss über das Stück diskutierten, fühlten sich sowohl durch das Thema als auch durch die Darstellung der Lösungsmöglichkeiten unmittelbar angesprochen und verstanden. Engagiert beteiligten sie sich an den Gesprächen. Im Mittelpunkt der kritischen Beurteilung standen weniger Inszenierung und Konstruktion des Stücks, als die Inhalte und angesprochenen Themen und Probleme. Hier wurde deutlich, welche starke Wirkung das Stück auf Kinder hat: Das Thema „Gewalt" steht im Vordergrund der Betrachtung.
Die Schülerinnen und Schüler der Elbe-Schule berichteten sehr überzeugend davon, wie dieses Stück das Schulleben verändert habe. Ihnen sei das Thema „Gewalt" und der Schaden, der damit täglich angerichtet werde, viel bewusster geworden. Sie könnten jetzt Konflikte untereinander konstruktiver lösen.
Die Teilnehmer der Gesprächsrunden berichteten von unterschiedlichen Erfahrungen mit Gewalt. An einigen Schulen seien gewalttätige Auseinandersetzungen durchaus die Regel, von anderen Schulen wurde berichtet, dass zumindest offene Gewalt kein Thema sei. Einige erzählten von Mobbing wegen mangelnder Markenkleidung oder wenig Geld. Bei den Elbe-Schülern standen Themen wie „Verletzung der Ehrgefühls" bzw. „Beleidigung der Familien oder der religiösen Orientierung" im Vordergrund.
Auch das Thema „Eskalation" wurde nach Meinung aller realitätsnah und überzeugend dargestellt. Dabei sei nicht selten der ursprüngliche Anlass eher unbedeutend und nach einigen Eskalationsstufen nicht mehr benennbar.

Die dargestellten Lösungen wurden in den Diskussionsrunden überwiegend als realistisch konstruktiv, als „machbar" empfunden („man hat ja gesehen, dass einer, der in der U - Bahn rumpöbelt, keine Chance mehr hat, wenn alle zusammenhalten").
Allen hat das Stück „sehr gut" gefallen. Kritik wurde nur an der Vielzahl und Länge der Filme geäußert. Einige wünschten sich mehr Spielszenen auf der Bühne, eventuell begleitet durch Live-Musik.
Manche Lösungsstrategie mag für den erwachsenen Betrachter plakativ und aufgesetzt wirken, die Jugendlichen nahmen aber auch die Darstellung der Lösungsansätze durchweg sehr ernst und betrachteten sie als wichtige Orientierungsmöglichkeit. Auch dadurch entfaltete das Stück seine beeindruckende Wirkung.



Die Jury meint:
In der musikbetonten Inszenierung „Justus und ein Hahn zu viel" (nach Ideen der Petterson-und-Findus-Bücher von Sven Nordquist) überzeugt die Theatergruppe „Knirpse" durch ihre natürliche Spiellust, ihr theatrales Können, ganz besonders aber auch durch ihre beeindruckende Ensembleleistung. Gemeinsam entwickelt sie die Geschichte eines dominieren wollenden, wenig einfühlsamen Leaders, der schließlich in einer bedrohlichen Situation zum Retter in der Not wird. Wirkungsvoll kombinieren die Kinder im Laufe des sehr bewegten Bühnengeschehens Geräusche, Musik, Bewegung und choreografische Elemente im Wechsel mit passenden Songs und integrieren viele chorische Elemente mit eher sparsam eingesetzten Solotexten. Ausgesprochen sicher agieren sie dabei in ihren Rollen und spielen ein abwechslungsreiches, unterhaltsames Bühnenstück mit klaren szenischen Bilderfolgen. Pointiert eingesetzte Requisiten und Kostüme vor einem zurückhaltenden Bühnenhintergrund unterstützen Aussage und Wirkung dieses lebendigen Spiels.

Maxemilian Weig
In „Justus und ein Hahn zu viel" werden Geschlechterrollen über eine Geschichte auf einem Bauernhof verhandelt. Auf der einen Seite steht da ein gackernder Hühnerhaufen voller aufgeregter, sich ständig zankender Hühner, denen nur eines fehlt: ein Hahn! Der männliche Chef, der sie bisher auf dem Bauernhof von Opa Leopold in Zaum hält, ist ihnen nicht fesch genug: er ist ein Kater! Diese Ausgangssituation wird den Zuschauern erst szenisch im Spiel und dann noch mal mittels Liedertexten vorgestellt. Da steht dann Justus, der Kater, nachdem er alle Hühner verscheucht hat, alleine auf der Bühne und erklärt in seinem Solo dem Publikum, dass er der Chef ist. Dieses Prinzip der Eingliederung von mal chorisch, mal einzeln gesungenen Liedern durchzieht das gesamte Stück. Dramaturgisch notwendig sind die Lieder dabei oftmals nicht, denn im Spiel wurde eigentlich schon alles erzählt, aber sie sind schön anzuhören. Zum Konflikt in der Aufführung kommt es, als dann ein zweites Alphatier, ein echter Gockel (Ramazotto), der auch krähen kann, auf den Bauernhof kommt. Natürlich sind alle Hühner sofort in ihn verliebt und Justus ist betrübt. Als dann aber Hühnerdiebe um ein Haar eines der Hühner vom Hof klauen, erweist sich Justus und nicht Ramazotto als wahrer Held und Beschützer seines Hühnerhaufens.
Ob mit dieser Anlage Geschlechterrollen verhandelt werden ist fraglich. Ohnehin wirkt die Thematik über die vorgegebenen Liedtexte, die eingeschriebenen Wortwitze und Anspielungen stark aus einer Erwachsenenperspektive vorformuliert. Die Kinder haben hier schnell gelernt, wie sie sich verhalten müssen, um den Erwachsenen im Publikum eine Freude zu machen,
und sie wissen auch, an welchen Stellen sie Lacher ernten werden, auch wenn sie vielleicht nicht ganz verstehen warum. Hier wird mit Kindern Sing-Theater für Erwachsene gemacht. Spannend wird es immer dann in der Aufführung, wenn die Kinder ganz ohne Text Theater spielen. Da sieht man dann beim Blindes-Huhn-Spielen eine konzentrierte Spannung in den Körpern, denn die Kinder kennen das Spiel nur zu gut! Da entsteht beim Auftritt der Hühnerdiebe eine spannungsgeladene Atmosphäre, wenn sie sich im Dunkeln mit Taschenlampen anschleichen, denn sie scheinen wirklich eine diebische Freude an ihren Figuren zu haben! Die Schüler agieren hier voller Ernst und mit viel Spielfreude, jenseits jeglicher Niedlichkeitseffekte: Großes Theater!

Gabriele Lemke, Arne Sievers, Ingo Gärtner
Ausgangslage
Die Lisa-Tetzner-Schule ist seit 1996 eine theaterbetonte Grundschule. Fest in den Stundenplan eingebundene Theaterstunden für die Klassen 1 und 2 sowie 5 und 6 und zweistündige Arbeitsgemeinschaften pro Woche für die Klassenstufen 3 und 4 sowie für die Kinder ab Klasse 5 machen die Schule nicht nur für kreative Kinder attraktiv, die sich freiwillig zu theatralen Aktivitäten hingezogen fühlen. Neben der jährlichen Teilnahme am Neuköllner Theatertreffen, dessen offizieller Veranstalter der Förderverein der Lisa-Tetzner-Schule ist, war die Schule mit ihren Produktionen mehrere Male zum Schultheater der Länder sowie zu vergangenen Deutschen Kinder-Theater-Festen eingeladen. Mit dem Stück „Der kleine Angsthase" traten Kinder der Knirpsen-AG 2008 erfolgreich in Magdeburg auf.
Im Schuljahr 2008/2009 übernahm Andrea Nestler die Knipsen-Gruppe der Zweitklässler in die Arbeitsgemeinschaft und begann mit den bekannten Kennenlern-, Vertrauens- und Kontaktübungen. Die Kinder erprobten darin Durchsetzungsvermögen, Sprachgewandtheit, Körperbeherrschung wie auch Disziplin.

Justus und ein Hahn zu viel

Knirpsen-Theater-AG der Lisa-Tetzner-Schule (Grundschule) // Berlin – Neukölln
Spielleitung: Andrea Nestler











Erarbeitung

Das Stück orientiert sich an dem Kinderbuch „Findus und der Hahn im Korb" von Sven Nordquist. Vom Kinderbuch nicht ganz überzeugt, nutzte die Spielleiterin das Sujet und schrieb einen Plot.

Die Grundgeschichte war deshalb besonders geeignet, weil sie die Möglichkeit bot, viele Kinder in das Spiel einzubinden, die komplette Gruppe in vielen Szenen erscheinen zu lassen, daneben aber auch der individuellen Gestaltung der Rollen Rechnung zu tragen. Außerdem boten sich viele Anknüpfungspunkte, um auch die Vorstellungen der Kinder einbinden zu können. So entwickelten diese relativ schnell Standbilder und kleine Szenen, die zur Grundlage für die weitere Arbeit genutzt werden konnten. Ein halbes Jahr lang wurden gemeinsam Ideen entwickelt, verändert, viele auch wieder verworfen. Nach einer längeren krankheitsbedingten Pause wurde die Arbeit am Stück in Klasse 3 fortgesetzt. Die Kinder begaben sich sofort in die konkrete Arbeit, zeigten hier viel Kreativität und entwickelten so Szene für Szene.

Da die literarische Vorlage über keinen eigentlichen dramatischen Höhepunkt verfügt, erfand die Gruppe die Hühnerdiebe. In der Probenarbeit mit allen beteiligten Kindern wurden für diese neu hinzugekommenen Spielsequenzen die Rollen der Diebe und deren Beziehung zueinander gemeinsam entwickelt sowie das gesamte Diebstahlsszenarium.

Im Mai 2010 kam es dann zur ersten Aufführung im Rahmen der Neuköllner Theatertreffens der Grundschulen.

Inhalt

Justus, der Kater, lebt mit Bauer Leopold und zehn lustigen Hühnern auf einem Bauernhof. Eines Tages bringt der Bauer einen Hahn mit auf den Hof, der von den Hühnern freudig aufgenommen wird. Nur Justus sieht den Hahn nicht gern, denn durch diesen geht seine Position als Chef verloren. Erst als drei Diebe ein Huhn stehlen wollen, zeigt sich der wahre Charakter des stolz krähenden Hahnes. Justus rettet das Huhn, gewinnt so seine Stellung auf dem Hof zurück. Glücklicher Umstand: Drei Küken erweitern nunmehr die muntere Hofgemeinschaft.

Aufführungsanalyse

„Justus und ein Hahn zu viel" ist ein lebendiges, bewegtes Stück, das von der Spielfreude der Akteure getragen wird. Selbstbewusst nutzen die Kinder den großen Bühnenraum (Guckkastenbühne, Nebenbühne und Zuschauerraum) in verschiedenen Ebenen und entwickeln dort den Rhythmus ihrer Texte und Bewegungen. Die immer gleiche Musik zum Szenenwechsel, „Ich wollt', ich wär ein Huhn…", unterstützt das Handlungstempo und die frohe Grundstimmung des Stückes. Sparsam eingesetzte Requisiten lassen die Aufmerksamkeit des Zuschauers bei den handelnden Figuren. Die Spielerinnen und Spieler führen die Zuschauer an einem „roten Faden" chronologisch durch das Stück.

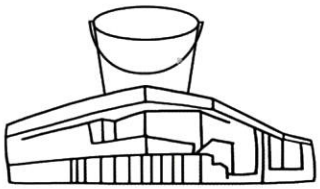
Schon die Eröffnungsszene steht exemplarisch für die insgesamt frische, lebendige Herangehensweise, denn hier wird dem Zuschauer mit dem Mittel der Rhythmisierung in Sprache und Bewegung in wenigen Augenblicken die gesamte Ausgangssituation markant und lustvoll dargebracht.
Ein Geräuschteppich vom Band eröffnet und signalisiert den Ort der Handlung. Froh und laut gackernd betreten die Hühner die Bühne, den „Hühnerhof" mit dem Ruf ausfüllend: „Hühner legen Eier!". Ihre dabei sich nach vorn streckenden Köpfe lassen an ihrer Identität keinen Zweifel, auch wenn ihre zurückhaltende, aber doch sehr markante Kostümierung einen deutlichen Hinweis auf das liebe Federvieh gibt. Da bleibt Justus als Solo-Gegenpart nur, diese Schar im gleichen Rhythmus, stark stampfend und ein jedes Huhn ins Visier nehmend, auf des Katers Verantwortung hinzuweisen: „Ich bin der Chef!". Eine dritte Gruppe möchte mit ihrem Text die Hühner verjagen. So entsteht ein immer lauter werdender Klangteppich. In diesen turbulenten Auftakt kommt nun der eigentliche Herr des Hofes, der Bauer, um lautes Rufen bemüht. In der Besetzung ein zierlicher, stimmlich eher zurückhaltender Hausherr, dem der Stress mit dieser Rasselbande deutlich anzumerken ist. Erst nach seinem mehrmaligen, sich akustisch steigernden Ruf reagiert das Federvieh abrupt. Beinahe ist man mit ihm froh, dass die Hühner verschwinden: „Endlich Ruhe!".
Mit dem Aufeinanderfolgen von versetzt rhythmisch chorischem Sprechen in anschwellender Lautstärke und der eintretenden Ruhe, mit dem im Bild stehenden kleinen, die Schultern hängen lassenden Bauern, gelingt ein humorvoller und die Erwartungshaltung der Zuschauer schürender Einstieg. Für ein Lachen sorgen die sich flüsternd und flatternd entfernenden Hühner.
In dieser Weise setzt sich das Stück fort. Die Kinder verstehen es, charakteristische Gesten zu transportieren und die unterschiedlichen Figuren humorvoll zu zeichnen. So wird z.B. durch schnelle Flatterbewegungen die Aufgeregtheit eines stolzierenden Hahnes verdeutlicht. Große, raumgreifende Gesten zeigen einen Kater mit Führungs- und Besitzanspruch. Stimmungen wie Verzweiflung und Freude werden durch körpersprachliche Mittel wie hängende Schultern oder sparsame, tippelnde Bewegungen erzeugt.
Alle Kinder spielen sehr frisch und ihren Rollen angemessen, wobei sie nicht gnadenlos am Text kleben müssen. Viele ihrer Sprechanteile können sie frei gestalten, was den Eindruck von Spontaneität unterstützt. So werden kleine Pannen auch mühelos aufgefangen, ohne dass der unwissende Zuschauer dies auch nur ansatzweise bemerkt.
Um der Handlung einen spannungsvollen Konflikt beizumengen, dringen Diebe aus dem Zuschauerraum kommend in die Hofidylle (Hauptbühne) ein und planen auf einem Nebenschauplatz (Nebenbühne) die Entführung eines Huhnes. Jeder Dieb zeigt dabei überzeugend eine eigene Visitenkarte (z.B. berlinerisch-frech oder dumm-naiv) mit deutlich unterscheidbarem Status.
In der Lisa-Tetzner-Schule ist es Tradition geworden, mit schwarzer Kleidung aufzutreten, um die Körpersprache und die Interaktion in den Mittelpunkt zu stellen. Bewusst wurde auch in diesem Stück auf üppige Kostüme und Bühnendekoration verzichtet, und das zeigt durchaus positive Wirkung, wären da nicht die Fische. Überflüssig erschien uns die Szene, die den Bauern bei seiner Lieblingsbeschäftigung, dem Fischen, zeigt und in der Kinder in prachtvollen, pallettenbesetzen Fischkostümen auftauchen. Hier wurde die ansonsten stimmige Ästhetik aufgebrochen und letztlich gestört.

Hingegen wirken drei übergroße Requisiten (Einkaufskorb des Bauern, der dadurch noch kleiner erscheint, als seine Gesten es zeigen; ein Riesenhuhn mit Uhr, dessen Bedeutung nicht gleich ganz deutlich wird; ein Megaphon, das den ohnehin schon lauten Kater noch zusätzlich verstärkt) witzig und überraschen durch ihren Einsatz.
In dem sehr zurückhaltenden und sparsam gestalteten Bühnenbild können die Kinder gut agieren und Handlungsräume durch ihr Spiel erkennbar vielseitig nutzen.
Der stimmige Wechsel zwischen chorischem und solistischem Sprechen und Gesang lässt keine Langeweile aufkommen.
Die Musik spielt in dem Stück eine entscheidende Rolle. Wenn es zu Recht auch nicht dezidiert als Musical deklariert ist, so nutzt es doch die sehr eingehenden Songs, um die Situation von Gruppen oder Einzelpersonen noch einmal besonders markant und emotional auf den Punkt zu bringen. Wie gut das funktioniert, zeigt besonders der Blues, den der Bauer singt. Rhythmisch präsent, aber in einem fast weinerlichen Grundton und abgehacktem Bluesmetrum, kann er den Zuschauer unmittelbar erreichen und ihm seine ganze Misere verdeutlichen. Der Einsatz musikalischer Mittel unterbricht zwar den dramatischen Verlauf, rückt aber die Situation des Bauern durch den emotionsgetragenen Song noch einmal in ein deutlicheres Licht.
Ziemlich befremdlich empfanden wir die von einigen erwachsenen Zuschauern geäußerten Bedenken über die in ihren Augen unreflektierten Rollenklischees „der mannstollen Hühner" und des „Machohahns". In den entsprechenden Szenen waren aber die Spielfreude und die Lust an der komödiantischen Übertreibung besonders deutlich spürbar, und, wenn Mann/Frau genau hinsah, war auch das augenzwinkernde Einverständnis darüber wahrzunehmen, dass hier „gespielt" wurde. Insgesamt überzeugten die Kinder durch ihre Bühnenpräsenz, ihre Spielfreude und die aufmerksame Wahrnehmung aller Mitspieler.









Die Jury meint:
Ein Eimer auf leerer Bühne. Was mag darin sein? Etwas Geheimnisvolles, etwas Wunderschönes, etwas Gefährliches, Hässliches, Lustiges...? Bei dem Bewegungstheaterstück des Goethe-Gymnasiums Schwerin „Geschichten aus dem Eimer" erfährt diese Redensart ihre Umkehrung. Tatsächlich dreht sich das Spiel rund um blaue Eimer, aus denen phantasiereich geschöpft wird: Durch Zusammenspiel und Bewegung werden Sinnsprüche, Haltungen, Emotionen und Geschichten zum Leben erweckt. Es entsteht sogar ein Brausen des Meeres. Ein Eimer wird zum Hut, zum Teddybär, zum Computer, zum Versteck... Es wird sichtbar, wie eigene Ideen und Improvisationen der Spielerinnen und Spieler zu einer Ensembleleistung zusammenwachsen und eine gemeinsame Choreografie entsteht. Alle Akteure sind gleichberechtigt beteiligt, und es macht Spaß zu sehen, was mit Spiel- und Bewegungsfreude alles aus einem Eimer herauszuholen ist.

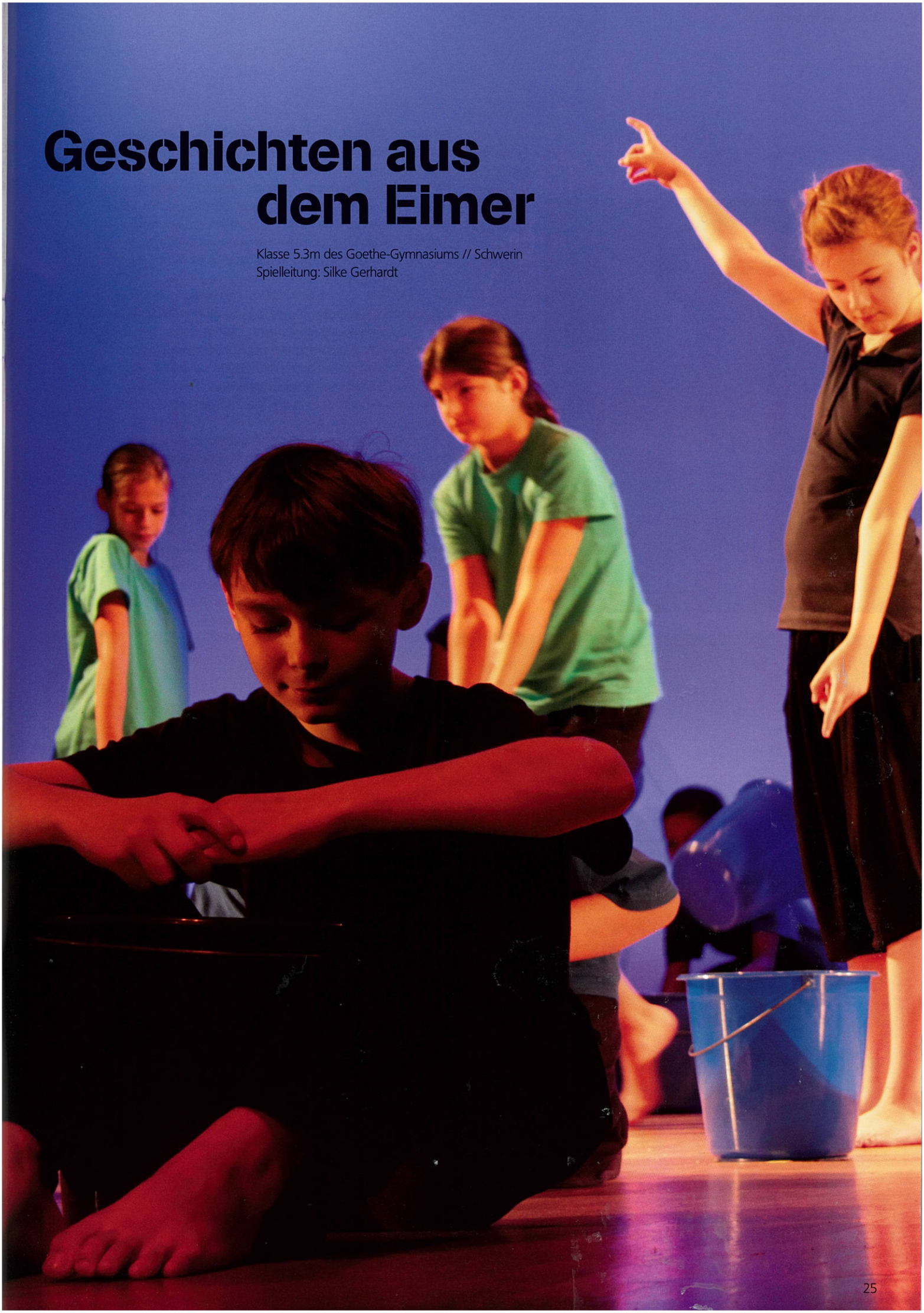
Maxemilian Weig
Die Gruppe des Goethe-Gymnasiums aus Schwerin nimmt den Tanz als Ausgangspunkt ihrer Auseinandersetzung mit dem Thema Wasser.
Dass sich in dieser Aufführung alles um Wasser dreht, ist von Anfang an klar. Der Hintergrund der Bühne ist in ein tiefes Blau eingefärbt und man hört eingespielte Wassertropfen in einen Eimer ploppen/platschen. Dann treten die Kinder in einheitlich schwarzen Hosen und blau-türkisen T-Shirts auf und setzen eine ganze Assoziationsmaschinerie zum Thema in Gang oder besser in Tanz. Begleitet werden sie dabei von eingespielter Musik, die den mal fließenden mal wirbelnden Bewegungen Rhythmus und Farbe gibt. Die Kinder haben alle einen blauen Eimer, den sie mal hochwerfen oder weiterreichen, in den sie Regen prasseln lassen oder unter dem sie sich schützend verstecken. Mit den Eimern wird Wasser geschöpft und weitergereicht, und sie bilden aneinandergereiht eine blaue Linie auf der Bühne, hinter der die Schüler liegend verschwinden und ein bezauberndes Bild entstehen lassen: Zu Brandungsgeräuschen wiegen die Arme der Kinder in der auf- und abschwellenden Bewegung einer Welle. Hier und an vielen weiteren Stellen des Stückes stehen choreographierte Bewegungsabläufe im Mittelpunkt, die mal klare Bilder (Welle) stellen, aber auch immer freie Assoziationen erlauben. Wesentlich konkreter (plakativer) sind dagegen die eingebauten Textpassagen, bei denen die Kinder nacheinander ihre Assoziationen zum Thema darbieten („Wasser ist Leben und Tod."; „Wasser ist…").
Der Zusammenhang der Aufführung wird über das Thema Wasser hergestellt, vor dessen Hintergrund die Bewegungsabläufe der Kinder gelesen werden sollen. Auch dann, wenn die Leinwand rot eingefärbt ist und die Kinder mit viel Konzentration in wechselnden Paaren ihre Bewegungen spiegeln, daraus auszubrechen versuchen und am Ende, nachdem sie sich auf ihren Hintern vielfach im Kreis gedreht haben, erschöpft am Boden liegen. Auch wenn den Schlusspunkt eine verbalisierte Botschaft ans Publikum setzt („Ohne Wasser merkt euch das, wär unsere Welt ein leeres Fass."), steht im Mittelpunkt dieser Produktion die Körperarbeit mit Kindern, die auf ein Thema bezogen keine Handlung, aber viele kleine Geschichten und Bilder auf die Bühne bringt.

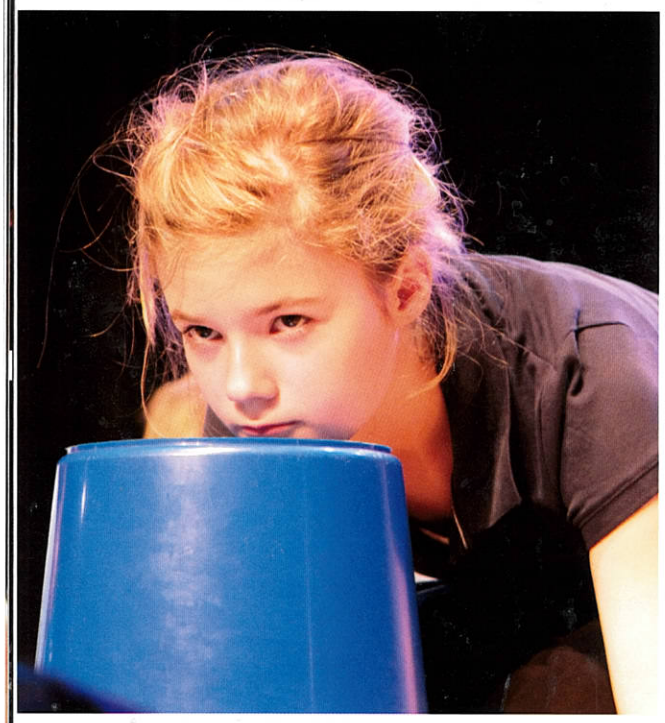
Christin Breuer, Jutta Richter und Jacqueline Scholz
Beschreibung der Gruppe
Hier spielt keine Theatergruppe im üblichen Sinne, sondern die Klasse 5.3m des Goethe-Gymnasiums Schwerin. Sie setzt sich aus 14 Mädchen und 11 Jungen im Alter von 11 und 12 Jahren zusammen.
Die Schule hat ein musisches Profil und bietet neben einer umfassenden musikalischen Grundbildung auch die Bereiche „Theater" und „Tanz" an. Aufgrund seiner besonderen Profilierung ist das Goethe-Gymnasium in Schwerin sehr gefragt.
Im Rahmen des Pflichtunterrichts wird in den 5. und 6. Klassen als 3. Sportstunde das Fach „Musik und Bewegung" angeboten. Die Schüler erwerben hier Basiskenntnisse in Tanz und Darstellendem Spiel, die sie in den höheren Klassenstufen im schulinternen Theater erweitern können.

Voraussetzungen der Spielleiterin
Die Spielleiterin Silke Gerhardt ist ausgebildete Lehrerin für Sport und Geographie. Musik, Tanz und Bewegung spielen aber schon immer eine große Rolle in ihrem Leben, so trainierte sie in ihrer Kindheit und Jugend rhythmische Sportgymnastik. Über eigenes Interesse an der Theaterarbeit mit Kindern eignete sie sich in vielen Workshops die nötigen Kenntnisse und Fertigkeiten an und bietet heute selbst Kurse an oder organisiert Theaterfestivals. An ihrer Schule leitet sie eine feste Theatergruppe für ältere Schüler, die schon an weltweiten Theatertreffen teilnahm. Außerdem hat sie eine 3-jährige Ausbildung zur Tanzpädagogin abgeschlossen.

Geschichten aus dem Eimer

Klasse 5.3m des Goethe-Gymnasiums // Schwerin
Spielleitung: Silke Gerhardt





Voraussetzungen der Schüler

Theatererfahrung haben die wenigsten Schüler, aber aufgrund ihrer musikalischen Vorbildung bringen sie alle ein gutes rhythmisches Empfinden und Gespür mit. Durch die umfassende musische Ausbildung im Rahmen des Schulunterrichts entwickeln sie ihre Fertigkeiten weiter. Die meisten Schüler singen im Schulchor oder spielen im Orchester. Auch hier ist das gemeinsame Tun in der Gruppe sehr wichtig. Die Schüler sind also gewöhnt, aufeinander zu hören, Rücksicht zu nehmen oder sich abzustimmen.

Verschiedene Bewegungsmöglichkeiten konnten die Schüler in der wöchentlichen Unterrichtsstunde „Musik und Bewegung" erwerben. Das gemeinsame Bewegen zur Musik soll den Schülern helfen, zu einer Klassengemeinschaft zusammenzuwachsen. Die Spielleiterin wählte bewusst diese Theaterform, um das Wir-Gefühl der Schüler zu stärken. Den Schülern selbst war es sehr wichtig, dass es keine Hauptpersonen gab, sondern alle gleichberechtigte Partner auf der Bühne sind.

Arbeitsprozess

Silke Gerhardt untergliederte den Probenprozess in 5 Phasen:

1. Grundlagen der Körperarbeit
2. Arbeit mit Objekten
3. Themensammlung
4. Strukturierung
5. Vervollkommnung

In der ersten Phase ging es darum, sich selbst durch Körperübungen kennen zu lernen. Das Vertrauen in den eigenen Körper ermöglichte den Schülern, den Blick auf die Gruppe zu öffnen, und war Voraussetzung für die Gestaltung von Rollen. Übungen zur Sensibilisierung, Körperwahrnehmung, Orientierung im Raum, zum Sammeln und Erproben von Bewegungsmaterial und die Arbeit am Bewegungsausdruck ermöglichten über das Kennenlernen des eigenen Körpers das Zusammenfinden der Gruppe.

Die zweite Phase öffnete den Blick auf den Umgang mit den Objekten wie Seile, Papier, Tücher, Folie, Kuscheltier, Ball und Eimer. Die Verschiedenartigkeit dieser Objekte erforderte einen kreativen Umgang, um deren vielseitige Einsatzmöglichkeiten herauszufinden. Schon in dieser Phase stellte sich heraus, dass der Eimer die Spielfreude in der Gruppe besonders anregte. So war man sich schnell einig, an diesem Objekt weiter zu arbeiten.

In der dritten Phase ging es darum, Assoziationen zu erkunden, die dieser Eimer hervorrufen kann. Welche Verbindungen können mit diesem Eimer hergestellt werden, mit welchen Themen und Materialien kann man den Eimer kombinieren, welche Rolle kann der Eimer spielen bzw. welche Rolle spiele ich, spielt die Gruppe mit dem Eimer?

Durch das Zusammentragen der Ideen und immer neuer Anregungen durch die Spielleiterin erarbeitete sich die Gruppe einen umfangreichen Fundus szenischen Materials.

In der nächsten Phase ging es darum, diesen Fundus zu bündeln und heraus zu finden, welches Material wie bearbeitet werden könnte.

Durch die Gespräche mit allen Beteiligten kam zum Ausdruck, dass die Spielleiterin es verstanden hat, den Kindern Strukturen aufzuzeigen, ohne sie in ihrer Kreativität einzuschränken. Die sensible Führung in dieser Phase hatte sicher großen Anteil an der überzeugenden Darstellung. Die Schüler wurden mit dem Thema und der Umsetzung so vertraut, dass sie in ihren Handlungen auf der Bühne eine große Präsenz und Sicherheit ausstrahlten.

Die fünfte Phase begann eigentlich erst zu Beginn dieses Schuljahres. Durch die Unterbrechung aufgrund der Sommerferien mussten bereits sicher geglaubte Strukturen wieder erarbeitet werden. Aber auch dieses Problem löste sich schnell, weil sich die Schüler gemeinsam erinnerten und durch das Wiederholen einiger Übungen erneut Sicherheit gewannen.

Bei der Hospitation der Generalprobe erlebten wir mit, mit wie viel Feingefühl Silke Gerhardt die Schüler immer wieder motivieren konnte, obwohl sie sichtbar müde und erschöpft waren. Nur bestimmte Schlüsselszenen wurden mehrmals wiederholt. Nach einer kurzen Pause nutzten bekannte Rituale, sich auf den letzten Durchlauf zu konzentrieren. So zeigte sie den Schülern, dass sie Vertrauen in ihre Leistung hat.

Zum Stück

Der Vorhang öffnete sich. Und was sah man? Einen blauen Eimer in der Mitte der Bühne und dazu hörte man es tropfen. Nach einiger Zeit kamen Darsteller einzeln aus den „ Gassen" und entdeckten alle etwas Anderes in diesem Eimer. So erhielt das Publikum gleich zu Beginn des Stücks einen Einblick in die vielfältige Nutz- und Interpretierbarkeit eines einfachen Eimers. In den nun folgenden 20 Minuten konnten die Zuschauer erleben, wozu die 25 Schülerinnen und Schüler von diesem Objekt inspiriert wurden.

Alle Darsteller waren während der Aufführung gleichberechtigt präsent. So wurde dem Anspruch Rechnung getragen, auf Hauptrollen zu verzichten. Obwohl fast immer alle Schülerinnen und Schüler gleichzeitig zu sehen waren, wurde es nicht langweilig, da die Gruppe ständig die Choreografie änderte. Durch den steten Wechsel von eher individuell wirkenden Improvisationsabläufen und synchronen Gruppenbewegungen entstanden spannende, einprägsame, mit Eigenleben gefüllte Bilder, in denen die gesamte Bühne unterschiedlich genutzt wurde.

In einer Szene bildeten die Eimer die kreisförmige Umrandung eines Wasserbeckens. Die Kinder sprangen hinein, wurden zu Fischen und Schwimmern. Das Bild löste sich auf, die Gruppe lief frei durch den Raum und jeder nutzte seinen Eimer auf verschiedene Weise. Die Eimer waren nun Kuscheltiere, Computer, Spiegel und Geheimnisträger. Plötzlich blieb ein Akteur im Freeze stehen, wandte sich zum Publikum und sagte seinen Spruch zum Thema Wasser (z.B. „ Wasser ist Leben").

In einer weiteren Szene versteckte sich jeder hinter seinem Eimer, kam wieder zum Vorschein und zeigte dem Publikum erst sein ernstes, dann sein verschmitztes Gesicht. Anschließend verwandelte jeder seinen Eimer in eine Trommel und gemeinsam erzeugten alle einen immer lauter werdenden Regen. Daraufhin wurde der Eimer als Regenschutz genutzt und jeder brachte mit seiner Körpersprache zum Ausdruck, ob er sich über den Regen freut oder nicht.

Die besondere musikalische Bildung der Schülerinnen und Schüler kam überzeugend zur Geltung, als sich die Gruppe in drei Kreise aufteilte. Jeder Kreis zeigte einen anderen Bewegungsablauf und sang dazu sein eigenes Lied. Trotzdem strahlte dieses Bild Harmonie aus.

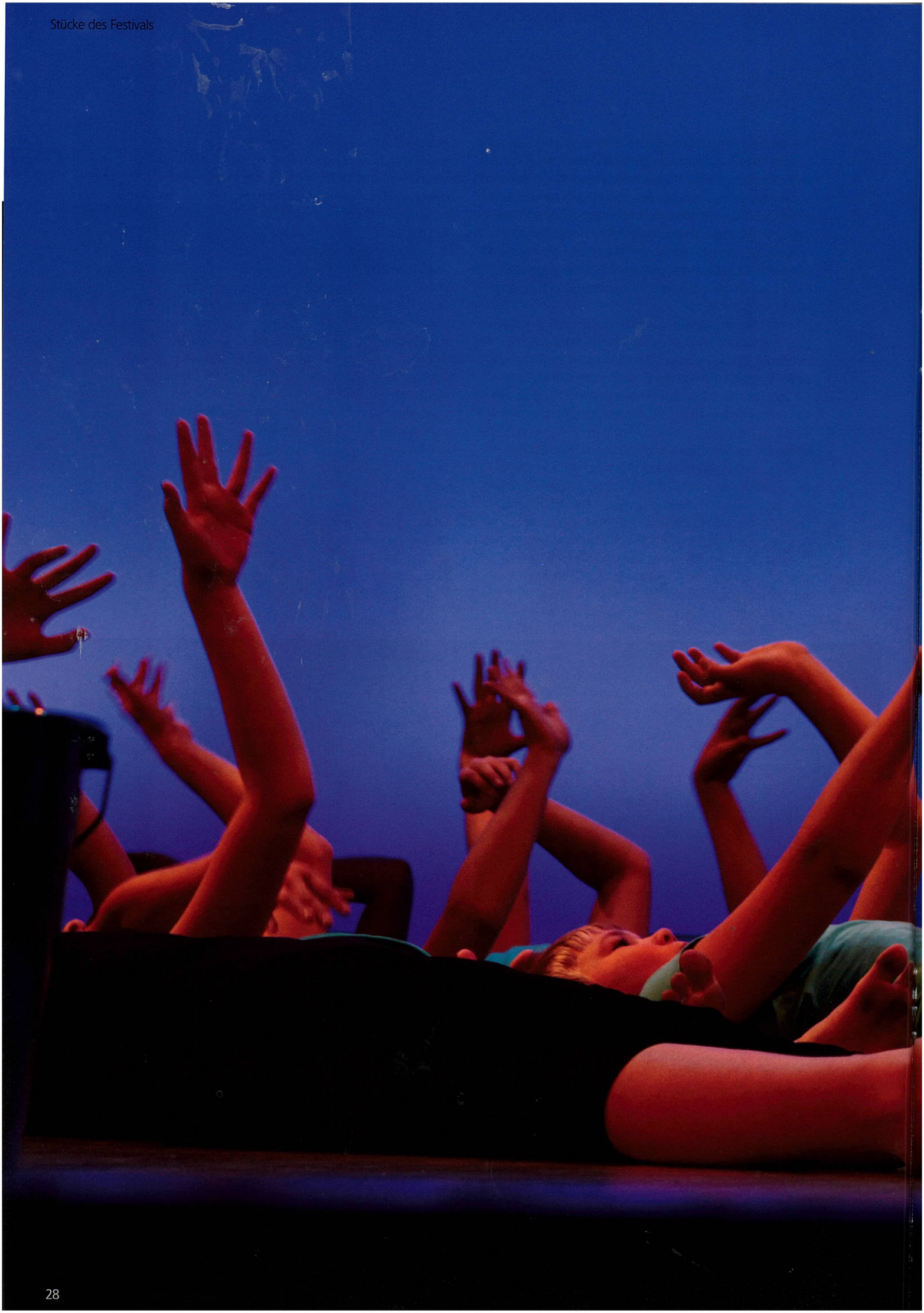
Der Schwerpunkt der Inspirationen lag auf dem Thema „Wasser". Dieses wurde besonders deutlich, als die Gruppe durch dynamische Bewegungen zu einer Welle verschmolz und das Publikum kurz an einen Strand entführte.

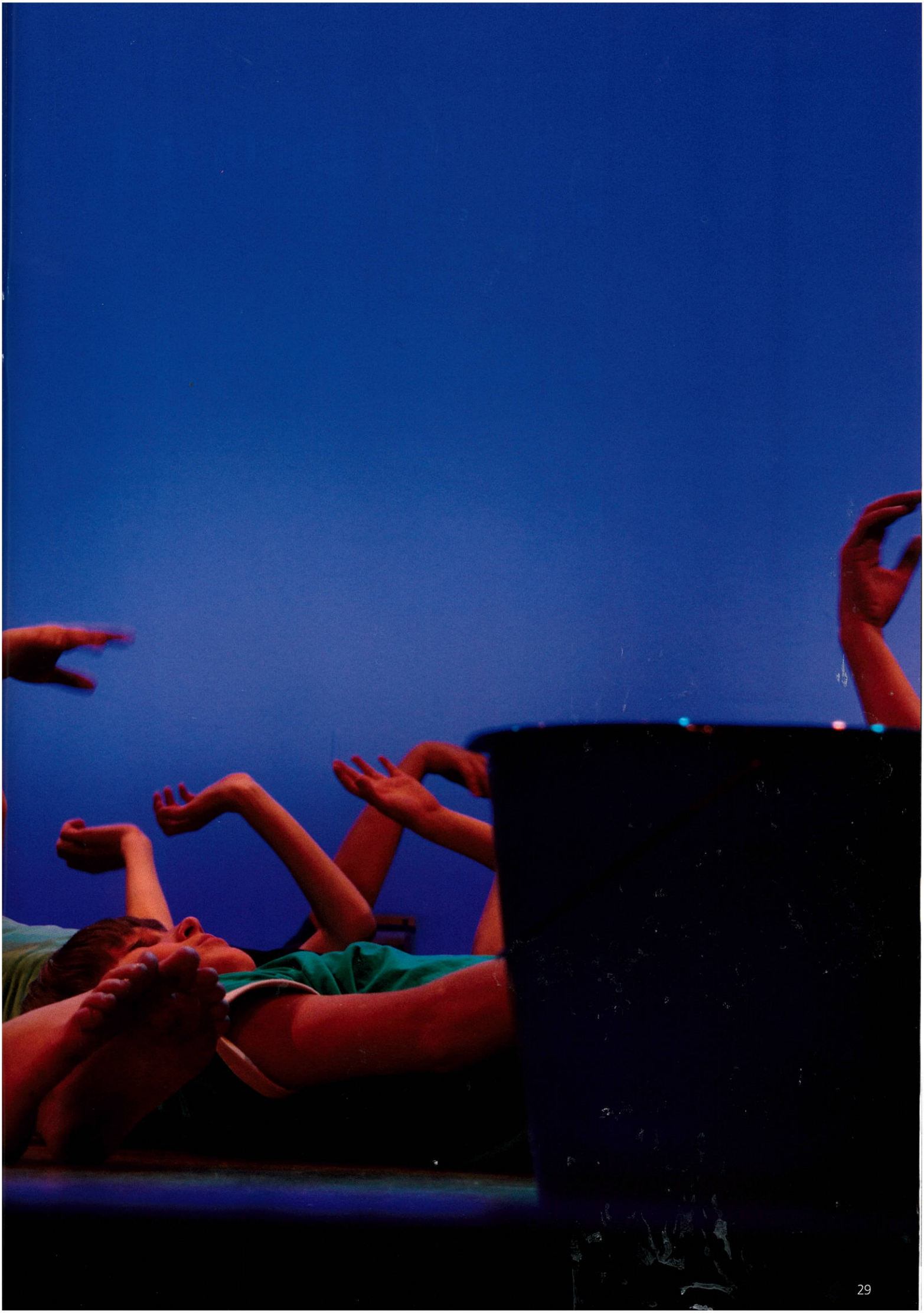
Für die Darsteller war nach ihren eigenen Aussagen die „Wassermaschine" das wichtigste Bild. Hier verschmolzen alle Spieler zu Teilen einer Phantasiemaschine, die das Wasser und damit das Leben in Fluss hält. Plötzlich gab es kein Wasser mehr, der Fluss kam zum Erliegen und die Maschine zerfiel. Chorisch gesprochen und wiederholt wurde jetzt der Spruch: „ Ohne Wasser merkt euch dass, ist unsre Welt ein leeres Fass".

Nun sah jeder in seinen Eimer, stellte fest, dass er leer war und warf ihn weg. Dann verließen die Spieler die Bühne.

Die Länge des Stücks war dem Inhalt angemessen. Obwohl es einige Pausen gab, erzeugte der Wechsel von schnellen und langsamen, in loser Abfolge aneinandergereihten Szenen beim Zuschauer die nötige Spannung. Trotz des sparsamen Einsatzes von Text, Requisite, Bühnenbild, Kostüm und Licht kam das Anliegen der Darsteller zum Ausdruck und durch das hervorragende Zusammenspiel von geschickt ausgewählter Musik und Bewegung wurde diese Aufführung zu einem Erlebnis.









Die Jury meint:
Eine muntere Truppe betritt die Bühne, positioniert sich auf Sitzwürfeln, schäkert etwas mit dem Publikum, beginnt Kaugummi zu kauen und Blasen zu produzieren. Mit dieser Beiläufigkeit ist das Theater aber schon in vollem Gange, denn es bedarf nur weniger Impulse und Hinweise, und man ist schon mitten in der Geschichte, die von den Kindern mit gewiss nicht zu unterschätzender Mithilfe der Theaterpädagogin Heidi Troi entwickelt wurde. Die Suche nach dem Klassenlehrer, den man erpresst glaubt, entwickelt sich zügig ohne Schnickschnack.
Rasante Orts- und Stimmungswechsel mit Hilfe der Würfel tun immer wieder neue Spielräume auf, die von den Kindern vorzüglich genutzt werden. Dabei spielen sie sehr lebendig und beglaubigen ihr Handeln durch schnörkellose Präsenz. Hierbei sind sie stets sehr dicht an den alltäglichen Ereignissen. Die Spielweise wechselt ständig zwischen kleinen Szenen, Personalwechseln und winzigen Moderationen, die in die folgenden Ereignisse überleiten. Heraus kommt ein frisches, mit Witz erzähltes Stück, das in seiner Konstruktion und durch seine Spielweise überzeugt.

Prof. Dr. Ute Pinkert
Die Kinder der Theatergruppe aus Brixen begeistern die Zuschauer von Anfang an durch ihre unbändige Spiellust und selbstbewusste Aneignung der Bühne. So, wie sie zu Beginn auf ihren schwarzen Würfeln sitzen, Kaugummi kauen und ins Publikum schauen, schmilzt der Unterschied zwischen den Kindern auf der Bühne und denen im Publikum einzig auf die Verabredung zusammen, dass die einen etwas zeigen und die anderen zuschauen – es könnte auch umgekehrt sein. Ehe man sich versieht, ist in der Gruppe gemeinsam eine Situation erzählt und das Spiel geht los mit der Entscheidung eines Kindes: „Ich spiele den Lehrer!" Beeindruckend präzise setzt sich das Mädchen den schwarzen Hut auf, strafft ihren Körper und lässt vor unseren Augen das Bild eines jungen, strengen Lehrers entstehen. Die anderen Kinder nehmen den Impuls auf und werden zu Schülern, die in spannungsgebremster Weise Frage-und-Antwort-Spiele koproduzieren und sich danach im Schwimmunterricht tobend davon erholen.
Erzählt wird eine Kriminalgeschichte aus dem Alltag der Kinder. Im Mittelpunkt steht der Klassenlehrer, der sich seit einigen Tagen merkwürdig verhält. Die Kinder vermuten eine Erpressung und denken sich in großer Lust an kriminalistischen Techniken verschiedene Wege aus, wie sie den Erpresser finden und stellen können: Sie horchen die Lehrerinnen im Lehrerzimmer aus, versuchen es mit Telefontricks und brechen in die Wohnung des Lehrers ein. Am Ende stellt sich heraus, dass der Lehrer und die Lehrerin der „B" ein frisch verliebtes Paar sind. Etwas enttäuscht über die ganz und gar unkriminalistische Lösung, aber trotzdem zufrieden mit ihrer Enthüllung lassen die Kinder das Paar am Schluss in die Flitterwochen fahren. Welche Wendungen und Überraschungen die Geschichte im Einzelnen nimmt, kann ich leider nicht verfolgen. Da sich die Spielleiterin aus nachvollziehbaren Gründen dafür entschieden hat, die Kinder in ihrer Alltagssprache sprechen zu lassen, ist denjenigen unter den Zuschauern, die wie ich mit dem Tiroler Dialekt nicht vertraut sind, das Textverständnis sehr erschwert.
Trotz dieser Einschränkung beeindruckt die Aufführung durch ihre Spielweise. Es ist faszinierend zu erleben, wie genau die Kinder mit den theatralen Mitteln umgehen, wie sie beispielsweise die schwarzen Würfel ihres Bühnenbildes einsetzen oder auf immer wieder andere Weise den Rollenwechsel zum Lehrer vollziehen. Es wird sichtbar, dass die Formen auf der Bühne aus den Erfahrungen, Bedürfnissen, Spielvorschlägen und auch den spezifischen gruppendynamischen Bedingungen der Gruppe gewachsen sind und von den Kindern mit großer Leichtigkeit und bewusst eingesetzt werden. Im Wissen, dass eine solche Spielfähigkeit nicht ‚natürlich' ist, sondern gutes Training voraussetzt, setzt diese Aufführung Maßstäbe für das Theaterspielen von Kindern. Eine ihrer großen Qualitäten ist das Vertrauen auf die Wirkung, die sich aus der Reibung oder besser, der fragilen Balance zwischen anarchischer Spiellust und theatraler Form ergibt.

Caroline Belger, Barbara Steep, Christiane Großmann
Ausgangslage
Den weitesten Weg von Südtirol nach Berlin hatten gewiss die Kinder der Gruppe Zitronengelb. Das machte ihnen offenbar aber nur wenig aus, denn sie waren nicht das erste Mal mit einem ihrer Stücke auf einem Festival.
Die Spielleiterin Heidi Troi, hauptberuflich an einer Montessori-Schule tätig, bietet einmal pro Woche im Theaterpädagogischen Zentrum Brixen (TPZ) einen neunzigminütigen Theaterkurs für Grundschulkinder an.

Ein klarer Fall

Theaterwerkstatt ZITRONENGELB des Theaterpädagogischen Zentrums Brixen/Italien
Spielleitung: Heidi Troi



Die Gruppe Zitronengelb besteht aus 6 Jungen und 6 Mädchen im Alter von 9 bis 11 Jahren.
Die Kinder waren gleich Feuer und Flamme, nachdem Heidi Troi ihnen das Kinderbuch „Ella in der Schule" von Timo Parvela (Deutscher Taschenbuchverlag, 1995) vorgelesen hatte, und sie wollten gleich loslegen. Die Gruppe entschied sich jedoch schließlich, nur einen Teil des Buches zu theatralisieren, nämlich die Geschichte „Der Erpresser".
Dabei geht es um eine erste Klasse, die ihrem Lehrer helfen möchte, denn dieser ändert plötzlich sein Verhalten. Auf Grund eines mysteriösen Briefes vermuten die Kinder, dass ihr Lehrer erpresst wird. Zudem geschehen Dinge, die diesen Eindruck noch verstärken. Doch am Schluss kommt es zum unvermuteten Happy End. Der Lehrer hatte sich verliebt und war dabei, seine Hochzeit mit der Lehrerin aus der „B" zu planen und zu feiern.
Innerhalb des letzten Jahres wurde diese Vorlage fast zur Hälfte umgeschrieben und sukzessive als Stück erarbeitet. Reale Erlebnisse der Kinder wurden dabei spontan mit einbezogen, z.B. lustige Erlebnisse aus der Schulpause.

Zur Aufführung

Schon das Eingangsbild überzeugte. Man sah eine Kaugummi kauende und schmatzende Klasse, die in einer Reihe frontal zum Publikum hin auf Würfeln saß. Die Kinder ließen mit Wonne Kaugummiblasen zerplatzen. Hier zeigte sich schon, mit welchem enormen Tempo die Spieler in der Lage waren, auf einander zu reagieren und ihr Handeln zu fokussieren. Dabei schlüpften sie immer wieder in andere Rollen. Die von verschiedenen Kindern dargestellte Lehrerfigur wurde durch verschiedene Requisiten wie z.B. Aktentasche und Hut gekennzeichnet und entsprechend auf offener Bühne gewechselt. Seine Persönlichkeit wurde zunächst durch eine autoritätsheischende Körpersprache verbildlicht, die in verschiedenen Situationen, in die der Lehrer mit Hilfe seiner fleißigen Detektive gelangte, karikiert wurde.
Nachdem also alle Kinder zunächst spontan und wuselig durcheinander rasten, ordnete sich das Chaos, in dem die Spieler in verschiedenen Geschwindigkeitsstufen über die weiterhin in einer Reihe stehenden Würfel balancierten. Die nicht immer mit der Metrik der Musik übereinstimmenden Bewegungen traten durch die insgesamt rasante Geschwindigkeit, in der sie sich über die Blöcke hinweg bewegten, in den Hintergrund, denn es wurden dabei viele unterschiedliche Bewegungsqualitäten genutzt, die diesen Szenenausschnitt sehr abwechslungsreich gestalteten (schwingendes, weit ausholendes Tanzen, kleinschrittiges Hüpfen, schaufelnde Bewegungen der Beine im Wechsel).
In einer Wiederbelebungsszene im Schwimmbad agierte der



Lehrer mit der Vehemenz eines Ersthelfers im 1. Hilfe-Kurs, so dass die Lacher beim Publikum vorprogrammiert waren.
In der Detektivszene ließen sich die Spieler genüsslich auf das Spiel miteinander ein. Unterstützend wirkte die Filmmusik aus „Mission Impossible". Sie gab den Kindern eine rhythmische Struktur und damit eine Hilfestellung, den Raum voll zu nutzen und auszuspielen. Witzig wirkten hierbei die Schlangengruppenläufe mit dem darauf folgenden Dominoeffekt. Hier sprang der Funken sehr schnell auf das Publikum über.
Das war leider in den Sprechszenen nicht immer der Fall, denn die Reaktion der Zuschauer wurde durch die mangelnde sprachliche Verständigung (Tiroler Dialekt) gehemmt. Die Gruppe war sich der Schwierigkeit der sprachlichen Rezeption ihrer Zuschauer im Vorfeld durchaus bewusst gewesen. Die Frage, ob man vielleicht alles prägnanter in Hochdeutsch sprechen sollte, wurde von ihnen jedoch zu Recht schnell verworfen. Das hätte gewiss die Spontaneität und den Spielfluss nachteilig beeinflusst. Dass der Ablauf und die Zusammenhänge trotzdem verstanden wurden, lag an den ausgeprägten Körpersignalen der Spieler, die von den Zuschauern mühelos trotz des fehlenden Sprachverständnisses dekodiert werden konnten.
Der Wechsel der Szenen ergab sich schlüssig aus dem Handlungsverlauf der Buchvorlage. Hierzu nutzte die Spielleiterin für das gesamte Stück die Bühnenform eines Guckkastens und nutzte diese sehr vielfältig.
Das Bühnenbild konnte deshalb so rasant auf offener Bühne umgestaltet werden, weil die eingesetzten Sitzwürfel eine Fülle von Gestaltungsmöglichkeiten boten.
Das Spiel fand überwiegend in der Bühnenmitte statt. In der Vorbereitung zur Schwimmbadszene entstand ein Drehbühneneffekt. Die Kinder verließen voll bekleidet nach rechts die Bühne und kamen von links in Badekleidung wieder heraus. Die konsequente Entscheidung der Spielleiterin für die „Drehbühne" ermöglichte eine schnelle Abfolge des Szenenwechsels und unterstrich den inszenatorischen Schwerpunkt, der nur selten verändert wurde.
Requisiten wurden sparsam eingesetzt, wenn aber, dann sehr wirkungsvoll. Das Tragen von High Heels führte bei der Spielerin zu langsamen und souveränen Bewegungen und transportierte so das Rollenbild einer attraktiven Lehrerin wie sich Schülerinnen diese sicherlich vorstellen und möglicherweise auch wünschen.
Der scheinbare Tempowechsel zwischen Schwimmbadszene, der „Stillen Post" und der Grubenszene sorgte für Rhythmuswechsel, die dem Stück und dem dramatischen Aufbau gut taten. Die „Stille Post", als zusätzlicher Baustein eingefügt, wurde von den Spielern frontal und laut ins Publikum gesprochen und bezog so die Zuschauer mit in das Geschehen ein. Hier hielt die Geschichte scheinbar an, trat aber nicht etwa auf der Stelle. Vielmehr gaben die Spieler vor, dass ihnen langweilig sei. Sie wussten nicht so recht, was sie tun sollten, und so spielten sie eben Stille Post. Das war amüsant und bot dramaturgisch ein kurzes Verweilen für den Zuschauer, um dann nach dem Spiel umso zügiger auf den Höhepunkt der Ereignisse zuzusteuern.
Auch mehrere Kommentare über das weitere Geschehen, von den Darstellern selbstbewusst gesprochen, fügten sich tempotreibend in das Spielgeschehen ein.

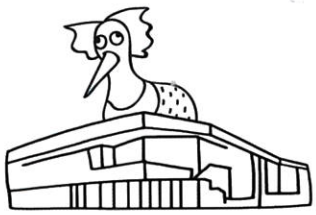
Die Bühne war zumeist voll ausgeleuchtet. Die wenigen Wechsel der Lichtstimmungen ergaben sich wieder schlüssig aus dem Inhalt des Spiels. Gedimmtes Licht ließ in der Agentenszene den Spielfluss immer noch gut sichtbar erscheinen, unterstrich aber die aufkommende und sich steigernde Spannung.
Die Gruppe spielt in Brixen in einem kleinen Raum, der einen dichteren Kontakt zwischen Spielern und Zuschauern zulässt. Auf der großen Bühne des Saalbaus ergab sich eine andere Ausgangslage, der man bei längerer Vorbereitungszeit sicher besser hätte gerecht werden können. So waren im Schlussbild die Hauptdarsteller nur schwer zu erkennen.
Wie gesagt, die Präsentation auf einem Festival bringt immer andere Voraussetzungen mit ins Spiel, angefangen von den gänzlich anderen räumlichen Voraussetzungen, der besonderen Spannung und Anspannung der Akteure über einen ungewöhnlich langen Zeitraum, bis hin zu einem Publikum, das die Sprache nicht vollständig entschlüsseln kann.
Gleichwohl hat die Gruppe insgesamt einen sehr präsenten und lebendigen Eindruck hinterlassen. Im Gedächtnis der Zuschauer wird ganz sicher eine Klasse voller Kaugummi kauender Kinder bleiben sowie die mutige und unverfrorene Bühnenpräsenz in Badekleidung.

Schlussbetrachtung

Auf der Grundlage eines Kinderbuches extrahierte die Gruppe das Grundkonzept der Geschichte und übertrug es auf eine Szenenabfolge, die weitgehend linear die Vorlage nachspielte. Dabei kam es zu häufigen Rollenwechseln der Hauptpersonen sowie zu mehrmaligen Wechseln der Spielebenen, was jedoch für den Zuschauer immer durchschaubar und nachvollziehbar blieb. Rasante Umbauten und Szenenwechsel waren schlüssig und gut arrangiert. Vor allem aber beglaubigten die Akteure das Geschehen an jeder Stelle als ihr Spiel, sodass eine rundherum beeindruckende Gesamtleistung zu bewundern war.
So hieß es dann auch zum Schluss: Der Fall ist gelöst: „Ein klarer Fall"! Zufrieden verbeugten sich die Spieler aus Brixen vor ihrem Fachkinderpublikum, und fröhlicher Beifall ertönte am späten Nachmittag im Saalbau Neukölln. In den Gesprächen mit den Zuschauern wurde immer wieder deutlich: „Schade, dass wir nicht immer alles verstanden haben!" Und trotzdem verzauberte der Charme des Südtiroler Dialektes die Zuschauer.


JUST DO IT.


www.tpzrixen.org



Die Jury meint:
Die 8- bis 12-jährigen Darsteller der „Musiktheaterwerkstatt Jagow 12" setzen sich in der Szenencollage „Neben der Spur" mit Alltagsproblemen und sozialkritischen Themen auseinander. Konflikte mit den Eltern, Sinn und Unsinn des Fernsehens bis hin zur satirischen Behandlung von Themen wie Schönheits-OPs oder Medienberichterstattung – die jungen Mimen haben sich eine Meinung gebildet und können sie auch formulieren. Ein sparsames, jedoch mobiles und transformierbares Bühnenbild unterstützt dabei jede Kurzszene und unterstreicht die Individualität der jeweiligen Situation und die Charaktere der Spieler. Besonders hervorzuheben ist die musikalische Begleitung, die von den Kindern selbst eingespielt und zum Teil selbst geschrieben worden ist. Ambitioniert und enthusiastisch werden die verschiedensten theatralen Formen angespielt: Ob Sketche, Pantomime, tänzerische oder gesangliche Einlagen – mit viel Spielfreude probieren sich die Schüler aus und gestalten die Szenen nach ihren eigenen Ideen und Erfahrungen und ihrem Belieben. Einfallsreichtum und Kreativität beweist die Gruppe vor allem in der Gestaltung ihrer besonders ausgefallenen Kostüme, in denen sie als Vögel verkleidet satirisch auftritt. „Neben der Spur" macht seinem Titel alle Ehre: Stets mit einem Augenzwinkern und Sinn für Humor stellen die Berliner theatralische Absurditäten auf die Bühne.

Professor Dr. Ute Pinkert
Das beeindruckende Klang-Bild aus Schreibmaschinengeräuschen und Schriftprojektionen zu Beginn der Aufführung bringt das Thema deutlich auf den Punkt: Es geht um Texte, die Menschen produzieren und massenhaft verbreiten – erst in der Zeitung, später auch im Rundfunk und Fernsehen. So vielfältig wie die massenmedialen Themen und Darstellungsweisen sind die Szenen, die die Kinder der Wartburg-Grundschule und der Musiktheaterwerkstatt Jagow 12 vor den Zuschauern an diesem Abend aufblättern: Improvisationen zum Einsatz von Zeitungen im Café folgt eine Dia-Freakshow und dann eine Talkshow zum Thema Schönheitsoperationen; eine realistische Diskussion zweier Figuren auf einer Bank über die häufigsten Vornamen und ihre Folgen für die Kinder („Kevinismus") wird von einer abstrakten Geräusch- und Bewegungssequenz abgelöst; in einer komischen Szene werden wortlos imaginäre Hunde von skurrilen Figuren über die Bühne geführt; danach folgt wieder eine realistische Szene die die Situation von türkischen Migrantinnen thematisiert… usw., usw.
Ausgehend von der Flut an Informationen unserer Massenmedien haben die Kinder offenbar all das herausgegriffen, was ihnen inhaltlich interessant erschien und/oder gute Spielanlässe bot. Ein roter Faden ist nicht erkennbar und soll es wohl auch nicht sein, schließlich gibt es den auch bei der Zeitung nicht. Die Ideen, mit denen aus den Zeitungs- bzw. Fernsehmeldungen Theaterszenen entwickelt werden, sind so vielfältig wie die gewählten Inhalte, es fällt jedoch auf, dass die Herangehensweisen über Bilder und Klänge eine größere Wirkung haben als die originär dramatischen Auseinandersetzungen zwischen Figuren. Mit dieser Verschiebung des Gewichtes auf originelle Bilder und Kostüme, auf berührende Songs oder interessante Klänge wird – wie bei den Massenmedien auch - die Form wichtiger als der Inhalt. Die Inszenierung bleibt damit ganz „in der Spur" der Prinzipien unserer modernen Massenmedien, bietet für jeden Geschmack etwas und bemüht sich um eine wirkungsvolle Aufbereitung.
Was die Kinder dabei leisten, ist bemerkenswert. Mit großer Disziplin und Spielfreude versetzen sie sich in immer neue Situationen und Spielstile und wechseln, da die Musik größtenteils von ihnen selbst vor der Bühne live produziert wird, manchmal in Windeseile sogar ihren Aufgabenbereich. Dass bei dieser Aufgabenfülle nicht jeder Wechsel reibungslos funktioniert, ist nur verständlich und fällt bei dieser Dramaturgie des Bilderbogens auch kaum ins Gewicht. Am Schluss setzt die Gruppe mit der grandios ausgestatteten Moorhuhnszene noch einmal einen Paukenschlag und entlässt ein gut unterhaltenes Publikum.

Britta Tschörner, Ute Drevenstedt, Annett Wilke
Auf dem Weg nach Hause stehen wir am Mittwochabend auf einem U-Bahnsteig der Strecke Neukölln-Pankow. Die Bahn kommt. Es ist voll.
Auf einem eben frei gewordenen Platz ganz in der Nähe sitzt ein junger Mann mit geschlossenen Augen. Über seine Ohren hat er voluminöse Kopfhörer gestülpt. Neben ihm steht eine kleine runde Blechdose, die er mit der linken Hand locker umfasst. Der Mann daneben holt nun eine mehrmals gefaltete Zeitung aus seiner Manteltasche. Dabei ist er sichtlich bemüht, den Bewegungsradius seines Ellbogens minimal zu halten. Seine Zeitung schlägt er jeweils nur zu einem Viertel auf. So arbeitet er sich konzentriert durch einen ausgewählten Text.

Neben der Spur

Wartburg-Schule (Grundschule) / Musiktheaterwerkstatt Jagow 12 // Berlin-Mitte
Spielleitung: Bärbel Jahn, Kurt König



Ein Handy klingelt. Als das Gespräch angenommen wird, erfahren wir, dass der Fahrgast hinter mir das Problem erkannt habe und morgen unbedingt eine Teamsitzung stattfinden müsse, um wieder zur sachlichen Ebene zurückzufinden, weil im Moment alles emotional sehr aufgeladen sei. Die Monitore im Zugabteil über unseren Köpfen senden ununterbrochen Kurznachrichten und Werbung.
Eine Verkäuferin des „Straßenfegers" bahnt sich einen Weg durch den Gang. Ihre Stimme ein auf- und abschwellender monotoner Singsang. Ihr Gesicht maskenhaft. Die Kurznachrichten auf den Monitoren wiederholen sich ständig.
Was hat das alles mit dem zu besprechenden Stück zu tun?

Die Entstehung des Stücks

Dieses Stück erzählt keine Geschichte mit Anfang, Hauptteil und Schluss. Aber dieses Stück erzählt kleine Geschichten in lose aneinander gereihten Szenen – episodenhaft angerissen, so wie wir täglich in sie hineingeraten können – beim Zeitunglesen, beim Fernsehschauen, auf der Straße, in der U-Bahn – als ungefragter Zuschauer oder Zuhörer.
Die MusikTheaterWerkstatt Jagow 12 bietet Musiktheaterworkshops und Schulprojektwochen an, in denen die Kinder und Jugendlichen mit Unterstützung der Kursleiter eine Theaterproduktion von der Ideensammlung bis zur Aufführung realisieren.
Kooperationspartner sind das Jugendkulturzentrum PUMPE, Frecher Spatz e.V. und der Verein „Leben und Wohnen im Kiez".
Bärbel Jahn (künstlerische Leiterin) und Kurt König (musikalischer Leiter) sehen den Schwerpunkt ihrer Arbeit darin, Kindern ungeachtet ihres soziokulturellen Hintergrundes und ihrer Vorkenntnisse einen Zugang zu Kunst, Theater und Musik zu ermöglichen.
Im Rahmen eines neunwöchigen Workshops arbeitete die Gruppe seit Januar 2010 an der Stückentwicklung. Die fünfzehn Mädchen und Jungen im Alter zwischen acht und dreizehn Jahren nahmen die sogenannte normale Welt unter die Lupe und suchten über einen Zeitraum von mehreren Wochen in Zeitungen nach Schlagzeilen, Berichten und Kommentaren, von denen sie sich angesprochen fühlten. So entstanden Szenen zu den Themen Mensch und Tier, Schönheitsoperationen, Vornamen und ihr etwaiger Einfluss auf Bildungschancen der Namensträger, Sprache und Integration, Einsturz des Archivs in Köln und zum Reizthema Computerspiele.
Die Kinder schrieben die Szenen und Songtexte, wie auch kleine Patterns in der Musik selbst. Mit Hilfe einer Praktikantin der MusikTheaterWerkstatt nähten sie die Kostüme und bauten die Requisiten, die durch ihren Einfallsreichtum bestachen.
Dies zeigt, dass die Workshop-Leiter die Zielsetzung ihrer Arbeit mit Kindern hauptsächlich darin sehen, ihnen den Zugang zu ihren eigenen Potentialen zu ermöglichen und sie zu eigenständigem und verantwortlichem Handeln zu erziehen.

Die Aufführung

Sehr eindringlich gestaltet sich die Anfangsszene. Auf der dunklen Bühne tippen zwei Darsteller einen Text auf ihrer Schreibmaschine. Auf einer Videowand erscheint deren Spur. Begleitet vom monotonen Geräusch der angeschlagenen Tasten entsteht Buchstabe für Buchstabe ein Text, der als Grundgedanke des Stücks „Neben der Spur" gelten und vielleicht auch als Provokation verstanden werden kann:
„Vestigio, errare, Indicium,
to be out of it (fig),
avere la mente sconvolta (coll),
neben, unkonzentriert, geistig
erschöpft, verwirrt sein,
unangemessen, nicht normal,
absonderlich, ungewöhnlich,
eigensinnig sein, verwirrt,
benommen, unkonzentriert sein".
Als auf der nunmehr leeren, spärlich ausgeleuchteten Bühne von links und rechts schwarzgekleidete Darsteller – Zeitungsbündel vor sich her tragend – die Bühne in schnellem Tempo betreten, den Raum wie auf vorgezeichneten Linien in Besitz nehmen und die Neuigkeiten des Tages ausrufen, beeindrucken sie durch ihre Präzision und die klare Aussage der szenischen Gestaltung.
Einen besonders großen Raum nimmt das Thema „Aussehen" ein. Fraglos fühlen sich schon Kinder und Jugendliche mit dieser Thematik konfrontiert, weil über den Bildschirm alltäglich mit nie ermüdender Regelmäßigkeit Sendungen über Schönheitsoperationen geistern.
Auf der Bühne erleben wir zunächst eine Show über missglückte Schönheitsoperationen, die im Hintergrund durch Filmsequenzen mit bandagierten Köpfen, manch schielendem Auge und deformierter Nase unterstützt wird. Ein Hingucker, an den sich zwei Interviews und ein Gruppeninterview anschließen, die allerdings nicht das Tempo der vorangegangenen Szene aufnehmen und zudem ohne besondere Aussagekraft für das Stück bleiben.
Eine Nase kann man operieren, Vornamen aber trägt man ein Leben lang mit sich herum, diesbezüglich ist bei uns in Deutschland wenig zu richten. Ob man nun Kevin, Chantal, Charleen, Emily oder Amely heißt, kann man sich nicht aussuchen. Dass ein Name zu einer Benachteiligung durch Lehrer führen kann, will eine Studie bewiesen haben. Dies löste damals heftiges Erstaunen aus, und viele von uns Lehrern überprüften insgeheim tatsächlich ihre grundsätzliche Einstellung zu den Vornamen der Kinder ihrer Klassen.
Gleichwohl gibt es Themen, denen man auch mit Humor begegnen könnte. Den hätte man sich auf der Bühne bei diesem Thema gut vorstellen können. Es aber wurde mit einer bleiernen Schwermut behandelt. So blieb die Szene atmosphärisch zwischen Lehrerzimmer und Soziologiefachbuch stecken.
Das von der Theatergruppe selbst geschriebene und komponierte Lied von Heinz- Dieter, der sein Leben neben der Spur lebt, nimmt den Titel des Stücks wieder auf. Mit der Ehrlichkeit des Liedtextes, der eingängigen Melodie und der musikalischen Begleitung durch einzelne Darsteller macht es das Theaterstück lebendig und schafft Nähe zum Publikum.
Die Musik ist nicht nur an dieser Stelle der Aufführung ein Ausdrucksmittel mit besonderer Kraft, denn plötzlich wird der gesamte Saal erfüllt vom rhythmischen Geräusch der Rasseln, mit dem sich einzelne Mädchen und Jungen der Gruppe durch die Zuschauerreihen bewegen. Wir erleben eine beeindruckende Musikimprovisation. Die Kinder entlocken ihren Rasseln, Gongs, dem Xylophon, den Zimbeln und dem Becken wunderbare Töne und Klänge. Die füllen den Raum aus, schweben und taumeln, fangen sich auf, verhallen langsam, überlagern sich… Auf der Bühne rekelt sich eine Darstellerin mit einer Zeitung, nach und nach erscheinen weitere, in Schwarz gekleidete Darsteller, die sich zum Tanz mit der Zeitung auf

verschiedenen Ebenen und in unterschiedlichen Gangarten bewegen. Die Bewegungsabläufe und Tempi sind auf die Klänge und Töne abgestimmt. Es ist ein begreifbares visuelles und akustisches Bild für Langsamkeit und Entschleunigung. Wunderbar.
Abwechslungsreich in den künstlerischen Mitteln und dazu mit viel kindlichem Humor zeigt sich die Theatergruppe in den Hundeszenen. Die gut präsentierte Pantomime überzeugt ebenso wie die Gruppenszene „Hunde im Park". Ausgetüftelte Requisiten kommen zum Einsatz und erregen die schmunzelnde Aufmerksamkeit des Publikums. Jeder zweite Berliner hat eine Katze, jeder dritte einen Hund. Oder? Jedenfalls kann beim Thema Hund jeder mitreden. Und deshalb ist sie gut ausgewählt, diese Schlagzeile.
Auch das Thema Integration findet in zwei kleinen Spielszenen seinen Platz auf der Bühne. Als besonders eindrucksvoll erscheint hier das selbst geschriebene, sehr empfindsame Lied „Inmitten zweier Welten bist du verloren", das mit Musikinstrumenten von einigen Mitspielern begleitet wird. Mitunter sind die Stimmen der Sänger und Sängerinnen noch nicht kräftig genug, sodass nicht jede Textzeile das Publikum erreicht.
Weil Baustellen naturgemäß ein viel beachtetes Thema in Berlin und anderswo sind, wird die Schlagzeile Baupfusch in Köln szenisch umgesetzt. Bestechend hier das Bühnenbild mit der Videoinstallation im Hintergrund. Die Darsteller bewegen sich zu nachgeahmten Baustellengeräuschen und Klängen langsam mit langen Röhren im sensibel abgestimmten Rhythmus hin und her. Die Röhren werden zu einem Klanginstrument aufgestellt. Schließlich mutieren Eimer und Schüsseln ebenfalls zu Instrumenten: Stomp eben.
Die Schlussszene dieser Collage behandelt das Reizthema Computerspiele. Man glaubt gar nicht, dass diese farbenfrohen, etwas tüteligen Riesengeschöpfe die sogenannten Moorhühner sein sollen. Wie sie da die Treppchen zu einem Podest vorsichtig und zaghaft auf- und absteigen, immer etwas zu langsam für die Musik von Pierre Abrey. Die tapsig-schönen Moorhühner werden schließlich von einem Lichtspot eingefangen. Schussgeräusche signalisieren unmissverständlich, dass auf die Hühner geschossen wird. Und folgerichtig brechen sie auf offener Bühne zusammen. Aber, als wäre nichts gewesen, stehen sie wieder auf. Immer wieder! Irgendwann zerfasert die Szene in ihrer offenkundigen Intention und geht in Beliebigkeit über. Aus einem guten Vorsatz für eine Szene mit prachtvollen Kostümen wird nur mehr ein belangloses und beliebiges Zusammenstürzen und Aufstehen der Akteure, ohne dass sich die Message beim Zuschauer nachhaltig festsetzt. So war es halt nur drollig. Moorhühner taugen wohl nicht für fröhliche Revolutionen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass viele wunderbare Bilder, Texte, Klänge und Töne wahrzunehmen waren. Beeindruckend war die Ernsthaftigkeit und Spielfreude der Gruppe. Die Zeitung, die die Kinder aufschlugen, war sehr dick. Dabei hätte man manches kürzen, verdichten oder ganz weglassen können. Es war auch nicht in jedem Falle ersichtlich, dass Texte und Wahl der theatralen Mittel alleinig von den Kindern kamen. Zweifellos aber hat sich die Gruppe mit den Medien einem Themenkreis zugewandt, der es allemal wert ist, dass sich mit ihm auch Kinder theatral befassen.













Die Jury meint:
Auf der Bühne tollt eine große Gruppe von Kindern, die Spaß miteinander hat. Es sieht aus, als ob sie aus dem Klassenzimmer ins Freie stürmt, um einen schönen Nachmittag zu erleben. Diese Spielfreude strahlen die Spieler aus, so lange sie auf der Bühne sind, auch wenn wir als Zuschauer bereits nach einer Minute merken, dass das Thema, mit dem sie zu spielen beginnen, kein lustiges ist. Sie spielen Streit und Hilflosigkeit. Beklommen hören wir Kinder, die am liebsten weglaufen möchten, wenn ihre Eltern streiten. Scherze, bei denen einem das Lachen im Hals stecken bleibt: „Ich frag mich, wo unser Geschirr eigentlich bleibt, wenn sie es dauernd zerdeppern!" Wer spielt Peter? Wer die Eltern? Alle spielen alles, sie schlüpfen abwechselnd in die Rollen von Eltern, Kindern und Monstern, die Eltern zur Vernunft bringen sollen. Sie suchen Lösungen und verwerfen sie wieder, sie probieren auf der Bühne eine heile Welt: „Wir streiten uns, wir vertragen uns und tragen unseren Jüngsten auf den Händen", und sind fies und gemein. Sie spielen Leben und das in allen Facetten.

Maxemilian Weig
Streitende Eltern sind Scheiße! Diese Auffassung schleudern die Kinder der Bremer Kinderschule gleich zu Beginn dem Publikum entgegen. Dem Statement liegt die solidarische Bekundung aller Kinder in einem kurz eingeführten personalen Spiel als Rahmen zugrunde. In schwarzem Grundkostüm mit einem roten Band, das entweder als Gürtel oder als Stirntuch getragen wird, spielen die Kinder als Kinder aus der „Rahmenhandlung" nun ihre Gedanken zu der eingangs kurz eingeführten Familiensituation von Peter in immer wechselnden Figurenkonstellationen aus bzw. den anderen Kindern vor. Jede(r) kann da mal Vater, Mutter oder Kind sein. Angeboten werden Lösungsvorschläge, Wünsche, Alpträume und Gewaltphantasien, die sie aus dieser für sie als frustrierend erlebten oder solidarisch mit Peter miterlebten Situation entwickeln. Die gespielten Szenen sind spontan, sprunghaft, unausgespielt, roh. In anderen Worten: kindgemäß. Da werden Eltern in der Phantasie aus dem Fenster geworfen und in den Keller gesperrt, zum Aufräumen verdonnert und mit Prügel versehen. Auch die Wunschbilder lassen sich als Wahrnehmungs- und Darstellungsformen von Kindern lesen, denn hier werden medial transportierte Idealbilder in ihrer vielfach inszenierten Form ungefiltert reproduziert. Leises Gitarrenspiel und warm gefärbtes Licht untermalt da ein Familien-Picknick-Idyll, das den Heile-Welt-Phantasien der frustrierten Kinder auf der Bühne Nahrung gibt. Bei diesen Spielformen tritt die Rahmensituation immer mal wieder in den Hintergrund und die Grenze zwischen den Bremer Kindern und den Kindern des Rahmensettings wird stellenweise nur noch durch die Kostüme aufrechterhalten.
Eine andere Form wird bei den Alptraumszenen gewählt. Die Kinder erscheinen mit Monster-Masken und schaffen mit begleitender Musik und choreografierten Tanzbewegungen einen Blick in die Gedanken-Innenwelt des davor sitzenden Jungen Peter, der seinen Kopf unter eine rote Decke steckt. Hier löst sich die Form von der spontanen Darstellungsweise der Kinder und nimmt gestaltete theatrale Formen an. Die Bilder und Atmosphären, die dadurch entstehen, sind gut ausgearbeitet und eindrucksvoll, bedienen aber formal eine andere Ebene, die konzeptionell nicht weiter eingeführt ist. Formalästhetische und konzeptionelle Fragen scheinen hier dem inhaltlichen Wunsch einer Auseinandersetzung mit einer Eltern-Kind-Problematik nachgeordnet. Dabei entstehen im Prozess sicherlich viele Momente des Probehandelns und des Ausspielens von Phantasien, die den Kindern viel Spaß gemacht haben – denn das hat man auch in der Aufführung gesehen: eine Mischung aus kindlich überschwänglicher Spielfreude und geformten Theatermomenten.

Sabine Hubrich, Regine Kilanowski, Karin Döpke-Szymanski
Ausgangslage
Die Gruppe setzt sich aus 21 Schülerinnen und Schülern der Kinderschule Bremen und 6 Viertklässlern einer benachbarten Regelschule zusammen. Die Altersmischung reicht von 6 bis 11 Jahren.
Die Kinderschule Bremen ist eine inzwischen staatlich anerkannte Modellschule, die sich Anfang der Achtziger aus privater Initiative von Eltern und Pädagogen gründete. Die 10 Lehrpersonen kommen aus unterschiedlichen Berufen und werden nach einem Einheitslohn bezahlt. Ihre vielfältigen Berufsbilder ermöglichen ein breites Angebot für die Schülerinnen und Schüler. Neben dem obligatorischen Kernunterricht - Deutsch und Mathematik - wählen die Kinder von Ferien zu Ferien ihre Lerninhalte aus den vielfältigen Themen aus. Eine Ausnahme bildet die wöchentliche Theaterdoppelstunde. Dafür verpflichten sich die Schüler und Schülerinnen jeweils für ein Jahr.
Das Theaterspiel bildet einen Schwerpunkt der Schule, den die Theaterpädagogin Petra Höflinger als Frau der ersten Stunde mit „Passion" betreibt und den sie in der Regel allein leitet. Sie bezeichnet sich selbst als anspruchsvoll und erwartet von den Kindern Disziplin und harte Arbeit.

Ungeheuer

Kischutheater-AG der Kinderschule (Grundschule) // Bremen
Spielleitung: Petra Höflinger



Die Theatergruppe setzt sich jedes Jahr wieder neu zusammen. Einige Kinder bringen schon mehrjährige Theatererfahrung mit, da sie den Kurs schon in den Vorjahren gewählt haben, andere erleben zum ersten Mal die Herausforderungen eines Gruppen- und Probenprozesses.
Theater mit Kindern bedeutet für die Spielleiterin, nicht ein klar umrissenes Stück auf die Bühne zu bringen, sondern einen Prozess. So entstehen ihre Präsentationen stets auf ähnliche Weise: Zuerst hat sie eine Vision, die später den Kern der Präsentation bilden soll. Thematisch orientiert sie sich dabei an den aktuellen Problemen und Bedürfnissen der Schüler.
Aktuell nahm sie als Thema die sich häufenden Trennungen der Eltern für ihre Theaterproduktion auf.
Grundlage bildete dabei das Bilderbuch „Ungeheuer" von Morten Ramsland und Vitali Konstantinov sowie die eigene Version eines Tanzes der Ungeheuer zu Michael Jacksons „Thriller".
Ziel der Arbeit waren drei Aufführungen: Zwei im Rahmen der Grundschultheatertage, die Frau Höflinger organisierte, und eine als Schulveranstaltung auf der Bühne des Mox-Theaters in Bremen, denn die Schule besitzt selbst keine eigene Bühne. Der Probenraum ist relativ beengt. Das Bilderbuch ermöglichte der Spielleiterin, mit ihrer Theatergruppe über das schwierige Thema Streit und Trennung der Eltern und die damit verbundenen Ängste der Kinder zu sprechen. Wie fühlt man sich, wenn Mama und Papa sich dauernd streiten? Welche verletzenden Wörter muss man sich anhören? Kann man denn wirklich nichts dagegen tun?
Durch die Gespräche entstanden eigene Szenen der Kinder, die in die Gesamtkonzeption mit eingearbeitet wurden.

Literarische Vorlage

Idas Bilderbuch erzählt den Alltag von Peter und seinen zerstrittenen Eltern. Diese beschimpfen sich auf übelste Weise, so dass sich Peter schließlich in einen Schrank zurückzieht und hier beginnt, kleine Monster zu malen. Nur von Erzählungen weiß Peter, dass es auch nette Familien gibt. Peters Monster erwachen zum Leben und machen den Eltern Angst. Nur zu Peter sind sie nett und höflich. Sie sollen ihm helfen, dass sich die Eltern wieder vertragen, was sie aber nicht vermögen. Angst aber können sie ihnen einjagen, was sie auf Bitten Peters auch ausgiebig tun. Die Furcht vor den Wesen schweißt die Eltern zusammen. So geloben sie Besserung. Die Ungeheuer ziehen in den Küchenschrank, um bei Bedarf wieder einzuschreiten.



Aus der literarischen Vorlage und den erarbeiteten Sequenzen der Kinder entstand folgende Szenenfolge:

- Peter fühlt sich nicht wohl, weil sich seine Eltern streiten. Der Streit wird durch mehrere Elternpaare dargestellt, die gleichzeitig agieren. Während die Eltern im Freeze verharren, fragt Peter: „Kann man denn gar nichts tun?" Die Lösungsvorschläge werden sofort ausprobiert. Kinder gehen zwischen die Streitenden, singen ein Lied, nutzen den Körper als Trennwand oder versuchen, die Eltern auseinanderzuziehen. Doch nichts klappt. Im chorischen Sprechen wird nach jeder Aktion festgestellt: „Geht nicht!"
- Im zweiten Bild stellen die Kinder ihre Vorstellungen eines harmonischen Familienlebens dar. So unternimmt man gemeinsam ein Picknick. Es wird zusammen gegessen und gespielt. Der Umgangston ist liebevoll und herzlich.
- Die Eltern streiten wieder. Peter bleibt nichts anderes übrig, als sich im imaginären Schrank zu verstecken. Er beginnt kleine Ungeheuer zu malen. Diese Ungeheuer erwachen plötzlich zum Leben. Alle Kinder werden zu kleinen und großen Monstern, die sich langsam, aber unaufhaltsam Peter und den Zuschauern nähern. Sie bieten Peter ihre Hilfe bei den Eltern an. Peter lehnt sie zunächst noch ab, da er nicht gemein sein will. Schließlich tanzen die Ungeheuer gemeinsam mit Peter. Es entsteht eine Partnerschaft, die Hilfe verspricht.
- Nun wird der Spieß umgedreht, die Rollen getauscht. Die Kinder werden zu Eltern und denken sich für ihre Eltern teilweise drastische Strafen aus. So bekommen diese kein Essen, werden zum Aufräumen in den Keller gesperrt oder aus dem Fenster im zweiten Stock geworfen.
- Die Ungeheuer sind übermächtig geworden. Peter äußert seinen Eltern gegenüber nun einige Wünsche, die die Eltern ablehnen. Die Ungeheuer fauchen im Hintergrund und schon ändern die Eltern ihre Meinung. Das Stück endet mit der Frage: „Brauchst du uns noch?"

Probenprozess

In den ersten Monaten des Schuljahres waren die wöchentlichen Doppelstunden ausgefüllt mit theaterpädagogischen Grundübungen einerseits und dem Kennenlernen und Zusammenwachsen der Gruppe andererseits. Hier erwies es sich als besonders schwierig, dass die Schüler der Kinderschule die Jungen der Nachbarschule anfänglich nicht akzeptieren wollten.

Ab Januar wurden gezielt Inhalte des Stückes bearbeitet. Im ersten Schritt wurde das Buch gelesen und besprochen. Schon hier flossen Ideen der Kinder ein. So entwickelte sich schnell der Gedanke, die Vorstellungen und Träume der Kinder szenisch umzusetzen.

Die Streitdialoge aus dem Buch wurden aufgegriffen. Die Kinder wählten sich ihre Rollen hierbei selbst aus. Viele Kinder wollten die Eltern spielen. Da mehreren Paaren die Darstellung gut gelang, gab es in der Endpräsentation schließlich drei Elternpaare, die zusammen oder abwechselnd auftraten.

Etliche Szenen entwickelten und erprobten die Kinder in Kleingruppen und stellten sie im Anschluss der Großgruppe vor. Hieraus wurden die interessantesten ausgewählt. Durch das Einbeziehen der Kinder in den Entscheidungsprozess nahmen sie ihre eigene Position als wichtig wahr. So konnten sie es auch aushalten, wenn ihre Präsentation nicht gewählt wurde.

Viel Zeit nahmen die Proben für den „Thriller"-Tanz ein. Dazu zeigte die Spielleiterin auch das Video von Michael Jackson. Durch die Grundentscheidung der Spielleiterin, alle Kinder zu jedem Zeitpunkt auf der Bühne zu haben, konnten sie auch jederzeit in das Geschehen eingreifen. Das bedingte aber, dass alle Kinder während des Spiels eine konzentrierte Theaterhaltung annehmen mussten, auch die, die gerade eher passiv am Bühnenrand verweilten.

Die Proben wurden durch zusätzliche Wochenendtermine gegen Ende intensiviert. Schließlich kam es kurz vor der Aufführung zur endgültigen Auswahl der eindrucksvollsten und inhaltlich passendsten Szenen. Diese Auswahl traf die Spielleiterin, die sich der erarbeiteten Szenen „wie in einem Einkaufsladen" bediente. In erster Linie wurde sie dabei durch ihr eigenes Empfinden und ihre Vorstellung von Ästhetik geleitet.

Zur Aufführung

Während der Aufführung des Stückes waren 27 hochmotivierte und spielfreudige Kinder zu sehen. Es gelang ihnen mühelos, das Publikum in ihren Bann zu ziehen und die Spannung bis zum Schlussbild zu halten.

Der bis auf einen Stuhl leere Bühnenraum (Guckkastenbühne) wurde von den Kindern in einem zum Publikum hin offenen „U" ausgefüllt. Die Kinder saßen am Rand entlang auf dem Boden. Die Spielhandlungen fanden mittig auf der Bühne statt. Als Requisiten gab es lediglich einige große Masken, eine kleine rote Decke, eine große Papptafel mit Stift und einen Luftballon. So entfielen aufwändige Umbauten und platzgreifendes Mobiliar. Durch die Raumkonzeption konnten alle Kinder an den Seiten der Bühne verbleiben und mittig schnell auf- und abtreten.

Die 20minütige Aufführung war der Zielgruppe „Grundschulkinder" angemessen. Das Stück wurde in Szenen untergliedert, die allerdings sehr schnell aufeinanderfolgten, so dass auch der Zuschauer schnell „folgen" musste. Einige Verweilpunkte hätten der Inszenierung und dem Verständnis durchaus gut getan.

Ausgesprochen überzeugend gelang es den Kindern aber, die Ungeheuer darzustellen. Hier stimmten sowohl Mimik und Gestik, als auch Geräusche und Text. Als die Ungeheuer „erweckt" wurden, schlichen und krochen sie langsam, fast in slow-motion an Peter heran. Einige hielten dabei die Masken vor die Gesichter, kamen aber beim Sprechen dahinter hervor. Später richteten sich alle Ungeheuer auf, wuchsen also, um Peters Eltern Angst einzujagen. Diese Szene hatte ihren Höhepunkt in einer gemeinsamen, einfachen Choreografie zu Michael Jacksons „Thriller". Hier ging die Spielfreude voll aufs Publikum über! Die kleinen Ungeheuer schienen noch einmal zu wachsen. Das war sehr überzeugend und alle – auch die Kleinsten der Gruppe – fanden hierbei ihren Platz.

Pantomimische Elemente wurden insbesondere in den Szenen eingesetzt, die die Wunschvorstellungen der Kinder nach einem harmonischen Familienleben darstellten: Ein Familienpicknick, das Füttern des Babys oder die Liebe des Vaters zu seiner kleinen Familie. Diese Spielhandlungen wurden durch kommentierende Sätze begleitet, wären aber auch ohne Sprache verständlich gewesen.

Die Schauspieler waren während der gesamten Aufführung weitgehend in einer Bühnenhaltung, nur selten glitt ein Kind am Rand in eine private Haltung ab. Es war deutlich zu spüren, dass in der Inszenierung hierauf besonderer Wert gelegt wurde.



Allerdings war eine stabile Präsenz in der Rolle für manche Spieler schwer zu finden bzw. zu halten. Bedingt durch die sehr schnellen Wechsel mussten die Kinder blitzschnell in ihre Rolle einsteigen, konnten nur kurz agieren, um im nächsten Augenblick schon wieder abzutreten. Hier wurde vorhandenes Spielpotential offensichtlich verschenkt. Ein deutlicherer Beginn der jeweiligen Handlung, ein kurzes Verweilen, kleine Pausen und auch das anschließende Halten der Pose wären zum Einfühlen in und zum Verständnis der Rolle hilfreich gewesen.
In den Streitszenen der Eltern wurde mit Wiederholungen gearbeitet, ein Stilmittel, um die ewig wiederkehrenden Streitereien der Eltern zu verdeutlichen. Hier kam besonders deutlich die Umgangssprache der Schüler zum Einsatz.
Das Element des chorischen Sprechens wurde sinnvoll und wirkungsvoll eingesetzt, wodurch die Energien der gesamten Gruppe immer wieder gebündelt werden konnten.

Die Verschränkung der verschiedenen Handlungsebenen (Lebensrealität und Traum) stellte an die jungen Zuschauer mitunter hohe Anforderungen, zumal zusätzlich an manchen Stellen noch die Ebene des Spieles im Spiel hinzukam.
Ein Problem des Theaterspiels von Kindern ist immer dann gegeben, wenn sich Eltern und Kinder körperlich nicht unterscheiden. Hier hätten einige theatrale Mittel hilfreich sein können.
Gleichwohl sollen die voranstehenden Beobachtungen die Gesamtleistung keineswegs schmälern. Das Zusammenspiel der Darsteller war durchweg gut. Sie hielten Blickkontakt zueinander, keiner wurde an die Wand gespielt, es gab keine Stars. In den Ungeheuer-Szenen wurden die Kleinsten vorne postiert und die Größeren nahmen spürbar Rücksicht. Die Spieler hatten sich gegenseitig gut im Blick und agierten sensibel miteinander.
Die großartige Leistung der Darsteller und ihrer Spielleiterin wurde durch regen Applaus und sehr positive Rückmeldungen im Nachgespräch belohnt.









Die Jury meint:
Der Kinderspielclub des JES nimmt uns mit auf eine aufregende Reise in ein Schullandheim. Mit den Spielerinnen und Spielern erleben wir die erste Nacht im Matratzenlager: Toben, Jungs im Mädchenzimmer, Kuscheltiere, gemeinschaftliches Zähneputzen, Vorlesen, Spielen, Blödeleien und – Heimweh. Und dann ist da noch die Geschichte von Heidi, welche die Kinder während ihres Aufenthalts in den Bergen begleitet.
Die Inszenierung „Heidi – Wo bist du zu Hause?" begeistert durch die Spielfreude der Akteure, durch die Kreativität, mit der sie mit den eher sparsam eingesetzten Requisiten umgehen, durch die Präsenz und Ausdruckskraft der Darstellung. Hier sind echte Theaterprofis am Werk. Und dieses Werk hat eine Menge mit ihnen selbst zu tun, mit ihren Antworten auf die Frage, was Heimat ist und was der Verlust von Heimat für sie bedeutet.

Maxemilian Weig
Der Theaterclub des Stuttgarter Theaters orientiert sich mit dem Heidi-Text an dem im Spielplan des Großen Hauses von der Intendanz vorgegebenen Thema Heimat. Und Heimat wird für die Kinder des Theaterclubs gerade dann zum Thema, wenn sie fehlt. Ausgangspunkt der Beschäftigung mit dem Gefühl von Heimweh und dem Verlust von Heimat bildet die Geschichte von Heidi, die nach dem Tod ihrer Eltern aus der Stadt zu ihrem Großvater in die Schweizer Alpen gebracht wird, dort eine neue Heimat findet, um dann abermals aus ihrer nun vertrauten Umgebung gerissen zu werden.
Die Geschichte von Heidi wird in der Produktion des Stuttgarter Theaterclubs in eine Rahmenhandlung eingebettet, bei der eine Schulklasse mit ihrer Lehrerin in die Berge fährt. Um eine Mitschülerin, die Heimweh hat, zu trösten, lesen die Kinder abends im Bett die Geschichte von Heidi und spielen sie dann auch nach. Im weiteren Verlauf überlagern sich die beiden Erzählstränge immer wieder, und die Kinder springen zwischen ihren Rollen als Schüler auf Klassenfahrt und Figuren aus der Heidi-Geschichte hin und her. Die Lust der Schüler am Spielen wird immer nur dann unterbrochen, wenn sie die Realität einholt, wenn z.B. eine Schülerin überfordert aus ihrer Rolle fällt und fragt „Wie soll ich denn das spielen?", wenn ihre Lehrerin zur Bettruhe mahnt oder wenn eine Schülerin die Spielenden verbessert und auf den Verlauf der Geschichte im Buch verweist.
Auch wenn das Spiel im Spiel kindliches Spiel darstellt, werden dabei komplexe Bilder erzeugt, die deutlich machen, dass hier intensiv mit den Kindern gearbeitet wurde. Bemerkenswert ist beispielsweise der vielfältige Einsatz der Matratzen, die mal als Bettstatt, mal als Alpenkulisse dienen, um dann einige Szenen weiter Häuserschluchten einer Großstadt oder auch übereinander gestapelt eine Wendeltreppe zu einem Kirchturm darzustellen. An solchen Momenten wird deutlich, dass in dieser Produktion die ganze Bandbreite theatraler Gestaltungsmittel zum Einsatz kommt, um die Übergänge flüssig, die Geschichte rund, die Bilder eindrucksvoll zu machen. An einigen Stellen ist es dann fast etwas zu viel des Guten, wenn bspw. Heidis heile Welt in den Bergen und ihre Trennung mit Licht und Musikeinsatz so verstärkt werden, dass man sich doch eher an die Klischees von Verfilmungen erinnert fühlt.
Zum Schluss gibt es noch eine Matratzenschlägerei der Schüler im Stück und man freut sich mit den Kindern des Stuttgarter Theaterclubs. Das Konzept ist voll aufgegangen und die jungen Zuschauer fordern Zugabe! Hier wurde mit Kindern eindrucksvolles Theater gemacht.

Sabine Plewa, Petra Dreßler-Quade, Marianne Rätzsch
Ausgangslage
Die Gruppe aus Stuttgart spielt den bekannten Dauerbrenner „Heidi" von Johanna Spyri in einer Bearbeitung des Regisseurs Tobias Metz und seiner Spielgruppe. Sie gehört zum Jugendensemble des Staatstheaters Stuttgart. Die Schauspieler sind zwischen 10–13 Jahren alt (7 Mädchen, 3 Jungen). Sie kommen aus verschiedenen sozialen Schichten, allerdings sind Kinder aus dem Bildungsbürgertum in der Mehrzahl, was sich erkennbar auf die sprachliche Kompetenz der Gruppe auswirkt.
In der Spielzeit 2009/2010 war für das gesamte Jugendensemble das Thema „Heimat und Fremde" vorgegeben. Der Vorschlag, das Buch „Heidi" als Stückvorlage zu verwenden, wurde aufgegriffen, allerdings mit dem Anspruch, aus dem Grundthema etwas Eigenes zu entwickeln. Die Doppelbödigkeit des Titels sollte somit den Zuschauer auch mit der Frage nach seiner eigenen Heimat konfrontieren.

Heidi, wo bist du zu Hause?

Kinderklub am Jungen Ensemble Stuttgart (JES) // Stuttgart
Spielleitung: Tobias Metz









Zum Inhalt

Die Rahmenhandlung bildet eine Klassenreise in die Alpen, der Heimat Heidis, die den Schauspielern und den jungen Zuschauern Parallelen zu ihren eigenen Erlebnissen aufzeigen soll. Ausgangssituation ist die erste Nacht im Matratzenlager. Jungen und Mädchen erzählen und spielen. Viele sind froh über ein paar Tage Pause von den Geschwistern oder den Eltern. Ein Mädchen aber hat Heimweh. Ein anderes Mädchen beginnt, die Geschichte von Heidi vorzulesen. Das soll Trost spenden. Fragen kommen auf: was bedeutet Heimat, was Heimatverlust? Schließlich schlüpfen die Kinder in die Figuren, von denen in dem Kinderbuch erzählt wird: Heidi, Alp-Öhi und Geißen-Peter. „Nach und nach verweben sich im Schullandheim Heimatgeschichte und eigene Szenen über Heimat und Zuhause, bis die Grenze zwischen Realität und Fiktion der Heidigeschichte verschwimmt." (Flyer zum Stück.)

Arbeitsprozess

In Gesprächen und Improvisationen zum Thema wurden die Szenen gemeinsam entwickelt. Ein Ausflug in eine unbekannte Gegend wurde unternommen, um der Gruppe das Gefühl von Fremde zu vermitteln. Im Laufe dieser Vorarbeiten kristallisierte sich das Bett als wichtiger Ort für das Heimatgefühl der Kinder heraus.

Die Proben fanden in einem Zeitraum von 5 Monaten statt: wöchentlich eine Probe von 2 Stunden, dazu eine Woche im Sommer sowie 2–3 Wochenenden. Zunächst wurden in den Proben unter Anleitung in Improvisationen Szenen entwickelt, die anschließend von allen ausgewertet wurden. Das Ergebnis war sowohl die Spielidee (Spiel im Spiel) als auch der Text.

Die eigenen Texte führten dazu, dass sich die Schauspieler in der weiteren Arbeit in Sprache und Spiel sehr sicher fühlten. Die Sprache blieb kindgerecht und authentisch. Während der Entwicklung ergab es sich, dass fast alle Kinder zwei oder mehrere Rollen spielten.

Bei der Probe im Rahmen des Theaterfestivals fiel uns der gegenseitige Respekt der Mitwirkenden untereinander, die Ernsthaftigkeit der Schauspieler und die Verantwortung auf, die alle für das Stück trugen. Alle brachten Vorschläge, wie die neue Bühnensituation in Berlin bewältigt werden könnte.

Zur Aufführung

Zu Beginn des Stücks, nach einer turbulenten Matratzenschlacht, bleibt Sarah mit Bauchweh allein im Waschraum zurück. Aufgefangen wird sie von der Gruppe, den Klassenkameraden. Dabei stellt sich heraus, dass sie Heimweh hat. Hier schon konnten sich die jungen Zuschauer mit der Rolle der Sarah identifizieren. Um sie abzulenken, beginnt ein Kind aus dem Buch „Heidi" vorzulesen. So wird sie von den Freunden aufgefangen. Dieses Gefühl des Aufgefangenseins durchzieht das ganze Stück wie ein roter Faden. Nun entschließen sich die Kinder, Szenen aus dem Kinderbuch „Heidi" auch zu spielen. So entsteht eine Parallelhandlung, die das Thema Heimat-Fremde ebenfalls in einem anderen Kontext behandelt.

Karierte Bettwäsche, Holzstühle, Matratzenlager, Kuscheltiere und Zähne putzende Kinder in Schlafanzügen erzeugen sofort die Atmosphäre einer Klassenreise.

Wichtigstes Requisit der gesamten Aufführung sind die Matratzen, die in vielfältiger Weise eingesetzt werden: als Berge, als Auto, als Häuser, als Kirche, als Treppe etc. So fallen umständliche Umbauten, Pausen und Bühnenbilder weg.
Eine sehr emotionale, intensive Szene entsteht, als die Kuscheltiere der Kinder zu sprechen beginnen.
Die Schauspieler stehen hierbei im Schatten dicht aneinander gedrängt am Bühnenrand, die Kuscheltiere in den ausgestreckten Händen werden von den Scheinwerfern angestrahlt und somit herausgehoben. Durch die Lichteffekte wird die Dramatik der Szene unterstützt. Ein gutes Beispiel dafür, wie in der gesamten Aufführung Form und Inhalt in Einklang gebracht werden. So entwickeln die Kuscheltiere ihr Eigenleben, stellen sich und ihre Besitzer in Beziehung zueinander und kommen zu liebevoll witzigen Dialogen. Da beschwert sich beispielsweise eines darüber, dass es nachts ständig vollgepupst wird.

Dem Heidithema bleibt die Nacht vorbehalten, in der die Kinder, im Matratzenlager auf sich allein gestellt, ihrer Phantasie freien Lauf lassen und spielen. In die Realität zurückgeholt werden sie immer wieder durch das plötzliche Auftauchen der Lehrerin, deren Visitenkarte aus einem aufdringlichen Klatschen und dem kühlen Ruf „Kinder" besteht. Sie ist es auch, die die Kinder zu einem Ausflug in die aus Matratzen zusammengestellten Alpen führt. Nun beginnt eine abenteuerliche Wanderung: Felsspalten müssen überwunden werden, man verirrt sich, wandert bis zur Erschöpfung. Der Schwitzerdytsch sprechende Geißenpeter aus „Heidi" taucht auf und weist ihnen den Weg zurück. (Eine Replik auf das „Spiel im Spiel").
Die Gefahren werden gemeinsam gemeistert, man fasst sich an den Händen, redet sich gut zu, muntert sich auf. Hier finden wir das Grundthema wieder, das „Aufgefangensein in der Gruppe".
Es folgen Szenen im Jugendamt zum Thema Trennung, Szenen in der Großstadt zum Thema Verlorensein, eine Szene mit dem Alm-Öhi zum Thema Geborgenheit. Alle diese Sequenzen werden sehr eindringlich mit klar abgegrenzten Rollen gespielt und minimalistisch ausgestattet. Es gibt keine Kostümschlacht!!! Für den Tag steht der Anorak, für die Nacht der Pyjama.
Dabei ist die konsequente Einbeziehung aller Raumebenen ebenso zu beobachten wie der Einsatz unterschiedlicher Tempi, pantomimischer Elemente und des chorischen Sprechens. Wiederholungen unterstützen gekonnt die Dramatik der Handlung.
Auch die Sprache wird in vielfältiger Weise zur Erzeugung von Charakterisierung, Stimmungen und Gefühlen eingesetzt, wie z.B. in der Szene am Abgrund oder in der Echoszene. Hier ließ sich wieder die Professionalität der Spieler erkennen, die ihre Stimme den jeweiligen Rollen angemessen anzupassen wussten.
Bemerkenswert war besonders das Zusammenspiel der Schauspieler: Sie reagierten auf das Spiel der anderen, hielten Blickkontakt. Dieser war nötig, weil der Text nicht Wort für Wort festgelegt, sondern der Flexibilität und Spontaneität der Kinder überlassen blieb.
Die Musik zum Stück wurde von den Spielleitern ausgewählt. Sie unterstrich die Szenen, trat aber nie in den Vordergrund. Ein Verdienst der beiden Spielleiter Tobias Metz und Zarah Hain war, dass sie Kinder verschiedenen Alters und aus unterschiedlichen sozialen Umfeldern zu einer homogenen Spielgruppe formten, die mit großer Kreativität, starker Präsenz und erstaunlicher Ausdruckskraft auf der Bühne agierte.
Im anschließenden Nachgespräch zeigten sich die jungen Schauspieler offen, kompetent, spritzig und sehr selbstbewusst. Auf die Frage, was ihnen während der Probenphase und anschließenden Aufführung besonders wichtig war, antworteten sie, dass sie vor allem stolz darauf waren, dass das Stück gemeinsam mit allen Akteuren entwickelt wurde. Dabei hatten alle besonders viel Spaß an den Improvisationsszenen. Hannah betonte, dass sie das Thema Heimweh besonders berührt hat, und Josepha stellte fest, dass sie insgesamt durch die Theaterpraxis selbstbewusster geworden sei.
Das Publikum applaudierte heftig. Wir können dieser Begeisterung nur beipflichten. Ein gelungenes Stück mit vielen Stärken und richtig gewählt als Abschlussaufführung des Kinder-Theater-Festes. Das Heidi-Thema ist nach wie vor aktuell und spricht Kinder sowie Erwachsene an. Und so denken wir für uns: So kann lebendiges Theater, kompetent von Kindern gespielt, nachhaltig auf ein Publikum wirken.
Chapeau vor dieser Leistung, die selbst das kritische Theaterauge zum Staunen brachte.








THE MOON BREAKS
TO GO TO BED THAT SOON
NOT NOW NOT TODAY
WE DON'T HAVE FEAR ANYMORE!

Nachbesprechungen

Eines der wesentlichen Grundprinzipien des Festivals lag darin, dass für viele Aktivitäten während des Verlaufes schon im Vorfeld feste Gruppenkonstellationen vereinbart wurden. So kam es auch, dass die Nachbesprechungen immer im Kreis dieser festen Gruppenkonstellationen stattfanden. Das nahm mögliche Hemmungen, weil sich die Kinder schnell kennenlernten und immer wieder Beziehungen zueinander aufbauen konnten. Den Gruppen wurde schon im Vorfeld ein kleiner Kriterienkatalog zugesandt, mit dessen Hilfe die Stücke beurteilt werden sollten. Bei diesen Nachgesprächen waren erwachsene Beobachter in der Regel nicht zugelassen, um die Diskussionsfreudigkeit der Kinder nicht zu hemmen. Die Befürchtung, dass junge Kinder zu einer sachlichen Rezeption nicht in der Lage wären, erwies sich als Trugschluss. Wenn die Kinder zum Teil auch noch recht klein waren, so berichteten die Moderatoren durchgehend von sehr sachlichen, aber auch differenzierten Gesprächen über die einzelnen Stücke, die von einer großen Wertschätzung getragen waren.

Der Beobachtungskatalog

- Was hat Dir an dem Stück gefallen?
- Was war der Inhalt? Fandest Du ihn interessant, verständlich, spannend?
- Hatte er mit Dir zu tun?
- Waren für Dich die Handlung und die Darsteller in ihren Rollen glaubwürdig?
- Wie wurde das Licht eingesetzt?
- Welche Rolle spielte die Musik?
- Gab es besondere Mittel der Darstellung?
- Spielten die Schauspieler/innen als Gruppe gut zusammen oder eher für sich?
- Fandest Du die Sprechweise (Lautstärke, Betonung, Geschwindigkeit) dem Stück angemessen?
- Wie war das Bühnenbild gestaltet? Wodurch wurde es wichtig für das Stück?
- Gab es Besonderheiten bei den Kostümen? Was gefiel Dir, was fiel Dir auf?



Workshops

Während des Festivals wurden auch Workshops für die Spielgruppen angeboten:

- Zirkus
- Trommeln
- Stomp
- Zaubern
- Afro-brasilianische Tänze
- Breakdance



Festivalzeitung

Das Zeitungsteam setzte sich aus der Leiterin Bettina Fuchs und den Schülerinnen Antonia, Sophia und Maike zusammen.

Bettina Fuchs schrieb hierzu:
Die Arbeit mit den Schülerredakteurinnen Antonia, Sophia und Maike hat viel Freude gemacht und ist aus meiner Sicht ein voller Erfolg gewesen. Die 3 Mädchen waren eine gute Wahl: Sie waren mit Begeisterung bei der Arbeit, sie sind talentiert und zuverlässig.

Die Kinder haben die Festivalzeitung nach meiner Beobachtung sehr gut angenommen. Auf Nachfrage bekundeten alle, dass ihnen die Zeitung gut gefalle. Am interessiertesten waren die Kinder anscheinend an den Berichten und Stimmen zu ihrem eigenen Stück und an den Unterhaltungselementen. Sie haben sich gegenseitig Witze vorgelesen und einige haben auch die Manga-Bilder ausgemalt bzw. den Malkurs mitgemacht. Die letzte Zeitung hat die Kinder auf Anhieb wegen der Gruppenfotos auf dem Cover angesprochen.
Im Übrigen haben die Kinder sich im Anschluss an die Aufführungen, in der Probenpause etc. interessiert gezeigt und bereitwillig interviewen lassen.

Die Resonanz von Seiten der Erwachsenen war ebenfalls durchweg positiv.
Der Briefkasten wurde leider von den Kindern nicht richtig angenommen: Ich denke, dass das Programm für die Kinder insgesamt so dicht war, dass sie für solche Reflexionen und Zwischendurch-Kommentare einfach keinen Sinn hatten. (Wir bemühten uns, den Briefkasten dahin zu stellen, wo die Kinder sich aufhielten. So wurde er mehrere Male vom Meininger ins Gemeinschaftshaus und zurück transportiert. Aber es hat nichts genützt.)
Natürlich war die Herstellung der Zeitung mitunter sehr anstrengend. Bei noch so guter Vorausplanung zeigen sich die Probleme leider immer erst dann, wenn es brennt und die Zeit knapp ist. So stürzten mitunter die Computer ab, sodass wichtige Texte verloren gingen. Auch der Einsatz des Internets war mitunter problematisch, weil die Technik immer wieder versagte.











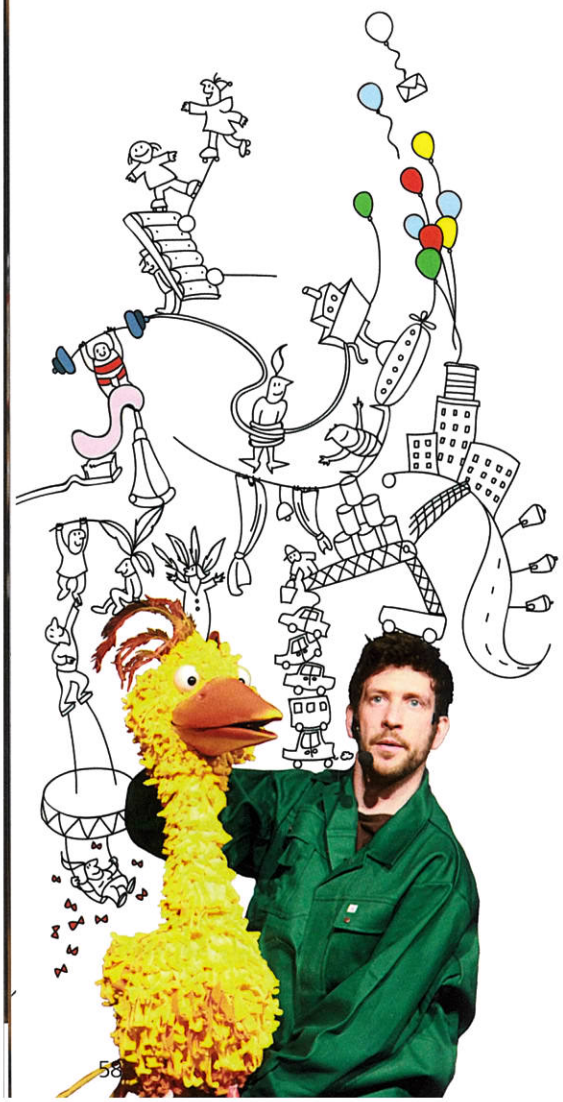


Die angedachte Zusammenarbeit mit den 3 Fotografen kam leider nicht zustande, sodass wir ab dem 2. Tag komplett selbst fotografiert haben, was aber nicht weiter schlimm war. So hatten wir zumindest sofort das Bildmaterial, das in die Zeitung eingebunden werden konnte.
Trotz dieser Probleme, die aber in vergleichbaren Situationen vermutlich häufiger auftreten, weil auch die Technik gerade in Spannungssituationen zu Anfälligkeiten neigt, war es eine interessante Erfahrung, die unserem Zeitungsteam viel Spaß gemacht hat.

Abschließend sei hier noch eine Stellungnahme von Antonia vermerkt:
„Du wolltest wissen, wie es mir gefallen hat… auf jeden Fall war es eine tolle Erfahrung.
Die Arbeit war sehr anstrengend und stressig, aber sie hat auch sehr viel Spaß gemacht und ich bin sehr stolz auf die entstandenen Zeitungen. Ich finde, dass wir eine super Gruppe waren und gut zusammenarbeiten konnten… ich glaube, den Kindern hat die Zeitung wirklich gefallen… Für meine Eltern war es gar kein Problem, dass wir so spät ins Hostel gekommen sind… sie waren einfach nur stolz!…"

Ein echtes Kindertheaterfest

Silke Gerhardt
Spielleiterin des Goethe-Gymnasiums Schwerin



Die Teilnahme an einem Theaterfestival ist immer ein Erlebnis und eine Herausforderung zugleich, so auch nicht anders beim Kindertheaterfest in Berlin. Für mich war es eine besondere Herausforderung, war ich doch bisher gewohnt mit älteren Schülern auf Reisen zu gehen und dabei auf deren Selbständigkeit zu bauen, nun sollten es 25 Sechstklässler sein und dies auch noch in die Großstadt.

Alle Ängste, die sich zunächst auf den äußeren organisatorischen Rahmen erstreckten, wurden bereits im Vorfeld, spätestens bei der Ankunft im Hotel zerstreut. Logistisch bis ins Detail gedacht, zeitlich langfristig mit Informationen versorgt, vermittelte das Berliner Organisationsteam vor Ort sofort eine Atmosphäre freudvoller und professioneller Vorbereitung. Dies wirkte sehr beruhigend auf unsere Gruppe. Ein guter Start ist gerade bei dieser Altersgruppe so wichtig und nicht zuletzt mit einer kurzweiligen und stimmungsvollen Eröffnungsfeier hier gelungen. Die Einbindung regionaler Schulen in diese Veranstaltung bot sich mir als ein Schaufenster der vielfältigen Arbeit der Gastgeber, welches auch während des Abschlusses des Festivals noch einmal auf eindrucksvolle Weise geöffnet wurde.

Als kleiner Geniestreich entpuppte sich im Verlauf der Woche für uns die Idee der „Paten".

Sei es als Navigator durch den für uns Kleinstädter scheinbar undurchdringlichen Großstadtdschungel oder als rettender Engel für alles Überlebenswichtige vor einer Aufführung von Pflaster über Sicherheitsnadel bis zum beruhigenden Kaffee für gespannte Spielleiternerven. Im Verlauf des Festivals wuchsen die als Betreuer eingesetzten Berliner Lehrerinnen mit uns zu einem echten Team zusammen. Nicht zuletzt schufen die Veranstalter dadurch eine zusätzliche Plattform zum gedanklichen Austausch zwischen Fachkollegen.

Eine zweite Plattform boten die Spielleitergespräche in angeregter, kollegialer Atmosphäre.

Eine dritte Ebene wurde meines Erachtens vergeben, der Austausch mit den Teilnehmern der parallel stattfindenden Fachtagung. Ich denke, eine Verzahnung würde hier einen noch intensiveren Diskurs befördern.

Durch die Gesprächsrunden für die Spielergruppen gewannen meine Schüler neben ihrer Präsentation vor dem Festivalpublikum einen ungeheuren Erfahrungszuwachs auf dem Gebiet des Theaterspielens, der vor allem der altersgerechten Ausrichtung des Festivals in allen Belangen zu verdanken ist.

Ich möchte in diesem Zusammenhang auch das Rahmenprogramm nicht unerwähnt lassen. Freddy, unser Star des Festivals, eroberte die Herzen der Kinder im Sturm und auch wir Erwachsenen erlagen seinem Charme. Die Entscheidung für das Gemeinschaftshaus als Festivalzentrum war angesichts seiner schönen Spielstätte, freundlichen Mitarbeiter und seiner Übersichtlichkeit gelungen. Sie ließ dem Bewegungsdrang der Kinder genügend Freiraum und mir als Betreuer die Möglichkeit einer Verschnaufpause ohne die Aufsichtspflicht zu vernachlässigen. Dankeschön auch für diese scheinbaren Kleinigkeiten, die aber große Wirkung zeigten. Die Aufzählung ließe sich weiter fortführen: Rückzugsräume, Exkursion, Verpflegung, Workshops…

Der Kreis eines durch die Organisatoren feinfühlig geplanten Festivalablaufs schloss sich durch die Abschlussveranstaltung. Den Höhepunkt bildete die feierliche Übergabe der Urkunden an alle teilnehmenden Gruppen. Noch einmal spürte man ganz deutlich, wer während dieses Festivals im Mittelpunkt stand. Eine emotionale Zeremonie, die gern bei anderen Festivals Schule machen kann.

Theater mit Kindern als künstlerische Bildung

Irene Ostertag

Die Fachtagung zum 4. Deutschen Kinder-Theater-Fest in Berlin

Zusammenschlüsse von Verbänden können durchaus mehr als nur tagen. Ein blühender Ausdruck einer gemeinsamen Veranstaltungsreihe ist das „Deutsche Kinder-Theater-Fest", das vom Bund Deutscher Amateurtheater initiiert wurde und das nun im Wechsel die Verbände der „Ständigen Konferenz Kinder spielen Theater" im zweijährigen Rhythmus ausrichten. Mitglieder dieser Konferenz sind der Bundesverband Theater in Schulen (BV.TS), die Bundesarbeitsgemeinschaft Spiel&Theater (BAG), der Bundesverband Theaterpädagogik (BUT), der BDAT, das Kinder- u. Jugendtheaterzentrum der Bundesrepublik Deutschland (KJTZ) und die Bundesvereinigung für kulturelle Kinder- und Jugendbildung (BKJ).
Ein wichtiger Bestandteil des Festivals ist die begleitende Fachtagung, die sich der Reflexion und Entwicklungen in der Theaterarbeit mit Kindern widmet.

Vom 11. bis 14. November 2010 fand in Berlin das 4. Deutsche Kinder-Theater-Fest in Verantwortung des BV.TS statt. Die Fachtagung gestaltete der BDAT zum Thema „Theater mit Kindern als künstlerische Bildung". Den Ansatzpunkt bildete die Frage nach dem Spannungsfeld von Pädagogik und der ästhetischen Gestaltung, dem Kunstereignis. Mit knapp 70 Teilnehmern stieß die Tagung auf großes Interesse. Teil des Tagungsprogrammes war der Besuch aller Vorstellungen des Kinder-Theater-Festes, um Beispiele aktuellen Theaterschaffens von Kindern zu sehen.
In seinem Einleitungsreferat warf Dr. Lars Göhmann, der bisherige Bildungsreferent des BDAT, folgende Thesen auf:

- Künstlerische Bildung impliziert kulturelle Bildung. Dabei ist die Qualität kultureller Bildung die Voraussetzung künstlerischer Schaffensprozesse.
- Theater ist nicht an einem Nachmittag zu erlernen. Eine professionelle Schulung, die neben Freiräumen auch den Leistungsgedanken beinhaltet, die Kinder auch fordert, ist durchaus ein Bedürfnis von Kindern und Jugendlichen.
- Theater ist ein Handwerk, das es Kindern zu vermitteln gilt. Der Theaterlehrer kann „Handwerk" vermitteln, jedoch nicht Kunst oder Kreativität, diese müssen im Prozess künstlerischer Bildung vom Kind selbst erfahren werden
- Theatermacher müssen Künstler sein. Kunstpädagogen müssen ausgebildete Künstler sein, um künstlerische Unterrichtsprozesse anregen und begleiten zu können

Diese Thesen und weitergehende Ausführungen wurden durchaus kontrovers diskutiert. So sahen Teilnehmer den pädagogischen Aspekt, ohne den künstlerische Bildungsprozesse ebenfalls nicht ablaufen könnten, vernachlässigt.
Die Tagung näherte sich im weiteren anhand von vier Themenblöcken dem titelgebenden Thema. Dr. Gerd Taube widmete sich in seinem Beitrag der „Theaterarbeit mit Kindern zwischen Kunst, Kultur und Gesellschaft". Ästhetische Erfahrungen, so Dr. Taube, können sowohl in eigenen Gestaltungsprozessen der Kinder als auch in Wahrnehmungs- und Rezeptionsprozessen gemacht werden. „Künstlerische Bildung in der Theaterkunst schafft einen Raum für Erfahrungen jenseits der Alltagswirklichkeit. Sie ermöglicht Prozesse des Findens und Entdeckens der eigenen Ausdrucksfähigkeit und Wirksamkeit (…) und die Erfahrung der Konstruktion einer Wirklichkeit neben der Alltagswirklichkeit sowie die Entdeckung der Unterschiede zwischen diesen Wirklichkeiten".
Was den Kunstanspruch des Theaters mit Kindern betreffe, so Taube, sei es „eine erwachsene Projektion und Behauptung, dass in der Theaterarbeit mit Kindern selbstverständlich Kunst entsteht." Entscheidend sei dabei oftmals ein bestimmtes Kunstverständnis der Erwachsenen.
Die Antwort von Kindern, gegeben auf die Frage von Christel Hoffmann an Kinder ihrer Theatergruppe, sei dabei im Sinne einer assoziativen Definition präzise: „Kunst ist es immer dann, wenn gespielt wird und es trotzdem stimmt".

Im Themenblock „Von der Authentizität zum künstlerischen Ausdruck" untersuchten die Theaterpädagogen Romi Domkowsky aus Berlin, Tobias Metz vom Jungen Ensemble Stuttgart, der als Spielleiter mit einer Theatergruppe auf dem Festival vertreten war, und Günter Mieruch aus Hamburg, welche Balance von künstlerischem Ausdruck und dem authentischen, unverstellten Agieren von Kindern möglich und wünschenswert ist. Gleichzeitig warf Romi Domkowsky die Frage auf, ob „Authentizität" des Spiels nicht ein Kriterium ist, das im Auge des (erwachsenen) Betrachters subjektiv wahrgenommen wird.

Im Rahmen des Themenblocks „Kooperationskonzepte im Amateurtheater" wurden strukturell notwendige Rahmenbedingungen für eine fruchtbare Kooperation vom BDAT vorgestellt. Das Seniorentheater „Theater der Erfahrungen" berichtete aus der Praxis der Kooperationen mit Berliner Schulen. Vom bekannten Kooperationsprojekt „TUSCH" (Theater und Schule"), das in Hamburg, München, Berlin und Frankfurt erfolgreich praktiziert wird, berichtete Joachim Reiss. Im Bereich „Schauspielschulen für Kinder" stellte Tanja Spinger die künstlerische Konzeption der Jungen Akteure Bremen vor. Außerdem gab es einen Einblick in die Rahmenbedingungen der Arbeit von „Stagecoach", einer Franchise-Unternehmung von Schauspielschulen für Kinder.

Im Verlauf der Tagung zeigten sich sehr unterschiedliche Blickwinkel und Interessenslagen für das Theater mit Kindern, so vielfältig wie die Hintergründe der Tagungsteilnehmer der Tagung: Pädagogische Mitarbeiter, Theaterpädagogen, Theaterwissenschaftler, Spielleiter von Kindertheatergruppen und Amateurtheatern und Lehrer unterschiedlicher Schularten. Wünschenswert ist, dass der fachliche Dialog zum Theater mit Kindern im Spannungsfeld von Kunst, künstlerischer Bildung und Pädagogik weitergeht und die verschiedenen Akteure auf diesem Feld ihre unterschiedlichen Blickwinkel konstruktiv einbringen. Wünschenswert ist weiter, die Anbindung von Fachtagung und Festival noch intensiver zu gestalten, so durch die Möglichkeit zum intensiveren Austausch mit den Spielleitern der Festivalgruppen im Rahmen der Fachtagung. Eine nächste Gelegenheit dazu ergibt sich spätestens 2012, beim 5. Deutschen Kinder-Theater-Fest in Rudolstadt.

Theaterarbeit mit Kindern zwischen Kunst,

Gerd Taube

Eine Fachtagung wird erst durch den lebendigen Diskurs und die Bezugnahme auf bereits geäußerte Standpunkte wirklich produktiv. Daher will ich mich dem in der Themenstellung für meinen Vortrag weit gefassten Gegenstand nähern, indem ich mich auf Positionen beziehe, die Lars Göhmann in seinem Eröffnungsvortrag formuliert hat. Er geht in diesem Vortrag von einer Definition der Ziele Künstlerischer Bildung als kulturelle Bildungsprozesse aus, die ich eingangs kommentieren möchte:

„Künstlerische Bildung hat das Ziel, künstlerische Denk- und Handlungsprozesse zu initiieren; Kernelemente künstlerischer Bildung sind dabei der Gestaltungsprozess sowie diesem implizierte Rezeptionsprozesse."

Dieser Definitionsversuch wirft Fragen auf: Ist es tatsächlich das Ziel künstlerischer Bildungsprozesse, „künstlerische Denk- und Handlungsprozesse" anzuregen? Wozu? Und was ist das Besondere, das Künstlerische, an diesen Prozessen? Was unterscheidet sie vom Alltagsdenken und -handeln? Und warum beschränkt sich diese Definition Künstlerischer Bildung auf den Gestaltungsprozess und die damit verbundenen Rezeptionsprozesse und schließt damit alle Prozesse der Kunstrezeption aus?

Ich denke, Künstlerische Bildung als eine Spielart der Kulturellen Bildung hat das Ziel, ästhetische Erfahrungen in der Kunst zu ermöglichen. Dazu sind unter anderem auch „künstlerische Denk- und Handlungsprozesse" notwendig. Aber sie sind der Weg und nicht das Ziel. Und selbstverständlich können ästhetische Erfahrungen sowohl in eigenen Gestaltungsprozessen als auch in Wahrnehmungs- und Rezeptionsprozessen gemacht werden. Aber nicht nur in jenen Rezeptionsprozessen, die dem Gestaltungsprozess implizit sind, sondern in jeglichen Prozessen der Wahrnehmung von Kunst und der Auseinandersetzung mit Werken der Kunst. Denn die vorliegende Definition lässt die Rezeptionserfahrungen von Kindern durch Kinderliteratur, Kinderfilm, Kinderhörspiel, Kindertheater usw. außen vor und zementiert die Behauptung, dass man nur im Gestaltungsprozess ästhetische Kompetenzen erwürbe.

In einem zweiten Zitat aus dem Eröffnungsvortrag geht es um den Begriff der Theaterarbeit bzw. des Theaters mit Kindern, der auch den Titel dieses Vortrags prägt:

„Wenn jedoch im Kontext des Theaters mit Kindern auch der Anspruch einer Künstlerischen Bildung oder gar eines künstlerischen Ereignisses verbunden wird, ist dieses nicht ohne eine grundlegende und zielorientierte Theaterarbeit möglich."

Begriffe wie Theater mit Kindern, Theaterarbeit mit Kindern oder Theaterspielen mit Kindern sind aus der Perspektive der Spielleiter formuliert. Indem die Begriffe darauf verweisen, dass mit den Kindern gearbeitet, mit ihnen Theater gemacht oder Theater gespielt wird, betonen sie den pädagogischen Rahmen des Theaterspiels der Kinder. Die Präposition mit betont aber auch die Gemeinsamkeit des Tuns: Spielleiter und Spieler tun etwas miteinander. Insofern weisen die Begriffe auf Prozesse der gemeinsamen künstlerischen Arbeit von Künstlern/Pädagogen/Kunstpädagogen und Kindern und betonen dabei die pädagogische Rahmung. Sie verweisen aber nicht auf das, was in diesen Prozessen entsteht: die Theaterkunst der Kinder bzw. das Theater der Kinder. Mit diesen Begriffen wird die künstlerische Urheberschaft der Kinder betont und gleichzeitig verbindet sich damit ein Perspektivwechsel von der Betonung des Gestaltungsprozesses (Theaterarbeit mit Kindern) hin zur Fokussierung auf das künstlerische Ereignis (Theater der Kinder). Wobei auch der Gestaltungsprozess als künstlerisches Ereignis zu begreifen wäre, denn erst im künstlerischen Ereignis der Probe, des Workshops oder der Aufführung sind ästhetische Erfahrungen und damit künstlerische Bildungsprozesse möglich.

Lars Göhmann konkretisiert im zweiten Teil des Zitats seinen Begriff der Theaterarbeit mit Kindern. Dort ist die Rede von grundlegender und zielorientierter Theaterarbeit. Was heißt grundlegend und was heißt zielorientiert? Aufschluss darüber gibt die dritte seiner vier grundlegenden Thesen für die Theaterarbeit mit Kindern:

„These 3: Theater ist ein Handwerk, das es den Kindern zu vermitteln gilt.

Zentraler Betrachtungsgegenstand der Theaterarbeit mit Kindern ist das Theater. Der Theaterlehrer als Begleiter künstlerischer Prozesse kann dabei ein Handwerk vermitteln, jedoch nicht Kunst oder Kreativität; diese müssen über den Prozess Künstlerischer Bildung vom einzelnen Spieler selbst erfahren und entwickelt werden."

Passend zu dem Begriff der Theaterarbeit wird hier Theater als Handwerk postuliert, das es den Kindern zu vermitteln gelte. Zunächst scheint mir eine Präzisierung zu dieser These angebracht. Der Spielleiter (Theaterlehrer) muss über sein Handwerk (Verfahren und Methoden) verfügen. Aber er gibt dieses Handwerk nicht an die Kinder weiter, er vermittelt es nicht, sondern ermöglicht künstlerische Gestaltung und künstlerischen Ausdruck, und in diesen Prozessen entstehen Fähigkeiten und Fertigkeiten, die, folgt man Richard Sennetts Auffassung, dass alle Fertigkeiten aus einer körperlichen Praxis entstehen, als Handwerk bezeichnet werden können.

Göhmanns These legt aber die Annahme nahe, dass das Theaterhandwerk zunächst erworben werden müsse, bevor auf dieser Grundlage in den Prozessen der Künstlerischen Bildung Kreativität entfaltet werden und Kunst entstehen könne. Damit richtet er künstlerische Bildungsprozesse auf das Ziel aus, Kunst und Kreativität zu entwickeln. Wie ich weiter oben gezeigt habe, sind es aber gerade die künstlerischen Prozesse, die bildend wirken und damit in körperlicher Praxis die Herausbildung handwerklicher Fertigkeiten ermöglichen. Dabei steht außer Frage, dass bestimmte Körper-, Schauspiel- und Bewegungstechniken erlernt werden müssen. Aber meiner Definition von Künstlerischer Bildung folgend sind diese Lernprozesse bereits Bestandteil der Künstlerischen Bildung und nicht ihre Voraussetzung, wie eine der fachdidaktischen Forderungen in dem bereits zitierten „Positionspapier Kulturelle Bildung" behauptet: „Darstellende Kunst entwickelt sich aus einem gelernten Theaterhandwerk." Damit wird die Kunst zum Ziel erklärt und die Theaterarbeit, die sich fachlich und methodisch dingfest machen lässt, zum Weg, auf dem das Ziel zu erreichen ist.

Für die weitere Argumentation schlage ich eine

Kultur und Gesellschaft

bestimmte Betrachtungsperspektive künstlerischer Gestaltungsprozesse und künstlerischer Wahrnehmungsprozesse, die im Theater untrennbar miteinander verbunden sind, vor. Ich gehe davon aus, dass Künstlerische Bildung das Ziel hat, ästhetische Erfahrungen in der Kunst zu ermöglichen, d.h. die Künstlerische Bildung in der Theaterkunst schafft einen Raum für Erfahrungen jenseits der Alltagswirklichkeit. Sie ermöglicht Prozesse des Findens und Entdeckens der eigenen Ausdrucksfähigkeit, die Erfahrung der eigenen Ausdruckskraft und Wirksamkeit, die Erfahrung der Doppelexistenz als Spieler und Figur und der daraus resultierenden Differenz und die Erfahrung der Konstruktion einer Wirklichkeit neben der Alltagswirklichkeit sowie die Entdeckung der Unterschiede zwischen diesen Wirklichkeiten (Differenzerfahrung).

Mit der Charakterisierung als Raum der spielerischen Erfahrungen jenseits der Alltagswirklichkeit ist noch nichts über die ästhetischen Eigenarten und die Erscheinungsformen dieser Kunst gesagt. Sie ist vielmehr in der Beschreibung der möglichen ästhetischen Erfahrungen zunächst überhaupt als Kunst dingfest gemacht. Dieser Behauptung liegt ein Kunstbegriff zugrunde, der die Wirksamkeit der künstlerischen Tätigkeit auf die einzelnen Akteure (soziale Wirkungen der Theaterkunst) nicht vordergründig auf ihre Inhalte, sondern zunächst auf die mit der künstlerischen Gestaltung verbundenen individuellen ästhetischen Erfahrungen bezieht, die wiederum soziale Handlungsoptionen eröffnen.

Der zentrale Vorgang, in dem die ästhetischen Erfahrungen im Theater jenseits der Alltagswirklichkeit gemacht werden, ist das Spiel:

„Im Spiel wird eine eigenständige Welt konstituiert und neben der Alltagsrealität behauptet. […] So verstanden kann Theaterspielen die Differenz gegenüber der Wirklichkeit herausstellen, kann die Theatralität der Situation behaupten, ohne sich in Abbildverhältnis zur Realität begeben zu müssen. […]" (Hentschel 2007, S. 94)

Doch nicht nur auf der Bühne wird gespielt, auch die Rezeption im Theater kann als Spiel bezeichnet werden, denn damit Theater als Spiel funktioniert, müssen sich Spieler und Zuschauer gleichermaßen auf die Konstitution unterschiedlicher Wirklichkeiten einlassen.

„Auf der kommunikativen Seite ermöglicht ästhetische Erfahrung sowohl die eigentümliche Rollendistanz des Zuschauers als auch die spielerische Identifikation mit dem, was er sein soll oder gerne sein möchte: sie lässt genießen, was im Leben unerreichbar oder auch schwer erträglich wäre; sie gibt den exemplarischen Bezugsrahmen für Situationen und Rollen vor, die in naiver Nachahmung, aber auch in freier Nachfolge übernommen werden können; sie bietet schließlich die Möglichkeit, gegenüber allen Rollen und Situationen die Verwirklichung seiner selbst als einen Prozess ästhetischer Bildung zu begreifen." (Jauß 1982, S. 40)

Spielend erfahren sich die Akteure als Spieler und Figur, als Material, Produzenten und Produkte des Gestaltungsprozesses. Dabei geht es nicht nur um die Wahrnehmung der doppelten Existenz, sondern auch um die Wahrnehmung der Differenz zwischen den beiden Wirklichkeiten, denn in der Differenzwahrnehmung liegt die wesentliche Eigenart ästhetischer Erfahrung. Daraus folgt meine These, dass die Bildungswirkung des Theaterspielens als eine soziale Wirkung der Kunst aus der eigentümlichen ästhetischen Erfahrung als Differenzerfahrung entspringt.

Die ästhetische Differenz ist beim Theaterspielen im „Tun als ob" erfahrbar. Die Spieler konstituieren eine Figur und erfahren ihr Selbst und das andere Selbst, das sie gerade vorgeben zu sein, zur gleichen Zeit und als eine Differenz. Beim Theatersehen ist das Verständnis für die Verabredung maßgeblich, dass es sich bei dem Gezeigten um die Konstruktion einer Kunstwelt, einer anderen Wirklichkeit handelt und dass das intentionale Handeln der Spieler auf der Bühne in seinen Konsequenzen vermindert ist und nur vorgeführt wird, d.h., dass nur so getan wird „als ob". So realisiert sich in der Theaterarbeit, wie es Augusto Boal formuliert, „die menschliche Fähigkeit, sich selbst im Handeln zu betrachten." (Boal 1999, S. 24).

„Theater entsteht, wenn der Mensch entdeckt, dass er sich selbst beobachten und sich in diesem Akt des Sehens selbst in sich (d. h. in seiner natürlichen Physis) betrachten kann. Indem er sich selbst beobachtet, entdeckt der Mensch, was er nicht ist, und stellt sich vor, was er hätte werden können. […] Nur der Mensch besitzt die Fähigkeit, sich selbst in einem imaginären Spiegel zu beobachten." (Boal 1999, S. 24)

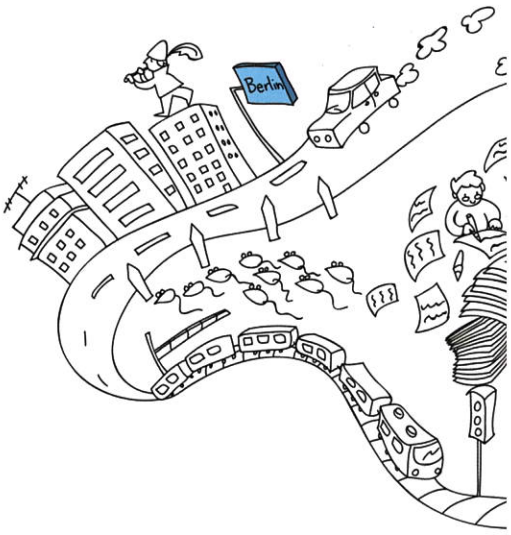
Das Kind erwirbt im Spiel die Fähigkeit, sich mittels seiner Vorstellungskraft selbst zu betrachten, und im Theaterspiel erwirbt es das Vermögen, sich Motive für ein Verhalten und die Folgen von Handlungen vorzustellen und schließlich auch zu betrachten. Das Kind gibt im Theaterspiel nicht bloß etwas wieder, was es kennt (Nachahmung), sondern schafft mithilfe seiner Vorstellungskraft eine Wirklichkeit, die der „wirklichen Wirklichkeit" zwar ähnlich ist und Bezüge zu ihr aufweist, aber im aristotelischen Sinne der Mimesis die Neuschaffung oder Nachschöpfung einer Welt, in jedem Falle aber eine Konstruktion ist.

Doch diese Welt ist nicht eindimensional und die Vorgänge folgen keinem kausalen Handlungskontinuum, wie es Aristoteles für die Tragödie als dramatische Gattung forderte, denn das Theaterspiel der Kinder ist nicht kausal und logisch (wie das Drama) und etabliert auch nicht nur eine Handlungsebene, sondern ist episodisch, sprunghaft und konstituiert unterschiedliche Wirklichkeitsebenen. Aus theaterhistorischer Perspektive betrachtet kann man das als postdramatisch bezeichnen, aus theateranthropologischer Sicht wohl in der Tat eher, mit Romi Domkowsky, als prädramatisch oder vordramatisch.

Das Theater der Kinder zielt nicht auf die Darstellung von Figuren oder Charakteren, denn „an die Stelle logischer Rollendarstellung tritt […] das Spiel mit Handlungsfolgen, die, zu Erzählmustern verknüpft, die Geschichte bauen. […] Kindliches Rollenspiel kann beschrieben werden als in Szene gesetztes Erzählen." (Sack 2007, S. 134)

Und der Erzählgestus wird auch im Handeln der Darsteller beibehalten.

„Auch im Handeln geben die jungen Darsteller die Haltung des Erzählens einer Geschichte nicht auf, was ihnen erlaubt, bei einer Sache länger zu verweilen und anderes zu verkürzen, weil es weniger interessant erscheint." (Hoffmann 2007 a, S. 190)



Das Theater der Kinder wäre also mit Christel Hoffmann als ein Wechselspiel von Tun und Betrachten zu beschreiben, in dem die kindlichen Darsteller spielend und erzählend handeln. Das Erzählen schafft dabei eine Distanz zum spielenden Handeln und ermöglicht damit die Betrachtung des Spielers durch sich selbst.

Der Kunstanspruch des Theaters mit Kindern

Man sagt: Kunst kommt von Können. Ich würde sagen, Kunst kommt von Wollen und Müssen. Der Mensch muss einen Drang verspüren, sich ausdrücken zu müssen, und daraus den Willen zur künstlerischen Gestaltung und Formgebung entwickeln. Muss man Kindern dieses Wollen und Müssen erst bewusst machen, oder sind sie intrinsisch motiviert? Und welche Rolle spielt die Pädagogik dabei? Schafft sie eine „als kunstähnlich konzipierte pädagogische Eigenwelt" (Mattenklott) oder vertraut sie auf das Bildungspotential der Kunst? Und wer beansprucht eigentlich den Kunstbegriff für das Theater mit Kindern? Es ist eine erwachsene Projektion und Behauptung, dass in der Theaterarbeit mit Kindern selbstverständlich Kunst entsteht. Entscheidend für Gestalt und Gehalt dieser Theaterkunst ist oftmals ein bestimmtes Kunstverständnis der Erwachsenen. Dabei ist das professionelle zeitgenössische Theater oftmals Kriterium und Legitimation für den künstlerischen Anspruch des Theaters der Kinder.

„Wissenschaftliche Studien über die Art und Weise, wie Kinder spielen und erzählen (vgl. Johannes Merkel, Karola Wenzel, Christel Hoffmann u.a.) führten zu Entdeckungen gewisser Ähnlichkeiten zwischen den Ausdrucksformen der Kinder und dem narrativen Theater der Erwachsenen, so dass über diese Nähe zur Kunst der eigene ästhetische Wert kindlicher kreativer Äußerungen bestätigt und aus der pädagogischen Spielecke befreit wurde." (Hoffmann 2007 b, S. 325)

Der Kunstanspruch des Theaters der Kinder lässt sich aber allein über seine soziale Funktion legitimieren und kann in dem Zusammenhang auf die Legitimation durch die Ähnlichkeit zu Ausdrucksformen der professionellen Theaterkunst verzichten. So betrachtet ist das Theater der Kinder eine spezielle Kunstform, deren Wirkung nicht auf Repräsentation einer Wirklichkeit, einer bestimmten sozialen Schicht oder einer Altersgruppe zielt, sondern auf die individuellen Erfahrungen des gestaltenden und das wahrnehmenden Subjekts. Diese ästhetischen Erfahrungen weisen als individuelle Wirkung der Kunst zunächst nicht über sie hinaus.

Im besten Fall können sie ihre Wirkung aber auch im außerästhetischen Feld entfalten und Auswirkungen auf den Umgang mit der Lebenswirklichkeit der jungen Spieler und Zuschauer in der Familie, in der Peergroup oder in der Schule haben. Und sie können sich auf die Persönlichkeitsentwicklung des Individuums, sein Verständnis von Werten, seine Haltung zur Welt und zu sich selbst und sein soziales Handeln auswirken. Diese Wirkungen sind allerdings nicht kalkulierbar oder als Lernziel zu bestimmen. Vielmehr würde ich die These formulieren: Je weniger Theaterarbeit mit Kindern solche außerästhetischen Kompetenzen anstrebt, um so größer sind die Chancen, dass sie über die Produktion ästhetischer Kompetenzen auf der Grundlage ästhetischer Erfahrungen tatsächlich entstehen.

Künstlerische Bildung (als Teil der Kulturellen Bildung) legitimiert sich also nicht über das Versprechen des Erwerbs von empirisch nachweisbaren sozialen Kompetenzen, sondern in der Chance, mit der ästhetischen Erfahrung eine ästhetische Kompetenz zu gewinnen, die zur künstlerischen Gestaltung und Wahrnehmung notwendig ist und die zur kritischen Sicht auf sich und die Welt und seine Haltung zur Welt befähigt.

Der Frankfurter Philosoph Martin Seel stellt fest: „Was immer man also unter Allgemeinbildung verstehen will, das Ästhetische ist nicht ausreichend als ihr Bestandteil zu fassen; es muss zugleich als ihr hartnäckiger Widerpart begriffen werden. Ästhetische Bildung ist Bildung eines Abstands zur allgemeinen Bildung." (Seel 1993, S. 49)

Als Bestandteil der Allgemeinbildung ist die ästhetische Bildung also gleichzeitig ihr beharrlicher Antagonist. In dieser dialektischen Auffassung des Ästhetischen als Bildungsprozess kann der Verdacht der Verzweckung der Kunst zur sozialen und moralischen Erziehung erst gar nicht entstehen, denn indem ästhetische Bildung im Abstand zur allgemeinen Bildung und gleichzeitig als ihr integraler Bestandteil begriffen wird, kann die Kritikfähigkeit, die in der ästhetischen Bildung erworben und erst durch die Kunst ermöglicht wird, auf die allgemeine Bildung und damit auf das soziale Wesen Mensch insgesamt bezogen werden. Diese Kunst ist nicht autonom, aber sie trägt ihren Zweck in sich selbst. Insofern ist Kunst wahrhaftiger und gestalteter Ausdruck einer Haltung zur Welt.

Als Christel Hoffmann einmal Kindern aus ihrer Theatergruppe die Frage stellte, ob sie denn meinten, dass ihr Theaterspiel Kunst sei, antwortete eines der Kinder knapp und im Sinne einer assoziativen Definition präzise: „Kunst ist es immer dann, wenn gespielt wird und es trotzdem stimmt."

Literatur

Boal, Augusto (1999): Regenbogen der Wünsche, Seelze: Velber
Hentschel, Ulrike (2007): Theaterspielen als ästhetische Bildung, in: Taube 2007, S. 88-101
Hoffmann, Christel (2007 a): Das Wechselspiel zwischen Tun und Betrachten im Theater mit Kindern, in: Taube 2007, S. 174-194
Hoffmann, Christel (2007 b): Musik – Bewegung plus Theater, in: Taube 2007, S. 324-333
Jauß, Hans Robert (1982): Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt am Main: Suhrkamp
Sack, Mira (2007): Brüderchen und Schwesterchen. Über das Verhältnis von Theaterspiel mit Kindern und Theater für Kinder, in: Taube 2007, S. 124-136
Seel, Martin (1993): Intensivierung und Distanzierung, in: Kunst und Unterricht, H. 176, S. 48-49
Taube, Gerd (Hrsg.) (2007): Kinder spielen Theater. Methoden, Spielweisen und Strukturmodelle des Theaters mit Kindern, Berlin und Milow: Schibri

Veranstalter:
BV.TS
Bundesverband Theater in Schulen
Hammarskjöldring 17a
c/o Schultheaterstudio Frankfurt
60439 Frankfurt/Main
Tel: +49 (0) 69 21 23 20 44
Fax: +49 (0) 69 21 27 07 52
E-Mail: bvts@live.de

LDS Berlin
Landesarbeitsgemeinschaft Darstellendes Spiel
in der Berliner Schule e.V.
c/o Peter-Wolfgang Klammer
Birkbuschstr. 83
12167 Berlin
Tel/Fax: +49 (0) 30 77 10 51
E-Mail: info@lds-berlin.de

Kooperationspartner:
Bezirksamt Neukölln von Berlin
Kulturamt Neukölln
Saalbau Neukölln
Gemeinschaftshaus Gropiusstadt

Förderer:
Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend
Stiftung Deutsche Klassenlotterie, Lotto – Berlin
Körber-Stiftung

Künstlerische und organisatorische Leitung:
Michael Assies, Norbert Meisenberg

Jury:
Michael Assies, Romi Domkowski, Katrin Freese, Frank Grunert, Gudrun Hennig, Annett Israel, Ulrike Mönch-Heinz, Simone Neubauer

Verwaltung, allgemeine Unterstützung:
Carola Thiede, Gerhard Hess, Jens Ender

Finanzen und Grundsatzfragen:
Kerstin Hübner, Ulrike Mönch-Heinz

Puppenspieler:
Daniel Wagner

Bühnentechnik:
Martin Habermann, Jan Hermann, Stefan Gänge
Jürgen Schulz, Harry Steffner

Fotos:
Bruno Braun, Simon, Karl-Heinz Franzen

Filmteam:
Peter Behrendt, Sushma U. Gütter,
Rainer Heinze, Maude Fornaro-Jouck

Festivalzeitschrift:
Maike Loerzer, Jonas Erekul, Antonia Siemer, Sophia Siemer, Bettina Fuchs

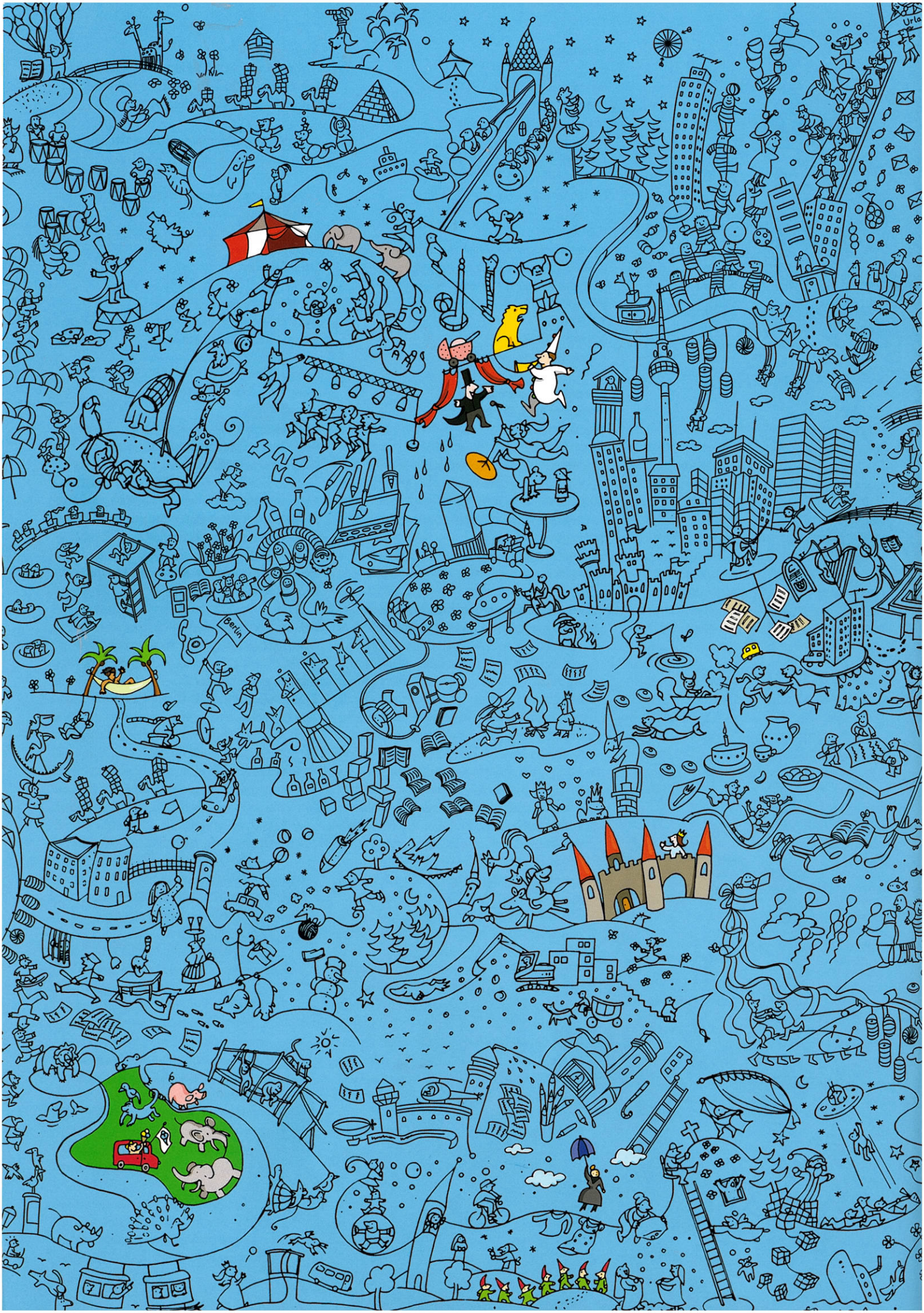
Redaktion:
Michael Assies

Lektor:
Gerhard Hess

Gestaltung:
Juliane Assies



Gefördert von


Berlin