



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„ALICE auf Wanderschaft“

Der „MÄRCHENSOMMER“: Einem Format auf der Spur

verfasst von

Brigitte Födinger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler



„Um zu finden, muss man suchen und darf nicht  
fürchten, dass man bei weitem nicht immer gleich das  
Richtige findet.“

Natalia Saz<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Saz, Natalia: *Kinder im Theater. Erinnerungen*. Übersetzt, bearbeitet und mit einem Nachwort versehen von Hans Rodenberg. Berlin: Henschel, 1966. S.5.



## Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b> .....	<b>1</b>
<b>1. Einleitung</b> .....	<b>2</b>
1.1. Fragestellung und Methode .....	5
<b>2. „Der Stoff, aus dem die Träume sind“: Märchen</b> .....	<b>7</b>
2.1. Name und Geschichte des Märchens .....	8
2.2. Definitionsprobleme .....	9
2.2.1. Abgrenzung Volksmärchen / Kunstmärchen .....	10
2.3. Typen und Wesenszüge des Volksmärchens .....	12
2.4. Bruno Bettelheim: <i>Kinder brauchen Märchen</i> .....	15
2.5. Das „Weihnachtsmärchen“ .....	19
2.6. Melchior Schedler: Kritik am Märchen .....	21
2.6.1. Exkurs: Reformpädagogik und Kinderbuchästhetik.....	24
<b>3. Bezüge und (verwandte) Spielformen zum Format: Eine Spurensuche ..</b>	<b>26</b>
3.1. Simultanität .....	26
3.1.1. Begriffserklärung und Abgrenzung .....	26
3.1.2. Simultanität in Kunst, Film und Theater.....	27
3.2. Die Simultanbühne / Das Simultanprinzip .....	29
3.3. Das Stationendrama .....	30
3.3.1. Stationentheater in Österreich und Deutschland.....	32
3.4. Animationstheater .....	35
3.4.1. Definitionsabklärung.....	36
3.4.2. Wegbereiter: Natalia Saz, Asja Lacis und Walter Benjamin .....	36
3.4.3. „animazione“ (ital.).....	39
3.4.4. Improvisation und ihre Modelle .....	40
3.4.5. Partizipation .....	42
3.5. Das neorealistische Kinder- und Jugendtheater in der BRD .....	43
3.5.1. Mitspieltheater .....	44
3.5.2. Mitmachtheater.....	46
3.5.3. Vorführtheater .....	47

<b>4. Der „Märchensommer“ .....</b>	<b>49</b>
4.1. Idee und Entstehung .....	49
4.1.2. Niederösterreich, Steiermark und Wien .....	50
4.2. Infrastruktur .....	51
4.2.1. Ein Märchendorf entsteht.....	52
4.2.2. Das „Start-Event“ .....	55
4.2.3. Schloss Poysbrunn: Heimat des „Märchensommers“ .....	55
4.3. Das Team.....	56
4.3.1. Intendanz und Regie: Nina Blum .....	57
4.3.2. „Hinter den Kulissen“ .....	58
4.3.3. Die Schauspielerinnen und Schauspieler .....	60
<b>5. Von Wunderwesen und Zauberwelten.....</b>	<b>62</b>
5.1. Der Märchenstoff.....	62
5.1.1. Märchenanalyse .....	62
5.1.2. Kunst- versus Volksmärchen .....	64
5.2. „ALICE“ .....	67
5.2.1. Lewis Carroll.....	67
5.2.1.1. <i>Alice im Wunderland</i> (1865, 1871) .....	68
5.2.1.2. „Briefe an kleine Mädchen“ .....	70
5.2.2. Michaela Riedl-Schlosser .....	70
5.2.2.1. <i>Alice im Wunderland – Neu erträumt</i> (2014) .....	71
5.2.2.2. Analyse und Vergleich mit dem Original .....	72
5.2.2.3. Kindgerecht? .....	75
<b>6. Das Format „interaktives Wandermärchentheater“ .....</b>	<b>77</b>
6.1. Inspiration.....	77
6.2. Struktur.....	80
6.2.1. Verwandlungsszene: „Aus 1 Alice werden 3“ .....	82
6.2.2. Simultanität als Stilmittel.....	83
6.2.2.1. Parallelhandlung 1 (PG 1): Alice 1 und die Raupe .....	84
6.2.2.2. Parallelhandlung 2 (PG 2): Alice 2 und der Hutmacher .....	85
6.2.2.3. Parallelhandlung 3 (PG 3): Alice 3 und Humpty Dumpty .....	87
6.2.3. Ein Stationentheater? .....	88

6.3. „Mitmachtheater“ .....	89
6.3.1. Definition „Kindertheater“ .....	90
6.3.2. Der Begriff Interaktion / Publikumsbeteiligung .....	91
6.3.3. Analyse vergleichbarer Modelle .....	92
6.3.4. Der „Huttanz“ .....	93
6.3.5. Theater mit Kindern .....	94
6.4. Der „Wander-Aspekt“ .....	96
6.4.1. Notwendigkeiten und Herausforderungen .....	97
6.5. Vor- und Nachteile des Formates .....	99
6.5.1. Kunst versus Profit .....	100
6.6. Vergleich „interaktives Wandermärchentheater“ / Bühnenfassung .....	101
<b>7. „Märchensommer“ – Quo Vadis? .....</b>	<b>105</b>
<b>8. Resümee der Forschungsergebnisse .....</b>	<b>108</b>
<b>9. Schlussbetrachtung .....</b>	<b>113</b>
<b>10. Quellenverzeichnis .....</b>	<b>115</b>
<b>11. Anhang .....</b>	<b>124</b>
11.1. Figurenverzeichnis .....	124
11.2. Fotos .....	125
11.3. Presseartikel .....	134
<b>12. Abstract .....</b>	<b>138</b>
<b>13. Lebenslauf .....</b>	<b>139</b>



## **Vorwort**

Meine erste Begegnung mit dem „Märchensommer“ war im Jahr 2008 anlässlich der Aufführung von *Hex Mex! Die Suche nach dem Glück*. Zunächst lernte ich das Sommertheaterfestival mit meinen Kindern als Besucherin kennen und war sehr beeindruckt von der Qualität und dem Aufwand, der für eine Kindertheaterproduktion betrieben wurde. Schloss Poysbrunn bildete den Rahmen für eine märchenhafte Vorstellung. Neben den professionellen Schauspielerinnen und Schauspielern waren auch Kinder aus dem Ort und der nächsten Umgebung in kleinen Nebenrollen zu sehen.

Meine Kinder waren von Anfang an fasziniert von der Vorstellung, mitspielen zu können. Eine erste Möglichkeit bot sich im Februar 2012 im Theater Akzent an. Hier zeigte der „Märchensommer“ das Stück des vergangenen Sommers als Bühnenfassung. Seit damals zählen meine Töchter Valerie und Lauren zum „fixen“ Ensemble des „Märchensommers“ und sind stolz darauf.

In diesem Sommer 2008 fuhren wir noch zwei Mal nach Poysbrunn, weil wir durch die Aufteilung der Handlung in drei simultane Parallelhandlungen zwei Plots versäumt hatten. Für uns ein finanzieller Mehraufwand, aber für die Kinder wurde das Bedürfnis geweckt, wiederzukommen. Auf diese Weise sind wir Stammgäste geworden.

Die vielen zauberhaften Besuche erweckten mein Interesse, mich auch im Rahmen meiner Diplomarbeit mit Inhalten zu beschäftigen, die über das Erlebnis einer Vorstellung hinausgehen. Die vorliegende Arbeit ist das Ergebnis mehrerer Interviews mit Verantwortlichen des Ensembles, theoretischer Betrachtungen und persönlicher Beobachtungen.

Mein besonderer Dank gilt vor allem Nina Blum und Helmut Kulhanek, die meine Arbeit mit Interesse begleitet haben. Ferner danke ich meiner Betreuerin, Dr. Hilde Haider-Pregler, die mich auf nachdrückliche Art und Weise zum Ziel geführt hat. Weiterer Dank gilt Kathi, meiner lieben Studienfreundin, sowie meiner Schwester Evi, Grete und Anna. Hauptsächlich hervorzuheben sind mein Mann Manfred, der mich von Anfang an in meinem Vorhaben bestärkt und unterstützt hat, sowie meine drei Töchter Valerie, Lauren und Carol, die auf ihre Mutter viele Stunden verzichten mussten. Schlussendlich ist es ihrer aktiven Teilnahme beim „Märchensommer“ zu verdanken, dass sich nun eine Türe schließt, damit eine andere aufgehen kann.

## 1. Einleitung

Niederösterreich ist ein österreichisches Bundesland mit einer langen Festspieltradition. Schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstanden „kleine Festspiele rund um Wien“, die der gelangweilten Oberschicht und dem Adel, die sich auf Sommerfrische befanden, Zerstreuung boten. Die Stadttheater hatten in den heißen Monaten wegen Zuschauermangel geschlossen, und so war es nur zu natürlich, dass das arbeitslose Berufstheater seinem Publikum aufs Land folgte, um das „Sommerloch“ zu überbrücken. So kam es zu den ersten Kurkonzerten und anderen musikalischen Darbietungen, sowie zu Aufführungen von Lustspielen, die oftmals als Freiluft-Veranstaltungen oder in Mehrzwecksälen stattfanden, denn nicht immer war eine Bühne oder ein Theatergebäude vorhanden.

Nach dem Zweiten Weltkrieg erholte sich der Fremdenverkehr in Niederösterreich nur langsam. Erst in den 70er Jahren wurde das Bundesland mit seiner geliebten Tradition und den typischen Ortsbildern, aber auch vielen Burgen und Schlössern, wieder zum schnell erreichbaren und daher beliebten Ausflugsziel für Städterinnen und Städter. Der Kulturbetrieb reagierte auf die „Tagesausflügler“ mit einem Sommerfestspielprogramm, das die regionalen beziehungsweise lokalen Besonderheiten Niederösterreichs integrierte.

Insbesondere in den letzten Dezennien zieht ein Festspielreigen quer durch das Land, der sich besondere atmosphärische Örtlichkeiten zunutze macht und in hochkarätiger Besetzung ein Publikum, das aus der näheren Umgebung oder aus der Stadt kommt, begeistert. Hilde Haider-Pregler sieht im gegenwärtigen „Sommertheater“ weniger eine Renaissance denn einen Paradigmenwechsel<sup>2</sup>, da vielerorts Unterhaltung mit großem künstlerischen Anspruch auf professionelle Weise geboten wird und es nicht wie früher eine strikte Trennung in „Festspiele“ und „Sommertheater“ gibt; eine Unterscheidung, die besonders auf die künstlerische Qualität anspielt.

Quer durch das Land öffnen Burgen, Schlösser, Kirchen, Open Air-Bühnen und sonstige außergewöhnliche Spielstätten für die Sommermonate ihre Pforten und bieten eine breite Palette an Festivals unterschiedlicher Genres an. Die öffentliche Anbindung ist teilweise schlecht bis gar nicht vorhanden. Einige entlegene Festspiele sind nur per Auto gut zu erreichen. Damit ist der Kulturtourismus der Gegenwart durchaus mit den

---

<sup>2</sup> Vgl. Haider-Pregler, Hilde: „Kurze Geschichte des Sommertheaters“. In: Jorda, Thomas (Hg.): *Lasst mich auch den Löwen spielen. Das Sommertheater in Niederösterreich. Bilanz und Vorschau*. St. Pölten, Salzburg: Residenz, 2007. S.11.

historischen Anfängen des Tourismus in Niederösterreich vergleichbar, als die Eröffnung der Semmeringbahn<sup>3</sup> im Jahre 1854 die Weichen für Ausflüge der Wienerinnen und Wiener in alpines Gelände stellte.<sup>4</sup>

In dieser traditionsreichen Kulturlandschaft hat das Kindertheaterfestival „Märchensommer“<sup>5</sup> seine Heimat gefunden. 2006 hat Schauspielerin Nina Blum auf Schloss Thürnthal in Fels am Wagram ihr Debüt als Regisseurin und Intendantin gegeben. Dann erfolgte der Umzug nach Poysbrunn; eine gute Autostunde von der Wiener Stadtgrenze entfernt. Seit 2008 erleben in dem zauberhaften Ambiente von Schloss Poysbrunn erwachsene Gäste mindestens ebenso viele überraschende Momente wie ihre Kinder, die sie eigentlich „nur“ begleiten wollten. Der traditionellen Theatersituation mit festem Haus und Guckkastenbühne enthoben, zeigt ein professionelles Schauspielensemble dynamisches Theater für und mit Kindern ab vier Jahren. Nahezu zwei Stunden lang gelingt es den Darstellerinnen und Darstellern „Klein wie Groß“ zu unterhalten, ohne ein Gefühl von Langeweile aufkommen zu lassen. Gezeigt werden moderne Märchenstoffe, die mit viel Musik und Interaktion des Publikums aufgeführt werden. Die künstlerische Umsetzung sieht so aus, dass die Handlung in drei Parallelhandlungen getrennt und in einem „Großen Finale“ wieder zusammengeführt wird. Dies ist nur aufgrund der simultanen Spielweise möglich. Die dafür erforderliche Gruppeneinteilung erfolgt bereits an der Kasse über die Eintrittskarten.

Blum holte sich für ihr Spieleformat Anregung bei Paulus Mankers und Joshua Sobols Polydrama *Alma – A Show Biz ans Ende*<sup>6</sup>. In der Erschließung der vorhandenen Räumlichkeiten und in Anbetracht der Zielgruppe wurde ein neues Konzept entwickelt, das schließlich im Format „interaktives Wandermärchentheater“ seine Bestimmung fand. Kinder können nicht leicht 100 Minuten stillsitzen. Daher kommt ihnen ein Wander- und Mitmachtheater entgegen. Das Publikum wird animiert, sich am Handlungsverlauf zu

---

<sup>3</sup> 1998 von der UNESCO zum Weltkulturerbe erklärt.

<sup>4</sup> Das traditionsreiche Kurtheater in Reichenau und die einst luxuriösen Hotels und Villen am Semmering bezeugen heute noch den Charme der Jahrhundertwende.

<sup>5</sup> Diese Arbeit bezieht sich ausschließlich auf den „Märchensommer“ in Niederösterreich, außer es wird explizit auf den „Märchensommer Steiermark“ Bezug genommen. Je nach Zusammenhang kommt der Begriff „Märchensommer“ im weiteren Verlauf der Arbeit vielschichtig vor: Er bezeichnet stellvertretend den Typus Sommerfestival, die Gattung Kindertheater mit Musik, die künstlerischen Produktionen des „Märchensommer“-Ensembles, den gemeinnützigen Verein „Märchensommer“ sowie die zeitliche bzw. saisonale Benennung „Märchen-Sommer“.

<sup>6</sup> Die Produktion *Alma – A Show Biz ans Ende* wird im weiteren Verlauf der Arbeit kurz *Alma* bezeichnet, um einen besseren Lesefluss zu gewährleisten.

*Alma – A Show Biz ans Ende*, Regie: Paulus Manker, Ensemble „Alma“, Purkersdorf/NÖ, Sanatorium Purkersdorf, UA 29.Mai 1996.

beteiligen, Fragen zu beantworten bzw. auch mitzutun, um nur einige der Möglichkeiten des Mitmachens zu nennen.

„Der Märchensommer NÖ ist mittlerweile ein fixer Bestandteil des kulturellen Geschehens in unserem Bundesland geworden“<sup>7</sup>, schreibt der niederösterreichische Landeshauptmann Erwin Pröll im Vorwort des Programmheftes von *Alice im Wunderland - neu erträumt*. Über den „Märchensommer“ erhofft er sich, eine „neue Publikumsschicht“<sup>8</sup> auch für Theateraufführungen während des Jahres zu gewinnen. Als Hauptsubventionsgeber des „Märchensommers“ und vieler anderer Festivals unterstützt das Land auch das „Theaterfest Niederösterreich“, einen Zusammenschluss von 23 Festspielen, deren gemeinsames Ziel es ist, eine kollektive Werbeplattform zu bilden und einen gemeinsamen Ticketverkauf anzubieten. Kindertheater scheint zunächst in der gemeinsamen Programmbroschüre sowie auf deren Homepage als „Theaterfest für Kids“ auf. Für den „Märchensommer“ ist jedoch keine Mitgliedschaft möglich, obwohl das Festival seit 10 Jahren in Niederösterreich etabliert ist.<sup>9</sup> Nachdem sich 2014 auch die „Kulturspitze Weinviertel“, eine Kooperation von sechs regionalen niederösterreichischen Festivals, der sich auch der „Märchensommer“ angeschlossen hatte, „stillschweigend“ aufgelöst hat, dürfte das Kindersommertheater in Niederösterreich werbetechnisch weitgehend auf sich alleine gestellt sein.

---

<sup>7</sup> Pröll, Erwin: „Vorwort“. In: Verein Märchensommer NÖ/Nina Blum (Hg.): *Alice im Wunderland - neu erträumt. Programm*. Wien, 2014. S.2.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Der „Märchensommer“ ist Partner des Vereins „Theaterfest Niederösterreich“. Eine Mitgliedschaft ist für Kindertheater nicht möglich. Im Beobachtungszeitraum Mai bis August 2014 wurde „Theater für Kids“ bei kostenpflichtigen Werbeschaltungen des „Theaterfestes“ nicht berücksichtigt.

## 1.1. Fragestellung und Methode

In der Herangehensweise an diese Arbeit stellt sich vor allen anderen die Frage, wie die Verzauberung von „Jung und Alt“ bei Vorstellungen des „Märchensommers“ passiert.

- Wie kommt es, dass sich Kinder wie Erwachsene von dem Dargebotenen gleich angesprochen fühlen?
- Welche Art von Märchen beziehungsweise Märchenstoffen werden dafür eingesetzt?
- Welche Parameter führen zu diesem einzigartigen Format?

Die Beantwortung dieser Fragestellungen macht eine Analyse der Aufführungspraxis des „Märchensommers“ notwendig, die in Symbiose mit Schloss Poysbrunn steht. Als erster Schritt wird der Begriff „interaktives Wandermärchentheater“ in die einzelnen Teile „Interaktion“, „Wandern“, „Märchen“ und „Theater“ zerlegt.

Die Teilaspekte „Interaktion“ und „Wandern“ werden auf Einflüsse, verwandte Spielformen und analoge Inszenierungsweisen untersucht. Der „Märchen-Begriff“ erfordert vordergründig eine Abgrenzung des Volksmärchens vom Kunstmärchen. Die Darstellung der Wesenszüge des Märchens erfolgt anhand von Max Lüthi's Märchen-Analyse in seiner Publikation *Märchen*.<sup>10</sup> Kritische als auch befürwortende Stimmen ergänzen das „Märchen“-Kapitel.

Das erklärte Ziel dieser Arbeit ist, anhand von frei assoziierten vergleichbaren Modellen, die Einzigartigkeit dieses Sommertheaterfestivals für Kinder und Erwachsene hervorzuheben und dadurch eine Veränderung im Rezeptionsverhalten zu bewirken.

Die Arbeit gliedert sich in einen theoretischen und einen empirischen Teil. Im Theorieteil, in Kapitel 2. und 3., werden Bezüge zum „Märchen-Begriff“ sowie zu den Termini „Gleichzeitigkeit“, „Wandern“ und „Interaktion“ hergestellt. Dieser theoretische Unterbau stellt die Basis für Kapitel 5. und 6. dar, den empirischen Teil der vorliegenden Arbeit, der sich ausschließlich mit dem Märchenstoff und der Aufführungspraxis des „Märchensommers“ beschäftigt. Die zuvor verhandelten Themen werden in diesen Kapiteln wieder aufgenommen und Rückschlüsse und Vergleiche hergestellt. Als Fallbeispiel eines aktuellen Märchenstoffes wird die Produktion des Sommers 2014 *Alice*

---

<sup>10</sup> Vgl. Lüthi, Max: *Märchen*. 4., durchgesehene und ergänzte Auflage. Stuttgart: Metzler. 1971.

*im Wunderland – Neu erträumt*<sup>11</sup> herangezogen. Fragen nach den Hintergründen zu Idee und Entstehung des Festivals sowie der Infrastruktur und dem Team beleuchtet Kapitel 4. Die Rolle der Kinder im Publikum als auch als Darstellende, ihr Stellenwert und ihre Einsatzmöglichkeit beleuchtet Kapitel 6.3. „Mitmachtheater“. Einen kurzen Ausblick gibt Kapitel 7.

Im empirischen Teil der vorliegenden Arbeit kommen primär Personen des „Märchensommers“ zu Wort, die wichtige Funktionen künstlerischer oder organisationstechnischer Natur haben. Auf ihren Aussagen und ihrer Sichtweise beruht hauptsächlich der zweite Teil dieser Untersuchung. Persönliche Beobachtungen dienen der Vervollständigung eines Gesamteindrucks.

---

<sup>11</sup> Die Produktion *Alice im Wunderland – Neu erträumt* wird im weiteren Verlauf der Arbeit kurz *Alice* bezeichnet, um einen besseren Lesefluss zu gewährleisten. *Alice im Wunderland – Neu erträumt*, Regie: Nina Blum, Ensemble „Märchensommer“, Poysbrunn/NÖ, Schloss Poysbrunn, UA 3.Juli 2014.

## 2. „Der Stoff, aus dem die Träume sind“: Märchen

Über Namen und Inhalt des „Märchensommers“, dem das Hauptinteresse dieser Arbeit gilt, hat das Märchen-Sujet Einlass in diese Arbeit gefunden. Der Märchenbegriff steht für eine besondere Gattung von Erzählung. In wissenschaftlichen Ausgaben werden damit 'Zauber- oder Wundermärchen' assoziiert.<sup>12</sup> „Zauber, Wunder, Übernatürliches (alles nur ungefähre Ausdrücke) sind für das allgemeine Empfinden mit dem Begriff Märchen verbunden.“<sup>13</sup>

Der Schweizer Schriftsteller und Lehrer Jakob Streit<sup>14</sup> sieht Märchen und Träume in der gleichen Seelenstube beheimatet. „Es gibt Kinderträume, die sich anhören wie Märchen.“<sup>15</sup> Es läge an den Erwachsenen, die Tageserlebnisse ihrer Kinder positiv zu beeinflussen und damit die Qualität der Träume mitzugestalten. Für Streit sind Märchen

„ein nicht genug zu schätzendes Bildmittel [...]. Es vermag (gerade zwischen dem 4.-8. Jahre) im Kind jene zweite, innere Bilderwelt regsam zu machen, die nun von innen her das Seelische zu gestalten vermag auch da, wo die äußere Umgebung trostlos sein kann.“<sup>16</sup>

Auch die Psychologin und Psychotherapeutin Verena Kast verweist in ihrem Buch *Märchen als Therapie*<sup>17</sup> auf das Symbol- und Bildhafte im Märchen und stellt wie Streit eine Analogie zum Traum und zu den unbewussten Vorgängen im Menschen her. In ihrer tiefenpsychologischen Arbeit nützt sie Märchen bzw. Märchenmotive, die aus der Erinnerung an die Kindheit kommen und stellt sie anhand von Deutungstechniken gegenwärtigen Lebensthemen bzw. Problemen gegenüber.

Ein nicht nur im deutschsprachigen Raum angesehener Befürworter des Märchens ist der Psychoanalytiker Bruno Bettelheim, der ebenso wie Kast Märchen in seiner therapeutischen Arbeit einsetzte. Durch die jahrelange Beschäftigung mit Kindern

---

<sup>12</sup> Vgl. Lüthi, *Märchen*, S.3.

Der Schweizer Literaturwissenschaftler Max Lüthi übernimmt in seiner Publikation *Märchen* Begrifflichkeiten aus dem Typenregister des finnischen Märchenforschers Antti Aarne. Siehe Kap. 2.3.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Jakob Streit ist Autor von Kinder- und Jugendbüchern, die hauptsächlich bei anthroposophischen Verlagen erschienen sind.

<sup>15</sup> Streit, Jakob: *Warum Kinder Märchen brauchen*. Neu redigierte u. erw. Ausg. d. Schr: Das Märchen im Leben des Kindes. Stuttgart: Ogham Verlag Sandkühler & Co, 1985. S.10.

<sup>16</sup> Ebd., S.11.

<sup>17</sup> Vgl. Kast, Verena: *Märchen als Therapie*. Olten: Walter, 1986. S.9.

erkannte Bettelheim die Wichtigkeit des Märchens. Seine Beobachtungen fasste er in seinem populären Buch *Kinder brauchen Märchen*<sup>18</sup> zusammen.

Dem gegenüber steht die kritische Haltung des Theaterwissenschaftlers und Autors Melchior Schedler, die vor allem im Kontext der 68er Bewegung zu sehen ist. Als Vertreter des antiautoritären Kindertheaters ist er ein Märchen-Gegner der ersten Stunde. Für ein zeitgemäßes Theater forderte er die Abkehr von Märchenstoffen.<sup>19</sup>

## 2.1. Name und Geschichte des Märchens

Der Märchen-Begriff stellt eine Verniedlichungsform des deutschen Wortes „Mär“<sup>20</sup> dar und stand ursprünglich für eine kurze Erzählung oder ein Gerücht. Zunächst waren damit erfundene Geschichten, „Lügenmärchen“, gemeint. Langsam erfuhr das Märchen eine Bedeutungsveränderung:<sup>21</sup> gegen Ende des 17. Jahrhunderts durch die französischen Feerien<sup>22</sup> und die Märchen aus „Tausendundeiner Nacht“ sowie im 19. Jahrhundert durch die Sammelausgaben der Brüder Grimm, die eine besondere Vorliebe für die „Poesie des Volkes“ zeigten. Sie, Jacob und Wilhelm Grimm, „haben den Stil des deutschen Buchmärchens recht eigentlich geschaffen.“<sup>23</sup>

In der deutschen Romantik (ca.1795-1848) erreichte das Märchenhafte in der Literatur seinen Höhepunkt und wurde „zur verbindlichen Form, der Theorie nach sogar zu einer alle anderen Gattungen dominierenden Form.“<sup>24</sup> Stellvertretend sei hier Ludwig Tiecks Märchen *Der blonde Eckbert* genannt, das als das erste romantische Kunstmärchen bezeichnet wird und nach Einschätzung seines Autors viele Nachahmer fand.<sup>25</sup> Ebenso ist beim deutschen Romantiker Novalis<sup>26</sup> (1772-1801) das Märchenhafte in seiner

---

<sup>18</sup> Siehe Kapitel 2.5.

Bettelheim, Bruno: *Kinder brauchen Märchen*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1977. (Titel der amerikanischen Originalausgabe: *The Uses of Enchantment*,1975).

<sup>19</sup> Siehe Kapitel 2.6.

<sup>20</sup> Vgl. Mär-Märchen, Haus-Häuschen.

<sup>21</sup> Von einer ausführlichen und chronologischen Darstellung der Geschichte und Entwicklung des Märchens im deutschsprachigen Raum wird in dieser Arbeit abgesehen, da es den vorgegebenen Rahmen sprengen würde.

<sup>22</sup> franz. féeries, dt. Feen- oder Zaubermärchen. Charles Perraults Märchensammlung sowie *Les contes de fées* (1697) der Dichterinnen Mme d'Aulnoy und Mme d'Héritier dienten den Feerien als Grundlage und machten dieses Genre in Frankreich populär. Anfang des 19. Jahrhunderts gelangten die Feerien nach Deutschland und erreichten die Theaterzentren Berlin und Wien.

<sup>23</sup> Lüthi, *Märchen*, S.53.

<sup>24</sup> Apel, Friedmar: *Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens*. Heidelberg: Winter, 1978. S.33.

<sup>25</sup> Vgl. Mayer, Mathias/Jens Tismar (Hg.): *Kunstmärchen*. 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997. S.58.

<sup>26</sup> Bürgerlicher Name: Friedrich von Hardenberg.

Poesie Programm; Märchen, die nur in Verbindung mit seinen Theorien richtig zu verstehen sind. Die Märchen des dänischen Dichters Hans Christian Andersen (1805-1875) haben Wirklichkeitsanspruch mit oftmals traurigem Ende. „Andersen will mit seinen Märchen auch erzählen, wie es in der Welt zugeht: dass man sein Glück verfehlen kann.“<sup>27</sup>

In den Zeiten des „bürgerlichen Realismus“ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unterliegt das märchenhaft Wunderbare zusehends der Forderung nach Glaubwürdigkeit des Erzählten. Im 20. Jahrhundert sind Märchentexte nur noch Einzelercheinungen im Gesamtwerk einer Autorin oder eines Autors. Obwohl die Forschungsfrage umstritten ist, „ob und wo die Gattung an die Grenze ihrer Erschöpfung gekommen ist“<sup>28</sup>, ist mit Sicherheit zu behaupten, dass das Märchen seinen Höhepunkt in der Romantik erreicht hatte.

## 2.2. Definitionsprobleme

Die Märchenforschung unterscheidet zwischen Volksmärchen und Kunstmärchen und doch wird das Kunstmärchen in der Forschung häufig vor der Folie des Volksmärchens betrachtet.<sup>29</sup> In Abgrenzung zu den Volksmärchen, deren Autorenschaft anonym gesehen und deren Geschichten durch Überlieferung mündlich weitererzählt wurden, definierte die Wissenschaft Kunstmärchen als eine Form der Erzählung, zumeist in schriftlicher Form, deren Autorinnen und Autoren namentlich bekannt sind. Grundsätzlich meint der Begriff Kunstmärchen keine Wertung im literarischen Sinn, wenngleich er durch seine Leser im Vergleich zum „naturwüchsigen, simplen“ Volksmärchen oft eine unterschiedliche Bewertung erfährt.

Auch der Schweizer Literaturwissenschaftler Max Lüthi beschränkte sich in der Differenzierung einmal mehr auf die Verschriftlichung.

„Zum Begriff des Volksmärchens gehört, dass es längere Zeit in mündlicher Tradition gelebt hat und durch sie mitgeformt worden ist, während man das Kunstmärchen zur Individualliteratur rechnet, geschaffen von einzelnen Dichtern und genau fixiert, heute meist schriftlich, in früheren Kulturen durch Auswendiglernen überliefert.“<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Mayer/Tismar, *Kunstmärchen*, S.108.

<sup>28</sup> Ebd., S.133.

<sup>29</sup> Vgl. Küchler-Sakellariou, Petra: „Romantisches Kunstmärchen. Versuch einer Annäherung – Über die Spielarten des Wunderbaren in ‘Kunst’ und ‘Volksmärchen’.“ In: Schumacher, Hans (Hg.): *Phantasie und Phantastik. Neuere Studien zum Kunstmärchen und zur phantastischen Erzählung*. Frankfurt am Main, [u.a.]: Lang, 1993. S.43.

<sup>30</sup> Lüthi, *Märchen*, S.5.

Im Sinne einer zeitlichen Abgrenzung scheint die These von Friedmar Appel plausibel, der in der Verschriftlichung des Volksmärchens „die historische Übergangsform zum Kunstmärchen“<sup>31</sup> sieht und den Beginn der Kunstmärchen-Produktion mit dem Beginn des Aussterbens der Volksmärchen und ihrer Erzähler ansetzt.<sup>32</sup>

Wiewohl sich neuere Auffassungen mit der Differenzierung schwerer tun, wird nach wie vor an den zwei Begriffen festgehalten.<sup>33</sup> Dies passiert innerhalb der Märchenforschung mit großer Skepsis, da sich die Eigenständigkeit des Kunstmärchens als selbständige Erzählgattung nicht klar vom Volksmärchen abgrenzen lässt. Der Literaturwissenschaftler Volker Klotz sieht gar im Gemeinsamen aller Kunstmärchen den Bezug zum Volksmärchen, auf welches sie sich in unterschiedlichem Maß und von Fall zu Fall anders beziehen.<sup>34</sup>

In Anbetracht der Diskussion um „Mündlichkeit und Schriftlichkeit“<sup>35</sup> regt Mathias Mayer eine Neubewertung der Eigenständigkeit der Gattung Kunstmärchen an. „Trotz der Vielzahl von Kunstmärchenstudien gibt es bislang keine hinreichend umfassende und befriedigende Definition der Erzählgattung Kunstmärchen“<sup>36</sup>, resümiert Mathias Mayer.

### 2.2.1. Abgrenzung Volksmärchen / Kunstmärchen

Übergreifendes Gattungsmerkmal aller Märchen sind die „wunderbaren“<sup>37</sup> Inhalte, die nicht nur unterhalten, sondern auch Erkenntnis vermitteln wollen. Unterschiedlich ist jedoch die Art und Weise, wie das Wunderbare beim Volksmärchen und Kunstmärchen integriert bzw. rezipiert wird. Weitere Differenzen finden sich in den Märchenfiguren, dem Handlungsverlauf und dem Ende einer Geschichte. Die nachfolgenden charakteristischen Merkmale erheben keinen Anspruch auf Vollzähligkeit, sollen aber den Unterschied des Volksmärchens zum Kunstmärchen verdeutlichen.

---

<sup>31</sup> Apel, *Die Zaubergärten der Phantasie*, S.27f.

<sup>32</sup> Vgl. Ebd., S.27.

<sup>33</sup> Mayer/Tismar, *Kunstmärchen*, S.2.

<sup>34</sup> Klotz, Volker: *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*. 3. überarbeitete und erweiterte Auflage. München: Fink, 2002. S.8.

<sup>35</sup> Mayer/Tismar, *Kunstmärchen*, S.85. In Bezug auf die Grimm'schen Märchen, die sich im Spannungsfeld von anonym und mündlich überliefertem Volksmärchen und dem von einem bestimmten Autor verfassten Kunstmärchen bewegen, wurde der Begriff „Buchmärchen“ eingeführt, da die Aufzeichnungen stilistische Merkmale ihrer Redakteure (Anm.: Wilhelm und Jacob Grimm) tragen.

<sup>36</sup> Mayer/Tismar, *Kunstmärchen*, S.4.

<sup>37</sup> Auch Sage, Legende, Mythos, Fabel und Schwank tragen in ihren Erzählungen die Vorliebe für das Übernatürliche in sich. Da der Schwerpunkt dieser Arbeit auf dem Märchen liegt, kann auf diese „Kontrastgattungen“ (Vgl. Lüthi, *Märchen*, S.7) nicht näher eingegangen werden.

Während beim Volksmärchen die „wunderbare“ Welt als selbstverständlich angenommen wird, zeigt sich die Besonderheit des Kunstmärchens im Zusammentreffen des Außerordentlichen mit der Wirklichkeit. Friedmar Apel spricht dahingehend „von einer klaren Trennung des Realen und des Irrealen.“<sup>38</sup> Petra Kückler-Sakellariou sieht im Volksmärchen eine Affinität zum diesseitig Wunderbaren, wo sich Überraschungen und Wunder auf naive Weise aneinanderreihen und diese nicht explizit auf das Wunderbare verweisen. Im Vergleich dazu stellt für sie die Jenseits Ausrichtung des Kunstmärchens „überweltliche Zusammenhänge“<sup>39</sup> dar.

Auch die Rezipientinnen und Rezipienten nehmen für Kückler-Sakellariou unterschiedliche Rollen ein:<sup>40</sup> Die Möglichkeit des Mitspielens findet beim Volksmärchen nur in der Vorstellung statt. Dagegen „wird der Rezipient des Kunstmärchens auf vielfache Weise scheinbar selbst mit ins Geschehen gezogen.“<sup>41</sup>

Die Märchenfiguren des Volksmärchens betonen das Archetypische: „Sie weisen einfache Strukturen auf.“<sup>42</sup> Die Märchenfiguren des Kunstmärchens sind psychologisch motiviert. Je nach persönlicher Wahrnehmung wird jede Rezipientin oder jeder Rezipient von der Erzählung anders berührt. „Diese Form der Psychologisierung des Wunderbaren wird zu einem der Hauptmerkmale für das Kunstmärchen.“<sup>43</sup>

Das europäische Volksmärchen ist zurückhaltend in den Beschreibungen der Umwelt, benennt die Figuren knapp, ist handlungsfreudig, geht zügig voran und ist von einer großen Klarheit. Die Kunstmärchen der Romantik ergingen sich hingegen in ausführlichen Beschreibungen von Wegen oder Seelenzuständen, weil hier wiederum der psychologische Aspekt für die Leserinnen und Leser eine Rolle spielte.

Ein weiterer Unterschied ist der Handlungsverlauf. Während das Volksmärchen eine einsträngige Erzählform aufweist, lassen sich beim Kunstmärchen mehrere Handlungsstränge finden, die oft ineinander verwoben sind. Werden zudem märchentheoretische Inhalte in ein Märchen eingebaut, dann spricht man auch von einem „Meta-Märchen“; eine Besonderheit, die in erster Linie beim Kunstmärchen

---

<sup>38</sup> Apel, *Die Zaubergärten der Phantasie*, S.25.

<sup>39</sup> Kückler-Sakellariou, „Romantisches Kunstmärchen“, S.47.

<sup>40</sup> Kückler-Sakellariou bezieht sich in ihrem Aufsatz ausschließlich auf erwachsene Rezipientinnen und Rezipienten. Ebd., S.48.

<sup>41</sup> Vgl. ebd. Diese Formulierung ist besonders für die Spielweise des „Märchensommers“ interessant. Siehe Kapitel 5.1.2.

<sup>42</sup> Siehe auch Figuren in Kapitel 2.4.

<sup>43</sup> Kückler-Sakellariou, „Romantisches Kunstmärchen“, S.50.

auftritt. Beispielsweise kann es innerhalb der Erzählung zu Äußerungen der Märchenfiguren kommen, die Bezug nehmen auf die Gattung des Märchens, oder es wird ein Märchen im Märchen erzählt.<sup>44</sup>

Nach Küchler-Sakellariou ist das Ende beim Volksmärchen immer ein glückliches, wohingegen ein Kunstmärchen nicht immer gut ausgeht bzw. auch „apokalyptische Züge“<sup>45</sup> tragen kann.

Obwohl es sich bei den Stoffen des „Märchensommers“ in der Definition von Nina Blum um Kunstmärchen handelt, tragen sie ihrem Wesen nach auch die typischen Merkmale des Volksmärchens in sich. Diese sollen nachfolgend detaillierter besprochen werden.

### 2.3. Typen und Wesenszüge des Volksmärchens

In der Bemühung, die Gattung Märchen als eigene Erzählform enger zu fassen, veröffentlichte der finnische Märchenforscher Antti Aarne im Jahr 1910 ein Typensystem, welches in den Jahren 1928 und 1961 von Stith Thompson bearbeitet und erweitert wurde.<sup>46</sup> Das „Aarne-Thompsonsche“ Typenregister teilt die Märchen in „Tiermärchen“, „Eigentliche Märchen“ und „Schwänke“ ein.<sup>47</sup> Schwerpunkt der „Eigentlichen Märchen“ (ordinary folktales) sind die „Zauber- oder Wundermärchen“ (Tales of Magic), die von Aarne in Bezug auf ihren „wunderbaren, übernatürlichen Faktor“<sup>48</sup> untersucht wurden. Hier finden sich beispielsweise die *Märchen mit übernatürlichem Gegner*<sup>49</sup> (*Hänsel und Gretel*, Nr. 327)<sup>50</sup> oder mit *übernatürlichem oder verzaubertem Ehepartner* (*Dornröschen*, Nr. 410)<sup>51</sup>, um nur einige Beispiele zu nennen. Die Märchenstoffe des

---

<sup>44</sup> Vgl. Schmidt-Knäbel, Susanne: „Ernst Wiecherts 'Meta-Märchen': Märchen über Märchen und Märchen im Märchen. Anhand von 'Der arme und der reiche Bruder' und 'Der alte Zauberer oder das Ende vom Lied'“, *Märchenspiegel* 7/2, 1996, S.25-27; [www.slm.uni-hamburg.de/ifg1/Personal/Schmidt-Knaebel/home.html](http://www.slm.uni-hamburg.de/ifg1/Personal/Schmidt-Knaebel/home.html), Zugriff: 24.11.2014.

<sup>45</sup> Küchler-Sakellariou, „Romantisches Kunstmärchen“, S.62. Die Autorin bezieht sich an dieser Stelle auf Eichendorffs *Zauberei im Herbst* und Hoffmanns *Bergwerke zu Falun*.

<sup>46</sup> In der Erweiterung von Thompson erreichte das Werk mehr als das Siebenfache des ursprünglichen Umfangs.

Aarne, Antti Amatus: *The Types of the Folktale. A classification and bibliography*. Translated and enlarged by Stith Thompson. 2. revision, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1961.

<sup>47</sup> Die Märchen wurden von Irland bis Indien registriert. China, Japan, Naturvölker, Zentralafrika und Nordamerika blieben unberücksichtigt.

<sup>48</sup> Lüthi, *Märchen*, S.18.

Legendenartige Märchen“, „novellenartige Märchen“ und „Märchen vom dummen Riesen oder Teufel“ vervollständigen die Liste der „Eigentlichen Märchen“, werden aber in dieser Arbeit nicht weiter berücksichtigt.

<sup>49</sup> Hervorhebg. im Orig.

<sup>50</sup> Vgl. Aarne, *The Types of the Folktale*, S.116f.

<sup>51</sup> Vgl. ebd., S.137f.

„Märchensommers“ sind in Bezug auf ihren Wunderfaktor und ihre Zauberkraft am ehesten der Kategorie „Eigentliche Märchen“ zuzuordnen.

In der Auseinandersetzung mit dem Märchen erkannte der Märchenexperte Max Lüthi in allen europäischen Volksmärchen gemeinsame Wesenszüge, sodass von einem Grundtyp gesprochen werden kann. „Er muß als Idealtyp aufgefasst werden; die einzelnen Erzählungen umkreisen ihn, nähern sich ihm, ohne ihn je ganz zu erreichen.“<sup>52</sup> Nachfolgend sollen wesentliche Charakteristika hervorgehoben werden.

#### *Wesen des Märchens*

Die Neigung zu einem bestimmten Personal, Requisitenbestand, Handlungsablauf und Darstellungsart kennzeichnet das europäische Volksmärchen<sup>53</sup> ebenso wie ein allgemeines Märchenschema: „Schwierigkeiten und ihre Bewältigung, Kampf/Sieg, Aufgabe/Lösung sind Kernvorgänge des Märchengeschehens.“<sup>54</sup> Ebenso von Relevanz ist die Berührung mit überirdischen Mächten. Die Aufgabenstellung, Verbote als auch Ratschläge für die Märchenwesen werden von außen erteilt. Die Handlung ist daher nicht von innen gelenkt.<sup>55</sup>

Ein weiteres Charakteristikum ist der gute Ausgang. Die Ausgangslage kann aufgrund einer Not, eines Mangels, eines Bedürfnisses oder einer Aufgabe entstehen, deren Bewältigung das Ziel ist.

#### *Die Zahl „3“*

Nach Lüthi neigt das Märchen zu einer „Darstellung des Geschehens in drei Zügen.“<sup>56</sup> In vielen Märchen versuchen drei Heldinnen oder Helden nacheinander eine Aufgabe zu lösen. Beispielsweise muss in dem Märchen *Hirsedieb* von Ludwig Bechstein eine Person nacheinander drei Schwierigkeiten meistern. Manchmal müssen auch drei Zauberutensilien geholt werden. Ein anderes Märchen-Beispiel für die Wichtigkeit der Zahl Drei ist *Die drei Federn* der Brüder Grimm: Drei Söhne ziehen in drei verschiedene Richtungen aus, drei Federn zeigen ihnen den Weg und sie müssen drei Aufgaben lösen. Die Zahl „3“ wirkt daher „handlungsbildend“.<sup>57</sup>

---

<sup>52</sup> Lüthi, *Märchen*, S.27.

<sup>53</sup> Vgl. ebd.

<sup>54</sup> Ebd.

<sup>55</sup> Vgl. ebd., S.32.

<sup>56</sup> Ebd., S.28.

<sup>57</sup> Vgl. Lüthi, *Märchen*, S.32. Die Zahl „3“ spielt auch im Handlungsverlauf des „Märchensommers“ eine entscheidende Rolle. Siehe Kapitel 6.2.1.

### *Figuren*

Die Handlung wird immer getragen von einer Heldin oder einem Helden sowie anderen wichtigen Gestalten, die sich auf die Hauptfigur beziehen. Das können Helfer, Partner, Gegner oder sonstige Kontrastfiguren sein: erfolglose Schwestern oder Brüder, Neider und andere sein. Die Märchenheldinnen und -helden sind keine Persönlichkeiten. Oft haben die Figuren keine Eigennamen, wie beispielsweise König, Stiefmutter, Bruder, Bettler und andere. Im Allgemeinen pflegen Heroine und Heros ein menschliches Dasein im Diesseits, wohingegen Gegner und Helfer häufig der außermenschlichen Welt angehören. Eine besondere Gabe, Zutat oder Ding befähigt Heldin oder Helden zur Bewältigung ihrer Aufgaben.<sup>58</sup>

### *Archetypen*

Die Figuren unterscheiden sich durch scharfe Kontraste: gut und böse, hässlich und schön, arm und reich, wobei manche Protagonistinnen und Protagonisten auch zwei Eigenschaften nacheinander annehmen können.<sup>59</sup> Sie können als Archetypen oder Urbilder des menschlichen Daseins bezeichnet werden. Märchengestalten aus dem Diesseits, beispielsweise Könige, Prinzessinnen und Mägde agieren mit und gegen Geschöpfe aus dem Jenseits, wie Feen, Zwerge, Trolle, Riesen, Hexen, alte Männlein und andere.<sup>60</sup>

### *Metallisierung und Mineralisierung*

Dem Märchen kann auch eine Vorliebe für Metallisches und Mineralisierung zugeschrieben werden; die bevorzugten Farben Gold und Silber weisen letztendlich schon auf Metallisierung hin. Der Begriff „Mineralisierung“ bezieht sich im Märchen auf die Verwandlung eines Wesens oder Gegenstandes in Stein.<sup>61</sup>

### *Wunder*

Ein Aspekt ist von größter Wichtigkeit: das Wunder, welches plötzlich und unerwartet passiert. Anders als in der Wirklichkeit, wo Veränderungen oft langsam ablaufen, kann sich das Märchengeschehen schlagartig verschlechtern oder verbessern.<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> Vgl. Lüthi, *Märchen*, S.29.

<sup>59</sup> Vgl. „Aschenputtel“: arm und reich, „Froschkönig“: hässlich und schön.

<sup>60</sup> Vgl. Lüthi, *Märchen*, S.30.

<sup>61</sup> Vgl. ebd., S.31.

<sup>62</sup> Vgl. ebd., S.31f.

### „Formeln“

Ebenso sind festgelegte Redewendungen für Anfänge und Schlüsse, sogenannte „Formeln“, Teil der Volksmärchenerzählung: „Es war einmal...“, „Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute“, „Und sie lebten glücklich bis ans Ende ihrer Tage“ usw.<sup>63</sup>

### Rahmenercheinungen

Hintergründe, frühere Erlebnisse, Gefühle und Umgebung der Märchengestalten bleiben beim Volksmärchen weitgehend unberücksichtigt. Ereignisse passieren nacheinander und nicht gleichzeitig. Den Figuren (Anm.: des Volksmärchens) fehlt es zumeist an seelischem Tiefgang. Sie sind gewissermaßen isoliert, denn die Heldinnen und Helden gehen immer alleine ihren Weg. Oft sind sie das „letzte Glied in der Kette“: die jüngste Tochter oder der jüngste Sohn, ein Stiefkind usw.<sup>64</sup>

„Die stark stilisierende, isolierende, steigernde, von der Fülle, Tiefe, Nuanciertheit und Gefühlsbezogenheit alles Wirklichen sich entfernende Darstellungsweise des Märchens kann als Sublimierung, sein Stil im Sinne Worringers als abstrakt bezeichnet werden.“<sup>65</sup>

Die beschriebenen Merkmale gelten nach Lüthi für alle Märchenarten, „Zaubermärchen“ wie „legenden-“ und „novellenartige“ Märchen, „und dürfen in diesem Sinne als das eigentlich Märchenhafte angesehen werden.“<sup>66</sup>

## 2.4. Bruno Bettelheim: *Kinder brauchen Märchen*

Bruno Bettelheim (1903-1990) war ein jüdischer Psychoanalytiker österreichischer Abstammung und ein Pionier der Psychoanalytischen Pädagogik. Elf Monate in den Konzentrationslagern Dachau und Buchenwald sollten sich auf sein späteres Leben und insbesondere seine Arbeit mit seelisch heilbedürftigen Kindern prägend auswirken.<sup>67</sup> 1939 konnte er durch Intervention von außen nach Amerika emigrieren. Bettelheims Thesen bzw. Arbeitsweisen mit emotional kranken Kindern haben schon zu Lebzeiten viele Kritiker auf den Plan gerufen. Sein Freitod hat diese kritische Haltung noch verstärkt.

---

<sup>63</sup> Vgl. Lüthi, *Märchen*, S.32.

<sup>64</sup> Vgl. ebd.

<sup>65</sup> Ebd., S.33.

<sup>66</sup> Ebd.

<sup>67</sup> In den Konzentrationslagern hatte Bettelheim die wesentliche Erkenntnis gewonnen, dass ein bestimmtes Milieu mehr Einfluss auf die Entwicklung und den Charakter eines Menschen ausmacht, als von der klassischen Psychoanalyse bislang angenommen wurde.

Ungebrochen aktuell ist jedoch sein Plädoyer für das Märchen, dem er in dem Buch *Kinder brauchen Märchen*<sup>68</sup>, erstmals 1977 in deutscher Ausgabe erschienen, ausführlich Rechnung getragen hat. In dieser Studie der Märchenforschung erklärt Bettelheim aus psychoanalytischer Sicht die Bedeutung des Märchens für Kinder.<sup>69</sup> Die „Kunst des Märchenerzählens“ sei dem Vorlesen vorzuziehen, weil es Flexibilität ermögliche und Empathie für das Kind erfordere.<sup>70</sup>

Bettelheims Biograph Roland Kaufhold sieht in dem Buch den Versuch einer Rückkehr zu seiner Kindheit in Wien, zu seinem „ersten Leben“, aus dem er durch die Nationalsozialisten vertrieben worden war.<sup>71</sup>

Der Erfolg von Bettelheims Bestseller lässt sich unter anderem durch die einfache Lesbarkeit erklären. Die Publikation ist in einer allgemein verständlichen Sprache verfasst: wenig Fachterminologie, keine theoretischen Gebäude, keine Einführung einer weiteren Metaebene.<sup>72</sup>

Die Abhandlung über das Märchen besteht aus zwei Teilen: Im ersten Teil des Buches „Die Kraft der Verzauberung“<sup>73</sup> stellt Bettelheim Analogien zur Bilderwelt des kindlichen Denkens und zu den Märchen her. Dabei geht er beispielsweise auf charakteristische Verhaltensweisen der Märchenfiguren ein und stellt sie in Beziehung zum kindlichen Erfahrungsschatz. Er nützt ihren Symbolgehalt und vergleicht sie mit Entwicklungsthemen eines Kindes. Beobachtungen, die aus der psychologischen Arbeitspraxis resultieren, in die er Märchen und -motive einbezog, vervollständigen den ersten Teil. „Im Märchenland“<sup>74</sup>, wie er den zweiten Teil betitelte, verdeutlicht er anhand einiger bekannter Märchen der Brüder Grimm wie „Hänsel und Gretel“, „Rotkäppchen“, „Dornröschen“ und andere, wie psychoanalytische Märcheninterpretation verstanden werden könnte.

---

<sup>68</sup> Bettelheim, *Kinder brauchen Märchen*.

<sup>69</sup> Bettelheim war mit Sigmund Freuds Schaffen und Werken von frühester Jugend an vertraut. Vgl. Kaufhold, Roland: „Bruno Bettelheim (1903-2003). Frühe biographische Wurzeln in Wien und sein psychoanalytisch – pädagogisches Werk“. Überarbeitet von Roland Kaufhold für haGalil, März 2010. (Orig. *Kinderanalyse*, 11.Jg, 3/2003, S.218-253). [www.hagalil.com/archiv/2010/03/09/bettelheim](http://www.hagalil.com/archiv/2010/03/09/bettelheim), Zugriff: 03.12.2014.

<sup>70</sup> Vgl. Bettelheim, *Kinder brauchen Märchen*, S.142-147.

<sup>71</sup> Vgl. Kaufhold, Roland: „Bruno Bettelheim (1903-2003).“, Zugriff: 03.12.2014.

<sup>72</sup> Vgl. Schmauch, Ulrike: „Das Gefühl der Hölle. Sprache und Methode bei Bruno Bettelheim“. In: Kaufhold, Roland (Hg.): *Annäherung an Bruno Bettelheim*. Mainz: Matthias-Grünewald, 1994. S.130; [www.hagalil.com/archiv/2010/03/09/bettelheim-studie](http://www.hagalil.com/archiv/2010/03/09/bettelheim-studie), Zugriff: 04.12.2014.

<sup>73</sup> Vgl. Bettelheim, *Kinder brauchen Märchen*, S.27-147.

<sup>74</sup> Vgl. Bettelheim, *Kinder brauchen Märchen*, S.151-296.

Nachfolgend sind einige wichtige Aussagen Bettelheims zusammengefasst:<sup>75</sup>

Wenn Bettelheim von Märchen spricht, so meint er damit ausschließlich Volksmärchen. Obzwar es diese schon lange gibt und sie scheinbar mit dem modernen Leben in der Gegenwart nichts zu tun haben, sieht Bettelheim darin Lösungsmöglichkeiten jeglicher Art.<sup>76</sup>

Die Sinnfindung ist für Bettelheim eine existentiell wichtige Lebensaufgabe, bei der das Kind von den Eltern und dem nächst sorgendem Umfeld unterstützt werden sollte. Märchen wären als allgemein verfügbares Kulturgut dazu geeignet, eine moralische Stütze beim Heranwachsen zu sein. Vorschulbücher und andere unterhaltsame Kinderbücher hält Bettelheim hingegen für ungeeignet, weil sich das Erfolgserlebnis nicht einstellt, wofür es sich lohnen würde, lesen zu lernen.

„Soll eine Geschichte ein Kind fesseln, so muss sie es unterhalten und seine Neugier wecken. Um aber sein Leben zu bereichern, muss sie seine Fantasie anregen und ihm helfen, seine Verstandeskräfte zu entwickeln und seine Emotionen zu klären. Sie muss auf seine Ängste und Sehnsüchte abgestimmt sein, seine Schwierigkeiten aufgreifen und zugleich Lösungen für seine Probleme anbieten. Kurz: sie muss sich auf alle Persönlichkeitsaspekte beziehen. Dabei darf sie die kindlichen Nöte nicht verniedlichen; sie muss sie in ihrer Schwere ernst nehmen und gleichzeitig das Vertrauen des Kindes in sich selbst und in seine Zukunft stärken.“<sup>77</sup>

Die Bilderwelt der Märchen sei dazu geeignet, die Fantasie beim Kind anzuregen. In der Identifizierung mit der Heldin oder dem Helden kann das Kind lernen, Spannungen zu lösen und Ängste zu überwinden. Auch der starke Kontrast von Gut und Böse tut den Kindern gut. Indem in allen Volksmärchen das Gute siegt, lernt das Kind für das Leben, dass es sich lohnt, sich auf die richtige Seite zu schlagen. Bettelheim geht es um diese Botschaft, dass Schwierigkeiten im Leben unvermeidbar sind und man sich ihnen stellen soll, um in der Überwindung aller Hindernisse schließlich als Sieger hervorzugehen.<sup>78</sup>

„Nicht die Tatsache, dass die Tugend am Ende siegt, fördert die Moral, sondern dass der Held für das Kind am attraktivsten ist. Das Kind identifiziert sich mit dem Helden; [...] Diese Identifikation vollzieht das Kind von sich aus; die inneren und äußeren Kämpfe des Helden bilden seine Moral.“<sup>79</sup>

Märchen sollen die Kinder in ihrer Existenz beruhigen und stärken zugleich, thematisieren aber auch existentielle Probleme wie den Tod, das Altern oder die

---

<sup>75</sup> An dieser Stelle gilt es zu berücksichtigen, dass nur ausgesuchte Teilaspekte von Bettelheims Werk verwendet wurden und es sich um keine komplette Zusammenfassung handelt.

<sup>76</sup> Vgl. Bettelheim, *Kinder brauchen Märchen*, S.11.

<sup>77</sup> Ebd., S.10.

<sup>78</sup> Vgl. ebd., S.13.

<sup>79</sup> Ebd., S.14.

Sehnsucht nach dem ewigen Leben. Viele Erzählungen beginnen mit dem Tod der Mutter oder beider Eltern und das Kind bleibt alleine zurück.<sup>80</sup> Im Märchen erlebt das Kind, wie es in einer schwierigen Situation dennoch Geborgenheit erfahren kann, wie andere Mächte zu Hilfe kommen, mit denen nicht zu rechnen war. Das Märchen gibt Hoffnung.

Als weitere Charakteristika nennt Bettelheim die pointierte Handlung mit wenigen Details, typische, klare Charaktere, simultane Präsenz von Gut und Böse, Dumm und Klug, Eifrig und Faul, Hässlich und Schön - wie im echten Leben. Aber anders als in der Wirklichkeit sind die Märchenfiguren nicht ambivalent. In der Darstellung der Gegensätzlichkeit ist es für das Kind leichter, den Unterschied zu erfassen und sich zu entscheiden, welchem Typus es ähneln möchte.<sup>81</sup>

Bettelheims Bestseller erschien zu einer Zeit, als den Befürworterinnen und -befürwortern des Märchens aus gesellschaftstheoretischer und pädagogischer Sicht vorgeworfen wurde, dass Märchen durch die Darstellung kämpferischer Lösungsmuster Gewalt legitimierten bzw. „dass die dargestellte Gewalt Aggressionen und Ängste bei Kindern hervorrufen könnte.“<sup>82</sup> Mit dieser Publikation gab Bettelheim dem Märchen seine ursprüngliche Bedeutung eines Seelentrösters wieder zurück, „rehabilitierte“<sup>83</sup> es gewissermaßen. Zudem konnte er durch die langjährige Expertise in seiner psychoanalytischen Arbeitsweise glaubhaft vermitteln, dass Märchen „alle Ebenen der menschlichen Persönlichkeit gleichzeitig“<sup>84</sup> ansprechen.

Ab den 90ern des vergangenen Jahrhunderts begann sich im deutschsprachigen Raum auch die Wissenschaft verstärkt mit Bettelheims Werk *Kinder brauchen Märchen* auseinander zu setzen. Wiewohl die Bedeutung dieser Publikation seitens der Märchenforschung und der Pädagogik unbestritten ist und allseits auf große Anerkennung stieß, musste sich Bettelheim auch einiges an Kritik gefallen lassen. Insbesondere seine mangelnde Reflektiertheit hinsichtlich des Vergleiches von

---

<sup>80</sup> Vgl. „Das Sterntalermädchen“, „Schneewittchen und die sieben Zwerge“ oder „Aschenputtel“ von den Gebrüder Grimm.

<sup>81</sup> Vgl. Bettelheim, *Kinder brauchen Märchen*, S.14.

<sup>82</sup> Orde, Heike vom: „Bruno Bettelheim: Kinder brauchen Märchen“, *TELEVISION*, 25/2012/2, S.8f;

[www.bing.com/search?q=bruno+bettelheim%3A+kinder+brauchen+m%C3%A4rchen&form=IE10TR&src=IE10TR&pc=ASU2JS](http://www.bing.com/search?q=bruno+bettelheim%3A+kinder+brauchen+m%C3%A4rchen&form=IE10TR&src=IE10TR&pc=ASU2JS), Zugriff: 22.12.2014.

Heike vom Orde ist Autorin des IZI (Internationales Zentralinstitut), das sich als Informations- und Dokumentationszentrum für das Kinder-, Jugend- und Bildungfernsehen beim Bayerischen Rundfunk versteht.

<sup>83</sup> Vgl. Orde, „Bruno Bettelheim: Kinder brauchen Märchen“, S.8f.

<sup>84</sup> Bettelheim, *Kinder brauchen Märchen*, S.11.

Volksmärchen mit moderner Kinderliteratur<sup>85</sup> wurde ihm von der Forschung vorgeworfen und widerlegt. In Teil Zwei des Buches wurde Bettelheims Märchen-Interpretationen zu viel Subjektivität unterstellt. Ein weiterer Einwand betraf den Gebrauch der Märchentexte. Sie wären „von Bettelheim zur Bestätigung und Illustration seiner Theorie herangezogen“<sup>86</sup> worden. Wichtige Inhalte wären dabei auf der Strecke geblieben.<sup>87</sup>

Nach wie vor wird Bettelheims Studie über das Märchen und seine Bedeutung für das Kind in wissenschaftlichen Auseinandersetzungen zu diesem Thema als Basisliteratur herangezogen. Auch der „Märchensommer“ und seine Intendantin nehmen darauf Bezug, wie unter Kapitel 4. noch zu lesen ist.

## 2.5. Das „Weihnachtsmärchen“

Wiederholt waren es in der Geschichte des Kindertheaters Märchenstoffe, mit deren Hilfe man sich aus wirtschaftlichen Krisen rettete: 1855 durch das „Weihnachtsmärchen“ Carl Görners, und etwas mehr als hundert Jahre später, 1967, erinnerte sich der Deutsche Bühnenverein wieder an sein junges Publikum und spielte verstärkt Märchen. Als aufgrund der Wirtschaftsflaute die Besucherzahlen an den Westdeutschen Theatern zurückgingen, wurden Märchen nicht nur in der Vorweihnachtszeit, sondern auch während des Jahres aufgeführt.

Angeregt durch den Erfolg der *Kinder- und Hausmärchen*<sup>88</sup> der Brüder Grimm in zwei Bänden, Band 1 erschien 1812 und Band 2 1815, begann Mitte der 40er Jahre des 19. Jahrhunderts eine aktive Märchensammeltätigkeit, der viele Veröffentlichungen von Sammelausgaben folgten: 1842 erschienen Wilhelm Hauffs *Märchen*<sup>89</sup> in einer Neuauflage, 1844/45 die ersten deutschen Bände des Dänen Hans Christian Andersen<sup>90</sup> sowie Ludwig Bechsteins Märchensammlung *Deutsches Märchenbuch*<sup>91</sup>. 1846/47

---

<sup>85</sup> Bettelheim sieht in den „sogenannten ‘Kinderbüchern‘“, an dieser Stelle zitiert er „Vorschulbücher und Fibeln zum Lesenlernen“, kaum einen Vermittlungswert, der für Kinder bedeutungsvoll wäre. Statt dessen sei „in der gesamten ‚Kinderliteratur‘ nichts so fruchtbar und befriedigend wie das Volksmärchen.“ Vgl. Bettelheim, *Kinder brauchen Märchen*, S.10f.

<sup>86</sup> Orde, „Bruno Bettelheim: Kinder brauchen Märchen“, S.9.

<sup>87</sup> Ebd.

<sup>88</sup> Grimm, Jacob: *Kinder- und Hausmärchen. Ges. durch die Brüder Grimm. Vollst. Ausg.*, 3. Aufl., München: Winkler, 1956.

<sup>89</sup> Hauff, Wilhelm: *Märchen*. Wien: Pichler, [ca. 1910].

<sup>90</sup> Andersen, Hans Christian: *Andersens Märchen*. Remseck bei Stuttgart: Fischer, 1991.

<sup>91</sup> Bechstein, Ludwig: *Deutsches Märchenbuch. Mit den Stahlstichen von Carl Wilhelm Schurig und Andreas Wolfgang Brennhäuser und ausgew. Holzschnitten nach Ludwig Richter*. Hg. Hans-Heino Ewers. Mit einem Beitr. von Hans Ries. Stuttgart: Reclam, 1996.

wurden postum die Literaturmärchen Brentanos<sup>92</sup> herausgegeben. Die Illustrationen Ludwig Richters prägten die Märchenbilder von damals und verkörpern nach wie vor den visuellen Inbegriff von Märchen.

Aufgrund der verstärkt einsetzenden Märchenrezeption entstanden im deutschsprachigen Raum um 1854/55 Vorformen des „Weihnachtsmärchens“: Fast zeitgleich wurden in Berlin und Wien Märchenstoffe in das Repertoire der Theater genommen. Hintergrund war, die besinnliche, emotionale Zeit vor Weihnachten ökonomisch für die von Krisen geschüttelte Theaterbranche zu nützen und die gesamte Familie in das Theater zu locken. Der neue Stücktyp war so beschaffen, dass die Inszenierung außer dem Schauspiel auch Hinweise auf das bevorstehende Weihnachtsfest gab und damit die auf Irrationalität beruhende sentimentale Seite des Publikums berührte. Als bald durften auch Weihnachtsmann und Tannenbaum in den Schlusszenen nicht mehr fehlen.

Das „Weihnachtsmärchen“ selbst geht auf den vielfältigen deutschen Schauspieler, Autor, Regisseur und Theaterdirektor Carl August Görner (1806-1884) zurück. Für seine „Kinderkomödien“<sup>93</sup>, vorerst noch für die Aufführung durch Kinder gedacht, verwendete er märchenhafte Stoffe nach dem Vorbild der französischen Feerien. Die Symbiose mit den Inhalten des epischen Volksmärchens wurde erst allmählich vollzogen.<sup>94</sup> Diese Feenmärchen wurden in szenischer Opulenz mit aufwändigen Bühnenbildern, großen Ballettszenen und zauberhaften Verwandlungen, mit einer bereits hoch entwickelten Bühnentechnik im Stil des höfischen Barocktheaters inszeniert. In den „Feerien“ finden sich bereits Figuren, die auch in den deutschsprachigen Märchen vorkommen: rivalisierende Feen, heuchelnde und gemeine Bedienstete, aber vor allem lächerliche Könige. Mit „pied de mouton“ von Martainville (dt. „Hammelfuß“)<sup>95</sup> entstand ein Märchenmodell, das für alle weiteren Feenmärchen seine Gültigkeit hatte: Böse Fee kämpft mit guter Fee und deren Zauber wirkt auf ein Paar, das sich am Ende vereint. Krönender Abschluss in den französischen Märchen ist immer das Auftauchen eines Feenschlosses.

---

<sup>92</sup> Brentano, Clemens: *Märchen*. München: Dtv, 1978.

<sup>93</sup> Schedler, Melchior: *Kindertheater. Geschichte, Modelle, Projekte*. Erste Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. S.45.

<sup>94</sup> Vgl. Schedler, Melchior: *Schlachtet die blauen Elefanten! Bemerkungen über das Kinderstück*. Weinheim und Basel: Beltz, 1973. S.173f.

<sup>95</sup> Vgl. Schedler, *Kindertheater*, S.52.

Görners Zaubermärchen „Prinz Honigschnabel“ mit Gesang und Tanz, das in prächtiger Ausstattung 1856 am Krollischen Theater Berlin Premiere feierte, wurde zum Prototyp des „Weihnachtsmärchens“.<sup>96</sup> In ihm sind schon viele Elemente angelegt, die Görner auch für seine nächsten 30 „Weihnachtsmärchen“ verwenden sollte: wiederholende Zitate und Motive, viele verschiedene Schauplätze, die lächerliche Welt bei Hof, eine Parodie auf viele Theaterfiguren, skurrile Namen der Protagonisten und eine prächtige Schlussapothese. Görners szenische Anweisungen, denen es nicht an opulenter Szenerie und an Theatralität fehlte, zielten sehr auf Bühnenwirksamkeit ab. Er verwendete einfache Handlungsmuster, die, von Fall zu Fall verschieden, jeweils die Belohnung oder Bestrafung der Protagonistinnen und Protagonisten, welche sich fortwährend in einer Bewährungssituation befanden, zur Folge hatten. Auch wenn der literarische Wert von Görners Märchenbearbeitungen zu hinterfragen ist, so entsprach der Autor lediglich dem Zeitgeist, der nach entsprechenden Märchenstoffen verlangte.

Um 1865 setzte eine Theatergründungswelle ein, die nach prächtigen Ausstattungsstücken verlangte, um der wachsenden Konkurrenz standhalten zu können. 1884 war die Zahl neuer Theaterhäuser von 200 auf 600 gestiegen. Görners „Weihnachtsmärchen“ entsprachen dem geforderten Typus einer überquellenden Pracht, wengleich sie sich zusehends mehr an Erwachsene richteten, denn dass sie kindgerecht waren. Als auch die Stadttheater begannen, „Weihnachtsmärchen“ zu spielen, bestimmten die Kartenverkäufe die Ästhetik der gespielten Stücke und die Inszenierungen verkamen zusehends zu ärmlichen und lieblosen Aufführungen.

## 2.6. Melchior Schedler: Kritik am Märchen

Der Theaterwissenschaftler, Bühnenbildner, Theaterkritiker, Autor und Dramaturg Melchior Schedler wurde durch seine „Sieben Thesen zum Theater für sehr junge Zuschauer“<sup>97</sup>, publiziert in der Theaterzeitschrift *Theater heute* (1969), sowie durch seine umfangreiche Betrachtung über das *Kindertheater*<sup>98</sup> bekannt und wird nach wie vor in wissenschaftlichen Arbeiten zitiert. Nach Wolfgang Schneider war er „einer der wenigen, der das Kinder- und Jugendtheater ständig beobachtete und mit kritischen Anstößen versah.“<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> Vgl. Schedler, *Kindertheater*, S.53.

<sup>97</sup> Schedler, Melchior: „Sieben Thesen zum Theater für sehr junge Zuschauer“, *Theater Heute*, August 1969. S.30-33.

<sup>98</sup> Vgl. Schedler: *Kindertheater*.

<sup>99</sup> Schneider, Wolfgang: *Kindertheater nach 1968. Neorealistische Entwicklungen in der Bundesrepublik und West-Berlin*. Köln: Prometh, 1984. S.9.

In der Publikation über das *Kindertheater* setzt er dessen Geschichte, vorzugsweise im Westdeutschen Raum, in einen zeit- und kulturgeschichtlichen Kontext. Dem klassischen Betrieb, in welchem Erwachsene für Kinder spielen, hält er Beispiele des Theaters von und mit Kindern entgegen, wie es in der Sowjetunion schon seit den 1920er Jahren Tradition war und insbesondere nach 1968 auch in Westdeutschland Aufführungspraxis wurde.<sup>100</sup>

Auffällig ist bei allen Ausführungen Schedlers die negative Sicht auf das Märchen. Als Vertreter und Befürworter des antiautoritären Kindertheaters, das „Kinder nicht mehr als infantile Stillsitzer, sondern als antiautoritäre Genossen“<sup>101</sup> begriff, spricht er sich für zeitgemäße Stücke mit realitätsbezogenen Stoffen sowie die Integration von Kindern in den Aufführungen aus.

Schedler führt den Bühnenerfolg des Märchens auf mehrere Faktoren zurück: Auf die verstärkt einsetzende Märchenrezeption Mitte der 1840er Jahre, die der Veröffentlichung der Märchensammlung der Brüder Grimm folgte, sowie auf die Reformpädagogik um die Jahrhundertwende, als mittels dieser der idealistische Gedanke vom „Reich der Kindheit“ konstruiert wurde und die Kinderbuchliteratur in Sprache und Bild mitzog. Für Schedler hat diese Epoche sich abzeichnender „Kindertümlichkeit“<sup>102</sup> mit der Realität nichts zu tun, da sie seiner Meinung nach die Wirklichkeit auslöschte und durch eine Traumwelt ersetzte.

Bei Schedler wird der Begriff „kindertümlich“ zum Synonym für „billige, verharmlosende Kinderbuchliteratur oder unglaubliche Aufführungspraxis“, die keinen Bezug zum wirklichen Leben herstellt. „Nichts soll die Kinder auf das vorbereiten, was sie einmal erwartet“<sup>103</sup>, schreibt Schedler ironisch in der Publikation *Schlachtet die blauen Elefanten* mit dem bezeichnenden Untertitel *Bemerkungen über das Kinderstück*. In dogmatischem

---

<sup>100</sup> Kinder- und Jugendtheater in der BRD hatte bis Mitte der 1960er Jahre längst nicht den anerkannten Status wie in der DDR, wo seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges eigene Kindertheaterhäuser als staatlich geförderte Einrichtungen errichtet wurden. Nach dem sowjetischen Kindertheatermodell entstanden vier neue Kinder- und Jugendtheater in den Städten Leipzig (Theater der Jungen Welt, 1946), Dresden (Theater der Jungen Generation, 1949), Berlin (Theater der Freundschaft, 1950, seit 1992: Carrousel Theater an der Parkaue) und Halle (Theater der Jungen Garde, 1952, heute Thalia Theater).

<sup>101</sup> Rumler, Fritz: „Lasset die Kindlein zu sich kommen. SPIEGEL-Reporter Fritz Rumler über antiautoritäres Kindertheater.“, *DER SPIEGEL*, H. 13/1970, 23.03.1970; [www.spiegel.de/spiegel/print/d-45226036.html](http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45226036.html), Zugriff: 24.01.2015.

<sup>102</sup> Der Reformpädagoge Ernst Linde prägte um 1902 den Ausdruck „kindertümlich“ in Anlehnung an das Wort „Volkstum“ von „Turnvater“ Friedrich Ludwig Jahn und dessen 1808 verfasster Schrift *Deutsches Volksthum*.

<sup>103</sup> Schedler, *Schlachtet die blauen Elefanten!*, S.10.

Stil beschreibt Schedler einmal mehr seine Sichtweisen zum Märchen, die in dem vorangegangenen Buch über die Geschichte des Kindertheaters, zugunsten der Historie, nur rudimentär behandelt werden konnten.

Nach Schedler gelang es erstmals Erich Kästners Kinderbuchveröffentlichungen um 1930, dass sich die öffentliche Meinung, Kindertheater und Märchenspiel seien ein und dasselbe<sup>104</sup>, ändern sollte, und dann erst wieder den Vertretern des emanzipatorischen Kindertheaters gegen Ende der 1960er Jahre. Für das Kindertheater fordert er:

„Wir brauchen ein Theater für Kinder, in dem alle Impulse von den Kindern selbst ausgehen. Das Kind muss sich beim Theater durchsetzen und nicht das Theater beim Kind. Kurz: wir müssen ihnen ein Theater bieten, das sich vor allem als Instrument ihrer Selbstverwirklichung versteht.“<sup>105</sup>

Diese Forderung ist die erste von sieben Thesen, publiziert in den bereits erwähnten „Sieben Thesen zum Theater für sehr junge Zuschauer“. Als erste notwendige Maßnahme für ein zeitgemäßes Theater verlangt Schedler die Abkehr von Märchenstoffen, die er als „hartnäckige Ladenhüter“<sup>106</sup> bezeichnet und in denen er nützliche Informationen für das spätere Leben vermisst. Für das Kindertheater beansprucht er gegenwartsbezogene Stoffe, die aus dem Erfahrungsbereich der Kinder kommen sollten; ihre Reaktion auf Stoffe und Themen wollte er beobachtet sehen.<sup>107</sup> Die „Sieben Thesen“ führten nach ihrer Veröffentlichung zu heftigen Kontroversen in der Kindertheaterszene; ihre praktische Umsetzung fanden sie im emanzipatorischen Kindertheater.

Kritisch sei abschließend angemerkt, dass Schedler vom Blickwinkel der politischen Gesinnung her den Neuen Linken zuzuordnen und seine Perspektive auf das Märchen und aller daran Beteiligten ideologisch stark gefärbt ist. Es ist davon auszugehen, dass nur einige Gruppen und Bühnen sich der Realität der Kinder und Jugendlichen mit der Methode des Neorealismus<sup>108</sup> zuwandten als Reaktion auf die kultur- und gesellschaftspolitischen Gegebenheiten nach 1968, wie Wolfgang Schneider in seinem Rückblick über die „Entwicklungstendenzen des neorealistischen Kinder- und Jugendtheaters“<sup>109</sup> in der BRD bemerkte.

---

<sup>104</sup> Vgl. Schedler, *Schlachtet die blauen Elefanten!*, S.170.

<sup>105</sup> Schedler, „Sieben Thesen“, S.30.

<sup>106</sup> Vgl. ebd., S.30. Zitat aus These 2. Von einer Gesamtbetrachtung aller Thesen wird in dieser Arbeit abgesehen, da primär Schedlers Kritik am Märchen untersucht wird.

<sup>107</sup> Siehe dazu auch Kap. 3.4.2. Wegbereiter: Natalia Saz u.a.

<sup>108</sup> Siehe Kapitel 3.5.

<sup>109</sup> Vgl. Schneider, *Kindertheater nach 1968*, S.98.

Der nachfolgende Exkurs soll den Einfluss der Reformpädagogik auf die Kinderbuchästhetik und in weiterer Folge auf das Kindertheater verdeutlichen.

### 2.6.1. Exkurs: Reformpädagogik und Kinderbuchästhetik

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden die Kinder der ärmeren Bevölkerungsschichten von der Industriegesellschaft als billige Arbeitskräfte entdeckt und zunehmend als solche missbraucht. In Ablehnung der Wirklichkeit wurde vor allem in Kreisen des Bürgertums fortan von einer „Entdeckung des Kindes“<sup>110</sup> gesprochen.

Zeitgleich reagierte die bürgerliche Pädagogik mit neuen, reformpädagogischen Konzepten. Insbesondere die Essaysammlung der schwedischen Pädagogin Ellen Key *Das Jahrhundert des Kindes*<sup>111</sup>, die 1902 auf Deutsch erschien, beeinflusste die Reformpädagogik. Ellen Keys Forderung, die Entwicklung des Kindes in den Mittelpunkt der Erziehung zu stellen, ist bis heute Bestandteil reformpädagogischer Konzepte.

Im Kult um die Kindheit wurde eine idyllische Scheinwirklichkeit konstruiert, in die das Kind sich flüchten konnte. Kinderliteratur und Bilderbuchillustration entwickelten eine neue „kindertümliche“ Bildersprache, die auch vom Kindertheater aufgegriffen wurde. Pflanzen und Tiere wurden zum Leben erweckt und Protagonistinnen und Protagonisten schrumpften in eine „kindgerechte“ Form.<sup>112</sup> Fantasivolle Kleinstlebewesen entstanden in Text und Bild, deren Ästhetik als besonders kindgemäß gesehen wurde.<sup>113</sup>

James Matthew Barries (1860-1937) Märchenspiel *Peter Pan* von 1904, mit gleichnamiger Hauptfigur, ist gemäß Schedler ein Paradebeispiel für kindertümliche Dramatik.<sup>114</sup> Peter Pan lebt auf der Insel „Nimmerland“, einer Welt, in der Kinder niemals erwachsen werden; allein der kindliche Wille zählt. Damit ist Peter Pan archetypisch für viele andere Kinderfiguren in der Literatur, deren Überlegenheit gegenüber den Erwachsenen sich alleine schon durch die Tatsache des Kindseins manifestieren will.

---

<sup>110</sup> Schedler, *Kindertheater*, S.84.

<sup>111</sup> Key, Ellen: *Das Jahrhundert des Kindes*. Weinheim: Beltz, 2006.

<sup>112</sup> Vgl. Lewis Carrolls *Alice (Alice im Wunderland)* verändert im Wunderland mehrmals ihre Größe.

<sup>113</sup> Vgl. Beskow, Elsa: *Die Wichtelkinder*. 7. Auflage, Stuttgart: Urachhaus GmbH, 2008 (Orig. *Tomtebobarnen*, 1910). Beskow (1874-1953) ist eine schwedische Kinderbuchautorin und Illustratorin.

<sup>114</sup> Schedler, *Kindertheater*, S.90-97.

In der Verherrlichung des Kindes wurde auch die Theorie einer altersspezifischen Sprechweise vom Lehrer Berthold Otto entworfen, die er „Kindesmundart“<sup>115</sup> nannte. Zunächst als Unterrichtshilfe gedacht, entstanden alsbald Übersetzungen klassischer Texte, beispielsweise *Die Nibelungen. In der Sprache der Zehnjährigen*.

Mit Gerdt von Bassewitz *Peterchens Mondfahrt* (UA: 1912) gelang ein erster Bühnenerfolg in „Kindesmundart“. Der darin zur Anwendung kommende verniedlichende und vereinfachende Sprechstil sollte sich zu dieser Zeit als Bühnensprache im Kindertheater etablieren.

Regenfritz: „Drüppelü – tüp – tüp – liebe Fee der Nacht,  
Sie haben mir gütige Einladung gemacht.  
Ich bin gerne gekommen – tüp – top – tü – ti,  
War ein weiter Ritt auf dem Parapluie [...].“<sup>116</sup>

Diese Einfügung diente der besseren Verständlichkeit für Kapitel 5., da die Märchenstoffe und -figuren des „Märchensommers“ durchaus Züge und Wesensarten aufweisen, die an der Schwelle zum 20. Jahrhundert entstanden waren. Der Begriff „kindgemäß“ sei dabei nicht (ab)wertend im Schedlerschen Sinne verstanden, sondern im allgemeinen Verständnis von kindgerecht.

---

<sup>115</sup> Schedler, *Kindertheater*, S.101.

<sup>116</sup> Ebd., S.116.

### 3. Bezüge und (verwandte) Spielformen zum Format: Eine Spurensuche

Der Besuch einer „Märchensommer“-Vorstellung gleicht einer theatersemiotischen Reise: Verweise auf historische Bühnenformen, die bis in das Mittelalter zurückreichen, Publikumsverhalten und Spielweisen, die sich primär Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts entwickelt haben, lassen sich erkennen. Für diese Arbeit wurde primär nach Impulsen gesucht, die mittel- oder unmittelbar das Format beeinflusst haben könnten. Diese wurden insbesondere auf den Aspekt der „Gleichzeitigkeit“, des „Wanderns“ und der „Interaktion“ untersucht.

#### *Gleichzeitigkeit*

##### 3.1. Simultanität<sup>117</sup>

In der „Verwandlungsszene“<sup>118</sup> der „Märchensommer“-Fassung *Alice im Wunderland – Neu erträumt* kommt es zu einer Trennung der Haupthandlung in drei Parallelhandlungen. Um den zeitgleichen Ablauf der drei unterschiedlichen Erlebnisse von „Alice 1“, „Alice 2“ und „Alice 3“ besser nachvollziehen zu können, soll nachfolgend eine Klärung der Begriffe „simultan“ und „parallel“ erfolgen. Ihre Bedeutung ist unterschiedlich. Allerdings werden sie im allgemeinen Sprachgebrauch mitunter synonym verwendet.

##### 3.1.1. Begriffserklärung und Abgrenzung

Bildungssprachlich und in der Fachsprache wird von Simultanität als Gleichzeitigkeit im Sinne eines gleichzeitigen Auf- oder Eintretens gesprochen: „Die Simultanität der Ereignisse.“<sup>119</sup> Beispielhaft dafür wäre eine simultane Schachpartie, bei der eine Person gegen mehrere Gegner Schach spielt, oder auch die Simultanübersetzung.

Parallel<sup>120</sup> bezeichnet ebenfalls Gleichzeitigkeit. Während allerdings die simultane Gleichzeitigkeit eine „zeitliche Größe“ ist, begreift der Begriff parallel eine weiter gefasste

---

<sup>117</sup> Im Verlauf dieser Arbeit ist von „Simultanität“ und in manchen Zitaten von „Simultaneität“ zu lesen. Der Online-Duden erlaubt beide Schreibweisen.

o.N., „Simultanität“, *Duden Online*, o.J.  
[www.duden.de/rechtschreibung/Simultanitaet](http://www.duden.de/rechtschreibung/Simultanitaet), Zugriff: 29.01.2015.

o.N., „Simultaneität“, *Duden Online*, o.J.  
[www.duden.de/rechtschreibung/Simultaneitaet](http://www.duden.de/rechtschreibung/Simultaneitaet), Zugriff: 29.01.2015.

<sup>118</sup> Siehe Kapitel 6.2.1.

<sup>119</sup> Begriff „Simultanität“: franz. *simultanéité*, zu: *simultané* = gleichzeitig;  
o.N., „Simultanität“.

<sup>120</sup> Begriff „parallel“: lat. *parallelus*, gr. *parallelos*, zu: *para* = entlang, neben, bei und *allelon* = einander. o.N., „parallel“, *Duden online*, o.J., [www.duden.de/suchen/dudenonline/parallel](http://www.duden.de/suchen/dudenonline/parallel), Zugriff: 29.01.2015.

räumliche bzw. beschreibende Gleichzeitigkeit. Der Duden erklärt das Adjektiv parallel einerseits mit „in gleicher Richtung und in gleichem Abstand neben etwas anderem verlaufend“ z.B. parallele Geraden und parallel laufende Straßen, und andererseits als „gleichzeitig in gleicher, ähnlicher Weise neben etwas anderem (vorhandenem, erfolgend, geschehend)“, bzw. auch „[mit etwas] parallel laufen; parallel verlaufen; parallel laufende *oder* parallellaufende Geraden.“<sup>121</sup>

*Fazit:* Die Unterscheidung der Begriffe „simultan“ und „parallel“ hat in Bezug auf die besondere Spielweise des „Märchensommers“ ergeben: Der Begriff der Simultanität ist als Überbegriff für eine zeitgleiche Spielweise im Sinne der „Simultanität der Ereignisse“ zu gebrauchen. Für die gleichzeitig verlaufenden Handlungsstränge ist der Begriff der Parallelität anzuwenden. Sie sind auch als „Parallelhandlungen“ zu bezeichnen, da sie „gleichzeitig in gleicher, ähnlicher Weise neben etwas anderem verlaufen.“ Ebenso ist hinsichtlich der zeitgleichen Szenenabfolgen von parallel verlaufenden Szenen zu sprechen, die gleichzeitig nebeneinander ablaufen. Von simultanen Szenenabfolgen ist zu reden, wenn ein zeitlicher Bezug gemeint ist, der sich beispielsweise auf die gleiche Dauer von Parallelhandlungen bezieht. In keinem Fall ist von simultanen Handlungssträngen zu sprechen.

### 3.1.2. Simultanität in Kunst, Film und Theater

Simultanität als Inszenierungsmerkmal ist nicht nur bestimmend für „Märchensommer“-Produktionen, sondern ist auch in anderen Kunstformen, wie bei „Installationen“, im Film oder am Theater, zu beobachten.

Der Philosoph und Kunstakademiker Till Julian Huss erklärt Simultanität anhand von Beispielen aus der Kunst. Spiegel bezeichnet er als „Operatoren der Gleichzeitigkeit, in ihnen können wir unseres eigenen Äußeren ansichtig werden.“<sup>122</sup> Allerdings zeigt sich die gespiegelte Ansicht spiegelverkehrt. Dass sich diese spiegelverkehrte Wahrnehmung auch umdrehen lässt, bewies eine Installation von Peter Schloss in der Ausstellung >>Gleichzeitig<<<sup>123</sup> vom 03.-05.05.2012. Ein Sessel wurde durch zwei große Spiegelscheiben im 90Grad Winkel gespiegelt. Diese nochmalige Spiegelung erzeugte eine Verdoppelung des Objektes. „Sie ist keine Spiegelung sondern bloße

---

<sup>121</sup> o.N., „parallel“.

<sup>122</sup> Huss, Till Julian: „>>Gleichzeitig<<. Zeitgenössische Positionen des Simultanen“. In: Hubmann, Philipp/Till Julian Huss (Hg.): *Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*. Bielefeld: transcript, 2013. S.405. Hervorhebg. im Orig.

<sup>123</sup> o.N., „Gleichzeitigkeit. Modelle der Simultaneität in den Wissenschaften und Künsten“, *Modelle der Simultaneität*, Mai 2012, [www.modelle-der-simultaneität.de](http://www.modelle-der-simultaneität.de), Zugriff: 20.01.2015.

Wiederholung.“<sup>124</sup> Schloss spielte mit der Wahrnehmung und präsentierte den Sessel im Spiegelbild als Doppelgänger zum realen Sessel.

Insbesondere im Film können neue Metaebenen eingezogen werden. Mittels „Split-Screen“ kann für den Betrachter ein Gefühl von Gleichzeitigkeit entstehen. Das Kamerabild teilt sich bei dieser Technik in einer bestimmten Filmsequenz, und es laufen zwei Filme gleichzeitig ab. In der Narration des Filmes kommt diese Technik zur Anwendung, wenn das Publikum Zusatzinformationen bekommen soll, die sich in einer Szene nicht gleichzeitig, weder verbal noch visuell, darstellen lassen, beispielsweise Szenen aus der Vergangenheit.

Auch Live-Sendungen im Fernsehen, beispielsweise von Fußballspielen, Formel 1-Rennen oder Olympischen Spielen, aber auch von Kriegsschauplätzen, sind Modelle von Gleichzeitigkeit. Selbst von den entlegensten Orten der Welt können diese Events mit Videotechnik in Echtzeit konsumiert werden.

Schon Erwin Piscator hatte zur Zeit der Weimarer Republik im Rahmen seines politischen Theaters mit Leinwandprojektionen und der Einspielung von Filmdokumenten Simultaneität am Theater demonstriert.

Auch das postdramatische Theater hat das Simultanprinzip entdeckt. Insbesondere Film und „Neue Medien“ machen ein zeitgleiches Nebeneinander am Theater möglich. Gleichzeitigkeit kann hier An- und Abwesenheit bedeuten. Frank Castorfs Inszenierungen sind in ihrer Ästhetik dem postdramatischen Theater ebenso zuzuordnen wie René Polleschs. Seine Inszenierung von *Das purpurne Muttermal*<sup>125</sup> am Wiener Akademietheater soll an dieser Stelle beispielhaft erwähnt werden: Die Bühne zwar zweigeteilt. Zu sehen war ein Spiel „auf der Bühne“ und eines „hinter der Bühne“. Die „backstage“ gespielten Szenen wurden mittels Live-Kamera auf eine Bühnenleinwand projiziert. An dieser Stelle kommt der Begriff der Intermedialität am Theater ins Spiel: Mit dem Einsatz filmischer Mittel brach Pollesch mit den konventionellen Sehgewohnheiten. Durch die Kameraaufzeichnung war die Darstellung von Parallelwelten möglich. Mittels Filmprojektionen konnten Wirklichkeitsebenen verschoben werden.

---

<sup>124</sup> Huss, „>>Gleichzeitig<<. Zeitgenössische Positionen des Simultanen“, S.406.

<sup>125</sup> René Pollesch studierte unter anderem bei Hans-Thies Lehmann, der den Begriff Postdramatisches Theater prägte. Für *Das purpurne Muttermal* erhielt Pollesch den Nestroy-Preis für bestes Autorenstück.

*Das purpurne Muttermal*, Regie: René Pollesch, Burgtheater-Ensemble, Wien, Akademietheater, UA 26. November 2006.

Das Publikum sah sich mit einer Fülle von Bildern und Informationen konfrontiert, die es in unglaublicher Geschwindigkeit gleichzeitig zu verarbeiten galt. Dies bedeutete eine große Herausforderung an Konzentration und Vorstellungskraft. In dieser Hinsicht ist auch die Zusammenfassung von Regisseur und Theaterpädagogen Tim Zumhof eine sehr bezeichnende:

„In der Regel wird unter Simultanität im postdramatischen Theater eine Art semiotische Reizüberflutung auf der Bühne verstanden. Während das dramatische Theater besondere Zeichen hervorhebt, ist das postdramatische Theater dadurch gekennzeichnet, dass es in einer parataktischen Weise Zeichen präsentiert, die in ihrer Fülle und Simultaneität die Wahrnehmungsleistungen des Zuschauers übersteigen.“<sup>126</sup>

Anders als das postdramatische Theater, das mit intermedialen Mitteln Parallelwelten schafft, arbeitet der „Märchensommer“ bislang ausschließlich mit den Mitteln des Theaters, um Gleichzeitigkeit zu schaffen. Dazu werden parallel und zeitgleich, also simultan, mehrere Schauplätze bespielt. In dieser Hinsicht hat jede „Märchensommer“-Vorstellung einen unverwechselbaren Live-Charakter.

Die nachfolgende Beschreibung der mittelalterlichen Simultanbühne dient einmal mehr der Darstellung von Gleichzeitigkeit. Gemeint ist hier die gleichzeitige Sichtbarkeit der Bühnen, nicht aber der zeitgleiche Spielverlauf, wie er beim „Märchensommer“ gepflogen wird. Dieser erfolgte im Mittelalter nacheinander.

## *Wandern*

### 3.2. Die Simultanbühne / Das Simultanprinzip

Die Simultanbühne ist eine bevorzugte Bühnenform der geistlichen Spiele des Mittelalters. Es handelte sich um mehrere Schauplätze die, während des ganzen Spiels gleichzeitig (=simultan) sichtbar waren. Für eine kontinuierliche Szenenabfolge, die bei den geistlichen Spielen beabsichtigt war, wurden die Schauplätze räumlich nebeneinander aufgebaut und sukzessive bespielt.<sup>127</sup> Das Publikum ging von Station zu Station und wurde manchmal auch in die Handlung miteinbezogen. Gespielt wurde auf großen Plätzen oder Märkten, welche die örtlichen Gegebenheiten miteinschlossen.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> Zumhof, Tim: „Theater ohne leibliche Ko-Präsenz? Zur Simultaneität im postdramatischen Gegenwartstheater“. In: Hubmann, Philipp/Till Julian Huss (Hg.): *Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*. Bielefeld: transcript, 2013. S.375.

<sup>127</sup> Vgl. o.N., „Simultanbühne“. In: Rischbieter, Henning (Hg.): *Theater-Lexikon*. Zürich u. Schwäbisch Hall: Orell Füssli, 1983, n.pag. (1196/Simonow).

<sup>128</sup> Aus dem Jahr 1545 sind zwei Bühnenpläne des zweitägigen *Luzerner Passionsspiels* übermittelt, die detailgenau Auskunft geben, wie man sich ein mittelalterliches Passionsspiel auf einem Markt im Zentrum der Altstadt Luzern vorzustellen hat.

Bei den städtischen Mysterienspielen wurden die Schauplätze auf Wagen aufgebaut und durch die Stadt gezogen. Vorwiegend wurde die Passion Christi dargestellt.

Das frühe religiöse Drama fand ursprünglich in Kirchen statt, wobei der gesamte Kirchenraum miteinbezogen wurde. Der Altar einer Kirche bildete das Zentrum; eine Analogie zum Grab Christi. Schon hier wurde die Zuhörerschaft, also die Gemeinde, in die Handlung integriert. „Der Abstand zwischen Darstellern und Zuschauern der frühen Feiern ist überwunden. So vereinen sich hier Spieler und Gemeinde zu einem großartigen dramatischen Gottesdienst.“<sup>129</sup>

Im 14. und 15. Jahrhundert wurde der Schauplatz zusehends aus der Kirche ins Freie verlegt. Die Gründe dafür sind nicht hinlänglich geklärt. Die Verweltlichung, der zunehmende Textumfang und Teilnehmerzahl sind für Wolfgang Michael keine vordergründigen Erklärungen.<sup>130</sup>

Im 20. Jahrhundert kam es mit dem Verlassen der Guckkastenbühne zur Wiederentdeckung der Simultanbühne, deren Möglichkeiten sich avantgardistische Theatermacherinnen und Theatermacher in verschiedensten Formen und Ausprägungen annahmen.

Eine Spielweise nach dem Simultanprinzip bezieht sich am Theater auf eine bestimmte Raumordnung, die keinen Umbau erfordert. Mit Bezug auf den mittelalterlichen Simultanschauplatz ist die gleichzeitige Sichtbarkeit aller Aufbauten für das Publikum gemeint. In Hinblick auf die Inszenierungsweise des „Märchensommers“ ist die Bezeichnung einer „Spielweise nach dem Simultanprinzip“ nur mit Vorbehalt anzuwenden: Im Schloss Poysbrunn werden an unterschiedlichen Orten drei Parallelhandlungen simultan gespielt. Eine gleichzeitige Sichtbarkeit ist jedoch aufgrund der vorgegebenen Architektur nicht möglich. Kapitel 6.2.2. wird diese Spielweise noch verdeutlichen.

### 3.3. Das Stationendrama

Historisch betrachtet finden sich erste Formen des „Stationendramas“ bereits bei den Passionsspielen<sup>131</sup> des Mittelalters und im barocken Märtyrerdrama. Im 19. Jahrhundert

---

Vgl. Michael, Wolfgang F.: *Frühformen der deutschen Bühne*. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1963. S.44-49.

<sup>129</sup> Ebd., S.21.

<sup>130</sup> Vgl. ebd., S.26f.

<sup>131</sup> Siehe Kapitel 3.2. Der Schweizer Theaterwissenschaftler und Theaterkritiker Bernhard Diebold spricht dahingehend auch von „Passions“- oder „Stationentechnik“.

wurde das „Stationendrama“ insbesondere in den Werken der deutschen Dramatiker Georg Büchner (1813-1837) und Frank Wedekind (1864-1918) sowie des schwedischen Schriftstellers August Strindberg (1849-1912) formgebend. Sie sind als wichtigste Anreger und Vorbilder für diese Dramenform zu nennen.<sup>132</sup> Mit Strindbergs Trilogie *Nach Damaskus* (schwedisch: *Till Damaskus*, 1897-1904) entstand um den Wechsel des vorigen Jahrhunderts ein „Stationendrama“, dessen Form für das expressionistische Drama charakteristisch werden sollte. Strindberg selbst hatte die einzelnen Episoden als „Stationen“<sup>133</sup> bezeichnet. Für die Konzeption seines Dramentyps ignorierte er die „Aristotelische Einheit“<sup>134</sup>. Die lose Szenen-Aneinanderreihung lässt sich auch schon bei früheren Werken feststellen: *Glücks-Peters Reise* (1881/82), *Die Schlüssel des Himmelreichs* (1891/92). Sein letztes Schauspiel *Die große Landstraße* (1909) bezeichnete er selbst als „ein Wanderdrama mit sieben Stationen.“

In *Nach Damaskus* verwendete Strindberg den Typus eines offenen Dramas.<sup>135</sup> Typisch für diesen Dramentyp ist der gleichzeitige Ablauf mehrerer Handlungen, deren Einzelszenen völlig gleichwertig aneinandergereiht sind. Es gibt keinen linearen Handlungszusammenhang, sondern einzelne Teile, sogenannte „Stationen“, ergeben ein Ganzes. Oft sind die einzelnen „Stationen“ nur durch eine Hauptgestalt oder übergeordnete Idee verbunden. „Das Stationendrama ist handlungsarm. Von seinen Vorläufern unterscheidet es sich durch den weitgehenden Verzicht auf dramatische Spannung und Aktion.“<sup>136</sup> Aufgrund des großen Zeitraumes der Handlung und der

---

Diebold, Bernhard: *Anarchie im Drama. Kritik und Darstellung der modernen Dramatik*. 4., neu erw. Aufl., Berlin: Keller, 1928, passim.

<sup>132</sup> Vgl. Vriesen, Hellmuth: *Die Stationentechnik im neueren deutschen Drama*. Diss. Essen: Buchdruckerei Otto Petersen, 1934. S.8.

<sup>133</sup> Stefanek, Paul: „Zur Dramaturgie des Stationendramas. Forschungslage und Begriffserklärung“. In: Keller, Werner (Hg.): *Beiträge zur Poetik des Dramas*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. S.385.

<sup>134</sup> „Man berief sich mit der Norm der ‘drei Einheiten‘ von Raum, Zeit und Handlung auf Aristoteles ‘Poetik‘, in der jedoch nur die Einheit des Mythos ausdrücklich verlangt wird (Kap. 7 und 8), während die Einheit der Zeit nur knapp als formale Tendenz vorliegender Tragödien erwähnt wird [...] und von der Einheit des Orts keine Rede ist.“

Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage., erw. und bibliogr. aktualisierter Nachdr. der durchges. und erg. Aufl. 1988. München: Wilhelm Funk, 2001. S.331.

<sup>135</sup> Der Literaturwissenschaftler Volker Klotz stellt in seiner Monographie *Geschlossene und offene Form im Drama* von 1960 die zwei unterschiedlichen Dramentypen einander gegenüber, die sich nicht immer exakt abgrenzen lassen.

Vgl. Klotz, Volker, *Geschlossene und offene Form im Drama*. Hg. Kurt May u. Walter Höllerer, München: Hanser, 1960.

<sup>136</sup> Stefanek, „Zur Dramaturgie des Stationendramas“, S.389.

Vielzahl der Orte sind große Zeitsprünge zwischen den Szenen möglich.<sup>137</sup> Typisches Merkmal ist auch die umgangssprachliche Ausdrucksweise.

*Nach Damaskus* gilt als Prototyp eines „Stationendramas“, dem andere Dramatiker gefolgt sind, beispielsweise Georg Kaisers *Von morgens bis mitternachts* (1912), Ernst Tollers *Die Wandlung* (1919) und Bertolt Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939), ein Werk, das eine Reise über einen Zeitraum von 12 Jahren während des 30jährigen Krieges umspannt, u.a.

Nach wie vor werden „Stationendramen“ geschrieben, die vielfach von Laien- und Amateurgruppen, aber auch von professionellen Ensembles unter dem Begriff „Stationentheater“ szenisch umgesetzt werden. Bei allen Fallbeispielen zeigt sich eine gewisse Übereinstimmung, nämlich dass ein Zusammenspiel von einer örtlichen Gegebenheit und Architektur dieses besondere Spieleformat begünstigt, fordert bzw. sogar verursacht. Die historischen Ereignisse eines Dorfes, einer Stadt oder Gebietes sind oft themengebend.

### 3.3.1. Stationentheater in Österreich und Deutschland

„Stationentheater“ ist im niederösterreichischen „Mödlinger Kultursommer“ eine beliebte Form der Inszenierung. Ein extravagantes „Stationentheater“ mit Profischauspielerinnen und -schauspielern betreibt der Theatermacher, Autor und Regisseur Bruno Max mit dem „Theater zum Fürchten“.<sup>138</sup> Seit 1999 bespielt er in der Sommerpause der anderen TZF-Theaterbetriebe mit mehr als fünfzig Ensemblemitgliedern den rund einen Kilometer langen Tunnel des ehemaligen Luftschutzstollens in Mödling.

Die Szenenauftritte von sechs bis sieben Minuten bedürfen nur kurzer Proben, denn jede Schauspielerin und jeder Schauspieler ist bloß für eine kleine Szene des Gesamtkunstwerks verantwortlich. Im Viertelstundentakt wandern durchschnittlich zwölf Kleingruppen pro Abend durch den Stollen; vorbei an einzelnen Szenen und Räumen.<sup>139</sup>

---

<sup>137</sup> Vgl. Scheuer Erwin: „Einleitung zu: Akt und Szene in der offenen Form des Dramas“. In: Keller, Werner (Hg.): *Beiträge zur Poetik des Dramas*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. S.347.

<sup>138</sup> Der Verein „Theater zum Fürchten“ wird in weiterer Folge kurz TZF genannt, wie er auch auf dessen Homepage zitiert wird. Das Theater Scala in Wien, das Stadttheater Mödling sowie das Mödlinger Sommertheater Theater im Bunker gehören zu den TZF-Theaterbetrieben, deren alleinige Intendanz Bruno Max inne hat.

o.N., *Theater zum Fürchten*, 2015. [www.theaterzumfuerchten.at/index.htm](http://www.theaterzumfuerchten.at/index.htm), Zugriff: 16.01.2015.

<sup>139</sup> Die Sommerproduktion des Jahres 2014 (zugleich 2015) *Inferno. Nachrichten aus der Hölle* hatte mehr als 20 Szenen und Schauplätze.

Der Gesamteindruck entsteht im Kopf des Betrachters durch das Zusammenfügen vieler Puzzleteile<sup>140</sup>, entnimmt man der Homepage des TZF.

Obwohl die Nachfrage größer sei, könnten die Schauspielerinnen und Schauspieler, wegen der ständigen Wiederholungen, nicht mehr verkraften, äußert Max.<sup>141</sup> - Interessant ist an dieser Stelle, dass es sowohl beim „Märchensommer“ als auch beim TZF einen vergleichbar begrenzenden Faktor gibt, der sich auf die Zuschauerzahl limitierend auswirkt. Im Zusammenspiel des Formats und der räumlichen Gegebenheiten wird im Bunker Mödling das Ensemble offensichtlich an seine psychische und physische Belastbarkeitsgrenze geführt; im Poysbrunner Schloss ist ausschließlich die Raumsituation dafür verantwortlich.<sup>142</sup>

Das allererste „Stationentheater“ im Bunker beschäftigte sich 1999 mit den Märchensammlern Gebrüder Grimm: *Akte G-Grimm. Im Bunker*.<sup>143</sup> 2004 wurde *Alice Underground. Carroll. Im Bunker* als „Stationentheater“ produziert. Doch während beim „Märchensommer“ 2014 nur drei „Alice“-Darstellerinnen mitwirkten, erforderte die Dramaturgie im Bunker vierzehn „Alices“, weil sie als wiederkehrende Figur öfter in der Geschichte auftauchte und somit mehrfach vorhanden sein musste. „Das ergibt sich aus der Geschichte, weil Alice sich ja ständig verändert, weil es in diesem Stück um den ständigen Wechsel zwischen Groß und Klein, um Identitätssuchen, Erwachsenwerden, Identitätsverlierern [sic!] geht, um Verdoppelung und Schizophrenie.“<sup>144</sup>

Ergänzend sei an dieser Stelle gesagt, dass Nina Blum mit drei „Alices“ auskommt, weil ihr Spielkonzept nur drei Parallelhandlungen vorsieht.<sup>145</sup> Im Bunker hingegen ergibt sich die erhöhte Anzahl an Schauspielerinnen und Schauspielern aufgrund der örtlichen Gegebenheiten bzw. auch aus dem Spielkonzept, das kein „Auf- und Abtreten“

---

*Inferno. Nachrichten aus der Hölle.* Regie: Bruno Max, Ensemble „Theater zum Fürchten“, Mödling/NÖ, Luftschutzstollen Mödling, UA 10.August 2014;

o.N., „Inferno. Nachrichten aus der Hölle“, *Theater im Bunker*, 2015,

[www.theaterzumfuerchten.at/theaterimbunker/produktionen/2015-stueck.htm](http://www.theaterzumfuerchten.at/theaterimbunker/produktionen/2015-stueck.htm), Zugriff: 29.01.2015.

<sup>140</sup> o.N., *Theater im Bunker*, 2015,

[www.theaterzumfuerchten.at/theater-im-bunker.htm](http://www.theaterzumfuerchten.at/theater-im-bunker.htm), Zugriff: 29.01.2015.

<sup>141</sup> Vgl. Max, Bruno/Thomas Jorda: „Der ideale Ort, um Geschichten zu erzählen“. In: Jorda, Thomas (Hg.): *Lasst mich auch den Löwen spielen. Das Sommertheater in Niederösterreich.* Bilanz und Vorschau. St. Pölten – Salzburg: Residenz, 2007. S.145.

Pro Vorstellung haben 240 Besucherinnen und Besucher Platz. Es gibt keine Sitzplätze. Zum Vergleich: Der „Märchensommer“ bietet pro Vorstellung Platz für 220 Personen. Es gibt Sitzgelegenheiten.

<sup>142</sup> Siehe Kapitel 6.5.

<sup>143</sup> Das Archiv des TZF gibt über *Akte G-Grimm. Im Bunker* keine >>weiteren Informationen<<. Diese sind für diese Arbeit auch nicht von weiterführendem Interesse.

<sup>144</sup> Max/Jorda, „Der ideale Ort, um Geschichten zu erzählen“, S.144.

<sup>145</sup> Siehe Kapitel 6.2. Zudem ist die Dreizahl, als einer der Wesenszüge des Märchens, Format mitbestimmend.

vorsieht, da im Viertelstundentakt neues Publikum an den gleichen Szenen vorbei wandert. Kreidestriche an den Wänden oder nebeneinander gelegte Zigarettenstummel würden den Schauspielern zu mehr Überblick verhelfen, bemerkt Max.<sup>146</sup>

Max will mit seiner Theaterarbeit keinen historischen Bezug zum mittelalterlichen „Stationentheater“ herstellen, obwohl die Idee darauf zurückgeht. Er unterscheidet es auch von Mankers *Alma*, wo das Publikum seinen eigenen Weg geht und seine ganz persönliche Geschichte der *Alma* erlebt. Max geht es darum, Geschichten zu erzählen. Im „Stationentheater“ hat er dabei die ideale Form gefunden.<sup>147</sup>

„Stationentheater“ betreibt auch der Mödlinger Verein „Kunst & Kultur-Theater“<sup>148</sup> Anlässlich des Jubiläums „1111 Jahre Mödling“ schrieb die Mödlinger Autorin Nici Neiss das Stück *TATORT: Mödling 1111*.<sup>149</sup> Neiss hatte aus den lokalen kuriosen Geschichten und ihrer Menschen ein Stück gewoben, welches Regisseurin Doris Harder in einer Freiluftaufführung als „Stationentheater“ in 13 Stationen in der Mödlinger Altstadt in Szene setzte. „Gemeinsam mit dem Kunst & Kultur-Theater Mödling begibt sich das Publikum auf eine mörderisch spannende Spurensuche an Mödlinger Originaltorte.“<sup>150</sup>

Vergleichbares „Stationentheater“ realisiert der vielseitige Kulturpädagoge Martin Doll in Deutschland. Doll schreibt und inszeniert anlässlich von Dorfjubiläen oder arrangierten Stadtführungen fünf- bis zehnminütige Szenen mit Laiengruppen. Gespielt wird an verschiedenen, vorwiegend historischen Plätzen. Diese kurzen Einzelszenen beruhen auf einer Sammlung von wichtigen Ereignissen, Erzählungen über berühmte Persönlichkeiten und anderen Legenden der Dorfchronik. „Wichtig dabei ist, dass die Szenen unterhaltsam und auch für Laien spielbar sind“<sup>151</sup>, äußert Martin Doll, denn die Bewohnerinnen und Bewohner spielen ihre eigene Dorf- bzw. Stadtgeschichte. Den Zuschauerinnen und Zuschauern wird auf ihrer Wanderung von Station zu Station eine lebendige Heimatgeschichte präsentiert.

---

<sup>146</sup> Vgl. Max/Jorda, „Der ideale Ort, um Geschichten zu erzählen“, S.145.

<sup>147</sup> Vgl. ebd., S.141.

<sup>148</sup> Schon 2010, und in einer Wiederaufnahme 2011, hatte Andreas Berger das Format „Stationentheater“ mit *Geschichten aus dem Wiener Wald* von Ödön von Horvath in Mödling in Szene gesetzt.

<sup>149</sup> *TATORT: Mödling 1111*, Regie: Doris Harder, Ensemble des Vereins „Kunst & Kultur-Theater in Mödling“, Mödling/NÖ, UA 11.Juli 2014.

<sup>150</sup> o.N., „Kunst&Kultur-Theater. ‘TATORT: Mödling 1111‘“. *Stadtgemeinde Mödling*, 2014, [www.moedling.at/system/web/veranstaltung.aspx?gnr\\_search=1965&detailonr=222220221&men\\_uonr=221031565](http://www.moedling.at/system/web/veranstaltung.aspx?gnr_search=1965&detailonr=222220221&men_uonr=221031565), Zugriff: 13.12.2014.

<sup>151</sup> Doll, Martin, *Ars communicandi. Stationentheater*, o.J., [www.stationentheater.de/station.html](http://www.stationentheater.de/station.html), Zugriff: 20.09.2014., o.J.

Charakteristische Merkmale des „Stationentheaters“ lassen sich auch beim „Märchensommer“<sup>152</sup> finden. Diese betreffen den gleichzeitigen Ablauf mehrerer Handlungen bzw. Handlungsstränge, die gleichwertige Aneinanderreihung von Einzelszenen, die durch eine Hauptgestalt oder übergeordnete Idee verbunden sind, die Zeitsprünge und den oftmaligen Ortswechsel. Keinesfalls wird jedoch auf dramatische Spannung und Aktion verzichtet. Eine übergeordnete Idee zieht sich wie ein roter Faden durch jede „Märchensommer“-Produktion, die in der Schlusszene in ein gutes Ende mündet.

## *Interaktion*

### 3.4. Animationstheater

In Abgrenzung zu den etablierten Theaterhäusern, deren Spielbetrieb auf die Trennung von Bühne und Zuschauerraum setzte, lässt sich Ende der 1960er Jahre eine Gegenbewegung festmachen, die das Publikum aktivierte, eine Aufführung mitzugestalten. Je nach Modell konnten Themen, Inhalte und Entwicklungen teilweise oder ganz bestimmt bzw. auch Rollen übernommen werden. Insbesondere nach der Studentenbewegung der 1968er Jahre wurde „Mitspiel“ im Kindertheater in der BRD entwickelt und ging als emanzipatorisches Kindertheater in die Theatergeschichte ein.

Die Theaterwissenschaftlerin Dagmar Dörger<sup>153</sup> sieht in dem umfassenderen Begriff „Animationstheater“<sup>154</sup> die Zielvorstellung aller Formen, die Zuschauer aktiv einbeziehen, abgedeckt.<sup>155</sup>

---

<sup>152</sup> Siehe Kapitel 6.2.3.

<sup>153</sup> Vor dem Studium arbeitete Dagmar Dörger beim Berliner „Birne-Theater“ mit, welches Mitspielformen erprobte. Auch während ihres spiel- und theaterpädagogischen Studiums konzentrierte sie sich auf den Schwerpunkt Publikumsbeteiligung. 1992 promovierte sie zu Fragen des „Animationstheaters“.

<sup>154</sup> lat. animare = beseelen.

Dörger, Dagmar: *Animationstheater. Kommunikationsstrukturen und pädagogische Implikationen*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Brandes u. Apsel, 1993. S.34-40.

Der Begriff „Animationstheater“ geht wiederum zurück auf Ingeborg Altstaedt und Dietlinde Gipser, die an der Universität mit Augusto Boals Methode „Theater der Unterdrückten“ arbeiteten. Aufgrund „der unklaren Verwendung des Begriffes ‚Unterdrückung‘ bei Boal (...)“ wählten sie für ihre universitäre Arbeit den Begriff „Animationstheater“, den Dagmar Dörger als Überbegriff übernommen hat.

Altstaedt, Ingeborg/Dietlinde Gipser: „Animationstheater an der Universität“. In: Opaschowski, Horst W. (Hg.) *Methoden der Animation. Praxisbeispiele*, Bad Heilbrunn: Klinkhardt, 1981. S.95-102.

<sup>155</sup> Vgl. Dörger, Dagmar: „Mitspiel(theater)“. In: Koch, Gerd/Marianne Streisand (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Berlin: Schibri, 2003. S.203.

### 3.4.1. Definitionsabklärung

Im Rahmen ihrer Dissertation setzte sich Dörger mit dem Begriff „Mitspieltheater“ und den verschiedenen Ansätzen und Definitionen auseinander und stellte fest: „Viele Theatermacher bezeichnen schlichtweg alle Formen, in denen die Zuschauer über das Zusehen hinaus aktiv sind, als Mitspiel, auch wenn im eigentlichen Sinne nicht mit-„gespielt“ wird.“<sup>156</sup> Mitspieltheater ist für Dörger nur eine von vielen Beteiligungsmöglichkeiten.

„In der Regel impliziert der Begriff Theater, dass ein Schauspieler eine Rolle spielt und ein Zuschauer ihm dabei zusieht. Der Begriff Animationstheater impliziert die Beteiligung des Zuschauers über das Zusehen hinaus. Es geht um 'Theater in dem die Grenzen zwischen Zuschauern und Spielern fließend sind und der Zuschauer selbst zum Mit-Agierenden wird'.“<sup>157</sup>

In Anbetracht der selbstgewählten Forschungsfrage, dem Format des „Märchensommers“ „auf die Spur zu kommen“, werden nachfolgend Spielmethoden, welche die Interaktion mit dem Auditorium vorsehen, detaillierter beschrieben. Ziel ist es, anhand der historischen Spielweisen und Definitionen eine möglichst präzise Zuordnung zu dem interaktiven Bestandteil des „Märchensommer“-Formates erstellen zu können. Der Begriff „Animationstheater“ wird dabei als Überbegriff für alle „Mitspielformen“ vorausgesetzt, auch wenn im Fließtext von „Mitspieltheater“ zu lesen ist.

### 3.4.2. Wegbereiter: Natalia Saz, Asja Lacis und Walter Benjamin

Theoretische Grundlagen bezogen die Theatermacherinnen und Theatermacher des emanzipatorischen Kindertheaters von der Kindertheaterpraxis der 20er Jahre, die ihren Ursprung im sowjetischen Kindertheater der Natalia Saz hatte und von den Theoretikern Walter Benjamin und Edwin Hoernle<sup>158</sup>, einem Zeitgenossen Benjamins. Basierend auf Natalia Saz' Initiative hat sich das russische Kindertheatermodell zuerst in den sozialistischen Ländern und dann auch in der BRD ausgebreitet.

Natalia Saz (1903-1993) begann schon als Vierzehnjährige Vorstellungen für Kinder zu organisieren. Den improvisierten Aufführungen in leerstehenden Theatersälen und Turnhallen folgte 1919 die Gründung eines eigenen Kindertheaterhauses mit festem

---

<sup>156</sup> Dörger, *Animationstheater*, S.39.

<sup>157</sup> Wardetzky, Kristin: *Psychologisch – pädagogische Untersuchungen zur Aneignung von Theater durch Kinder der Klasse 2 bis 8*. Diss. Humboldt-Uni, unveröffentlicht, Berlin, 1982. S.102, Zit. n. Dörger, *Animationstheater*, S.35.

<sup>158</sup> Edwin Hoernle war Hauptverantwortlicher der kommunistischen Kindergruppenarbeit der KPD in der Weimarer Republik (1918-1933). Proletarisches Kindertheater war für Hoernle ein Mittel des Klassenkampfes. Vgl. Schneider, *Kindertheater nach 1968*, S.27.

Ensemble: Das erste Staatliche Moskauer Kinder- und Jugendtheater wurde eröffnet. Weitere Kindertheaterhäuser entstanden nach dem sowjetischen Vorbild 1935 in Prag und 1946 in Leipzig.<sup>159</sup> 1968 gab es in der Sowjetunion 41 subventionierte Kinder- und Jugendtheater, wovon das von Natalia Saz gegründete Zentrale Moskauer Kindertheater das größte war.

Das russische Modell involvierte die Kinder aktiv und kreativ in die Theaterarbeit. Ein ständiges Mitarbeiterkollektiv aus Kindern formte sich, Laienspielzirkel mit Kindern wurden gegründet und die Zusammenarbeit mit den Schulen verbessert. Zudem hatten die festen Häuser den Vorteil, dass auf pädagogisch geschulte Mitarbeiter zurückgegriffen werden konnte, welche die Reaktionen der Kinder auf die Inszenierungen beobachteten und analysierten. „Zum ersten Mal geht die gesamte Theaterarbeit von den Erwartungen, dem Aufnahmevermögen, den Anregungen der Kinder aus“<sup>160</sup>, resümierte Melchior Schedler in seiner Publikation über das Kindertheater.

Für die Stückauswahl wurden wirklichkeitsnahe Stoffe aus der Umgebung der Kinder verwendet, die ihnen die Realität widerspiegeln sollten. Den Wünschen der Kinder entsprechend wurden Auftragsstücke über Bürgerkrieg und Zukunft geschrieben; Themen, die die Kinder unmittelbar bewegten. Märchen wurden nur fallweise gespielt. Theater hatte nur den Zweck, die Verbindung zur Wirklichkeit herzustellen und mit theatralen Mitteln zur Selbstreflexion anzuregen.

In dieser richtungsweisenden Phase des sowjetischen Kindertheaters wurde das „Mitspieltheater“ begründet, die Trennung von Bühne und Publikum aufgehoben und das Publikum in das Bühnengeschehen miteinbezogen. Natalia Saz beobachtete:

„Die Kinder fühlen sich im Theater als Teilnehmer der Ereignisse auf der Bühne. Sie mischen sich daher häufig in den Gang der Handlung ein, geben den handelnden Personen Ratschläge. Diese Aktivität der Kinder hat dem Theater geholfen, völlig neue Formen des Schauspiels zu erfinden, die sogenannten Spielstücke.“<sup>161</sup>

Nach 1936 wurde unter dem Regime Stalins der Gegenwarts- und Wirklichkeitsbezug wieder aufgegeben. Das Märchen konnte sich wieder seinen alten Platz zurückerobern, nicht ohne realistischen Bezug. Natalia Saz wurde verhaftet, deportiert und überlebte.

---

<sup>159</sup> Das Theater der Jugend, 1934 in Wien gegründet, hatte zu der Zeit noch kein eigenes Gebäude.

<sup>160</sup> Schedler, *Kindertheater*, S.130.

<sup>161</sup> Saz, Natalia: *Das Moskauer Kindertheater*. Zürich: o.V., 1934. S.48, Zit. n. Schedler, *Kindertheater*, S.137.

1945 gründete sie ein Kindertheater in Alma-Ata in Kasachstan und 1964 das erste Moskauer Musiktheater für Kinder.<sup>162</sup>

Auch Walter Benjamin nimmt in seinem Essay „Programm eines proletarischen Kindertheaters“<sup>163</sup> von 1928 direkten Bezug auf das sowjetische Kindertheater.

„So wie der erste Griff der Bolschewiki die rote Fahne erhob, so organisierte ihr erster Instinkt die Kinder. In dieser Organisation hat sich als Zentrum das proletarische Kindertheater, Grundmotiv der bolschewistischen Erziehung, entwickelt.“<sup>164</sup>

Benjamin (1892-1940) wurde durch die Theaterarbeit von Asja Lacis inspiriert, einer revolutionären lettischen Schauspielerin, die sich bereits 1918 in Orel mit Kriegswaisen in Kinderheimen und Straßenkindern beschäftigt hatte. Ihre Arbeit fußte auf improvisiertem Spiel. Diese Begegnung, die Auseinandersetzung mit dem Marxismus und eine spätere Reise nach Moskau boten Benjamin ausreichend Hintergrund für seinen politischen Text über die Arbeitsweise im proletarischen Kindertheater. Die Arbeiterklasse wird als das sozial richtige Umfeld für eine Theaterarbeit mit Kindern dargestellt. Benjamin selbst war in einem großbürgerlichen Umfeld aufgewachsen.

Dem Autor geht es in diesem Aufsatz um die Erfahrung, die das Kind im Kollektiv beim theatralen Spiel macht. Im Theater sieht er den idealen Rahmen für eine kindgerechte und altersgemäße Erziehung, die er beim vierten Lebensjahr ansetzt. „Auf dieses Alter kann nur das Wahre produktiv wirken.“<sup>165</sup>

Dem Theaterleiter gesteht Benjamin keine didaktische, sondern vielmehr beobachtende Rolle zu, um die Gesten und Signale, welche dem Alltag der Kinder entsprächen, besser empfangen zu können.<sup>166</sup> Zudem sei es Aufgabe des Leiters, bei der künstlerischen Umsetzung des Stückes behilflich zu sein, um „die kindlichen Signale aus dem gefährlichen Zauberreich der bloßen Phantasie zu erlösen und sie zur Exekutive an den Stoffen zu bringen.“<sup>167</sup> Neben anderen Mitteln des Ausdrucks wie Musik, Tanz und Rezitation sieht Benjamin auch in der Improvisation eine kindgemäße Ausdrucksform. Damit nimmt er direkten Bezug auf die Erfahrungen in der Kindertheaterpraxis von Lacis.

---

<sup>162</sup> Vgl. Rodenberg, Hans: „Nachwort“ In: Szaz, Natalia: *Kinder im Theater. Erinnerungen*. Übersetzt, bearbeitet und mit einem Nachwort versehen von Hans Rodenberg, Berlin: Henschel, 1966. S.287.

<sup>163</sup> Benjamin, Walter: „Programm eines proletarischen Kindertheaters“. In: Tiedemann, Rolf/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Gesammelte Schriften, II/2*, 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S.763-772.

<sup>164</sup> Ebd., S.764.

<sup>165</sup> Ebd., S.763.

<sup>166</sup> Vgl. ebd., S.766.

<sup>167</sup> Ebd.

Aufführungen seien nicht beabsichtigt und passierten eher zufällig; „aus Versehen“<sup>168</sup>, wie Benjamin es nennt. Sie liegen aber alleinig im Entscheidungs- und Kompetenzbereich der Kinder. Das Spiel der Kinder sei dem der Erwachsenen vorzuziehen, denn „Wenn Erwachsene für Kinder spielen, kommt Lafferei heraus.“<sup>169</sup> Benjamins viel zitierte Aussage wurde bei der „animazione“-Bewegung zum Programm.

### 3.4.3. „animazione“ (ital.)<sup>170</sup>

Die Schweiz, Frankreich und Italien waren die Wegbereiter für ein kindgemäßes Theater in den Jahren 1968/69. Ziel des neuen Kindertheaters war es, das traditionelle Theater für Kinder durch das „Theater der Kinder“ zu ersetzen und Stücke für Kinder mit Kindern zu entwickeln und diese in Folge von professionellen Schauspielerinnen und Schauspielern interpretieren zu lassen. Später sollte nur mehr die Arbeit mit Kindern wesentlich sein und die von Kindern hergestellten Spielvorlagen wurden auch von Kindern aufgeführt. Diese übernahmen sozusagen die Autorenschaft. Die Kindertheatermacher nannten sich Animatoren und arbeiteten schulisch bzw. außerschulisch mit Kindern. Wesentlich war die Erziehung zur Kritikfähigkeit, die zu wirklichkeitsnahen Lösungen führen sollte. Die Förderung der Kreativität und Reflexion, aus denen ein dramatisches Produkt entstehen kann, aber nicht tendenziell muss, wurden als oberste Maxime gesehen. Das dramatische Spiel selbst war nur ein Teilbereich der „animazione“.

Namen wie Horst Lang (Basler Kindertheater, Schweiz), Cathérine Dasté (La Pomme Verte, Frankreich), Carlo Formigoni (Teatro del Sole, Mailand, Italien) und Gian Renzo Morteo (Teatro Stabile di Torino, Italien) sind untrennbar mit der „animazione“-Bewegung verbunden.

Der Schweizer Georges Béjean formulierte 1967 ein Thesenpapier, in welchem er für eine neue Beziehung von existierenden Theaterformen mit dem Publikum eintrat. Die Auseinandersetzung in der Gruppe im theatralen Kontext sowie die Förderung individueller Fähigkeiten wie Ausdruck und Interaktion waren für ihn ebenso wichtig wie eine formulierte Zielsetzung.

---

<sup>168</sup> Benjamin, „Programm eines proletarischen Kindertheaters“, S.765.

<sup>169</sup> Ebd., S.769.

<sup>170</sup> Für den Begriff der „animazione“ (ital.) oder „animation“ (franz.) findet sich keine deutsche Entsprechung. In Bezug auf das Kindertheater steht die Bezeichnung für die „animazione teatrale“ (es gibt auch andere Formen der „animazione“).

Gian Renzo Morteo, einer der Begründer der „animazione“ in Italien, reduzierte Béjeans Forderungen auf drei wesentliche Stufen, da „für Italien hauptsächlich die Förderung der Kreativität und der Reflexion wesentlich“<sup>171</sup> waren:

1. kreative Phase (animazione): Freiwerdung der schöpferischen Kräfte einer Gruppe
2. reflexive Phase (dramatizzazione): Bewusstmachung mit theatralischen Mitteln
3. kommunikative Phase (teatro dei ragazzi): Theatralische Aktion vor Publikum

Ziel des Drei-Stufen-Planes war es, die Erkenntnisse aus Phase 1) und 2) einem Publikum, unter dessen aktiver Teilhabe, in theatralischer Form mitzuteilen. Den Animator bezeichnete Morteo als Katalysator der Gruppe.

Es entstand eine neue Kindertheaterbewegung rund um das Teatro Stabile, die mit Carlo Formigonis Adaption von *La Città degli Animali* (dt. *Die Stadt der Tiere*) in Zusammenarbeit mit einer Schule 1969 einen ersten Höhepunkt erreichte. Für die Initiatoren der Bewegung hatte dieses Projekt die Abkehr vom professionellen Theater zur Folge.

In Wien erarbeiteten Ilse Hanl und Ingrid Schmidt-Greisenegger im Rahmen des Dramatischen Zentrums Wien nach den Erkenntnissen der „animazione“ 1972 ein Modell, dessen Ergebnisse auch für das professionelle Kindertheater gedacht waren. Für Hanl war die Grundvoraussetzung für ein kindgerechtes Theater die Kontaktaufnahme mit dem bisher „imaginären“ Kind.<sup>172</sup>

In der Sparte Kindertheater ist der Begriff „animazione“ Synonym geworden für ein „Theater der Kinder“ und hat als „Mitspiel“- oder „Mitmachtheater“ für jene Zielgruppe nach wie vor seine Gültigkeit.

#### 3.4.4. Improvisation und ihre Modelle

Eine andere Mitspielform, die sehr frei und zuschauerbezogen ist, lässt sich unter dem Überbegriff „Improvisationstheater“<sup>173</sup> zusammenfassen. Improvisation ist „das spontane, freie Spiel ohne oder mit nur sehr umrisshaft skizzierter Vorgabe.“<sup>174</sup> „Charakteristisch [...] ist die Augenblicksarbeit des Theaters, d.h. dass die jeweilig konkrete Situation (Ort, Zeit, Publikum, gesellschaftliche und politische Situation) einbezogen wird.“<sup>175</sup>

---

<sup>171</sup> Hanl, Ilse/Ingrid Schmidt-Greisenegger: *Animazione. Bericht über ein Experiment*. Hg. Horst Forester für das Dramatische Zentrum Wien, Wien: Augarten, 1975. S.13.

<sup>172</sup> Vgl. Hanl/Greisenegger, *Animazione*, S.10.

<sup>173</sup> lat. improvisus: unvorhergesehen, überraschend, nicht geplant.

<sup>174</sup> Nickel, Hans Wolfgang: „Improvisation“. In: Brauneck, Manfred/Gérard Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Unter Mitarbeit von Wolfgang Beck. 5. vollständig überarbeitete Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007. S.459.

<sup>175</sup> Siegemund, Anke: „Improvisation“. In: Koch, Gerd/Marianne Streisand (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Berlin: Schibri, 2003. S.137.

In den 1970er Jahren entstanden unterschiedliche Formen des „Improvisationstheaters“, die mehr oder weniger Akzent auf Publikumsbeteiligung legen: „Theatersport“ (Keith Johnstone, GB), „Playback-Theatre“ (Jonathan Fox, USA), aber auch das „Forumtheater“ (Augusto Boal, Brasilien), ein politisch-pädagogisches „Mitspiel“- und „Improvisationstheater“, das von Boal im lateinamerikanischen Kontext der 1970er Jahre entwickelt wurde und als „Theater der Unterdrückten“ sehr verbreitet ist. Diese Ansätze zielten tendenziell darauf ab, möglichst vielen Menschen mittels Improvisation zu persönlichem Wachstum bei gleichzeitiger Freisetzung von kreativem Potenzial zu verhelfen.<sup>176</sup>

Von Amerika ausgehend, entstand auch in Europa eine eigenständige Improvisations-Theaterszene mit eigenen Spielformen und Techniken. Insbesondere in der freien Theaterszene wurde Improvisation zum Stilmittel und festen Bestandteil. Die Arbeit der freien Theatergruppen ermöglichte es, dass sich die Improvisation als schauspielerische Kunstform vom Literaturtheater emanzipieren und vom Autor befreien konnte.

Für alle Improvisationsformen braucht es besonders kontakt- und improvisationsfähige Schauspielerinnen und Schauspieler, die den Kontakt zwischen Bühne und Publikum initiieren und steuern. Sie sind produzierend und gestaltend „und müssen überdies in ihrer Rolle kommunikativ-helfend agieren können.“<sup>177</sup> Abgesehen von den Bühnenaufführungen kommt Improvisation heute unter anderem zur Anwendung als Trainingsmethode in der Schauspielausbildung, im Probenprozess am Theater und in der Spiel- und Theaterpädagogik, um nur einige Beispiele zu nennen. Hier dient sie Laien „als ein Hilfsmittel, um zu persönlichem Ausdruck zu finden. [...] Dabei stehen Selbsterfahrungsaspekte im Vordergrund.“<sup>178</sup>

Das Hauptwerk der Theaterpädagogin Viola Spolin *Improvisationstechniken für Pädagogik, Therapie und Theater*<sup>179</sup> von 1963 beinhaltet Spiele und Improvisationsübungen, die im Improvisationstheater der Gegenwart, ob professionell oder nichtprofessionell, nach wie vor fester Bestandteil sind.

---

<sup>176</sup> Die unterschiedlichen Spielformate des „Improvisationstheaters“ ebenso wie das „artverwandte“ Stegreifspiel sind nicht Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit und werden daher nicht ausführlich behandelt.

<sup>177</sup> Dörger, „Mitspieltheater“, S.203.

<sup>178</sup> Siegemund, „Improvisation“, S.139.

<sup>179</sup> Spolin, Viola: *Improvisationstechniken für Pädagogik, Therapie und Theater*. 5. Aufl., Paderborn: Junfermann, 1997.

### 3.4.5. Partizipation

Unter dem Schlagwort der Partizipation lassen sich heute alle Theaterkonzepte einreihen, die „sowohl die Beteiligung des Publikums am Aufführungsereignis als auch die Mitwirkung ausgewählter Personen oder Zielgruppen an den Produktions- und Inszenierungsprozessen des Theaters“<sup>180</sup> vorsehen. Alle Modelle der Partizipation im Kinder- und Jugendtheater zielen darauf ab, die junge Zielgruppe näher an die Theaterarbeit zu binden, sei es, indem sie in die Produktionsweisen stärker eingebunden werden oder man ihnen einen wesentlichen Anteil im Verlauf der Arbeit überträgt. Einige Modelle machen Kinder zum Koautor und lassen sie für alle sicht- und hörbar Teil haben an der Aufführung, oder es wird dem Publikum eine aktive Rolle übertragen.

Partizipative Formate zielen zwar auf eine Beteiligung am theatralen Kunstwerk ab, meinen aber keineswegs eine vollständige oder gleichberechtigte Teilhabe desselben. Vielmehr zeigt sich eine Asymmetrie von Produktion und Rezeption. Mit Bezug auf das Kinder- und Jugendtheater spricht die Theatermacherin Sinje Kuhn sogar von einem „doppelt asymmetrischen Verhältnis“<sup>181</sup>, da die Produzierenden Erwachsene seien, ihre Rezipienten hingegen Kinder oder Jugendliche.<sup>182</sup> Eben jenes Generationengefälle bedürfe besonderer wirkungsästhetischer Formen für seine Rezipientinnen und Rezipienten, um mit diesen in Beziehung treten zu können.<sup>183</sup>

Obzwar die Intensität der Beteiligung je nach Modell und Ausformung unterschiedlich sein kann, ist davon auszugehen, dass durch die Begegnung mit Künstlern und der Kunst des Theaters in jedem Fall vielerlei Erfahrungen mitgenommen werden.

Unter dieser Prämisse trägt auch der „Märchensommer“ partizipative Anteile in seinem Format bzw. in seiner Spielweise. Indem das Publikum kontinuierlich aufgefordert wird mitzumachen, -tanzen, -raten, -singen und vieles mehr, aber auch durch die szenische Mitwirkung einzelner Kinder, wird eine Brücke zu allen zuschauenden Kindern und Erwachsenen geschaffen. Der eigentliche Produktionsprozess ist jedoch den Leuten des Theaters vorbehalten.

---

<sup>180</sup> Kuhn, Sinje: „Spielweisen der Teilhabe. Partizipative Formate des zeitgenössischen Kinder- und Jugendtheaters“. In: Gronemeyer, Andrea/Julia Dina Heße/Gerd Taube(Hg.): *Kindertheater. Jugendtheater. Perspektiven einer Theatersparte*. Berlin: Alexander, 2009. S.132.

<sup>181</sup> Ebd.

<sup>182</sup> Vgl. ebd., S.132f.

<sup>183</sup> Vgl. ebd., S.133.

### 3.5. Das neorealistische Kinder- und Jugendtheater in der BRD

Im Zuge der antiautoritären Protestbewegung der sechziger Jahre, eine „Reaktion auf die sozioökonomischen und verfassungspolitischen Konstellationen im ‚CDU-Staat‘“<sup>184</sup>, wurde auch das Kindertheater von einer „realitätsbezogenen, emanzipatorischen Welle“<sup>185</sup> erfasst. Nach 1968 wandten sich einige Theatergruppen und Bühnen mit wirklichkeitsnahen Stoffen der jungen Generation zu. Die Realität sollte dem jungen Publikum nicht länger vorenthalten werden. Theater wurde als Ort des Lernens gesehen und fand außerhalb institutioneller Räume statt.<sup>186</sup>

Mit der Wiederentdeckung von Walter Benjamins „Programm eines proletarischen Kindertheaters“<sup>187</sup> im Adorno-Institut (1968) erhielt das westdeutsche Kindertheater seinen theoretischen Überbau und bildete innerhalb kürzester Zeit eine neue Stilform, „in der eine möglichst realistische Wiedergabe der sozialen Umweltprobleme angestrebt wurde.“<sup>188</sup> Nur im Tun könne ein Kind lernen<sup>189</sup>, hieß es da. Zuschauen allein wurde nicht als Handeln gesehen. Die Kinder bzw. Jugendlichen wurden zum Mitspielen animiert, um Problembewusstsein zu entwickeln und spielerisch Handeln zu lernen, um im Alltag reagieren zu können.

Der Kritik an der Trennung von Bühne und Zuschauerraum folgte die Umwandlung eines passiven in ein aktives Publikumsverhalten. Es wurde versucht, sich spielerisch mit der Wirklichkeit des Publikums auseinanderzusetzen. Kein einfaches Unterfangen, wie Wolfgang Schneider konstatierte: „Mit Spiel die Wirklichkeit verändern zu wollen heißt, die Wirklichkeit mit dem Spiel gleichzusetzen.“<sup>190</sup>

Die lehrenden Theaterleute versuchten, der jungen Zielgruppe jene Lerninhalte zu vermitteln, die sie aus erwachsener Sicht für wertvoll bzw. für die zukünftige Generation erstrebenswert befanden. Anfang der 1980er Jahre war diese emanzipatorisch-didaktische Form des Mitspiels im Kinder- und Jugendtheater allerdings unter dem

---

<sup>184</sup> Bauer, Karl W.: *Emanzipatorisches Kindertheater. Entstehungszusammenhänge, Zielsetzungen, dramaturgische Modelle*, Hg. Jochen Vogt, München: Wilhelm Fink, 1980. S.48.

<sup>185</sup> Schneider, *Kindertheater nach 1968*, S.11.

<sup>186</sup> Zeitgleich wurden in der DDR Märchenbearbeitungen insbesondere sowjetischer Dramatiker wie Jewgeni Schwarz erfolgreich für die Bühne adaptiert. Die Volksmärchen wurden in marxistischer Lesart geschrieben und mit Inhalten und Werten versehen, die der Ideologie des Sozialismus entsprachen.

<sup>187</sup> Siehe Kap. 3.4.2.

<sup>188</sup> Schneider, *Kindertheater nach 1968*, S.12.

<sup>189</sup> Vgl. Brändli, Kristov/Birne-Theater: *Mitspieltheater. Erfahrungen mit einer neuen Spielform oder der Biss in die Birne*. Berlin, 1977. S.3, Zit. n. Kuhn, „Spielweisen der Teilhabe.“, S.130.

<sup>190</sup> Schneider, *Kindertheater nach 1968*, S.23.

Vorwurf der Manipulation<sup>191</sup> und der Eingrenzung kindlicher Spiel- und Fantasietätigkeit<sup>192</sup>, um nur einige Kritikpunkte zu nennen, fast vollständig wieder von den deutschen Bühnen verschwunden. Oft handelte es sich mehr um eine ideelle Auffassung der Veranstalterinnen und Veranstalter, als um eine realistische Einschätzung, dass „Mitspiel“ den Kinder die Möglichkeit bieten könne, aufgrund einer veränderten Wahrnehmung ihres Alltages diesen aktiv verändern zu können.

Wolfgang Schneider verwendete für diese Zeitspanne von 1970 bis 1980 erstmals den Begriff „neorealistic Kinder- und Jugendtheater“<sup>193</sup> und unternahm 1984 den Versuch, die Erscheinungsformen, die dieses Theater hervorgebracht hatte, zu klassifizieren.<sup>194</sup> Er unterschied das „Mitspieltheater“ vom „Mitmach“- und „Vorführtheater“, die sich durch formal-ästhetische Charakteristika voneinander abhoben,<sup>195</sup> beispielsweise durch die Art und Weise, wie die Zuschauerinnen und Zuschauer mit einbezogen wurden.

Zum weiteren Verständnis seien die Eigenschaften der Spielformen an dieser Stelle zusammengefasst:

„Mitspieltheater“: rationalistisch, politisch-aufklärerisch, Kinder sind selbst Hauptakteure.

„Mitmachtheater“: animationsreich, soziale Realität darbietend, Kinder sind Statisten.

„Vorführtheater“: realitätsnah, fantasievoll,<sup>196</sup> Kinder sind nur Zuschauer.<sup>197</sup>

### 3.5.1. Mitspieltheater

So genanntes „Mitspiel“ wurde von freien Gruppen<sup>198</sup> wie dem Berliner „Grips-Theater“, entwickelt. Ziel war es, das Kind möglichst nahe am Geschehen zu beteiligen. Dabei waren die Rollen bereits vorher fixiert, die Ziele einkalkuliert, und das Stück konnte auch

---

<sup>191</sup> Vgl. Schneider, *Kindertheater nach 1968*, S.19.

<sup>192</sup> Vgl. Hentschel, Ingrid: *Kindertheater. Die Kunst des Spiels zwischen Phantasie und Realität*, Frankfurt: Brandes & Apsel, 1988. S.70.

<sup>193</sup> Für die Jahre nach den Studentenprotesten der 68er Bewegung sind die Begriffe „emanzipatorisches“ bzw. „antiautoritäres“ Kindertheater geläufig. Wolfgang Schneider verwendete den Stilbegriffes des Neorealismus, um nicht nur formale, sondern auch inhaltliche Elemente dieses Kindertheaters beleuchten zu können.

<sup>194</sup> 1972 hatte der Berliner Spielpädagoge Hans Wolfgang Nickel schon einen Versuch unternommen, das neorealistic Kindertheater zu unterscheiden in „Theater von Kindern“, „Theaterspiel in der Klasse“ und „Theater mit Kindern“.

<sup>195</sup> Vgl. Schneider, *Kindertheater nach 1968*, S.8.

<sup>196</sup> Vgl. ebd.

<sup>197</sup> Vgl. Dörger, *Animationstheater*, S.36.

<sup>198</sup> Martin Vogg bezeichnete diese Freien Gruppen als „Walter Benjamins ‚Stiefenkel‘“<sup>198</sup>, weil Benjamins „Programm eines proletarischen Kindertheaters“ theoretische Grundlage für das neue deutsche Kindertheater wurde.

Vgl. Vogg, Martin: *Die Kunst des Kindertheaters. Analyse des künstlerischen Potentials einer dramatischen Gattung*, Frankfurt am Main: Lang, 2000. S.65.

ohne die Eigeninitiative der Kinder fertig gespielt werden.<sup>199</sup> Kreativität, Fantasie und Spontanität wurden zwar gefördert, der Bezug zur Erwachsenen-Welt aber nie ganz aufgegeben.

Vor allem im pädagogischen Bereich wurde „Mitspieltheater“ eingesetzt, weil man sich dadurch höhere Lerneffekte erhoffte als im professionellen Theater. Letztgenanntes sowie „Vorführtheater“ wurden abgelehnt, weil der Selbsterfahrungs- und Lernprozess der Kinder im Vordergrund stehen sollte. Requisiten wurden sehr sparsam benützt. Im Sinne Walter Benjamins sollte das Kind über das Medium Theater Einsicht in die gesellschaftspolitische Situation bekommen und Mechanismen entwickeln, die es in der Realität handlungsfähig machen würden. Wolfgang Schneider zufolge wurde der ursprüngliche Grundgedanke Benjamins, „nämlich die Rettung der Kindheit als einer eigenen Welt“<sup>200</sup> in der angewendeten Theaterpraxis jedoch meist vergessen.

Theorie und Praxis wichen in den meisten Fällen voneinander ab,<sup>201</sup> wie das Kindertheatermodell des Theaterwissenschaftlichen Institutes der Freien Universität West-Berlin von 1970 veranschaulichen soll: Die jungen Darstellerinnen und Darsteller waren aufgefordert, mittels Rollenspiel zu einem selbstverantwortlichen Spiel zu finden. Ziel des Projektes waren weniger die eigentlichen Aufführungen, sondern vor allem das Erkennen und Bewusstmachen der persönlichen Situation. In der praktischen Umsetzung blieben die vorgefertigten Konzepte jedoch unflexibel, denn die Kinder wurden in ein passives Rollenverhalten gedrängt und so die angestrebten Ziele verhindert.

Bei einem vergleichbaren Versuch im Märkischen Viertel wurden aus Rücksichtnahme auf die Kinder nicht deren Themen verhandelt, sondern Probleme erwachsener Arbeiter gespielt. Die praktische Umsetzung der eingelernten Rollen außerhalb des Theaterraumes konnte allerdings zu Missverständnissen führen, die oftmals in körperlichen Züchtigungen endeten. „Aus dem beabsichtigten sozialen Lernen im ‚Mitspiel‘ wurde ein unsoziales Verhalten in der Realität“<sup>202</sup>, kommentiert Wolfgang Schneider dieses Projekt.

---

<sup>199</sup> Vgl. Schneider, *Kindertheater nach 1968*, S.34.

<sup>200</sup> Ebd., S.29.

<sup>201</sup> Vgl. ebd., S.22.

<sup>202</sup> Ebd.

Bei dem Modellversuch „Künstler und Schüler“ ging es nicht mehr um das Handeln „Als ob“ im Spiel und Übertragung auf die Realität, sondern das Spiel war als soziale Lernhilfe, als Mittel der Selbstfindung, als Möglichkeit der Artikulation für die Schule weiterentwickelt worden. Nicht zielgerichtete Lösung, sondern das Lernen am Modell stand im Vordergrund.

Mit der Zeit nahm die Motivation für „Mitspiel“-Projekte in der BRD ab. Auch das Schulmodell „Künstler und Schüler“ wurde, trotz großen Lobes, mangels finanzieller Unterstützung seitens Bund, Ländern und Gemeinden eingespart.

### 3.5.2. Mitmachtheater

In Abgrenzung zum „Mitspieltheater“ und dessen „Anspruch, inhaltliche Realität aufzeigen zu wollen,<sup>203</sup> hatte sich in der Definition von Wolfgang Schneider das „Mitmachtheater“ entwickelt; eine Spielweise, welche die Spontanität des jungen Publikums berücksichtigte und die Kinder aufforderte, sich am Spielgeschehen aktiv zu beteiligen bzw. ihnen Platz für Äußerungen ließ. „Die Möglichkeiten des Mitmachens reichten dabei vom Zurufen bis zum ekstatischen Austoben, vom verbalen Eingreifen bis zum intensiven Miterleben.“<sup>204</sup> Die Beteiligung der Kinder am Spiel stand im Mittelpunkt des Interesses.

Am Beispiel des West-Berliner „Birne-Theaters“, unter der Leitung Kristov Brändlis, soll die Spielweise des „Mitmachtheaters“ dargestellt werden: das junge Publikum wurde durch explizite Fragen aufgefordert, in die Stücke einzugreifen und die Handlung zu beeinflussen. Mittels Provokation wurden die Kinder zu bestimmten Reaktionen ermutigt, die Lernprozesse in ihnen auslösen sollten. Hierbei handelte es sich weniger um ein „Mitmachen aus Eigeninitiative“, sondern vor allem um ein verbales „Mitmachen“. Die Schauspielerinnen und Schauspieler wurden auf typische Kinderreaktionen entsprechend vorbereitet. Die Spielregeln, innerhalb derer die Kinder sich „frei“ und „autonom“ bewegen konnten, waren genau festgelegt. Kristov Brändli und seinem Team war bewusst, dass Theater nicht die Welt verändern kann, aber sie wollten mit ihren Stücken Lust auf Veränderung der Welt bewirken. In der Absicht, den Kindern möglichst realitätsnahe Stoffe zu bieten, wurde viel mit Kindern gesprochen und gespielt, um deren Erfahrungsraum kennenzulernen. Anhand von wirklichkeitsnahen Themen wurden

---

<sup>203</sup> Schneider, *Kindertheater nach 1968*, S.34.

<sup>204</sup> Ebd., S.35.

Auch Melchior Schedler forderte in These 4 eine „Dramaturgie des Zwischenrufs und Sich-Einmischens“. Vgl. Schedler, „Sieben Thesen“, S.32.

nachvollziehbare Geschichten selbst geschrieben, die bei den Kindern Betroffenheit erzeugen sollten, um eine größtmögliche Auseinandersetzung zu gewährleisten.

### 3.5.3. Vorführtheater

Parallel zu den Formen des „Mitspiel“- und „Mitmachtheaters“ entwickelte sich zu Beginn der 1970er Jahre auch die Spielweise des „Vorführtheaters“. In prägnanten Inszenierungen mit hohem künstlerischen Anspruch wurden die Kinder mit realistischen Stücken konfrontiert, die kein Eingreifen erforderten, aber durch eine ausgefeilte Dramaturgie zu einer Übertragung auf die eigene Realität und damit Bewusstseinsweiterung führen sollten. „Es ist eine Schule des Sehens, zur Sensibilisierung des Auges.“<sup>205</sup> Die Kinder sollten das Bühnengeschehen beobachten und analysieren und dann auf ihre Welt übertragen. Identifikation war dafür ein notwendiges Mittel.

Prominentestes Beispiel ist hierfür das Berliner „Grips-Theater“, welches sich aus dem „Berliner Reichskabarett“ entwickelt hatte und nach einigen Versuchen im Bereich des „Mitspiel“- und „Mitmachtheaters“ letztendlich dem „Vorführtheater“ zuwandte. „Vor mehr als 100 Zuschauern ist anderes weder praktikabel noch sinnvoll“<sup>206</sup>, attestierte Volker Ludwig<sup>207</sup>, Autor und Leiter des „Grips-Theaters“. Um dem Bedürfnis nach Unterhaltung gerecht zu werden, kamen bei den sozial-kritischen Stücken auch Witz und Komik nicht zu kurz. Requisiten wurden nur sparsam eingesetzt. Wolfgang Schneider sieht im Theater von „Grips“ den Ansatz Brechts umgesetzt, wo die Wirklichkeit mittels Abbildung der Wirklichkeit als veränderbar dargestellt wurde.<sup>208</sup> In dem Bemühen, die Theaterarbeit zu verstärken, standen bei fast allen „Grips“-Stücken auch theaterpädagogische Materialien für die Vor- und Nachbereitung in Schulen zur Verfügung.

In der Analyse aller Modelle und Spielweisen, die das neorealistic Kinder- und Jugendtheater hervorgebracht hatte, stellte Wolfgang Schneider mit der Zeit eine Veränderung fest, die von den Lernstücken langsam wegführte.

---

<sup>205</sup> Vgl. Schneider, Wolfgang: „Waechters Kindertheater. Aus einem Gespräch mit dem Karikaturisten Friedrich Karl Waechter“. *bulletin jugend + literatur* 15/4, 1983. S.5.  
Waechters erste Kindertheaterstücke waren Bearbeitungen von Märchenstoffen. Später fand er zu eigenen Formen.

<sup>206</sup> Ludwig, Volker: „Kleine Chronik des Grips Theaters.“ In: Kolneder, Wolfgang/Volker Ludwig, /Klaus Wagenbach (Hg): *Das Grips Theater*. Berlin, 1979. S.17.

<sup>207</sup> Bürgerlicher Name: Ludwig Hachfeld. Die Namensänderung erfolgte anlässlich der Veröffentlichung von ersten Kurzgeschichten.

Vgl. Schneider, *Kindertheater nach 1968*, S.55.

<sup>208</sup> Vgl. ebd., S.63.

„Allmählich im Laufe der Entwicklung des neorealistischen Kinder- und Jugendtheaters wurden die Elemente der vergnüglichen Zuschauervorstellung, des spaßigen, lustvollen Vorführens wiederentdeckt und damit der anfänglichen didaktisch-pädagogisch-aufklärerischen Strenge wieder abgeschworen.“<sup>209</sup>

In der Weiterentwicklung des Kindertheaters wurde Theater nicht mehr als Lernort, sondern „als Ort emotionalen Miterlebens, als Spielraum der Fantasie, als Kunstraum“<sup>210</sup> gesehen.

Im Vergleich mit der Spielweise des „Märchensommers“ in Niederösterreich ist anzumerken, dass sich Wesenszüge des Formates, insbesondere hinsichtlich der Publikumsbeteiligung, im „Mitmachtheater“ wiederfinden. Auch die Spielweise des „Märchensommers“ fordert in einem vorgegebenen Rahmen die Spontaneität des Publikums heraus. Die Möglichkeiten des Mitmachens sind durchaus vergleichbar. Keinesfalls handelt es sich um „Vorführtheater“, wenngleich die Praxis wiederholt zeigte, dass die Stücke des „Märchensommers“ mit geringem Aufwand für die Bühne adaptiert werden können; aber auch da ist die Interaktion mit dem Publikum ein wesentlicher Bestandteil der Inszenierung.

Der entscheidende Unterschied liegt in der Stoffwahl: Während sich der „Märchensommer“ ausschließlich dem Märchen verschrieben hat, tendierte das emanzipatorische Kindertheater der 70er Jahre mit wenigen „Ausreißern“<sup>211</sup> zu realitätsnahen Themen aus der Alltagswelt der Kinder. Kapitel 6.3.3. wird auf den Aspekt der Publikumsbeteiligung und „Theater mit Kindern“ in der Analyse noch näher eingehen.

---

<sup>209</sup> Schneider, *Kindertheater nach 1968*, S.103.

<sup>210</sup> Kuhn, „Spielweisen der Teilhabe.“, S.131.

<sup>211</sup> Die Kinderbuchautoren Paul Maar und Friedrich Karl Waechter sind Wolfgang Schneider zufolge ebenfalls dem neorealistischen Kinder- und Jugendtheater zuzuordnen, wenngleich sich ihre Stücke in der „phantastischen“ Herangehensweise unterscheiden. Vgl. Schneider, *Kindertheater nach 1968*, S.68.

## 4. Der „Märchensommer“

Der „Märchensommer“ beruht auf einer Idee von Nina Blum, die das Sommertheaterfestival seit der ersten Inszenierung im Jahr 2006 leitet. Es handelt sich um ein „interaktives Wandermärchentheater“ im niederösterreichischen Weinviertel für Menschen ab vier Jahren, bei dem sich Kinder und Erwachsene aktiv in das Dargebotene einbringen können. Ein Team von professionellen Schauspielerinnen und Schauspielern zeigt qualitativvolles Kindertheater mit eigens dafür geschriebenen Märchenstoffen und neu komponierter Musik. Als Spielort dient seit Anbeginn ein Schloss. Nach den ersten zwei Aufführungsjahren im Schloss Thürnthal in Fels am Wagram wurde der Standort gewechselt. Seit 2008 öffnet alljährlich Schloss Poysbrunn im gleichnamigen Ort, der mittlerweile zum „Märchendorf“ wurde, seine Pforten, um an acht Wochenenden in den Sommermonaten Juli und August seine Gäste zu begrüßen. Im Sommer 2014 hat der „Märchensommer“ expandiert und ein zweites Festival in einem österreichischen Bundesland gegründet: den „Märchensommer Steiermark“.

Hinter dem Namen „Märchensommer“ steht ein gemeinnütziger Verein, der keine wirtschaftlichen Zwecke verfolgt und keiner politischen Partei verpflichtet ist. Im Wesentlichen wird das niederösterreichische Festival finanziert durch das Land Niederösterreich und die Großgemeinde Poysdorf. In der Steiermark leisteten 2014 das Land Steiermark, die Stadt Graz und der Steiermark Tourismus einen beträchtlichen Beitrag. Weitere Gelder werden durch Kultursponsoring aus der Privatwirtschaft, Spenden, Kartenerlöse, dem Verkauf von Werbemitteln und neuerdings von Senderechten<sup>212</sup> erzielt.

### 4.1. Idee und Entstehung

Nina Blums unternehmerischem Interesse und ihrer Lust, etwas Eigenes auf die Beine zu stellen, ist es zu verdanken, dass der „Märchensommer“ in Niederösterreich Einzug hielt. Der Markenname „Märchensommer“<sup>213</sup> sei bei einem Brainstorming entstanden,

---

<sup>212</sup> ORF III Spezial brachte am 30.12.2014 einen „Märchentag“, im Zuge dessen *Alice im Wunderland – Neu erträumt* in einer Theateraufzeichnung vom „Märchensommer“ gezeigt wurde. o.N., „Märchentag in ORF III. Klassische Märchenverfilmungen am 30. Dezember“, *ORF III. Kultur und Information*, 30.12.2014, [tv.orf.at/orf3/stories/2686651/](http://tv.orf.at/orf3/stories/2686651/), Zugriff: 14.02.2015.

<sup>213</sup> Im Vereinsregisterauszug des BM.I findet sich der Eintrag: MÄRCHENSOMMER – MÄRCHENTHEATER FÜR MENSCHEN AB 6 JAHREN“. o.N., „Neue Vereinsregisteranfrage. Märchensommer“, *BM.I. Bundesministerium für Inneres*, 6.2.2006, [zvr.bmi.gv.at/Start](http://zvr.bmi.gv.at/Start), Zugriff: 17.12.2014. „Eine Ungenauigkeit im Eintrag“, so Helmut Kulhanek. „Der ‘Märchensommer’ ist ab 4 Jahren.“

sagt Nina Blum: „Sommer, weil es ein Sommerfestival ist und Märchen, weil wir ganz klar gesagt haben, wir wollen moderne Märchen schreiben.“<sup>214</sup> Bei den Überlegungen nach einem geeigneten Standort fiel ihre Wahl auf Niederösterreich, weil es in den Jahren 2005/2006 zwar bereits eine rege Sommertheaterlandschaft gab, aber keines der Festivals Theater für Kinder mit Profis anbot.<sup>215</sup>

Paulus Mankers und Joshua Sobols Polydrama *Alma – A Show Biz ans Ende* diente Blum als Inspiration für ihr Spieleformat. Sie nannte es „interaktives Wandermärchentheater“, weil Kinder nicht gerne stundenlang sitzen und schickt die ganze Familie auf eine Reise. Ein märchenhaftes Schloss sollte den Rahmen abgeben für ein Kindersommertheater, in dem Märchenstoffe zur Aufführung kommen würden. Nicht zuletzt deshalb sollten es Märchen sein, weil Nina Blum persönlich einen starken Bezug dazu hat und ihr die darin verhandelten archaischen Grundthemen besonders am Herzen liegen.

Für die Entstehungsgeschichte des „Märchensommers“ waren demnach drei Faktoren entscheidend: Eine Marktlücke in der niederösterreichischen Sommerfestivallandschaft, die Idee des „interaktiven Wandertheaters“, die Nina Blum gleichermaßen für Kinder als auch Erwachsene spannend findet und Märchen, weil Blum eine persönliche Affinität dazu hat.

#### 4.1.2. Niederösterreich, Steiermark und Wien

Aufgrund der Tatsache, dass der „Märchensommer“ bis inklusive 2013 ausschließlich in Niederösterreich stattfand, wird das Kinderfestival auch des Öfteren als „Märchensommer NÖ“ bezeichnet. Der Verein „Märchensommer“ spielt selbst mit dieser Benennung und hat beispielsweise „NÖ“ in das Logo seines Programmheftes übernommen.<sup>216</sup>

---

Kulhanek, Helmut, Telefoninterview, geführt von Verfasserin, 17.12.2014. Notizen bei der Verfasserin. Zit. Kulhanek, Telefoninterview, 17.12.2014.

<sup>214</sup> Blum, Nina, Interview, geführt von Verfasserin, Handyaufnahme, Wien, 28.04.2014. Typoskript bei der Verfasserin. Zit. Blum, Interview, 28.04.2014.

<sup>215</sup> Die Gruppe „Teatro“ um Norberto Bertassi war zwar 2005/2006 in NÖ bereits künstlerisch tätig, arbeitet aber nach einem anderen Prinzip: Bertassi bildet Kinder in laufenden Musicalworkshops aus, die in den Produktionen gemeinsam mit Profis auftreten. Ein detaillierter Vergleich des Mitbewerbs würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

<sup>216</sup> Das „Märchensommer“-Logo ist einem Ausschnitt aus einem Relief an der Schlossfassade von Thürnthal nachempfunden.

Kulhanek, Helmut, Email, 03.01.2015. Im Besitz der Verfasserin.

Seit Juli 2014 gibt es eine Dependance des „Märchensommers“ in Graz. Der „Märchensommer Steiermark“ wird als „interaktives Märchentheater“ mit Musik auf einer Freilichtbühne im Hof des Priesterseminars aufgeführt. Die Interaktion mit dem Publikum ist auch hier wesentlich; das Wandern ist bei einer Bühnenfassung jedoch nicht möglich. Neu im Konzept ist eine Pause. Wenngleich der „Märchensommer Steiermark“ im ersten Jahr seiner Spielzeit an die niederösterreichischen Zahlen<sup>217</sup> noch nicht herankommen konnte, sind die Verantwortlichen mit der Auslastung zufrieden. 2015 ist mit einer adaptierten Fassung von *Hex Mex! Die Suche nach dem Glück*<sup>218</sup> schon eine Fortsetzung geplant.

Auch für das Wiener Theater Akzent im 4. Bezirk wurden bereits drei Mal Märchenstücke angepasst. Zwei Wochen lang spielte man im Februar 2010, 2012 und 2014 im Rahmen von Schul- und Abonnentenaufführungen das Stück des jeweils vorangegangenen Sommers in einer gekürzten Fassung. Die vorhandene Technik ermöglichte es dem Team, mittels Videoprojektionen fantasievolle Bühnenbilder zu projizieren; eine verhältnismäßig günstige Variante mit überschaubarem Aufwand und großer Wirkung. Bei dieser Bühnenfassung wurde das Publikum ebenfalls zum Mitmachen aufgefordert; der interaktive Charakter des Formates blieb damit erhalten. Guckkastenbühne und Bestuhlung im „Akzent“ verhindern aber jegliche Fortbewegung des Auditoriums. Ein Vergleich der Bühnenfassung mit der Wandertheaterfassung in Poysbrunn wird im Kapitel 6.6. dargestellt.

Da das Forschungsinteresse dieser Arbeit dem besonderen Format „interaktives Wandermärchentheater“ gilt, welches in dieser Form nur im niederösterreichischen Schloss Poysbrunn zu erleben ist, werden nachfolgend auch nur relevante Details zu dieser Region erläutert.

## 4.2. Infrastruktur

Der Ort Poysbrunn ist Schauplatz des „Märchensommers“. Poysbrunn liegt im Bezirk Mistelbach im nordöstlichen Weinviertel, rund eine Autostunde von der Wiener Stadtgrenze entfernt. Mit einer Gesamtfläche von 15,27 Km<sup>2</sup> und 466 Einwohnern<sup>219</sup> ist

---

<sup>217</sup> 2014 konnte der „Märchensommer“ eine 85prozentige Auslastung mit 8.500 Zuseherinnen und Zusehern für die Produktion von *Alice* verbuchen.

Kulhanek, Helmut, Email, 31.12.2014. Im Besitz der Verfasserin.

<sup>218</sup> *Hex Mex! Die Suche nach dem Glück*, Regie: Nina Blum, Ensemble „Märchensommer“, Poysbrunn/NÖ, Schloss Poysbrunn, UA 11.Juli 2008.

<sup>219</sup> o.N., „Poysbrunn. Der Ort“, *Poysbrunn*, 2015, [www.poysbrunn.at/ueberuns/index.html](http://www.poysbrunn.at/ueberuns/index.html), Zugriff: 19.06.2014.

Poysbrunn eine der größten Katastralgemeinden der Großgemeinde Poysdorf, einer bekannten Weinstadt im Weinviertel. Die Anreise empfiehlt sich mit dem PKW, da das Märchenschloss mit öffentlichen Verkehrsmitteln nur schwierig erreichbar ist. Vereinzelt gibt es organisierte Sonderfahrten zu bestimmten Vorstellungen. Über die „Märchensommer Allee“ gelangen die Gäste zum „Märchensommer NÖ – Parkplatz“. Längst hat sich der Ort für seine Besucherinnen und Besucher gerüstet.

Im Zuge der „Niederösterreichischen Dorf- und Stadterneuerung“<sup>220</sup>, einer überparteilichen und nicht auf Gewinn ausgerichteten Initiative des Landes Niederösterreich zur Erhaltung und Stärkung des ländlichen bzw. städtischen Raumes, wurde unter anderem auch eine professionelle Homepage<sup>221</sup> erstellt. Die Startseite begrüßt mit den Worten „Willkommen im Märchendorf Poysbrunn!“. Der direkte Link zum „NÖ Märchensommer“ als auch zum „Märchendorf Poysbrunn“ lassen ein gewisses Einverständnis seitens der Ortsbevölkerung mit den Geschehnissen im Schloss vermuten.

#### 4.2.1. Ein Märchendorf entsteht

Obwohl Schloss Thürnthal im Bezirk Tulln Blums Idealvorstellungen von einem dekadenten Gebäude entsprach, musste sie nach den ersten zwei Aufführungsjahren an diesem Ort einsehen, dass aufgrund des schlechten baulichen Zustandes des Gebäudes und der divergierenden Ansichten des Schlossbesitzers hinsichtlich dessen, was erlaubt wäre und was nicht, ein Standortwechsel von Nöten war. Auf ihrer Suche nach einem geeigneten Gebäude besuchte sie nach eigenen Angaben rund 40 Schlösser, bevor ihre Wahl auf Schloss Poysbrunn fiel. Landesrat Karl Wilfing, ehemaliger Bürgermeister von Poysdorf, erkannte sofort das Potenzial für die Region und stellte Blum von Anfang an den Ortsvorsteher von Poysbrunn, Franz Vinzens, zur Seite, der das Sommerfestival bis heute tatkräftig unterstützt.<sup>222</sup> Zusätzlich sicherte er ihr die Unterstützung der Gemeinde in finanzieller und personeller Hinsicht zu. Für Blums Entscheidung war schlussendlich

---

<sup>220</sup> Die Niederösterreichische Dorf- und Stadterneuerung hat sich folgende Aufgaben gestellt: „Der ländliche Raum soll in seiner kulturellen Eigenart nachhaltig erhalten und gestaltet werden. Die Eigenständigkeit der Dörfer, Gemeinden, Städte und Regionen soll durch Förderung der Allgemeinheit bei Erneuerungs- und Entwicklungsprozessen sowie der Entwicklung der Eigenverantwortung der Bevölkerung gestärkt werden.“  
o.N., *NÖ Dorf- und Stadterneuerung. Verband für Landes- Regional- und Gemeindeentwicklung*, 2015, [www.dorf-stadterneuerung.at/content.php?pagelId=895](http://www.dorf-stadterneuerung.at/content.php?pagelId=895), Zugriff: 21.06.2014.

<sup>221</sup> Heinrich, Erhard/Verschönerungs- und Dorferneuerungsverein Poysbrunn, *Poysbrunn. Märchendorf Poysbrunn*, 2015, [www.poysbrunn.at](http://www.poysbrunn.at), Zugriff: 26.12.2014.

<sup>222</sup> In Familie Vinzens und Familie Kapusta findet der „Märchensommer“ heute noch seine größte Unterstützung.  
Vgl. Kulhanek, Helmut, Email, 13.01.2015. Im Besitz der Verfasserin.

die Kooperationsbereitschaft der Poysbrunner entscheidend. Die Erfahrungen in Thürnthal hätten dem Team gezeigt, „wie wichtig es ist, eine Gemeinde im Hintergrund zu haben, die das unterstützt.“<sup>223</sup> Seit sieben Jahren ist der „Märchensommer“ nun in Poysbrunn beheimatet und geht 2015 in die achte Saison.

Vinzens ist ein Befürworter des „Märchensommers“ seit der ersten Stunde. Als Obmann einer Arbeitsgruppe, die aus 14 ehrenamtlichen Mitgliedern besteht, verfolgte er von Anbeginn das Ziel, aus Poysbrunn sukzessive ein „Märchendorf“<sup>224</sup> entstehen zu lassen. Nach einer intensiven Vorbereitungsphase wurde beim „Start-Event“<sup>225</sup> des „Märchensommers“ am 18. Juni 2011 das „Märchendorf Poysbrunn“<sup>226</sup> feierlich eröffnet.

Seit dem Festivalsommer 2011 hat sich das Ortsbild von Poysbrunn sehr verändert. Märchenfiguren von Künstlern aus der Region, gesponsert von den umliegenden Firmen oder privaten Familien, wurden im Ort aufgestellt. Jahr für Jahr kommen neue hinzu<sup>227</sup> und werden bei der alljährlichen Eröffnungsveranstaltung des „Märchensommers“ dem Ort übergeben. Beispielsweise begrüßt der „Froschkönig“ an einem Brunnen sitzend die Poysbrunner Gäste bei der östlichen Ortseinfahrt. Dabei handelt es sich um eine Märchenfigur des Poysdorfer Künstlers Martin Messinger. Am westlichen Ortsende ragt der Riese „Rübezahl“, der zwei Kinder beschützend im Arm hält, in die Landschaft. Angefertigt wurde die Holzskulptur vom Weinviertler Holzbildhauer Harry Raab. Auch die Kulturabteilung des Landes Niederösterreich hat das Bild, „Rattenfänger in Hammeln“, finanziert.

Bei einem Spaziergang durch den Ort wird sichtbar, dass auch die Dorfbevölkerung regen Anteil nimmt an ihrem „Märchendorf“. In vielen Vorgärten oder Fenstern von Poysbrunner Häusern lassen sich Märchenszenen und -figuren entdecken; die dazugehörigen Märchen sind vor Ort nachzulesen.<sup>228</sup> Zuletzt war im Rahmen des

---

<sup>223</sup> Blum, Interview, 28.04.2014.

<sup>224</sup> Vinzens, Franz, *Märchendorf Poysbrunn*, 2015, [www.maerchendorf.at](http://www.maerchendorf.at), Zugriff: 29.01.2015.

<sup>225</sup> Siehe Kapitel 4.2.2.

<sup>226</sup> Im Vereinsregisterauszug des BM.I findet sich der Eintrag: „Märchendorf Poysbrunn – Verein für ein märchenhaftes Ortsbild in Poysbrunn“, o.N., „Neue Vereinsregisteranfrage. Märchendorf“, *BM.I. Bundesministerium für Inneres*, 03.08.2012, [zvr.bmi.gv.at/Start](http://zvr.bmi.gv.at/Start), Zugriff: 27.12.2014.

<sup>227</sup> Eine Liste aller Märchenfiguren findet sich auf der Homepage des „Märchendorfes“. Vinzens, *Märchendorf Poysbrunn*.

<sup>228</sup> Beteiligung an der Aktion „Märchenbuch“: 2011:16 Haushalte, 2012:18 Haushalte, 2013:12 Haushalte. 2014 gab es Lücken in der Dokumentation. Vinzens, Franz, *Märchendorf Poysbrunn. Das Dorf als Märchen*, 2015, [www.maerchendorf.at/das-dorf-als-marchen](http://www.maerchendorf.at/das-dorf-als-marchen), Zugriff: 02.01.2015.

„Adventzaubers“ in der Kellergasse auch Nina Blum vor Ort, um den „Kinderkeller“ mit einer Märchenlesung zu bereichern.

Es ist unbestritten, dass das Sommerfestival „Märchensommer“ dem kleinen Ort Poysbrunn, der als Nachbarort der Weinmetropole Poysdorf lange Zeit in deren Schatten stand, zu einem überregionalen Bekanntheitsgrad verholfen hat. Einigen Ortsbewohnern ermöglichen die Aktivitäten im Schloss auch einen Zusatzverdienst, beispielsweise durch ihre Mithilfe bei der Reinigung, der Wäscherei, beim Verkauf von Werbemitteln und im Sicherheitsbereich, um nur einige Beispiele zu nennen. „Jeder bekommt einen angemessenen Lohn. [...] Und an 2 Tagen hilft uns die Gemeinde kostenlos“<sup>229</sup>, sagt Produktionsleiter Kulhanek. Als positiver Effekt des Theaterfestivals für die Bewohnerinnen und Bewohner von Poysbrunn lässt sich daher festmachen:

„Die kulturelle Ausrichtung auf das Thema Märchen hat eine Belebung und Profilierung Poysbrunn bewirkt. Neue Bevölkerungsgruppen und insbesondere Kinder konnten motiviert und für den eigenen Ort begeistert werden. Diese Effekte sollen durch die noch geplanten Maßnahmen (Anm.: z.B. märchenhafter Spielplatz, „Kinder-Keller“ in der Kellergasse) weiter verstärkt werden.“<sup>230</sup>

Die Belastung für einen kleinen Ort, der im Wesentlichen aus einer Hauptstraße und mehreren Nebenstraßen besteht, sei an dieser Stelle auch nicht unerwähnt. Jedes Sommerwochenende im Juli und August reist eine Autokolonne mit Menschen an, die nur ein Reiseziel hat: den „Märchensommer“. Der Ort bleibt dabei weitgehend unberücksichtigt. Die Begeisterung für das Sommertheaterfestival ist daher individuell unterschiedlich.

Insgesamt sehen sowohl Nina Blum als auch Helmut Kulhanek die Zusammenarbeit mit der Gemeinde Poysdorf und dem Ort Poysbrunn positiv und wollen diese Sichtweise keineswegs auf die monetäre Förderung seitens der Gemeinde reduziert sehen. Beide Seiten hätten etwas davon. Es sei ein Geben und Nehmen, welches das Wohlwollen aller erfordere,<sup>231</sup> äußerten sich Blum und Kulhanek im Interview.

---

<sup>229</sup> Kulhanek, Email, 13.01.2015.

<sup>230</sup> Hanak, Edwin, „Märchendorf Poysbrunn“, *Niederösterreichische Dorf- & Stadterneuerung*. 2015, [www.dorf-stadterneuerung.at/content.php?pagelId=8585](http://www.dorf-stadterneuerung.at/content.php?pagelId=8585), Zugriff: 20.06.2014.

<sup>231</sup> Vgl. Blum, Interview, 28.04.2014, sowie Kulhanek, Helmut, Interview II, geführt von Verfasserin, Handyaufnahme, Wien, 04.04.2014. Typoskript bei der Verfasserin. Zit. Kulhanek, Interview II, 04.04.2014.

#### 4.2.2. Das „Start-Event“<sup>232</sup>

Zum Auftakt jedes Sommertheaters, rund drei Wochen vor der Premiere, laden alljährlich die Verantwortlichen des „Märchensommers“ und der Verein „Märchendorf Poysbrunn“ zum ortsansässigen Heurigen „Zum Zehner Zeiler“ ein. Bei dieser Gelegenheit stellt Nina Blum den Anwesenden das Programm des „Märchensommers“ vor. Auch der Verein „Märchendorf“ präsentiert sein Jahresprogramm, ein Anerkennungspreis für die gelungenste „märchenhafte Darstellung“ in Form einer Figur oder eines Gemäldes seitens der Ortsbevölkerung wird verliehen sowie eine neue Märchenfigur dem „Märchendorf“ übergeben.<sup>233</sup>

2014 wurde erstmalig der „Märchendorf-Kreativ-Preis 2014“ vom Verein „Märchendorf Poysbrunn“ initiiert. Hierbei handelt es sich um einen Anerkennungspreis zur Förderung von Kunst- und Kulturschaffenden, der sich „an alle kreativen Menschen mit handwerklicher Begabung der Sparten Darstellende Kunst, Bildende Kunst sowie Medienkunst“<sup>234</sup> richtet und im Zweijahresrhythmus verliehen werden soll. Im Jahr 2014 ging der Preis an die Bisamberger Künstlerin Christine Naber für ihr Projekt „Märchen-Erzählplatz Poysbrunn“<sup>235</sup>, ein Märchenstuhl, der hinkünftig zum öffentlichen Märchenerzählen einladen soll.

Ziel dieser Veranstaltung ist einmal mehr, die örtliche Bevölkerung mit den Ereignissen im Schloss vertrauter zu machen, die „awareness“ zu verstärken und dadurch mehr Wohlwollen bei der Gemeinde zu generieren.

#### 4.2.3. Schloss Poysbrunn: Heimat des „Märchensommers“

Dicke Mauern umschließen das rund 800 Jahr alte, efeumrankte Schloss mit weitläufigem Schlosspark und jahrhundertealtem Baumbestand, das am südwestlichen Ortsrand von Poysbrunn gelegen ist. Es handelt sich um ein dreigeschossiges, vierflügeliges Gebäude mit einem Schlosskeller, einer Kapelle mit Kirchturm, einem Wehrgaben, der nur noch teilweise vorhanden ist und über den eine Brücke in den Park führt, sowie einem rechteckigen Innenhof. Das heutige Erscheinungsbild geht im

---

<sup>232</sup> Eine vergleichbare Veranstaltung ist das alljährliche Pressefrühstück des „Märchensommers“ in einem Wiener Innenstadtlokal, ca. einen Monat vor der Premiere. Auch hier erscheinen einige Märchenfiguren in Kostüm und Maske und Nina Blum informiert über das bevorstehende Stück.

<sup>233</sup> 2014 wurde eine geschnitzte Eule gesponsert; passend zur Erzählung „Sara und die Eule“.

<sup>234</sup> Zitat aus der Ausschreibung für den „Märchendorf Kreativ-Preis 2014“.

Vinzens, Franz, Email, 29.12.2014. Im Besitz der Verfasserin.

<sup>235</sup> Künstlerische Umsetzung: Frühjahr 2015. Offizielle Übergabe: „Start-Event“ am 21. Juni 2015. Vinzens, Email, 29.12.2014.

Wesentlichen auf die Umbauten und Erneuerungsarbeiten der Familie Trautson, die langjährigen Besitzer der Liegenschaft, zurück, deren Familienwappen in dem rundbogigen Portal zu finden ist. Im 2. Weltkrieg wurde das Schloss stark verwüstet und blieb lange Zeit unbewohnt, bis es 1976 an Alphons Koller-Vaart verkauft wurde. Heute ist die Liegenschaft im Privatbesitz der Familie Dechant-Koller.

Anders als ihre Eltern, die in dem Schloss ausschließlich Ruhe und Erholung suchten, wollte Harriet Dechant-Koller das große, alte Haus beleben und der Öffentlichkeit zugänglich machen. Sie begann vor rund 10 Jahren, das Gebäude vorerst für Hochzeiten und Feste zu öffnen; der „Märchensommer“ folgte 2007/8. Natürlich hätte sich die Familie von „ganz privat“ auf „ziemlich öffentlich“ umstellen müssen, was zusehends der Familie schwerer fiel. Trotz der vielen Besucherinnen und Besucher gäbe es aber immer noch genug Platz und Raum für ihren privaten Rückzug, ihren „very inner circle“. Frau Dechant-Koller schätzt die gute Zusammenarbeit mit dem Team vom „Märchensommer“ sehr. Diese stellt für sie eine gute Basis für die zukünftige Fortführung dar. Darüber hinaus hätte sich über diese Kooperation auch die Möglichkeit ergeben, einige Poysbrunner näher kennenzulernen.<sup>236</sup>

Es gäbe einen guten Austausch mit den Besitzern des Schlosses, versichern auch die Verantwortlichen des „Märchensommers“: „Dadurch, dass die Schlossbesitzer oft vor Ort sind, ist der Austausch immer super. Wenn irgendetwas kaputt geht, gehe ich immer gleich hin und sage es ihnen, sodass keine Probleme entstehen können.“<sup>237</sup> Dennoch lassen sich bei so vielen Besuchern Flurschäden nicht vermeiden, wie beispielsweise der Rasen, der nach Sommerende auf Kosten des „Märchensommers“ wieder hergestellt werden muss. Diverse Anschaffungen oder Reparaturen für das Schloss würden unterstützt, wenn sie auch dem Sommerfestival nützlich sind, aber nicht alle Wünsche könnten erfüllt werden. Es wäre sonst „ein Fass ohne Boden“<sup>238</sup>, sagt Helmut Kulhanek, Produktionsleiter und Budgetverantwortlicher des „Märchensommers“. Auch hier braucht es ein „Miteinander“ und Wohlwollen aller Parteien.

### 4.3. Das Team

Theater ist eine Gemeinschaftskunst. Individualität ist gefragt, aber ohne Teamwork geht es nicht. Nina Blum legt großen Wert darauf, dass man sich in ihrem Team wohlfühlt und

---

<sup>236</sup> Vgl. Dechant-Koller, Harriet, Email, 30.12.2014. Im Besitz der Verfasserin.

<sup>237</sup> Mangott, Maria, Interview, geführt von Verfasserin, Handyaufnahme, 26.03.2014. Typoskript bei der Verfasserin. Zit. Mangott, Interview, 26.03.2014.

<sup>238</sup> Kulhanek, Interview II, 04.04.2014.

der „Märchensommer“ ein guter Arbeitgeber ist.<sup>239</sup> In der Intendantenrolle bemühe sie sich darum, dass auch unterschiedliche Departements, wie beispielsweise Maske u. Kostüm, gut miteinander kooperieren, sich diese Bereiche in ihrer Arbeit wertgeschätzt sehen und sich niemand vernachlässigt fühlt. Ihre Ausbildung zur Psychologin, aber insbesondere die Arbeit als Beraterin, wo Blum viele Konfliktmoderationen und Teamentwicklungsprozesse leitet, wären ihr beim Anleiten einer Gruppe sehr hilfreich.<sup>240</sup>

„Für die künstlerische Arbeit hilft mir die Psychologie weniger, aber für die gruppensdynamische Arbeit und für dieses Steuern der Gruppe ist es total gut. Regie führen hat ja viel mit Gruppensdynamik zu tun. Einerseits geht es natürlich darum, ein künstlerisches Produkt zu entwickeln, aber mindestens ein genauso großer Anteil ist das Steuern einer Gruppe [...]. Ein Regisseur, der nicht Psychologe ist, wird es nicht als Mangel erleben, dass er nicht Psychologe ist, weil er es nicht kennt. Ich glaube, dass es meinen Stil prägt. Ich möchte nicht sagen, dass es besser oder schlechter ist.“<sup>241</sup>

#### 4.3.1. Intendanz und Regie: Nina Blum

Die Psychologin, Unternehmensberaterin, Schauspielerin und Regisseurin Nina Blum (Jhg. 1973) steht als kreativer Kopf hinter dem „Märchensommer“. In ihrer Person vereinen sich Idee und Risiko, Gestaltung und Realisierung und nicht zuletzt Teamführung des „Märchensommers“.

Die Tochter der Psychologin Krista Schüssel und des ehemaligen österreichischen Bundeskanzlers Wolfgang Schüssel hat nach ihrem Psychologiestudium und einigen Jahren Tätigkeit in der Personalentwicklung ein Schauspielstudium an der Schauspielschule Krauss in Wien absolviert, weil sie auch ihrer künstlerischen Leidenschaft nachgehen wollte. Um ihre zwei Berufe fortan auch optisch trennen zu können, nahm sie den Künstlernamen Nina Blum an.<sup>242</sup>

Nach Beendigung ihrer Ausbildung spielte Blum einige Jahre ausschließlich Theater, beispielsweise am Stadttheater Klagenfurt und am Grazer Landestheater. Sie wirkte auch bei zahlreichen Filmprojekten mit. Ihre Beratertätigkeit als „One Woman Unternehmen“ übte sie immer parallel aus; früher wie heute. Menschen in ihrer Entwicklung zu begleiten, beschreibt Nina Blum als mindestens genauso erfüllend, wie als Schauspielerin tätig zu sein oder ein neues Stück für den „Märchensommer“ zu

---

<sup>239</sup> Vgl. Blum, Interview, 28.04.2014.

<sup>240</sup> Ebd.

<sup>241</sup> Ebd.

<sup>242</sup> Bürgerlicher Name: Nina Halder-Schüssel.  
Vgl. Blum, Interview, 28.04.2014.

kreieren.<sup>243</sup> Eine besondere Herausforderung, wie sich Blum eingesteht, „aber das Schöne daran ist, dass ganz viele Facetten von mir leben dürfen.“<sup>244</sup>

Im Sommer 2006 gründete Nina Blum den „Märchensommer“, dem sie seither in der Doppelfunktion als Intendantin und Regisseurin vorsteht. Damit hat sie sich nach eigenen Angaben „ein ganz großes Herzens-Projekt“<sup>245</sup> realisiert.

2011 startete Blums Kabarettprogramm „Sex & Reden“<sup>246</sup>, mit welchem sie seither gemeinsam mit ihrem langjährigen Schauspielerkollegen Martin Oberhauser durch Österreich tourt. Unter selbigem Titel moderierte sie im Frühjahr 2013 auf Puls4 eine Talkshow mit prominenten Gästen. Seit 2014 gibt es das Fortsetzungsprogramm „Schlaflose Nächte“, welches alternierend mit dem ersten Programm aufgeführt wird.

Ab dem Sommer 2015 wird „Tausendsassa“ Nina Blum eine zusätzliche Intendanz im Waldviertel übernehmen. Auf der Rosenberg im Kamptal werden hinkünftig in den Monaten Juli und August schwerpunktmäßig Komödien gespielt. Blum löst damit Alexander Waechter ab, der seit 2004 im Sommer Werke von Shakespeare zur Aufführung brachte. Damit einher geht die Umbenennung des Festivals von „Shakespeare auf der Rosenberg“ in „Sommernachtskomödie Rosenberg“.

Blum liebt die Abwechslung und sucht in ihrem Leben nicht immer Projekte, die etwas miteinander verbindet.<sup>247</sup> „Ich bin Schauspielerin und nur weil ich seit acht Jahren ein Märchenfestival mache, heißt das nicht, dass es für mich keine anderen Themen im Leben gibt“<sup>248</sup>, erklärt Nina Blum, für die Vielfältigkeit enorm wichtig ist.

#### 4.3.2. „Hinter den Kulissen“

Seit 2006 werden Märchenstoffe eigens für den „Märchensommer“ von der Autorin Michaela Riedl-Schlosser, einer Weggefährtin Blums seit der Schauspielschule,

---

<sup>243</sup> Nina Blum arbeitet ca. 80 Tage im Jahr als Beraterin. Vgl. ebd.

<sup>244</sup> Ebd.

<sup>245</sup> o.N., „Nina Blum: ‘Sex und Reden sind die Basis‘. Die Schauspielerin über Beziehungen, Sex-Toys und ihren märchenhaften Sommer“, *KURIER.at*, 07.07.2013, [kurier.at/menschen/im-gespraech/nina-blum-sex-und-reden-sind-die-basis/18.146.589](http://kurier.at/menschen/im-gespraech/nina-blum-sex-und-reden-sind-die-basis/18.146.589), Zugriff: 11.10.2014.

<sup>246</sup> *Sex & Reden. Lustpaarkeiten mit Gesang*, Regie: Marcus Ganzer, Nina Blum / Martin Oberhauser, Wiener Metropol, 07.11.2011, [www.blumoberhauser.at](http://www.blumoberhauser.at), Zugriff: 11.10.2014.

<sup>247</sup> Vgl o.N., „Nina Blum: ‘Sex und Reden sind die Basis‘.“

<sup>248</sup> o.N., „Nina Blum. Von wegen Blümchensex. Die Tochter des Schweigekanzlers spricht ganz offen über ihr Liebesleben.“ *NEWS. AT*, 20.04.2013. [www.news.at/a/nina-blum-bluemchensex](http://www.news.at/a/nina-blum-bluemchensex), Zugriff: 11.10.2014.

geschrieben, die alljährlich eine Uraufführung<sup>249</sup> erleben. Zum Gründungsteam zählen auch der Komponist und musikalische Leiter Andreas Radovan sowie die Schauspielerin, Sängerin und Kabarettistin Gudrun Nikodem-Eichenhardt, welche für die humorvollen Liedtexte verantwortlich zeichnet. Auch Kostümbildnerin Agnes Hamvas, die für sämtliche Produktionen Nina Blums die Kostüme herstellt, ist seit vielen Jahren dabei.

Mit Helmut Kulhanek ist die Produktionsleitung und Budgetverwaltung seit 2008 in bewährten Händen.<sup>250</sup> Für Kulhanek ist die Aufteilung klar: Die kaufmännische Seite und der Produktionsbereich, Verträge, Steuern, „alles Weltliche“, liegen in seiner Verantwortung. Der künstlerische Bereich, Sponsoring, Presse, die Rolle der Intendantin und damit die gesamte Repräsentation des „Märchensommers“ nach außen hin obliegen Nina Blum. Die Zusammenarbeit funktioniere bestens und läuft unter dem „Vier-Augen-Prinzip“<sup>251</sup>.

Seit 2008 ist auch die Theaterwissenschaftlerin Maria Mangott als Regieassistentin dabei. Sie ist Nina Blums rechte Hand und die Integrationsfigur des „Märchensommers“. Viele Jahre betreute sie unter anderem im Backstage-Bereich die „Mitspielkinder“. Zuletzt hatte Mangott die Produktionsleitung des „Märchensommers Steiermark“ inne.

Im Bereich Bühnenbild gab es in den letzten Jahren öfters einen personellen Wechsel. Die besonderen Räumlichkeiten im Schloss mit bis zu fünf verschiedenen Schauplätzen sowie die exponierte Lage mitten im Weinviertel erfordern viel Kraft, Ausdauer und Mobilität. Anforderungen, die rein körperlich eher einer männlichen Besetzung entsprechen<sup>252</sup>, wie Helmut Kulhanek feststellen musste. 2014 hatte man in Marcus Ganser, zugleich auch Schauspieler und Regisseur, einen erfahrenen Bühnenbildner gefunden, für den das Konzept „Stationentheater“ aufgrund seiner Tätigkeit für das TZF im Bunker Mödling vertraut war.<sup>253</sup> Um den Anregungen der niederösterreichischen Kulturabteilung des Landes NÖ gerecht zu werden, wurden erstmalig auch die Wege gestaltet bzw. mit prächtigen Dekorstoffen verkleidet. Insbesondere „Gansers Rutsche in das Wunderland“ erfreute sich bei den mutigen Kindern und abenteuerlustigen Erwachsenen großer Beliebtheit.

---

<sup>249</sup> Ausnahme: 2013 wurde *Malanda – das Feenland der Träume* wiederaufgenommen. *Malanda. Das Feenland der Träume*, Regie: Nina Blum, Ensemble „Märchensommer“, Poysbrunn/NÖ, Schloss Poysbrunn, UA 2007.

<sup>250</sup> 2006 hatte Ulla Krenn die Produktionsleitung des „Märchensommers“ über, 2007 Stefan Hahn.

<sup>251</sup> Kulhanek, Interview I, 26.03.2014.

<sup>252</sup> Vgl. Kulhanek, Interview I, 26.03.2014.

<sup>253</sup> Vgl. Kapitel 3.3.1. Stationentheater in Österreich und Deutschland.

Die Choreographie wurde in der Vergangenheit zumeist von tanzaffinen oder begeisterten Schauspielerinnen aus dem Team wie beispielsweise Caroline Athanasiadis, Sandra Maria Miklautz und Eva-Maria Scholz mitübernommen.<sup>254</sup>

Wiewohl Nina Blum dem „Märchensommer“ trotz neuer Intendanz auf der Rosenburg in der Intendantinnen- und Regierolle erhalten bleibt, bedarf es „hinter den Kulissen“ einer personellen Umbesetzung.<sup>255</sup>

#### 4.3.3. Die Schauspielerinnen und Schauspieler

Die Darstellerinnen und Darsteller des „Märchensommers“ sind professionelle, freiberufliche, deutschsprachige Schauspielerinnen und Schauspieler mit abgeschlossener Schauspielausbildung oder Musicalabsolventinnen und -absolventen. Personellen Akquisen gehen zeitintensive Hearings des Trios Blum, Kulhanek und Mangott voraus, unterstützt vom Korrepetitor Bela Fischer am Klavier. Kulhanek bringt die Anforderungen an die Darstellerinnen und Darsteller auf den Punkt:

„Unsere Schauspieler müssen Herz haben, mit Kindern können, eine Ausstrahlung haben. Wenn man in vier Meter Entfernung auf einer Bühne spielt, ist es ganz was anderes als bei uns. Das ist die Challenge.“<sup>256</sup>

Nina Blum setzt auf Kontinuität. Die langjährige Zusammenarbeit mit dem künstlerischen Ensemble macht die besondere Qualität jeder „Märchensommer“-Vorstellung aus. Wenn es doch einen Konflikt im Team gibt, dann greift Nina Blum auf ihre akademische Ausbildung zurück: „Dann müssen wir uns halt das miteinander anschauen. Da finde ich die Psychologie sehr hilfreich.“<sup>257</sup>

Blum kann auch tatkräftig durchgreifen, wenn sich Kollegen als nicht teamfähig zeigen. So hat sie im Produktionsjahr 2009 zu Saisonende das gesamte Schauspielteam ausgewechselt, abgesehen von Publikumsliebbling Manfred Fau, der seit Beginn dabei

---

<sup>254</sup> Natürlich gäbe es noch eine Reihe nennenswerter Mitarbeiter. Eine vollzählige Auflistung aller Beteiligten würde aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Verein Märchensommer, *Märchensommer. Team*, 2015, [www.maerchensommer.at/team.html](http://www.maerchensommer.at/team.html), Zugriff: 20.01.2015.

<sup>255</sup> Der langjährige Produktionsleiter von Poysbrunn, Helmut Kulhanek, wird hinkünftig die „PI“ auf der Rosenburg ausüben, und Maria Mangott tritt an seine Stelle. Für Graz konnte Therese Seemann als „PI“ gewonnen werden. Die kaufmännische Leitung bleibt bei Kulhanek.

<sup>256</sup> Kulhanek, Interview I, 26.03.2014.

<sup>257</sup> Blum, Interview, 28.04.2014.

ist. „Und das war auch ein reinigender Prozess, der notwendig war und sehr gut getan hat. [...] seitdem sind wir wieder stabil.“<sup>258</sup>

2014 gab es erneut einen Veränderungsprozess im Team, der aber in erster Linie produktionstechnische oder private Hintergründe einzelner Künstlerinnen und Künstler hatte. Beispielsweise griff der „Märchensommer Steiermark“ auf die bewährte Stammmannschaft aus Niederösterreich zurück, sodass für Poysbrunn neue Schauspielerinnen und Schauspieler gesucht werden mussten.<sup>259</sup> Nina Blum glaubt daran, „dass es ganz gut ist, alle vier Jahre eine Bewegung in einem Team zu haben“<sup>260</sup> obwohl sie sich auch eingesteht, dass Akteurinnen und Akteure sehr prägend sein können.

Am Beispiel der Schauspielerin und Sopranistin Ulla Pilz<sup>261</sup> soll kurz ein Ensemblemitglied zu Wort kommen. Für sie war das Jahr 2014 der fünfte Sommer in Poysbrunn. Als freiberufliche Alleinerzieherin eines Sohnes, ein „Mitspielkind“, hält sie ein kinderfreundliches Arbeitsumfeld für sehr wesentlich. Zudem schätze sie die Arbeit mit Kindern sehr und findet es schön und schwierig zugleich, „dass so unmittelbare Reaktionen kommen.“<sup>262</sup> Für das künstlerische Niveau im Kindertheater fordert sie mindestens die gleiche Ernsthaftigkeit und Qualität wie beim Erwachsenentheater, um den Kindern Türen zu öffnen, statt diese zu schließen. „Deswegen ist alles unter der bestmöglichen Qualität zu wenig.“<sup>263</sup> Pilz, die auch in der Musikvermittlung für Kinder<sup>264</sup> tätig ist, wehrt sich vehement gegen das Vorurteil vieler, dass manche Leute nur Kinderkultur machen, weil sie es anderswo nicht schaffen. Tendenziell sähe sie aber eine positive Bewegung.<sup>265</sup>

---

<sup>258</sup> Blum, Interview, 28.04.2014.

<sup>259</sup> Nur Ulla Pilz und Christian Kohlhofer blieben 2014 dem künstlerischen Ensemble in Poysbrunn erhalten. Gudrun Nikodem-Eichenhardt und Daniel Ogris, bekannt aus *Hex Mex! Die Suche nach dem Glück* (2008) und *Märchenkarussell* (2009) kehrten 2014 wieder nach Poysbrunn zurück.

<sup>260</sup> Blum, Interview, 28.04.2014.

<sup>261</sup> Pilz gestaltet unter anderem seit 12 Jahren Radiosendungen für „Pasticcio“ auf Ö1 und war als Moderatorin für das Kinderfernsehen des ORF (1995-2003) tätig. o.N., „Ulla Pilz. Sopranistin“, *Sirene Operntheater*, Wien, 2015, [www.sirene.at/ulla\\_pilz](http://www.sirene.at/ulla_pilz), Zugriff: 02.01.2015.

<sup>262</sup> Pilz, Ulla, Interview, geführt von Verfasserin, Handyaufnahme, 02.08.2014. Typoskript bei der Verfasserin. Zit. Pilz, Interview, 02.08.2014.

<sup>263</sup> Pilz, Interview, 02.08.2014.

<sup>264</sup> Beispielsweise „Musik zum Angreifen“, eine Reihe der Jeunesse, die auch viele Kinder aus „bildungsfernem“ Umfeld erreicht.

<sup>265</sup> Vgl. Pilz, Interview, 02.08.2014.

## 5. Von Wunderwesen und Zauberwelten

### 5.1. Der Märchenstoff

Die Märchenstoffe des „Märchensommers“ sind Kunstmärchen, die alle der Feder und Fantasie der Theaterautorin Michaela Riedl-Schlosser entspringen, welche die Figuren und Geschichten gemeinsam mit Nina Blum entwickelt.<sup>266</sup> Die Figuren orientieren sich an den Archetypen der klassischen Volksmärchen, sind diesen aber in ihrer Komplexität überlegen. In der Stoffwahl greift das bewährte Duo Riedl-Schlosser/Blum ganz bewusst auf klassische Märchenthemen zurück, weil diese Bilder vermitteln, welche die Fantasie anregen und nicht die Alltagsprobleme und Sorgen von Kindern wie auch Eltern spiegeln.<sup>267</sup> Der Unterhaltungscharakter steht im Vordergrund. Nina Blum ist selbst Märchenfan, weil die archaischen Grundthemen angesprochen werden. „Es geht immer um den Kampf Gut gegen das Böse, Sehnsucht nach „wer bin ich“?, der Suche nach der großen Liebe; Grundthemen des Lebens.“<sup>268</sup>

Märchenstoffe seit Beginn:<sup>269</sup>

*Prinzessin sucht Prinz* (2006), *Malanda - Das Feenland der Träume* (2007), *Hex Mex! Die Suche nach dem Glück* (2008), *Märchenkarussell* (2009), *RiesenFreund* (2010), *Anamey – Der Ruf der Indianer* (2011), *Schlossgeflüster, es spukt...!* (2012), *Malanda – Das Feenland der Träume* (UA 2007; Wiederaufnahme 2013), *Alice im Wunderland – Neu erträumt* (2014) und *Der Zauberer von OZ* (2015).

#### 5.1.1. Märchenanalyse

„Der „Märchensommer“ NÖ erzählt meist neu geschriebene, moderne Märchen“<sup>270</sup>, ist auf der Homepage des „Märchensommers“ zu lesen. Nina Blum ergänzt im Interview, dass die Ingredienzien des Märchens (Anm.: des Volksmärchens) verwendet, vertont und modernisiert würden, d.h. der Stoff wäre schon vorhanden, aber in einer anderen Konstellation.<sup>271</sup> Exemplarisch vergleicht sie die Suche nach dem Glück in dem Brüder Grimm-Märchen *Hans im Glück* (KHM 83) mit der Suche nach der ultimativen Glücksformel dreier Hexenkinder im „Märchensommer“-Märchen *Hex Mex! Die Suche*

---

<sup>266</sup> In den ersten Jahren wurden neu erfundene Märchen gespielt. 2014 und 2015 wurden bekannte Stoffe für den „Märchensommer“ adaptiert. Siehe Kapitel 5.2. „Alice“.

<sup>267</sup> Nur *Anamey – der Ruf der Indianer* (2011) behandelt das Thema Umweltschutz.

<sup>268</sup> Blum, Interview, 28.04.2014.

<sup>269</sup> Für einen besseren Lesefluss werden die Märchentitel in der Folge abgekürzt, beispielsweise *Hex Mex*, *Anamey*, *Malanda*, *Schlossgeflüster*, *Alice*...

<sup>270</sup> Verein Märchensommer, „Alice im Wunderland – Neu erträumt“, *Märchensommer. Home*, 2014, [www.maerchensommer.at/home.html](http://www.maerchensommer.at/home.html), Zugriff: 03.01.2015.

<sup>271</sup> Blum, Interview, 28.04.2014.

nach dem Glück (2008) mit der folgenschweren Erkenntnis, dass das Glück in einem selbst zu finden ist. Derart ist die „Ingredienzien-Entnahme“ des „Märchensommers“ zu verstehen.

Entsprechend dem Typensystem des finnischen Märchenforschers Antti Aarne (1910) sind die Erzählungen des „Märchensommers“ den „Zauber- oder Wundermärchen“<sup>272</sup> zuzuordnen. Es wird viel gezaubert und gehext, zum Beispiel mit magischem Hexenzubehör (Vgl. *Hex Mex!*), übernatürliche Wesen wie der Riese treffen auf Menschenkinder (Vgl. *RiesenFreund*), Geister treiben ihr Unwesen (Vgl. *Schlossgeflüster*), Feen verlieben sich (Vgl. *Malanda*) und Igel spielen Krocket bzw. sind der Krocket-Ball (Vgl. *Alice im Wunderland – Neu erträumt*). Das Wunderbare ist vorherrschend.

Blum ist sich der Bild- und Symbolsprache der Märchen und ihrer Tiefenwirkung bewusst. „Märchen sind Geschichten, die auf wunderbare Weise die Sehnsüchte, Ängste und Träume von uns Menschen beschreiben und für Kinder wie Erwachsene gleichermaßen faszinierend sein können.“<sup>273</sup> Bruno Bettelheims Plädoyer für das Märchen kennt Blum nur zu gut, da sie nach eigenen Angaben darüber maturiert hat. Auch das „Märchensommer“-Festival ist ein Zugeständnis an das Märchen. Mit Bettelheim verbindet Blum wie auch Riedl-Schlosser noch eine andere Gemeinsamkeit: Alle drei geben an, dass die Märchen der Kindheit, die die Mutter bzw. Großmutter ihnen regelmäßig erzählte oder vorlas, einen prägenden Eindruck hinterlassen hätten.<sup>274</sup>

Wiewohl die „Märchensommer“-Stoffe keinen Realitätsanspruch haben, bieten sie dennoch Lösungsansätze. An dieser Stelle sei kurz das Märchen *Märchenkarussell* (2009) beschrieben, ein „Meta-Märchen“ par excellence, da das Märchentema selbst thematisiert wird.

*Inhalt:* Drei Märchenfiguren sind unzufrieden mit ihrem Dasein. Aschenbrödel singt: „immer in der Asche wühlen“, Dornröschen: „ich verschlaf‘ mein ganzes Leben“ und Schneewittchen: „wischen, backen, räumen, spülen“. Auf der Suche nach neuen Abenteuern tauschen sie ihre Rollen, denn „Wär‘ ich du, wär“ alles leicht“ (03‘30“) und entfliehen ihren Märchenbüchern. Dabei riskieren sie „beinahe einen Ausschluss aus der

---

<sup>272</sup> Siehe Kapitel 2.3.

<sup>273</sup> Verein Märchensommer, „Alice im Wunderland – Neu erträumt“.

<sup>274</sup> Kaufhold, „Bruno Bettelheim (1903-2003).“, Zugriff: 03.12.2014, sowie Blum, Interview, 28.04.2014, sowie Riedl-Schlosser, Michaela, Telefoninterview, geführt von Verfasserin, 30.07.2014. Typoskript bei der Verfasserin. Zit. Riedl-Schlosser, Telefoninterview, 30.07.2014.

Märchenwelt durch die Gebrüder Grimm<sup>275</sup>, was einem ewigen Verlust des Märchens gleichkäme. Die finale Erkenntnis zeigt, dass jede Figur in ihrer Geschichte die einzig Richtige ist. In diesem Märchen geht es um die Unzufriedenheit mit dem eigenen Leben sowie um die Möglichkeit, in eine andere Geschichte zu wechseln. Die Kinder im Publikum erleben, wie dieser Gedanke mit allen Konsequenzen durchgespielt wird, wie man sich in einem fremden Leben, das eben nicht das eigene ist, verhält und wie das Finale die Erkenntnis und Entspannung bringt. Die „Märchensommer“-Geschichten haben immer ein glückliches Ende.

### 5.1.2. Kunst- versus Volksmärchen

Hinsichtlich der Abgrenzung des Volksmärchen zum Kunstmärchen, wie in Kapitel 2.2.1. vorgeschlagen, lassen sich deutliche Unterschiede erkennen, sodass im Falle des „Märchensommers“ tendenziell von Kunstmärchen zu sprechen ist. Dennoch ergeben sich Abweichungen, die eher dem Volksmärchen zuzuordnen wären. Die nachfolgenden Beispiele dienen der Verdeutlichung dieser These.

#### *Das „Wunderbare“*

Das Außerordentliche trifft auf die Wirklichkeit und umgekehrt. Die „wunderbare“ Welt wird nicht als selbstverständlich angenommen, wie es bei vielen Volksmärchen der Fall ist.

*Beispiel:* Als Alice in das Wunderland rutscht, um ihre Katze Dreamy zu suchen, lautet ihre erste Frage: „Wo sind wir hier?“ Im Verlauf der Geschichte trifft sie auf seltsame Bewohner wie beispielsweise den Hutmacher, der Alice verrückt vorkommt. Das signalisiert sie immer wieder ihren Mitschülern durch entsprechende Handzeichen. Die Protagonistin ist sich zu aller Zeit bewusst, dass sie sich gerade in einer anderen Welt befindet. Über das Publikum wird eine kontinuierliche Verbindung von Wunderwelten zum Diesseits hergestellt. Das gilt für alle „Märchensommer“-Stücke.

#### *Mehrere Handlungsstränge*

Ein wesentlicher Unterschied zum Volksmärchen ist der Handlungsverlauf. Beim „Märchensommer“ zeigt sich nur abschnittsweise eine einsträngige Erzählform; zumeist am Anfang und Ende. Aufgrund der simultanen Spielweise können mehrere Handlungsstränge parallel gespielt werden. Diese sind zumeist unabhängig voneinander, haben aber einen gemeinsamen Überbau.

---

<sup>275</sup> Verein Märchensommer, „Märchenkarussell“, *Märchensommer. Es war einmal in NÖ 09*, 2009, [www.maerchensommer.at/eswareinmal.html#maerchen09](http://www.maerchensommer.at/eswareinmal.html#maerchen09), Zugriff: 04.01.2015.

*Beispiel:* Bei *Alice im Wunderland – Neu erträumt* suchen „Alice 1, 2, 3“ nach ihrem Kätzchen Dreamy. Bei ihrer Suche treffen sie auf unterschiedliche Wunderland-Bewohner wie Frau Dr. Dr. Dr. der Psychologie Frau Professor Raupe, den Hutmacher und Humpty Dumpty. Sie finden erst wieder bei der Herzkönigin zueinander, wo sie sich gegenseitig von ihren Abenteuern berichten.

#### *Rezeptionsverhalten*

Es darf mitgespielt werden. Die Rezipientinnen und Rezipienten des Kunstmärchens werden auf vielerlei Weise in das Geschehen involviert. Wesentlich ist dabei das besondere Spieleformat des „Märchensommers“, das Interaktion mit dem Publikum vorsieht. Anders verhält es sich beim Volksmärchen, wo Mitspielen nur in der Vorstellung stattfindet.

*Beispiel:* Als die Katze Dreamy in das Wunderland rutscht, integriert Alice sofort ihre Schulklasse (Anm. das Publikum)<sup>276</sup>. „Kommt! Schnell! Wir müssen ihr hinterher!“<sup>277</sup>, ruft Alice. Sofort kommt Bewegung in die Gruppe und alle rutschen gemeinsam in das Wunderland.

#### *Psychologie und Struktur*

Die Märchenfiguren sind psychologisch motiviert, können denken, und es kommt zu Gefühlsäußerungen. Die Strukturen sind nicht so einfach wie beim Volksmärchen.

*Beispiel:* Alice wird traurig bei der Vorstellung, dass ihre Lieblingskatze bei der Herzkönigin sein könnte, die „Katzen zum Fressen gern hat.“ Die „Sprechenden Türen“, eigentlich leblose Dinge, bemerken Alices Verzweiflung und kommentieren ihre Traurigkeit entsprechend: „Zum Trösten bin ich nicht aufgelegt.“

#### *Abweichung: Das Archetypische des Volksmärchens*

Blum und Riedl-Schlosser setzen bei der Entwicklung der Märchenfiguren auf das Archetypische. Charaktereigenschaften wie gut oder böse, hässlich oder schön, fleißig oder faul werden deutlich herausgearbeitet. Maske und Hamvas' Kostüme tragen wesentlich zu einer glaubhaften Charakterdarstellung bei. Als Beispiele dienen hier „die Fee der guten Träume“ und „die Fee der bösen Träume“, auch „der Albtraum“ genannt (Vgl. *Malanda*, 2013). Dazu sagt Bruno Bettelheim: „Die Gestalten im Märchen sind nicht ambivalent, also nicht gut und böse zugleich, wie wir alle es in Wirklichkeit sind. Da aber

---

<sup>276</sup> Da im Wunderland das Publikum ausschließlich als Schulklasse von „Alice 1, 2, 3“ auftritt, wird fortan nur noch von „Schulklasse“ die Rede sein.

<sup>277</sup> Riedl-Schlosser, Michaela: *Alice im Wunderland – Neu erträumt. Nach einer Idee von Nina Blum. Märchensommer NÖ*, 2014. S.6.

Polarisierung den kindlichen Geist beherrscht, hat sie auch im Märchen Vorrang.<sup>278</sup> Das Kind sucht sich nach Bettelheim eine Gestalt aus, mit der es sich identifizieren kann, die es positiv anspricht. In der Regel sind das nicht die gemeinen Kerle, sondern die guten. „Ist eine Märchengestalt gut, so beschließt das Kind, auch gut zu sein.“<sup>279</sup>

### *Verknappung und Klarheit*

Hinsichtlich der zurückhaltenden Beschreibung der Umwelt, der knappen Figurenbenennung, des zügigen Vorgehens und der Klarheit der Handlung entsprechen die „Märchensommer“-Erzählungen eher dem europäischen Volksmärchen. Dieser Umstand beruht auf der Tatsache, dass es sich primär um Theater für Kinder handelt, das von Eigenschaften getragen sein sollte, die ein Kind erfassen und auf deren Grundlage es seine Persönlichkeit entwickeln kann. Viele andere Wesenszüge des Volksmärchens wie schon unter 2.3. detailliert erläutert, finden sich ebenso in den Geschichten des „Märchensommers“.

### *Die Zahl „3“*

In Bezug auf die mehrsträngige Handlung, die diese besondere Erzählweise erfordert, sei der Aspekt der „Dreizahl“ noch einmal gesondert herausgenommen, die im Verlauf einer „Märchensommer“-Vorstellung im Lüthischen Sinne „handlungsbildend“<sup>280</sup> ist. Doch während beim Märchen die Szenen nacheinander ablaufen, zeigt die dramatische Präsentation des „Märchensommers“ eine parallele Spielweise.

Immer sind es drei Protagonistinnen oder Protagonisten, die gleichzeitig aktiv sind, wie bei *Alice im Wunderland – Neu erträumt*, oder drei Zauberutensilien müssen von drei „Hilfsgeistern“ geholt werden, wie es bei *Malanda* der Fall ist. Bei *Schlossgeflüster, es spukt...!* führt die Schlossführung durch drei spukende Räume. Nachgefragt bei Nina Blum, warum die Dreizahl so eine dominante Rolle im Konzept des „Märchensommers“ habe, stellte sich heraus, dass diese eher intuitiv als zentrale Chiffre gewählt wurde, aber seit frühester Kindheit für Blum selbst eine magische und mystische Zahl ist. „3 Gruppen, 3 Prüfungen, 3 Alices ....‘ - allerdings sicher inspiriert durch die Märchen meiner Kindheit.“<sup>281</sup> Der Ausspruch ihrer Großmutter „Alle guten Dinge sind 3“ habe sie mitgeprägt. „Aber auch das Sehnen des Menschen nach einer Einheit zwischen Geist, Seele und Körper macht die 3 für mich zu einer besonderen Zahl.“<sup>282</sup> Die Zahl Drei

---

<sup>278</sup> Bettelheim, *Kinder brauchen Märchen*, S.15.

<sup>279</sup> Ebd. S.16.

<sup>280</sup> Vgl. Lüthi, *Märchen*, S.32. Siehe Kapitel 2.3.

<sup>281</sup> Blum verglich die Zahl drei auch mit der Sieben: 7 Geißlein, 7 Zwerge, 7 Jahre der Entwicklung. Blum, Nina, Email, 03.12.2014. Im Besitz der Verfasserin.

<sup>282</sup> Blum, Email, 03.12.2014.

enthalte immer auch das Thema „Entscheidung“. Wenn weder „A“ noch „B“ gut wäre, könne „C“ gewählt werden; eine Variante, die weder mit dem einen noch dem anderen zu tun hat.

„Entscheidung ist ein zentrales Thema im Märchen. Im Märchen gibt es zwar mehrere Wege, um zum Ziel zu kommen und oft muss man 3 Prüfungen bestehen, um das Ziel zu erreichen. Manchmal muss man aber auch zwischen 3 Dingen wählen, nur eines wird Glück bedeuten. Diese Geschichten machen die Zahl 3 so attraktiv und mystisch zugleich.“<sup>283</sup>

## 5.2. „ALICE“

*Alice im Wunderland – Neu erträumt* ist eine relativ freie Adaptierung des „Märchensommers“ der Romane *Alice im Wunderland*<sup>284</sup> (1865) und der Fortsetzung der Geschichte, *Alice hinter den Spiegeln* (1871).<sup>285</sup> Beide Werke sind dem britischen Autor Lewis Carroll zuzuordnen. In der Rezeption und künstlerischen Bearbeitung für Bühne, Film und andere künstlerische Segmente „verschmelzen“ beide Romane oft zu dem Gesamtwerk *Alice im Wunderland*. Nicht nur in der Bearbeitung der „Märchensommer“-Autorin Michaela Riedl-Schlosser finden sich Figuren, Zitate und Motive aus beiden Werken. Auch die neueste amerikanische Filmversion *Alice in Wonderland* (2010) in der Regie von Tim Burton, in der männlichen Hauptrolle mit Johnny Depp als „Hutmacher“, bezieht sich auf beide Bücher.<sup>286</sup>

### 5.2.1. Lewis Carroll

Charles Lutwidge Dodgson (1832 – 1898) war Diakon, Dozent für Logik und Mathematik am Christ Church College in Oxford und Dichter. Seine Identitäten trennte er strikt. Den Namen Lewis Carroll nahm er erst als Kinderschriftsteller an. Als „Freund der Kinder“ erfand er schon im Elternhaus Spiele und Geschichten für seine Geschwister, die er später niederschrieb. Zudem liebte er die Photographie. Seit 1856 fotografierte er professionell und entwickelte die Fotos im eigenen Fotolabor selbst. Der Öffentlichkeit wurde er durch die fiktive Erzählung der Erlebnisse des Mädchens Alice in einem

---

<sup>283</sup> Blum, Email, 03.12.2014.

<sup>284</sup> Carroll, Lewis: *Alice im Wunderland. Mit zweiundvierzig Illustrationen von John Tenniel*. Übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Christian Enzensberger, Erste Auflage, Frankfurt am Main: Insel, 1973. (Orig. *Alice's Adventures in Wonderland*, London, 1865).

<sup>285</sup> Carroll, Lewis: *Alice hinter den Spiegeln. Mit einundfünfzig Illustrationen von John Tenniel*. Übersetzt von Christian Enzensberger, Erste Auflage, Frankfurt am Main: Insel, 1974. (Orig. *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, London, 1871).

<sup>286</sup> *Alice in Wonderland*, Regie: Tim Burton, US 2010; DVD, *Alice im Wunderland*. Basierend auf dem Buch von Lewis Carroll, München, Wien [u.a.]: Walt Disney Studios Home Entertainment, 2010.

Burton hat allerdings einen 3D-Fantasy Film produziert; empfohlen ab 12 Jahren (FSK).

Wunderland bekannt. Dieses erscheint als Traumwelt; eine Gegenwelt zur rationalen Welt der Erwachsenen.<sup>287</sup> Der Anglist, Übersetzer und Lyriker Klaus Reichert beschreibt Dodgson als „menschenscheuen und eigenbrötlerischen“<sup>288</sup> „Unsinndichter und Kinderfreund“<sup>289</sup>, dessen Suche nach Identität der eigentliche Motor für jede geschriebene Zeile sei.<sup>290</sup>

#### 5.2.1.1. *Alice im Wunderland* (1865, 1871)

Die Rahmenhandlung von *Alice im Wunderland* spielt im späten 19. Jahrhundert. Protagonistin ist das Mädchen Alice, das in beiden Büchern Carrolls einen Tagtraum erlebt. Da sich die „Märchensommer“-Erzählung enger an den ersten Roman anlehnt, wird dieser exemplarisch ausführlicher besprochen.

##### *Alice im Wunderland*<sup>291</sup>

*Handlung:* Alice folgt an einem heißen Tag einem vorbeihuschenden Kaninchen, das davon redet, zu spät zu kommen, zu seinem Bau. Im nächsten Augenblick fällt sie in einen Schacht. Mit Hilfe eines Zaubertranks gelingt es ihr, sich zu verkleinern. Durch eine winzige Türe gelangt sie ins Wunderland. Hier trifft sie wieder auf das Kaninchen und andere wunderliche Figuren wie die Raupe, den Hutmacher, den Faselhasen, die Grinse-Katze, um nur einige zu nennen. Schließlich gelangt sie zu Herzkönigin und -könig, die umgeben sind von einer Armee von Papier-Spielkarten. Bevorzugter Sport der gefürchteten Königin, die bei jedem Vergehen „Kopf ab“ fordert, ist das Krockettspiel. Als Schläger dienen lebendige Flamingos und die Kugeln sind echte Igel. Bei einer absurden Gerichtsverhandlung des Herz-Buben, der einen Kuchen der Herzkönigin gestohlen hat, stößt auch Alice hinzu, die die Sinnlosigkeit des Kartenspiels thematisiert. Alice wird von den Spielkartensoldaten attackiert und wacht langsam auf. Jetzt erkennt sie, dass das Erlebte ein Traum war, den sie gleich ihrer Schwester erzählt.

##### *Alice hinter den Spiegel*<sup>292</sup>

*Handlung:* Das zweite Buch Carrolls<sup>293</sup> spielt im Winter. Die Rahmenhandlung bildet eine Schachpartie. Alice spielt mit zwei Kätzchen und gelangt über den Spiegel im

---

<sup>287</sup> Vgl. Kleinspehn, Thomas: *Lewis Carroll. Dargestellt von Thomas Kleinspehn*. Hg. Wolfgang Müller und Uwe Naumann, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997, S.72.

<sup>288</sup> Reichert, Klaus (Hg.): *Lewis Carroll. Briefe an kleine Mädchen*. Übersetzt von Klaus Reichert, mit zahlreichen Fotografien des Autors, erw. Neuausgabe, Frankfurt am Main und Leipzig: Insel, 1994. Vorwort.

<sup>289</sup> Reichert, *Lewis Carroll. Briefe an kleine Mädchen*, S.203.

<sup>290</sup> Ebd., S.202.

<sup>291</sup> Carroll, *Alice im Wunderland*.

<sup>292</sup> Carroll, *Alice hinter den Spiegel*.

Wohnzimmer in eine Gegenwelt, die schachbrettartig organisiert ist. Auf ihrer Reise durch das Land begegnet sie wieder vielen seltsamen Kreaturen, unter anderem den Zwillingen Zwiddeldum und Zwiddeldei und dem Goggelmoggel. Hierbei handelt es sich um Figuren, die auch beim „Märchensommer“ mitspielen bzw. erwähnt werden.<sup>294</sup> Zug um Zug avanciert sie vom weißen Damenbauer zu einer Königin. Dann setzt sukzessive ihre Rückverwandlung ein: Alice erwacht aus ihrem Traum und spielt wieder mit ihren Kätzchen.

Carrolls erste selbst illustrierte Fassung mit dem Titel *Alices Adventures Under Ground* übergab er seiner kindlichen Freundin Alice Pleasance Liddell mit der Widmung: „Ein Weihnachtsgeschenk für ein liebes Kind in Erinnerung an einen Sommertag.“<sup>295</sup> Der Öffentlichkeit sind Carrolls Geschichten unter anderem auch durch die Illustrationen des britischen Zeichners John Tenniel bekannt, dessen Zeichnungen von *Alice* die Vorstellungen der Leserschaft über Generationen prägten.

Die Erzählungen von *Alice* sind dem Genre des literarischen Nonsens<sup>296</sup> zuzuordnen. Nicht nur die Fantasie und Vorstellungskraft des Autors Carroll sind bemerkenswert. Es sind die Wortspiele, Reime, Lautmalereien, Gedichte, Verse, Sprachrätsel, logischen Anspielungen, zusammenhanglosen Motive und Abweichungen von Schreibregeln,<sup>297</sup> die Carrolls charakteristischen Stil ausmachen. Wort und Sprache stehen im Mittelpunkt aller literarischer Werke. Über seine Arbeitsweise ist wenig bekannt. Nur ein Tagebucheintrag berichtet, dass immer Zettel und Bleistift neben seinem Bett gelegen hätten, „um unmittelbar nach dem Aufwachen einen Traum aufschreiben zu können.“<sup>298</sup>

*Alice im Wunderland* gilt als Paradewerk der „Unsinnspoesie“, das längst zu einem Klassiker der Weltliteratur geworden ist.

---

<sup>293</sup> Thomas Kleinspehn nennt eine Begebenheit mit der kleinen Alice Raikes, eine zweite Alice, die Carroll im August 1868 kennenlernte, als Anstoß für *Alice hinter den Spiegel*. Ob sie auch Vorbild für die Protagonistin war, oder Alice Pleasance Liddell, ist für diese Arbeit unerheblich. Vgl. Kleinspehn, *Lewis Carroll*, S.81f.

<sup>294</sup> In Anlehnung an das englische Original heißen die Zwillinge Zwiddeldum und Zwiddeldei beim „Märchensommer“ Tweedledum & Tweedledee und Goggelmoggel ist Humpty Dumpty, eine Figur aus einem engl. Kinderreim. Die deutschen Namen entspringen der Übersetzung Enzensbergers. Vgl. Carroll, *Alice hinter den Spiegel*.

<sup>295</sup> Kleinspehn, *Lewis Carroll*, S.74.

<sup>296</sup> engl. nonsense = Unsinn, Blödsinn, Quatsch. Nonsensdichtung beruht auf der Verletzung von logischen Regeln und sprachlichen Normen zugunsten paradoxer Vorstellungen und Sprachspielen, mit der Absicht zu unterhalten und eine verblüffende Wirkung zu erzeugen. Vgl. Wilpert, Gero von (Hg.): *Sachwörterbuch der Literatur*, 8., verb. und erw. Auflage, Stuttgart: Kröner, 2001. S.563.

<sup>297</sup> Vgl. das „Jabberwocky-Gedicht“ in Spiegelschrift. In der Übersetzung von Enzensberger heisst Jabberwocky Zipferlak. Vgl. Carroll, *Alice im Wunderland*, S.27f.

<sup>298</sup> Kleinspehn, *Lewis Carroll*, S.73.

### 5.2.1.2. „Briefe an kleine Mädchen“

Carroll war nicht nur ein gefeierter Kinderbuchautor des viktorianischen Zeitalters. Er fotografierte auch gerne; insbesondere kleine Mädchen, vorzugsweise zwischen sechs und zwölf Jahren, die er in aufreizender Haltung posieren ließ. Beliebtestes Modell war Alice Pleasance Liddell, die Tochter des Dekans von Christ Church College, Henry George Liddell, die auch Vorbild für seine beiden berühmtesten Bücher war. Zudem schrieb Carroll Briefe an seine kindlichen Freundinnen, die erkennen lassen, „dass er kleine Mädchen über ein gesellschaftskonformes Maß hinaus gern hatte.“<sup>299</sup> Die Briefe und die Fotos lassen eine pädophile Neigung Carrolls vermuten, wenngleich es keine Beweise dafür gibt, ob er diese auch ausgelebt hat. Für das Figurentheaterstück *ALICE*,<sup>300</sup> in der Fassung und Regie von Simon Meusburger im Wiener Schubert Theater (UA: 2014), bildeten sowohl die beiden „Alice“-Romane als auch *Lewis Carrolls „Briefe an kleine Mädchen“*<sup>301</sup> die Grundlage für eine alpträumhafte Reise in das Innere einer Kinderseele.

### 5.2.2. Michaela Riedl-Schlosser

Die gebürtige Steirerin Michaela Riedl-Schlosser (Jhg. 1975) ist Autorin, weil sie das nach eigener Angabe am besten kann.<sup>302</sup> Die Idee sei ihr gekommen, als sie nach Absolvierung der Schauspielschule Krauss in Wien begonnen habe, sich ihre Vorsprechrollen selbst zu schreiben.<sup>303</sup> Nach einigen Engagements bei den Vereinigten Bühnen<sup>304</sup> widmet sie sich ausschließlich dem Schreiben. Sie verfasst Texte für Kabarett<sup>305</sup> und Theater, Hörspiele und Werbetexte.<sup>306</sup> Riedl-Schlosser ist auch Mitbegründerin des Kabarettprojekts „Kernölamazonen“. Neben Gudrun Nikodem-Eichenhardt und Caroline Athanasiadis ist sie „die dritte, unsichtbare Kernölamazone, die Schreibfeder.“<sup>307</sup>

---

<sup>299</sup> Meusburger, Simon/Claudia Six/Bianca Meusburger-Waldhardt: „Lewis Carrolls ‘Briefe an kleine Mädchen‘ und seine Photographien“. In: Schubert Theater Wien (Hg.): *ALICE. Nach den Romanen von Lewis Carroll*. Wien, 2014. S.7.

<sup>300</sup> *ALICE. Figurentheater für Erwachsene nach den Romanen von Lewis Carroll*, Regie: Simon Meusburger, Wien, Schubert Theater, UA 23.Okt. 2014.

<sup>301</sup> Reichert, *Lewis Carroll. Briefe an kleine Mädchen*.

<sup>302</sup> Riedl-Schlosser, Michaela, „michaela. Über mich“, *Michaela Riedl-Schlosser. Über mich*, 2014, [www.michaelariedl-schlosser.at/ueber-mich](http://www.michaelariedl-schlosser.at/ueber-mich), Zugriff: 06.01.2015.

<sup>303</sup> Vgl. Riedl-Schlosser, Telefoninterview, 30.07.2014.

<sup>304</sup> Die Autorin war von 2001 bis 2005 als Schauspielerin tätig.

<sup>305</sup> Riedl-Schlosser schreibt alle Texte für das „Beziehungskabarett“ des Duos Blum / Oberhauser.

<sup>306</sup> Riedl-Schlosser, „michaela. Über mich“, Zugriff: 06.01.2015.

<sup>307</sup> Ebd.

Seit 2005 schreibt Riedl-Schlosser für den „Märchensommer“ Theaterstücke. Für Kinder zu schreiben sieht sie als besondere Herausforderung, da man um diese mehr kämpfen müsse und die Texte und Dialoge sehr glaubhaft sein sollten.<sup>308</sup>

#### 5.2.2.1. *Alice im Wunderland – Neu erträumt* (2014)

Der „Märchensommer“ 2014 hat mit der Bearbeitung des *Alice*-Stoffes auf den Klassiker von Lewis Carroll zurückgegriffen. Nachdem bereits einige Themen in selbst erfundenen Geschichten behandelt wurden, wie beispielsweise „Prinzessinnen“, „Elfen“, „Träume“ und „Riesen“, um nur einige zu nennen, einigte man sich in einem Entscheidungsprozess auf einen bereits vorhandenen Stoff, *Alice*, der seine „eigene story“ bekommen sollte.<sup>309</sup> Für Michaela Riedl-Schlosser bedeutete die Bearbeitung eines vorhandenen Stoffes den gleichen Zeitaufwand wie die Entwicklung neuer Geschichten und Figuren. Die Tatsache, dass schon Charaktere vorhanden waren, empfand sie ursprünglich als Vorteil. Gleichzeitig war zu entscheiden, was gleich bleiben sollte und was neu erfunden werden musste.<sup>310</sup> Ob *Alice* den Auftakt für Klassikerbearbeitungen der Märchen- und Kinderliteratur gibt, ist noch ungewiss. Faktum ist, dass im Jubiläumsjahr 2015 „10 Jahre Märchensommer“ mit *Der Zauberer von Oz* erneut auf einen Klassiker gesetzt wird.

#### *Alice im Wunderland – Neu erträumt*<sup>311</sup>

*Handlung:* *Alice* ist ein verträumtes Mädchen, das im Unterricht lieber mit seiner Katze Dreamy spielt, als das „Einmaleins“ zu üben. Als diese plötzlich einem Kaninchen hinterher läuft und verschwindet, läuft ihr *Alice* nach. Die gesamte „Schulklasse“ soll bei der Suche nach Dreamy helfen. Gemeinsam rutschen sie in das „Wunderland“.

Mit Hilfe der Verwandlungsszene, wie sie unter 6.2.1. noch näher beschrieben wird, werden aus einer *Alice* plötzlich drei. „*Alice* 1, 2, 3“ machen sich in drei Gruppen mit ihren Mitschülerinnen und Mitschülern auf den Weg zur Herzkönigin, um Dreamy zu retten, denn diese hat Katzen „zum Fressen gern“. Unterwegs treffen sie auf eine Raupe, die die Wunderland-Bewohner therapiert, den verrückten Hutmacher mit seiner schlafenden Mützelmaus und Humpty Dumpty, der niemanden auf seiner Mauer duldet. In Kapitel 6.2.2. werden diese Begegnungen der 3 *Alices*, die zeitgleich ablaufen, noch ausführlich beschrieben.

---

<sup>308</sup> Vgl. Riedl-Schlosser, Telefoninterview, 30.07.2014.

<sup>309</sup> Vgl. ebd.

<sup>310</sup> Vgl. ebd.

<sup>311</sup> Riedl-Schlosser, *Alice im Wunderland – Neu erträumt*.

Im Reich der Herzkönigin treffen „Alice 1, 2, 3“ auf das Kaninchen, die Herzkönigin, den Herzkönig und ihre verspäteten Spielkartensoldaten, für deren Vergehen die Herzkönigin „Kopf ab“ fordert. „Alice 1, 2, 3“ verstecken sich, werden aber entdeckt. Dreamy springt auf die Bühne und wird dabei gefangengenommen. Krocket, das Lieblingsspiel der Herzkönigin, soll die Entscheidung bringen, ob Dreamy wieder frei kommt. Die drei Alices gewinnen, aber erst nach einer Gerichtsverhandlung, die die Herzkönigin verliert, kommt die Katze frei. In einer erneuten Verwandlungsszene wird aus drei Alices wieder eine, die mit Dreamy im Arm aus ihrem Tagtraum im Unterricht aufwacht.

#### 5.2.2.2. Analyse und Vergleich mit dem Original

In Bezug auf die Literaturvorlage von Carrolls Original lassen sich in der Fassung des „Märchensommers“ viele Übereinstimmungen, aber auch frei erfundene Figuren, Szenen und Motive feststellen, die nachfolgend anhand von einigen Beispielen kurz erörtert werden sollen.

##### *Zeit*

Riedl-Schlossers Erzählung spielt in der Gegenwart. Alice ist ein modernes Mädchen. Diese Feststellung lässt sich beispielsweise an ihrem bunten „Outfit“ festmachen, wengleich der Kostüm-Charakter dominiert. In ihrem Schulverhalten zeigt Alice keine Scheu, der Lehrerin zu widersprechen und sich für ihre Katze einzusetzen; eine Tatsache, die im pruden viktorianischen England des späten 19. Jahrhunderts, der Entstehungszeit der Literaturvorlage, undenkbar gewesen wäre. Bei Carroll selbst finden sich in beiden Büchern Hinweise auf das britische Schulsystem und dessen Pädagogik, die Zucht und Ordnung forderte.

##### *Traum und Wirklichkeit*

In der „Märchensommer“-Variante ist die Trennung von Wirklichkeit und Gegenwirklichkeit eine klare, die auch Bühnenbildnerisch umgesetzt ist, denn Alice und ihre „Schulklasse“ gelangen über eine Rutsche<sup>312</sup> in eine andere Welt.<sup>313</sup> Hier treffen sie auf „sprechende Türen“ und ein weißes Kaninchen. Offensichtlich befinden sie sich in einer Wunderwelt. Die Tatsache, dass Dreamy die englische Verniedlichungsform des Wortes Traum ist, deutet zusätzlich auf diesen hin. Anders verhält es sich bei Carrolls Werken. Hier ist der Übergang von Wirklichkeit zur Gegenwelt ein fließender. Die

---

<sup>312</sup> Bei der Rutsche handelt es sich um eine Viertelröhre (engl. „Quarterpipe“), wie sie auch beim Skateboarden und Snowboarden verwendet wird.

<sup>313</sup> Alice und das Publikum rutschen in den Wehrgraben von Schloss Poysbrunn und können von hier aus ihre Reise in das Wunderland fortsetzen.

Leserschaft wird erst beim Wiedereintritt Alices in das Diesseits darüber informiert, dass es sich um einen Traum gehandelt hat.

### *Thema*

Zentrales Thema der „Märchensommer“-Fassung ist die Suche der Protagonistin Alice nach ihrer geliebten Katze Dreamy. Dieser Aspekt ist frei erfunden, wengleich auch bei *Alice hinter den Spiegeln* in der Rahmenhandlung Kätzchen vorkommen, die aber keinen Einfluss auf den weiteren Verlauf der Handlung haben.

Der Konflikt mit der Herzkönigin ist ebenfalls anders angelegt als bei Carroll. Er beruht auf der Tatsache, dass die Herrscherin über das Wunderland Alices Katze nicht mehr hergeben möchte. Zudem muss Alice um das Leben des Kätzchens fürchten. In der Literaturvorlage des Originals wird Alice als Zeugin bei einer Gerichtsverhandlung vorgeladen, weil der Herz-Bube angeblich die Kuchen der Herzkönigin gestohlen hat.

Die Begegnung mit den Wunderlandbewohnern Raupe, Hutmacher und Humpty Dumpty entspricht hingegen im Wesentlichen der seriellen Darstellung von Carrolls Szenen, die durchaus als Einzelszenen konzipiert waren, welche später verbunden wurden. Dahingehend ist zu bemerken, dass diese freie assoziative Aneinanderreihung von Szenen eine ideale Ausgangsbasis für ein „Stationentheater“<sup>314</sup> wie den „Märchensommer“ darstellte.

### *Dramaturgie*

Aus beiden *Alice*-Büchern wurden Szenen und Motive, wie schon erwähnt, entnommen und neu vermischt. Beispielsweise beginnt das erste Buch Carrolls damit, dass Alice an einem warmen Tag mit ihrer Schwester am Ufer sitzt und diese ihr vorliest. Als plötzlich ein weißes Kaninchen vorbeihuscht, folgt ihm Alice.

Riedl-Schlossers Erzählung nimmt diese Szene im Wesentlichen auf, nur sitzt Alice mit ihrer Katze Dreamy in der Schule. Diese entdeckt das Kaninchen, „erzählt“ Alice davon und läuft ihm hinterher. Alice folgt ihnen.

### *Figuren*

Die Erzählvorlage des „Märchensommers“ kommt mit einem Mindestbestand an Figuren aus, die handlungstragend sind. Die meisten dieser Figuren sind mit der literarischen Vorlage ident. Beispielsweise Raupe, Hutmacher und Kaninchen sind dem ersten Buch Carrolls entnommen, Humpty Dumpty sowie das Kätzchen entstammen dem zweiten Buch *Alice hinter den Spiegeln*. Frei erfunden sind Schulwart und Lehrerin, deren Dialog

---

<sup>314</sup> Siehe Kapitel 3.3.

wie ein Epilog in das Stück einführt. Zugleich stellt die Unterhaltung der beiden eine Beziehung von Alice mit dem Wunderland her, weil das Zuspätkommen von Alice thematisiert wird. In der Gegenwelt kommt das Kaninchen immer zu spät.

Bezugnehmend auf Dreamy wird diese zwar von den Wunderlandbewohnern als Grinsekatz bezeichnet, hat aber nichts gemein mit der Figur der Grinse-Katze bei Carroll. Die Mützelmaus des Hutmakers hingegen entspricht Carrolls Murmeltier. Die Namen Mützelmaus und Murmeltier verweisen humorvoll auf eine Wortspielerei: „schlafen wie ein Murmeltier“. Zum Vergleich: die Mützelmaus, die nur „mützeln“ = schlafen kann.

Andere Figuren, wie beispielsweise Jabberwocky und die Zwillinge Tweedledee und Tweedledum werden beim Sommerfestival nur kurz zitiert oder, wie im Falle der Falschen Schildkröte oder des Greifes, ganz weggelassen.

### *Sprache*

Bei der Riedl-Schlosser Fassung handelt es sich um kurze Dialoge, die in einer heiteren und humorvollen Sprache verfasst sind und durchaus Anlehnung nehmen am Carrollschen Nonsens-Stil. Auch hier finden sich viele Wortmalereien, Sprachwitz und logische Anspielungen.

*Beispiel 1:* Die „sprechenden Türen“ sorgen sich, dass sie zu Türstehern würden, die auf ewig hier stehen müssten, sollte sich Alice für den falschen Verwandlungstrank entscheiden.<sup>315</sup>

*Beispiel 2:* Dr. Dr. Dr. der Psychologie Frau Professor Raupe erzählt von ihrem „Schmetterlingskomplex“: „Früher wollte ich gern ein Schmetterling werden, aber diesen Komplex hab ich überwunden. Raupe zu sein ist wunderbar.“<sup>316</sup>

Ganz bewusst werden regionale Akzente einiger Protagonistinnen und Protagonisten, wie zum Beispiel Steirisch und Kärntnerisch in der Aussprache belassen und sogar kultiviert.<sup>317</sup>

Wiewohl sich die Texte an Kinder und Erwachsene richten, sind manche Späße nur von Erwachsenen zu verstehen. Blum sieht darin keine Diskrepanz, da sie Familientheater macht: „Die Grundgeschichte geht für Kinder total auf, und ich finde, die Erwachsenen

---

<sup>315</sup> Vgl. Riedl-Schlosser, *Alice im Wunderland – Neu erträumt*, S.16.

<sup>316</sup> Ebd., S.13.

<sup>317</sup> Auch in früheren „Märchensommer“-Stücken kamen sprachliche Besonderheiten zur Anwendung, zum Beispiel Französisch, Schweizerisch und Steirisch bei *Hex Mex!*.

sollen auch etwas davon haben.“<sup>318</sup> Am nachfolgenden Dialog zeigt sich ein Beispiel für einen „Erwachsenen-Scherz“:<sup>319</sup>

Alice: „Wer sagt, dass ich einen anständigen Beruf erlernen möchte?“

Lehrerin (erschrocken): „Du willst Schauspielerin werden?“

Alice: „Nein. [...] Ich werde Bücher schreiben!“

Lehrerin: „Schriftstellerin!!! – (trocken) Deine Eltern werden sich freuen.“

### 5.2.2.3. Kindgerecht?

Alices Erlebnisse und Begegnungen wurden von Lewis Carroll als Kinderbuch konzipiert. Die Illustrationen John Tenniels ergänzten auf künstlerische Weise dieses Ansinnen. *Alice im Wunderland* avancierte zu einem Klassiker der Weltliteratur, der, allseits beliebt, schon viele Male zitiert und bearbeitet wurde.

In jüngster Zeit wurde der *Alice*-Stoff wiederholt als Albtraum eines jungen Mädchens inszeniert. Regisseure wie der US-Amerikaner Tim Burton<sup>320</sup> oder der Vorarlberger Simon Meusburger<sup>321</sup> zeigten insbesondere Alices Sturz in das Loch als albtraumhafte Sequenz. Frei assoziiert ist davon auszugehen, dass diese Regisseure Alices Reise in die andere Welt als Gegensatz zu Realität und Diesseits darstellen wollen.<sup>322</sup>

Sowohl Burton als auch Meusburger lenken Alices Traum von Beginn ihrer Inszenierung an in Richtung Angsttraum, wohingegen beim „Märchensommer“ Alice mit Hilfe eines Tagtraumes in eine wunderbare Welt voller Abenteuer entführt wird. Nina Blum bekräftigt, dass der *Alice*-Stoff erst durch die Bearbeitung des „Märchensommers“ kindertauglich wurde.<sup>323</sup> Das Kätzchen Dreamy wird beispielsweise von einem Kind gespielt und bietet somit den jungen Zuseherinnen und Zusehern die Möglichkeit zur Identifikation. Zudem hätte die Rutsche in das Wunderland Erlebnischarakter.<sup>324</sup> Auch die Requisiten und Kostüme prägten im positiven Sinn diese Inszenierung.<sup>325</sup>

---

<sup>318</sup> Blum, Interview, 28.04.2014.

<sup>319</sup> Riedl-Schlosser, *Alice im Wunderland – Neu erträumt*, S.5.

<sup>320</sup> Tim Burton inszeniert den Fall „seiner“ Alice im Film *Alice in Wonderland* unendliche 1'03“ Minuten (12'12“-13'15“).

<sup>321</sup> Auch Meusburgers Figurentheater zeigt in einer Videoanimation eine lange „Fall“-Sequenz von Alice.

<sup>322</sup> Eine detailliertere Filmanalyse ist nicht Interessensgegenstand dieser Arbeit und wird daher nicht weiter ausgeführt.

<sup>323</sup> Blum, Nina, Email, 05.12.2014. Im Besitz der Verfasserin.

<sup>324</sup> Die weniger Mutigen, Kleinen wie Großen, haben die Möglichkeit, über eine Treppe in das Wunderland zu gehen.

<sup>325</sup> Vgl. Blum, Email, 05.12.2014.

Die Intendantin ist sich dessen bewusst, dass ihre Adaption des *Alice*-Stoffes für manche Eltern auch „pädagogisch bedenklich“<sup>326</sup> sein könne. Exemplarisch nennt sie die Herzkönigin, die "Katzen zum Fressen gern hat", vor der sich manche Kinder im Publikum gefürchtet hätten. Für Blum überwiegt die Tatsache, dass es sich um den Tagtraum eines verträumten Kindes handelt,

„das sich eher von sprechenden Kaninchen, als dem „1x1“ in der Schule angezogen fühlt und dadurch ein Plädoyer für die Fantasie von Kindern, wie wichtig ihre Traumwelten sind, wo sie Alltagserlebnisse verarbeiten können, und da kann dann die Lehrerin, die verbietet, dass Katzen mit in den Unterricht genommen werden, im Traum schon mal zur katzenfressenden Bestie werden...“<sup>327</sup>

Hinsichtlich der Fragestellung, ob *Alice im Wunderland* kindgerecht oder nicht kindgerecht sei, ist zu bemerken, dass es in erster Linie auf die Inszenierung ankommt, ob ein Stoff für Kinder geeignet ist. Zweifelsohne tragen die möglichen Fantasien von Lewis Carroll, Autor der Originalvorlage, eine gewisse Brisanz in sich und sind nicht zu verharmlosen. Dennoch sollte eine unbewiesene private Vorliebe eines Autors nicht die Bedeutung seines Werkes schmälern. In dieser Betrachtung ist *Alice im Wunderland* in der Adaption des „Märchensommers“ als kindgerechte Fassung zu sehen.

---

<sup>326</sup> Blum, Email, 05.12.2014.

<sup>327</sup> Ebd. Sowohl die Lehrerin als auch die Herzkönigin werden von Ulla Pilz dargestellt.

## 6. Das Format „interaktives Wandermärchentheater“

Nina Blum hatte Paulus Mankers *Alma* in Venedig, im Palazzo Zenobio, 2002 gesehen und das Wandern von Raum zu Raum aus erwachsener Sicht sehr lustvoll erlebt.<sup>328</sup> So kam die Idee auf, dieses Format auch für Kinder zu adaptieren, um deren natürlichem Bewegungsdrang auf theatrale Weise zu entsprechen. In der Addition aller Eigenschaften, die Blums Format enthalten sollte, entstand das Format „interaktives Wandermärchentheater“, dessen Handlung sich in einem stimmungsvollen Gebäude abspielen sollte.

### 6.1. Inspiration

Der Wiener Schauspieler und Regisseur Paulus Manker, einer jener Freigeister, die den konventionellen Theaterrahmen längst gesprengt haben, und der israelische Autor Joshua Sobol entwickelten gemeinsam das Polydrama *Alma – A Show Biz ans Ende*<sup>329</sup>, ein Gleichzeitigkeitsdrama, dessen Szenen parallel, in verschiedenen Räumen bzw. an unterschiedlichen Schauplätzen, ablaufen. Für *Alma* prägte Sobol den Begriff Polydrama und meint damit die vielen ineinander verwobenen Handlungsstränge, die gleichzeitig, aber an verschiedenen Orten, stattfinden und gespielt werden.

„«Alma» is a Polydrama and a theatrical journey in the steps of a woman, Alma Mahlergropiuskokoschkawerfel, who had travelled through the first half of the 20th century, experiencing passionate encounters and seperations with persons who enriched the human heritage. It is a Polydrama in the sense that it consists of several interwoven threads of events taking place and being acted out simultaneously in various spaces.“<sup>330</sup>

Historisches Vorbild für dieses Zeit-Raum-Konzept ist die Simultanbühne des Mittelalters mit vielen nebeneinander aufgebauten Schauplätzen, die gleichzeitig sichtbar waren, aber nacheinander bespielt wurden, während das Publikum daran vorbeiwanderte. Im Unterschied dazu werden beim Polydrama verschiedene Szenen gleichzeitig gespielt. Die vorhandene Architektur verhindert die gleichzeitige Sichtbarkeit und schafft so mehr Intimität.

---

<sup>328</sup> Vgl. Blum, Interview, 28.04.2014.

<sup>329</sup> Vgl. Tragschitz, Eva: *Alma – A Show Biz ans Ende. Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte. Stückeranalyse auf topografische, historische und biografische Bezüge zwischen Alma Mahler-Werfel und den Spielorten*. Dipl. Arb., Wien, 2012.

Sämtliche Interpretationen zur Aufführungspraxis und Intentionen Mankers bzw. Sobols entspringen den Forschungsergebnissen dieser Arbeit.

<sup>330</sup> Sobol, Joshua, „The Polydrama“, *ALMA. Stück*, 2014, [www.alma-mahler.com/text\\_deutsch/polydrama.html](http://www.alma-mahler.com/text_deutsch/polydrama.html), Zugriff: 02.10.2014.

Manker und Sobol waren, jeder auf seine Weise, längst auf der Suche nach neuem dramatischem Ausdruck. Zu einer ersten Zusammenarbeit kam es in den späten 1980er Jahren mit Sobols *Weinigers Nacht*<sup>331</sup>, Mankers Regiedebüt am Wiener Volkstheater.

In der Wiener Festwochen Produktion von *Der Vater. Eine blutige Komödie* (1995), die auf dem biografischen Roman *Der Vater. Eine Abrechnung* von Niklas Frank, Sohn des Naziverbrechers Hans Frank<sup>332</sup> beruhte, kam es erneut zu einer Kooperation. Unter Sobols Dramatisierung des Romans und Mankers Regie entstand ein bewegtes und bewegendes Spektakel zugleich, das 1995 im Theater an der Wien seine Uraufführung hatte. Aufgrund des technischen Aufwandes konnte das Schauspiel nur drei Mal aufgeführt werden.<sup>333</sup>

Für Manker selbst war dieses Stück eine Vorstufe zu *Alma*. „Schon hier war das Publikum „mobil“, wenn auch noch von uns transportiert.“<sup>334</sup> Das Publikum hatte zwar seinen starren Platz im Auditorium verlassen, wurde aber auf eine andere Fixierung verwiesen, die Drehbühne hieß. Es bewegte sich selbst nicht, sondern wurde mechanisch fortbewegt. Diese statische Haltung und die in der Passivität verharrenden Zuschauerinnen und Zuschauer entsprachen noch lange nicht Mankers Idealvorstellungen. Er war bestrebt, das Publikum zu freien Entscheidungsträgern zu machen, die sich innerhalb eines bestimmten Zeit-Raum-Kontinuums individuell fortbewegen konnten.

Auf der Suche nach einer neuen Raumlösung stieß Manker auf das Gleichzeitigkeitsdrama.<sup>335</sup> Die Vorstellung, einzelne Szenenfolgen parallel stattfinden zu lassen, entsprach am ehesten seiner Idee eines neuen Raumkonzeptes mit einem mündigen Publikum. Für die Umsetzung wurde nach einer imposanten Persönlichkeit

---

<sup>331</sup> engl. Orig. *The Soul of a Jew*. Der österreichische Philosoph Otto Weininger hatte als 23jähriger Selbstmord verübt, nachdem seine wissenschaftliche Arbeit nicht entsprechend anerkannt wurde. Manker hatte zuvor, in einer Inszenierung Peter Zadeks am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg, selbst die Titelrolle gegeben.

<sup>332</sup> Hans Frank war als Generalgouverneur in Polen eingesetzt und für die Ermordung und Deportation von rund drei Millionen Menschen verantwortlich. 1946 wurde er im Nürnberger Prozess als einer der Hauptkriegsverbrecher für schuldig gesprochen und zum Tode verurteilt.

<sup>333</sup> Vgl. Tragschitz, *Alma – A Show Biz ans Ende*, S.16.

<sup>334</sup> Manker, Paulus: „Statement: ‘Alma’-Regisseur Paulus Manker nimmt zu den Vorwürfen Stellung“, *First*, 25.06.2008; [www.1st.at/articles/0826/760/210193\\_s1/statement-alma-regisseur-paulus-manker-vorwuerfen-stellung](http://www.1st.at/articles/0826/760/210193_s1/statement-alma-regisseur-paulus-manker-vorwuerfen-stellung), Zugriff: 23.01.2015.

<sup>335</sup> Ein vergleichbares Zeit-Raum-Konzept mit verändertem Schauspieler-Zuschauer-Verhältnis hatte 1981 bereits der kanadische Dramatiker John Krizanc mit dem Regisseur Richard Rose entwickelt. In dem Stück *Tamara* finden sich signifikante Ähnlichkeiten zu *Alma*, vor allem im Stückaufbau und in der Umsetzung des Dramas. Vgl. Tragschitz, *Alma – A Show Biz ans Ende*, S.19-22.

gesucht, deren Leben sich in einem einflussreichen künstlerischen Umfeld abgespielt hatte. In Alma Mahler-Werfel war die Idealfigur gefunden. In nur wenigen Monaten verarbeitete Sobol Almas Affären und Beziehungen mit prominenten Persönlichkeiten<sup>336</sup> zum Polydrama *Alma – A Show Biz ans Ende*. Paulus Manker übernahm die Regie und spielt in diesem Stück bis heute die Figur des Malers Oskar Kokoschka.

Die Uraufführung fand am 29. Mai 1996 im Sanatorium Purkersdorf statt. Aufgrund des großen Erfolges blieb die Produktion bis 2001 an diesem Standort. Danach ging *Alma* „auf Reisen“ und wurde an vielen Stationen von Almas Leben gespielt, die sich direkt oder indirekt nachweisen ließen. 2002 kam die Produktion nach Venedig, wo auch die Intendantin des „Märchensommers“ darauf aufmerksam wurde. Am 29. Mai 2015 feiert *Alma* in den Roigk-Hallen in Wiener Neustadt, den ehemaligen Raxwerken, nach 471 Vorstellungen ihren 20. Geburtstag.

Der beispiellose Erfolg dieser Produktion ist auf ein Zusammenspiel mehrerer Faktoren zurückzuführen. Manker und Sobol ist gelungen, wovon sie geträumt hatten, nämlich die Starre im Auditorium aufzuheben, die Masse zu bewegen und das Publikum zu mündigen Theaterbesucherinnen und -besuchern zu machen, die ihre Szenenauswahl treffen und ein individuelles Stück gestalten.

Die physische Erfahrung der Wanderung ist für viele Zuschauerinnen und Zuschauer ebenfalls ein neues Theatererlebnis, das sie von der Guckkastenbühne her kaum kannten.

Mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit sind die Spielorte für die nach wie vor ausverkauften Vorstellungen mitentscheidend. Oftmals sind es Örtlichkeiten, die der Öffentlichkeit erst durch die Produktion von *Alma* wieder zugänglich gemacht wurden.<sup>337</sup>

*Alma* ist ein Fest der Sinne. Die Einmaligkeit dieser Produktion wird als Kostbarkeit wahrgenommen, Zeitzeuge eines besonderen Theatererlebnisses gewesen zu sein, das sich abhebt von der Masse.<sup>338</sup>

---

<sup>336</sup> Gustav Mahler, Franz Werfel, Oskar Kokoschka, Walter Gropius, um nur einige zu nennen.

<sup>337</sup> Beispielsweise die Schauplätze Sanatorium Purkersdorf oder das k.k. Post- und Telegrafenamnt am Börseplatz in Wien.

<sup>338</sup> Tatsächlich handelt es sich auch um eine sehr „exklusive“ Veranstaltung. Eine Eintrittskarte kostete 1996 125,- Schilling (rund 9,5 Euro); heute 125,- Euro. Pausenbuffet und Getränke inkl. Vgl. o.N., *ALMA. Karten*, 2015, [www.alma-mahler.com/deutsch/tickets/tickets.html](http://www.alma-mahler.com/deutsch/tickets/tickets.html), Zugriff: 09.12.2014.

## 6.2. Struktur

Das bereits genannte Schloss Poysbrunn in Niederösterreich ist Schauplatz und rahmengebend für jede Vorstellung des „Märchensommers“. Obwohl sich je nach Erzählvorlage Varianten im Ablauf ergeben können, zeigt sich bislang eine gewisse Übereinstimmung in der Struktur aller Produktionen:

Das Publikum wird gesammelt zu einer ersten Begrüßungsszene mit dem „Märchensommer“-Ensemble geleitet. Bei dieser Gelegenheit wird in die Handlung eingeführt und die Protagonistinnen und Protagonisten des Stückes stellen sich, oftmals musikalisch, einzeln oder gemeinsam vor. Hier erfolgt auch die erste Kontaktaufnahme mit dem Publikum und dessen Integration in die Geschichte. An dieser Stelle teilt sich die Erzählung meistens schon in drei Parallelszenarien,<sup>339</sup> und die zugeteilten Gruppen wandern mit ihren Heldinnen und Helden zeitgleich zu deren Einzelszenen.

In einer Versammlungsszene treffen alle Gruppen wieder aufeinander. Hier werden die Erlebnisse der einzelnen Teams kurz besprochen, eventuelle Ergebnisse ausgewertet und münden dann in eine große Schlusszene mit einem glücklichen Ausgang. Als mögliche Spielorte kommen das gesamte Areal innerhalb der Schlossmauern sowie einige ausgewählte Räume im Gebäude samt Innenhof in Frage.

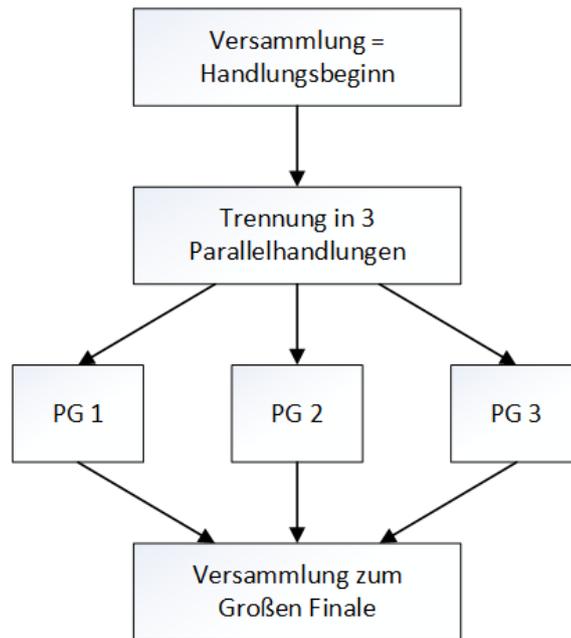
Auf einen kurzen Nenner gebracht, liegt der Spielweise des „Märchensommers“ in der „Wandertheaterfassung“ ein „Versamlungs-, Trennungs-, Versamlungskonzept“<sup>340</sup> zugrunde, das sich durch Trennung in drei Parallelhandlungen, PG1, PG2 und PG3, kurzfristig spaltet und in einem großen Finale wieder zusammenfindet. Die nachfolgenden Graphiken sollen die Inszenierungsweise des „Märchensommers“ anhand der Graphik 1) „Märchensommer“-Grundmodell und Graphik 2) „Märchensommer“-2014 *Alice im Wunderland – Neu erträumt* verdeutlichen.

---

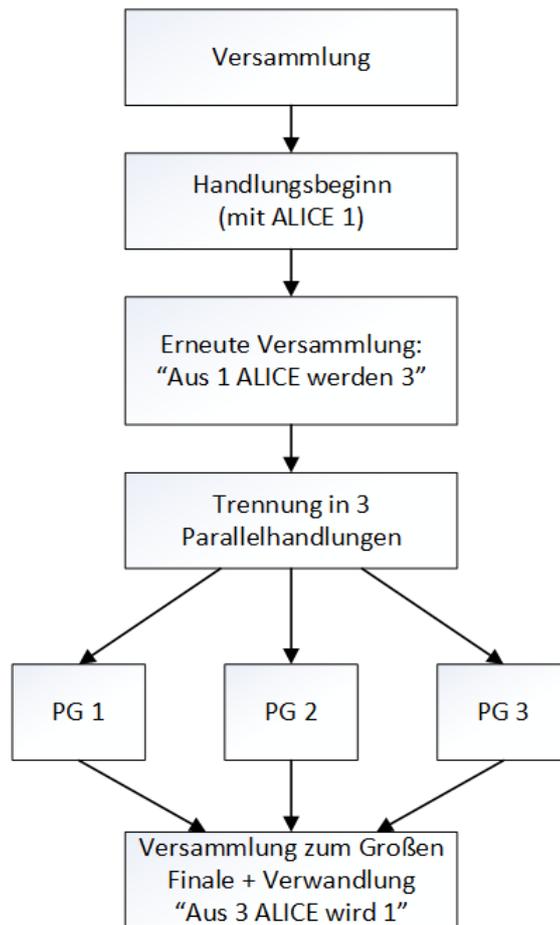
<sup>339</sup> Bei *Alice im Wunderland – Neu erträumt* erfordert der Plot nach der Begrüßung nochmals eine Versammlungsszene an einem anderen Ort, von welchem die drei Gruppen mit ihren zugeteilten Märchenfiguren starten können.

<sup>340</sup> Dieses Konzept gilt für das „interaktive Wandermärchentheater“. Die Bühnenfassungen des „Märchensommers“ folgen einer sukzessiven Spielweise.

Graphik 1) Födinger, Brigitte: „Märchensommer“. Grundmodell, 2014.



Graphik 2) Födinger, Brigitte: „Märchensommer“ 2014. *Alice im Wunderland – Neu erträumt*, 2014.



Die nachfolgende detaillierte Szenendarstellung „Aus 1 Alice werden 3“ beschreibt exemplarisch die Trennung der Handlung in drei parallele Handlungsverläufe sowie ihre Zusammenführung.

### 6.2.1. Verwandlungsszene: „Aus 1 Alice werden 3“

In Anlehnung an das Original liegt der gesamte Fokus der „Märchensommer“-Erzählung auf dem Mädchen Alice, denn nur sie kann ihre Katze Dreamy retten. Eine Alice reicht aber nicht. Blums Konzept sieht eine Teilung des Publikums in drei Gruppen vor, da die kleinen Räumlichkeiten im Schloss maximal 70 bis 80 Personen pro Raum fassen können. Alice vervielfacht sich in der Riedl-Schlosser Fassung selbst, da sie die zentrale Figur ist.

In Carrolls Original-Literaturvorlage findet Alice ein Fläschchen mit der Aufschrift „Trink mich“ und gelangt mit Hilfe des Zaubers getrunken verkleinert durch eine winzige Türe in das Wunderland. Die Dramaturgie des „Märchensommers“ bedient sich in der Szene „Aus 1 Alice werden 3“ eines anderen Kunstgriffes: „Kaffee im Wunderland macht aus eins drei!“<sup>341</sup>, heißt es in der Textvorlage. Mittels Kaffeegenuss werden zwei zusätzliche „Alice“-Figuren in das Stück eingeführt, die zu Gruppenanführerinnen werden. Für die Rückverwandlung souffliert das Kaninchen den planlosen Alices, dass nur Kaffee aus „Alice 1, 2, 3“<sup>342</sup> wieder eine Alice machen würde.<sup>343</sup>

*Inszenierung:* Alice sucht mit ihrer gesamten „Schulklasse“ nach ihrer Katze Dreamy. Drei „sprechende Türen“ versperren den Weg. Alice erfährt, dass ihre Katze sich hinter den verschlossenen Türen im Wunderland befindet, die nur ein Schlüssel, der unerreichbar hoch hängt, öffnen könne. Der Hinweis „trink wonach dir ist“ führt sie zu der Entscheidung „Milch, Tee oder Kaffee“. Alice entscheidet sich für Kaffee, der im Wunderland aus eins drei macht. Unvermittelt stoßen Alice 2 und Alice 3 über die Rutsche dazu. Gemeinsam gelingt es ihnen, mit einer „Räuberleiter“ an den Schlüssel zu kommen, woraufhin sich die Türen in das Wunderland knarrend öffnen.

Die Rückkehr aus dem „Reich der Herzkönigin“ gelingt durch erneutes Trinken des „Zauber-Kaffees“. In einer Verwandlungsszene verschwinden Alice 2 und Alice 3. Alice 1 hat ihre Katze wieder und erwacht mit dieser aus ihrem Tagtraum.

---

<sup>341</sup> Riedl-Schlosser, *Alice im Wunderland – Neu erträumt*, S.10.

<sup>342</sup> Die Bezeichnung „Alice 1, 2, 3“ entstammt der Textvorlage. Ebd., S.34.

<sup>343</sup> Vgl. ebd., S.38.

### 6.2.2. Simultanität als Stilmittel

Beim „Märchensommer“ ist Simultanität im Verständnis von Gleichzeitigkeit ein wesentliches Stilmittel: Zeitgleich werden drei parallel verlaufende Szenen an verschiedenen Orten erzählt. Diese Parallelhandlungen haben einen gemeinsamen Überbau und münden auch wieder zusammen. Es sind völlig unabhängige Handlungsstränge ohne inneren Bezug zueinander, das heißt, jede Einzelgruppe hat unterschiedliche Erlebnisse, die als Teilsequenz des Stückes zu sehen, aber in sich abgeschlossen sind.

Für die Spielweise des „Märchensommers“ ist die Bildung einer Gruppe eine wesentliche Voraussetzung. Die Entscheidung fällt bereits an der Kasse, da die Zuteilung an zentrale Figuren des Märchenstückes über die Eintrittskarten erfolgt. Alle Gäste, ob groß oder klein, erhalten einen entsprechenden „Märchenkleber“, der sie einer Heldin oder einem Helden zuweist. „An bestimmten Stellen erlebt man das Märchen aus der Perspektive einzelner Figuren, später kommen wieder alle zusammen. Auf diese Weise bekommt das Stück eine spezielle Dynamik.“<sup>344</sup>

*Inszenierung:* „Alice 1, 2, 3“ machen sich unabhängig voneinander auf die Suche nach ihrer Katze Dreamy. Unterwegs treffen sie mit ihren drei Gruppen zeitgleich in unterschiedlichen Szenarien und Räumen auf je einen von drei Wunderlandbewohnern. Die Räumlichkeiten sind für die jeweilige Szene entsprechend ausgestattet und mit Sitzgelegenheiten für das Publikum versehen.

Nach diesen Besuchen machen sich alle Gruppen auf den Weg zur Herzkönigin, wo sie gleichzeitig ankommen. Drei Alices hatten verschiedene Erlebnisse, die sie nun untereinander austauschen. Die einzelnen Abenteuer haben jedoch keine Auswirkungen auf den weiteren Handlungsverlauf und bedingen einander nicht.<sup>345</sup>

Die nachfolgenden Darstellungen der parallelen Abläufe lassen erkennen, dass die Szenen hinsichtlich ihres Interaktionsfaktors, der Rolle und dem Einsatz von Kindern in Nebenrollen, aber auch in ihrem Charakter und in ihrer Aussagekraft sehr unterschiedlich sind.

---

<sup>344</sup> Verein Märchensommer, „Alice im Wunderland – Neu erträumt“.

<sup>345</sup> In den vergangenen Jahren gab es Folgeszenen, die auf den Erlebnissen der Einzelszenen aufbauten. Beispiel *Malanda* (2013): Drei Figuren wurden ausgeschickt, um drei Zutaten für den Zaubertrank zu holen, der in der Finalszenen gebraut wurde.

### 6.2.2.1. Parallelhandlung 1 (PG 1): Alice 1 und die Raupe

Alice 1 findet mit ihrer Gruppe einen Wegweiser, der sie zur Praxis von „Dr. Dr. Dr. der Psychologie Frau Professor Raupe“ führt. Auch nach wiederholtem Klopfen wird nicht geöffnet, weshalb Alice 1 mit ihrer Gruppe nach kurzer Wartezeit unaufgefordert eintritt. Frau Professor Raupe sitzt zunächst mit dem Rücken zum Publikum, raucht Wasserpfeife und hält offensichtlich soeben Pause. Später wird Alice 1 erfahren, dass die Raupe zu rauchen begonnen habe, weil es sie so weise aussehen ließe.<sup>346</sup> Sie verhält sich gegenüber Alice 1 und ihrer „Schulklasse“ vorerst reserviert, da sie vor einer vermeintlichen „Gruppentherapiesitzung“ zurückschreckt.

Gemeinsam mit Alice 1 halten sich zwei weitere Patienten in der Praxis auf: Ein Fisch, der befürchtet, demnächst im Kochtopf der Herzkönigin zu landen sowie eine gelbe Rose, die wegen ihrer Farbe dringend um Hilfe bittet, da die Herzkönigin ausschließlich rote Rosen duldet. Beiden kann geholfen werden. Frau Professor Raupe gibt dem Fisch den gut gemeinten Rat, bei der nächsten Begegnung mit der Herzkönigin Augen und Mund weit aufzureißen, um krank und damit ungenießbar auszusehen. Im Falle der gelben Rose hat Alice 1 die „rettende“ Idee, dieser einen roten Blumentopf aufzusetzen; ein Vorschlag, der bei Raupe als auch Rose auf Wohlgefallen stößt. Tanzend geht letztere ab. Sowohl bei Fisch als auch Rose handelt es sich um darstellende Kinder im jeweiligen Kostüm mit kurzen Dialogen.

Alice 1 gelingt es zunächst nicht, nach dem Verbleib ihrer Katze zu fragen. Die Raupe ihrerseits berichtet selbstherrlich von den Wunderlandbewohnern, die alle mit ihren Sorgen und Nöten in die Praxis kämen. Sie erzählt unter anderem von „Mutter-Tochter-Beziehungskisten“ von Schildkröten und Elefanten, von einem verliebten Drachen namens Jabberwocky mit Liebeskummer, dem Känguru Sue und seiner Angst, am Weitspringwettbewerb teilzunehmen und anderen „Sorgenkindern“. An dieser Stelle setzt die Raupe zu einem Sologesang an, dem „Alles oki woki do Blues“ (03'18“), den Alice 1 immer wieder mit Fragen gesanglich unterbricht.

Endlich kann Alice 1 ihre wichtige Frage stellen, doch Frau Professor Raupe hat „kein Dreamy“ gesehen. Alices 1 Verwirrung hinsichtlich ihrer multiplen Identität nimmt Frau Professor Raupe gelassen und zugleich interessiert zur Kenntnis: „Ich bin Alice. Glaube ich jedenfalls. [...] Doch dann wurde ich mehr. Genauer gesagt war ich plötzlich zu

---

<sup>346</sup> Diese Information spielt auf die Figur der weisen männlichen Raupe in Carrolls Original an. Vgl. Carroll, *Alice im Wunderland*, S.47-54. In der Riedl-Schlosser Fassung ist die Raupe weiblicher Natur.

dritt!<sup>347</sup> An dieser Stelle wird die „Schulklasse“ in das Stück miteinbezogen, denn die Raupe fragt das Publikum, wer es gerne sein möchte. Einzelne Kinder oder Erwachsene melden sich durch Handheben oder Zwischenrufe zu Wort.

Als die Raupe begreift, dass Dreamy eine Katze ist, wird ihr klar, dass es sich hierbei um „die Neue“ der Herzkönigin handelt, die zudem bei der Raupe in Therapie ist, da sie „der schwierigste Fall von allen“<sup>348</sup> wäre. Alice 1 bekommt Angst, ihre Katze niemals mehr wiederzufinden. Die Raupe versucht daraufhin, Alice 1 Mut zuzusprechen und ihr Selbstbewusstsein und jenes der „Schulklasse“ zu stärken. Hier setzt die große interaktive Szene mit dem Publikum ein. Die Raupe stellt Suggestivfragen in der Art von „Werdet ihr die Herzkönigin finden? Werdet ihr Dreamy befreien? Könnt Ihr das schaffen?“ Auf alle Fragen antwortet „die Klasse“ im Chor: „Ja, wir schaffen das.“ – Nach dieser „stärkenden“ Runde entlässt die Raupe Alice 1 und ihre Klasse, um Dreamy zu retten, bevor es zu spät wäre.<sup>349</sup> Die Raupe bleibt alleine zurück, selbstverliebt und sich für ihre guten Ratschläge lobend.

PG 1 behandelt verschiedene Ängste und Probleme und schließt mit der Erkenntnis, dass sich alle Schwierigkeiten in unterschiedlicher Weise meistern lassen. Die Figur der Raupe trägt narzisstische Züge, dennoch sind ihre Ratschläge für die Hilfesuchenden von hohem Wert. Die Interaktion mit dem Publikum erfolgt über kleine Zwischenfragen und eine motivierende Runde zur Stärkung des Selbstbewusstseins. Darstellende Kinder treten in mehreren kleinen Nebenrollen auf und beleben so die Szenerie.

#### 6.2.2.2. Parallelhandlung 2 (PG 2): Alice 2 und der Hutmacher

Alice 2 gelangt mit ihrer Gruppe an einen Wegweiser mit der Aufschrift „Zur lustigen Teegesellschaft“. Sie folgt diesem Hinweis und kommt schließlich zum Hutmacher, wo sie an einem gedeckten Tisch die Mützelmaus schlafend vorfinden. Letztere wird von einem Kind in entsprechendem Kostüm dargestellt. Einige Kinder aus der „Schulklasse“ dürfen an der Tafel Platz nehmen.

Der Hutmacher tritt im typischen Kostüm<sup>350</sup> auf und ist sehr erfreut über die „Riesenpartygesellschaft“. Das Kaninchen stößt ebenfalls hinzu. Der Hutmacher lässt

---

<sup>347</sup> Riedl-Schlosser, *Alice im Wunderland – Neu erträumt*, S.16.

<sup>348</sup> Ebd., S.16.

<sup>349</sup> Ebd., S.18.

<sup>350</sup> Vorbild des Hutmacher-Kostümes war augenscheinlich das Kostüm desselbigen in Tim Burtons *Alice in Wonderland*.

sich auch von Alices 2 Widersprüchen nicht abbringen, ihren Geburtstag zu feiern, denn nur durch tägliches Feiern und die Produktion passender Hüte kann er sich den hartnäckigen Einladungen der Herzkönigin zum Krockettspiel entziehen. Alice 2 muss alle „verrückten“ Hüte anprobieren und reagiert darauf unterschiedlich mit Schluckauf, Stimmverlust oder dem Vertauschen von Wörtern.

Alices 2 Fragen nach dem Verbleib ihrer Katze lösen bei der Mützelmaus jedes Mal einen Aufschrei aus, da sie panische Angst vor Katzen hat. Der Hutmacher besänftigt sein Haustier jedes Mal liebevoll, woraufhin sie sofort wieder einschläft. Man einigt sich darauf, zukünftig nur mehr von der „Miau“ zu sprechen.

Es folgt der „Huttanz“ mit dem Lied „Rucki Zucki (04'16“), den der Hutmacher Alice 2 und ihrer „Schulklasse“ erklärt. Kapitel 6.3.4. geht darauf als Beispiel für Interaktion mit dem Publikum noch näher ein.

Nach dem Tanz eilt das Kaninchen plötzlich davon, da es der Herzkönigin die Zeit ansagen muss, sich aber wie immer verspäten wird. Zuvor erfährt Alice 2 noch, dass ihre „Miau“ die neue Grinsekatze der Herzkönigin sei, welche Katzen „zum Fressen“ gern habe. Daraufhin verschwindet bei Alice 2 die Lust, noch weiter ihren „Nicht-Geburtstag“<sup>351</sup> zu feiern und sie bricht mit der Gruppe zur Herzkönigin auf. „So, wir gehen jetzt. Kommt ihr mit und helft mir?“<sup>352</sup>, fragt sie ihre „Schulklasse“. Die Gruppe bestätigt und gemeinsam machen sie sich auf den Weg.

PG 2 kann als die „ver-rückteste“ aller Szenen betrachtet werden. Die Figur des Hutmakers, sein Kostüm, die innovativen Hüte und der Ablauf der verrückten Teeparty deuten darauf hin. Der liebevolle Umgang des Hutmakers mit der Mützelmaus und ihren Ängsten macht deutlich, dass es sich um eine vielschichtige Figur mit unterschiedlichen Wesenszügen handelt. Das Publikum wird von Anfang an stark in die Szene integriert und gefordert. Die Rolle der Mützelmaus, die von einem Kind dargestellt wird, setzt ein besonderes Konzentrationsvermögen voraus, weil sie aus ihrer „schlafenden Rolle“ prompt auf Stichwörter reagieren muss.

---

<sup>351</sup> In Carrolls Original unterhalten sich Alice und Humpty Dumpty über den „Ungeburtstag“, den man an dreihundertvierundsechzig Tagen feiern könne. Vgl. Carroll, *Alice hinter den Spiegeln*, S.86f.

<sup>352</sup> Riedl-Schlosser, *Alice im Wunderland – Neu erträumt*, S.22.

### 6.2.2.3. Parallelhandlung 3 (PG 3): Alice 3 und Humpty Dumpty

Alice 3 findet mit ihrer Gruppe einen Wegweiser im Stile eines Kinderreimes: „Auf der Mauer, auf der Mauer geht der Humpty Dumpty. Seht euch Humpty Dumpty an, ob das Ei wohl fallen kann? Auf der Mauer, auf der Mauer geht der Humpty Dumpty.“<sup>353</sup> Neugierig folgt Alice 3 der Hinweistafel über eine steile Treppe in ein Kellergewölbe. Auf einer schrägen und schmalen Mauer spaziert ein Ei-ähnliches Wesen herum, welches zu sich spricht: „Zwei voraus, einen zurück. Blick gerade aus. Ich muss in Bewegung bleiben!“<sup>354</sup>

Alice 3 steigt auf die Mauer und bleibt zunächst unbemerkt. Erst als sie das Wesen mit seinem Namen anspricht, erschrickt es, taumelt und fällt beinahe von der Mauer. Humpty Dumpty gibt sich als menschenscheues Wesen, das keine Nähe duldet, einen Hygienewahn und einen „Ei-Komplex“ hat. Alice 3 muss bei seinem Schrittmuster mitmachen, damit kein Stau auf der Mauer entsteht und kann mehrmals gerade noch seinen Sturz von der Mauer verhindern. Die Vorstellung, dass mehrere Alices oder gar die „Schulklasse“ auf seine Mauer kommen könnten, bringt „Humpty“ ebenso ins Wanken wie ihre Frage, ob er ein Ei wäre. Humpty Dumpty äußert sich verbittert: „Warum kann man mich nicht nach dem Namen fragen? Nein! Alle fragen sie, ob ich ein Ei bin!“<sup>355</sup>

Alice 3 stellt die Frage nach ihrer Katze und erfährt, dass Dreamy tatsächlich auf der Mauer war. Das „Ei-Wesen“ teilt auch mit, dass sie die neue Grinsekatz der Herzkönigin sei und dieser zur Unterhaltung dienen müsse, bis letztere ihrer überdrüssig geworden sei, „dann ham ham.“ Alice 3 wird traurig angesichts der Vorstellung, dass die Herrscherin ihr geliebtes Tier „zum Fressen gern“ haben könne. Humpty Dumpty kann jedoch keine Tränen sehen, wie er überhaupt mit Gefühlen nicht umgehen kann. Es entwickelt sich ein Gespräch über Weinen und Lachen. Gemeinsam mit ihrer „Klasse“ zeigt ihm Alice 3, wie man weint und lacht. „Humpty“ gefällt insbesondere das Lachen sehr. Alice fragt nach, ob er nie einsam wäre, da es doch zu zweit viel schöner sei. Sie singen das Duett „Nimm meine Hand“ (03'44“), und Alice 3 beginnt das „Ei-Wesen“ zu mögen. Humpty Dumpty fordert sie auf, ihre Katze so schnell wie möglich zu retten. Alice 3 holt sich den Unterstützungswillen ihrer Klasse und umarmt Humpty zum Abschied so fest, dass er Angst bekommt, ein „Spiegelei“ oder gar ein „Omelette“ zu werden. Gleichzeitig hofft er, Alice 3 wieder zu sehen. Als er die Zwillinge Tweedledee und

---

<sup>353</sup> Riedl-Schlosser, *Alice im Wunderland – Neu erträumt*, S.24.

<sup>354</sup> Ebd., S.24.

<sup>355</sup> Ebd., S.27.

Tweedledum, die nur darauf warten, dass er von der Mauer fällt, in der Ferne erspäht, geht er mit neuem Selbstbewusstsein direkt auf sie zu. Alice 3 verlässt in der Zwischenzeit mit ihrer Klasse die Szene und begibt sich auf den Weg zur Herzkönigin.

PG 3 kann als die emotionalste der drei Szenen gewertet werden. Die kurze Interaktionsszene mit dem Publikum beschränkt sich auf das Vorführen von Weinen und Lachen. In diesem Handlungsabschnitt werden zwei wesentliche Aussagen vermittelt, nämlich dass auch eine harte Schale einen weichen Kern haben kann<sup>356</sup> und dass es „zu zweit [...] viel schöner“ ist.<sup>357</sup> An diesem Schauplatz spielen keine Kinder in Nebenrollen mit.

### 6.2.3. Ein Stationentheater?

Lewis Carroll stellt im Original Alices Reise durch das Wunderland als Aneinanderreihung von mehr oder weniger unzusammenhängenden, unlogischen Szenen dar, die durch die Hauptfigur Alice verbunden sind. Gegen Ende der Geschichte wird klar, dass es sich um den Tagtraum eines kleinen Mädchens handelt. Da Träume nur selten aus logischen Zusammenhängen bestehen, ist es rückblickend bei Carroll nicht weiter verwunderlich, dass dieser nur eine Rahmenhandlung vorgibt, in welcher er Einzelszenen willkürlich aneinanderreicht.

Riedl-Schlosser und Nina Blum verwendeten für die Darstellung der simultanen Parallelhandlungen einige „Stationen“ von Alices Abenteuern aus der Originalvorlage und entwickelten diese neu. Zudem erhielten alle Szenen einen emotionalen Tiefgang, der sich wie ein roter Faden durch das Stück zieht: die Suche nach Alices geliebter Katze Dreamy. Von Anfang an macht die Erzählung des „Märchensommers“ deutlich, dass Alice und ihre Katze Dreamy eins sind. Ein Beweis für Alices Zuneigung zu ihrer Katze ist die Tatsache, dass sie diese sogar in die Schule mitnimmt. Als das Kätzchen verschwindet, unternimmt Alice alles Mögliche, um es wiederzufinden.

In der Analyse ist festzuhalten, dass es auf den Standpunkt der Betrachtung ankommt, ob ein „Märchensommer“-Stück als „offenes“ oder „geschlossenes“ Drama gesehen wird. Die lose Aneinanderreihung von Einzelszenen spricht für ein „offenes Drama“, wie es für das „Stationentheater“ typisch ist. Es besteht aus zeitgleichen und gleichwertigen

---

<sup>356</sup> Vgl. Riedl-Schlosser, *Alice im Wunderland – Neu erträumt*, S.29.

<sup>357</sup> Ebd.

Parallelhandlungen ohne linearen Handlungszusammenhang, welche jedoch durch eine übergeordnete Idee - die Suche nach Dreamy - verbunden sind.

Die Besucherinnen und Besucher des Familientheaters erleben aber auch ein „geschlossenes Drama“ mit einer eindeutigen Haupthandlung. Alices Begegnungen mit den verrückten Figuren im Wunderland werden aufgrund der simultanen Spielweise als durchlaufende Handlung erfahren, denn die jeweilige Publikumsgruppe bekommt immer nur eine von drei Varianten erzählt. Es ist eine kontinuierliche Entwicklung in der Haupthandlung zu beobachten, die in einem „Großen Finale“ endet. An dieser Stelle ist festzuhalten, dass die Inszenierungs- und Spielweise des „Märchensommers“ aus einem konzipierten „offenen Drama“ ein „geschlossenes Drama“ macht. Es liegt eine Mischform vor, die sich nicht leicht abgrenzen lässt. Wie anhand der Fallbeispiele in Kapitel 3.3.1. „Das Stationendrama“ aufgezeigt wurde, begünstigt auch beim „Märchensommer“ die besondere Lokalität Schloss das Format.

### 6.3. „Mitmachtheater“

Der „Märchensommer“ in Niederösterreich versteht sich als

„Interaktives Wandermärchentheater für Menschen ab 4 Jahren. [...] Mitsingen, Mittanzen und Mitdichten ist gefragt. Kinder und Erwachsene können sich immer wieder aktiv am Geschehen beteiligen. [...] Theaterinteressierte Kinder haben die Möglichkeit in kleinen Nebenrollen, Theaterluft zu schnuppern.“<sup>358</sup>

Die Homepage des „Märchensommers“ verweist in Schlagzeilen simultan auf mehrere Aspekte des „Mitmachens“: Es wird die Beteiligung der Zuschauerinnen und Zuschauer über das Zusehen hinaus angeboten, Kinder wie Eltern werden angesprochen und Kindern wird die Möglichkeit eingeräumt, selbst mitzuspielen. Auf den darstellenden Aspekt wird in Kapitel 6.3.5. unter dem Begriff „Theater mit Kindern“ noch näher eingegangen.<sup>359</sup>

In weiterer Folge soll daher primär der Begriff Interaktion im Sinne einer aktiven Einbindung des Publikums in das theatrale Geschehen des „Märchensommers“ untersucht werden. Für die Analyse werden Spielformen wie in Kapitel 3. beschrieben herangezogen und mit der Spielweise des „Märchensommers“ in Verbindung gebracht. Zuvor soll jedoch der Begriff Kindertheater noch genauer definiert werden.

---

<sup>358</sup> Verein Märchensommer, „Alice im Wunderland – Neu erträumt“.

<sup>359</sup> Irreführend ist an dieser Stelle, dass der Hinweis auf der Homepage sich auf die gesamte Produktion eines Sommers bezieht. In der Realität können Kinder aber nicht von Mal zu Mal in der jeweiligen Produktion mitspielen, sondern werden auf ihre „kleinen Nebenrollen“ vorbereitet.

### 6.3.1. Definition „Kindertheater“

Kindertheater bedeutet heute für viele Rezipientinnen und Rezipienten, dass Kinder bei einer Aufführung in einer bestimmten Form - schauspielerisch, singend oder tanzend - mitmachen können. Zuschauen alleine wird nicht als aktiver Akt gesehen.

„Kindertheater meint jene szenischen Darbietungen mit Kindern und/oder für Kinder, die sich der Mittel des Genres Theater mit Sprache und Gestik, Kostümen und Masken, Kulissen und Requisiten bedienen.“<sup>360</sup>

Wolfgang Schneider<sup>361</sup> lässt mit seiner weitgefassten Formulierung viel Raum hinsichtlich der vielfältigen Einsatzmöglichkeiten, wie Kindertheater inszeniert werden kann. Üblicherweise versteht man darunter ein von professionellen Theaterensembles für Kinder vorgetragenes Schauspiel; vielerorts auch mit Musicalcharakter. Manchmal spielen auch Kinder für Kinder, beispielsweise in Schulen, auf Kleinbühnen oder bei Theaterworkshops, oder sie werden, wie im Falle des „Märchensommers“, in kleinen Nebenrollen in das Theaterspiel miteinbezogen.

Im „Wörterbuch der Theaterpädagogik“ wird für den Begriff Kindertheater eine ausdrückliche Trennungslinie zwischen dem Spiel professioneller Schauspielensembles für Kinder und dem Spiel der Kinder selbst gezogen.

„KuJ<sup>362</sup> ist die Bezeichnung für Theateraufführungen professioneller SchauspielerInnen, die sich absichtsvoll und vorzugsweise an Kinder oder Jugendliche wenden, erkennbar an Stoffwahl und Spielweise, Aufführungsort und Aufführungszeit. Das Spiel der Kinder selbst, das Imaginieren von Situationen und das Imitieren anderer, [...] ist hier allerdings nicht gemeint.“<sup>363</sup>

In der Fachliteratur hat sich der Begriff „vierte Sparte“ gleichsam als Synonym für Kinder- und Jugendtheater etabliert. Ursächlich sind damit Theaterhäuser gemeint, die außer den drei Sparten Schauspiel, Musiktheater und Ballett auch Theater für Kinder und Jugendliche anbieten.

---

<sup>360</sup> Schneider, Wolfgang: „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland.“ In: *Reclams Kindertheaterführer. 100 Stücke für eine junge Bühne*. Hg. Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland. Mit 42 Abbildungen. Stuttgart: Reclam, 1994. S.10.

<sup>361</sup> Wolfgang Schneider ist ehemaliger Leiter des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland und Vorsitzender der deutschen ASSITEJ (Association Internationale de Theatre Pour L'Enfance et La Jeunesse), der für eine weltweite Förderung und Vernetzung professionellen Theaters für Kinder und Jugendliche eintritt.

<sup>362</sup> Die Abkürzung „KuJ“ steht für Kinder- und Jugendtheater.

<sup>363</sup> Lang, Thomas: „Kinder- und Jugendtheater“. In: Streisand, Marianne/Gerd Koch (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*, Berlin, Milow: Schibri. 2003. S.156.

„Als vierte Sparten bezeichnet man Kinder- und Jugendtheater in öffentlicher Hand, die neben der Schauspielsparte, dem Musiktheater und dem Ballett darstellende Kunst anbieten, die nicht über ihre Kunstform, sondern ihre Zielgruppe definiert werden.“<sup>364</sup>

Obwohl es unterschiedliche Spielweisen gibt, so trifft doch eine Gemeinsamkeit auf alle Formen des Kindertheaters zu, nämlich die Definition der Zielgruppe: Kindertheater wird nicht über seine künstlerische Ausrichtung, sondern über sein Publikum definiert.<sup>365</sup>

Theater für bzw. mit Kinder(n) zählt aktuell zum kulturellen Bildungsstandard. Es soll die kindliche Kreativität fördern und sich positiv auf die Entwicklung des Kindes auswirken. Trotz des hohen künstlerischen Qualitätsanspruches nimmt Kindertheater eine Sonderstellung im Genre Theater ein: Oftmals werden die Eintrittspreise als überhöht angesehen und auch das mediale sowie das kulturpolitische Interesse halten sich in engen Grenzen.

### 6.3.2. Der Begriff Interaktion / Publikumsbeteiligung

Interaktion bedeutet für Anwesende einer Vorstellung des „Märchensommers“, aktiv von den Darstellerinnen und Darstellern in Szenen eingebunden zu werden. Von Anfang an wird das Publikum zum Mitmachen aufgefordert. Dies passiert aber nicht uneingeschränkt. Zwischenrufe und unerwartete Episoden sind bei einem Theater für Kinder unvermeidbar und auch zugelassen, solange sie nicht den Ablauf des Stückes gefährden. Zu keinem Zeitpunkt können die Gäste des „Märchensommers“ das Stück bzw. dessen Handlung verändern oder beeinflussen. Ihre Beteiligung dient der Belebung des Stückes, schafft mehr Identifikation beziehungsweise geht auf die verbreitete Erwartungshaltung ein, dass Theater für Kinder Mitspielen bedeutet. Im Falle des „Märchensommers“ bedeutet Mitspielen beziehungsweise exakter Mitmachen: „mitsingen, mittanzen, mitdichten“<sup>366</sup> und vergleichbare Handlungen. Im Allgemeinen passieren diese Aktivitäten in der Gruppe, wie die Darstellung des „Huttanzes“<sup>367</sup> exemplarisch veranschaulicht wird. Nur vereinzelt werden individuelle Antworten erwartet. Der interaktive Faktor ist Format mitbestimmend und ein wichtiger Teil des Ganzen.

---

<sup>364</sup> Richter, Anne: „Das Ideal: Selbständig, finanziell gesichert und anerkannt. Ein Streifzug durch die Strukturen von Kinder- und Jugendtheater“. In: Gronemeyer, Andrea/Julia Dina Heße /Gerd Taube (Hg.): *Kindertheater. Jugendtheater. Perspektiven einer Theatersparte*. Berlin: Alexander, 2009. S.48.

<sup>365</sup> Manchmal richtet es sich auch an Jugendliche, denn viele Theatermacher produzieren für beide Gruppen. Jugendliche bleiben in dieser Arbeit ebenso unberücksichtigt wie Theater für die Aller kleinsten; gemeint ist hier Theater von 0 – ca. 2 Jahre.

<sup>366</sup> Vgl. Verein Märchensommer, „Alice im Wunderland – Neu erträumt“.

<sup>367</sup> Siehe Kapitel 6.3.4.

### 6.3.3. Analyse vergleichbarer Modelle

Im Vergleich mit anderen Spielformen des „Mitmachens“ lässt sich mit Sicherheit sagen, dass der „Märchensommer“ in der Definition von Dagmar Dörger ein „Animationstheater“ ist, das die Zuschauerinnen und Zuschauer über das Zusehen hinaus beteiligt.<sup>368</sup>

Von einem partizipativen Format ist nur einschränkend zu sprechen: Die Inszenierung des „Märchensommers“ sieht zwar eine Beteiligung des Publikums am Aufführungseignis vor, nicht jedoch am Inszenierungsprozess, in welchen nur Regie und künstlerisches Team involviert sind.

Improvisationstalent und Lust müssen die Schauspielerinnen und Schauspieler des „Märchensommers“ mitbringen, „sonst werden sie sich mit dieser Art von Theater nicht wohlfühlen“<sup>369</sup>, meint Nina Blum. Kinder können sehr spontan reagieren und sich unvermittelt zu Szenen äußern. Da gilt es prompt darauf einzugehen, aber die Mimen müssen auch schnell wieder zur Szene zurückfinden, denn der Plot ist fix vorgegeben. Der „Märchensommer“ ist daher mit Bestimmtheit nicht dem Improvisationstheater zuzurechnen.

Aus den Zeiten des neorealistischen Kindertheaters ist hinsichtlich der Möglichkeiten des „Mittuns“ am ehesten das „Mitmachtheater“ in der Definition von Wolfgang Schneider mit dem „Märchensommer“ vergleichbar: Mitspielen durch Provokation oder explizite Aufforderung bei wenig Eigeninitiative, von Zwischenrufen abgesehen, trifft auch auf den „Märchensommer“ zu. Auch hier wird der klassische Theaterraum verlassen und das konventionelle Zuschauer-Raum-Verhältnis aufgebrochen. Theater dient allerdings ausschließlich der Unterhaltung und hat keinen ideologischen Hintergrund. Das zeigt sich auch in der Auswahl der Stoffe, die auf Basis klassischer Märchenthemata durchaus Lösungsansätze präsentieren. Realitätsnahe Bezüge, wie beim neorealistischen Kindertheater, kamen bislang nur peripher zur Anwendung.

Fazit: Der „Märchensommer“ ist ein „Schau-Spiel“ von Profischauspielerinnen und –schauspielern. Das Publikum kann sich am Aufführungseignis beteiligen oder nur zusehen. Die Kinder im Publikum spielen als „Partner“ eine große Rolle. In der Vergangenheit dienten darstellende Kinder in kleinen Nebenrollen, dramaturgisch betrachtet, in erster Linie der Belebung des Stückes. Der Einsatz von schauspielerisch

---

<sup>368</sup> Siehe Kapitel 3.4.

<sup>369</sup> Blum, Nina, Email, 08.12.2014. Im Besitz der Verfasserin.

aktiven Kindern hängt mehr oder weniger vom Wohlwollen der Regie ab.<sup>370</sup> Ein „Theater der Kinder“, wie es die „animazione“-Bewegung hervorgebracht hat, ist der „Märchensommer“ mit Sicherheit nicht.

Die nachfolgende Darstellung des „Huttanzes“ ist ein typisches Beispiel für eine interaktive Episode mit Publikumsbeteiligung. Keinesfalls ist es eine komplette Szenen-Beschreibung.<sup>371</sup>

#### 6.3.4. Der „Huttanz“

Alice 2 befindet sich mit ihrer „Schulklasse“ beim verrückten Hutmacher. Anwesend sind zudem die Mützelmaus, das Haustier des Hutmachers, und ein weiterer Gast, das Kaninchen. Mit den Worten: „Es ist an der Zeit für den Huttanz!“<sup>372</sup>, wendet sich der Hutmacher an seine Gäste und erklärt die Choreographie sowie jenen Text, welcher später im Refrain seines Liedes „Rucki Zucki“ gemeinsam getanz und gesungen wird. Kaninchen und Mützelmaus unterstützen ihn dabei.

Alle: „Rücken, Rücken, Rücken, Rücken, Zücken, Zücken, Zücken, Zücken,  
Rücken, Zücken, hurtig heiter – Hut um Hut, schon geht es weiter.  
Rucki, Rucki, Rucki, Rucki, Zucki, Zucki, Zucki, Zucki,  
Rucki, Zucki, zu geht's heiter – Zug um Zug, der Hut geht weiter.“<sup>373</sup>

Die Musik von Andreas Radovan sowie der Text von Gudrun Nikodem-Eichenhardt sind für das Publikum schnell zu erfassen. Die Choreographie gestaltet sich etwas komplizierter und setzt den Text entsprechend um. Bei „Rucki, Zucki“ müssen angedeutete Hüte vom Kopf „gezückt“ und wieder aufgesetzt werden, begleitet von Schulterzucken und Kopfnicken. „Zug um Zug“ bedeutet für die Gäste an der Tafel, dass sie einen Platz weiterrücken müssen. Für Kennerinnen und Kenner des originalen „Alice“-Stoffes ist diese Passage ein Hinweis auf das zweite Buch Carrolls *Alice hinter den Spiegeln*, welches auf einem Schachspiel basiert. Alice bemerkt dazu: „Ihr seid doch schon ver-rückt!“<sup>374</sup>

---

<sup>370</sup> Nur für *Alice im Wunderland – Neu erträumt* wurden kleine Kinderrollen geschrieben. Siehe Kapitel 6.3.5.

<sup>371</sup> Komplette Darstellung der Szene siehe Kapitel 6.2.2.

<sup>372</sup> Riedl-Schlosser, *Alice im Wunderland – Neu erträumt*, S.21.

<sup>373</sup> Vgl. Kapitel 2.6.1. Exkurs: Reformpädagogik und Kinderbuchästhetik.

<sup>374</sup> Riedl-Schlosser, *Alice im Wunderland – Neu erträumt*, S.23.

### 6.3.5. Theater mit Kindern

Der „Märchensommer“<sup>375</sup> bietet „Klein und Groß“ eine Fülle von Möglichkeiten an, sich am Bühnengeschehen zu beteiligen. Traditionellerweise dürfen Kinder auch schauspielerisch mitwirken. Den Vorwurf der Effekthascherei, lustigen Attraktion oder des künstlerischen Konzeptes wegen, „welches nur durch den Einsatz von Kindern optimal umzusetzen ist“<sup>376</sup>, weist Nina Blum strikt von sich. Es sei historisch aus dem Bedürfnis der Dorfkinder von Poysbrunn entstanden, die von den Geschehnissen im Schloss sehr begeistert waren und von sich aus mitspielen wollten. Blum habe daraufhin gemeinsam mit der Autorin Michaela Riedl-Schlosser überlegt, wie man Kinder in die laufenden Stücke einbauen könne.<sup>377</sup> Die Einbindung des Ortes war primär der wichtigste Grund, Kinder mitspielen zu lassen.

Seit dem zweiten Jahr des Bestehens des „Märchensommers“ spielen Kinder in kleinen Statistenrollen mit, beispielsweise als Elfen und Trolle in *Malanda* (2007), als Wiesenblumen in *Hex Mex!* (2008), als Kinder eines Geschäftsmannes in *Anamey* (2011), als Schlossführer und kleine Gespenster bei *Schlossgeflüster* (2012) und vieles mehr. Es ist zu beobachten, dass sie die gestellten Aufgaben lustvoll und mit großer Freude erfüllen. Für die zusehenden Kinder sind diese jungen Darstellerinnen und Darsteller ein großer Identifikationsfaktor und auf manche wirken sie animierend, auch selbst schauspielerisch tätig zu werden.

Die Kinder werden auf die kleinen Statistenrollen zeitökonomisch vorbereitet. Dieser Umstand gibt ihnen die Möglichkeit, ihr kindliches Wesen auf der Bühne authentisch auszuleben. Für das „Märchensommer“-Team erfordert der Einsatz von Kindern einen Mehraufwand, der immer wieder ob seines Nutzens diskutiert wurde, zumal keine personellen Ressourcen vorhanden sind, die Kinder entsprechend auszubilden. Zudem sind die Kinder auch während der Vorstellung hinter der Bühne zu „beschäftigen“. Es ist daher ausschließlich Nina Blum und dem Wohlwollen der Regieassistenz zu verdanken, dass Kinder mitspielen können.

Einem Kritikpunkt der NÖ Landesregierung folgend, die in ihrer Funktion als wichtigster Subventionsgeber die „wenig ausgebildeten Mitspielkinder“ kritisierte, wurden 2014 für *Alice im Wunderland – Neu erträumt* erstmals von Michaela Riedl-Schlosser eigene

---

<sup>375</sup> Künstlerisch tätige Kinder gibt es nur beim „Märchensommer“ in NÖ und in der Vergangenheit im Theater Akzent.

<sup>376</sup> Vogg, *Die Kunst des Kindertheaters*, S.59.

<sup>377</sup> Vgl. Blum, Interview, 28.04.2014.

Kinderrollen geschrieben. Via Email konnten die Kinder vorab bekanntgeben, ob sie in stummen oder kleinen Sprechrollen auftreten möchten. Diese Selbsteinschätzung bildete in erster Linie die Grundlage für die spätere Rollenzuteilung. Damit hat sich der ursprünglich gleichberechtigte Einsatz von Kindern auf der Bühne gewissermaßen zu einer „Talenteschmiede“ für angehende Schauspielerinnen und Schauspieler entwickelt. Die Autorin war mit den Schauspielkindern sehr zufrieden. „Ich habe den Eindruck, dass es (Anm.: das Theaterspiel) viel präziser geworden ist. [...] Den Kindern wird mehr bewusst, wie gearbeitet wird. [...] Ich bin voll glücklich mit den Kindern, weil sie viel präsenter sind.“<sup>378</sup>

Tatsächlich mussten die Kinder in ihren Rollen mehr denn je zeigen, dass sie auf Stichwörter reagieren können und ihren Einsatz genau kennen. Die kleinen Solorollen erforderten auch mehr Selbstbewusstsein, als die früheren Einsätze in Kleingruppen. Im Sommer 2014 wurde die Katze Dreamy beispielsweise von zwei acht- bis neunjährigen Mädchen gespielt, die sich diese Rolle wochenendweise aufteilten. Dreamys Darstellung erforderte eine genaue Kenntnis des Textes und der Handlung. Wenngleich sich der Text auf „Miau“ beschränkte, so waren Zeitpunkt, Art und Einsatz der Artikulation entscheidend. Zudem sollten auch schauspielerisch das Wesen einer Katze und die wechselseitige Zuneigung mit Alice nachempfunden werden können. Andere Kinderrollen wurden in Kapitel 6.2.2. bereits erwähnt.

Auch Nina Blum bemerkt belustigt, „dass die Kinder ihr eigenes Festival im Festival haben. Und ich merke, wie wichtig das auch für sie ist.“<sup>379</sup> Sie sieht in den Kindern einen wichtigen „Partner“, steckt aber den Rahmen klar ab, der für das Team des „Märchensommers“ möglich ist. Mitspielen wäre nicht gleichzusetzen mit Schauspielausbildung und schon gar nicht mit Kinderbetreuung. Die Eltern sind also auch während der Zeit im Schloss und insbesondere in den Pausen für ihre Kinder voll verantwortlich.

Die Teilnahme der Kinder ist freiwillig, kostenlos und unentgeltlich, da primär Mitspielkinder aus den umliegenden Dörfern mitmachen. Einige Eltern nehmen es freiwillig auf sich, für ihre Kinder auch größere Anfahrtswege in Kauf zu nehmen. In diesem Fall distanziert sich der „Märchensommer“ von jeglicher finanzieller Abgeltung, da nur dem speziellen Wunsch der Eltern und Kinder nachgekommen wird, die Kinder in das Ensemble aufzunehmen. Die Kinder erhalten für ihre Leistungen ein warmes

---

<sup>378</sup> Riedl-Schlosser, Telefoninterview, 30.07.2014.

<sup>379</sup> Blum, Interview, 28.04.2014.

Mittagessen, wenn sie vor- und nachmittags spielen, eine CD und DVD vom aktuellen Stück und gegebenenfalls ein T-Shirt. Doch abseits dieser faktischen Dinge erhalten sie viel mehr.

Der „Märchensommer“ und das gesamte Team um Nina Blum bieten den Kindern die Möglichkeit, neben den allgemein positiven Auswirkungen des Theaters auf die Persönlichkeit, kostenlos Theaterluft zu schnuppern und den Theaterbetrieb mit seinen kleinen und großen Freuden, der Hektik und Zwischenfällen jeglicher Art, kennenzulernen. Sie sind Teil eines Ensembles, das getragen ist von Kontinuität, einen freundlichen und respektvollen Umgang pflegt und sich eines großen Ansehens, regen Zustromes und vieler Stammgäste erfreut. Darüber hinaus können sich die Kinder in der geschützten Atmosphäre des Schlossareales frei und relativ unkontrolliert bewegen. „Wo wird Kindern heutzutage noch so eine ungezwungene Atmosphäre geboten?“<sup>380</sup>, fragt die Autorin, die vom Produkt „Märchensommer“ überzeugt ist.

#### 6.4. Der „Wander-Aspekt“

Wandern und Bewegung sind wichtige Faktoren des „Märchensommer“-Konzeptes. Wie schon im Kapitel 6.2.2. erwähnt, ist Fortbewegung im Schloss innerhalb einer Vorstellung nicht selbständig und individuell möglich, sondern nur geführt und als Gruppe. Diese Vorgangsweise lässt sich in erster Linie aus der Zusammensetzung der Gäste erklären, die zu einem überwiegenden Anteil aus Kindern in Begleitung von Erwachsenen bestehen.<sup>381</sup> Wenngleich es für die Besucherinnen und Besucher des „Märchensommers“ keine Entscheidungsfreiheit im Mankerschen Sinne gibt, die erlauben würde, sich selbst die Szenen zusammenzustellen, so gelingt es mit dem Konzept Wandertheater schon kleine Kinder ab vier Jahren rund zwei Stunden<sup>382</sup> zu begeistern. Sie können während der vielen Schauplatzwechsel herumalbern, sich unterhalten, hüpfen und springen; einfach alles tun, wonach ihnen ist. - Am neuen Spielort angekommen ist es Aufgabe des Ensembles, den Fokus wieder auf das Stück zu lenken.<sup>383</sup>

---

<sup>380</sup> Riedl-Schlosser, Telefoninterview, 30.07.2014.

<sup>381</sup> Besucherverhältnis: 51% Kinder und 49% Erwachsene.

Vgl. Kulhanek, Helmut, Email, 10.01.2015. Im Besitz der Verfasserin.

<sup>382</sup> In der „Wanderfassung“ variieren die Spielzeiten von zirka 1h45'-2h, abhängig von der Größe der Zusehergruppe: Je größer die Gruppe, desto länger dauern die Wege.

Vgl. Kulhanek, Email, 10.01.2015.

<sup>383</sup> Siehe Kapitel 6.4.1.

Während der Wanderungen von Szene zu Szene kann es zu Annäherungen von Kindern und Märchenfiguren kommen, beispielsweise „Hand-in-Hand“ gehen. Dennoch lässt sich nicht behaupten, dass die vierte Wand, die den Bühnenraum vom Auditorium trennt, gänzlich fehlt. Ganz im Gegenteil entscheidet die Regie schon im Probenprozess über das Ausmaß an Interaktion und Nähe des Publikums. Tendenziell ergibt sich aufgrund der örtlichen Gegebenheiten in den Begrüßungs- und Schlusszenen eine größere Distanz, als in den parallelen Handlungsgeschichten, die in den kleinen Schlossräumlichkeiten stattfinden. Insbesondere das „Große Finale“ muss als Bühnenfassung gespielt werden, wenn es im Schlosskeller stattfindet, da die vorhandene Architektur keine andere Möglichkeit erlaubt.<sup>384</sup> Hingegen dürfen beispielsweise in der „Hutmacherszene“ einige Kinder aus dem Publikum an der Geburtstagstafel Platz nehmen, auf welcher jener später tanzen wird.

Ein spezielles Spieleformat wie das „interaktive Wandermärchentheater“ bedarf einer gewissen Offenheit und Bewegungsfreudigkeit seitens des Publikums. In Verbindung mit dem Aspekt des Wanderns sehen sich die Verantwortlichen des „Märchensommers“ alljährlich vor große Herausforderungen gestellt, die vor allem logistischer und finanzieller Natur sind.

#### 6.4.1. Notwendigkeiten und Herausforderungen

Das außergewöhnliche Format trägt dazu bei, dass jede Vorstellung des „Märchensommers“ als besonders intensives Erlebnis empfunden wird. Der einzigartige Spielort Schloss verstärkt dieses subjektive Gefühl. Gleichzeitig werden aber auch besondere Anforderungen an die Regie gestellt und sind bestimmte Fähigkeiten des Ensembles gefragt, die in klassischen Produktionen nicht vorrangig notwendig sind. Der besondere Umgang mit der Zeit im Kontext des Gesamtkonzeptes<sup>385</sup> sowie Improvisationstalent sind beispielsweise Herausforderungen, denen sich die künstlerisch Aktiven stellen müssen. Für die oftmaligen Schauplatzwechsel werden nicht nur zusätzliche personelle Ressourcen benötigt, sondern sehen sich auch Bühnenbild und Technik mit der Schwierigkeit konfrontiert, mit den zur Verfügung stehenden Mitteln und Möglichkeiten „märchenhafte“ Szenen einzurichten, die dennoch leistbar und technisch professionell ausgestattet sind. Im Folgenden sollen diese speziellen Anforderungen näher beleuchtet werden.

---

<sup>384</sup> Schlosskeller Poysbrunn: 19,5 m x 6,3 m.

Vgl. Kulhanek, Helmut, SMS, 06.02.2015. Abschrift im Besitz der Verfasserin.

<sup>385</sup> An dieser Stelle sind die zeitgleichen Parallelhandlungen angesprochen, die gleich lang dauern müssen.

### *Zeitkontrolle*

Nachdem das „Große Finale“ in der Schlusszene eine Versammlung aller mitwirkenden Märchenfiguren ist, müssen die Parallelhandlungen zuvor zeitlich genau eingehalten werden. Keine Gruppe darf überziehen, sonst müssen die anderen zwei Gruppen warten. Die Szenen werden daher im Probenprozess genau gestoppt und kompliziertere Wege eingerechnet.<sup>386</sup>

### *Improvisationstalent*

Die „lange“ Reise von einem zum anderen Schauplatz, im Schnitt wird pro Aufführung bis zu 20 Minuten „gewandert“, verleitet Kinder wie Erwachsene gerne zum Plaudern. Diese Wege brauchen kommunikative und kindaffine Schauspielerinnen und Schauspieler, die nicht den Überblick verlieren. Sollte es dennoch zu Verspätungen kommen, was einen Aufmerksamkeitsverlust beim wartenden Publikum zur Folge haben kann, so können Improvisation und Spontanität ein ungeduldiges Publikum besänftigen. Gleichzeitig erfordert es ein professionelles schauspielerisches Können, das Publikum beim Ankommen in der nächsten Szene oder im nächsten Raum sofort wieder mitzureißen. Zwischenrufe aus dem Auditorium, die im Kindertheater durchaus üblich sind, dürfen die Darstellenden nicht irritieren. Eventuelle Themen und Reaktionen, die von den Kindern kommen könnten, werden im Probenprozess besprochen. „Meine Schauspieler fühlen sich dadurch aber nicht in die Enge getrieben, sondern genau diese Unberechenbarkeit macht für sie den Reiz dieses interaktiven Wandertheaters aus.“<sup>387</sup> Es bedarf also eines sehr flexiblen, Kind-bezogenen Schauspielensembles, dessen künstlerischer Ausdruck dennoch unter diesen besonderen Umständen nicht leidet.

### *Bühnenbild und Technik*

Große Ansprüche vor allem finanzieller Natur stellen die oftmaligen Schauplatzwechsel an Bühnenbild und Technik. Jedes Jahr muss eine neue, stückbezogene Bühnenbildausstattung für fünf bis sechs Räumlichkeiten angefertigt werden. Im Sommer 2014 wurden sogar partiell die Wege im Schloss verkleidet. Auch die Technik muss sich jedes Jahr auf neue Regieanforderungen einstellen. Zuweilen werden an drei bis fünf Schauplätzen Tonanlagen aufgestellt, von denen bis zu drei gleichzeitig bedient

---

<sup>386</sup> Wartezeiten können sich nicht nur durch Überlängen einzelner Szenen, sondern auch durch spezielle Örtlichkeiten ergeben. Manche Räume sind leichter zu erreichen, als andere. Beispielsweise in die „Trollhöhle“ (Begriff von *Malanda*, 2013) gelangt man nur über eine sehr steile, aber gut gesicherte Treppe.

<sup>387</sup> Blum, Email, 08.12.2014.

werden; eine Komponente, die das Veranstaltungsteam des „Märchensommers“ auch an seine personellen Grenzen führt.<sup>388</sup>

### *Personelle Ressourcen*

Die Gleichzeitigkeit der Handlungsstränge bedarf eines großen Vertrauens seitens der Regie in Ensemble, Assistenz und andere Helferinnen und Helfer, da sie vielerorts mit der Tatsache konfrontiert ist, selbst nicht allgegenwärtig sein zu können. Die Abnahme der Endprobe von drei Parallelhandlungen teilt Nina Blum vertrauensvoll mit ihrem Team, unterstützt beispielsweise von ihrer langjährigen Regieassistentin Maria Mangott. Die besondere Örtlichkeit des Schlosses benötigt auch „backstage“ ausreichend Personal, um beispielsweise einen blitzschnellen Kostümwechsel sicherzustellen, da die Schauspielerinnen und Schauspieler, von denen die meisten mindestens zwei Rollen einnehmen, unbemerkt und im getauschten Gewand in der neuen Szene ankommen müssen.

Alles in allem stellt diese Spielweise eine sehr aufwändige Angelegenheit dar, meint auch Nina Blum, die auf dieser Ebene die größten Herausforderungen dieses Formates sieht.<sup>389</sup>

## 6.5. Vor- und Nachteile des Formates

Schloss Poysbrunn bietet mit seinem großen Schlossgarten eine ideale Außenspielfläche, die in den Szenenablauf bei schönem Wetter gut integriert werden kann. Ohnehin macht das Wetter keine Probleme, denn Vorstellungen des „Märchensommers“ sind wetterunabhängig und regensicher konzipiert. Absagen mussten die Veranstalter des „Märchensommers“ bislang noch keine Aufführung. Zugleich bedeutet ein wetterunabhängiger Schauplatz bei diesem „Versammlungs-, Trennungs-, Versammlungskonzept“<sup>390</sup> auch eine Zuschauerbegrenzung, da die maximale Auslastung einer Vorstellung abhängig ist vom Fassungsvermögen des größten beispielbaren Raumes im Schloss. „Der große Nachteil am Polydrama ist, man ist, was die Zuschauerzahl betrifft, beschränkt vom größten Raum, weil der größte Raum ist der, wo alle zusammenkommen“<sup>391</sup>, räumt Produktionsleiter Kulhanek ein. Diese

---

<sup>388</sup> Gemeinschaftsszenen werden vom Tontechniker betreut. Wenn sich die Gruppen dritteln, dann betreut eine Gruppe der Tontechniker, eine Gruppe die Regieassistenten und eine Gruppe eine eigens dafür eingeschulte Hilfskraft.

<sup>389</sup> Blum, Interview, 28.04.2014.

<sup>390</sup> Siehe Kapitel 5.2.

<sup>391</sup> Kulhanek war von 1998 bis 2007 Produktionsleiter von *Alma*. Die Vor- und Nachteile des Polydramas sind ihm daher vertraut. Kulhanek, Interview I, Wien, 26.03.2014.

Äußerung zielt auf die maximale Auslastung pro Vorstellung an, die entsprechend der Anzahl der Sitzplätze im größten Raum des Gebäudes 220 Personen nicht überschreiten darf. Im Falle des „Märchensommers“ ist dieser Raum der Schlosskeller; zugleich auch die Räumlichkeit bei Schlechtwetter.<sup>392</sup>

Auch bei einer Trennung in fünf Gruppen und daher Ausstattung von fünf Zimmern braucht es einen Versammlungsraum, in dem alle Gruppen wieder zusammengeführt werden. Dies ist nicht nur eine dramaturgische Notwendigkeit, um dem Konzept gerecht zu werden, sondern setzt das Schlechtwetterrisiko gleich Null. Somit stellt der Vorteil einer regensicheren Veranstaltung gleichzeitig den größten ökonomischen Nachteil dar.

### 6.5.1. Kunst versus Profit

Bei allen Vorstellungen des „Märchensommers“ kann das Publikum aufgrund der Gruppeneinteilung nur einer Geschichte folgen, während die Parallelszenen versäumt werden. Aus diesem Gefühl der Versäumnis kann das Bedürfnis wiederzukommen oder Unmut entstehen, da nur eine von drei möglichen Geschichten erlebt werden konnte.

Nachgefragt bei Nina Blum, ob die Beharrung auf dem „Märchensommer“-Format „interaktives Wandermärchentheater“ auch ökonomische Gründe hätte, um die Familien zum Wiederkommen zu bewegen, sagt Blum: „Also, aus unserer Grundintention hat es überhaupt keinen ökonomischen Aspekt, sondern wirklich nur einen künstlerischen. Es wäre sehr einschränkend für die Erzählung.“<sup>393</sup> Entstanden sei dieser Effekt, „ein Nebenprodukt“<sup>394</sup>, durch das limitierende Element Raumgröße, bestätigt auch die Intendantin. Sowohl Schloss Thürnthal als auch Schloss Poysbrunn hätten nur einen einzigen Raum, der alle Zuschauerinnen und Zuschauer fassen könne. Daher müsse das Publikum geteilt werden, wenn man dem „Wandertheatercharakter“ gerecht werden wolle.<sup>395</sup>

Am Beispiel *Malanda* erklärt Nina Blum, dass sie die Geschichte nicht erzählen hätte können, wenn jeder alles erleben wollte. Bei dieser Erzählung ziehen die Märchenfiguren mit ihren Gruppen gleichzeitig aus, um „Ingredienzien“ für den Zaubertrank zu besorgen, der die „Fee der guten Träume“ retten soll. Das Stück wäre zu lang und sie (Anm.: Blum)

---

<sup>392</sup> Das Bühnenbild im Schlosskeller muss daher sehr flexibel sein, da es schon für die Schluss- oder Zwischenszene „eingrichtet“ ist.

<sup>393</sup> Blum, Interview, 28.04.2014.

<sup>394</sup> Ebd.

<sup>395</sup> Einzige Ausnahme: *Schlossgeflüster, es spukt...!* (2012). Hierbei handelt es sich um ein Wandertheater mit drei in sich abgeschlossenen Geschichten, die im Rahmen einer „Schlossführung“ hintereinander besucht werden konnten. Gespielt wurde dennoch parallel und die Gruppen waren geteilt, aber es konnte alles gesehen werden.

dramaturgisch sehr eingeschränkt gewesen und das hätte sie „künstlerisch total fad“<sup>396</sup> empfunden, sagt Blum.

Den möglichen Unfrieden bei den Eltern hält Nina Blum für marginal. Nur wenige Besucher kämen ein zweites Mal oder öfter in einem Sommer zurück. Familientheater sei eine kostspielige Angelegenheit. Zudem stehe eine Unzahl verschiedenster Freizeitaktivitäten für Familien in einem Sommer zur Auswahl und bedürfe einer genauen Selektion. Erlebnistheater im Schloss mit dieser besonderen Erzählweise müsse daher so akzeptiert werden, wie es angeboten wird.<sup>397</sup>

Unter dem Strich bedeutet dies, dass zugunsten der künstlerischen Idee des Formates „interaktives Wandermärchentheater“, mit der besonderen Lokalität Schloss und dessen räumlicher Einschränkung, auf einen großen Besucherstrom und damit höheren Gewinn verzichtet wird. Der Zuschauerzuwachs ist mangels entsprechender Räumlichkeiten überschaubar, sofern keine zusätzlichen Vorstellungen eingeschoben werden bzw. an dem Format festgehalten wird. Gleichzeitig macht genau dieser Umstand den besonderen Charme und die Einmaligkeit aller Vorstellungen des „Märchensommers“ aus. Es handelt sich um keine Massenveranstaltung mit großem Profitdenken, sondern um ein kleines, feines, Kindersommertheaterfestival.

## 6.6. Vergleich „interaktives Wandermärchentheater“ / Bühnenfassung

Nur bei einer Anpassung für die Bühne können alle Plots einer „Märchensommer“-Erzählung hintereinander gesehen werden. Die Parallelhandlungen werden dann nicht simultan, sondern sukzessive gespielt. In 75 Minuten<sup>398</sup> wird eine kompakte Geschichte erzählt, die keine Ablenkung erfährt. Dabei handelt es sich um eine gekürzte Version der „Poysbrunner Fassung“, bei der Musik und Ensemble 1:1 übernommen werden können.

Eine erste Bühnenfassung wurde 2010 von der Autorin Riedl-Schlosser für das Wiener Theater Akzent erstellt. Nach *Märchenkarussell* folgte 2012 *Anamey – der Ruf der Indianer* und 2014 *Malanda – Das Feenland der Träume*. Für den „Märchensommer Steiermark“ wird 2015 *Hex Mex! Die Suche nach dem Glück* für die Bühne adaptiert werden. Wie schon im Sommer 2014 ist eine Pause vorgesehen.

---

<sup>396</sup> Blum, Interview, 28.04.2014.

<sup>397</sup> Vgl. ebd.

<sup>398</sup> Die Vorstellungsdauer entspricht der Zeitvorgabe der Geschäftsleitung des Theater Akzent in den Jahren 2010, 2012 und 2014. Für Graz müssen die bestehenden Bühnenfassungen adaptiert werden.

Die nachfolgende Zusammenfassung vergleicht die unterschiedlichen Parameter der Spielweise „interaktives Wandermärchentheater“ mit einer Bühnenfassung. Schloss Poysbrunn und das Theater Akzent bilden dafür die Grundlage.<sup>399</sup>

Spielort	Schloss	Theater
Format	Wandertheater	Frontaltheater
Bühne / Form	"Polydrama"	Guckkasten
Spielweise	simultan	sukzessiv
Textfassung	lang	gekürzt
Dauer	1h45' - 2h	1h15'
Pause	nein	nein
Interaktion	ja	ja
Wandern	ja	nein
Musik	ja	ja
Schauspieler	gleich (~ 8)	gleich (~ 8)
Erlebnissfaktor	hoch	reduziert
Spannungsbogen	reduziert	hoch

Wiewohl das Format „interaktives Wandermärchentheater“ zweifelsohne das „Herzstück“ des „Märchensommers“ in Niederösterreich ist, bringt auch eine Bühnenfassung Vorteile für das Publikum und die Veranstalter mit sich, die nachfolgend gesondert besprochen werden.

#### *Hoher Spannungsbogen, weniger Erlebnissfaktor*

Eine reduzierte und auf wesentliche Inhalte gekürzte Geschichte bringt einen höheren Spannungsbogen mit sich. Der Abenteuercharakter geht jedoch bei einer Bühnenadaption nahezu verloren. Nina Blum sagt dazu: „Ich finde, dass die Geschichte in sich spannender ist, als bei einer Wandertheaterfassung.“<sup>400</sup> Blum vergleicht an dieser Stelle die Ausnahmeproduktion *Schlossgeflüster, es spukt...!* aus dem Jahr 2012, wo es allen Gästen möglich gewesen wäre, hintereinander alle Szenen zu sehen, aber das Wandern hätte dem dramaturgischen Spannungsbogen nicht gut getan. „Das geht auch gar nicht anders. Auf dem Weg geht die Spannung wieder runter. [...] Ich finde, das, was man beim Wandern gewinnt, ist der Erlebnissfaktor und dass es eine tolle Kulisse gibt. Ich glaube, es ist relativ egal, ob Du alles siehst oder nicht. Das hat viel mit dem Wandern zu tun.“<sup>401</sup> Produktionsleiter Kulhanek äußerte sich vergleichbar: „Das Herumwandern,

<sup>399</sup> Alle Punkte unter der Spalte „Theater“ treffen auch auf den „Märchensommer Steiermark“ zu mit einer Ausnahme, dass sich die Dauer der Vorstellung aufgrund einer Pause verlängert.

<sup>400</sup> Blum, Interview, 28.04.2014.

<sup>401</sup> Ebd.

das Haus und der Schlosspark sind der Reiz. Aber es hat auch den Nachteil, dass durch das Wandern das Stück nicht so kompakt wird.“<sup>402</sup>

### *Geringere Kosten*

Für die Bühnenfassung im Theater Akzent konnte auf die Technik vor Ort zurückgegriffen und mittels Videoprojektionen und kleinen Requisiten ein zauberhaftes Bühnenbild gestaltet werden. Auch in den Vorbereitungen für den „Märchensommer Steiermark“, wofür die technischen Voraussetzungen im Hof des Priesterseminars erst geschaffen werden mussten, wurde sichtbar, dass eine Bühnenfassung vergleichsweise günstiger ist. Insbesondere Bühnenbild und technische Ausstattung stellen beim Format „interaktives Wandermärchentheater“ alljährlich einen erheblichen Kostenfaktor dar, wie schon im Kapitel 6.4.1. dargestellt wurde. Die Kompaktheit einer Bühne sei nicht zu vergleichen mit dem weiten Schlossareal und den verschiedenen Räumlichkeiten, die zu gestalten wären, bestätigt Kulhanek. Eine große Herausforderung für Bühnenbildner, die die Größe der Location und den damit verbundenen Zeitaufwand oftmals unterschätzen. Es würde mehrere Wochen dauern, bis das Schloss entsprechend ausgestattet bzw. die Räume neu adaptiert wären.<sup>403</sup>

### *Anforderungen an die Schauspielerinnen und Schauspieler*

Obwohl der interaktive Charakter bei einer Bühnenfassung erhalten bleibt, das heißt, nach wie vor darf mitgetanzt und mitgesungen werden, schafft eine Bühnenfassung mehr Distanz zum Publikum. Dieser Umstand stellte in der Vergangenheit kein Problem für die kindaffine darstellende Stammmannschaft des „Märchensommers“ dar. Wiederholt hat diese gezeigt, dass sie sich auch mit einer Bühnenfassung in einer neuen Umgebung anfreunden konnte; ausreichend Erfahrung im Umgang mit Kindern konnte in den Sommerproduktionen in Poysbrunn gewonnen werden. Es war zu beobachten, dass der „Funke“ im Theater genauso überspringen konnte, wenn die Darstellerinnen und Darsteller zum Mittanzen oder Mitsingen aufriefen, wie in der „Poysbrunner Fassung“. Die Zukunft wird zeigen, ob neu angeworbene Teams, die es bei zwei fixen Standorten wie Poysbrunn und Graz braucht, diesen „Interaktionsfunken“ ebenfalls erzeugen können.

Wiewohl die Kooperation mit dem Wiener Theater Akzent nach drei erfolgreichen Spielsaisons vorerst beendet ist,<sup>404</sup> konnten doch wesentliche Erfahrungswerte

---

<sup>402</sup> Kulhanek, Interview I, Wien, 26.03.2014.

<sup>403</sup> Vgl. ebd.

<sup>404</sup> Stand Jänner 2015.

gewonnen werden. Beispielsweise hat die Bühnenwirksamkeit der „Märchensommer“-Stoffe und der zu beobachtenden Interaktionsbegeisterung der Schulklassen schlussendlich zur Grundsteinlegung für ein neues Festival 2014 geführt: Der „Märchensommer Steiermark“ hatte am 11. Juli 2014 als Bühnenfassung in Graz Premiere.

## 7. „Märchensommer“ – Quo Vadis?

Helmut Kulhanek macht sich als Produktionsleiter und Budgetverantwortlicher seine eigenen Gedanken, die unabhängig von künstlerischen Beweggründen das Fortbestehen des „Märchensommers“ sichern sollen.

Mittelfristig hält er es für möglich, dass sich der „Märchensommer“ ein eigenes „Abo-System“ mit einem Einheitspreis für Schulen aufbaut; vergleichbar mit der Handhabung der Abonnenten im Theater Akzent. Dieses soll vier Vorstellungen beinhalten: Eine Sommervorstellung des „Märchensommers“ im Schloss Poysbrunn, eine Herbstvorstellung noch ungewisser Art, ein „Weihnachtsmärchen“ und im Februar eine Bühnenadaption eines „Märchensommer“-Stoffes in einem angemieteten Wiener Theater. Der Vorteil dieser Verfahrensweise wäre, dass ein Betrag X zur Verfügung stünde, über den man disponieren könne, äußerte Kulhanek.<sup>405</sup>

Der „Märchensommer Steiermark“ geht 2015 in die zweite Spielsaison. Mittlerweile liegen vier gekürzte Bühnenfassungen vor, die jederzeit aufgeführt werden können. Dieser Umstand verleitet Kulhanek zu der „großen Vision“, Graz beispielsweise im Juli zu bespielen und mit kompletter Mannschaft und fertigem Bühnenbild im August in eine andere österreichische Landeshauptstadt weiterzureisen. Mit zwei bis drei Festivals „im Gepäck“, die zeitgleich oder hintereinander gespielt werden und sich auf vorhandene Ressourcen stützten, könne man natürlich auch etwas verdienen, bemerkte Kulhanek.<sup>406</sup>

„Es war immer unser Bestreben, dass wir es irgendwann einmal schaffen, dass es auf eigenen Beinen steht. Aber das ist gerade bei Kindertheater so eine wackelige Geschichte, weil durch die Eintrittspreise nicht so viel reinkommt.“<sup>407</sup>

Kulhanek spricht an dieser Stelle ein allgemeines Problem an, das mit der derzeitigen Wirtschaftslage zusammenhängt: Die Subventionsgelder hätten die Obergrenze erreicht, alternative Sponsoren hielten sich wegen der Kostenminimierung ihrer Fixkosten zurück und die Eintrittspreise hätten auch schon den „Plafond“ erreicht. Gleichzeitig stiegen aber die Fixkosten wegen der laufenden Inflation an.<sup>408</sup> „Das ist eine Schere, die

---

<sup>405</sup> Vgl. Kulhanek, Interview II, 04.04.2014.

<sup>406</sup> Vgl. ebd.

<sup>407</sup> Ebd. Mit dieser Bemerkung spielt Kulhanek darauf an, dass der Verein „Märchensommer“ als gemeinnütziger Verein nichts verdienen darf. 70% der Einnahmen werden über Eintrittskarten und Sponsoring generiert, 30% über Subventionsgelder.

<sup>408</sup> Vgl. Kulhanek, Interview II, 04.04.2014.

auseinandergeht, wo ich auch noch kein Rezept habe.“<sup>409</sup> Ausbaufähig wäre die „Kooperationsschiene“ mit großen Firmen, welche Incentive-Vorstellungen kaufen oder das Schloss für Produktpräsentationen nutzen könnten<sup>410</sup>, überlegt Kulhanek.

Um dem „Märchensommer“ auf lange Sicht ein Überleben zu sichern, möchte Kulhanek das gesamte Festival vergrößern, ohne die Qualität zu verlieren.<sup>411</sup> Eine erste Maßnahme war die Implementation des steirischen „Märchensommers“. Mit Frontaltheater könne man die Publikumszahlen anheben. Mehreinnahmen ließen sich nicht ausschließlich über Ticketverkäufe, sondern auch durch den zusätzlichen Verkauf von Werbeartikeln generieren. Man müsse so groß werden, dass man nicht mehr zu übersehen wäre,<sup>412</sup> überlegt Kulhanek. Derartige künstlerische Entscheidungen fallen allerdings nicht in seinen Entscheidungsbereich. Sie bleiben Nina Blum vorbehalten.

Nina Blums Visionen betrachten selbstreflektierend die Gesamtsituation des „Märchensommers“ und befassen sich nicht mit konkreten einzelnen Umsetzungsvorschlägen. Sie möchte beispielsweise „den 10.000 Besucher“<sup>413</sup> in einem Sommer begrüßen. Das „würde sich ausgehen, wenn wir immer ausverkauft sind.“<sup>414</sup> Mit Hinblick auf Poysbrunn wünscht sie sich, dass das Festival noch mehr zum „Selbstläufer“ wird und sich hinkünftig noch besser verkauft. In künstlerischer Sicht strebt sie eine Weiterentwicklung und kein „Stehenbleiben“ an, sowie nie den Mut zu verlieren. Sie will „immer wieder Neues auszuprobieren - auch stofflich.“<sup>415</sup> Diese Forderung nach kontinuierlicher „Lebendigkeit“ bezieht sie primär auf sich selbst, aber auch auf das gesamte Ensemble. Auch für Marketing und insbesondere Sponsoring, das zu einem wesentlichen Teil in ihrer Verantwortung liegt, hofft sie auf immer wieder neue Ideen, sodass die Arbeitsweise durch die entsprechenden Mittel auch leichter wird.

Den „Märchensommer Steiermark“ sieht Blum im Jahr 2017 als andauerndes Sommerprogramm und als „fixer Bestandteil in der steirischen Theaterszene.“<sup>416</sup> Ganz im Sinne ihrer Großmutter, „aller guten Dinge sind drei“<sup>417</sup>, erhofft sie, ebenso wie

---

<sup>409</sup> Vgl. Kulhanek, Interview II, 04.04.2014.

<sup>410</sup> Vgl. ebd.

<sup>411</sup> Vgl. ebd.

<sup>412</sup> Vgl. ebd.

<sup>413</sup> Blum, Interview, 28.04.2014.

<sup>414</sup> Ebd.

<sup>415</sup> Ebd.

<sup>416</sup> Ebd.

<sup>417</sup> Siehe Kapitel 5.1.2. Die Zahl „3“.

Kulhanek, neben Niederösterreich und Steiermark noch ein drittes Bundesland für einen „Märchensommer“ gewinnen zu können.

Schlussendlich formuliert Nina Blum einen Wunsch: „Wenn ich nochmal ein ganz ein anderes Festival mache, dann glaube ich, würde ich eine Kombination machen mit Märchensommer, sprich Kindertheater, und mit dem gleichen Ensemble ein Erwachsenenstück.“<sup>418</sup> An dieser Stelle bezieht sie sich auf ein Ensemble in Opatija,<sup>419</sup> das vergleichbar arbeitet und Kindertheater und Komödien produziert. Um diese Idee zu verwirklichen, müsse das Festival unter neuem Namen laufen, als „Was-auch-immer Sommer“<sup>420</sup>, das den „Märchensommer“ und Komödienspiele oder ähnliches vereint.<sup>421</sup>

In Anbetracht dessen, dass Nina Blum ab Sommer 2015 als neue Intendantin der Rosenberg Komödien aufführt, hat sich ihr „Tagtraum“ in mancher Hinsicht rasch erfüllt, nur werden es zwei unterschiedliche Festivals an verschiedenen Orten sein: Die „Sommernachtskomödie Rosenberg“<sup>422</sup> im Waldviertel und der „Märchensommer“ im Weinviertel, der als niederösterreichisches Kindertheaterfestival 2015 seinen zehnten Geburtstag feiert.

---

<sup>418</sup> Blum, Interview, 28.04.2014.

<sup>419</sup> Opatija ist ein Kurort an der Kvarner-Bucht auf der Halbinsel Istrien.

<sup>420</sup> Blum, Interview, 28.04.2014.

<sup>421</sup> Vgl. ebd.

<sup>422</sup> o.N., *Sommernachtskomödie Rosenberg*, 2015, [sommernachtskomoedie-rosenburg.at](http://sommernachtskomoedie-rosenburg.at), Zugriff: 22.02.2015.

## 8. Resümee der Forschungsergebnisse

Der „Märchensommer“ in Niederösterreich ist ein Gesamtkunstwerk, dessen Fundament auf mehreren Säulen aufbaut: dem Schloss inklusive Schlossgarten, dem Format samt märchenhafter Inhalte, der Musik inklusive Liedern sowie dem künstlerischen Ensemble. Das besondere Interesse dieser Arbeit galt dem Format, das in dieser genuinen Form, wie es von Nina Blum kreiert wurde, einmalig ist, umso mehr, als es sich an Kinder UND Erwachsene richtet.

In der Bemühung, den selbsterklärenden Begriff „interaktives Wandermärchentheater“ einzugrenzen, wurden die Aspekte „Interaktion“, gemeint ist hier Publikumsbeteiligung, und „Wandern“ hervorgehoben und in freier Assoziation mit Modellen verglichen, die ähnliche Faktoren in ihrem Konzept beinhalten. Es zeigte sich, dass sich das Format nicht so einfach zuordnen lässt, obwohl Teilaspekte in der einen oder anderen Spielweise oder Bühnenkonzept zu finden waren.

Mit Dagmar Dörgers erweitertem Begriff „Animationstheater“<sup>423</sup> kann grundsätzlich an einem allgemeinen Überbegriff für „Mitspielformen“ festgehalten werden, der eine Beteiligung des Publikums über das Zusehen hinaus impliziert. Die Motivation des „Märchensommer“-Ensembles, das Publikum zur aktiven Teilnahme zu bewegen, hat allerdings wenig gemeinsam mit den Bemühungen einiger engagierter Theatermacher in der BRD, die Anfang der 70er Jahre des vergangenen Jahrhunderts Kinder zugunsten einer Ideologie, welche im Kontext der 68er Studentenbewegung zu sehen ist, am Theatergeschehen beteiligte. Damals wurde versucht, die Wirklichkeit mittels theatralen Spiels anhand von realitätsbezogenen Stoffen als veränderbar darzustellen. Aufführungsorientiertere Modelle integrierten zwar die Kinder nicht in den Inszenierungsprozess, ließen ihnen aber während der Vorstellung Platz für Meinungsäußerungen. In diesem Punkt waren die Möglichkeiten des Mitmachens durchaus vergleichbar mit jenen des „Märchensommers“. Die Ziele wurden aber nicht erreicht, denn der Einsatz von Kindern war berechnend und in gewisser Weise manipulierend. Anfang der 1980er Jahre waren diese emanzipatorisch-didaktischen Formen des Mitspiels im Kinder- und Jugendtheater fast vollständig wieder von den deutschen Bühnen verschwunden. Die zeitgleiche Bewegung der „animazione“, die sich in Italien, Schweiz und Frankreich entwickelte, verfolgte ähnliche Ziele. Es handelte sich um ein sehr kindbezogenes Konzept, bei dem Kinder nicht nur am Inszenierungsprozess

---

<sup>423</sup> Siehe Kapitel 3.4.

beteiligt wurden, sondern unter der Anleitung von „Animatoren“ auch die Autorenschaft übernehmen konnten. Mittels Kreativität und Reflexion sollten die Kinder zur Kritikfähigkeit erzogen werden und selbst zu wirklichkeitsnahen Lösungen kommen. Als „Theater der Kinder“ hat dieses Konzept nach wie vor seine Gültigkeit.

Vorführungen des „Märchensommers“ verfolgen keinerlei Ideologie. Sie wollen vordergründig unterhalten. Die Interaktion mit dem Publikum ist Teil des Konzeptes und weitgehend vorbereitet. Die Palette reicht von Choreographien, die mitgetanzt werden können, bis zu Suggestivfragen wie „Kommt Ihr mit?“. Unerwartete Zwischenrufe sind „das Salz in der Suppe“ – auch für die Darstellenden. Dafür braucht es improvisationsinteressierte Künstlerinnen und Künstler, um unerwarteten Reaktionen im Publikum spontan begegnen zu können. Zugleich dürfen diese Zwischenrufe den Handlungsverlauf nur kurz unterbrechen. Zu keinem Zeitpunkt wird es dem Publikum erlaubt, das Spiel soweit zu beeinflussen, dass die Handlung eine andere Richtung nehmen könnte. Einzelne interessierte Kinder dürfen auch schauspielerisch mitwirken. Eine Einbindung in den Theaterprozess ist aber nicht vorgesehen. Die Möglichkeiten zur Interaktion werden vom Publikum unterschiedlich angenommen. Einzelne mögen es benützen, um sich „in Szene zu setzen“, andere möchten nur zuschauen. Der Großteil beteiligt sich mit Freude am Geschehen, weil die Verbundenheit mit Stück und Ensemble eine größere ist, wenn aktiv partizipiert wird.

Die grundsätzliche Bereitschaft zum Mitwandern wird in allen Vorstellungen des „Märchensommers“ vorausgesetzt, von Szene zu Szene, von Station zu Station. Der „Wander-Aspekt“ im Format ist wesentlich, weil er besonders auf die Bedürfnisse der jüngeren Gäste im Publikum eingeht und sie nicht eineinhalb bis zwei Stunden auf ihre Sitzplätze zwingt. Der Erlebnisfaktor ist hoch. Der dramaturgische Spannungsbogen kann auf den langen Wegen im Schloss - durchschnittlich wird bis zu 20 Minuten gewandert - abnehmen. Das jeweilige Stück gibt den Rahmen vor, in dem sich das Publikum, das zur guten Hälfte aus Kindern besteht, frei bewegen kann. Ungezwungenes Spielen ist vor und nach jeder Vorstellung im Schlossgarten möglich.

Jede Geschichte des „Märchensommers“ wird in Form einer Reise erzählt, die an unterschiedlichen Schauplätzen stattfindet. Vergleichbare „Stationentheater“ in Österreich und Deutschland nützen ebenso wie der „Märchensommer“ die vorgegebene Örtlichkeit bzw. Architektur und integrieren diese in ihren Ablauf. Ambiente und Schlossflair sind wesentliche Erfolgsfaktoren dieses Formates. Hinsichtlich der maximalen Auslastung sind die Verantwortlichen jedoch beschränkt auf das

Fassungsvermögen des größten Raumes. Diese räumliche Begrenztheit bedarf einer Spielweise, die eine Trennung und Gruppenbildung der Besucherinnen und Besucher vorsieht. In unterschiedlichen Räumen finden zeitgleich Parallelhandlungen statt, wie es auch bei Ideengeber Manker und „seiner“ *Alma* der Fall ist. Doch anders als bei diesem Polydrama bewegen sich die Gäste des „Märchensommers“ auf festgelegten und geführten Pfaden in drei kleinen Gruppen durch das Schloss, um einem vorgegebenen Geschehensablauf zu folgen, der in einem „Großen Finale“ endet. Nur in der Kleingruppe wird eine Erzählung von Dreien als „geschlossenes“ Drama mit durchlaufender Handlung begriffen.

Der Begriff „Simultanität“ wurde eingebracht, um „simultan“ und „parallel“ voneinander abzugrenzen. Gleichzeitig wurde nach früheren Formen gesucht, die mit diesen Ideen operierten. Die Simultanbühne des Mittelalters, deren Schauplätze nebeneinander aufgebaut waren, erforderte eine vergleichbare Wanderung von Station zu Station, wie es auch eine Inszenierung des „Märchensommers“ vorsieht. Der mittelalterliche Schauplatz wurde nicht simultan bespielt, war aber gleichzeitig sichtbar. Der „Märchensommer“ erzählt simultan drei unterschiedliche Handlungen. Diese folgen einer übergeordneten Idee, sind aber in sich unabhängig. Die gleichzeitige Spielweise ist in Schloss Poysbrunn eine dramaturgische Notwendigkeit, um eine Geschichte in eineinhalb bis zwei Stunden, unter Einbeziehung der „Wanderwege“ durch und um das Schloss, erzählen zu können.

Im Vergleich mit dem Stationendrama, wie es für den schwedischen Dramatiker August Strindberg bezeichnend ist, wurde herausgearbeitet, dass es sich bei den Märchentexten des Sommertheaterfestivals um eine Mischform eines „offenen“ und eines „geschlossenen“ Dramas handelt. Der Märchentext spricht grundsätzlich für ein „offenes“ Drama; eine lose Aneinanderreihung von zeitgleich ablaufenden und gleichwertigen Einzelszenen, die durch eine Heldin und eine übergeordnete Idee verbunden sind. Hingegen entspricht die theatrale Umsetzung aus Sicht des Individuums einem „geschlossenen“ Drama mit fortlaufender Handlung.

Eine Mischform anderer Art liegt auch den märchenhaften Inhalten zugrunde. Die „Zauber- oder Wundermärchen“<sup>424</sup> der Autorin Michaela Riedl-Schlosser sind in ihren Grundzügen als Kunstmärchen zu definieren. Allein die Tatsache, dass der

---

<sup>424</sup> Siehe Kapitel 2.3. bzw. Typensystem des Märchenforschers Antti Aarne.

„Märchensommer“ „meist neu geschriebene, moderne Märchen“<sup>425</sup> erzählt, wie auf der Homepage zu lesen ist, verweist nicht eindeutig auf Kunstmärchen. Für die Entwicklung der Geschichten und Figuren greifen das Duo Riedl-Schlosser/Blum erwiesenermaßen auf Wesenszüge und Inhalte des Volksmärchens zurück. Daher kann wissenschaftlich betrachtet nicht eindeutig von einer Zuweisung der Märchentexte zu den Kunstmärchen gesprochen werden, was nicht weiter verwunderlich ist, da es auch der Forschung bislang nicht ausreichend gelungen ist, das Kunstmärchen in punkto Eigenständigkeit vom Volksmärchen abzugrenzen.<sup>426</sup>

Die Analyse der Texte des „Märchensommers“ hat ergeben, dass hinsichtlich der bewussten Auseinandersetzung mit dem „Wunderbaren“, welches nicht als selbstverständlich angenommen wird, den drei unabhängigen Handlungssträngen, den vielfältigen Möglichkeiten der Interaktion sowie den psychologisch motivierten Märchenfiguren eher von einer Zuweisung zum Kunstmärchen zu sprechen ist. Für die Entwicklung der Figuren wird jedoch auf das Archetypische des Volksmärchens zurückgegriffen. Auch die reduzierte bis vernachlässigte Beschreibung der Umwelt, die zügige Vorgehensweise sowie die Klarheit der Handlung sprechen für Selbiges. Zudem wird die Zahl „3“, ein wesentliches Merkmal des Volksmärchens, aufgegriffen. Sie ist nicht nur im Lüthischen Sinne „handlungsbildend“<sup>427</sup>, sondern auch das Format mitbestimmend. Bei der Wahl der Märchenstoffe setzt die Intendantin auf die archaischen Grundthemen klassischer Märchenstoffe. Alle „Märchensommer“-Erzählungen beruhen auf Wahrheiten, deren Lösungsansätze meistens erst im Schlusslied verraten werden. Beispielsweise heißt es bei *Hex Mex! Die Suche nach dem Glück*: „Das Glück liegt in dir.“ (03'09").

Für die vorliegende Arbeit wurde Lewis Carrolls Original *Alice im Wunderland* mit der „Märchensommer“-Bearbeitung *Alice im Wunderland – Neu erträumt* verglichen. Riedl-Schlossers Fassung spielt in der Gegenwart und zeigt ein modernes Mädchen Alice, das gut zwischen Realität und Traum bzw. Diesseits und Wunderland unterscheiden kann. Anders als bei Carrolls „Tagtraum-Fassung“, einer losen Aneinanderreihung von Szenen, beinhaltet die Version „Märchensommer“ ein zentrales Thema mit emotionaler Tiefe: Alice reist in das Wunderland, um ihre geliebte Katze Dreamy wiederzufinden. Dieses Leitthema ist frei erfunden. Andere Szenen, Figuren und Motive wurden von der Autorin aus beiden Büchern Carrolls, *Alice im Wunderland* und *Alice hinter den Spiegel*,

---

<sup>425</sup> Verein Märchensommer, „Alice im Wunderland – Neu erträumt“.

<sup>426</sup> Siehe Kapitel 2.2. Definitionsprobleme.

<sup>427</sup> Vgl. Lüthi, *Märchen*, S.32. Siehe Kapitel 2.3.

entnommen und nach Gutdünken durch neue ergänzt. Die Zahl der Figuren wurde auf das Ensemble reduziert. Riedl-Schlosser ist zudem gelungen, die Dialoge sprachlich dem Carrollschen „Nonsens-Stil“ anzupassen. Einzelne Wörter der Original-Literaturvorlage wurden zu neuen Wort-Kreationen und Wortgefügen zusammengesetzt, die viel Sprachwitz beinhalten, sodass in Summe von einer gelungenen textlichen Bearbeitung zu sprechen ist. Die Texte adressieren sich in ihrer „Witzigkeit“ und Humor an Kinder und Erwachsene, aber inhaltlich sind nicht alle Dialoge gleich lustig beziehungsweise für Kinder erfassbar. Erst Bearbeitung und Inszenierung machen es möglich, dass aus dem *Alice*-Stoff, der in seiner ursprünglichen Form nicht uneingeschränkt als „kindgerecht“ gesehen werden kann, eine für Kinder geeignete Märchenerzählung entstanden ist. Bühnenbild und Kostüme ergänzen dieses Ansinnen.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass mit dem Format des „Märchensommers“ eine neue, eigenständige und genuine Form eines Familientheaters entstanden ist, das Kinder wie Erwachsene anspricht. Der Inszenierung gelingt es, eine passive Konsumhaltung in ein aktives Publikumsverhalten umzuwandeln. Die Trennung von Bühne und Zuschauerraum wird dabei weitgehend außer Kraft gesetzt. Das Ausmaß der Teilhabe ist für das Publikum zu jedem Zeitpunkt selbst bestimmbar unter der Voraussetzung, dass man gerne „wandert“. Mögliche Einflüsse auf das Format wurden frei assoziativ untersucht. Nina Blum hat viele verschiedene Aspekte intuitiv in ihr Konzept integriert. Einzig das Polydrama *Alma* nennt die Intendantin und Regisseurin selbst als Inspirationsquelle. Format und Lokalität Schloss lassen im Publikum eine nahezu „verzauberte“ Stimmung entstehen, die insbesondere bei Kindern lange nachwirken kann und der sich die meisten Besucherinnen und Besucher mit großer Offenheit hingeben.

## 9. Schlussbetrachtung

Das Sommertheaterfestival „Märchensommer“ stellt in seiner gesamten Ausrichtung kein ausschließliches Kindertheater dar, obwohl es von Mitbewerbern, den Medien, der niederösterreichischen Landesregierung und anderen Förderern gerne als solches eingestuft wird. Vielmehr adressiert sich die Veranstaltung an die ganze Familie, lädt sie doch ein, „einen ganz besonderen Tag im Märchenschloss Poysbrunn zu verbringen.“<sup>428</sup>

Die Kreativen des „Märchensommers“ produzieren Märchen für Familien und erweitern damit die Zielgruppe der Kinder um die der erwachsenen Begleitpersonen. Schon in der Entwicklungsphase von Geschichte und Figuren achtet das Kreativ-Duo Blum/Riedl-Schlosser darauf, dass sich sowohl Kinder als auch Erwachsene angesprochen fühlen. In Bezug auf die Sommerproduktion von 2014 lässt gerade der *Alice*-Stoff verschiedene Interpretationen zu, die von Albtraum bis Tagtraum reichen; Kapitel 5.2.2.3. hat sich ansatzweise damit beschäftigt. Dem „Märchensommer“ ist es in der Inszenierung von Nina Blum gelungen, eine kindgerechte Fassung zu schaffen, die auch von Erwachsenen mit Begeisterung verfolgt wird. Dem zugrunde liegt primär ein humorvoller Text mit kurzen, einfachen Dialogen, die von Kindern leicht zu verstehen sind. Gleichzeitig sind die Szenen reich an Wortwitz und Anspielungen, welchen nur das erwachsene Publikum folgen kann.

Verhandelt werden vor allem archaische Themen in modernen Bearbeitungen. Realitätsbezogene oder utopische Stoffe blieben beim „Märchensommer“ bislang unberücksichtigt, denn im Vordergrund stehen Fantasie und Unterhaltung. Die dargebotenen Inhalte präsentieren sich hierbei als Wertevermittler. Vor allem die von Kindern dargestellten Figuren bieten viel Identifikationspotential für das junge Publikum.

Publikumsbeteiligung ist ein wichtiges Element in der künstlerischen Praxis des „Märchensommers“. Sie ist mitbestimmend für seine Spielweise und sowohl in der Gruppe als auch individuell praktizierbar. Als weiteres Kernelement des Formates sieht die Dramaturgie den Aspekt des „Wanderns“ vor, welches vor allem von Kindern mitunter als „Abenteuerreise“ erlebt wird. Der Faktor „Fortbewegung“ löst die kleinen Zuseherinnen und Zuseher aus ihrer Starre, die man sonst im klassischen Theater auch bei Kindertheater erlebt.

---

<sup>428</sup> Volltext: „Der Märchensommer NÖ soll nicht nur Kinder zwischen 4 und 12 Jahren ansprechen, sondern lädt die gesamte Familie ein, einen ganz besonderen Tag im Märchenschloss Poysbrunn zu verbringen.“  
Verein Märchensommer, „Alice im Wunderland – Neu erträumt“.

„Der Hauptakteur ist das Haus“<sup>429</sup>, zitiert Helmut Kulhanek Paulus Manker, dessen Vorliebe für dekadente, alte Gebäude einer der Erfolgsfaktoren der Produktion *Alma* ist. Auch für die Intendantin des „Märchensommers“ stellen sich Märchen und Schloss als untrennbare Einheit dar. Kinder erleben das Gebäude samt umgebendem Schlossgarten als „Abenteuerspielplatz“, und auch Erwachsene können sich des Zaubers alter Mauern nicht erwehren. Schloss Poysbrunn, welches nicht nur als Schauplatz dient, sondern seine Besucherinnen und Besucher auch abseits des eigentlichen Schauspiels zum Verweilen einlädt, bietet den idealen Rahmen für ein Theaterfestival dieser Art.

Die Produktion *Alice im Wunderland – Neu erträumt* konnte im Jahr 2014 eine mehr als 85prozentige Auslastung verzeichnen; durchaus ein Zeichen für den Erfolg des Theaterfestivals. Trotz beachtlicher Subventionierung der niederösterreichischen Theaterlandschaft durch das Land stehen dem Kindertheater nur begrenzte Fördermittel zur Verfügung. Da Werbeeinschaltungen in diversen Druckwerken kostspielig und für einen nicht auf Gewinn ausgerichteten Verein nicht bezahlbar sind, reduzieren sich die Marketingmöglichkeiten mehrheitlich auf die Mundpropaganda. Dessen ungeachtet ist der „Märchensommer“ seit zehn Jahren aufgrund seiner Qualität ein erfolgreiches Format, das seine Position in dem schwierigen Segment des Kindertheaters in der niederösterreichischen Kulturlandschaft gefunden hat, auch, oder gerade weil es sich um kein klassisches Kindertheater handelt, wie diese Arbeit gezeigt hat.

---

<sup>429</sup> Kulhanek, Helmut, Telefonat, 12.01.2015. Gesprächsnotizen bei der Verfasserin.

## 10. Quellenverzeichnis

### Literaturverzeichnis

Aarne, Antti Amatus: *The Types of the Folktale. A classification and bibliography.* Translated and enlarged by Stith Thompson. 2. revision, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1961.

Altstaedt, Ingeborg/Dietlinde Gipser: „Animationstheater an der Universität“. In: Opaschowski, Horst W. (Hg.) *Methoden der Animation. Praxisbeispiele*, Bad Heilbrunn: Klinkhardt, 1981. S.95-102.

Andersen, Hans Christian: *Andersens Märchen*. Remseck bei Stuttgart: Fischer, 1991.

Apel, Friedmar: *Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens*. Heidelberg: Winter, 1978.

Bauer, Karl W.: *Emanzipatorisches Kindertheater. Entstehungszusammenhänge, Zielsetzungen, dramaturgische Modelle*, Hg. Jochen Vogt, München: Wilhelm Fink, 1980.

Bechstein, Ludwig: *Deutsches Märchenbuch. Mit den Stahlstichen von Carl Wilhelm Schurig und Andreas Wolfgang Brennhäuser und ausgew. Holzschnitten nach Ludwig Richter*. Hg. Hans-Heino Ewers. Mit einem Beitr. von Hans Ries. Stuttgart: Reclam, 1996.

Benjamin, Walter: „Programm eines proletarischen Kindertheaters“. In: Tiedemann, Rolf/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Gesammelte Schriften, II/2*, 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S.763-772.

Beskow, Elsa: *Die Wichtelkinder*. 7. Auflage, Stuttgart: Urachhaus GmbH, 2008 (Orig. *Tomtebobarnen*, 1910).

Bettelheim, Bruno: *Kinder brauchen Märchen*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1977. (Titel der amerikanischen Originalausgabe: *The Uses of Enchantment*, 1975).

Brändli, Kristov/Birne-Theater: *Mitspieltheater. Erfahrungen mit einer neuen Spielform oder der Biss in die Birne*. Berlin, 1977.

Nickel, Hans Wolfgang: „Improvisation“. In: Brauneck, Manfred/Gérard Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Unter Mitarbeit von Wolfgang Beck. 5. vollständig überarbeitete Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007. S.459.

Brentano, Clemens: *Märchen*. München: Dtv, 1978.

Carroll, Lewis: *Alice im Wunderland. Mit zweiundvierzig Illustrationen von John Tenniel*. Übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Christian Enzensberger, Erste Auflage, Frankfurt am Main: Insel, 1973. (Orig. *Alice's Adventures in Wonderland*, London, 1865).

Carroll, Lewis: *Alice hinter den Spiegeln. Mit einundfünfzig Illustrationen von John Tenniel*. Übersetzt von Christian Enzensberger, Erste Auflage, Frankfurt am Main: Insel, 1974. (Orig. *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, London, 1871).

Diebold, Bernhard: *Anarchie im Drama. Kritik und Darstellung der modernen Dramatik*. 4., neu erw. Aufl., Berlin: Keller, 1928.

Doll, Martin, *Ars communicandi. Stationentheater*, o.J., [www.stationentheater.de/station.html](http://www.stationentheater.de/station.html), Zugriff: 20.09.2014.

Dörger, Dagmar: *Animationstheater. Kommunikationsstrukturen und pädagogische Implikationen*. 1. Aufl., Frankfurt a. M.: Brandes u. Apsel, 1993.

Dörger, Dagmar: „Mitspiel(theater)“. In: Koch, Gerd/Marianne Streisand (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Berlin: Schibri, 2003. S.202-204.

Grimm, Jacob: *Kinder- und Hausmärchen. Ges. durch die Brüder Grimm. Vollst. Ausg.*, 3. Aufl., München: Winkler, 1956.

Haider-Pregler, Hilde: „Kurze Geschichte des Sommertheaters“. In: Jorda, Thomas (Hg.): *Lasst mich auch den Löwen spielen. Das Sommertheater in Niederösterreich. Bilanz und Vorschau*. St. Pölten, Salzburg: Residenz, 2007. S.11-13.

Hanak, Edwin, „Märchendorf Poysbrunn“, *Niederösterreichische Dorf- & Stadterneuerung*. 2015, [www.dorf-stadterneuerung.at/content.php?pagelid=8585](http://www.dorf-stadterneuerung.at/content.php?pagelid=8585), Zugriff: 20.06.2014.

Hanl, Ilse/Ingrid Schmidt-Greisenegger: *Animazione. Bericht über ein Experiment*. Hg. Horst Forester für das Dramatische Zentrum Wien, Wien: Augarten, 1975.

Hauff, Wilhelm: *Märchen*. Wien: Pichler, [ca. 1910].

Heinrich, Erhard/Verschönerungs- und Dorferneuerungsverein Poysbrunn, *Poysbrunn. Märchendorf Poysbrunn*, 2015, [www.poysbrunn.at](http://www.poysbrunn.at), Zugriff: 26.12.2014.

Hentschel, Ingrid: *Kindertheater. Die Kunst des Spiels zwischen Phantasie und Realität*, Frankfurt: Brandes & Apsel, 1988.

Huss, Till Julian: „>>Gleichzeitig<<. Zeitgenössische Positionen des Simultanen“. In: Hubmann, Philipp/Till Julian Huss (Hg.): *Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*. Bielefeld: transcript, 2013. S.401-406. Hervorhebg. im Orig.

Kast, Verena: *Märchen als Therapie*. Olten: Walter, 1986.

Kaufhold, Roland: „Bruno Bettelheim (1903-2003). Frühe biographische Wurzeln in Wien und sein psychoanalytisch – pädagogisches Werk“. Überarbeitet von Roland Kaufhold für haGalil, März 2010. (Orig. *Kinderanalyse*, 11.Jg, 3/2003, S.218-253). [www.hagalil.com/archiv/2010/03/09/bettelheim](http://www.hagalil.com/archiv/2010/03/09/bettelheim), Zugriff: 03.12.2014.

Kleinspehn, Thomas: *Lewis Carroll. Dargestellt von Thomas Kleinspehn*. Hg. Wolfgang Müller und Uwe Naumann, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997.

Klotz, Volker: *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*. 3. überarbeitete und erweiterte Auflage. München: Fink, 2002.

Klotz, Volker, *Geschlossene und offene Form im Drama*. Hg. Kurt May u. Walter Höllerer, München: Hanser, 1960.

Küchler-Sakellariou, Petra: „Romantisches Kunstmärchen. Versuch einer Annäherung – Über die Spielarten des Wunderbaren in ‘Kunst’ und ‘Volksmärchen’.“ In: Schumacher, Hans (Hg.): *Phantasie und Phantastik. Neuere Studien zum Kunstmärchen und zur phantastischen Erzählung*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1993. S.43-74.

Kuhn, Sinje: „Spielweisen der Teilhabe. Partizipative Formate des zeitgenössischen Kinder- und Jugendtheaters“. In: Gronemeyer, Andrea/Julia Dina Heße/Gerd Taube (Hg.): *Kindertheater. Jugendtheater. Perspektiven einer Theatersparte*. Berlin: Alexander, 2009. S.130-142.

Lang, Thomas: „Kinder- und Jugendtheater“. In: Streisand, Marianne/Gerd Koch (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*, Berlin, Milow: Schibri. 2003. S.156-158.

Ludwig, Volker: „Kleine Chronik des Grips Theaters“, In: Kolneder, Wolfgang/Volker Ludwig/Klaus Wagenbach (Hg.): *Das Grips Theater*. Berlin, 1979.

Lüthi, Max: *Märchen*. 4., durchgesehene und ergänzte Auflage. Stuttgart: Metzler. 1971.

Manker, Paulus: „Statement: ‘Alma’-Regisseur Paulus Manker nimmt zu den Vorwürfen Stellung“, *First*, 25.06.2008;  
[www.1st.at/articles/0826/760/210193\\_s1/statement-alma-regisseur-paulus-manker-vorwuerfen-stellung](http://www.1st.at/articles/0826/760/210193_s1/statement-alma-regisseur-paulus-manker-vorwuerfen-stellung), Zugriff: 23.01.2015.

Max, Bruno/Thomas Jorda: „Der ideale Ort, um Geschichten zu erzählen“. In: Jorda, Thomas (Hg.): *Lasst mich auch den Löwen spielen. Das Sommertheater in Niederösterreich*. Bilanz und Vorschau. St. Pölten – Salzburg: Residenz, 2007. S.138-145.

Mayer, Mathias/Jens Tismar (Hg.): *Kunstmärchen*. 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997.

Meusburger, Simon/Claudia Six/Bianca Meusburger-Waldhardt: „Lewis Carrolls ‘Briefe an kleine Mädchen’ und seine Photographien“. In: Schubert Theater Wien (Hg.): *ALICE. Nach den Romanen von Lewis Carroll*. Wien, 2014. S.7.

Michael, Wolfgang F.: *Frühformen der deutschen Bühne*. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1963.

o.N., *ALMA. Karten*, 2015, [www.alma-mahler.com/deutsch/tickets/tickets.html](http://www.alma-mahler.com/deutsch/tickets/tickets.html), Zugriff: 09.12.2014.

o.N., „Nina Blum: ‘Sex und Reden sind die Basis’. Die Schauspielerin über Beziehungen, Sex-Toys und ihren märchenhaften Sommer“, *KURIER.at*, 07.07.2013,  
[kurier.at/menschen/im-gespraech/nina-blum-sex-und-reden-sind-die-basis/18.146.589](http://kurier.at/menschen/im-gespraech/nina-blum-sex-und-reden-sind-die-basis/18.146.589),  
Zugriff: 11.10.2014.

o.N., „Nina Blum. Von wegen Blümchensex. Die Tochter des Schweigekanzlers spricht ganz offen über ihr Liebesleben“, *NEWS. AT*, 20.04.2013,  
[www.news.at/a/nina-blum-bluemchensex](http://www.news.at/a/nina-blum-bluemchensex), Zugriff: 11.10.2014.

o.N., „Simultanbühne“. In: Rischbieter, Henning (Hg.): *Theater-Lexikon*. Zürich u. Schwäbisch Hall: Orell Füssli, 1983, n.pag. (1196/Simonow).

o.N., „Simultanitaet“, *Duden Online*, o.J.,  
[www.duden.de/rechtschreibung/Simultanitaet](http://www.duden.de/rechtschreibung/Simultanitaet), Zugriff: 29.01.2015.

- o.N., „Simultaneität“, *Duden Online*, o.J., [www.duden.de/rechtschreibung/Simultaneitaet](http://www.duden.de/rechtschreibung/Simultaneitaet), Zugriff:29.01.2015.
- o.N., „parallel“, *Duden Online*, o.J., [www.duden.de/suchen/dudenonline/parallel](http://www.duden.de/suchen/dudenonline/parallel), Zugriff: 29.01.2015.
- o.N., „Märchentag in ORF III. Klassische Märchenverfilmungen am 30. Dezember“, *ORFIII. Kultur und Information*, 30.12.2014, [tv.orf.at/orf3/stories/2686651/](http://tv.orf.at/orf3/stories/2686651/), Zugriff: 02.01.2015.
- o.N., *NÖ Dorf- und Stadterneuerung. Verband für Landes- Regional- und Gemeindeentwicklung*, 2015, [www.dorf-stadterneuerung.at/content.php?pagelid=895](http://www.dorf-stadterneuerung.at/content.php?pagelid=895), Zugriff: 21.06.2014.
- o.N., „Neue Vereinsregisteranfrage. Märchensommer“, *BM.I. Bundesministerium für Inneres*, 6.2.2006, [zvr.bmi.gv.at/Start](http://zvr.bmi.gv.at/Start), Zugriff: 17.12.2014.
- o.N., „Neue Vereinsregisteranfrage. Märchendorf“, *BM.I. Bundesministerium für Inneres*, 03.08.2012, [zvr.bmi.gv.at/Start](http://zvr.bmi.gv.at/Start), Zugriff: 27.12.2014.
- o.N., „Gleichzeitigkeit. Modelle der Simultaneität in den Wissenschaften und Künsten“, *Modelle der Simultaneität*, Mai 2012, [www.modelle-der-simultaneitaet.de](http://www.modelle-der-simultaneitaet.de), Zugriff: 20.01.2015.
- o.N., „Poysbrunn. Der Ort“, *Poysbrunn*, 2015, [www.poysbrunn.at/ueberuns/index.html](http://www.poysbrunn.at/ueberuns/index.html), Zugriff: 19.06.2014.
- o.N., *Theater zum Fürchten*, 2015, [www.theaterzumfuerchten.at/index.htm](http://www.theaterzumfuerchten.at/index.htm), Zugriff: 16.01.2015.
- o.N., *Sommernachtskomödie Rosenberg*, 2015, [sommernachtskomoedie-rosenburg.at](http://sommernachtskomoedie-rosenburg.at), Zugriff: 22.02.2015.
- o.N., „Inferno. Nachrichten aus der Hölle“, *Theater im Bunker*, 2015, [www.theaterzumfuerchten.at/theaterimbunker/produktionen/2015-stueck.htm](http://www.theaterzumfuerchten.at/theaterimbunker/produktionen/2015-stueck.htm), Zugriff: 29.01.2015.
- o.N., „Ulla Pilz. Sopranistin“, *Sirene Operntheater*, Wien, 2015, [www.sirene.at/ulla\\_pilz](http://www.sirene.at/ulla_pilz), Zugriff: 02.01.2015.
- o.N., *Theater im Bunker*, 2015, [www.theaterzumfuerchten.at/theater-im-bunker.htm](http://www.theaterzumfuerchten.at/theater-im-bunker.htm), Zugriff: 29.01.2015.
- o.N., „Kunst&Kultur-Theater. 'TATORT: Mödling 1111'“. *Stadtgemeinde Mödling*, 2014, [www.moedling.at/system/web/veranstaltung.aspx?qnr\\_search=1965&detailonr=222220221&menuonr=221031565](http://www.moedling.at/system/web/veranstaltung.aspx?qnr_search=1965&detailonr=222220221&menuonr=221031565), Zugriff: 13.12.2014.
- Orde, Heike vom: „Bruno Bettelheim: Kinder brauchen Märchen“, *TELEVISION*, 25/2012/2, S.8f; [www.bing.com/search?q=bruno+bettelheim%3A+kinder+brauchen+m%C3%A4rchen&amp;form=IE10TR&amp;src=IE10TR&amp;pc=ASU2JS](http://www.bing.com/search?q=bruno+bettelheim%3A+kinder+brauchen+m%C3%A4rchen&amp;form=IE10TR&amp;src=IE10TR&amp;pc=ASU2JS), Zugriff: 22.12.2014.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage., erw. und bibliogr. aktualisierter Nachdr. der durchges. und erg. Aufl. 1988. München: Wilhelm Funk, 2001.

Pröll, Erwin: „Vorwort“. In: Verein Märchensommer NÖ/Nina Blum (Hg.): *Alice im Wunderland - neu erträumt*. Programm. Wien, 2014. S.2-22.

Reichert, Klaus (Hg.): *Lewis Carroll. Briefe an kleine Mädchen*. Übersetzt von Klaus Reichert, mit zahlreichen Fotografien des Autors, erw. Neuausgabe, Frankfurt am Main und Leipzig: Insel, 1994.

Richter, Anne: „Das Ideal: Selbständig, finanziell gesichert und anerkannt. Ein Streifzug durch die Strukturen von Kinder- und Jugendtheater“. In: Gronemeyer, Andrea/Julia Dina Heße, /Gerd Taube (Hg.): *Kindertheater. Jugendtheater. Perspektiven einer Theatersparte*. Berlin: Alexander, 2009. S.46-61.

Riedl-Schlosser, Michaela: *Alice im Wunderland – Neu erträumt. Nach einer Idee von Nina Blum*. Märchensommer NÖ, 2014.

Riedl-Schlosser, Michaela, „michaela. Über mich“, *Michaela Riedl-Schlosser. Über mich*, 2014, [www.michaelariedl-schlosser.at/ueber-mich](http://www.michaelariedl-schlosser.at/ueber-mich), Zugriff: 06.01.2015.

Rodenberg, Hans: „Nachwort“ In: Saz, Natalia: *Kinder im Theater. Erinnerungen*. Übersetzt, bearbeitet und mit einem Nachwort versehen von Hans Rodenberg, Berlin: Henschel, 1966. S. 286-290.

Rumler, Fritz: „Lasset die Kindlein zu sich kommen. SPIEGEL-Reporter Fritz Rumler über antiautoritäres Kindertheater.“, *DER SPIEGEL*, H. 13/1970, 23.03.1970; [www.spiegel.de/spiegel/print/d-45226036.html](http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45226036.html), Zugriff: 24.01.2015.

Saz, Natalia: *Kinder im Theater. Erinnerungen*. Übersetzt, bearbeitet und mit einem Nachwort versehen von Hans Rodenberg. Berlin: Henschel, 1966.

Saz, Natalia: *Das Moskauer Kindertheater*. Zürich: o.V., 1934.

Schedler, Melchior: *Kindertheater. Geschichte, Modelle, Projekte*. Erste Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.

Schedler, Melchior: „Sieben Thesen zum Theater für sehr junge Zuschauer“, *Theater Heute*, August 1969. S.30-33.

Schedler, Melchior: *Schlachtet die blauen Elefanten! Bemerkungen über das Kinderstück*. Weinheim und Basel: Beltz, 1973.

Scheuer Erwin: „Einleitung zu: Akt und Szene in der offenen Form des Dramas“. In: Keller, Werner (Hg.): *Beiträge zur Poetik des Dramas*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. S.343-351.

Schmauch, Ulrike: „Das Gefühl der Hölle. Sprache und Methode bei Bruno Bettelheim“. In: Kaufhold, Roland (Hg.): *Annäherung an Bruno Bettelheim*. Mainz: Matthias-Grünwald, 1994. S.130; [www.hagalil.com/archiv/2010/03/09/bettelheim-studie](http://www.hagalil.com/archiv/2010/03/09/bettelheim-studie), Zugriff: 04.12.2014.

Schmidt-Knäbel, Susanne: „Ernst Wiecherts ‘Meta-Märchen’: Märchen über Märchen und Märchen im Märchen. Anhand von ‘Der arme und der reiche Bruder’ und ‘Der alte Zauberer oder das Ende vom Lied’“, *Märchenspiegel*, 7/2, 1996, S. 25-27; [www.slm.uni-hamburg.de/ifg1/Personal/Schmidt-Knaebel/home.html](http://www.slm.uni-hamburg.de/ifg1/Personal/Schmidt-Knaebel/home.html), Zugriff: 24.11.2014.

Schneider, Wolfgang: *Kindertheater nach 1968. Neorealistische Entwicklungen in der Bundesrepublik und West-Berlin*. Köln: Prometh, 1984.

Schneider, Wolfgang: „Waechters Kindertheater. Aus einem Gespräch mit dem Karikaturisten Friedrich Karl Waechter“. *bulletin jugend + literatur* 15/4, 1983. S.3-5.

Schneider, Wolfgang: „Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland.“ In: *Reclams Kindertheaterführer. 100 Stücke für eine junge Bühne*. Hg. Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland. Mit 42 Abbildungen. Stuttgart: Reclam, 1994. S.9-22.

Siegemund, Anke: „Improvisation“. In: Koch, Gerd/Marianne Streisand (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Berlin: Schibri, 2003. S.137-139.

Sobol, Joshua, „The Polydrama“, *ALMA. Stück*, 2014, [www.alma-mahler.com/text\\_deutsch/polydrama.html](http://www.alma-mahler.com/text_deutsch/polydrama.html), Zugriff: 02.10.2014.

Spolin, Viola: *Improvisationstechniken für Pädagogik, Therapie und Theater*. 5. Aufl., Paderborn: Junfermann, 1997. (Orig. *Improvisation for the theatre*).

Stefanek, Paul: „Zur Dramaturgie des Stationendramas. Forschungslage und Begriffserklärung“. In: Keller, Werner (Hg.): *Beiträge zur Poetik des Dramas*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. S.383-404.

Streit, Jakob: *Warum Kinder Märchen brauchen*. Neu redigierte u. erw. Ausg. d. Schr: Das Märchen im Leben des Kindes. Stuttgart: Ogham Verlag Sandkühler & Co, 1985.

Tragschitz, Eva: *Alma – A Show Biz ans Ende. Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte. Stückanalyse auf topografische, historische und biografische Bezüge zwischen Alma Mahler-Werfel und den Spielorten*. Dipl. Arb., Wien, 2012.

Verein Märchensommer, *Märchensommer. Team*, 2015, [www.maerchensommer.at/team.html](http://www.maerchensommer.at/team.html), Zugriff: 20.01.2015.

Verein Märchensommer, „Alice im Wunderland – Neu erträumt“, *Märchensommer. Home*, 2014, [www.maerchensommer.at/home.html](http://www.maerchensommer.at/home.html), Zugriff: 03.01.2015.

Verein Märchensommer, „Märchenkarussell“, *Märchensommer. Es war einmal in NÖ 09*, 2009, [www.maerchensommer.at/eswareinmal.html#maerchen09](http://www.maerchensommer.at/eswareinmal.html#maerchen09), Zugriff: 04.01.2015.

Vinzens, Franz, *Märchendorf Poysbrunn*, 2015, [www.maerchendorf.at](http://www.maerchendorf.at), Zugriff: 29.01.2015.

Vinzens, Franz, *Märchendorf Poysbrunn. Das Dorf als Märchen*, 2015, [www.maerchendorf.at/das-dorf-als-marchen](http://www.maerchendorf.at/das-dorf-als-marchen), Zugriff: 02.01.2015.

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

Vriesen, Hellmuth: *Die Stationentechnik im neueren deutschen Drama*. Diss. Essen: Buchdruckerei Otto Petersen, 1934.

Wardetzky, Kristin: *Psychologisch – pädagogische Untersuchungen zur Aneignung von Theater durch Kinder der Klasse 2 bis 8*. Diss. Humboldt-Uni, unveröffentlicht, Berlin, 1982.

Wilpert, Gero von (Hg.): *Sachwörterbuch der Literatur*, 8., verb. und erw. Auflage, Stuttgart: Kröner, 2001.

Zumhof, Tim: „Theater ohne leibliche Ko-Präsenz? Zur Simultaneität im postdramatischen Gegenwartstheater“. In: Hubmann, Philipp/Till Julian Huss (Hg.): *Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*. Bielefeld: transcript, 2013. S.371-380.

## **Filmverzeichnis**

*Alice in Wonderland*, Regie: Tim Burton, US 2010; DVD, Alice im Wunderland. Basierend auf dem Buch von Lewis Carroll, München, Wien [u.a.]: Walt Disney Studios Home Entertainment, 2010.

## **Musikverzeichnis**

Radovan, Andreas, *Wär' ich du*, Audio-CD, *Märchenkarussell*, Sony DADC Austria AG, 2009.

Radovan, Andreas, *Alles oki woki do Blues*, Audio-CD, *Alice im Wunderland – Neu erträumt*, Sony DADC Austria AG, 2014.

Radovan, Andreas, *Rucki Zucki*, Audio-CD, *Alice im Wunderland – Neu erträumt*, Sony DADC Austria AG, 2014.

Radovan, Andreas, *Nimm meine Hand*, Audio-CD, *Alice im Wunderland – Neu erträumt*, Sony DADC, Austria AG, 2014.

## **Bilderverzeichnis**

Graphik 1) Födinger, Brigitte: „Märchensommer“. Grundmodell, 2014. S.81.

Graphik 2) Födinger, Brigitte: „Märchensommer“ 2014. *Alice im Wunderland – Neu erträumt*, 2014. S.81.

## **Interviews**

Blum, Nina, Interview, geführt von Verfasserin, Handyaufnahme, Wien, 28.04.2014. Typoskript bei der Verfasserin. Zit. Blum, Interview, 28.04.2014.

Kulhanek, Helmut, Interview I, geführt von Verfasserin, Handyaufnahme, Wien, 26.03.2014. Typoskript bei der Verfasserin. Zit. Kulhanek, Interview I, 26.03.2014.

Kulhanek, Helmut, Interview II, geführt von Verfasserin, Handyaufnahme, Wien, 04.04.2014. Typoskript bei der Verfasserin. Zit. Kulhanek, Interview II, 04.04.2014.

Kulhanek, Helmut, Telefoninterview, geführt von Verfasserin, 17.12.2014. Notizen bei der Verfasserin. Zit. Kulhanek, Telefoninterview, 17.12.2014.

Mangott, Maria, Interview, geführt von Verfasserin, Handyaufnahme, 26.03.2014. Typoskript bei der Verfasserin. Zit. Mangott, Interview, 26.03.2014.

Pilz, Ulla, Interview, geführt von Verfasserin, Handyaufnahme, 02.08.2014. Typoskript bei der Verfasserin. Zit. Pilz, Interview, 02.08.2014.

Riedl-Schlosser, Michaela, Telefoninterview, geführt von Verfasserin, 30.07.2014. Typoskript bei der Verfasserin.

### **Materialien der Verfasserin**

Blum, Nina, Email, 03.12.2014. Im Besitz der Verfasserin.

Blum, Nina, Email, 05.12.2014. Im Besitz der Verfasserin.

Blum, Nina, Email, 08.12.2014. Im Besitz der Verfasserin.

Dechant-Koller, Harriet, Email, 30.12.2014. Im Besitz der Verfasserin.

Kulhanek, Helmut, Email, 31.12.2014. Im Besitz der Verfasserin.

Kulhanek, Helmut, Email, 03.01.2015. Im Besitz der Verfasserin.

Kulhanek, Helmut, Email, 10.01.2015. Im Besitz der Verfasserin.

Kulhanek, Helmut, Telefonat, 12.01.2015. Gesprächsnotizen bei der Verfasserin.

Kulhanek, Helmut, Email, 13.01.2015. Im Besitz der Verfasserin.

Kulhanek, Helmut, SMS, 06.02.2015. Abschrift im Besitz der Verfasserin.

Vinzens, Franz, Email, 29.12.2014. Im Besitz der Verfasserin.

### **Verzeichnis der Theaterinszenierungen**

*Alice im Wunderland – Neu erträumt*, Regie: Nina Blum, Ensemble „Märchensommer“, Poysbrunn/NÖ, Schloss Poysbrunn, UA 03.Juli 2014.

*ALICE. Figurentheater für Erwachsene nach den Romanen von Lewis Carroll*, Regie: Simon Meusburger, Ensemble Schubert Theater, Wien, Schubert Theater, UA 23.Okt. 2014.

*Alma – A Show Biz ans Ende*, Regie: Paulus Manker, Ensemble „Alma“, Purkersdorf/NÖ, Sanatorium Purkersdorf, UA 29.Mai 1996.

*Das purpurne Muttermal*, Regie: René Pollesch, Burgtheater-Ensemble, Wien, Akademietheater, UA 26.November 2006.

*Der Zauberer von OZ*, Regie: Nina Blum, Ensemble „Märchensommer“, Poysbrunn/NÖ, Schloss Poysbrunn, UA 09.Juli 2015.

*Hex Mex! Die Suche nach dem Glück*, Regie: Nina Blum, Ensemble „Märchensommer“, Poysbrunn/NÖ, Schloss Poysbrunn, UA 10.Juli 2008.

*Inferno. Nachrichten aus der Hölle*. Regie: Bruno Max, Ensemble „Theater zum Fürchten“, Mödling/NÖ, Luftschutzstollen Mödling, UA 10.August 2014;  
[www.theaterzumfuerchten.at/theaterimbunker/produktionen/2015-stueck.htm](http://www.theaterzumfuerchten.at/theaterimbunker/produktionen/2015-stueck.htm),  
Zugriff: 29.01.2015.

*Malanda. Das Feenland der Träume*, Regie: Nina Blum, Ensemble „Märchensommer“, Fels am Wagram/NÖ, Schloss Thürnthal, UA 03.Aug. 2007.

*Prinzessin sucht Prinz*, Regie: Nina Blum, Ensemble „Märchensommer“, Fels am Wagram/NÖ, Schloss Thürnthal, UA 11. Aug. 2006.

*RiesenFreund*, Regie: Nina Blum, Ensemble „Märchensommer“, Poysbrunn/NÖ, Schloss Poysbrunn, UA 08.Juli 2010.

*Schlossgeflüster, es spukt ...!*, Regie: Nina Blum, Ensemble „Märchensommer“, Poysbrunn/NÖ, Schloss Poysbrunn, UA 05.Juli 2012.

*Sex & Reden. Lustpaarkeiten mit Gesang*, Regie: Marcus Ganser, Nina Blum / Martin Oberhauser, Wiener Metropol, 07.11.2011, [www.blumoberhauser.at](http://www.blumoberhauser.at), Zugriff: 11.10.2014.

*TATORT: Mödling 1111*, Regie: Doris Harder, Ensemble des Vereins „Kunst & Kultur-Theater in Mödling“, Mödling/NÖ, UA 11.Juli 2014.

## 11. Anhang

### 11.1. Figurenverzeichnis

#### *Alice im Wunderland – Neu erträumt (2014)*

Alice 1	Elisabeth Nikoletta Halikiopoulos
Alice 2	Gudrun Nikodem-Eichenhardt / Viktoria Hillisch
Alice 3	Sophie Resch
Kaninchen	Randolf Destaller
Hutmacher, Igel, Tür	Christian Kohlhofer
Raupe, Spielkartensoldat, Tür	Valentina Kratochwil
Humpty Dumpty, Herzkönig, Schulwart	Daniel Ogris
Herzkönigin, Lehrerin, Tür	Ulla, Pilz

#### Die kleinen Wunderland-Bewohner:

Dreamy	Michaela Handschuh / Lauren Födinger
Mützelmaus	Larissa Ramos / Raphael Pilz / Valerie Födinger
Fisch	Alice Böhm / Lisa Mayerweck / Marlene Richter / Miriam Riemerth
Rose	Selina Neukam / Laura Pitsch / Elena Werl / Larissa Ramos
Spielkartensoldaten	Samuel Vinzens / Maximilian Ramos / Alice Böhm / Jonas Kapusta / Lisa Mayerweck / Miriam Riemerth Linda Wesseley

„Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.“

11.2. Fotos

Der „Märchensommer“ 2014



Abb. 1: Plakat Alice im Wunderland – Neu erträumt  
Grafik: Martin Hesz



Abb. 2: Schloss Poysbrunn / Poysbrunn, NÖ

Foto: Brigitte Födinger



Abb. 3: Schlossmauer mit Eingang  
Foto: Brigitte Födinger



Abb. 4: „Märchensommer“-Kassa  
Foto: Brigitte Födinger



Abb. 5: „Märchenkleber“ Gruppe Hutmacher, Raupe, Humpty Dumpty  
Foto: Brigitte Födinger



Abb. 6: Aufkleber Gruppe Hutmacher  
Grafik: Martin Hesz



Abb. 7: Verkaufsstand im Garten  
Foto: Brigitte Födinger



Abb. 8: Verkauf von CDs, DVDs, T-Shirts  
Foto: Brigitte Födinger



Abb. 9: Buben-Shirt



Abb. 10: Mädchen-Shirt



Abb. 11: Rückseite



Abb. 12: Publikum wandert zum Handlungsbeginn  
Foto: Brigitte Födinger



Abb. 13 Probenfoto: Lehrerin, Alice 1, Dreamy  
Foto 13-18: Brigitte Födinger



Abb. 14: Rutsche ins Wunderland



Abb.15: „Sprechende Türen“



Abb. 16: Alice 2, Alice 1, Alice 3 (von li nach re)



Abb. 17: Im „Reich der Herzkönigin“



Abb. 18: Die Herzkönigin, Dreamy, Alice 1

***ALICE im Wunderland – Neu erträumt* (2014)**



Abb. 19: Kaninchen, Nina Blum, Alice 3, Raupe Foto Martin Hesz



Abb. 20: Kaninchen, Alice 1, Nina Blum, Hutmacher Foto: Martin Hesz



Abb. 21: Kaninchen u. Raupe Foto: Martin Hesz

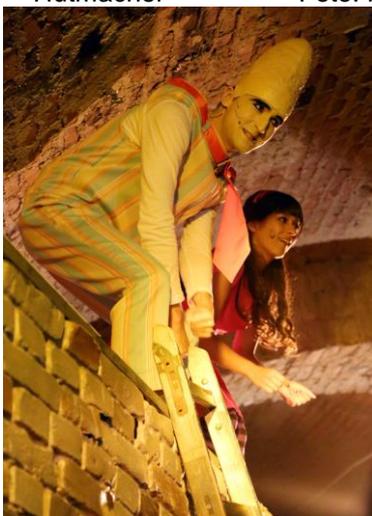


Abb. 22: Humpty, Dumpty u. Alice 3 „auf der Mauer“ Foto: Martin Hesz



Abb.23: Alice 2, Hutmacher, Kaninchen, Mützelmaus Foto: Martin Hesz

Alice 1 träumt vom Wunderland - Dreamy erzählt, dass sie ein Kaninchen gesehen hat - die gesamte Klasse rutscht ins Wunderland - Alice 1 trinkt Kaffee: Alice 2 und Alice 3 kommen hinzu - Sie machen sich auf den Weg, um Dreamy zu suchen und treffen die Raupe, den Hutmacher u. Humpty Dumpty.  
Fotos: Brigitte Födinger



Abb. 24: Alice1, im Hintergrund: Die Lehrerin u. Dreamy



Abb. 25: Alice 1, Kaninchen, Dreamy



Abb. 26: Alice 1 und Dreamy Foto: Martin Hesz



Abb. 27: Die Rutsche in das Wunderland



Abb. 28: Alice 1 u. das Publikum



Abb. 29: „Alice 2, 1, 3“ (von li. n. re) u. das Kaninchen



Abb. 30: Die Raupe gibt dem Fisch „einen guten Rat“, Foto: B. Födinger



Abb. 31: Hutmacher u. „Teegesellschaft“ Foto: Martin Hesz



Abb. 32: Humpty Dumpty u. Alice 3 „auf der Mauer“, Foto: Martin Hesz



Abb. 33: „Alice 1, 2, 3“ im „Reich der Herzkönigin“ Foto: Martin Hesz



Abb. 34: „Großes Finale“

Foto: Martin Hesz



Abb. 35: Team „Märchensommer“

Foto: Martin Hesz

Die „Märchensommer“-Kinder in ihren Rollen als Spielkartensoldaten, Katze Dreamy, Fisch, Mützelmaus und Rose.  
Fotos: Brigitte Födinger



Abb. 36: „Mitspielkinder“



Abb. 37: „Mitspielkinder“



Abb. 38: Mützelmaus



Abb. 39: Dreamy



Abb.40: Dreamy, Foto:Hesz



Abb. 41: Gelbe Rose



Abb. 42: Fisch



Abb: 43 Poysbrunner Ortswappen u. „Märchendorf“-Logo



Fotos Franz Vinzens: „Tischlein deck dich“, „Kalif Storch“, „Froschkönig“. Alle anderen Fotos: Brigitte Födinger.

### 11.3. Presseartikel

o.N., „Alice neu erträumt im Märchenschloss“, *Kronen Zeitung*, 11. Juli 2014, S.26.



**Der Sommer wird ganz bestimmt märchenhaft: In Poysbrunn gastiert „Alice“.**

**Kronen Zeitung**  
www.krone.at  
PRÄSENTIERT

## Alice neu erträumt im Märchenschloss

### Kinderlachen im Schloss Poysbrunn

Wunderland – neu erträumt“, unter diesem Motto lädt Intendantin Nina Blum heuer bis 24. August zum Märchensommer im zauberhaften Märchenschloss Poysbrunn im nordöstlichen Weinviertel.

Das Ensemble „entführt“ Kinder ab 4 Jahren und ihre Eltern in die wunderbare Welt von Alice und ihren Freunden. Zum Abschluss gibt es dann noch eine gute „Märchen-  
jause“ für die Kinder. Auch kleine Geschenke werden dabei immer wieder verteilt. Freitags geht das Stück um 16 Uhr, samstags und sonntags jeweils um 11 und 16 Uhr über die Bühne.

Für „Krone“-Leser gibt es vergünstigte Preise für die Spieltage 18. Juli sowie 8. August um jeweils 17 Uhr, Kennwort „Krone“. Infos dazu ab sofort unter: ☎ 0699/ 13 44 11 44.

◀ **Dreamy – die Katze von Alice – im Schloss Poysbrunn.**



# In Fantasiewelten auf Reisen gehen

**Märchensommer** | Intendantin Nina Blum lässt ein neu erträumtes Wunderland entstehen, in dem es um Freundschaft und Fantasie geht.

Von Carina Rambauske

na Blum schmunzelt. Denn glaublich schöne Erzählfor-  
katze „Dreamy“ muss vor der bösen Herzkönigin gerettet werden. Durch einen Schluck Kaffee verdreifacht sich Alice und macht sich mit der Hilfe der Wunderland-Bewohner auf die Suche nach der Katze. „Zu dritt ist man stärker als alleine. Man braucht Freunde, Familie, Beherungsgesprochen, wie Nina Blum merkte als sie zwei Rollen ausschrieb und sich dafür über 140 Schauspieler bewarben.  
Der Grund für die Suche nach neuen Gesichtern war die Expansion des Märchensommers nach Graz. Hier wird seit 11. Juli „Malandia - das Feerland der Träume“ gespielt. Nicht wie in Poysbrunn als Wandtheater, sondern als Bühnenfassung. „Wir haben schon länger überlegt uns einen weiteren Spielort zu suchen. Graz liegt weit genug weg um einen anderen Publikumskreis anlocken zu können“, erklärt die Intendantin.  
Dort wie hier zählt der Gedanke, dass Kindertheater ernst zu nehmen ist und der künstlerische Anspruch für das zwar junge, aber sehr kritische Publikum unangefochten hoch ist.

„Wunder- und Fantasiewelten sollen bei Kindern genauso viel Platz haben, wie die reale Welt.“

**Märchensommer-Intendantin  
Nina Blum**

„Außerdem symbolisiert Alice für mich, dass Traum und Realität nahe beieinander liegen und ich finde, dass Wunder- und Fantasiewelten bei Kindern genauso viel Platz haben sollten, wie die reale Welt“, führt Nina Blum weiter aus.  
Für sie sind Märchen „un-



Intendantin Nina Blum ist mit dem Beziehungskabarett „Schlaflose Nächte“ am 8., 9. und 16. August auch als Schauspielerin in Poysbrunn zu sehen. Foto: Martin Heszl

## Infos und Termine

Das interaktive Wandtheater für Kinder ab vier Jahren „Alice im Wunderland - neu erträumt“ im Schloss Poysbrunn ist noch am 18., 19., 20., 25., 26. und 27. Juli und am 1., 2., 3., 8., 9., 10., 15., 16., 17., 22., 23. und 24. August zu sehen.

Beginn: freitags um 16 Uhr und samstags und sonntags jeweils um 11 und 16 Uhr.

Karten erhältlich bei Ö-Ticket (01 96096), Wien-Ticket (01 58885) und in allen Raiffeiser-Banken in Niederösterreich und Wien.

Informationen und Restkarten unter der Märchensommer-Hotline 0699 13 44 11 44.

[www.maerchensommer.at](http://www.maerchensommer.at)

o.N., „>>Alice<< war Mega-Erfolg. Märchensommer jubelt über Bilanz“, ÖSTERREICH, 27. August 2014, S.15.

## Märchensommer jubelt über Bilanz

# »Alice« war Mega-Erfolg

**8.500 Besucher kamen zum Kindertheater-Festival ins Schloss Poysbrunn.**

**NÖ.** Das Stück *Alice im Wunderland – neu erträumt*, 3. Juli bis 24. August, erbrachte das beste Jahr in der neunjährigen Geschichte des Märchensommers, nämlich 8.500 Besu-

cher. Damit ist der Märchensommer mit Abstand das größte Kinderfestival in NÖ. „Das ermutigt mich, den neuen Weg des Märchensommers, bekannte Märchenstoffe neu zu adaptieren und eine eigene Musik dazu zu komponieren, weiterzugehen“, resü-



**Nina Blum & Alice-Darsteller.**

miert Intendantin und Regisseurin Nina Blum.

Welches Märchen zum zehnjährigen Jubiläum bearbeitet wird, ist aber noch ein Geheimnis.

Müller, Nina, „Kritische Kinderaugen. Steirerin des Tages“, *Kleine Zeitung Steiermark*, 11. Juli 2014, S.19.

**STEIRERIN DES TAGES**

# Kritische Kinderaugen

Heute startet der Märchensommer Graz mit „Malanda“. Zeit, die Autorin Michaela Riedl-Schlosser vor den Vorhang zu bitten.

**NINA MÜLLER**

Im fantastischen Feenland aus ihrem Stück „Malanda“ zaubert die Fee der guten Träume den Kindern Wunschträume herbei, im wirklichen Leben ist sie selber gerade dabei, sich ihren eigenen zu erfüllen: Michaela Riedl-Schlosser schreibt ein Buch. Einen Roman. „Aber das hat ja noch ein paar Jahre Zeit“, lacht sie. Bis das in den Geschäften steht, sind nämlich noch einige Buchstaben zu Papier zu bringen: Die 38-Jährige ist Autorin von Kinderstücken, Kabarettprogrammen, Erwachsenentheater und auch Werbetexten.

## Pointen und Kernöl

Sie textete die Pointen von Alfons Haiders „himmlisch-verrückter Revue“ „Himmel, Hölle, Haider“ und sämtliche Programme des südsteirischen Frauen-Musikkabaretttrios Kernöl-amazonen, deren Gründungsmitglied sie auch ist.

Die Kabarettprogramme Nina Blums stammen ebenfalls aus ihrer Feder – wie auch sämtliche Kinderstücke, die bei Blums Märchensommer im niederösterreichischen Poysbrunn bereits gespielt wurden. Für die diesjährigen Aufführungen hat sie „Alice im Wunderland ... neu erträumt!“ geschrieben. Und bei der ersten Ausgabe des Märchensommers in der Steiermark erlebt man ab heute ihr Stück „Malanda. Das Feenland der Träume“ (für Kinder ab vier Jahren), eine Neuauflage.

**Autorin Michaela Riedl-Schlosser schreibt Texte fürs Kabarett und Theaterstücke für großes und kleines Publikum** KK

Das Schreiben für Kinder macht ihr großen Spaß – vor allem, seit sie dabei von ihrer sechsjährigen Tochter als größter Kritikerin unterstützt wird: „An ihrem Blick merke ich schon, ob es so passt oder eher nicht.“ Am jungen Publikum schätzt sie besonders die Ehrlichkeit: „Die schummeln bei ihren Gefühlen nicht. In den Kinderaugen sieht man sofort, ob etwas ankommt oder nicht.“



## ZUR PERSON

geboren 1975 in Wagna, lebt als freie Autorin in Wien und in St. Nikolai ob Draßling.

[www.michaelariedl-schlosser.at](http://www.michaelariedl-schlosser.at)

„Malanda ...“ ist vom 11. Juli bis 3. August im Hof des Priesterseminars zu sehen, bei Schlechtwetter im Barocksaal. Karten unter der Tel. 0664-55 88 444

[www.maerchensommer.at](http://www.maerchensommer.at)

# Die Welt der Träume

**Märchensommer** | Nicht nur in „Malanda - das Feenland der Träume“ steht der Wunsch, fliegen zu können, an oberster Stelle.

Von Carina Rambauske

**POYSBRUNN** | „Fliegen können“ - das steht auf Platz eins der aktuellen Traumliste in „Malanda - das Feenland der Träume“, der diesjährigen Märchensommer-Produktion im Schloss Poysbrunn.

Und das spiegelt auch ziemlich genau die Wünsche der Kinder wider, die dieses interaktive Wandtheater als kleine Elfen und Trolle mitgestalten. Intendantin Nina Blum nahm sich während Proben und Vorbereitungen Zeit und redete mit den Kindern über ihre Träume und Wünsche.

Zunächst noch sehr zaghaft dauert es nicht lange, bis die (vor allem) Mädchen zu erzählen begannen: Fliegen können, das wäre das Größte! „Man könnte alles von oben sehen“, „Man könnte auf einer Wolke sitzen und nach unten schauen“ schwärmen die Kinder von die- ser und anderen Möglichkeiten: von Haustieren, die sie gerne hätten, von Jungen, die sie kü- sen („Iiiih, da wäre mir ja

schlecht“, war die Reaktion an- derer) oder anderen schönen Abenteuer.

Hin und wieder schleicht sich aber auch ein Albtraum in die Träume der Kinder: schlechte Noten, eine Blinddarmeroperati- on und von grauslichen Mons- tern, die beißen. „Einmal über- nachtete eine Freundin bei mir. Wir haben uns Gruselgeschich- Träume!“

## Termine & Karten

„Malanda - das Feenland der Träume“ ist bis 25. August freitags, samstags und sonntags im Schloss Poysbrunn zu sehen.  
Beginn: Freitag um 16 Uhr, Sams- tag und Sonntag jeweils um 11 und 16 Uhr.

Regen? Keine Sorge! Bei Schlecht- wetter finden alle Szenen im Schloss statt.

Karten erhältlich bei Ö-Ticket, Wien-Ticket und in allen Raiffei- sen-Banken.

[www.maerchensommer.at](http://www.maerchensommer.at)



Intendantin Nina Blum sprach mit ihren jüngsten Schauspielern zwischen den Proben über ihre Träume und Wün- sche: Jonas, Miriam, Maximilian, Elena, Lauren, Michaela, Laura, Lisa, Valerie, Nina und Larissa. Foto: Rambauske

## 12. Abstract

Im nordöstlichen Weinviertel, rund eine Autostunde von der Wiener Stadtgrenze entfernt, findet alljährlich das Sommertheaterfestival „Märchensommer“ in Schloss Poysbrunn, im gleichnamigen Ort, statt. Gespielt werden eigens dafür geschriebene Märchen, die sich an die ganze Familie wenden.

Die vorliegende Arbeit untersucht primär das spezielle Spieleformat „interaktives Wandermärchentheater“, welches von Nina Blum für den „Märchensommer“ entwickelt wurde. Eine detaillierte Betrachtung des Märchens als Erzählgattung dient als Basis für die Analyse der Texte des „Märchensommers“, die sich trotz der Verwendung entsprechender Wesenszüge, wie zum Beispiel der für Volksmärchen typischen Zahl „Drei“, weder dem Kunst- noch dem Volksmärchen eindeutig zuordnen lassen. Die Idee des „Wandertheaters“, welche insbesondere für Kinder einen hohen Erlebnisfaktor bietet, geht zurück auf das Polydrama *Alma – A Show Biz ans Ende*. In freier Assoziation wird nach Bezügen und Spielformen geforscht, die vergleichbare Aspekte wie „Wandern“ und/oder „Interaktion“ in ihrer Spielweise tragen. Die Analyse zeigt auf, dass das Format des „Märchensommers“ sehr eigenständig ist. Die spezielle Raumsituation des Schlosses hat dabei einen wesentlichen Einfluss auf die Geschehensabläufe. Besondere Bedeutung wird dem Begriff „Simultanität“ in Abgrenzung zur „Parallelität“ beigemessen. „Gleichzeitigkeit“ als Stilmittel ist für die künstlerische Praxis des „Märchensommers“ wesentlich: Nach erfolgter Gruppenteilung des Publikums werden simultan drei Parallelszenarien gespielt, die völlig unabhängig voneinander einer übergeordneten Idee folgen. Die Sommerproduktion des Jahres 2014, *Alice im Wunderland – Neu erträumt*, in der Bearbeitung der Autorin Michaela Riedl-Schlosser, wird als Beispiel für eine kindgerechte Inszenierung herangezogen und mit Lewis Carrolls Original-Literaturvorlage *Alice im Wunderland* verglichen. Riedl-Schlossers Fassung ist keine lose Aneinanderreihung von Szenen wie Carrolls, sondern diese gibt mit Hilfe einer frei erfundenen zusätzlichen Figur ein Thema vor, das sich wie ein roter Faden durch das Stück zieht. Die Beteiligung des Publikums als belebender Faktor wird ebenso beschrieben wie der Einsatz darstellender Kinder in kleinen Nebenrollen, welche viel Identifikationspotential für das junge Publikum bieten. Sie sind wichtige „Partner“ des „Märchensommer“-Ensembles. Mit dieser Arbeit soll die eigenständige und genuine Form des Familientheaters „Märchensommer“, welches sich seit nunmehr zehn Jahren in der niederösterreichischen Kulturlandschaft behauptet, näher beleuchtet werden.

### **13. Lebenslauf**

Name	Brigitte Födinger
Geboren	14. November 1966 in Mistelbach / NÖ
Familienstand	Verheiratet, 3 Kinder (geb. 2004, 2006, 2011)
Wohnort	Wien
Email:	brigitte.foedinger@aon.at

#### **Bildungsweg**

1980 – 1985	HBLA, Hollabrunn 14. Juni 1985 Matura, Hollabrunn
-------------	--

#### **Berufliche Laufbahn**

1985 – 1986	Auslandsaufenthalt, Paris.
Jan. 87 – Sept. 88	Sachbearbeiterin für touristische Reisen KARTHAGO REISEN, Wien.
Nov. 88 – Jan. 91	Reisebüroangestellte Reisebüro Incentive Tours, Wien.
Apr. 91 – Mai 91	Reiseleiterin in Sizilien SENIORENREISEN, 1090 Wien.
Nov. 91 – Juni 94	Buchungszentrale u Assistenz der Geschäftsleitung Reiseveranstalter TAURUS TOURS, Wien.
Nov. 94 – März 97	Assistenz der Geschäftsleitung PORTFOLIO Kunsthandel und Marketing AG, Wien.
Apr. 97 – Juni 99	Assistenz der Geschäftsleitung DoRo Film- und Video Produktion, Wien.
Juli 99 – Nov. 08	Assistenz der Geschäftsleitung, JPMorgan Asset Management Europe SARL, Wien.

März 05 – März 15

Studium der Theater, Film- und Medienwissenschaft  
Universität Wien.

**Sprachkenntnisse:**

Englisch: in Wort und Schrift

Französisch: in Wort und Schrift

„Schreib‘, Mama,  
dass es sich beim „Märchensommer“ um ein lustiges und spannendes Theatererlebnis  
handelt,  
das sehr attraktiv ist und Jung und Alt begeistert.“

Valerie Födinger, 10 Jahre.