

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Theater für die Allerkleinsten

Mit einem besonderen Hinblick auf den demographischen Raum
Österreich“

Verfasserin

Barbara Bogdany

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Mag. Dr. Birgit Peter

Vielen Dank an...

- Mag. Dr. Birgit Peter für die tolle und angenehme Betreuung. Die konstruktive Kritik, das fachliche Wissen sowie wegweisende Ratschläge waren äußerst hilfreich für die Konkretisierung meiner Ideen und schlussendlich für meine Diplomarbeit.
- Cordula Nossek für den interessanten Gedankenaustausch und die Fülle an Informationsmaterial, die mir für die Diplomarbeit zur Verfügung gestellt wurde.
- Heide Rohringer und Roman Wuketich für spannende und offene Gespräche in einer tollen Atmosphäre, die mir einen guten Einblick in die hingebungsvolle Arbeit ihres *ICHDUWIR* mit (Kleinst)kindern, Jugendlichen und Erwachsenen gegeben haben.
- Stephan Rabl und seiner Bereitschaft trotz eines vollen Terminkalenders mit mir ein fast fünfstündiges Interview zu führen.
- Anneliese Horvath und Alina Heitzmann für das präzise Korrekturlesen und für wertvolle Hinweise.
- meine liebevolle Familie, insbesondere an meine Mutter, die mir mein Studium ermöglicht, mich in all meinen Entscheidungen unterstützt und immer an mich geglaubt hat.
- meinen Freund, der mich im Schreibprozess ermutigte, mich motivierte und mir vor allem emotional und bedingungslos zur Seite stand.
- meine FreundInnen für ihre aufmunternden Worte und ihr Verständnis für meine häufige körperliche sowie geistige Abwesenheit.
- Miriam Wurm und Sophie Lenglachner, die mir während meines Studiums mit Rat und Tat zur Seite gestanden sind sowie diese Zeit vor allem positiv geprägt haben.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
I. Theater für die Allerkleinsten	2
1. Definition des Theaters für die Allerkleinsten.....	4
2. Begriffsbestimmung des Theaters.....	8
3. InterviewpartnerInnen.....	13
3.1 Cordula Nossek (Dachtheater).....	14
3.2 Stephan Rabl (DSCHUNGEL WIEN).....	19
3.3 Heide Rohringer & Roman Wuketich (ICHDUWIR).....	25
II. Geschichte des Theaters für die Allerkleinsten in Europa	31
1. Entwicklungen in Europa.....	33
1.1 Small size.....	33
1.2 Spanien.....	36
1.3 Italien.....	37
1.4 Frankreich.....	39
1.5 Deutschland.....	41
1.6 England.....	45
1.7 Belgien.....	47
1.8 Norwegen.....	48
1.9 Schweden.....	50
1.10 Österreich.....	51
2. Zusammenfassung.....	58

III. Thesen und Aspekte des Theaters für die Allerkleinsten	59
1. Zielpublikum und dessen besondere psychologische und physiologische Bedingungen.....	60
2. Die Bedeutung der erwachsenen BegleiterInnen.....	69
3. Partizipation und Interaktion.....	73
4. Anforderungen an die TheatermacherInnen.....	77
5. Etablierung von Regeln und Grenzen.....	83
6. Atmosphäre und Wahrnehmung mit allen Sinnen.....	87
7. Raum und Grenzüberschreitungen.....	91
8. Geschichte, Sprache und Musik.....	96
9. DarstellerInnen auf der Bühne.....	103
10. Ökonomischer Aspekt.....	105
11. Verhandlung von Zeit.....	107
12. Kunst vs. Bildung.....	110
13. Legitimation.....	114
IV. Prognosen für das Theater für die Allerkleinsten	118
V. Conclusio	123
Literatur- und Quellenverzeichnis	124
Anhang	
Interviewauszüge.....	138
Einreichung Dachtheater.....	165
Abstract.....	188
Lebenslauf.....	189

Einleitung

Die vorliegende Diplomarbeit setzt sich mit der Definition und Entstehungsgeschichte des Theaters für die Allerkleinsten mit einer vorwiegenden Bezugnahme auf den demographischen Raum Österreich auseinander. Eingegangen wird auf Aspekte und Thesen, die die Gestaltung des Theaters betrifft, das sich mit seinen künstlerischen Darstellungen auf ein Publikum von null bis drei bzw. unter vier Jahren bezieht. Zur Etablierung dieser Arbeit erwies sich die Publikation *Theater von Anfang an!* als äußerst hilfreich, die im Jahre 2009 von Gabi dan Droste¹ unter Mitarbeit zahlreicher KünstlerInnen sowie PädagogInnen, die sich mit dem Theater für die Allerkleinsten beschäftigten, verfasst wurde. Von erheblicher Bedeutung waren vor allem Interviews mit den für diesen Altersbereich tätigen Theatermachenden Cordula Nossek, Stephan Rabl, Heide Rohringer und Roman Wuketich, die von meiner Seite aus mit ihnen geführt wurden. Im Kapitel I.3 erfolgt eine ausführliche Personenbeschreibung der InterviewpartnerInnen und Darstellung der Ansätze ihres künstlerischen Schaffens für die allerjüngsten Kinder. Eine erhebliche Informationsfülle stellen auch Homepages der jeweiligen Theaterhäuser, Institutionen und Gruppen dar, die in dieser Arbeit genannt werden, sowie etliche Artikel von KünstlerInnen und PädagogInnen, die sich mit solch einem jungen Publikum auseinandersetzen. Viele theoretische Ansätze beruhen auf meinen eigenen (Arbeits-)Erfahrungen sowie Forschungen in diesem Bereich, Diskussionen mit TheatermacherInnen und gezielten Auseinandersetzungen innerhalb zahlreicher Vorstellungsbesuche nationaler und internationaler Gruppen. Eine Bereicherung an persönlichen und wissenschaftlichen Erfahrungen stellt die Diplomarbeit *Theater & Krabbelstube. Theatrale Prozesse für und mit Kindern im Alter 0-3* von Laura-Lee Röckendorfer dar. Das II. Kapitel beinhaltet eine Aufzeichnung der Geschichte des Theaters für die Allerkleinsten in Europa, wobei vor allem Bezug auf die Entstehung, Weiterentwicklung und die daraus resultierenden Entwicklungen für Österreich genommen wird.

Das Theater für die Allerkleinsten ist ein junges Forschungsfeld in der Wissenschaft, dem jedoch immer mehr Bedeutung zuteilwird. Diese Diplomarbeit soll als eine Art Sammlung wichtiger Thesen und Aspekte gesehen werden, mit Bezugnahme auf Theatermachende und ihre verschiedenen individuellen Konzepte, sowie den theoretischen Auseinandersetzungen von WissenschaftlerInnen und pädagogischen Erfahrungsberichten.

¹ Anmerkung: Gabi dan Droste war von 2006 bis 2008 Projektleiterin des *Theater von Anfang an!*, das vom Kinder- und Jugendtheaterzentrum in Deutschland ausgerichtet wurde und ist in demselben Zentrum als Mitarbeiterin tätig. Für nähere Informationen siehe: Dan Droste, Gabi, *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Bielefeld: transcript Verlag 2010².

I. Theater für die Allerkleinsten

Das Theater für die Allerkleinsten stellt eine altersspezifische Unterform des Kinder- und Jugendtheaters dar, dessen etablierte Stücke sich auf ein junges Publikum im Alter von null bis drei bzw. unter vier Jahren beziehen und diese als Zielreferenten ansieht. Erst in den letzten Jahren kam ihm in Österreich vermehrt Beachtung und Bedeutung zuteil. Pioniere dieses Theaters sind vor allem Theaterhäuser bzw. Institutionen und Gruppen in Spanien, Italien und Frankreich, die sich als eine der ersten mit diesem jungen Publikum auseinandergesetzt und diese Sparte in einen internationalen Diskurs gerückt haben. Weitere Bewegungen gab es auch in anderen Ländern, jedoch blieben diese KünstlerInnen eher unter sich, sodass ihnen kaum Anerkennung in der Szene zuteil wurde. Manon van de Water schreibt in ihrem Buch *Theatre, Youth, and Culture. A Critical and Historical Exploration*, dass sich Theater für Kinder- und Jugendliche zunächst nur auf eine schulisch definierte Altersgruppe von fünf bis elf sowie 14 bis 18 Jahre bezog². Erst später wurde der Allerkleinstenbereich als potenzielles Zielpublikum von KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen erkannt. Barbara Sigrid Royc nimmt in ihrer Diplomarbeit Bezug auf die Entstehungsgeschichte des *DSCHUNGEL WIEN*³ und schreibt im Zuge der Etablierung des Kinder- und Jugendtheaters: „Kunst für Kinder wurde in der Vergangenheit frühestens für ein Publikum im Vorschulalter angeboten.“⁴ Anfang des 21. Jahrhunderts kommt es im deutschsprachigen Raum zu einem außergewöhnlichen Umbruch - das Kleinstkind wird im theatralen Prozess neu- bzw. wiederentdeckt.

Durch ein Aufbrechen von zum Teil durchlässigen Altersgrenzen wird Theater als ästhetische Erfahrung zu einem ständigen Lebensbegleiter. Es erfährt sich in diesem Zusammenhang komplett neu durch die notwendige Etablierung einer dem Rezipienten angepassten Spielästhetik, das bestimmte und vor allem bisher noch nie da gewesene Inszenierungsformen voraussetzt. Das Hauptaugenmerk wird auf kleinste Kinder gelegt, die erstmals theatrale Erfahrungen sammeln können. Ein wesentliches Ziel ist es, sie sehr früh mit Kunst und Ästhetik zu konfrontieren, sodass ihnen ein besonderes Verständnis von Theater zuteilwird. Der Regisseur und Performancekünstler Otmar Wagner beschreibt in einem Interview mit Gabi dan Droste die Arbeit mit den Allerkleinsten folgendermaßen: „Kleinkinder haben noch kein Dogma, wie Theater zu sein hat, ausgebildet. Sie können mit performativen Ästhetiken und radikaler Freiheit in

² Vgl. Water, Manon van de, *Theatre, Youth, and Culture. A Critical and Historical Exploration*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2012, S. 121.

³ Anmerkung: *DSCHUNGEL WIEN* ist die vollständige Bezeichnung der Spielstätte für ein junges Publikum. Sie wird häufig auch nur *DSCHUNGEL* genannt.

⁴ Royc, Barbara Sigrid, *Dschungel Wien - Entstehung und Entwicklung des Theaterhauses für junges Publikum und seine Positionierung in der Freien Kinder- und Jugendtheaterszene Wiens*, Dipl. Univ. Wien, Fakultät für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2009, S. 103.

der Kreation von Situationen und Bildern umgehen.“⁵ Sie kommen unvoreingenommen in einen Raum, haben oft Angst vor dieser für sie fremdartigen Situation, wenden sich während des Spieles immer wieder an ihre BegleiterInnen, bei denen sie Schutz finden, schöpfen immer wieder neuen Mut und wohnen dem theatralen Ereignis bei. Im Mittelpunkt vieler Inszenierungen stehen Wahrnehmungen mit allen Sinnen, sowie die Verknüpfung der Eindrücke und Gefühle mit den eigenen bis dahin gemachten Erfahrungen. Das Erleben-Können von Theater bietet den Kindern sowie auch den Erwachsenen, die für sie während der Aufführungen als BegleiterInnen und WegbereiterInnen fungieren, die Möglichkeit, neue Wahrnehmungen machen zu dürfen. So wird den Kleinstkindern die Chance geboten, sich früh mit ästhetischen Erfahrungen und theatralen Prozessen auseinanderzusetzen. Das Ziel der TheatermacherInnen besteht in diesem Kontext darin, Kunst und vor allem die Ästhetik des Theaters als wesentliche Bestandteile in das alltägliche Leben der jüngsten ZuseherInnen zu integrieren.

„Erst durch das Hören der Musik wird das Ohr zu einem für die Schönheit der Musik empfindlichen Organ. Erst durch die Betrachtung der Werke der bildenden Kunst wird das Auge zu einem für die Schönheit der Form und der Farbe aufgeschlossenen Organ.“⁶

Dieses Zitat ist zurückzuführen auf den deutschen Philosophen und Pädagogen Otto Bollnow, der sich in seiner Publikation *Zwischen Philosophie und Pädagogik. Vorträge und Aufsätze* aus dem Jahre 1988 mit gegenwärtigen Fragen der Menschheit beschäftigt. Im 2. Kapitel seines Buches setzt er sich mit der „Krise und Chance unserer Zeit“ auseinander. Er definiert das Ausmaß bzw. den „Reichtum der voll entfalteten menschlichen Sinne“ als Produkt der Konfrontation mit Kunst⁷. „Erst durch die Beschäftigung mit den Werken des objektivierenden Geistes, in diesem Fall mit den Werken der Kunst als Erzeugnissen menschlicher Gestaltung, werden die Sinne zu Organen einer differenzierten Auffassung.“⁸

⁵ Dan Droste, Gabi, „Das forschende Künstlerspiel – Freiheit und eigene Sichtweisen. Otmar Wagner, Rike Reiniger im Gespräch mit Gabi dan Droste“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², S. 79.

⁶ Bollnow, Otto, *Zwischen Philosophie und Pädagogik. Vorträge und Aufsätze*, Aachen: Weitz 1988, S. 31.

⁷ Vgl. ebenda, SS. 31-32.

⁸ Ebenda, S. 31.

1. Definition des Theaters für die Allerkleinsten

Cordula Nossek, Gründungsmitglied und Obfrau des Kulturvereins *Dachtheater*, bestimmt das Theater für die Allerkleinsten als „eine Untersuchung des Begriffs Theater allgemein, eine generelle Rückbesinnung zu den Ursprüngen des Theaters.“⁹ Nachzulesen ist dies im Beitrag „Theater für die Allerkleinsten. Die Entwicklung der Theaterszene für die Jüngsten“ von der Theaterwissenschaftlerin und ehemaligen Leiterin des *Szene Bunte Wähne Tanzfestivals* Johanna Figl. Die Unterscheidung zwischen Theater für die Allerkleinsten, das ZuseherInnen von null bis drei bzw. unter vier Jahren anspricht und dem Theater für Kleinkinder, das sich an die Bedürfnisse der Vier- bis Sechsjährigen richtet, ist sehr verschwommen und hat sich grundsätzlich durch die Altersbeschränkungen der freien Gruppen und Theaterhäuser etabliert. Wie der Übergang des Kindes zum Jugendlichen nicht zeitspezifisch bestimmt werden kann, so erfolgen die Fortschritte in jenem noch jüngeren Alter der Individuen auch sehr unterschiedlich. Obwohl den Aufführungen für Kleinst- und Kleinkinder gleichermaßen ästhetische Grundlagen und Überlegungen inhärent sind, werden sie durch diese gesetzte altersspezifische Grenze, die bei genauerer Betrachtung sehr durchlässig erscheint, weitgehend voneinander unterschieden. Um den Definitionsbereich des Theaters für die Allerkleinsten genauer abzugrenzen, wird ab einem vierjährigen Publikum vom Theater für Kleinkinder gesprochen¹⁰. Die unter Vierjährigen haben durch noch nicht gemachte psychologische und physiologische Entwicklungsschritte in ihrem Leben ein anders Verständnisvermögen als (Klein)kinder, Jugendliche bzw. Erwachsene. Eine wesentliche Differenzierung zwischen Theater für Kleinstkinder und Kleinkinder zeigt sich in der Verschiedenartigkeit der Vermittlungsformen, in den Stücken behandelten Thematiken und den verwendeten Darstellungsformen. Auf der Homepage des *ICHDUWIR*-Vereines, der sich als „Österreichs erstes Theater für Kleinkinder“ bezeichnet, ist Folgendes zu lesen: „Je jünger Kinder sind, desto unverfälschter und direkter kommen Kreativität und Spiellust zum Ausdruck. Diese sind Antrieb und Werkzeug zum ‚Leben lernen‘.“¹¹ Die Allerkleinsten sind durch ihre altersspezifisch gemachten Erfahrungen noch nicht in erheblichem Maße von Konventionen geprägt. Wahrnehmungs-, Ausdrucks-, sowie Lernvermögen weichen vor allem bei Null- bis unter Vierjährigen deutlich von Älteren

⁹ Figl, Johanna, „Theater für die Allerkleinsten. Die Entwicklung der Theaterszene für die Jüngsten“, in: *Theater für junges Publikum. Szene Österreich bis Wien*, Hg. Rainer Mennicken/Stephan Rabl, Berlin: Theater der Zeit 2008, S. 44.

¹⁰ Anmerkung: Einige Theaterhäuser (z.B.: *Toihaus Theater*), -gruppen und Institutionen setzen das Theater für Kleinkinder als Oberbegriff des Theaters für Kleinst- und Kleinkinder gleich, sodass zwischen ihnen nicht differenziert wird.

¹¹ ICHDUWIR, „Österreichs erstes Theater für Kleinkinder“, in: Homepage ICHDUWIR. Zugriff am 15. Jänner 2014 unter <http://ichduwir.at/Schnada/index.htm>.

ab. Je jünger das Publikum ist, laut der Regisseurin und Spielerin Heide Rohringer, desto schwieriger gestaltet sich das Spielen für die ZuseherInnen, da man sich als Theatermachender mit einer Vielzahl von Thematiken auseinandersetzen muss in Bezug auf Bühnen-, Text- und Spielform¹².

In der Diplomarbeit von Laura-Lee Röckendorfer ist von einem „Theater für die Allerjüngsten“¹³ die Rede, während der Kulturwissenschaftler Wolfgang Schneider in seiner Publikation *Kinder und Jugendtheater in Frankreich* von einem „Theater für die ganz Kleinen“¹⁴ schreibt. Diese stellen weitere Auslegungen der Begriffsdefinition dar, wobei größtenteils in den wissenschaftlichen Auseinandersetzungen und Beschreibungen der Theatermachenden der Terminus *Allerkleinsten* gebraucht wird.

Sandra Folie, die sich in ihrer Bachelorarbeit *Das Zusammenspiel von Körper, Zeit und Raum im Theater für Kleinstkinder. Am Beispiel der ‚Dschungel Wien‘-Produktion ‚Sand‘* mit dem Theater für die Allerkleinsten auseinandersetzt, beschreibt die Gestaltung der Produktionen für solch ein junges Publikum. Sie berichtet, dass die Stücke keine vorgegebenen Inhalte und Themen behandeln müssen, jedoch „den Kindern nahe und verständlich sein soll[en]“, sodass unter diesem Aspekt die „Art und Weise des Schauspieles“ verschiedenartig sein kann und „von Sprech-, Tanz-, Musik- über Puppentheater bis zu interdisziplinären Formen“ alles vorhanden sein darf¹⁵.

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich in Bezug auf die getroffene Altersbestimmung mit einem null- bis unter vierjährigen Publikum. Viele Theatermachende, vor allem in Österreich, beziehen sich mit ihren Stücken auf eine Altersgruppe ab einem bzw. eineinhalb Jahr/en, jedoch auf keine noch jüngeren Kleinstkinder. Gründe dafür können in der österreichischen Gesellschaft und Familienpolitik gesehen werden, denn durch den Mutterschutz und die Möglichkeit, dass sich beide Elternteile die Karenzzeit teilen, stehen die Allerkleinsten im Vergleich zu anderen Ländern viel länger unter der alleinigen Aufsicht ihrer Eltern. Erst im Alter von einem Jahr können Kinder in Krippeneinrichtungen untergebracht werden, sodass die Erreichung dieses Publikums von Seiten der Theatermachenden sich als sehr schwierig gestaltet. In den letzten Jahrzehnten erlangten Stücke für Kinder und Jugendliche zwar einen fixen Stellenwert in der Theaterlandschaft, jedoch wird es im Vergleich zum Erwachsenentheater noch immer zu wenig als eigenständige Theaterform wahrgenommen. Produktionen für die

¹² Vgl. Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 6. Mai 2013.

¹³ Röckendorfer, Laura-Lee, *Theater & Krabbelstube. Theatrale Prozesse für und mit Kindern im Alter 0-3*, Dipl. Univ. Wien, Fakultät für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2013.

¹⁴ Schneider, Wolfgang, *Kinder und Jugendtheater in Frankreich*, Frankfurt am Main: dipa-Verlag 1997.

¹⁵ Vgl. Folie, Sandra, *Das Zusammenspiel von Körper, Zeit und Raum im Theater für Kleinstkinder. Am Beispiel der ‚Dschungel Wien‘ - Produktion ‚Sand‘*, Bac. Univ. Fakultät für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2012, S. 4.

Aller kleinsten befinden sich diesbezüglich in einer Legitimationsphase, da viele Menschen, unter anderem auch jene, die in der darstellenden Kunst tätig sind, sich nicht vorstellen können, dass theatrale Prozesse und Kunst für solch ein junges Alter funktionieren. Die ersten Zweifel konnten aber, betrachtet man die momentane Lage des Theaters, dessen Hauptinteresse an ein Kinder- und Jugendpublikum gerichtet ist, weitgehend entkräftet werden. Die große Präsenz der Stücke für diese Altersgruppe und vor allem die verhältnismäßig hohe sowie anhaltende Nachfrage nach ihnen zeigen, dass Theater für die Aller kleinsten weder als Modeerscheinung noch als kurzweiliger Trend abgegolten werden kann. Auf die Frage nach der Besonderheit der Theaterform für das jüngste Publikum, antwortet die Theatermacherin Ania Michaelis, die sich seit 2005 als Schauspielerin und Regisseurin mit dieser Zielgruppe beschäftigt:

„Das Publikum ist besonders. Die Zuschauer sind sehr jung, ziemlich ernst, hoch bereit sich zu amüsieren, rundum mit Welterfassung beschäftigt. Ihr Erleben findet jenseits von Konventionen statt. Sie erleben jeden Moment einzeln und sind nicht notwendig an kausalen Zusammenhängen interessiert. Die Aller kleinsten sind außerordentlich kompetent im Bereich von Abstraktion und grenzenlosem Vorstellungsvermögen. Was der Erwachsene als gegeben annimmt [...] ist für das kleine Kind [...] neu.“¹⁶

Die Entwicklung des internationalen Austausches der Theatermachenden, die sich in ihrem Schaffen mit voneinander verschiedenartigen Produktionen auf dieses Zielpublikum beziehen, bekräftigt Gabi dan Droste, indem sie von einer enormen ästhetischen „Vielfalt in der europäischen Landkarte des Theaters für die Aller kleinsten“¹⁷ schreibt. Die Vernetzung der KünstlerInnen wirkt sich positiv auf die (Neu-) Schaffung von Produktionen und die Festigung und Etablierung der Altersgruppe in den Spielstätten unterschiedlichster Länder aus. „Die Auseinandersetzung im internationalen Kontext zeigt auf erfrischende Weise, dass Theater für die Aller kleinsten immer wieder überraschend anders geht und elementare Fragen des Theaters und der Kunst an sich aufwirft.“¹⁸ Definiert werden die künstlerischen Formen nicht durch eine einzige Darstellungs- und Spielweise, da es unterschiedliche ästhetische Arten und Konzeptionsmöglichkeiten gibt, inwiefern während den Vorstellungen gespielt bzw. die Stücke für solch ein junges Publikum gestaltet werden.

¹⁶ Michaelis, Ania, „Die Zuschauer haben ein Recht auf Kunst, auf Poesie, auf Theater - von Anfang an“, in: *Theater für die Aller kleinsten. Theaterpädagogische Handreichung für Kinderkrippen und Kindergärten*, Hg. Theater Junge Generation, Dresden: TJG 2008/09, S. 10. Zugriff am 23. Mai 2013 unter www.tjg-dresden.de/media/user/Inszenierungen/FUNKELDUNKEL/THEATER_FUER_DIE_ALLERKLEINSTEN.pdf.

¹⁷ Dan Droste, Gabi, „Profiliertes Kleinkindertheater in Europa. Internationales Netzwerk im Theater für die Aller kleinsten“, *IXYPSILONZETT Magazin für Kinder- und Jugendtheater* 02/2008, S. 14.

¹⁸ Ebenda, S. 15.

Vor allem das *Toihaus Theater*¹⁹ in Salzburg zählt zu einem wichtigen Impulsgeber und einer Austauschinstanz der verschiedensten im Bereich des Allerkleinstentheaters tätigen KünstlerInnen. Auf der Homepage des Hauses ist über das Potenzial, das den theatralen Prozessen für das jüngste Publikum inhärent ist, Folgendes zu lesen:

„**Theater für Klein(st)kinder ist gesellschaftsgestaltend.** Kunst stellt eine Verknüpfung zwischen der Welt und dem individuellen ‚Ich‘ her und schafft Zugang zu dieser. Inzwischen zählt Theater für Klein(st)kinder zu den **fixen Bestandteilen zeitgenössischen Theaters in ganz Europa** – obwohl nach wie vor viele Klein(st)kinder von Kunst ausgeschlossen sind.“²⁰

Kunst stellt eine Möglichkeit dar, Menschen in ihrer Lebensentwicklung positiv zu beeinflussen, da sie Horizonte eröffnen sowie zugleich erweitern vermag. Diese darf niemandem vorenthalten werden, da sie auch ein Grundrecht der Allerkleinsten darstellt. Die künstlerische Leiterin des *Dachtheaters* Cordula Nossek sieht im Theater für solch ein junges Publikum ein großes Potenzial, indem sie es als „eine wichtige Begegnungsstätte innerhalb der Gesellschaft, die mehr als nur Theater ist“²¹ bezeichnet. „Das ‚Theater für die Allerkleinsten‘ fördert einen intensiven Dialog zwischen den Generationen; es ist ein Ort in unserer Gesellschaft, an dem über den Begriff ‚Zukunft‘ öffentlich nachgedacht wird.“²² Der Aussage Nosseks, dass das Theater für die Allerkleinsten „eine generelle Rückbesinnung zu den Ursprüngen des Theaters“²³ sei, schließen sich auch einige andere KünstlerInnen, die Stücke für solch ein junges Publikum schaffen, an.

In dieser vorliegenden Diplomarbeit lassen sich Zitate und Äußerungen von TheatermacherInnen finden, die dieses Genre als eine „pure Kunstform“²⁴ bezeichnen, da die Art und Weise der darzustellenden Inhalte und die Einbeziehung der ZuseherInnen im Mittelpunkt stehen, wobei ökonomische Aspekte größtenteils außer Acht gelassen werden. In diesem Sinne setzen sich die KünstlerInnen einer ständigen Hinterfragung der Gründe aus, warum sie Produktionen für diese Altersgruppe konzipieren und was sie mit welchen Mitteln aussagen möchten. Theater für die

¹⁹ Anmerkung: Die gekürzte Bezeichnung des Theaterhauses *Toihaus* wird vielerorts und von einigen WissenschaftlerInnen, KünstlerInnen, Institutionen und ErzieherInnen verwendet.

²⁰ Schwaighofer, Sandra, „BIM BAM 2011. 3. Internationale Theaterwochen für Klein(st)kinder (ab eineinhalb Jahren)“, in: *Mediengespräch: „BIM BAM 2011. 3. Internationale Theaterwoche für Klein(st)kinder“*, Hg. Toihaus Theater, Salzburg 2011, S. 2. Zugriff am 23. Mai 2013 unter http://www.toihaus.at/fileadmin/user_upload/Presse_upload_san/BIM_BAM_2011_72dpi_KORR.pdf. [Hervorhebung im Original]

²¹ Nossek, Cordula/Gernot, Ebenlechner, *Einreichung Kulturverein Dachtheater/Bank Austria Kunstpreis 2010 - International: „Theater für die Allerkleinsten“ – ein Theater für Generationen*, [nicht veröffentlicht] 2010, S. 6.

²² Ebenda, S. 6.

²³ Figl, Johanna, „Theater für die Allerkleinsten“, S. 44.

²⁴ Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 30. April 2013.

Aller kleinsten muss als eine autonome Sparte des Kinder- und Jugendtheaters gesehen werden, da es eigene Spielästhetiken, Darstellungsformen, Konventionen sowie zu behandelnde Thematiken aufweist. Es ist gänzlich vom traditionellen Sprechtheater abzugrenzen. Das Theater für die Aller kleinsten beschäftigt sich in großem Maße mit seinem Zielpublikum, bemüht sich um eine hohe ästhetische Qualität der gezeigten Produktionen und nimmt seine ZuschauerInnen ernst. Nicht alle KünstlerInnen können sowie wollen sich den hohen Anforderungen der Arbeit für Kleinstkinder stellen, sodass die Anzahl der Menschen, die in diesem Bereich tätig sind, im Vergleich zum Kinder- und Jugendsektor sehr gering ist. Sie tragen ein hohes Maß an Verantwortung, da vor allem Kleinstkinder sehr beeinflussbar sind. Gemachte Erfahrungen in der Kindheit wirken sich je nach Intensitätsgrad positiv oder negativ auf ihren Werdegang aus. Kunst kann einen bedeutsam großen Einfluss auf die Entfaltung von Fähigkeiten und die Förderung ihrer Phantasie sowie Kreativität haben. Theatermachende müssen sich ernsthaft mit ihrem Publikum auseinandersetzen, denn nur so kann gewährleistet werden, dass die Aller kleinsten in den Aufführungen die Möglichkeit haben, positive Erfahrungen machen zu können.

2. Begriffsbestimmung des Theaters

Bevor eine konkrete Beschäftigung mit dem Theater für die Aller kleinsten in dieser Diplomarbeit erfolgt, muss zunächst der Terminus *Theater* erläutert und auf seine Entstehungs- und Bedeutungsgeschichte zurückgegangen werden. Angeführt werden in diesem Abschnitt Definitionen von TheaterwissenschaftlerInnen, um ein besseres Verständnis des Forschungsgegenstandes zu bekommen.

Der Theaterwissenschaftler und Direktor der Universität München Christopher Balme gibt einen weitumfassenden Überblick über die Profession der Theaterwissenschaft mit Hilfe seines Buches *Einführung in die Theaterwissenschaft*, dessen erste Auflage im Jahr 1999 erschienen ist. Er beschreibt Theater, seine Bedeutung und die vielfältigen Anwendungen des Begriffes folgendermaßen:

„Etymologisch gesehen leitet sich das Wort ‚Theater‘ vom griechischen *theatron* ab und bedeutet einen ‚Ort zum Schauen‘. Theater bezeichnet daher ursprünglich sowohl einen Ort als auch eine besondere Form sinnlicher Wahrnehmung. Im heutigen Sprachgebrauch bezieht sich der Begriff Theater auf (1) ein Gebäude, (2) eine Tätigkeit (‚ins Theater gehen‘ oder ‚Theater machen‘), (3) eine Institution und (4) einen Bereich der Ästhetik, vorausgesetzt man betrachtet Theater überhaupt als eine Kunstform.“²⁵

²⁵ Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: E. Schmidt 2008⁴, S. 12.

Die deutsche Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte ergänzt in ihrer Publikation *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches* Balmes Begriffsbestimmung, indem sie schreibt, dass das Wort *theatron* im Griechischen einen Ort bezeichnet,

„der als Versammlungsort für festliche, kultische, politische und sportliche Veranstaltungen durch Anlage von Sitzreihen oder die Aufstellung von Tribünen hergerichtet war, von denen aus man den Einzug von Prozessionen, Tänze mit Lied- und Musikbegleitung, Aufführungen von Tragödien und Komödien, die unterschiedlichsten Akte der Selbstdarstellung der Polis (des Stadtstaates) Athen oder sportliche Wettkämpfe verfolgen konnte. Der Begriff bezeichnet also generell einen Ort zum Schauen, an dem vielfältige Arten von Veranstaltungen stattfinden konnten.“²⁶

Theater ist laut dieser Definition ein hervorgehobener Ort, an dem Menschen, in unserem Fall zumeist (Laien-)SchauspielerInnen, TänzerInnen oder MusikerInnen, durch den Einsatz ihrer Stimme, ihres Körpers und theatraler Mittel anderen Personen, die sich im selben Raum befinden, etwas vermitteln, dessen Inhalte und Thematiken bestimmte Bedeutungen haben bzw. Zielsetzungen unterliegen. Der Theaterwissenschaftler Andreas Kotte beschäftigt sich in seinem Buch *Theaterwissenschaft. Eine Einführung* mit der Definitionsproblematik des Theaterbegriffes. Ausgehend davon, dass jeder Mensch zwar weiß, was Theater ist, verweist er auf die Möglichkeit der individuellen Wahrnehmung und die Erklärungsversuche, die sich erheblich voneinander unterscheiden²⁷. Theater als eine Bezeichnung von „orts-, zeit- und gewohnheitsabhängig spezifischen Beziehungen zwischen Agierenden und Schauenden [...], die sich meist in szenischen Vorgängen realisieren“²⁸, stellt eine Definitionsmöglichkeit dar, die jedoch als übergreifende Formulierung nur sehr vorsichtig zu wählen ist. Hervorhebungen, erfolgen diese örtlich bzw. räumlich, gestisch, akustisch oder mittels dinglicher Attribute, und Konsequenzverminderung sind die „Kriterien für das Spiel in szenischen Vorgängen“²⁹. „Szenische Vorgänge“ bezeichnen ein Geschehen bzw. Handlungen, die im Theater auf einer Bühne oder eben einem Ort, an dem sie stattfinden, gezeigt werden. „In den Vorgängen selbst unterscheidet sich Leben und Theater nicht, nur in ihrer Ausgestaltung, in ihren rezeptiven Horizonten und ihren Konsequenzen.“³⁰

Theoretische Zugangsweisen zur Begriffsbestimmung des

²⁶ Fischer-Lichte, Erika, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen: Francke 2010, S. 7.

²⁷ Vgl. Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln: Böhlau 2005, S. 63.

²⁸ Ebenda, S. 62.

²⁹ Vgl. ebenda, S. 64ff.

³⁰ Ebenda, S. 19.

Untersuchungsgegenstandes erfolgen „über Rollen, Interaktion und Zeichen“.³¹ Der Soziologe und Theaterwissenschaftler Uri Rapp bestimmt Rolle als:

„ein Bündel von Erwartungen, als ein Aggregat von Normen und Regeln, [es] ist diskursiv definierbar und formulierbar – auch im Theater, durch Text und Regiebuch. Rolle als Modell und Figur, in der Vorstellung (imagination) oder der Vorführung (performance), ist nur präsentativ, analogisch, erfassbar und miterlebbar. Die Darstellungskomponente des Rollenspiels, in Alltag wie Theater, ist diese Präsentation. Im Theater ist sie jedoch aus den »pragmatischen« Verknüpfungen herausgelöst und in ihrer Eigengesetzlichkeit gestaltet.“³²

Der Kulturkritiker und Autor Eric Bentley setzt sich unter diesem Aspekt mit der theatralischen Situation auseinander und schreibt in seinem 1964 publizierten Buch *The life of the drama*: „The theatrical situation, reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on.“³³ Kotte definiert Interaktion als ein wechselseitiges Zusammenwirken von Individuen aufeinander, die „sich in szenischen Vorgängen meist auf zwei Ebenen gleichzeitig, einmal zwischen den Agierenden selbst [...] und zwischen ihnen und den Zuschauenden“ vollzieht, wobei sich alle Anwesenden einander unablässig beeinflussen und bedingen³⁴. Für die Erklärung des Terminus *Zeichen* werden Fischer-Lichtes wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit der Semiotik des Theaters herangezogen, da sie sich intensiv mit Zeichensystemen und deren Bedeutungserzeugung beschäftigt hat. In ihrer schon genannten Publikation definiert sie „semiotische Ansätze“ in theatralen Prozessen folgenderweise:

„Sie beziehen sich daher vor allem auf die Wahrnehmungsordnung der Repräsentation. In dieser Perspektive wird alles, was wahrgenommen wird, als ein Zeichen gedeutet – der je besondere Raum, die in ihm befindlichen Objekte, die Gestalt der Darsteller, ihre Kostüme, ihre Bewegungen und die Veränderungen, die der Raum durch Licht, Bewegung und Geräusche erfährt; die Bewegungen der Darsteller durch den Raum (proxemische Zeichen), ihre Körperhaltung, ihre Gesten (gestische Zeichen) und ihr Gesichtsausdruck (mimische Zeichen), der Abstand, den verschiedene Darsteller zueinander halten (proxemische Zeichen), ihre Stimme und die von ihnen geäußerten Laute (wie Lachen, Weinen, Seufzen) (paralinguistische Zeichen), Worte (linguistische Zeichen) oder Töne (beim Gesang) sowie Musik. [...] Diese theatralen Zeichen lassen sich auf ganz unterschiedliche Weise gestalten, miteinander kombinieren und kontextualisieren, so dass im Prinzip unendlich viele Möglichkeiten der Ergänzung von Bedeutung denkbar sind. Anders als bei Hieroglyphen handelt es sich bei theatralen Zeichen um solche Arten von Zeichen, die den Zuschauern aus ihrem alltäglichen Leben vertraut sind.“³⁵

³¹ Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft*, S. 114.

³² Rapp, Uri, *Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*, Darmstadt: Luchterhand 1973, SS. 85-86. [Hervorhebung im Original]

³³ Bentley, Eric, *The life of the drama*, London: Methuen 1966, S. 150.

³⁴ Vgl. Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft*, S. 118.

³⁵ Fischer-Lichte, Erika, *Theaterwissenschaft*, SS. 84-85.

Max Herrmann, ein deutscher Literaturhistoriker und Theaterwissenschaftler, versucht in seinem Beitrag „Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Institutes (1920)“ eine Erklärung des Theaters zu geben. Er begibt sich auf die Spuren seiner Anfänge bis zurück in die Antike und schreibt in der folgenden Ausführung den ZuschauerInnen eine wesentliche Bedeutung zu:

„Er [Der Ur-Sinn des Theaters] besteht darin, daß das Theater ein soziales Spiel war, – ein Spiel Aller für Alle. Ein Spiel, in dem Alle Teilnehmer sind, – Teilnehmer und Zuschauer. Nachahmung der Wirklichkeit. Komik. Gemeinsamer Genuß. Musikalischer und bildkünstlerischer Art. Später haben sich von der gemeinsamen ... wo Zuschauer und Schauspieler identisch sind, besondere Vertreter gelöst, die diese Vertretung dauernd übernahmen. Es blieb der Faktor des Publikums bestehen. Das Publikum darf nicht fehlen. Ein Roman braucht keine Leser zu haben. Ebenso ein lyrisches Gedicht. Beim Theater ist es etwas anderes. Das Publikum ist als mitspielender Faktor. Das Publikum ist sozusagen Schäfer der Theaterkunst. Es bleiben so viele Vertreter übrig die das Theater-Fest bilden, so daß der soziale Grundcharakter nicht verloren geht. Es ist beim Theater immer eine soziale Gemeinde vorhanden.“³⁶

Die gleichzeitige Anwesenheit des Publikums und der AkteurInnen am selben Ort ist die Voraussetzung des Theaters. Im Laufe der verschiedenen Ansätze und Theorien wird die Wichtigkeit der ZuseherInnen immer mehr erkannt, sodass ihnen eine aktive und wichtige Rolle während der Aufführung zugeschrieben und sie als MitgestalterInnen des Theatererlebnisses gesehen werden. Für Herrmann rückt der einzelne Zuschauende als entscheidende Komponente in der Konstituierung von Theater in den Mittelpunkt. Er definiert das Publikum nach Fischer-Lichte als mitspielender Faktor und Schöpfer der Theaterkunst³⁷. Theater hat das Potenzial, unterschiedliche Menschen aus den verschiedensten Regionen, Kulturen und Abstammungen mit differenten Ansichten, Meinungen, Bildungshorizonten, (Vor-) Kenntnissen und Präferenzen an einem gemeinsamen Ort zusammenzuführen.

Sprech-, Musik-, Tanz-, Schatten-, oder Figuren- und Objekttheater stellen nur einige Sparten bzw. Formen des Theaters dar, die hinsichtlich ihrer verwendeten Ästhetiken eigene Dramaturgien und Spielformen entwickelt haben. Theater kann auch verschiedene gesellschaftliche, politische, religiöse, ästhetische sowie ökonomische Ansichten in sich vereinen, sodass dieser Terminus vielschichtiger und weitläufiger ist, als man es zunächst annimmt. Es hat eine weit zurückreichende Tradition, jedoch existieren in jeder Kultur unterschiedliche Auffassungen von ihm. Im Laufe der Zeit haben sich verschiedene Richtungen und Ansätze entwickelt, hinsichtlich der

³⁶ Herrmann, Max, „Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Institutes (1920)“, in: *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*, Hg. Helmar Klier, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981, S. 19.

³⁷ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, *Theaterwissenschaft*, S. 15.

Darstellungsarten, schauspielerischen Anforderungen, Regieführungen, Dramaturgien, Aufführungsorte, Inszenierungsweisen sowie gesellschaftlichen Achtung und Anerkennung.

Zu guter Letzt soll die versuchte Begriffsbestimmung mit einem Zitat des Theaterregisseurs Peter Brook, der als bedeutsamer Vertreter des zeitgenössischen Theaters in Europa gilt, abgeschlossen werden. In seiner Publikation *Der leere Raum* etabliert er die Begriffe eines „tödlichen, heiligen, derben sowie unmittelbaren Theaters“. Auf die Frage, welche Handlungen, Darstellungen und Spielformen Theater generieren und bedingen, entgegnet er Folgendes: „Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist.“³⁸

³⁸ Brook, Peter, *Der leere Raum*, Berlin: Alexander 2009¹⁰, S. 9.

3. InterviewpartnerInnen

Aufgrund der geringen Forschungsliteratur und Etablierung von theoretischen Ansätzen, basiert die vorliegende Diplomarbeit auf Interviews mit Theatermachenden, die im Allerkleinstenbereich künstlerisch tätig sind. Sie gewähren einen direkten Einblick in ihre jeweiligen Arbeits- sowie Vorgehensweisen und ermöglichen dadurch eine wissenschaftliche Auseinandersetzung anhand ihres Praxisbezuges. Hierbei nutze ich erneut die Gelegenheit, diesen Menschen einen gebührenden Dank auszusprechen, da ohne ihre Mithilfe wichtige Denkanstöße und Thematiken in dieser Arbeit gefehlt hätten. Dieses gesammelte Informationsmaterial und die mit ihnen geführten Diskussionen stellen für mich eine erhebliche Erfahrungsgrundlage dar. Sie wurden unter der Berücksichtigung eines wissenschaftlichen Bezuges größtenteils in dieser vorliegenden Diplomarbeit eingearbeitet.

Als wichtige Prämissen in der Auseinandersetzung mit dem Untersuchungsgegenstand zählen Cordula Nosseks großzügig bereitgestellte Forschungsberichte, Notizen und Anregungen. Vor allem die Einreichung des Kulturvereines *Dachtheater*, der sich mit seinem Konzept für den *Bank Austria Kunstpreis 2010* bewarb, lieferte eine große Informationsfülle für die Behandlung des II. Kapitels „Geschichte des Theaters für die Allerkleinsten in Europa“. Erstellt wurden diese Unterlagen von Nossek und Gernot Ebenlechner für die Realisierung des Projektes *Theater für die Allerkleinsten – ein Theater für Generationen*, das als „Fortsetzung einer kontinuierlichen Theaterarbeit mit der Altersgruppe der 0- bis 3-Jährigen und die Teilnahme am europäischen Forschungsnetz *small size – Europäisches Netzwerk zur Erforschung und Verbreitung der darstellenden Künste in der frühen Kindheit (0-6)*“³⁹ gilt. Diese genannte Auseinandersetzung des *Dachtheaters* mit dem Allerkleinstentheater ist zurzeit weder im Internet noch in Bibliotheken zu finden und deshalb als gekürzter Auszug im Anhang der Arbeit vorhanden.

Eine weitere Forschungsgrundlage stellt Heide Rohringers verfasste Projekteinreichung zur Nominierung des *Hans-Cermak-Preises* im Jahre 1994 dar, die den Titel *Schnadahüpfel. Theater für Große ab 2 ½* trägt. Entstanden ist sie aufgrund künstlerischer Arbeiten mit älteren Kindern und Jugendlichen im Rahmen der Tätigkeiten des Vereines *ICHDUWIR*. *Schnadahüpfel* beinhaltet Figuren- und Objektspiel, sowie Elemente aus dem Bewegungs- und Sprechtheater mit einer animatorischen Einbeziehung des ab zweieinhalbjährigen Publikums. Die Projekteinreichung steuert einen wesentlichen Teil zum Verständnis von Rohringers

³⁹ Nossek, Cordula/Gernot, Ebenlechner, *Einreichung Kulturverein Dachtheater/Bank Austria Kunstpreis 2010 - International*. [Hervorhebung im Original]

und Roman Wuketichs, mit dem sie seit 1989 zusammenarbeitet, künstlerischen und entwicklungsbezogenen Herangehensweise im *ICHDUWIR*- Kindertheater bei. Ich sehe es als eine weitere bereichernde und unverzichtbare Materie meiner Diplomarbeit an.

Die Vorstellung der einzelnen Personen erfolgt chronologisch, wobei die jeweiligen Biographien und sonstigen Tätigkeiten, die sich nicht dem Forschungsgegenstand widmen, durch den vorgeschriebenen Rahmen der Diplomarbeit nicht berücksichtigt werden. Die diesbezüglich gewonnenen Erkenntnisse entspringen einem insgesamt über 17 Stunden gesammelten Interviewmaterial, das von mir transkribiert und ausgewertet wurde. Sie lassen sich ebenfalls als gekürzte Auszüge im Anhang finden.

Die folgenden Seiten behandeln unter anderem auch die Fragen, welche Stellenwerte und Bedeutungen Kunst und Theater generell und in Bezug auf das Allerkleinstentheater für die jeweiligen Personen einnehmen.

3.1 Cordula Nossek (Dachtheater Wien)

Die Autorin, Regisseurin und Schauspielerin Cordula Nossek gründete im Jahre 2001 gemeinsam mit dem Autor, Regisseur und Komponist Gernot Ebenlechner das *Dachtheater* in Wien, welches früher noch *Theater am Strom Wien* hieß⁴⁰. Seit 2001 gilt das Theater für die Aller kleinsten als ein wichtiger sowie beständiger Teil des Spielrepertoires⁴¹, denn es ist „ein nicht mehr wegzudenkendes Feld künstlerischer Möglichkeiten auf dem Gebiet des Figuren- und Objekttheaters“.⁴² Die an unterschiedlichen Spielstätten mit erheblichem Erfolg⁴³ gezeigten (ur-)aufgeführten Werke beziehen sich auf ein Publikum von ein bis unter vier Jahren. Das Theater für die Aller kleinsten stellt jedoch nicht die primäre Beschäftigung des gemeinnützigen Vereines dar, da der Austausch und die internationale Zusammenarbeit innerhalb der freien Szene zur Förderung und Entwicklung des freien Theaters, das sich auf Jung und Alt beziehen soll, als wichtiger Tätigkeitsbereich angesehen wird⁴⁴. Das

⁴⁰ Vgl. Dachtheater, „Kontakt Kulturverein Dachtheater“, in: Homepage Dachtheater. Zugriff am 20. Mai 2013 unter <http://www.dachtheater.com/de/kontakt.html>.

⁴¹ Anmerkung: Das Spielrepertoire des *Dachtheater* gliedert sich in folgende Altersgruppen: Theater für die Aller kleinsten, Theater für Kleinkinder, Theater für Schulkinder und Theater für Jugendliche & Erwachsene. – Siehe: Dachtheater, „Spielrepertoire des Dachtheaters (nach Altersgruppen)“, in: Homepage Dachtheater. Zugriff am 16. Mai 2013 unter <http://dachtheater.com/de/repertoire.html>.

⁴² Nossek, Cordula/Gernot, Ebenlechner, *Einreichung Kulturverein Dachtheater/Bank Austria Kunstpreis 2010 -International*, S. 8.

⁴³ Anmerkung: Der „erhebliche Erfolg“ bezieht sich auf Reaktionen des Publikums und in Zeitschriften und Internet erschienene Kritiken.

⁴⁴ Vgl. Dachtheater, „Homepage Kulturverein Dachtheater“, in: Homepage Dachtheater. Zugriff am 15. Mai 2013 unter <http://www.dachtheater.com/>.

Dachtheater besitzt kein eigenes Theaterhaus, sodass die geschaffenen Stücke auf vielen verschiedenen nationalen sowie internationalen Bühnen gezeigt werden. Ziel ist es künstlerische Werke auf außergewöhnlichem Weg zu etablieren, sodass durch die Verwendung von Figuren und Objekten den behandelten Thematiken und Darstellungsweisen eine besonders ästhetische Konnotation und dramatische Tiefe zuteilwerden. In Nosseks und Ebenlechners konzipierter Einreichung zum *Bank Austria Kunstpreis 2010* ist Folgendes über das Tätigkeitsprofil des gemeinnützigen Vereines und seine Bedeutung im (inter-)nationalen Kontext zu lesen:

„Das **Dachtheater** leistet seit 13⁴⁵ Jahren einen qualitativ hochwertigen Beitrag zur frühkindlichen Förderung: das ‚**Theater für die Allerkleinsten‘ (0-3 Jahren)**. Es ist im In- und europäischen Ausland präsent und mittlerweile eine österreichische ‚**TRADE MARK‘** auf diesem Gebiet.“⁴⁶

Nossek kam nach ihrem Studium an das *Kammertheater Neubrandenburg Schauspielhaus*, an dem sie sich 1991 durch das Stück *Mozart* zum ersten Mal der Herausforderung stellte, vor Kindern zu spielen⁴⁷. Dies wurde jedoch bald zu ihrem Alltag. „Mit der ersten Inszenierung - ‚**Die Sterne von Lorenzo**‘ von Roberto Frabetti für Kinder von 2 bis 5 Jahren - wagte das Dachtheater **2002** in Koproduktion mit dem Theater am Strom Hamburg (D) das Experiment, Theater für die Allerkleinsten in Wien und in Hamburg zu etablieren.“⁴⁸ Das von ihnen adaptierte Stück wurde ins Englische übersetzt und als Kindertheater des Monats in Schleswig/Holstein und in *NRW 2004* ausgezeichnet sowie unter anderem in zwei Besetzungen, angesichts der hohen Nachfrage, vermarktet⁴⁹. Sechs weitere Aufführungen für ein junges Publikum folgten nach *Die Sterne von Lorenzo*, sodass die Künstlerin nach fast 23⁵⁰ Jahren Bühnentätigkeit mittlerweile weltweit in vielen internationalen Gastspielen zu sehen ist⁵¹. Nossek spielte in diesem Theaterstück das erste Mal vor den Allerkleinsten⁵². Zusammen mit dem Musiker Axel Pätz, der gleichzeitig auch Schauspieler in den Aufführungen war, führten sie die Produktion außer im Theater auch viele Male in Kindereinrichtungen sowie auf einigen internationalen und nationalen Bühnen auf. Durch die Geburt ihres eigenen Kindes beschäftigte sich Nossek vermehrt und

⁴⁵ Anmerkung: Eine Aktualisierung wurde an dieser Stelle vorgenommen und die Zahl zehn auf 13 geändert, da die Einreichung des Kulturvereines *Dachtheater* im September 2010 stattgefunden hat.

⁴⁶ Nossek, Cordula/Gernot, Ebenlechner, *Einreichung Kulturverein Dachtheater/Bank Austria Kunstpreis 2010 - International*, S. 3. [Hervorhebung im Original]

⁴⁷ Vgl. Cordula Nossek, Interview geführt am 16. Mai 2013.

⁴⁸ Nossek, Cordula/Gernot, Ebenlechner, *Einreichung Kulturverein Dachtheater/Bank Austria Kunstpreis 2010 - International*, S. 9. [Hervorhebung im Original]

⁴⁹ Vgl. ebenda, S. 9.

⁵⁰ Anmerkung: Eine Aktualisierung wurde an dieser Stelle vorgenommen und die Zahl 20 auf 23 geändert, da die Einreichung des Kulturvereines *Dachtheater* im September 2010 stattgefunden hat.

⁵¹ Vgl. Nossek, Cordula/Gernot, Ebenlechner, *Einreichung Kulturverein Dachtheater/Bank Austria Kunstpreis 2010 - International*, S. 10.

⁵² Vgl. Cordula Nossek, Interview geführt am 16. Mai 2013.

intensiver mit dem Theater für die Allerkleinsten. Vor allem die Beobachtungen mit dem Umgang von solch einem jungen Publikum standen in ihrem Interesse. Sie berichtet, dass durch die enge Zusammenarbeit mit PädagogInnen, PsychologInnen und den Kindern in ihren Einrichtungen ein praxisnaher Probenprozess entstanden sei, der immer wieder bestätigte, dass ihre entwickelten Theaterstücke sowohl für Kinder als auch für Erwachsene eine Bereicherung darstellen.⁵³

Schneckenalarm, dessen Uraufführung am 11. Mai 2004 im Wiener WUK⁵⁴ unter dem Programmpunkt *KinderKultur* stattfand, ist eine weitere Allerkleinstenproduktion, über die Nossek im Interview erzählt⁵⁵. Sie zieht dieses Stück als Beispiel einer Beschreibung ihrer Arbeitsweise heran. Auf der Homepage des *Dachtheaters* wird die Produktion als „Figurentheater im Gemüsebeet“, ein „Theater für die Allerkleinsten ab 2 Jahren in deutscher Sprache“ mit einer Dauer von 40 Minuten bezeichnet⁵⁶. Die Schnecke, die Hauptfigur in diesem Stück, wird durch Nosseks rechte Hand dargestellt. Auf zwei gespreizten Fingern werden Fingerhüte, auf deren Spitzen aufgeklebte Augen zu finden sind, gesteckt, sodass unter Einbeziehung von einfachen, aus dem Alltag stammenden Gegenständen die Augen der Schnecke dargestellt werden. Das Schneckenhaus selbst ist ein Hut, der auf die Mitte ihres Handrückens platziert und von ihr festgehalten wird. In Nosseks Arbeiten ist immer wieder ein besonderer Umgang mit den Figuren, die oft aus den einfachsten Materialien bestehen, zu erkennen. Am Ende der Aufführung werden die Kinder nicht nur optisch mit einer aus dem Boden schießenden Riesenkarotte belohnt, sondern dürfen auch ein Stück dieses Gemüses, das sie von der Figuren- und Objektspielerin bekommen, kosten. Interaktionen mit dem Publikum sind ihr besonders wichtig, sodass sie oft bewusst Gegenstände in ihren Aufführungen einbaut, die die Kinder aus ihrem Alltag kennen.⁵⁷ In einem Interview berichtet sie über ihre Überlegung zur Verwendung von bestimmten Materialien und die sich daraus ergebenden Geschehnisse während ihrer Vorstellungen:

⁵³ Vgl. Cordula Nossek, Interview geführt am 16. Mai 2013.

⁵⁴ Anmerkung: Auf der Homepage des *Werkstätten und Kulturhaus (WUK)* ist folgendes über sein Tätigkeitsprofil zu lesen: „Das WUK ist Kultur, Werkstätte und Lebensraum auf 12.000m². In einem der größten unabhängigen Kulturzentren Europas trifft im WUK künstlerische Praxis, Labor und politisches Engagement aufeinander. Das WUK versteht sich als offener Kulturraum und bietet Platz zum Verweilen, Diskutieren und Erproben.“ – Siehe: *Werkstätten- und Kulturhaus WUK*, „Wir stellen uns vor! Das WUK“, in: Homepage *Werkstätten- und Kulturhaus WUK*. Zugriff am 31. Jänner 2014 unter http://www.wuk.at/WUK/Das_WUK.

⁵⁵ Vgl. Dachtheater, „Schneckenalarm“, in: Homepage *Dachtheater*. Zugriff am 10. Juli 2013 unter <http://dachtheater.com/de/schneckenalarm/>.

⁵⁶ Vgl. ebenda. Zugriff am 10. Juli 2013.

⁵⁷ Vgl. Cordula Nossek, Interview geführt am 16. Mai 2013.

„Beim Stück Schneckenalarm spiele ich mit einem Stück Watte, das eine Wolke darstellen soll. Einige Kinder bemerken, aus welchen Material meine Figur besteht und äußern sich lautstark während der Aufführung, dass es doch nur ein Stück Watte ist. Manchmal gehe ich auf ihre Anmerkungen ein und sage, dass sie sehr kluge Kinder sind, jedoch geht nach der Interaktion mit dem Publikum die Geschichte dann auch wieder weiter. Ich selbst als Spieler muss ihnen auch die Chance geben, dass sie so etwas erkennen und durchschauen können und vor allem sogar dürfen. Ich habe mich auch selber damit auseinandersetzen müssen, wie man ein Stück Wolke mit welchen Materialien darstellen kann. [...] Die Watte verbinden sie mit ihren eigenen bis dahin gemachten Erfahrungen. Sie freuen sich darüber, dass sie es richtig erkannt haben. Solche Meldungen und Interaktionen mit dem Publikum zeigen den Theatermachenden, dass man mit seiner Aufführung an ihren Erfahrungen angeknüpft hat.“⁵⁸

In diesem Theaterstück arbeitet sie weniger mit vorgefertigten Puppen, sondern benutzt Materialien, die alleinstehend oder in der Kombination mit anderen Dingen, Figuren für ihr Spiel erzeugen. Obwohl die verwendeten Objekte aus einfachen Gegenständen bestehen, können sie durch einen bewussten Umgang in der Handhabung und Darstellung dem Publikum authentisch sowie nachvollziehbar eine Geschichte erzählen. Durch Nosseks hochkonzertiertes Spielen schafft sie es, ihre für die Vorstellung verwendeten Materialien harmonisch ineinander fließen zu lassen, sodass die dadurch entstandenen Figuren vom Publikum erkannt und von ihr zum Leben erweckt werden.

Ebbe und Flut, das am 9. Mai 2010 im *Theater des Augenblicks* in Wien seine Uraufführung hatte, stellt die jüngste Produktion für die unter Vierjährigen im Spielrepertoire des *Dachtheaters* dar⁵⁹. Diese „Teezeremonie für die Aller kleinsten (1-3 Jahre)“ dauert 35 Minuten, jedoch endet das Theatererlebnis der ZuseherInnen erst viel später⁶⁰. Das Publikum hat die Möglichkeit noch eine Weile im Raum der zuvor gezeigten Darstellungen zu bleiben um das soeben Gesehene „ausklingen“ zu lassen und sich mit den Gegenständen der Produktion zu beschäftigen. Nossek spielt in diesem Stück den Mond, der die Erde besuchen kommt um mit ihr eine Tasse Tee zu trinken. Sie selbst bezeichnet das Theaterstück als „sehr avantgardistisch“, da sie es als eine „Meditation“ für die Aller kleinsten sieht, in der alltägliche Gegenstände gezeigt und bestimmte Passagen immer wieder wiederholt werden⁶¹. Im Interview erzählt sie, dass sie in dieser Inszenierung ihren „Fokus auf alltägliche Handgriffe, eben eine Ästhetik des Alltages“⁶², gelegt hat. *Ebbe und Flut* weicht von ihren bisherigen Produktionen in dem Sinne ab, da in diesem Stück Gegenstände bzw. Figuren keine

⁵⁸ Cordula Nossek, Interview geführt am 16. Mai 2013.

⁵⁹ Vgl. Dachtheater, „Ebbe und Flut“, in: Homepage Dachtheater. Zugriff am 10. Juli 2013 unter http://dachtheater.com/de/Theaterstuecke/Ebbe_und_Flut/index.html.

⁶⁰ Vgl. ebenda. Zugriff am 15. Juli 2013.

⁶¹ Vgl. Cordula Nossek, Interview geführt am 16. Mai 2013.

⁶² Ebenda.

Geschichte erzählen, sondern sie selbst als Spielerin im Mittelpunkt steht. Geräusche, die entweder live erzeugt oder durch ein Computerprogramm verfremdet werden, bezeichnet Nossek in der Inszenierung als besonders wichtig, da sie diese als bedeutsame Reizgeber sieht⁶³.

Sie entwickelt in ihren Produktionen für die Allerkleinsten eine spezielle Dramaturgie, die dem Puppen-, Figuren- und Objekttheater inhärent ist, da sie von den SpielerInnen eine starke Fokussierung auf die Gegenstände, mit denen man in den Aufführungen spielt, fordert. Gearbeitet wird mit einer Bildsprache, die während des Probenprozesses konzentriert und tiefengründig analysiert werden muss, da mehrere Erzählschichten belebt werden. Sie verlangt in ihrer Arbeit und der ihrer KollegInnen, die sich mit Figur- und Objekttheater beschäftigen, eine genaue inhaltliche Auseinandersetzung mit den verwendeten Gegenständen, da nur unter diesem Aspekt künstlerische Darstellungen auf der Bühne möglich seien. Durch Nosseks offene Spielform, die Platz lässt für Reaktionen der Kinder, schließt sie die Situation einer Guckkastenbühne aus, da diese durch ihre räumliche Gegebenheit eine Trennung von DarstellerInnen und Publikum verlangt. Es ist für sie als Spielerin notwendig, die ZuschauerInnen mit ihrem ganzen Körper für die Geschichte zu gewinnen. Theater besitzt für Nossek die Möglichkeit einen Fokus auf ganz bestimmte Dinge des Alltags zu setzen, die sonst zu schnell an einem vorüberziehen, sodass man sie gar nicht wirklich wahrnehmen könne. Ihre Aufgabe als Theatermensch sieht sie darin zu forschen, denn Weiterentwicklung und Ausprobieren der Handhabung neuer Materialien und darzustellender Themen nehmen bei ihren Arbeiten einen wichtigen Stellenwert ein.⁶⁴

Der Ausgangspunkt ihres Vorhabens, Theater für die Allerkleinsten in Österreich zu etablieren, war eine mehrjährige Produktions- und internationale Aufführungspraxis des *Dachtheaters* sowie die Reduzierung des Einstiegsalters in Kindergärten von drei auf eineinhalb Jahre. Diese Entwicklung beruht auf der Tendenz der steigenden Nachfrage nach Betreuungsplätzen für Kleinstkinder, speziell in städtischen Gebieten. Einige unterschiedliche Gründe hierzu sind: alleinerziehende Eltern, Patchwork-Familien, Kleinfamilien, wirtschaftliche Situation, Ablösung des Ein-Verdiener-Modells etc.⁶⁵

⁶³ Vgl. Cordula Nossek, Interview geführt am 16. Mai 2013.

⁶⁴ Vgl. ebenda.

⁶⁵ Vgl. ebenda.

Bisher spielte Nossek - neben den Produktionen für Klein- und Schulkinder, Jugendliche und Erwachsene - in sechs Inszenierungen für die Allerkleinsten⁶⁶. *Ebbe und Flut* sowie *Einzelschafe* sind die einzigen, die sich an ein Publikum ab einem Jahr richten, da *Unter dem Rock* für eineinhalbjährige ZuseherInnen geeignet zu sein scheint. Die anderen Stücke beziehen sich erst auf eine untere Altersgrenze von zwei Jahren. Für Nossek ist es weder vorstellbar, Produktionen für ein unter einjähriges Publikum zu etablieren, noch als Spielerin in diesen Aufführungen zu agieren⁶⁷. Ihre Begründung liegt in der Tatsache, dass Babys vor allem noch zu stark auf ihre Eltern fixiert sind. Dies lässt sich mit ihrer Spielform nicht vereinbaren, da sie direkten und alles andere ausschließenden Kontakt zu den Allerkleinsten sucht und der Aufmerksamkeitsfokus des jungen Publikums voll und ganz auf sie und das Geschehen gerichtet sein soll.⁶⁸

3.2 Stephan Rabl (DSCHUNGEL WIEN)

Der österreichische mit vielen Preisen ausgezeichnete Theatermacher und künstlerische Leiter des *DSCHUNGEL WIEN* beschäftigt sich ebenfalls seit einigen Jahren mit dem Theater für die Allerkleinsten. Er nähert sich diesem Feld aus einer ästhetisch künstlerischen Perspektive, wobei die Elemente des Erforschens, Improvisierens und Experimentierens einen großen Stellenwert in seinen Arbeiten einnehmen. Die Frage, welche Bedeutung und Besonderheit das Theater für die Allerkleinsten für ihn hat, beantwortet er auf folgende Weise:

„Theater beruht auf einer Grundkonvention: Ich bin mit jemandem in einem Raum und sage etwas, das entweder bei ihm ankommt oder nicht. [...] Das ist nichts anderes als der Ursprung von Theater und genau mit diesem Aspekt wird man konfrontiert in der Beschäftigung mit dem Theater für die Allerkleinsten. [...] Die Hinterfragung, warum man als Schauspieler auf die Bühne geht und mit welchen Mitteln Gefühle ausgedrückt sowie Gegenstände in Beziehung gesetzt werden, wird wieder ins Zentrum gerückt.“⁶⁹

⁶⁶ Anmerkung: Die sechs Allerkleinstenproduktionen sind: *Die Sterne von San Lorenzo* (2002; Regie: Christiane Richers, *Theater am Strom* Hamburg in Koproduktion mit dem *Dachtheater*), *Schneckenalarm* (2004; Regie: Beate Sauer, *Dachtheater*; Wien), *Krokodilstränen* (2006; Text: Cordula Nossek und Gernot Ebenlechner, *Dachtheater*; Wien), *Einzelschafe* (2007; Idee/Inszenierungskonzept: Cordula Nossek und Gernot Ebenlechner, *Dachtheater*, Wien), *Unter dem Rock* (2009; Idee/Inszenierungskonzept: Cordula Nossek und Gernot Ebenlechner, *Dachtheater*, Wien) und *Ebbe und Flut* (2010; Idee/Inszenierungskonzept: Cordula Nossek und Gernot Ebenlechner, *Dachtheater*, Wien) – Siehe: Dachtheater, „Repertoire des Dachtheaters (nach Altersgruppen“, in: Homepage: Dachtheater. Zugriff am 10. Mai 2013 unter <http://dachtheater.com/de/repertoire.html>.

⁶⁷ Vgl. Cordula Nossek, Interview geführt am 16. Mai. 2013.

⁶⁸ Vgl. ebenda.

⁶⁹ Stephan Rabl, Interview geführt am 5. März 2013.

Seine erste Erfahrung mit dem Theater für die Allerkleinsten sammelte er mit der Produktion *Regenbogen* von Hanne Trolle im Jahre 1991. Stattgefunden hat dieses Stück, das für Eineinhalbjährige konzipiert war, in einem kleinen dänischen Klassenraum. Er berichtet, dass die Inszenierung zwar künstlerisch nicht wirklich anspruchsvoll gewesen sei, ihn jedoch die „Konventionen des Publikums und die Räumlichkeit des Geschehens“⁷⁰ sehr beeindruckt hatten. In der Folge setzte sich Rabl immer mehr mit dem Theater für die Allerkleinsten auseinander, sodass er am Anfang der Jahrtausendwende Werke für solch ein junges Publikum innerhalb des *Szene Bunte Wähne*- sowie am *Szene Bunte Wähne Tanzfestival* zeigte. Seit 2004 kann man Inszenierungen für das allerjüngste Publikum im *DSCHUNGEL WIEN* auf dem Spielplan finden.

Nachdem 2005 das Stück *Plüsch*⁷¹ von Isabell Novak in dem zuvor genannten Theaterhaus abgespielt war, brauchte man eine neue Produktion, die für eine Altersgruppe ab zwei Jahren geeignet erschien⁷². Unter diesen Umständen entwickelte Rabl gemeinsam mit den Schauspielern Adriana Cubides und Raul Maia sowie dem Musiker Matthias Jakisic das Stück *Überraschung*, dessen Uraufführung am 21. Dezember 2006 stattfand. Diese Tanztheaterproduktion wurde vom *DSCHUNGEL* finanziert und richtet sich an ein Publikum ab zwei Jahren.⁷³ Seine erste Regietätigkeit im Allerkleinstenbereich wurde mit dem *STELLA 07 Darstellender.Kunst.Preis für junges Publikum* in der Kategorie *Herausragende Produktion für Kinder* ausgezeichnet⁷⁴. Die Entstehung der Produktion wich von Rabls bisherigen Schaffungsprozessen & -gedanken für ein junges Publikum aufgrund differenter Bedürfnisse der ZuseherInnen erheblich ab⁷⁵. Er beschreibt in einem am 5. März 2013 geführten Interview seine Eindrücke von der Etablierung seines ersten Theaterstückes bis zu seiner Realisierung folgendermaßen:

⁷⁰ Stephan Rabl, Interview geführt am 5. März 2013.

⁷¹ Anmerkung: *Plüsch* ist eine Eigenproduktion des *DSCHUNGEL WIEN* „für Kinder ab zwei Jahren, in deren Zentrum Raumerlebnis, Bewegung und Musik stehen. Ziel ist es den Zweijährigen ein Stück zu zeigen, bei dem sie sich Wohlfühlen können. Der Teddybär als Bekannter und Freund der Kinder soll ihnen den Zugang zum modernen Tanz eröffnen. Sinneswahrnehmungen wie hören, riechen und fühlen stehen im Mittelpunkt.“ – Siehe: Museumsquartier Wien, „Plüsch“, in: Homepage Museumsquartier Wien. Zugriff am 16. Jänner 2014 unter http://www.mqw.at/no_cache/de/programm/?tx_mqprogramm_pi1%5Beventid%5D=1656&cHash=5d2c68f2e6af9d41537eb7a786035df7.

⁷² Vgl. Stephan Rabl, Interview geführt am 5. März 2013.

⁷³ Vgl. *DSCHUNGEL WIEN*, „Überraschung“, in: Homepage *DSCHUNGEL WIEN*. Zugriff am 19. Mai 2013 unter <http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/270/>.

⁷⁴ Vgl. *DSCHUNGEL WIEN*, „Überraschung“, in: Homepage *DSCHUNGEL WIEN*. Zugriff am 23. Mai 2013 unter <http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/29/>.

⁷⁵ Vgl. Stephan Rabl, Interview geführt am 5. März 2013.

„Zunächst musst du für solch ein Stück ein halbes bis ein dreiviertel Jahr zuvor etwas schreiben, um ein vorläufiges Grundkonzept eines Werkes zu haben. Ich befasste mich im Sinne von Überraschungen, eben Konfrontationen, welche Gegebenheiten und Erfahrungen einen immer wieder überraschen lässt, und dachte mir, dass dies gut funktionieren wird für Kinder. Es sollte jedoch im Konzept sehr viel offen bleiben, damit man für den Entstehungs- und Entwicklungsprozess die Möglichkeit hat, viel zu verändern und zu arbeiten. Zugegebenermaßen wollte ich das Stück auch allgemein ‚Überraschung‘ nennen, da dies marketingtechnisch, bezogen auf meine Erfahrungen, sehr gut funktionieren würde.“⁷⁶

Nach der Fertigstellung eines erstmaligen Grundkonzeptes versuchte sich Rabl noch „ernsthafter und tiefer“ mit der Stückintention und dessen Umsetzung zu beschäftigen. Seine daraus resultierende Erkenntnis war, dass Überraschungen auf etwas aufbauen, nämlich auf Tatsachen, die „plötzlich different vom bisherigen Erfahrungsschatz“ sind. Aufgrund ernsthafter Auseinandersetzungen mit seinem Zielpublikum und dessen psychologischen sowie physiologischen Entwicklungen kam Rabl zu folgender Schlussfolgerung: „Für einen Zweijährigen ist fast alles noch neu, es ist eher ein Entdecken, aber dies hat mit Überraschen überhaupt nichts mehr zu tun.“ Diese gewonnene Erkenntnis prägte seine Umsetzungsintention des anfangs offen gestalteten Grundkonzeptes. Rabl wählte für die Besetzung seines Stückes unter anderem die Künstlerin Adriana Cubides, die seinen Aussagen nach „eine gute tänzerische Kraft, Biss, eine Grundaura, die für dieses Alter besonders wichtig ist“, hat und sich auch zum Forschen einlässt. Auf der Suche nach einem Tänzer stieß er auf Raul Maia, „dessen Background und Arbeiten“ sehr interessant für ihn schienen. Improvisation und die Umsetzung von „künstlerischen Impulsen“ sind Rabls Theaterstücken inhärent. Diese stellen wichtige Punkte seiner Arbeitsvorgehensweise bei Produktionen für ein junges Publikum dar.⁷⁷

Die Intentionen zur Etablierung sowie Umsetzung seines ersten eigenen Regiestückes für die Allerkleinsten beschreibt er folgenderweise:

„Die Suche nach einer Qualität, nämlich alle Bewegungen und Handlungen, die aus künstlerischen Impulsen kommen, auf der Bühne zu zeigen, hat sich im Probenprozess zu unserem Hauptziel etabliert. Jene Fragen der zu etablierenden Thematik und gewählten Form der Künstlerinnen, des Regisseurs und des Musikers Matthias Jakisic in der Inszenierung sollen gesucht sowie gefunden werden.“⁷⁸

⁷⁶ Stephan Rabl, Interview geführt am 5. März 2013.

⁷⁷ Vgl. ebenda.

⁷⁸ Ebenda.

Nach *Überraschung* beschäftigte sich Rabl mit *Popcorn*, einem 45-minütigen Tanztheater mit Live-Musik, das für ein Publikum ab zwei Jahren konzipiert wurde. Die Uraufführung fand am 1. April 2010 im *DSCHUNGEL WIEN* in der Besetzung der SchauspielerInnen Adriana Cubides und Arnulfo Ravagli sowie dem Musiker Matthias Jakisic statt.⁷⁹ Dieses Stück wurde unter anderem wieder nominiert für den *STELLA11 - Darstellender.Kunst.Preis* in der Kategorie *Herausragende Produktion für Kinder*⁸⁰. In dieser Produktion werden sinnliche Wahrnehmungen thematisiert, wobei ein Hauptaugenmerk auf Riechen und Schmecken gelegt wird. Rabl versucht „das Minimalistische zu vergessen“ aufgrund seines Standpunktes, dass viele Allerkleinstenproduktionen nur auf „einer klaren Wirkung von Objekten, Bildern, Raum und Licht aufgebaut“ seien⁸¹. Befindet man sich als ZuschauerIn im Theatersaal, wird man während der Aufführung *Popcorn* mit vielen Eindrücken und Requisiten, die sich auf der Bühne befinden, konfrontiert. In Kochtöpfen wird Öl erhitzt um darin Popcorn zu machen, das nach der Entfernung des Deckels wie wild im Raum herumzuspringen beginnt. Schokolade wird geschmolzen, mit Orangen und Zuckerwatte hantiert. Es wird getanzt, gespielt, musiziert, mit Essen agiert und unter anderem auch gegessen. Gleichzeitig sind Videoeinspielungen von Live-Aufnahmen der Aufführung zu sehen, die das Bühnengeschehen dokumentieren und wiederum in anderen Sequenzen leicht verfremdet wiedergeben.

„Schokolade, die warm wird, Orangen, Zuckerwatte - dies alles riecht man. Auf mehreren Ebenen existieren Infos, die die Zuschauer bekommen, nämlich optisch, Life- und Videosituationen, Kameras auf bestimmten Positionen, Musik und aufgrund der schauspielerischen Leistungen.“⁸²

Von den ZuschauerInnen wird ein Wahrnehmen mit allen Sinnen gefordert. Rabl berichtet im Interview, dass er auf mehreren Ebenen seinem Publikum Impulse zu geben versuchte, sodass die Bühnensituation in einer „ästhetischen Konfrontation“ gestanden sei, die zwar nicht klar strukturiert, aber dennoch einen roten Faden beinhaltete und trotzdem geführt war. „Das Publikum hat [...] die Möglichkeit zu entscheiden, wohin es sehen möchte, da die gezeigten Sachen eine gewisse Gleichberechtigung besitzen“.⁸³

⁷⁹ Vgl. DSCHUNGEL WIEN, „Popcorn“, in: Homepage DSCHUNGEL WIEN. Zugriff am 15. Jänner 2014 unter <http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/103/>. Zugriff am 15. Jänner 2014.

⁸⁰ Vgl. ASSITEJ Austria, „Popcorn“, in: Homepage ASSITEJ Austria. Zugriff am 25. Juni 2013 unter <http://www.assitej.at/projekte/stella/stella-11/stella11-die-nominierungen/popcorn/>.

⁸¹ Vgl. Stephan Rabl, Interview geführt am 5. März 2013.

⁸² Ebenda.

⁸³ Vgl. ebenda.

Die nächste Inszenierung für diese Altersstufe, bei der Rabl Regie führte, heißt *Sand*. Es handelt sich dabei um ein 40-minütiges Musiktheater mit Tanz, dessen Uraufführung am 11. Dezember 2010 im *DSCHUNGEL WIEN* stattfand⁸⁴. Unter der Mitarbeit des Schauspielers Future Sibanda und des Musikers Matthias Jakisic, der sowohl musiziert und gleichzeitig auch auf der Bühne agiert, entstand eine Produktion, die sich vorwiegend mit Musik und der Materie Sand auseinandersetzt⁸⁵. Gemeinsam begeben sich die zwei Darsteller auf eine Reise in ihre Kindheit zurück und nehmen das Publikum mit. Sie spielen mit Sand, der manchmal staubtrocken, feucht oder nass ist, bauen immer wieder etwas daraus, versuchen sich darin zu vergraben und eigene Landschaften zu erschaffen. Kübelweise wird er von ihnen angeschleppt und auf die Bühne gestreut, sodass verschiedenartige Bilder entstehen. „Auch die Musik dazu variiert und regt die Phantasie der kleinen Zuschauer an.“⁸⁶ Auf der Homepage des *DSCHUNGEL WIEN* wurde für dieses Stück zum ersten Mal ein Begleitmaterial für Erwachsene von der Regieassistentin Valerie Kattenfeld und der Hospitantin Christina Medosch der Produktion zur Verfügung gestellt. Neben einführenden Worten und der Beschreibung von *Sand* findet sich eine Definition zum Theaterbegriff und seiner Bedeutung für die Aller kleinsten:

„Für die jüngsten wie für die ältesten Zuschauer ist Theater zuallererst ein Erlebnis. Das Besondere am Theater sind der Raum und die Zeit, die sich Zuschauer und Schauspieler teilen. Alle sind gleichzeitig anwesend, sie können etwas miteinander erleben. Die Akteure schenken ihre Aufmerksamkeit den Zuschauern und diese schenken ihre Aufmerksamkeit der Theatersituation, die für sie vorbereitet wurde. Theater ist ein sozialer und ein kultureller Raum. Im Theater gelten Regeln und Konventionen, die auch anderswo in unserer Gesellschaft gelten können. [...] Theater ist eine Herausforderung an die Phantasie, an das Fühlen und das eigene Erleben. Besonders im Theater für die Aller kleinsten wird der Phantasie viel Spielraum gegeben.“⁸⁷

Das Kapitel „Zum Theaterbesuch mit den Aller kleinsten“ versucht den erwachsenen BegleiterInnen als Leitfaden zu dienen, indem es ihre wichtigen Funktionen und Aufgaben während der Vorstellung erklärt. Den Eltern und PädagogInnen wird die Möglichkeit gegeben, vor allem wenn sie das erste Mal mit ihren Aller kleinsten in das Theater kommen, sich vorab zu informieren und einen Einblick zu bekommen, welche Konventionen und Regeln während der Aufführungen zu beachten sind. Des Weiteren bezieht sich das Begleitmaterial auch auf die SchauspielerInnen, die sich mit einer

⁸⁴ Vgl. *DSCHUNGEL WIEN*, „Sand“, in: Homepage *DSCHUNGEL WIEN*. Zugriff am 2. Juli 2013 unter <http://dschungelwien.at/programm/archiv/25>.

⁸⁵ Vgl. Kattenfeld Valerie/Christina Medosch, „Begleitmaterial zur Vorstellung Sand“, Hg. *DSCHUNGEL WIEN*, Wien 2010, S. 3. Zugriff am 4. Juli 2013 unter http://www.dschungelwien.at/media/uploads/dschungel_seiten/padagogik/begleitmaterial/begleitmaterial_sand.pdf.

⁸⁶ Vgl. ebenda. Zugriff am 4. Juli 2013, S. 4.

⁸⁷ Ebenda, Zugriff am 5. Juli 2013, S. 6.

speziellen künstlerischen Herangehensweise dem Theater für die Allerkleinsten nähern müssen. Zum Schluss werden vier Übungen angeführt, die die Kinder anregen sollen, sich selbst mit der in der Aufführung verwendeten Materie auseinanderzusetzen. Die Anforderungen, mit denen sich Theatermachende hinsichtlich der Etablierung von Produktionen für diese Altersgruppe konfrontiert sehen, werden im Kapitel III.4. eingehend thematisiert.

Am 9. April 2012 fand die Uraufführung des Stückes *Schlaf gut, süßer Mond*, das durch eine internationale Koproduktion der Gruppe *IYASA*⁸⁸ aus Simbabwe und dem *DSCHUNGEL WIEN* entstand, statt. Dieses Musiktheater mit einer Dauer von 50 Minuten richtet sich an ein zweijähriges sowie älteres Publikum und setzt sich mit der Thematik des Schlafens und Wachseins auseinander. Afrikanische Gutenacht-Lieder werden von der achtköpfigen Theatergruppe gesungen, die die ZuschauerInnen auf Reisen durch unterschiedlichste Traumbilder führen. Träumen im konkreteren Sinne ist der Ausgangs-, Handlungs- und Drehpunkt in Rabls Inszenierung. Inwiefern die SchauspielerInnen, die sich zum ersten Mal mit solch einem jungen Publikum konfrontiert sahen, auf die Kinder während der Vorstellungen eingehen können, stellte einen großen Unsicherheitsfaktor in dieser Produktion dar. Rabl, der sehr an einem „Ausloten bestimmter Grenzen“ im Theater für die Allerkleinsten und der Durchführung von künstlerischen Experimenten interessiert ist, berichtet im Interview über seine Erfahrungen mit der Gruppe *IYASA* Folgendes:

„Bei ‚Schlaf gut, süßer Mond‘ war für mich spannend, was es heißt, acht Leute aus jenem Kontext mit Afrika, eben mit solch einer Energie und Kultur, auf der Bühne stehen zu haben vor einem 2-jährigen Publikum. Normalerweise findet man in der darstellenden Kunst im Theater für die Allerkleinsten maximal zwei bis drei Menschen, die auf der Bühne stehen. Im seltensten Fall sind es vier Leute und auch nur dann, wenn es sich um Projekte handelt, die sich mehr Musiker leisten können. Mehr als drei Akteure gibt es fast nicht. Dies lässt sich auf eine Geldproblematik zurückführen. Da zumeist das Theater für die Allerkleinsten in kleineren Räumen stattfindet und nur in solchen funktioniert bzw. gemacht wird, ist es eine reine Frage des Budgets.“⁸⁹

⁸⁸ Anmerkung: „Seit 2000 besteht *IYASA* (Inkululeko Yabatsha School of arts) als Darstellende Kunstschule, die ohne öffentliche Unterstützung an die 80 Kinder und Jugendliche zwischen 10 und 18 Jahren in Gesang, Tanz und Theater ausbildet. Hier wird sowohl der Grundstein für eine künstlerische Laufbahn gelegt, als auch eine finanzielle Unterstützung für ihre Familie ermöglicht. Seit 2001 kommen sie jedes Jahr für mehrere Monate nach Österreich und sind auf Festivals, wie auch in stehenden Theaterhäusern zu sehen.“ – Siehe: Frank, Sabine, „Afrikanische Märchen. Material, Spiele und Informationen für den Unterricht“, Hg. *DSCHUNGEL WIEN*, Wien 2010, S. 3. Zugriff am 4. Juli 2013 unter http://www.dschungelwien.at/media/uploads/dschungel_seiten/padagogik/begleitmaterial/begleitmaterial_afrikanische_märchen.pdf.

⁸⁹ Stephan Rabl, Interview geführt am 5. März 2013.

Der Wiener Kolumnist Heinz Wagner, der sich auf ein Theater für junges Publikum spezialisiert hat, beschreibt in seinem auf der Internetseite der Tageszeitung *Kurier* erschienenen Artikel, dass sich sowohl Kinder als auch Erwachsene in Rabls vierter Inszenierung für die Aller kleinsten gemeinsam auf eine Reise begeben konnten, die zwischen Spiel und Träumen etabliert wurde⁹⁰. In dieser Produktion wird mit einfachen Requisiten wie Brettern, Holzleisten, Federn und Pölster gearbeitet, wobei die zwei zuletzt genannten auch als Kostüme benutzt werden. *Schlaf gut, süßer Mond* wurde, wie viele andere Stücke für diese Altersgruppe von Rabl, im *DSCHUNGEL WIEN* wiederaufgenommen. In dieser Produktion ist die Sitzplatzauslastung des Theaterhauses besonders groß, da viele Erwachsene mit ihren Jüngsten sowie Kinderbetreuungseinrichtungen die Inszenierung besuchen wollen. Rabl ist interessiert an einem „Ausloten der Grenzen, nämlich was für solch ein Publikum möglich ist oder eben nicht, jedoch immer im Sinne einer künstlerischen Konfrontation.“⁹¹

3.3 Heide Rohringer & Roman Wuketich (ICHDUWIR)

Die Künstler und Theaterpädagogen Heide Rohringer und Roman Wuketich waren zunächst in pädagogischen Bereichen tätig, bevor sie begannen Produktionen für diese Altersgruppe zu konzipieren. Sie nähern sich deshalb dem Theater für die Aller kleinsten aus einer entwicklungsbezogenen Perspektive. Ihre vielfältigen Arbeitsgebiete beziehen sich nicht nur auf ein allerjüngstes Publikum, wobei sie sich selber als das erste Theater für Kleinkinder in Österreich bezeichnen, sondern bieten auch neben den Arbeiten mit Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen ein weitumfassendes Angebot an Kursen und theaterpädagogischen (Ausbildungs-) Möglichkeiten an⁹². Seit 2001/02 ist das *ICHDUWIR*-Kindertheater im Theaterpädagogischen Zentrum im *Theater im Werkraum* situiert, da ihnen durch die Unterstützung der VHS Ottakring und einem finanziellen Beitrag der Bezirksvertretung Ottakring ein fixer Spielort mit einem konstanten Spielbetrieb ermöglicht wurde⁹³. Ihr Ziel ist es vor allem den Kindern einen Spielort zur Verfügung zu stellen, der nah an ihrem Wohn- und Lebensraum situiert ist. Auf den gemeinnützigen *ICHDUWIR*-Verein wird im Kapitel II.1.10 näher eingegangen.

⁹⁰ Vgl. Wagner, Heinz, „Traum-hafte Bilder und Gute-Nacht-Lieder aus dem südlichen Afrika. Gute Nacht, süßer Mond von IYASA (Zimbabwe) im Dschungel Wien“, *Kurier* 2012. Zugriff am 4. Juli 2013 unter <http://kurier.at/lebensart/reise/traum-hafte-bilder-und-gute-nacht-lieder-aus-dem-suedlichen-afrika/773.675/slideshow>.

⁹¹ Stephan Rabl, Interview geführt am 5. März 2013.

⁹² Vgl. Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 30. April 2013.

⁹³ Vgl. *ICHDUWIR*, „*ICHDUWIR* – Theater“, in: Homepage *ICHDUWIR*. Zugriff am 4. Juli 2013 unter <http://www.ichduwir.at/Verein/Gruppen.htm>.

Das *ICHDUWIR*-Kindertheater „richtet sich strikt an ein Publikum, das mindestens zweieinhalb Jahre alt ist“, da Rohringer und Wuketich jenes Alter hinsichtlich der Entwicklungspsychologie als Erfahrungsschwellenpunkt definieren. Laut ihrer Definition seien Kinder ab einem Alter von zweieinhalb Jahren fähig Geschichten zu verstehen sowie nachzuvollziehen und sind es auch gewohnt, dass man ihnen diese erzählt.⁹⁴ Das Spiel mit Figuren und Objekten sowie die Verwendung von Elementen aus dem Bewegungs- und Sprechtheater unter Einbeziehung eines besonders sanften in Kontakttretens mit den Aller kleinsten sollen einen ersten angstfreien Bezug zu dem Theater und seinen Gegebenheiten gewährleisten⁹⁵.

Rohringer berichtet im Interview, dass es am Anfang sehr schwierig für sie gewesen war, im Aller kleinstenbereich Fuß zu fassen, sowie Anerkennung für ihre Arbeiten zu bekommen, da Theater für diese Alterssparte in Österreich noch kaum bekannt und in den künstlerischen Diskursen wenig Beachtung fand. Da sie von vielen KünstlerInnen nicht ernst genommen wurden, zogen sie sich ganzheitlich aus den internationalen Debatten, die im Laufe der Zeit über Produktionen für das jüngste Publikum entstanden waren, zurück. Rohringer berichtet im Interview, dass sie versucht haben ihren „Kleinstkindbereich von diesen ganzen politischen Entwicklungen immer fernzuhalten“, da es den beiden „persönlich zu emotional wichtig war“. Sie zogen einen Trennstrich zwischen Kunst und Politik. Dieser Schritt wurde zu einem essentiellen Bestandteil ihres künstlerischen Schaffens. Ihre Produktionskonzepte sind, auch bei mehrmaligen Aufführungen, in Hinblick auf Text und Darstellungsweise nicht fixiert, da die beiden Theatermacher die Inhalte immer wieder im Spielverlauf auf die Reaktionen und Bedürfnisse ihres Zielpublikums anpassen.⁹⁶

Abgesehen von den Angeboten, die sich auf Erwachsene und Jugendliche beziehen, existieren im *ICHDUWIR*-Kindertheater drei Sparten, die altersmäßig voneinander unterschieden werden. Das *Schnadahüpfel – Theater für alle Großen ab 2 ½*, dem in dieser Diplomarbeit besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird, existiert gleichberechtigt neben *Larifari & Co*, das sich auf ein Publikum ab drei Jahren bezieht und *Kladdaradau – Die Welt der Märchen*, welches für eine Altersgruppe von vier bis zehn konzipiert ist⁹⁷. Gemeinsam bilden sie das Spielrepertoire, das im *ICHDUWIR*-Kindertheater gezeigt wird. Die Anfänge des *Schnadahüpfel* lassen sich 1989 in der Realisierung von kleineren Arbeiten finden, deren Ausgangspunkt gezielte künstlerisch-pädagogische Auseinandersetzungen mit dem Publikum und an sie

⁹⁴ Vgl. Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 30. April 2013.

⁹⁵ Vgl. *ICHDUWIR*, „Konzept für ein Kleinkindtheater. Projektleitung und Kontakt: Heide Rohringer“, in: Homepage *ICHDUWIR*. Zugriff am 4. Juli 2013 unter <http://www.ichduwir.at/Schnada/Konzept.htm>.

⁹⁶ Vgl. Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 30. April 2013.

⁹⁷ Vgl. *ICHDUWIR*, „*ICHDUWIR – Theater*“. Zugriff am 5. Juli 2013.

adressierte zu erzählende Geschichten war. Ihnen folgten 1990 Projekte, deren Konzeptionen aus kultur- und theaterpädagogischen Bemühungen entstanden sind.⁹⁸ Diese Arbeiten beziehen sich nur zu einem geringen Teil auf die Allerkleinstensparte, da sie hauptsächlich auf die Bedürfnisse von Kleinkindern ausgerichtet waren. Rohringer berichtet im Interview von ihren Erfahrungen zu Beginn ihrer Theaterarbeit und gibt Aufschluss darüber, warum sie sich gemeinsam mit Wuketich und dem *ICHDUWIR*-Kindertheater nach einigen Jahren künstlerisch schlussendlich auch auf ein jüngeres Publikum bezogen hatten:

„Als wir angefangen haben Stücke für drei- bis vierjährige Kinder zu machen, kamen immer die noch Kleineren im Schlepptau der Eltern und der GruppenleiterInnen mit. Oft haben sie geschlafen, ab und zu haben sie gequatscht vor Vergnügen, gestört, manchmal haben sie sich aber auch geschreckt. Ich habe dies immer sehr schrecklich gefunden, wenn jener letzte Fall eingetreten ist, da ich finde, dass der Erstkontakt zum Theater doch kein fürchterlicher sein soll. Deshalb haben wir nach einer Gelegenheit gesucht, auch für diese Altersgruppe etwas zu schaffen, einen Ort zu finden, der auf ihre Bedürfnisse abgestimmt ist. Das Ergebnis war eine Art Theaterfest, wo die ganz Kleinen im Mittelpunkt gestanden sind. Wir haben ihnen ganz sanft eine Geschichte erzählt, alle konnten am Boden herumliegen, sodass der Raum und das Theater für sie keine negativen Gegebenheiten mehr darstellten.“⁹⁹

Dieser Interviewausschnitt thematisiert die Etablierung der ersten Produktion *Besenstiel & Suppenlöffel*, die 1991 mit einer animatorischen Einbeziehung der Aller kleinsten entstanden ist¹⁰⁰. Unter dem Aspekt, dass jüngere Kinder, deren Alter unter der definierten Grenze der Theatermachenden gelegen ist, von den erwachsenen BegleiterInnen in die Aufführungen mitgenommen worden sind, konzipierten Rohringer und Wuketich zum ersten Mal ein Stück, das sich gezielt auf die Aller kleinsten bezog. Die Theaterpädagogin und Künstlerin beschreibt diese Produktion als eine einfache Mitmachgeschichte, die ohne Licht und Technik auskommt¹⁰¹. Als Hauptfigur wurde ein Löffel etabliert, den Rohringer von Kind zu Kind hüpfen lässt, sodass er durch das Publikum spaziert. Entweder befindet er sich auf der Schulter, Hand oder dem Arm des jungen Zusehenden, sodass dieser ihn selber spüren kann oder die Möglichkeit hat zu beobachten, wie der Löffel weiterwandert. Kleine Szenen mit Klappmaul- bzw. Handfiguren, die dem Publikum auf vier verschiedenen Bühnen gezeigt werden, haben zur Folge, dass die Aller kleinsten sich erstmals mit den Konventionen des Bühnen- und Zuschauerraumes auseinandersetzen können. Pro Vorstellung waren ca. 20-25

⁹⁸ Vgl. ICHDUWIR, „Konzept für ein Kleinkindtheater“. Zugriff am 4. Juli 2013.

⁹⁹ Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 30. April 2013.

¹⁰⁰ Vgl. ICHDUWIR, „Konzept für ein Kleinkindtheater“. Zugriff am 4. Juli 2013.

¹⁰¹ Vgl. Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 30. April 2013.

Kleinstkinder anwesend, wobei im Laufe der Zeit immer mehr Erwachsene und auch ältere Kinder *Besenstiel und Suppenlöffel* ansehen wollten.¹⁰²

1992 wurde die erste Theaterproduktion unter dem Namen *Der kleine Brausewind* mit einem eigenen Lichtkonzept realisiert¹⁰³. Eine Geschichte wird erzählt von Brausewind, einer Stabfigur als Hauptperson, die nicht mehr klein sein will und deshalb die Welt zu erkunden versucht, sodass sie auf ihrer Reise auch etwas über sich selber lernt¹⁰⁴. *Der kleine Brausewind* wurde über 20 Jahre lang gespielt, da es vor allem eine große Nachfrage nach dieser Produktion von Seiten der Kindergartengruppen gab. In Serie 300 bis 500 Vorstellungen zu spielen geht natürlich an die eigene Substanz der Künstlerin, da sie es als Spielerin wichtig findet, immer frisch und offen für jegliche Reaktionen des Publikums zu bleiben. Als beide Theatermacher sich dazu entschlossen hatten, das Stück aufgrund der immensen Herausforderung der künstlerischen Qualitätsbewahrung abzusetzen, gab es erheblich große Protestbewegungen der Kindergärten. *Der kleine Brausewind* erfreut sich einer großen Beliebtheit, sodass auch die Hauptfigur in vielen Kindergärten nachgebaut wird.¹⁰⁵ Nach diesem missglückten Versuch einer Absetzung wird die Produktion zwar immer noch im *ICHDUWIR*-Kindertheater gezeigt, jedoch wird sie jedes Jahr nur im Herbst aufgeführt. Wenn man von den vielen positiven Reaktionen und Rückmeldungen der ZuschauerInnen ausgeht, ist *Der kleine Brausewind* ein gern und oft gesehenes Stück.

14 weitere Produktionen für ZuseherInnen ab zweieinhalb Jahren folgten nach *Der kleine Brausewind*, der 1992 zum ersten Mal gezeigt wurde. *Gutta, das Wasserwesen* ist das jüngste Stück des *ICHDUWIR*-Kindertheaters und hatte am 21. April 2013 seine Premiere im *Theater im Werkraum*¹⁰⁶. Erzählt wird eine Geschichte von einem Wasserwesen, das die verschiedensten Aggregatzustände durchläuft und so den Kindern spielerisch den Wasserkreislauf näherbringt. Das junge Publikum wird dazu animiert, in Gedanken mit Gutta gemeinsam auf Wolken zu springen und sich zusammen mit ihr auf eine Reise durch die verschiedensten Welten zu begeben.

¹⁰² Vgl. Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 30. April 2013.

¹⁰³ Vgl. ICHDUWIR, „Konzept für ein Kleinkindtheater“. Zugriff am 4. Juli 2013.

¹⁰⁴ Vgl. ICHDUWIR, „Der kleine Brausewind. Figurentheater für alle Großen ab 2 ½ Jahren von und mit Heide Rohringer“, in: Homepage ICHDUWIR. Zugriff am 4. Juli 2013 unter <http://www.ichduwir.at/Schnada/brause.htm>.

¹⁰⁵ Vgl. Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 30. April 2013.

¹⁰⁶ Vgl. ICHDUWIR, „Gutta, das Wasserwesen. Thema: Wasser Figurentheater für alle Großen ab 2 ½ Jahren von und mit Heide Rohringer“, in: Homepage ICHDUWIR. Zugriff am 4. Juli 2013 unter <http://www.ichduwir.at/Schnada/gutta.htm>.

Bevor Aufführungen im *ICHDUWIR*-Kindertheater beginnen, kommt, nachdem alle ihre Sitzplätze eingenommen haben, Rohringer persönlich vor die Bühne und begrüßt ihre ZuseherInnen. Ihr ist es vor allem wichtig, dass der Raumsituation von Seiten des jungen Publikums und ihren erwachsenen BegleiterInnen eine positive Konnotation zukommt. Sie sollen sich gerne in der Räumlichkeit befinden, in der später die Theaterstücke szenisch realisiert werden. Deshalb erklärt Rohringer ihrem Publikum auch Regeln, die während der Aufführung eingehalten werden sollen und bringt ihm bestimmte Gegebenheiten des Theaters näher. In einem spielerischen Umgang lernen die jungen ZuseherInnen, was ein Bühnen-, Publikums- und Theaterraum ist und Elemente einer Aufführung, wie die technischen Apparaturen von Licht und Ton, kennen. Die Ziele dieser Erklärung gründen in der Informationsvermittlung, der Reduktion von möglichen Unsicherheiten sowie der Entgegensteuerung und Auflösung von Ängsten des jüngsten Publikums. Nachdem Rohringer ihre ZuseherInnen mit den Begrifflichkeiten und Gegenständen des Theaters sowie der zusehenden Hauptfigur der Produktion vertraut gemacht hat, betritt sie die Bühne um mit der Aufführung zu beginnen. Alle Stücke im *ICHDUWIR*-Kindertheater stellen eine theaterpädagogisch gestaltete Nachbereitung nach der Vorstellung zur Verfügung. Einzelne Szenen werden nachgespielt bzw. können sich die Kinder mit den in der Produktion verwendeten Materialien auch körperlich auseinandersetzen. Dies sind wesentliche Punkte, die dem *Schnadahüpfel* seine besonderen Merkmale verleihen.¹⁰⁷

Das *Theater im Werkraum* ist nicht der einzige Spielort, an dem Rohringer und Wuketich ihre Produktionen zeigen, da diese auch als Gastspiele im gesamten deutschsprachigen Raum gebucht werden können. Vorwiegend jedoch nehmen Kindergärten ihr Angebot in Anspruch. Auf der Homepage des *ICHDUWIR*-Vereins steht unter *Kindertheatergastspiele* geschrieben:

„Das haben all unsere Stücke gemeinsam: in technisch ausgestatteten Theaterräumen fühlen sie sich am wohlsten - eigene Spielvarianten für Mehrzweckräume und Turnsäle ohne Lichttechnik - benötigt wird eine freie Spielfläche oder Bühne von mindestens 4x4m - die Länge der Aufbauzeit orientiert sich an der technischen Ausstattung des Raumes, beträgt aber mindestens eine Stunde. [...] die Stücke für die Jüngsten haben einen aktiven, bewegungsbestimmten Nachbereitungsteil; Altersangabe ‚ab‘ ist eine entwicklungsbezogene Untergrenze; Produktionen mit animatorischen Elementen benötigen einen Bühnenabgang in den Zuschauerraum.“¹⁰⁸

¹⁰⁷ Anmerkung: Die soeben getätigte Beschreibung des Theatererlebnisses im *ICHDUWIR*-Kindertheater beruht auf meinen eigenen Erfahrungen des Vorstellungsbesuches von *Gutta, das Wasserwesen* im *Theater im Werkraum*.

¹⁰⁸ *ICHDUWIR*, „Kindertheater Gastspiele“, in: Homepage *ICHDUWIR*. Zugriff am 17. Jänner 2014 unter <http://ichduwir.at/Veranstalter/index.htm>.

Rohringer und Wuketich stehen bei jeder Produktion vor der Herausforderung, die gesamte Theaterausstattung in dem Maße zu konzipieren, sodass sie leicht versetzbar ist. Bei diesen externen Aufführungen müssen sie sich wesentliche Fragen stellen, in welcher Zeit die gesamten Requisiten und Versatzstücke an anderen Orten aufgebaut werden können und ob die räumlichen Gegebenheiten auch die notwendigen Voraussetzungen für die Erfüllung ihrer Inszenierungskonzepte besitzen.

Die Intention des *Schnadahüpfel* basiert vor allem auf Rohringers und Wuketichs Reflexion, inwiefern Geschichten mit bestimmten Inhalten erzählt werden können, da man als Erwachsener nicht die Wissensgrundlage besitzt, welche Erfahrungen seine allerjüngsten ZuseherInnen schon gemacht haben und in welchem Bezug man an deren kognitiven Entwicklungsleistungen anknüpfen kann oder nicht¹⁰⁹. Diese ständigen Überlegungen, Reflexionen und Auseinandersetzungen, welche Thematiken für sie relevante Bedeutungen haben könnten, sind ein unumgänglicher Prozess, sowie Hauptkriterium ihrer Arbeitsweise.

Rohringer und Wuketich kommen aus sozialpädagogischen Vorberufen und wissen deshalb über „die Entwicklungen, Bedürfnisse, sowie über die motorischen und intellektuellen Fähigkeiten der einzelnen Altersgruppen Bescheid.“¹¹⁰ Dies stellt einen prägnanten Unterschied zur Arbeitsweise anderer Theatermachenden dar, die für Kleinstkinder Produktionen konzipieren. Ihre wesentlichsten Zielsetzungen bestehen in den Bemühungen, dass Theater als ein positiver Sachverhalt sowie ständiger Wegbegleiter im Leben des jungen Publikums Einzug findet. Es soll als ein Ort der Kreativität und des Austausches künstlerischer sowie ästhetischer Erfahrungen gesehen werden, wobei die Inszenierungen auf die jeweiligen Entwicklungsstufen der Kinder Rücksicht nehmen. Die entwicklungsbezogene Arbeitsweise im *ICHDUWIR*-Kindertheater findet einen großen Anklang bei einem breit gefächerten Publikum. Viele Eltern, die in ihren jungen Jahren zu Gast bei einer oder mehreren Vorstellung(en) in diesem Theater waren, möchten ihre dort gemachten Erfahrungen auch mit ihren eigenen Kindern teilen. Das *ICHDUWIR*-Kindertheater zeichnet sich dadurch aus, dass mehrere Generationen dem Theatererlebnis beiwohnen und dadurch die Möglichkeit haben, künstlerische Erfahrungen gemeinsam zu machen sowie auch miteinander zu teilen bzw. auszutauschen.

¹⁰⁹ Vgl. Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 30. April 2013.

¹¹⁰ Ebenda.

II. Geschichte des Theaters für die Allerkleinsten in Europa

Das folgende Kapitel ist größtenteils in intensiver Zusammenarbeit und unter Mithilfe von Cordula Nossek entstanden, die sich mit der Entwicklung des Theaters für die Allerkleinsten der letzten 35 Jahre in Europa auseinandergesetzt hat. Durch ihre Befragungen von Gruppen, Theatermachenden und -häusern in den einzelnen Ländern, mit denen sie persönlich in regem künstlerischen Austausch steht, konnte eine fast lückenlose Aufzeichnung der wichtigsten Entwicklungen des Theaters für die Allerkleinsten ermöglicht werden. Die Anführung und geschichtliche Erforschung aller europäischen Länder kann durch den vorgegebenen Rahmen der Diplomarbeit nicht gewährleistet werden. Unter dieser Berücksichtigung werden auf den folgenden Seiten KünstlerInnen, Theaterhäuser, Institutionen und Gruppen behandelt, die vor allem in (inter-)nationalen Diskursen stark vertreten sind. Sie werden von Theatermachenden auf diesem Gebiet durch ihr künstlerisches Schaffen sowie der Etablierung verschiedener Ansätze und Theorien als erhebliche Inspirationsquellen gesehen.

Auf Basis meiner Auseinandersetzung mit der Entwicklung und Entstehungsgeschichte muss berichtigt werden, dass die Pioniere des Allerkleinstentheaters nicht nur das Geschwisterpaar Roberto und Valeria Frabetti mit ihrem *La Baracca – Teatro Testoni Ragazzi* sind, wie es fälschlicherweise von Laura-Lee Röckendorfer in ihrer Diplomarbeit formuliert wird¹¹¹, bzw. wichtige Bewegungen diesbezüglich ihren Ausgang nicht alleine in Italien genommen haben. Obwohl ausschlaggebende Denkanstöße von ihnen sowie Bewegungen dieses Theaterhauses und des Landes generell diese Szene beeinflusst haben, sind Röckendorfers Aussagen unter diesem Aspekt falsifizierbar. Diese Erkenntnis beruht auf dem zahlreich gesammelten Interviewmaterial mit Stephan Rabl, Cordula Nossek, Heide Rohringer und Roman Wuketich. Der Theaterdirektor des *DSCHUNGEL* versucht diese Missdeutung mit folgenden Worten zu korrigieren:

„Zunächst ist einmal klarzustellen, dass der ‚Ursprung‘ bzw. die Anfänge des Theaters für die Allerkleinsten nicht ihren Ausgang allein in Italien genommen haben. Vielmehr hat es mehrere Parallelentwicklungen in den verschiedensten Ländern gegeben, wie zum Beispiel auch in Skandinavien, Frankreich, Belgien und Spanien. Dass Italien und ‚La Baracca‘ von Roberto und Valeria Frabetti als DIE Pioniere des Genres Theater für die Allerkleinsten gelten, ist unter diesen Umständen nicht zutreffend.“¹¹²

¹¹¹ Vgl. Röckendorfer, Laura-Lee, *Theater & Krabbelstube*, S. 19.

¹¹² Stephan Rabl, Interview geführt am 5. März 2013.

Rabl thematisiert infolgedessen, dass im Vergleich zu Österreich die Länder Spanien und Italien einen anderen Zugang zum Theater entwickelten. Sie grenzten ihr Zielpublikum nicht in dem Maße ein, bezogen „sich viel mehr auf ein *Theater für Alle* und spalt[et]en es nicht nach bestimmten Alterskategorien auf.“¹¹³ Rohringer bekräftigt Rabls Aussagen folgenderweise:

„La Baracca von Roberto und Valerie Frabetti hat sicherlich eine große Rolle gespielt durch Robertos Wichtigkeit und künstlerische Auseinandersetzung mit solch einem jungen Publikum. Deshalb wird er auch oft als der Pionier in der gesamten Geschichte und Entwicklung des Theaters für die Allerkleinsten gesehen. Jedoch darf man ihn nicht auf die höchste Stufe setzen, da es viele Parallelentwicklungen in anderen Ländern, wie zum Beispiel Frankreich, Skandinavien, Norwegen, Deutschland, in vielen Teilen Spaniens, den Niederlanden, Belgien und noch viele mehr gegeben hat. Sie werden leider mit ihren Entwicklungen in den wissenschaftlichen Auseinandersetzungen sehr oft übersehen, sodass ihnen nicht die nötige Aufmerksamkeit zuteilwird.“¹¹⁴

Das Allerkleinstentheater bekommt auch laut der Regisseurin und Dramaturgin Gabi dan Droste seine Impulse aus vielen „europäischen Ländern wie Frankreich, Norwegen, Italien und Dänemark und wird von Protagonisten wie Laurent Dupont, Agnès Desfosses [...] Roberto Frabetti und vielen anderen Künstler/innen getragen.“¹¹⁵ *La Baracca* rückte so stark ins Zentrum, da es sich schon sehr früh auf solch ein junges Publikum spezialisierte und in die Kinderkrippen- bzw. Kindergartenpädagogik eingriff. Sie konfrontierten die Kleinkindereinrichtungen durch ihre Stücke mit Kunst, bezogen diese Institutionen als Partner in ihr Geschehen mit ein und erzielten somit eine positive Einheit von Kulturvermittlung in dieser Altersgruppe.¹¹⁶

¹¹³ Stephan Rabl, Interview geführt am 5. März 2013.

¹¹⁴ Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 30. April 2013.

¹¹⁵ Dan Droste, Gabi, „first steps“, in: *Dokumentation des internationalen Symposiums. first steps*, Hg. Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland/HELIOS Theater 2005, S. 2. Zugriff am 20. Jänner 2014 unter http://www.helios-theater.de/fileadmin/datensammlung/dokumente/First_Steps_Dokumentation_Gesamt.pdf.

¹¹⁶ Vgl. Stephan Rabl, Interview geführt am 5. März 2013.

1. Entwicklungen in Europa

Warum das Theater für die Allerkleinsten, vor allem im deutschsprachigen Raum, noch relativ unerforscht ist, hängt davon ab, welchen Stellenwert Kindheit und Kindsein in der Gesellschaft zugesprochen bekommt. Wesentliche Unterschiede sind in der Gestaltung und Bedeutung der frühkindlichen Bildung, die Auswirkungen auf die europäische Theaterlandschaft besitzen, zu sehen. Der Kindergarten gilt in nicht-deutschsprachigen Ländern¹¹⁷ als wichtiger und fester Bestandteil im Bildungssystem, der ebenbürtig zu den aufbauenden folgenden Bildungsstufen angesehen wird. Sieht man von der prekären Lage der Kinderbetreuungssituation in Österreich und Deutschland ab, wird Kunst hier vom Erziehungssektor getrennt bzw. wird ihr nicht dieselbe Beachtung und Wichtigkeit eingeräumt wie vergleichsweise in Italien, Spanien oder Frankreich. Von Anfang an werden in diesen Ländern Kleinst- und Kleinkinder mit Theater konfrontiert, sodass sie sich viel früher und intensiver mit theatralen Prozessen und Kunst auseinandersetzen können.

Die Quellenlage der Entwicklungsgeschichte des Allerkleinstentheaters in Österreich ist aufgrund fehlender theoretischer Diskussionen von Theaternachemenden über diesen Forschungsgegenstand sehr schwierig. Eine fundierte wissenschaftliche Auseinandersetzung ist oft nur dann möglich, wenn man direkte Kontakte zu KünstlerInnen, Theaterhäusern, Institutionen und Gruppen in dieser Szene hat. Das gesammelte Interviewmaterial ist in diesem Zusammenhang von erheblicher Bedeutung, da mit seiner Hilfe eine konkrete Beschäftigung und Thesenbildung mit dem Allerkleinstentheater gewährt werden kann.

1.1 Small size

Small size wurde 2005 durch die Europäische Kommission und *Culture 2000* gegründet und ist ein Zusammenschluss europäischer Theater, die für die Allerkleinsten künstlerisch tätig sind. Die vier Theaterhäuser und pädagogisch-künstlerisch aktiven Organisationen sind *La Baracca* (Bologna, Italien), *Théâtre de la Guimbarde* (Charleroi, Belgien), *Acción educativa* (Spanien) und *GOML - Gledalisce*

¹¹⁷ Anmerkung: Dies gilt vor allem für Frankreich, Spanien, Italien und den skandinavischen Ländern. Weitere Informationen über die Kinderbetreuungssituation in Österreich lassen sich auf der Internetseite *profil online* finden. – Siehe: Goebel, Tina, „Österreichs Kindergärten schneiden im internationalen Vergleich miserabel ab. Mit dramatischen Folgen für den Nachwuchs“, *profil online* 2010. Zugriff am 22. Jänner 2014 unter <http://www.profil.at/articles/1010/560/264207/oesterreichs-kindergaerten-vergleich>.

Za Otroke in Mlade (Ljubljana, Slowenien).¹¹⁸ Initiiert wurde *Small size* von Frabetti, um die Idee, dass Theater für die Aller kleinsten umsetzbar sowie möglich ist, zu unterstützen¹¹⁹. Um die Entwicklung der zuvor genannten Vereinigung zu intensivieren sowie zu beschleunigen, wurden *Helios Theater* (Hamm, Deutschland), *Polka Theatre* (London, Großbritannien) und *Teatrul Ion Creanga* (Bukarest, Rumänien) als Mitorganisatoren ernannt¹²⁰. Sie können als Beispiele gesehen werden, dass Kunst keiner Exklusion aufgrund des Alters unterliegt und ein Recht aller Menschen ist. *Small size* definiert sich als „EUROPEAN NETWORK FOR THE DIFFUSION OF PERFORMING ARTS FOR EARLY CHILDHOOD“.¹²¹ Der Zusammenschluss europäischer Theater setzt sich für einjährige Programme von Aktivitäten, wie Etablierungen von Konferenzen, Trainingseinheiten und (Ko)Produktionen für Kleinst- und Kleinkindern ein. Unter anderem werden Forschungsarbeiten der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, die von KünstlerInnen, PädagogInnen und allen Interessierten in Anspruch genommen werden können.¹²² In Gabi dan Drostes Bericht über diese Vereinigung ist folgende Beschreibung über ihre Zielsetzungen und Etablierungsbegründung zu lesen:

„Das europäische Netzwerk ‚small size‘ versammelt vornehmlich einzelne Protagonisten verschiedener Länder und bildet mit ihnen die aktuelle mittel- und südosteuropäische Landschaft des profilierten Kleinkindertheaters ab. Die strukturellen sowie kultur- und bildungspolitischen Bedingungen und das Entwicklungstempo in den einzelnen Ländern sind extrem unterschiedlich. [...] Die Networker von ‚small size‘ verstehen ihren Zusammenschluss als ein operatives Instrument. Sie treiben die Projekte im eigenen Land voran und loten gleichzeitig die Chancen der internationalen Vernetzung aus.“¹²³

Im Juli 2006 wurde von der Europäischen Kommission und *Culture 2000* das dreijährige Projekt *Small size, the net* gefördert und gegründet¹²⁴. Bezüglich dieses Ereignisses findet sich ein Artikel der Dramaturgin und Leiterin eines Theaterverlages¹²⁵ Brigitte Korn-Wimmer mit dem Titel „networking – Small size“, der in der *IXYPSILONZETT*-Zeitschrift im Jahre 2008 erschienen ist. In diesem beschreibt

¹¹⁸ Vgl. *Small size*, „Small Size Story“, in: Homepage *Small size*. Zugriff am 18. Mai 2013 unter <http://www.smallsize.org/smallsizestory.asp>

¹¹⁹ Vgl. Dan Droste, Gabi, „Profiliertes Kleinkindertheater in Europa“, S. 12.

¹²⁰ Vgl. *Small size*, „Small Size Story“. Zugriff am 18. Mai 2013.

¹²¹ *Small size*, „About Small Size“, in: Homepage *Small size*. Zugriff am 20. Jänner 2014 unter <http://www.smallsize.org/aboutsmallsize.asp>. [Hervorhebung im Original].

¹²² Vgl. *Small size*, „Small Size Story“. Zugriff am 18. Mai 2013.

¹²³ Dan Droste, Gabi, „Profiliertes Kleinkindertheater in Europa“, S. 12-13.

¹²⁴ Vgl. *Small size*, „Small Size Story“. Zugriff am 18. Mai 2013.

¹²⁵ Anmerkung: Der Theaterstückverlag Brigitte Korn-Wimmer und Franz Wimmer ist situiert in München sowie Mitglied des VDB. – Siehe: Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage, „Theaterstückverlag Brigitte Korn-Wimmer und Franz Wimmer“, in: Homepage Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage. Zugriff am 1. Februar 2014 unter http://www.theatertexte.de/data/theaterstueckverlag/der_verlag.

sie, dass *Small size* eine Plattform zur Verfügung stellt, „auf der man sich begegnen, Fachkenntnisse und Wissen austauschen kann, um gemeinsame Projekte zu entwickeln und Informationen und Recherchen zu streuen.“¹²⁶ Da das Theater für die Aller kleinsten in vielen Ländern sozusagen noch in den Kinderschuhen steckt, ist dieser (inter-)nationale Austausch der KünstlerInnen von großer Wichtigkeit.

„Durch dieses ‚networking‘ beabsichtigt *Small size* ein Bewusstsein für die Bedeutung der darstellenden Künste für die Aller kleinsten zu schaffen mit Zielvereinbarungen, die das wachsende, kreative Potential der Kinder im Vergleich verschiedener europäischer Kulturtraditionen einbeziehen. Außerdem wird angestrebt für Projekte und bestimmte Ereignisse bessere Möglichkeiten der Recherche und der Zusammenarbeit anzubieten. Die Entwicklung von Trainings- und Erziehungsprogrammen für frühkindliche Erzieher und Künstler ebenso wie für Produzenten und Künstler, die Produktionen für die Aller kleinsten hervorbringen, soll unterstützt werden.“¹²⁷

Das europäische Netzwerk, dessen Hauptinteresse in der „Verbreitung darstellender Künste für die Aller kleinsten“ gründet, „wird anerkannt von der Europäischen Kommission und vom Kulturprogramm 2000 (Jahresprojekt 2005-06, Mehrjahresprojekt 2006-09).“¹²⁸ *Small size* setzte sich zum Ziel, das Aller kleinstentheater nicht nur in den wissenschaftlichen Kontext zu rücken, sondern versuchte auch eine bewusste Auseinandersetzung der einzelnen Länder mit Begrifflichkeiten von früher Kindheit und Kindsein. Der internationale und nationale Austausch soll dazu dienen, dass schon die Aller kleinsten mit Kunst konfrontiert werden, um ihre kreative, bildungskulturelle Entwicklung zu fördern.

Die Europäische Union bewilligte von 2009 bis 2014 das Folgeprojekt *small size, big citizens*, unter dessen Namen *Small size, the net* weitergeführt wird. Mittlerweile gab es weiteren Zuwachs an Mitgliedern des europäischen Netzwerkes, sodass die beteiligten Theaterhäuser und Organisationen sich von sieben auf zwölf erweitert haben. Der Neuzugang besteht aus folgenden Spielstätten und Festivals: *Baboro Galway International Children’s Festival* (Galway, Irland), *Anatalo Arts Centre* (Helsinki, Finnland), *Toihaus Theater* (Salzburg, Österreich) und *Ville de Limoges* (Limoges, Frankreich).¹²⁹

In regelmäßigen Abständen werden auf der Internetseite www.smallsize.org Berichte über das Theater für die Aller kleinsten publiziert, die von Interessierten heruntergeladen werden können. Neben den angeführten Diskursen finden sich bis

¹²⁶ Korn-Wimmer, Brigitte, „Theater von Anfang an in Bologna. Die Erfolgsstory des Teatro Testoni Ragazzi“, *IXYPSILONZETT Magazin für Kinder- und Jugendtheater* 02/2008, S. 18.

¹²⁷ Ebenda, S. 18. [Hervorhebung im Original]

¹²⁸ Ebenda, S. 18.

¹²⁹ Vgl. *Small size*, „Small Size, big citizens“, in: Homepage *Small size*. Zugriff am 10. Juli 2013 unter <http://www.smallsize.org/smallsizebigcitizens.asp>.

jetzt sechs Publikationen, die unter der Mitarbeit von *Small size* Mitgliedern verfasst wurden und zum Verkauf stehen¹³⁰.

1.2 Spanien

Cordula Nossek schreibt in ihrer Einreichung des Kulturvereines *Dachtheater* für die Nominierung des *Bank Austria Kunstpreises 2010*, dass die Grundsteinlegung in Spanien für das Allerkleinstentheater auf eine Gruppe von PädagogInnen in Spanien, die die *Acción educativa* (dt. *Aktion Bildung*) ins Leben gerufen haben, im Jahre 1974 zurückzuführen sei. „Hervorgegangen aus einer Anti-Franco-Bewegung, erkannten sie, dass es nach dem Franco-Regime notwendig geworden war, die Qualität der Bildung zu verbessern.“¹³¹ Nossek bezeichnet Carlos Herans¹³² als Pionier und schreibt ihm die Bedeutung eines „Urvater[s]“ des Theaters für die Allerkleinsten zu¹³³. „Die ‚Acción educativa‘ ist mittlerweile eine Gruppe verschiedenster professioneller Leute aus allen Bereichen der Gesellschaft“, deren Anliegen es ist, „die Förderung des ‚Theaters für die Allerkleinsten‘ und die Reformierung der Pädagogik durch eine intensive Forschungsarbeit unter Einbeziehung von Fachkräften professionell zu begleiten und anzuregen.“¹³⁴

Theater zeichnet sich in diesem Zusammenhang nicht nur durch sein künstlerisch-ästhetisches Potenzial aus, sondern wird als weiterführende Bildungseinrichtung gesehen, die den Kindern zugutekommen soll, um sich mit seiner Hilfe im positiven Sinne weiterentwickeln zu können. Die *Acción educativa* initiiert Zusammenarbeiten von Menschen aus verschiedenen Professionen, plant vielfältige Aktivitäten und ist für die Formierung unterschiedlichster Gruppen zuständig, die sich mit den Allerkleinsten

¹³⁰ Anmerkung: Die sechs Publikationen sind: *Small size. A space to grow* (Herausgeber: Jo Belloli; 2009), *Theatre and Early Years. Stories of artistic practices* (Herausgeber: La Baracca Testoni ragazzi; 2009), *Experiencing Art in Early Years. Learning and development processes and artistic language* (Herausgeber: La Baracca Testoni ragazzi; 2009), *Small size Annual book no.1* (Herausgeber: Small size; 2011), *Charter of children's rights to art and culture* (Autor: Charter of Children's Rights to Art and Culture; 2011) und *Small size Annual book no. 2* (Herausgeber: Small size; 2012). Näheres zu den Publikationen siehe: Small size, „Books“, in: Homepage Small size. Zugriff am 14. Jänner 2014 unter http://www.smallsize.org/library_categories.asp?idCategoria=2.

¹³¹ Vgl. Nossek, Cordula/Gernot Ebenlechner, *Einreichung Kulturverein Dachtheater/Bank Austria Kunstpreis 2010 - International*, S. 6.

¹³² Anmerkung: Carlos Herans ist ein spanischer Regisseur, Bühnenbildausstatter, Intendant des *Semanas Internacionales de Teatro para Niñas y Niños*, Autor, Dramatiker und Mitbegründer der *Acción educativa Association*. – Siehe: Schneider, Wolfgang, *Theatre for Early Years. Research in Performing Arts for Children from Birth to Three*, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2009, S. 197.

¹³³ Vgl. Cordula Nossek, Interview geführt am 12. Februar 2014.

¹³⁴ Nossek, Cordula/Gernot, Ebenlechner, *Einreichung Kulturverein Dachtheater/Bank Austria Kunstpreis 2010 -International*, S. 6.

auseinandersetzen¹³⁵. Beispiele hierzu wären: *Escuelas de verano* (Abteilung für Lehrer und Erzieher für Kindergärten und Schulen) sowie die seit 1985 stattfindende *Semanas Internacionales de Teatro para Niñas y Niños* (dt. *Internationale Wochen des Theaters für Kleinkinder und Kinder*). Der Fokus bezieht sich auf die Förderung der Phantasie und Bewusstwerdung der Wichtigkeit der frühen Kindheit, sodass Theaterstücke für eine Altersgruppe von null bis sechs Jahren unter Berücksichtigung der Bedürfnisse des Zielpublikums erarbeitet werden.¹³⁶

„The ‚International Weeks for children's theatre‘ are a contribution to the enhancement of the child as a person - that is, not as a passive user of adult culture but a subject able to understand key themes and aesthetics of the performing arts.“¹³⁷

1.3 Italien

Seit 1976 beschäftigt sich *La Baracca – Testoni Ragazzi*, das im italienischen Bologna situiert ist, mit dem Theater für die Allerkleinsten. Gegründet wurde diese Gruppe vom Geschwisterpaar Roberto und Valeria Frabetti.¹³⁸ Brigitte Korn- Wimmer bezeichnet *La Baracca* als einen „Vorreiter beim Vormarsch des gesamten Theaters für die Allerkleinsten.“¹³⁹ Mit ihrer ersten Produktion *Acqua* (dt. *Wasser*) im Jahre 1987 öffneten sie die Türen zu einem neuen Publikum, nämlich den Null- bis Dreijährigen in Italien¹⁴⁰. Das Jahr 1987 galt als der Startschuss des Forschungsprojektes *Il teatro e il nido* (dt. *Das Theater und die Krippe*), dessen Ziel die Entwicklung von Stücken für diese Altersgruppe war¹⁴¹. Wolfgang Schneider bezeichnet es als ein „visuelles Erzähltheater für die Allerkleinsten“.¹⁴² „Im Mai 1989 hat *La Baracca* im *Teatro Sanleonardo* in Bologna das erste internationale Treffen zum Thema ‚*Il Teatro e il Nido*‘ [...] organisiert.“¹⁴³ Der Fokus liegt hier vor allem in der Erforschung und Auseinandersetzung mit dem null bis drei Jahre alten Zielpublikum.

¹³⁵ Vgl. Nossek, Cordula/Gernot, Ebenlechner, *Einreichung Kulturverein Dachtheater/Bank Austria Kunstpreis 2010 -International*, S. 6.

¹³⁶ Vgl. ebenda, S. 6.

¹³⁷ Small size, „Acción Educativa“, in: Homepage Small size. Zugriff am 22. Mai 2013 unter http://www.smallsize.org/database_detail.asp?id=96.

¹³⁸ Vgl. Nossek, Cordula/Gernot Ebenlechner, *Einreichung Kulturverein Dachtheater/Bank Austria Kunstpreis 2010 - International*, S. 6.

¹³⁹ Korn-Wimmer, Brigitte, „Theater von Anfang an in Bologna“, S. 16.

¹⁴⁰ Vgl. ebenda, S. 16.

¹⁴¹ Vgl. Nossek, Cordula/Gernot, Ebenlechner, *Einreichung Kulturverein Dachtheater/Bank Austria Kunstpreis 2010 - International*, S. 6.

¹⁴² Schneider, Wolfgang, „Vetrina Italia. Notate zu meiner Reisen zum italienischen Kinder- und Jugendtheater“, in: *Kinder- und Jugendtheater in Italien*, Hg. Wolfgang Schneider, Frankfurt am Mai: dipa-Verlag, 1996, S. 80.

¹⁴³ Korn-Wimmer, Brigitte, „Theater von Anfang an in Bologna“, S.17. [Hervorhebung im Original]

Im Rahmen der *Kulturhauptstadt Bologna 2000*¹⁴⁴ fand im Februar 2000 im *Teatro Testoni Ragazzi* das *Il Teatro e il Nido– Festival internazionale per la prima infanzia* (dt. *Das Theater und die Kinderkrippe – internationales Festival für die Allerkleinsten*) statt, „bei dem Gruppen aus anderen europäischen Ländern mit ähnlichem Erfahrungshorizont vertreten waren.“¹⁴⁵ Die Wichtigkeit von *La Baracca* und dem Geschwisterpaar Frabetti für die Entwicklung des Theaters für die Allerkleinsten ist nicht alleine auf ihre Stücke zurückzuführen, sondern auch auf ihre wesentliche Rolle im internationalen Austausch von Theatermachenden durch die Etablierung von Treffen. Als Exempel kann hier das seit 2004 (mit Ausnahme des Jahres 2005) jährlich stattfindende Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* (dt. *Zukunftsvisionen, Theatervisionen...*) gesehen werden, welches 2006 in die internationalen ASSITEJ¹⁴⁶-Festivals aufgenommen wurde und auch zu den *Small size* Festivals zählt. Seit 2005 ist *La Baracca* Projektleiter des Festivals *Small size*.¹⁴⁷

Roberto und Valeria Frabetti erarbeiteten in den Jahren 1987 bis 2007 insgesamt 23 Inszenierungen für ein junges Publikum von null bis drei Jahren und 65 Stücke für die Altersgruppe 3-6¹⁴⁸.

¹⁴⁴ Anmerkung: Jedes Jahr wird vom Ministerrat der Europäischen Union einer europäischen Stadt der Titel *Kulturhauptstadt Europas* verliehen aufgrund ihrer außergewöhnlichen kulturellen Leistungen und zukünftigen Pläne. Die Initiative wurde gegründet, um „den Reichtum und die Vielfalt der Kulturen Europas hervorzuheben; die kulturellen Verbindungen zu würdigen“ und dass „Menschen aus verschiedenen europäischen Ländern mit [...] anderen Kulturen in Kontakt“ treten können. – Siehe: Europäische Kommission, „Eine grosse Reise durch Europa. Kulturhauptstadt Europas“, in: Homepage Europäische Kommission. Zugriff am 1. Februar 2014 unter http://ec.europa.eu/culture/our-programmes-and-actions/capitals/european-capitals-of-culture_de.htm.

¹⁴⁵ Korn-Wimmer, Brigitte, „Theater von Anfang an in Bologna“, SS. 17-18.

¹⁴⁶ Anmerkung: „**Das französische Akronym ASSITEJ** steht für Association Internationale du Théâtre pour L’Enfance et la Jeunesse (International Association of Theater for Children and Young People). Der 1965 in Paris gegründete Dachverband setzt sich weltweit für die Förderung des professionellen Theaters für Kinder und Jugendliche ein und ist mit seinen nationalen Zentren in rund 80 Nationen auf allen Kontinenten vertreten.“ – Siehe: ASSITEJ Austria, „Über uns“, in: Homepage ASSITEJ Austria. Zugriff am 28. Juli 2013 unter <http://www.assitej.at/ueber/>. [Hervorhebung im Original]

¹⁴⁷ Vgl. Korn-Wimmer, Brigitte, „Theater von Anfang an in Bologna“, S. 18.

¹⁴⁸ Vgl. Nossek, Cordula/Gernot, Ebenlechner, *Einreichung Kulturverein Dachtheater/Bank Austria Kunstpreis 2010 - International*, S. 6.

1.4 Frankreich

Die Anfänge des Theaters für die Allerkleinsten reichen in Frankreich schon fast 28 Jahre¹⁴⁹ zurück¹⁵⁰, in denen die KünstlerInnen „einzigartige, von philosophischen Themen inspirierte Inszenierungen“ von hoher ästhetischer Qualität, konzipiert haben¹⁵¹. Das junge Publikum wird als „gleichberechtigte[r] Partner im Kunstprozess“ angesehen, da viele Theatermacher mit PsychologInnen, sowie ErzieherInnen zusammenarbeiten. Die positive Wechselwirkung der Einbeziehung unterschiedlicher Professionen beeinflusst das Allerkleinstentheater in erheblichem Maße. KünstlerInnen setzen sich mit EntwicklungspsychologInnen und ErzieherInnen über Kindheit, Kinder und deren spezifischen Bedürfnissen auseinander. Auf der anderen Seite beschäftigen sich ErzieherInnen durch Fortbildungskurse, die von Theatermachenden gestaltet und geleitet werden, mit ästhetischen Darstellungen und deren Wirkung.¹⁵² Die Instanzen Kunst, Pädagogik und Entwicklungspsychologie ergänzen und bedingen sich in diesem Fall in Produktionen und führen gemeinsam zu einem außergewöhnlichen Theatererlebnis des jüngsten Publikums.

Agnès Desfosses, Regisseurin und künstlerische Leiterin der *Compagnie ACTA*, gründete im Jahre 2004 das Festival *Premières Rencontres, Biennale européen en Val d'Oise, petite enfance, éveil artistique et spectacle vivant* (dt. *Erste Begegnungen, europäische Biennale von Val d'Oise, Kleinkinder, Kunst und lebendiges Theater*) „um eine Plattform für das Theater für die Allerkleinsten in Frankreich zu schaffen“¹⁵³. Alle zwei Jahre findet in Zusammenarbeit mit dem Familien- und Gesundheitsministerium sowie den Kulturzentren dieses Festival in Paris und Umgebung statt, zu dem (inter-) nationale TheatermacherInnen, PädagogInnen und PhilosophInnen geladen werden. Es ist ein wichtiger Impulsgeber für das Theater für die Allerkleinsten, da sein Ziel darin besteht, über vorhandene sowie noch nie da gewesene ästhetische, philosophische und theaterwissenschaftliche Ansätze in Aufführungen, Ausstellungen und wissenschaftlichen Colloquien zu diskutieren.¹⁵⁴

Desfosses spielt in Frankreich eine wesentliche Rolle, da sie sich sehr früh mit dem allerjüngsten Publikum befasste und so eine Vorreiterrolle in diesem Land einnahm.

¹⁴⁹ Anmerkung: Eine Aktualisierung wurde an dieser Stelle vorgenommen und die Zahl 25 auf 28 geändert, da die Einreichung des Kulturvereines *Dachtheater* im September 2010 stattgefunden hat.

¹⁵⁰ Vgl. Nossek, Cordula/Gernot, Ebenlechner, *Einreichung Kulturverein Dachtheater/Bank Austria Kunstpreis 2010 - International*, S. 6.

¹⁵¹ Vgl. Dan Droste, Gabi, „Theater für die Allerkleinsten“, *gift – Zeitschrift für freies theater* februar/märz 2008, S. 45.

¹⁵² Vgl. ebenda, S. 45.

¹⁵³ Vgl. ebenda, S. 45.

¹⁵⁴ Vgl. Nossek, Cordula/Gernot, Ebenlechner, *Einreichung Kulturverein Dachtheater/Bank Austria Kunstpreis 2010 - International*, S. 7.

Ah! Vos rondeurs im Jahre 1989 war ihr erstes Stück für Kleinstkinder, dem 1996 *Sous la table*, eine in vielen Spielstätten aufgeführte Produktion, und 2007 *reNaissance* folgten¹⁵⁵.

Die Dramaturgin und Regisseurin Gabi dan Droste schreibt in ihrem Beitrag „Internationaler Austausch im Theater für die Allerkleinsten“ über Desfosses:

„Ihrer Meinung nach kann das Theater dem kleinen Kind den Zugang zu einer anderen Imagination, einer anderen Sensibilität öffnen, mit der sich das Kind die Welt aneignet. Es bereichert und entwickelt die Wahrnehmung und auf diese Weise das Leben des Kindes und begünstigt seine natürlichen Reaktionen, die der Erwachsene begleitet und unterstützt.“¹⁵⁶

Der Regisseur, Autor und Schauspieler Laurent Dupont gilt als ein weiterer wichtiger Vertreter in Frankreich, dessen Produktionen auf die Bedürfnisse und Fähigkeiten der allerjüngsten ZuseherInnen angepasst sind. Seit den 1980er Jahren ist er im Bereich des Kindertheaters tätig und wird (inter-)national aufgrund seiner Arbeiten mit dem Ensemble *TAM (Teatromusica)*¹⁵⁷, einer experimentellen italienischen KünstlerInnengruppe, in diesem Theaterbereich anerkannt.¹⁵⁸ Duponts *Erde Stock und Stein* stellt die erste Produktion für die Allerkleinsten des *Helios Theater*¹⁵⁹ dar. Sie entstand in der Zusammenarbeit des Regisseurs mit dem Haus und behandelt die Thematik von Werden und Vergehen, eben den Kreislauf des Lebens durch den Einsatz von sowie Umgang mit der Materie Erde¹⁶⁰. Dan Droste schreibt in ihrem Beitrag, in dem sie sich mit der (inter-)nationalen Entwicklung des Theaters für die Allerkleinsten auseinandersetzt, dass Dupont in Kindertageseinrichtungen ein großes

¹⁵⁵ Vgl. Dan Droste, Gabi, „internacional, internazionale, international, Интернационал, mednarodno. Internationaler Austausch im Theater für die Allerkleinsten“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², S. 107.

¹⁵⁶ Ebenda, SS. 107-108.

¹⁵⁷ Anmerkung: *TAM (Teatromusica)* wurde 1980 von Laurent Dupont, Michele Sambin und Pierangela Allegro gegründet. Sie entwickelten für Produktionen im Kindertheaterbereich eine spezielle visuelle und akustische Sprache, die den einzelnen Bühnenelementen der Aufführung inhärent sind und durch das Spiel mit ihnen erzeugt werden. – Siehe: T.O.C. Teatri di Origine Controllata, „TAM Teatromusica. Padova. A language drifting from images to sounds“, in: Homepage T.O.C. Teatri di Origine Controllata. Zugriff am 3. Februar 2014 unter <http://www.toc-teatro.it/index.phtml?id=607>.

¹⁵⁸ Vgl. Valente, Ségolène, „Laurent Dupont. Die Kunst der Aufführung für junges Publikum“, in: *Dokumentation des Internationalen Symposiums. first steps*, Hg. Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland/HELIOS Theater 2005, S. 30. Zugriff am 30. Mai 2013 unter http://www.helios-theater.de/fileadmin/datensammlung/dokumente/First_Steps_Dokumentation_Gesamt.pdf.

¹⁵⁹ Anmerkung: Auf das *Helios Theater* wird im Kapitel II.1.5 näher eingegangen.

¹⁶⁰ Vgl. Helios Theater, „Erde, Stock und Stein“, in: Homepage Helios Theater. Zugriff am 4. Februar 2014 unter <http://www.helios-theater.de/index.php?id=58>.

Potenzial „als Forschungsfeld für seine künstlerischen Ideen“ sieht und „direkt in die Welt von kleinen Kindern“¹⁶¹ eintaucht.

Kunst und Pädagogik beeinflussen sich im französischen Theater gegenseitig, da verschiedene Instanzen zwar ihre eigenen Ansätze mit sich bringen, diese jedoch durch eine idente Zielsetzung auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden. Durch die Gefahr einer Pädagogisierung der Kunst, deren Begriffserklärung im Kapitel III.12 erfolgt, können beide Professionen in Konkurrenz zueinander stehen. Frankreich gilt in diesem Kontext als ein Vorzeigebispiel, inwiefern Kunst und Pädagogik in einer positiven Wechselwirkung sich beeinflussen sowie auch bedingen können.

1.5 Deutschland

Die Beschäftigung mit dem Theater für die Allerkleinsten in Deutschland begann 1999, als die Intendantin der *Schaubude Berlin* Silvia Brendenal das Festival *Sous la table* (dt. *Unter dem Tisch*) veranstaltete. 2001 hielt Roberto Frabetti einen Impuls-Workshop am selbigen Ort ab. In den folgenden Jahren schlossen sich dem europäischen Netzwerk *Small size* das *Helios Theater* in Hamm mit der Regisseurin Barbara Kölling und dem Figurenspieler Michael Lurse an.¹⁶² Der maßgebliche Anfang des Theaters für die Allerkleinsten geht zurück auf das vom Kinder- und Jugendtheaterzentrum ausgerichtete zweijährige bundesweite Projekt *Theater von Anfang an!*¹⁶³. An vier Projektorten in Deutschland arbeiteten im Herbst 2006 WissenschaftlerInnen, KünstlerInnen und PädagogInnen zusammen, sodass eine Vernetzung aus unterschiedlichen Professionen entstand. Ihr Ziel war es, für und mit Kindern in einem Alter von unter fünf Jahren Theater zu spielen, um an jedem Ort spezifische Ansätze zu entwickeln und Erfahrungen zu machen, die nach Beendigung des Projektes in die Theater- und Bildungslandschaft Deutschlands eingebracht werden konnten.¹⁶⁴

¹⁶¹ Dan Droste, Gabi, „internacional, internazionale, international, Интернационал, mednarodn“, S. 108.

¹⁶² Vgl. Nossek, Cordula/Gernot, Ebenlechner, *Einreichung Kulturverein Dachtheater/Bank Austria Kunstpreis 2010 - International*, S. 7.

¹⁶³ Anmerkung: Der vollständige Name des Projektes heißt: *Theater von Anfang an! Vernetzung, Modelle, Methoden: Impulse für das Feld frühkindlicher ästhetischer Bildung*. Die kürzere Bezeichnung *Theater von Anfang an!* ist jedoch bei den KünstlerInnen, PädagogInnen und WissenschaftlerInnen gebräuchlicher.

¹⁶⁴ Vgl. Dan Droste, Gabi, „Theater für die Allerkleinsten“, S. 45.

„Nach zwei Jahren waren theaterpädagogische Projekte mit Kindern im Kindergarten- und im Krippenalter entstanden. Inszenierungen für Kinder ab zwei Jahren, das »Baby Tanz Fest« als ein Pilotprojekt für die Arbeit mit Babys, Eltern und Künstlern und: das erste nationale Festival des Theaters für die Aller kleinsten im Theater Junge Generation 2008 in Dresden mit neun deutschen Produktionen als krönendem Abschluss des Projektes.“¹⁶⁵

Das Projekt *Theater von Anfang an!* stieß in der Öffentlichkeit auf großes Interesse, da sich verschiedene Professionen zusammaten um ein gemeinsames Ziel zu verfolgen, das in Deutschland bis dahin kaum berücksichtigt wurde. „Zwei Jahre lang haben sich die Projektverantwortlichen des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik [...] zusammen mit Partnertheatern an fünf Projektstandorten [...] im Rahmen des Projektes ‚Theater von Anfang an!‘ mit diesem Feld der frühkindlichen ästhetischen Bildung befasst.“¹⁶⁶ Durch eine „kontinuierliche[...] wissenschaftliche[...] Begleitung und [...] vielfältige[...] Kooperationen mit Kindertageseinrichtungen vor Ort“¹⁶⁷ wurden die Aller kleinsten zum ersten Mal als potenzielles und kompetentes Theaterpublikum angesehen. Nach Beendigung des Projektes im Jahre 2008 wurden die Forschungsergebnisse in einem gleichnamigen Buch 2009 veröffentlicht, dessen Herausgeberin die Projektleiterin Gabi dan Droste ist.

Theater von Anfang an!, das erste nationale Festival, fand 2009 in Dresden statt, bei dem im *Theater der Jungen Generation* acht Inszenierungen der Projektpartner für Kinder ab zwei Jahren gezeigt wurden: *O Himmel Blau* (Koproduktion *Helios Theater*, Hamm und Ania Michaelis, Berlin), *Holz klopfen* (Koproduktion *Helios Theater*, Hamm und *Théâtre Jeune Public*, Strasbourg), *Das große Lalula* (*Schnawwl* – Kinder- und Jugendtheater am Nationaltheater Mannheim), *Funkeldunkel Lichtgedicht* (*Theater Junge Generation Dresden*), *Frau Sonne und Herr Mond machen Wetter* (*Deutsch-Sorbisches Volkstheater* Bautzen; Übernahme *Theater Junge Generation Dresden*), *Das Mond-Ei* (Koproduktion *Theaterhandlung* und *Junges Schauspielhaus Düsseldorf*), *Rawums (:)* *Reise ins Wunderland der Schwerkraft* (*Schaubude Berlin*) und *Meins!* (Koproduktion *Junges Schauspielhaus Düsseldorf* und *Tanzhaus NRW*; Eine Veranstaltung von *Take-Off: Junger Tanz.Tanzplan Düsseldorf*)¹⁶⁸. Ein weiteres Stück im Rahmen dieser Veranstaltung war *Fische & süßer Brei* der Regisseurin Ines Müller-

¹⁶⁵ Dan Droste, Gabi, „Vorwort“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², SS. 11-12.

¹⁶⁶ Fechner, Meike, „Lächeln, was das Zeug hält. Theater von Anfang an war ein friedliches und freundliches Festival“, *IXYPSILONZETT Magazin für Kinder- und Jugendtheater* 01/2009, S. 16.

¹⁶⁷ Ebenda, S. 16.

¹⁶⁸ Vgl. Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland, *Theater von Anfang an! Vernetzung, Modelle, Methoden: Impulse für das Feld frühkindlicher ästhetischer Bildung*, 2009, S. 27.

Zugriff am 9. Juli 2013 unter http://www.bkj.de/fileadmin/user_upload/documents/Praxisimpulse/KJTZ_Theater_Von_Anfang_an.pdf.

Braun, das zum ersten Mal am 6. April 2008 im *Theater der Jungen Welt Leipzig* aufgeführt wurde¹⁶⁹. Das Festival *Theater von Anfang an!* bildete den Abschluss des gleichnamigen Projektes und sollte den Allerkleinstenbereich als Theaterform positiv aufwerten bzw. generell in den inter-(nationalen) Diskurs rücken sowie sichtbar machen. Die Geschäftsführerin der *ASSITEJ Deutschland* Meike Fechner beschreibt ihre auf dem Festival gesammelten Eindrücke auf folgende Weise:

„Das Festival ‚Theater von Anfang an!‘, das erstmals neun Produktionen aus Deutschland für Zuschauer ab zwei Jahren an einem Ort, dem Theater Junge Generation in Dresden, versammelte, war ein friedliches und freundliches Festival. Es war getragen von einer Szene im Aufbruch, von der Freude an der Entdeckung, von der Suche nach eigenen künstlerischen Positionen verbunden mit einer großen Toleranz gegenüber allen, die sich auf dieses Experimentierfeld wagen und mit großer Ernsthaftigkeit eine völlig neue Zuschauergruppe in den Blick nehmen.“¹⁷⁰

Die Theatermacherin und -pädagogin Sinje Kuhn, die zu Gast bei diesem Festival war, beobachtete eine Potenzierung der überproportionalen Vertretung von Frauen in Regie- und Leitungspositionen im Allerkleinstentheater, da sieben der neun Inszenierungen unter einer weiblichen Regie entstanden sind¹⁷¹. Die Theaterwissenschaftlerin Annet Israel verweist in ihrem Kommentar auf ein bisher ungewohntes Element der Gestaltung des Theatererlebnisses. Sie schreibt, dass jede Aufführung ein Vor- und ein Nachspiel aufweist, indem das Publikum zunächst im Foyer begrüßt bzw. spielerisch oder musikalisch in den Saal gelockt wird und kleine Spiel-Aktionen nach den Vorstellungen den jüngsten ZuseherInnen zur Verfügung standen¹⁷².

„Die Reihe der Vorstellungen ist ein Genuss. Begnadete Musiker sind auf den Bühnen zu sehen und machen deutlich, was sie tun, wo Klang, wo Melodie entsteht. Wunderbare Bilder sind zu bewundern und verschwinden wieder, wenn etwas Neues entdeckt wird. Geschichten werden gar nicht oder ganz einfach erzählt. Auch darin liegt ein Grund für die Friedlichkeit des Festivals, denn bei der Betrachtung von Bildern lässt sich ja über Geschmack kaum streiten.“¹⁷³

Das Festival *Theater von Anfang an!* „ermöglichte es, sehr verschiedene Formen des Theaters für die Allerkleinsten zu sehen“ und konnte eine große Besucherzahl

¹⁶⁹ Vgl. Schiffner, Matthias, „Mit Pampers ins Theater? ‚Fische & Süßer Brei‘ feiert am Sonntag Premiere am Theater der Jungen Welt“, *Leipziger Internetzeitung* 2008. Zugriff am 21. Jänner 2014 unter <http://www.l-iz.de/Kultur/Theater/2008/04/Mit-Pampers-ins-Theater--Fisc-200804040005.html>.

¹⁷⁰ Fechner, Meike, „Lächeln, was das Zeug hält“, S. 16.

¹⁷¹ Vgl. Kuhn, Sinje, „Kein Gender Trouble im Theater für die Allerkleinsten? Ein Kommentar zum Festival ‚Theater von Anfang an‘ vom 13. bis 16. November in Dresden“, *IXYPSILONZETT Magazin für Kinder- und Jugendtheater* 01/2009, S. 13.

¹⁷² Vgl. Israel, Annett, „Ein Theater des Augenblickes – Nachlese zum ersten deutschen Festival des Theaters für die Allerkleinsten“, *Goethe Institut* 2009. Zugriff am 20. Jänner 2014 unter <http://www.goethe.de/kue/the/ibf/de4059237.htm>.

¹⁷³ Fechner, Meike, „Lächeln, was das Zeug hält“, S. 17.

verzeichnen, da viele Kinder, erwachsene BegleiterInnen sowie vor allem ausländische Gäste sich die Aufführungen ansahen¹⁷⁴. Ein verstärktes Interesse am Aller kleinstenbereich konnte man auch durch das im Mai 2005 stattgefundene 8. Kinder- und Jugendtheater-Treffen *Augenblick mal!* in Berlin und anhand des Symposiums *first steps* im September 2005 im *Helios Theater* beobachten¹⁷⁵. Sie dienten einem Fachaustausch mit aus dem europäischen Ausland kommenden ExpertInnen, da es in diesen Gebieten „bereits zum Teil langjährige Erfahrung mit der Kunstproduktion für kleine Kinder und auch mit der Kooperation von Künstlern mit Erzieherinnen“¹⁷⁶ gab.

Das *Helios Theater*, dessen künstlerische Leitung aus Barbara Kölling und Michael Lurse besteht, wurde im Jahre 1989 von aus verschiedenen Richtungen und Professionen kommenden Künstlern als *freies Theater* in Köln gegründet, das 1997 nach Westfalen umzog¹⁷⁷. Schon früh spezialisierte es sich auf ein Repertoire, das auf ein junges Publikum abgestimmt war, sodass es unter TheaterkennerInnen als ein wichtiger Spielort gilt.

Die erste Aller kleinstenproduktion war Laurent Duponts *Erde, Stock und Stein* und wurde im Jahre 2005 aufgeführt. Auf der Homepage des *Helios Theater*, dessen Stücke nicht nur zu Gast auf Festivals sind, sondern das Haus selbst auch als bekannter Veranstalter dieser gilt, ist Folgendes über sein national sowie international anerkanntes Potenzial zu lesen:

„Das Theater erhielt für seine Arbeit in den vergangenen Jahren insgesamt vier Mal den ‚Förderpreis des Landes NRW‘, wurde mehrmals als ‚Kindertheater des Monats‘ ausgezeichnet und auf viele bedeutende Festivals im In- und Ausland eingeladen. 2008, 2010 und 2012 überzeugte das HELIOS Theater zudem die Preisjury von ‚FAVORITEN‘, dem renommiertesten Wettbewerb der freien deutschen Theater- und Tanzszene in NRW, und wurde dreimal in Folge ausgezeichnet.“¹⁷⁸

¹⁷⁴ Vgl. Fechner, Meike, „Lächeln, was das Zeug hält“, SS. 16-17.

¹⁷⁵ Vgl. ebenda, S. 4.

¹⁷⁶ Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland, *Theater von Anfang an! Vernetzung, Modelle, Methoden*, S. 4. Zugriff am 9. Juli 2013.

¹⁷⁷ Vgl. Helios Theater, „Das Helios Theater. Das Ensemble“, in: Homepage Helios Theater. Zugriff am 10. Juli 2013 unter <http://www.helios-theater.de/index.php?id=10>.

¹⁷⁸ Helios Theater, „Das Helios Theater“, in: Homepage Helios Theater. Zugriff am 20. Jänner 2014 unter <http://www.helios-theater.de/index.php?id=10&L=0>. [Hervorhebung im Original]

1.6 England

Jo Belloli, Produktionsleiterin vom *Polka Theatre* in London, das vor allem nationale sowie internationale Koproduktionen mit KünstlerInnen unterstützt, setzt sich in höchstem Maße für die Verbreitung und Entwicklung des Theaters für die Allerkleinsten ein¹⁷⁹. Ihre Intention ist es zu zeigen, „dass qualitativ hochwertige Kunst für Kleinstkinder einen sozialen und kulturellen Wert hat“.¹⁸⁰ Das *Polka Theatre* zeichnet sich in Großbritannien durch eine langjährige Zusammenarbeit mit verschiedensten KünstlerInnen, Eigenkreationen von Stücken sowie Adaptierungen bekannter Bücher, die zu Produktionen für Kinder unter sechs Jahren führten, aus¹⁸¹. Seit 2004 unterstützt es durch Kooperationen mit einer immer größer werdenden Anzahl von nationalen sowie internationalen Theatermachenden die weiterführende Entwicklung des Theaters für die Allerkleinsten. Die Beteiligung bei *Small size* im Jahre 2006 ermöglichte dem *Polka Theatre* die Vorgehensweise der Inkludierung von internationalen Stücken in seinen Spielplan sowie die Ausweitung der Beziehungen, in denen es sich mit einigen KünstlerInnen befindet, zu intensivieren.¹⁸²

Oily Cart ist eines der ersten Theater, das die Arbeit für ein unter drei Jahre junges Zielpublikum begann¹⁸³. 2002 wurde das erste Stück *Jumpin' Beans* gezeigt, das sich auf ZuseherInnen in einem Alter von sechs Monaten bis zwei Jahre, wie auch auf dessen BegleiterInnen bezog¹⁸⁴. Auf der Homepage des in London situierten Theaterhauses findet sich eine Beschreibung seines Tätigkeitsprofils sowie seiner in den Produktionen zugrundeliegenden Intentionen:

„We have extensive experience of creating multi-sensory theatre for young children aged 2-6 years. Featuring wonderful visual effects and original live music, our productions enable our young audiences to physically enter the Oily Cart wonderland where we draw out their ideas to create something magical.“¹⁸⁵

¹⁷⁹ Vgl. Nossek, Cordula/Gernot, Ebenlechner, *Einreichung Kulturverein Dachtheater/Bank Austria Kunstpreis 2010 - International*, S. 7.

¹⁸⁰ Dan Droste, Gabi, „internacional, internazionale, international, Интернационал, mednarodn“, S. 111.

¹⁸¹ Vgl. Polka Theatre, „About us“, in: Homepage Polka Theatre. Zugriff am 23. Mai 2013 unter <http://www.polkatheatre.com/editorial/early-years-theatre>.

¹⁸² Vgl. ebenda. Zugriff am 24. Mai 2013.

¹⁸³ Vgl. Dan Droste, Gabi, „internacional, internazionale, international, Интернационал, mednarodn“, S. 111.

¹⁸⁴ Vgl. Oilycart, „Early Years“, in: Homepage Oilycart. Zugriff am 22. Mai 2013 unter http://www.oilycart.org.uk/early_years/.

¹⁸⁵ Ebenda. Zugriff am 30. Jänner 2014.

Es entwickelten sich Vernetzungen zwischen Wales, Schottland, Nordirland und England, außerdem engagieren sich KünstlerInnen wie Paul Harman¹⁸⁶ und Sarah Argent¹⁸⁷ und Organisationen wie *Starcatchers* und *Sticky Fingers*, sodass dem Theater für die Aller kleinsten auch in England immer mehr gesellschaftliche Beachtung widerfährt¹⁸⁸. Weitere Bewegungen sind Gründungen zahlreicher internationaler Festivals in London, Aberystwyth, Leicestershire, Darlington und Edinburgh¹⁸⁹. In Schottland arbeitet *Starcatchers*, das 2006 als ein Pilotprojekt startete und erst seit 2011 eine Organisation ist, mit Theatermachenden, Kunstzentren, Kindereinrichtungen und Familien zusammen um innovative, pädagogisch-ästhetische Inszenierungen zu entwickeln, die die Kreativität und Phantasie des unter fünf Jahren alten Publikums, der Eltern und PädagogInnen anregen soll¹⁹⁰. Von 2009 bis 2011 war es ein Teil der schottischen Kunstorganisation *Imagine* und wurde vom *Scottish Arts Council National Lottery Inspire Fund* gegründet¹⁹¹. „*Starcatchers* is an ongoing, ambitious project started by a group of Scottish-based artists [...] and produced by Rhona Matheson.“¹⁹² Bildung und Kunst stehen bei dieser Organisation in einem engen Zusammenhang, da sie vor allem ihre jungen ZuseherInnen nicht nur fördern, sondern ihnen auch positive Erfahrungen durch das Theatererlebnis ermöglichen wollen.

Das aus Nordirland stammende *Sticky Fingers* steht in einem engen (inter-)nationalen Austausch mit etlichen Organisationen und Theaterhäusern, wie zum Beispiel *Small size*, *Polka Theatre*, *ASSITEJ UK* und *Action for Children's Arts*. Es ist Veranstalter eines seit 2007 jährlich mit selbigen Namen stattfindenden Festivals, das sich einen

¹⁸⁶ Anmerkung: Paul Harman begann seine Schauspielkarriere im Jahre 1963, jedoch widmete er sich schon bald dem professionellen Theater für ein junges Publikum durch den Beitritt ins *Theatre-in-Education*-Team des *Coventry Belgrade Theatre*. Er publizierte 2010 das Buch *A GUIDE TO UK THEATRE FOR YOUNG AUDIENCES* – Siehe: London Drama, „A Guide to UK Theatre for Young Audiences (Members). £ 7.59“, in: Homepage London Drama. Zugriff am 14. Jänner 2014 unter <http://www.londondrama.org/products/a-guide-to-uk-theatre-for-young-audiences-members/17674>.

¹⁸⁷ Anmerkung: Sarah Argent gilt in Wales als eine der führenden TheatermacherInnen in der Etablierung für Aller kleinstenstücke. Sie verbrachte eine lange Zeit auf Reisen um Forschungen bezüglich ihrer Arbeit und ihres Zielpublikums zu betreiben. Ihr künstlerisches Interesse gilt dem Schaffen von Theaterstücken für Babys und der positiven Gestaltung ihres Erstkontaktes mit diesen. Sie steht in enger Zusammenarbeit mit dem *Theatr Iolo* und befindet sich im regen internationalen Austausch mit etlichen Häusern, KünstlerInnen und Gruppen. – Siehe: *Theatr Iolo*, „Sarah Argent“, in: Homepage *Theatr Iolo*. Zugriff am 13. Jänner 2014 unter <http://theatriolo.com/?q=people/sarah-argent>.

¹⁸⁸ Vgl. Dan Droste, Gabi, „internacional, internazionale, international, Интернационал, mednarodno“, S. 111.

¹⁸⁹ Vgl. Nossek, Cordula/Gernot, Ebenlechner, *Einreichung Kulturverein Dachtheater/Bank Austria Kunstpreis 2010 - International*, S. 7.

¹⁹⁰ Vgl. *Starcatchers*, „Home“, in: Homepage *Starcatchers*. Zugriff am 12. Juli 2013 unter www.starcatchers.org.uk.

¹⁹¹ Vgl. Water, Manon van de, *Theatre, Youth, and Culture*, S. 129.

¹⁹² Ebenda, S. 129.

Monat lang der Kunstvermittlung für ein Publikum von null bis zwölf Jahren widmet.¹⁹³ Auf der Homepage der Organisation ist Folgendes über ihre Arbeitsweise und Intentionen zu lesen: „In all Sticky Fingers' work involving children the welfare of the child is paramount. Our work is based on the belief that children are to be valued and respected as individuals and that they deserve encouragement and praise.“¹⁹⁴

1.7 Belgien

Im Jahre 2000 erhielt das *Théâtre de la Guimbarde* in Belgien „einen Bildungsauftrag vom belgischen Kultur- und Familienministerium und setzte wichtige Impulse in der Entwicklung und Verbreitung des Theaters für die Allerkleinsten.“¹⁹⁵ Dieses Haus, das 1973 gegründet wurde, war das erste in Belgien, das für ein junges Publikum von null bis drei Jahren Stücke produzierte und sich dafür einsetzte, einen kulturellen Zugang, der nicht vom Alter oder sozialen Hintergründen abhängig ist, zu etablieren¹⁹⁶.

Seit 2001 besteht das internationale Festival *L'art et les tout-petits* (dt. *Kunst und Kleinkinder*) in Charleroi, an das sich folgende Einrichtungen angeschlossen haben: *Théâtre de Namur*, Kulturzentrum *Chiroux* in Liège und *Théâtre de Montagne Magique*¹⁹⁷. Diese jährlich stattfindende Veranstaltung stellt ein Treffen von KünstlerInnen und Kleinkinder-ExpertInnen dar. Abgesehen von der Produktionsetablierung für das Allerkleinstentheater befasst sich das *Théâtre de la Guimbarde* mit zahlreichen Fortbildungen und Trainingseinheiten um Theater und Stücke für die jüngsten ZuseherInnen zu fördern.¹⁹⁸ Die belgische Autorin und Regisseurin Charlotte Fallon gilt als Pionierin des Theaters für die Allerkleinsten und wichtige Persönlichkeit in Europa aufgrund ihrer Initiierung von internationalen Kooperationen¹⁹⁹. Sie war eine der ersten, die Inszenierungen für diese Altersgruppe in Belgien geschaffen hatte, wobei ihr insbesondere die Nähe zum jungen Publikum sehr wichtig war. „Fallon bettet ihre künstlerische Arbeit in ein Netz von Begegnungen und Gesprächen vor allem mit den Erzieherinnen ein“ und sieht im Theater das Potenzial

¹⁹³ Vgl. Stickyfingers, „About sticky fingers arts“, in: Homepage Stickyfingers. Zugriff am 12. Juli 2013 unter <http://stickyfingersarts.co.uk/about-sticky-fingers-arts/>.

¹⁹⁴ McKenna, Claire, „Sticky Fingers Child Protection Policy“, *Stickyfingers* 2011. Zugriff am 12. Juli 2013 unter http://www.pdf-repo.com/pdf_1a/f39g1o4dm952476922.html.

¹⁹⁵ Nossek, Cordula/Gernot, Ebenlechner, *Einreichung Kulturverein Dachtheater/Bank Austria Kunstpreis 2010 - International*, S. 7.

¹⁹⁶ Vgl. Small size, „Théâtre de la Guimbarde“, in: Homepage Small size. Zugriff am 23. Mai 2013 unter http://www.smallsize.org/database_detail.asp?id=53.

¹⁹⁷ Vgl. Nossek, Cordula/Gernot, Ebenlechner, *Einreichung Kulturverein Dachtheater/Bank Austria Kunstpreis 2010 - International*, S. 7.

¹⁹⁸ Vgl. Small size, „Théâtre de la Guimbarde“. Zugriff am 23. Mai 2013.

¹⁹⁹ Vgl. Nossek, Cordula/Gernot, Ebenlechner, *Einreichung Kulturverein Dachtheater/Bank Austria Kunstpreis 2010 - International*, S. 7.

einer positiven Lebensveränderung in den Krippen²⁰⁰. Sie bezog sich stark auf die Krippen- und Kinderbetreuungsstätten. Ihre Inszenierungen für Kinder unter drei Jahren werden zahlreich in vielen Häusern gespielt²⁰¹. Das jüngste Beispiel im Rahmen des in der Diplomarbeit zu behandelnden Österreichbezuges ist das Stück *Kubik*, das im Oktober 2013 seine Wienpremiere im *DSCHUNGEL* hatte. Fallons „visuelle“ Produktion stellt eine Zusammenarbeit der Theater *Théâtre de la Guimbarde* in Belgien und *Teatro Paraíso* in Spanien dar.²⁰² Auf der Homepage des *DSCHUNGEL* wurde folgendes Zitat von der Regisseurin im Zusammenhang mit ihrer Produktion *Kubik* angeführt: „Da die Aller kleinsten am Beginn ihres Lebens stehen, entdecken sie Dinge oft zum ersten Mal, sind voller Neugierde und Begeisterung für Entdeckungen. Es ist unsere Aufgabe für sie die schönsten und lebendigsten Bilder zu schaffen.“²⁰³

1.8 Norwegen

Nationale Konzepte regten in Norwegen KünstlerInnen an, sich mit dem Aller kleinstenbereich zu beschäftigen und Produktionen für diese Altersstufe zu konzipieren. In der Dokumentation des internationalen Symposiums *first steps* im Jahre 2005 lässt sich ein Bericht der Kultur- und Theaterwissenschaftlerin Siemke Böhnisch finden, die sich auf die Entwicklung des Aller kleinstentheaters in diesem Land bezieht. Erste Produktionen entstanden im Rahmen des nationalen Projektes *Klangfugl* (dt. *Klangvogel*), das vom norwegischen Kulturrat (Norsk Kulturråd) in die Wege geleitet und in den Jahren 1998 bis 1999 mit einem Vorprojekt gestartet wurde. Ziel war es „erste Erfahrungen auf dem Gebiet der Kunstproduktion für Kinder im Alter von null bis drei Jahren zu sammeln.“ Aufbauend auf diesen Erkenntnissen wurde 2000 ein dreijähriges Hauptprojekt durchgeführt, wodurch insgesamt sechzehn Produktionen entstanden sind.²⁰⁴

Böhnisch berichtet, dass der Startschuss des Projektes *Klangfugl* zwar aus einem pädagogischen Milieu kam, jedoch nicht darauf abzielte „die Kunstangebote für Kinder durch einen zukünftigen Nutzen, einen Lerneffekt oder entwicklungspsychologisch“ zu

²⁰⁰ Vgl. Dan Droste, Gabi, „Profiliertes Kleinkindertheater in Europa“, S. 13.

²⁰¹ Vgl. ebenda, S.13.

²⁰² Vgl. DSCHUNGEL WIEN, „Newsletter“, in: Homepage DSCHUNGEL WIEN. Zugriff am 19. Jänner 2014 unter <http://dschungelwien.at/newsletter/view/120/>.

²⁰³ DSCHUNGEL WIEN, „Kubik“, in: Homepage DSCHUNGEL WIEN. Zugriff am 20. Jänner 2014 unter <http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/381/>.

²⁰⁴ Vgl. Böhnisch, Siemke, „first steps – Bericht aus Norwegen. Kunst für die Aller kleinsten in Norwegen“, in: *Dokumentation des Internationalen Symposiums. first steps*, Hg. Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland/HELIOS Theater 2005, S. 30. Zugriff am 30. Mai 2013 unter http://www.helios-theater.de/fileadmin/datensammlung/dokumente/First_Steps_Dokumentation_Gesamt.pdf.

rechtfertigen²⁰⁵. Kunst für ein junges Publikum steht in Norwegen im Vordergrund, wie auch deren Erlebnisgehalt. Nach *Klangfugl* wurde 2003 das internationale, vom EU-Programm *Culture 2000* geförderte *Glitterbird* etabliert, dessen Projektmanagement in Norwegen ansässig ist²⁰⁶. Seine internationalen Partner²⁰⁷ kommen aus Frankreich, Dänemark, Italien, Finnland sowie Ungarn, in deren Ländern jeweils ca. drei Produktionen unterstützt werden²⁰⁸. *Glitterbird* steht für die Entwicklung und Etablierung von künstlerischen Schaffensprozessen, die sich auf die Allerkleinsten als ihre Adressaten beziehen. Zudem versuchen sie KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen in den teilnehmenden Partnerländern durch die Bereitstellung von Büchern und Informationen zu inspirieren.²⁰⁹ Die Homepage des Projektes *Glitterbird* gibt weiteren Aufschluss über seinen Tätigkeitsbereich sowie dessen zugrunde liegende Intentionen:

„**Objectives:** To give children under three years of age the opportunity to see and to experience different genres of art, with particular emphasis on music, theatre, puppet theatre and dance but also visual art, sculpture and crossover-expressions; to stimulate artists, and give them the opportunity to create and communicate art to the youngest children in an international professional environment; to contribute to the distribution of works or art and performances for small children.“²¹⁰

Siemke Böhnisch gilt als eine wichtige Impulsgeberin für das Allerkleinstentheater in Norwegen, da sie vor allem durch *Glitterbird* wesentliche Anregungen für viele KünstlerInnen lieferte²¹¹. Sie vergleicht dessen norwegische Entwicklung mit der Deutschlands und schreibt, dass es einen deutlichen Unterschied zwischen ihnen gibt. Der deutsche Diskurs zieht vor allem die Ergebnisse der Gehirnforschung zur Legitimation von Kunst für die jüngsten Adressaten heran und argumentiert mit Entwicklungseffekten sowie der Aneignung von Schlüsselqualifikationen²¹². In Norwegen hingegen herrscht die Überzeugung, „dass Kunst es wert sei, erlebt zu werden und allen, auch den Allerkleinsten, eine existenzielle Bereicherung des Lebens

²⁰⁵ Vgl. Böhnisch, Siemke, „first steps – Berichte aus Norwegen“, S. 30. Zugriff am 30. Mai 2013.

²⁰⁶ Vgl. ebenda, S. 30. Zugriff am 28. Mai 2013.

²⁰⁷ Anmerkung: Partner des *Glitterbird* Projektes sind: *Kolibri Theatre* (Budapest/Ungarn), Oslo University College (Oslo/Norwegen), *Skoftofte Socialpædagogiske seminarium*/National Institute for Social Educators (Kopenhagen/Dänemark), *The Wings* (Helsinki/Finnland) und *Amalys* (Frankreich/Italien) – Siehe: *Glitterbird - Art for the very young*, „Participating Countries“, in: Homepage *Glitterbird - Art for the very young*. Zugriff am 28. Februar 2014 unter <http://www.dansdesign.com/gb/participants/index.html>.

²⁰⁸ Vgl. Böhnisch, Siemke, „first steps – Berichte aus Norwegen“, S. 30. Zugriff am 29. Mai 2013.

²⁰⁹ Vgl. *Glitterbird - Art for the very young*, „About“, in: Homepage *Glitterbird - Art for the very young*. Zugriff am 22. Jänner 2014 unter <http://www.dansdesign.com/gb/org/index.html>.

²¹⁰ Ebenda. Zugriff am 23. Jänner 2014. [Hervorhebung im Original]

²¹¹ Vgl. Nossek, Cordula/Gernot Ebenlechner, *Einreichung Kulturverein Dachtheater/Bank Austria Kunstpreis 2010 - International*, S. 7.

²¹² Vgl. Böhnisch, Siemke, „first steps – Bericht aus Norwegen“, S. 31. Zugriff am 30. Mai 2013.

hier und heute ermöglicht.“²¹³ Das Potenzial der Kinder im Sinne von denen ihnen zur Verfügung stehenden Fähigkeiten erfordert Anerkennung. Sie sollen nicht länger kulturell isoliert bleiben und in der Gesellschaft sowie im Kunstgeschehen als aktive Rezipienten wahrgenommen werden.

1.9 Schweden

Das in Stockholm situierte *Unga Klara* wurde 1975 als Teil des *Stockholmer Stadttheaterts* gegründet²¹⁴ und setzte sich zum Ziel „innovatives Theater zu machen, meist mit Zielrichtung auf Kinder und Jugendliche.“²¹⁵ Im Sommer 2009 spaltete es sich vom *Stockholmer Stadttheater* ab und wurde schlussendlich 2010 eine eigenständige sowie gemeinnützige Organisation²¹⁶. Seit 1975 ist die Autorin und Regisseurin Suzanne Osten, die in den Bereichen Film und Theater arbeitet, künstlerische Leiterin von *Unga Klara*²¹⁷. 1960 initiierte sie die erste freie Theatergruppe in diesem Land und veranlasste durch ihr künstlerisches Schaffen, ihre Ansätze und Überlegungen eine Aufwertung des Kindertheaters nicht nur in Schweden²¹⁸. Die Theaterdirektorin erhielt durch ihre Arbeiten ein (inter-)nationales Ansehen in der Film- und Theaterszene²¹⁹, da sie in ihren Regiearbeiten Kunst und Psychoanalyse verknüpft sowie mit neuen Formen und Inhalten experimentiert²²⁰.

Unga Klara richtet seine Aufmerksamkeit auf ein vielschichtiges differentes Publikum, da sich die Produktionen auf alle Altersklassen, von den Allerkleinsten bis hin zu den Erwachsenen, beziehen. Die unter vierjährigen ZuseherInnen stellen jedoch eher eine Minderheit dar. In dieser Diplomarbeit wird dieses Theaterhaus dennoch angeführt, da es die Spielstätte der Inszenierung *Babydrama* von Osten im Jahre 2006 war. Dieses Stück und die Arbeitsansätze der Regisseurin stellen eine erhebliche Bereicherung der Theaterproduktionen für den Allerkleinstenbereich dar. In der *IXYPSILONZETT*-Zeitschrift schreibt Osten Folgendes über die Zielsetzung von *Babydrama* und ihren Schaffensprozess:

²¹³ Böhnisch, Siemke, „first steps – Bericht aus Norwegen“, S. 31. Zugriff am 30. Mai 2013.

²¹⁴ Vgl. Unga Klara, „About Unga Klara“, in: Homepage Unga Klara. Zugriff am 15. Jänner 2014 unter <http://ungaklara.se/om-unga-klara/english/>.

²¹⁵ Osten, Suzanne, „Kann Stockholm sich Unga Klara nicht leisten? Ein Leserbrief an Dagens Nyheter“, *IXYPSILONZETT Magazin für Kinder- und Jugendtheater* 02/2008, S. 9.

²¹⁶ Vgl. Unga Klara, „Suzanne Osten“, in: Homepage Unga Klara. Zugriff am 15. Jänner 2014 unter <http://ungaklara.se/om-unga-klara/english/suzanne-osten-in-english/>.

²¹⁷ Vgl. Unga Klara, „About Unga Klara“. Zugriff am 1. August 2013.

²¹⁸ Vgl. Unga Klara, „Suzanne Osten“. Zugriff am 16. Jänner 2014.

²¹⁹ Vgl. ebenda. Zugriff am 16. Jänner 2014.

²²⁰ Vgl. Jahnke, Manfred, „Suzanne Osten über das Babydrama. Ein Interview mit Anmerkungen von Manfred Jahnke“, *IXYPSILONZETT Magazin für Kinder- und Jugendtheater* 02/2008, S. 6.

„2006 haben wir in der ganzen Welt Schlagzeilen gemacht, als wir mit der Inszenierung ‚Babydrama‘ beweisen konnten, dass der Sinn für Theater dem Menschen schon von allem Anfang an innewohnt. Dass alle Kinder, auch sechs Monate alte Babys, zwischen Theater und Wirklichkeit unterscheiden können, und dass es sie fasziniert und anregt, wenn sie eine gesprochene, gesungene und gespielte Theateraufführung sehen. Wir haben auch eine besondere Idee vom künstlerischen Arbeitsprozess, wo wir forschend und in engem Zusammenspiel mit unserem Publikum in sogenannten Referenzgruppen arbeiten. Im Lauf der Jahre haben wir in Theaterschweden ein hohes Maß an Erneuerungen bewirkt – durch die vielen Schauspieler, Regisseure, Theaterleiter, Autoren, Organisatoren und Forscher, die von uns kamen. [...] Unsere Arbeit und die Menschen, die hier mitgewirkt haben, haben starke Spuren im schwedischen Theater hinterlassen. Und getan haben wir das aus Lust wie auch aus Verantwortungsgefühl, weil wir wissen, dass Kunst ständig Neuland gewinnen muss.“²²¹

Näheres zur Produktionsweise von *Babydrama* und den Arbeitszielsetzungen von Osten lassen sich im Kapitel III.9 dieser Diplomarbeit finden.

1.10 Österreich

Auch in Österreich wird dem Theater für die Allerkleinsten eine immer größer werdende Bedeutung zugeschrieben, da, betrachtet man die Spielpläne, vermehrt Stücke für Kinder unter drei bzw. vier Jahren angeboten werden. Durch das weitgehende Fehlen eines (inter-)nationalen Austausches von KünstlerInnen, ErzieherInnen und PädagogInnen konnten sich Produktionen für die jüngsten ZuseherInnen im Vergleich zu anderen Ländern nur relativ langsam durchsetzen. Dem Allerkleinstentheater fehlten in Österreich notwendige künstlerische sowie pädagogische Diskussionen, sodass seine Existenz im Dunkeln verborgen blieb bzw. nur wenige Eingeweihte von ihm wussten. Es existierten zwar schon Stücke bzw. Projekte, die für diese Altersgruppe konzipiert worden waren, jedoch blieben die KünstlerInnen eher unter sich und entwickelten spezielle Kleinkind-Schienen in eigenen Produktionsstätten. Viele österreichische TheatermacherInnen mussten in der Gesellschaft um eine Legitimation ihres Schaffens kämpfen, da dem Allerkleinstenbereich nicht die notwendige Beachtung zuteil wurde. KritikerInnen dieser Kindertheatersparte sind vor allem Menschen, die sich weder Produktionen für das jüngste Publikum angesehen haben, noch im Klaren darüber sind, welche Intentionen jene KünstlerInnen in diesem Bereich haben. Auf die Legitimation und negative Stellungnahmen gegenüber Allerkleinstenstücken wird im Kapitel III.13 näher eingegangen.

Auf den folgenden Seiten werden Theaterhäuser, Institutionen und KünstlerInnen vorgestellt, die sich konsequent durch ihre Arbeiten, Ideen und Konzepte für die

²²¹ Osten, Suzanne, „Kann Stockholm sich Unga Klara nicht leisten?“, S. 9.

Etablierung des Theaters für die Aller kleinsten in Österreich eingesetzt haben. Diese Aufzählung soll auf keinen Fall als vollständig angesehen werden, da es noch etliche andere KünstlerInnen, Häuser, Institutionen, Projekte und Kompanien in diesem Lande gibt. Die Auflistung aller kann leider durch den vorgegebenen Rahmen der Diplomarbeit nicht erfolgen, sodass von meiner Seite aus eine Auswahl getroffen wurde, jene Einrichtungen und Menschen anzuführen, die ausschließlich bzw. spezielle unter eigenen Ansätzen geschaffene Stücke für solch ein junges Publikum konzipierten.

Der gemeinnützige *ICHDUWIR*-Verein in Wien, der 1986/87 von Heide Rohringer und Roman Wuketich gegründet wurde²²², war eine der ersten Institutionen, die sich mit der jüngsten Form des Kindertheaters auseinandersetzte. Sie starteten im Jahre 1989 mit „erste[n] gezielte[n] künstlerisch-pädagogischen Auseinandersetzungen“, denen ab 1990 „intensive kultur- und theaterpädagogische Bemühungen“ folgten²²³. Auf der Homepage des *ICHDUWIR*-Kindertheaters ist zu lesen, dass 1991 die erste Produktion *Besenstiel & Suppenlöffel* mit einer „animatorischen Einbeziehung“ des Publikums stattgefunden hat. 1992 wurde die erste Theaterproduktion *Der kleine Brausewind* gezeigt, die eine eigene Lichtkonzeption besaß und in der die ZuschauerInnen eine große Stabpuppe, die von Rohringer bespielt wurde, als Hauptfigur sahen, die ihnen mit einer Untermalung von klassischer Musik eine Geschichte erzählte. In den kommenden Jahren erfolgten weitere Theaterstücke, die sich im Rahmen von *Schnadahüpfel – Theater für Große ab 2 ½*, das sich auf ein entwicklungsbezogenes Konzept bezieht, erst an eine über zweieinhalbjährige Altersgruppe als Zielpublikum richten.²²⁴ *ICHDUWIR* erarbeitet nicht nur Theaterstücke für junge ZuseherInnen und deren BegleiterInnen, sondern erweitert seine Tätigkeiten auch auf viele andere Arbeitsbereiche, die auf seiner Homepage unter folgender Anführung aufgelistet sind:

„Lt. Statut umfasst der Tätigkeitsbereich des Vereins Theater, Animation, kulturpädagogische und theaterpädagogische Aktionen und Langzeitprojekte, kreativitätsfördernde Formen der Kunst- & Kulturvermittlung sowie soziokulturelle Maßnahmen und fachspezifischen Vernetzung - in Form von Kursen, Workshops, Seminaren, öffentlichen Veranstaltungen oder innovativen Betreuungsinitiativen. Die Schaffung niederschwelliger Zugänge zu künstlerischen Ausdrucksformen sowie die Stärkung des individuellen Kreativpotentials steht dabei primär im Vordergrund.“²²⁵

²²² Vgl. ICHDUWIR, „ICHDUWIR – Theater und Kultur“, in: Homepage ICHDUWIR. Zugriff am 10. Juli 2013 unter <http://www.ichduwir.at/Verein/Wer.htm>.

²²³ Vgl. ICHDUWIR, „Konzept für ein Kleinkindtheater“. Zugriff am 10. Juli 2013.

²²⁴ Vgl. ebenda. Zugriff am 18. Mai 2013.

²²⁵ ICHDUWIR, „ICHDUWIR – Theater & Kultur“. Zugriff am 23. Mai 2013.

Rohringer und Wuketich nahmen kaum Teil an großen (inter-)national geführten Diskussionen und konzentrierten sich vorwiegend auf ihren entwicklungsbezogenen Ansatz, unter dem sie eine Reihe von Produktionen, die den Bedürfnissen und angeforderten Inhalten des Publikums entsprechen, konzipierten. Sie bezeichnen ihr *ICHDUWIR*-Kindertheater als „Österreichs erstes Theater für Kleinkinder“ und sehen über zweieinhalbjährige ZuseherInnen als Hauptadressaten ihrer Arbeiten²²⁶. Nicht nur ihr Publikum, sondern auch TheatermacherInnen, mit denen Rohringer und Wuketich im intensiven Austausch stehen, schätzen die Qualität ihrer Stücke. Man kann das *ICHDUWIR*-Kindertheater auch als Generationen-Theater bezeichnen, da viele Eltern mit ihren eigenen Kindern wiederkommen um sich mit ihnen gemeinsam Vorstellungen anzusehen.

Die Theaterwissenschaftlerin Johanna Figl beschreibt die Anfangssituation des Theaters für die Allerkleinsten in Österreich folgendermaßen:

„Ende der neunziger Jahre inszenierte Waltraud Starck als künstlerische Leiterin des Theaters des Kindes in Linz »Unter dem Tisch«, ein Stück für Kinder ab zwei der französischen Compagnie ACTA von Agnès Desfosses. Eine Produktion, die besonders durch die lyrische Sprache zu aufmerksamem Lauschen bei den Allerkleinsten, aber vor allem auch zu Erstaunen unter den erwachsenen Besuchern führt.“²²⁷

2001 bekommt das Theater für die Allerkleinsten durch die Aufführung *Uccellini*, das innerhalb des *Szene Bunte Wähne* Festivals in Niederösterreich von der *Association Skappa* aus Frankreich für Kinder ab zwei Jahren gezeigt wurde, gehörig Aufwind in Österreich. Im nächsten Jahr entsteht mit *Die Sterne von San Lorenzo* des Autors Roberto Frabetti die erste Arbeit für ein junges Publikum ab zwei Jahren, die von Cordula Nossek und ihrem *Dachtheater* in der Koproduktion mit *Theater am Strom* aufgeführt wurde.²²⁸ Auf der Homepage des in Niederösterreich situierten Kulturvereines kann man unter der Definition des Allerkleinstentheaters in Österreich Folgendes lesen:

²²⁶ Vgl. ICHDUWIR, „Österreichs erstes Theater für Kleinkinder“, Zugriff am 10. Jänner 2014.

²²⁷ Figl, Johanna, „Theater für die Allerkleinsten“, S. 46.

²²⁸ Vgl. ebenda, S. 46.

„Theater für die Allerkleinsten in Österreich ist eine tatsächlich 2001 begonnene und schließlich 2009 öffentlich formulierte **Initiative** des österreichischen *Kulturvereins Dachtheater* zur Theaterform *Theater für die Allerkleinsten mit internationalem Bezug und regionalem Fokus*, mit Aktuellem & Wissenswertem, Meinungsbildung & Diskurs **für interessierte Eltern, SpielerInnen, ErzieherInnen, VeranstalterInnen, PolitikerInnen und SponsorInnen, zur Förderung der Aufführung und öffentlichen Wahrnehmung** von Theater für die Allerkleinsten (in Österreich), und nicht zuletzt **im Interesse** der Allerkleinsten (Kinder von 0-3 Jahren) und deren Familien; **der Gesellschaft** an sich.“²²⁹

Im Jahre 2004 entstand in Oberösterreich das Stück *Antonia Ballonia*, das von den Schauspielerinnen Waltraud Starck und Gabriele Deutsch für ein ab drei Jahre altes Publikum auf Basis eines Textes von Roberto Frabetti entwickelt wurde. Starck, die ehemalige Leiterin des in Linz beheimateten *Theater des Kindes*, inszenierte zudem *Unter dem Tisch* (Originaltitel: *Sous la table*), eine Adaption von Agnès Desfosses, mit ihrem Ensemble. Das Salzburger *Toihaus* zeigte diese Inszenierung im Herbst 2002 in einer Neufassung, erhielt 2008 eine EU-Förderung von *Small size* und ist seit 2009 ein aktives Mitglied in jenem Zusammenschluss europäischer Theater, die für die Allerkleinsten tätig sind.²³⁰

BIM BAM – Theater für Klein(st)kinder ist bisher das einzige Theaterfestival für ein junges Publikum (eineinhalb bis fünf Jahre) und wird seit 2007 vom *Toihaus*, das als wichtiger internationaler sowie nationaler Impulsgeber für viele KünstlerInnen, PädagogInnen und WissenschaftlerInnen des Kleinkindtheaters gesehen wird, veranstaltet. Es findet alle zwei Jahre unter der Zusammenarbeit mit Kultureinrichtungen aus den verschiedensten Regionen rund um Salzburg statt.²³¹ Neben dem künstlerischen Austausch der Theatermachenden werden dem Publikum Produktionen aus dem In- und Ausland gezeigt, die auf vielfältigen Ansätzen verschiedener Länder beruhen. Das *Toihaus* sieht sich als österreichischer Vertreter des Theaters für die Jüngsten, einem eineinhalb- bis fünfjährigen Publikum, ist Mitglied des *small size – big citizens* und in Gastspielen innerhalb Europas, den USA sowie auch in Japan zu sehen²³². In einem Bericht über das Festival *BIM BAM 2011* ist Folgendes über seine Tätigkeitsbereiche im internationalen Kontext zu lesen:

²²⁹ Dachtheater, „Theater für die Allerkleinsten in Österreich...“, in: Homepage Dachtheater. Zugriff am 19. Mai 2013 unter <http://theaterfuerdieallerkleinsten.at/>. [Hervorhebung im Original]

²³⁰ Vgl. Nossek, Cordula/Gernot, Ebenlechner, *Einreichung Kulturverein Dachtheater/Bank Austria Kunstpreis 2010 - International*, S. 7.

²³¹ Vgl. Schwaighofer, Sandra, „BIM BAM 2011“, S. 2. Zugriff am 23. Mai 2013.

²³² Vgl. *Toihaus*, „Toihaus Theatre Salzburg. Theater.Performance.Tanz.Musik“, in: Homepage *Toihaus*. Zugriff am 10. Juli 2013 unter <http://toihaus.at/haus/ueber-uns.html>.

„Für das Toihaus Theater ist es seit mittlerweile einem Jahrzehnt eine Selbstverständlichkeit, dass **Kunst** bereits im frühesten Alter **ein natürlicher Teil des Lebens von Klein(st)kindern sein sollte**. Theater, Tanz und Musik (‘performing arts’) sollten wie selbstverständlich die Lebenswelt der Kinder durchdringen und sie begleiten. Aus diesem Grund haben sich das Toihaus Theater und Theatermacher aus 11 weiteren europäischen Ländern zu einem einzigartigen, mehrjährigen **internationalen Projekt** zusammengeschlossen: **‘SMALL SIZE – BIG CITIZENS: Kleine Menschen – große Bürger’**. Sie alle treten europaweit für das Grundrecht der Klein(st)kinder auf Kunst ein. Ziel des Toihaus Theaters im Rahmen von Small Size ist es, seinem Publikum **kontinuierlich hochwertiges Theater für Klein(st)kinder auf höchstem Niveau** zu bringen. Um dieses Niveau zu wahren und zu vertiefen ist ein **regener internationaler Fachaustausch** für das Toihaus Theater von besonderer Bedeutung. Die Künstlerische Leitung Myrto Dimitriado beweist die fachliche Kompetenz des Hauses.“²³³

Der *DSCHUNGEL WIEN* entwickelt sich neben den Festivals, deren Adressat ein junges Publikum ist, „zur fixen Größe im Veranstalter- und Produzentennetz von Theater für die Allerkleinsten“ durch seine „regelmäßigen nationalen und internationalen Vorstellungen für Kleinkinder“.²³⁴ Sein Entstehungskonzept beruht auf dem Bedarf einer Spielstätte für freie Theatergruppen, die ihre Produktionen auf den zwei zur Verfügung stehenden Bühnen vor einem vielschichtigen, aus verschiedensten Altersgruppen bestehenden Publikum, zeigen. Ab 2005 beginnt *DSCHUNGEL WIEN* mit *Plüsch* eigene Stücke für die Allerkleinsten zu konzipieren. 2006 entstand *Überraschung* von Stephan Rabl unter der Mitarbeit von einer Tänzerin und einem Tänzer sowie einem Live Musiker. Johanna Figl schreibt, dass es kaum eine andere österreichische Produktion zu so einem international angesehen Erfolg gebracht hatte²³⁵. Aus diesem Grund erhielt es auch 2007 den *STELLA Darstellende.Kunst.Preis der ASSITEJ Austria* in der Kategorie *herausragendes Kinderstück*²³⁶. *Überraschung* wurde in der Spielzeit 2007-2008 in 17 verschiedenen Ländern, darunter auch Kolumbien und Australien, aufgeführt²³⁷. Sein (inter-)nationaler Erfolg beruht laut Manon van de Water auf der Etablierung von ästhetischen Erfahrungen, die ein vielschichtiges Publikum auf unterschiedlichen emotionalen, kognitiven sowie auch teils erotischen Ebenen erreicht²³⁸. Sie beschreibt das Aufführungserlebnis mit folgenden Worten:

²³³ Schwaighofer, Sandra, „BIM BAM 2011“, S. 3. Zugriff am 23. Mai 2013. [Hervorhebung im Original]

²³⁴ Figl, Johanna, „Theater für die Allerkleinsten“, S. 50.

²³⁵ Vgl. ebenda, S. 51.

²³⁶ Vgl. ebenda, SS. 50-51.

²³⁷ Vgl. Water, Manon van de, *Theatre, Youth, and Culture*, SS. 134-135.

²³⁸ Vgl. ebenda, S. 134.

„The 50-minute piece deals with animals, balloons, packing and unpacking, and children’s games. There is hardly any text, but it is clearly a theatrical experience. Featuring two dancers, a violin player, two wheelbarrow, shadows and lights, and lots of water (the stage is flooded at the end), this production is a physiological experience on all levels. [...] There is nothing really cutesy or ‘kids’ play’ about the production; the floor, wheelbarrows, and curtains are white, the musician is dressed in white, the actors in red with some white. The surprises are big and small and nothing feels either overly simplified or dumbed down. In fact, the adults in the audience are as surprised as the young children – each reacting to the surprises in their own way.“²³⁹

DSCHUNGEL WIEN ist ein (inter-)national von KünstlerInnen sowie BesucherInnen geachtetes Haus, das sich mit seinen Produktionen vor allem auf ein junges Publikum, von den Allerkleinsten bis zu Jugendlichen und den an diesem Theater interessierten Erwachsenen bezieht. Jährlich wird eine große Anzahl von in- und ausländischen Stücken, die sich an ein- bis unter vierjährige ZuseherInnen richten, gezeigt, sodass die Theaterstätte als ein wichtiger Austauschort für viele KünstlerInnen gesehen werden kann.

Theater.nuu, ein im Jahre 2013 gegründetes Performancekollektiv arbeitet mit Improvisation und intensiver Körperarbeit um Produktionen für die Allerkleinsten zu etablieren²⁴⁰. Seit der Gründung sind Sarah Gaderer und Laura-Lee Röckendorfer mit ihren Stücken *VIDULI – Ich packe meinen Koffer* und *MOON AWOOH*, das unter anderem auch den Förderpreis für junges Theater *JUNGWILD 2013* erhielt, international vertreten und auf einigen Bühnen zu sehen. Die zwei Produktionen sind 35-minütige Performances, die von beiden entwickelt wurden und in denen sie selbst als Spielerinnen agieren²⁴¹. *MOON AWOOH* ist eine Zusammenarbeit von *Theater.nuu* und *Lottaleben*²⁴², das für eine eineinhalb- bis vierjährige Altersgruppe konzipiert und am 24. Jänner 2014 zum ersten Mal im *DSCHUNGEL* aufgeführt worden ist²⁴³.

²³⁹ Water, Manon van de, *Theatre, Youth, and Culture*, S. 134.

²⁴⁰ Vgl. Theater.nuu, „Theater.nuu. Performance für junge Menschen“, in: Homepage Theater.nuu. Zugriff am 20. Jänner 2014 unter <http://www.theaternuu.at/about/>.

²⁴¹ Vgl. Theater.nuu, „Projekte“, in: Homepage Theater.nuu. Zugriff am 10. Juli 2013 unter www.theaternuu.at/projekte/.

²⁴² Anmerkung: „Lottaleben ist das von Laura Nöbauer gegründete Nachfolgeprojekt des 2010 entstandenen Künstlerinnenkollektivs ROSIDANT. Die Gruppe setzt sich aus Künstlerinnen unterschiedlicher Sparten zusammen, der Fokus liegt auf dem Körper als Ausdrucksmittel.“ – Siehe: Theater.nuu, „Begleitmaterial zur Vorstellung MOON-AWOOH. Eine Performance für die Allerjüngsten“, Hg. DSCHUNGEL WIEN, Wien 2014, S. 7. Zugriff am 24. Jänner 2014 unter http://www.dschungelwien.at/media/uploads/dschungel_seiten/padagogik/begleitmaterial/dschungel_wien_begleitmaterial_moon_awooh.pdf.

²⁴³ Vgl. Theater.nuu, „Begleitmaterial zur Vorstellung MOON-AWOOH“, S. 7. Zugriff am 23. Jänner 2014.

Durch den (inter-)nationalen Austausch und das Engagement der KünstlerInnen sind mittlerweile Aufführungen für die Aller kleinsten auf österreichischen Kinder- und Jugendtheaterfestivals ein fester Programmpunkt geworden. Im Jahre 2007 wurde die Plattform *EduCare Österreich*, eine Arbeitsgemeinschaft von PädagogInnen, Trägerorganisationen, Interessensgemeinschaften, Eltern und am Aller kleinstentheater interessierten Personen gegründet.²⁴⁴ Durch großes Engagement auf Seiten der KünstlerInnen, PädagogInnen, WissenschaftlerInnen und Eltern sowie die Teilnahme an (inter-)nationalen Diskussionen kann ermöglicht werden, dass dem Theater für die Aller kleinsten in Österreich seine ihm gebührende Anerkennung zuteilwird.

²⁴⁴ Vgl. Nossek, Cordula, Gernot Ebenlechner, *Einreichung Kulturverein Dachtheater/Bank Austria Kunstpreis 2010 - International*, S. 8.

2. Zusammenfassung

Das Theater für die Allerkleinsten als „neue“ Alterssparte des Kindertheaters rückt durch den (inter-)nationalen Austausch sowie die veranstalteten Festivals immer mehr in den Fokus der KünstlerInnen, WissenschaftlerInnen sowie ErzieherInnen und erlangt einen größer werdenden Status in der Gesellschaft. Die jüngsten ZuseherInnen werden als potenzielles und ernst zu nehmendes Publikum in theatralen Prozessen und in der Begegnung mit Kunst anerkannt. Ausgehend von den Ländern Spanien, Italien und Frankreich gab es etliche Bewegungen, die die Entwicklungen des Allerkleinstentheaters in Europa vorangetrieben haben. Ihre künstlerischen Arbeiten, Ideen und Konzeptentwicklungen veranlassten andere TheatermacherInnen sich mit Produktionen für die Alterssparte null bis unter vier Jahre zu beschäftigen.

Small size, ein Zusammenschluss europäischer Theater, die für die Allerkleinsten künstlerisch tätig sind, steht für die Intensivierung des (inter-)nationalen Austausches zwischen KünstlerInnen, PädagogInnen, sowie Menschen, die sich für Kunst und theatrale Prozesse für die Jüngsten interessieren. Durch die spanische *Acción educativa* werden Kooperationen verschiedenster Professionen initiiert sowie Aktivitäten geplant. WissenschaftlerInnen, KünstlerInnen und PädagogInnen arbeiteten 2006 durch das zweijährige deutsche Projekt *Theater von Anfang an!* zusammen, um Produktionen für ein Publikum unter fünf Jahren zu konzipieren. Zu weiteren wichtigen Impulsgebern zählen das *Toihaus* und der *DSCHUNGEL* in Österreich. Projekte, Organisationen bzw. Plattformen wie *Glitterbird & Klangfugl* (Norwegen), *Starcatchers & Sticky Fingers* (England), *Il teatro e il nido* (Italien), *Augenblick mal! & first steps* (Deutschland) und *Educare Österreich* stellen weitere wichtige Instanzen im Diskurs des Allerkleinstentheater dar. Durch Laurent Dupont, Agnès Desfosses, Roberto Frabetti, Carlos Herans, Charlotte Fallon, Siemke Böhnisch, Suzanne Osten, Stephan Rabl, Cordula Nossek, Heide Rohringer, Roman Wuketich und viele andere KünstlerInnen wurden die Arbeitsintentionen, Ansätze und Produktionen anderer Theatermachenden positiv beeinflusst.

Kunst und Theater sind ein Recht aller Menschen, deshalb darf keine Exklusion aufgrund des Alters erfolgen. Vor allem in den deutschsprachigen Ländern muss sich das Allerkleinstentheater aufgrund Legitimationsfragen noch immer behaupten. Die Etablierung von Festivals trägt zu seiner Aufwertung erheblich bei, da Produktionen sowie wissenschaftliche und künstlerische Auseinandersetzungen der Gesellschaft zugänglich gemacht werden.

III. Thesen und Aspekte des Theaters für die Allerkleinsten

DAS „Theater für die Jüngsten gibt es nicht, so wie sich auch jede andere Theaterform nicht auf einen ästhetischen Kanon reduzieren lässt.“²⁴⁵ Dieses Zitat geht auf den Theaterwissenschaftler und Leiter des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in Deutschland Gerd Taube zurück. Er schreibt in „first steps – Erste Einträge. Zur ästhetischen Eigenart des Theaters für die Jüngsten“, dass die Ausprägungen des Allerkleinstentheaters „so unterschiedlich und vielfältig wie die Ausprägung jeder anderen Theaterform“²⁴⁶ sind. In diesem Kapitel werden Merkmale bzw. zentrale Gesichts- und Streitpunkte, Thesen sowie Ansätze des Forschungsgegenstandes thematisiert, jedoch sollen keine ästhetischen Allgemeinformulierungen etabliert werden. Unterscheidungen werden hauptsächlich hinsichtlich des traditionellen zeitgenössischen Theaters getroffen, das sich vorwiegend an die älteren BesucherInnen (Jugendliche und Erwachsene) richtet. Die folgenden Seiten thematisieren verschiedene Konzepte und Sichtweisen von KünstlerInnen, die anhand ihrer Erfahrungen und Arbeitsweisen unterschiedliche Prioritäten an das Theater für die Allerkleinsten stellen. Viele stehen in einem Konsens zueinander, jedoch widersprechen sich einige in ihren Grundmanifesten sehr heftig. Produktionen für diese Altersgruppe unterliegen vielfältigen, individuellen Arbeitsansätzen und -prozessen der jeweiligen TheatermacherInnen. In den letzten Jahren entwickelten sich mannigfache differente Theorien und Vorgehensformen, die auch künstlerische Prioritäten und Qualitäten besitzen.

Jeder Theatermachende besitzt seine eigenen Konzepte, Richtlinien, Präferenzen und Vorstellungen, um Produktionen für das allerjüngste Publikum mit bestimmten Thematiken und Spielweisen zu etablieren. Diese Ansätze können in einem signifikanten Gegensatz zueinander stehen, jedoch bedingen und ergänzen sie sich auch in einigen Fällen. Im Allerkleinstentheater werden die jungen ZuseherInnen, ihre physiologischen und psychologischen Bedürfnisse und Entwicklungen ernst genommen sowie berücksichtigt. KünstlerInnen müssen sich mehr mit ihrem Publikum beschäftigen als im traditionellen zeitgenössischen Theater, da die Kleinstkinder einen von Erwachsenen und Jugendlichen differenten Erfahrungshorizont aufweisen.

²⁴⁵ Taube, Gerd, „first steps – Erste Erträge. Zu ästhetischen Eigenarten des Theaters für die Jüngsten“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², S. 87.

²⁴⁶ Ebenda, S. 87.

1. Zielpublikum und dessen besondere psychologische und physiologische Bedingungen

Als Theaterschaffender muss man sich der Herausforderung stellen, dass man ein Publikum vor sich hat, von dem man von Anfang an nicht sehr viel weiß. Kinder, vor allem im Alter von einigen Monaten bis zu vier Jahren befinden sich in verschiedenen Entwicklungsstadien, die sich voneinander höchst signifikant unterscheiden. Auf diese Tatsache geht vor allem der Direktor des *Kolibri* Theaters und Präsident der ungarischen *ASSITEJ* János Novák in seinem Bericht „The joy of re-discovering the world“ ein:

„The actors can play with the best efficiency if the children in the auditorium are more or less the same age. In this period even one or two month can make a difference, not to mention differences that amount to years. A child that reacts differently or at a different time from the others can break the attention span of the others, and draws them away from the performance.“²⁴⁷

Heide Rohringer betont in Bezug auf die Bedeutung der Altersvarianz, dass jeder Tag bei den Kleinkindern ein Zugewinn ist sowie jede Woche und jedes Monat wesentliche emotionale und intellektuelle Entwicklungssprünge aufweisen²⁴⁸. Eine ernsthafte Beschäftigung der KünstlerInnen mit ihrem Publikum ist wichtig, um zu hinterfragen, welche kognitiven sowie mentalen Entwicklungen und mögliche Erfahrungen, an denen man in den Produktionen anknüpfen kann, sie gemacht haben. Bei Kleinstkindern bzw. Babies können klarerweise keine Theatererfahrungen vorausgesetzt werden. Sie begegnen Aufführungen, laut Gabi dan Droste, „mit einem unvorbelasteten, besser gesagt offenen und neugierigen Blick.“²⁴⁹ Dies stellt die Theatermachenden vor eine besondere Herausforderung, da die Kinder mit den herkömmlichen konventionellen Gegebenheiten des Theaters nicht vertraut sind. Wenn ihnen langweilig wird bzw. das Bühnengeschehen für sie unzureichend definiert ist, werden sie dem Ereignis nicht mit Schweigen und Stillhalten begegnen. Die KünstlerInnen haben die Aufgabe, die Aufführungen in Hinblick auf die psychologischen und physiologischen Bedingungen des jungen Publikums zu gestalten und ihm anzupassen. In ihrem gemeinsam verfassten Artikel „Education meets theater?“, setzen sich die brasilianischen Erziehungswissenschaftlerinnen Ana Lúcia Goulart de Faria und Sandra Regina Simonis Richter mit dem Recht der Kleinstkinder auf Bildung und Kunst auseinander. Sie beschäftigen sich mit diesen beiden Instanzen, die potenzielle Auswirkungen auf

²⁴⁷ Novák, János, „The joy of re-discovering the world. ‘Communitas’ and streaming in the performances made for babies“, in: *Theatre for Early Years. Research in Performing Arts for Children from Birth to Three*, Hg. Wolfgang Schneider, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2009, S. 77.

²⁴⁸ Vgl. Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 30. April 2013.

²⁴⁹ Dan Droste, Gabi, „Das forschende Künstlerspiel – Freiheit und eigene Sichtweisen“, S. 80.

die frühe Kindheit haben und beschreiben verschiedene Entwicklungsstufen, die ein Neugeborenes durchlaufen muss, bis es das Kleinkindalter erreicht hat. De Faria und Simonis Richter bezeichnen diese Zeit als eine Periode der ersten Male, die durch ein intensives Lernen des Subjektes geprägt ist²⁵⁰.

„The time of childish corporality is the place of intense learnings. It is here, and at no other age, that a child will learn to move, walk, hold and touch things, like and dislike, cry, laugh, run, jump, fall, fear and marvel. Fundamental learnings of a body, that will also learn culturally to look, speak, sing, hear, draw, mold, dance, paint, count, make-believe. Rapidly or slowly, the child will learn the complexity of acting and being moved, in touching others, learning to interpret and to make decisions, to imagine and to narrate, to relate and to value. The child learns to turn into what it is and can become, within the flow of living with others. The child intensely experiences privileged moments of learning – for this is the moment of extreme plasticity – unique in its happening: the moment of the first time!“²⁵¹

Da sich Kinder im Theater an einem für sie fremden Ort befinden, soll ihnen zuallererst die mögliche Angst vor dem Unbekannten genommen werden. Das plötzliche Eintreten von Dunkelheit sowie laute Geräusche während der Aufführung eines Stückes können als Bedrohung wahrgenommen werden. Dies wiederum hätte zur Folge, dass Furcht erzeugt wird. Kleinstkinder sollen sich in einer Umgebung befinden, in der eine wohlthuende Atmosphäre herrscht, die ihnen das Gefühl von Geborgenheit und Sicherheit gibt. Das Theatererlebnis der Allerkleinsten wird aber nicht nur durch die Aufführung bestimmt. Der erste Schritt in einem für sie unbekanntem Raum, sei es Foyer, Theaterhaus, Saal, Aufführungsort, eine umfunktionierte Turnhalle oder andere Räumlichkeiten, in denen Produktionen gezeigt werden, wird von ihnen als ebenbürtig wichtig gefunden. Das Theatererlebnis ist in jener Zeitspanne angesiedelt, in der sich das jüngste Publikum mit ihren erwachsenen BegleiterInnen an einem für sie fremden Ort bzw. in einer unbekanntem Räumlichkeit befindet. Im Laufe der Zeit haben sich in der Auseinandersetzung der KünstlerInnen und PädagogInnen mit dem Theater für die Allerkleinsten gewisse Konventionen bezüglich des Bühnengeschehens, der Licht- und Raumsituationen sowie der zu behandelnden Thematiken etabliert. Diese verschiedenen Ansätze weichen oft in ihren Grundprinzipien erheblich voneinander ab.

Stephan Rabl verhält sich gegenüber Behauptungen und Bestimmungen, was man in Bezug der Produktionsetablierung für das jüngste Publikum machen darf, kann sowie lassen sollte, sehr kritisch. Er bezeichnet Menschen, die die Möglichkeiten der künstlerischen Prozesse im Allerkleinstenbereich einengen als „Allerkleinsten-

²⁵⁰ Vgl. Goulart de Faria, Ana/Sandra Regina Simonis, Richter, „Education meets theatre. Pedagogical remarks about the role of arts in early childhood“, in: *Theatre for Early Years. Research in Performing Arts for Children from Birth to Three*, Hg. Wolfgang Schneider, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2009, S. 37.

²⁵¹ Goulart de Faria, Ana/Sandra Regina Simonis, Richter, „Education meets theatre“, S. 37.

Dogmaten“. Rabl ist an einem „Ausloten von Grenzen“ in Form von künstlerischen Konfrontationen des Theaters interessiert. Für ihn zählen Verbote bzw. Gebote in jeglicher Art nicht, da er der Auffassung ist, dass man alles und in jeglicher Form im Theater für die Allerkleinsten zeigen könne, dies jedoch in einen gewissen für sie angepassten Kontext bringen müsse.²⁵² Die Schärfung des Blickes in Bezug auf das Publikum sowie die Beantwortung der Fragen, für wen ein Stück mit welchen Mitteln und Zielen kreiert wird, stehen bei seinen Arbeiten im Vordergrund. Durch eine intensive Auseinandersetzung mit seinen allerjüngsten ZuseherInnen kann garantiert werden, dass einem Stück Grundtiefe, Ästhetik und Sinn zuteilwird.

Ein weiteres wesentliches Mittel in der Etablierung von Produktionen stellt das Licht mit seinen Beleuchtungstechniken dar. In Bezugnahme auf ein angstfreies Theatererlebnis ist Heide Rohringer vehement gegen die Verwendung eines *Blacks*, das nur allzu oft im Erwachsenentheater gebraucht wird²⁵³. Sie ist der Meinung, dass Kinder alles sehen sollen, mit ein Grund, warum bei ihrem Arbeitskonzept die Figuren offen gespielt werden, da dem jungen Publikum die Möglichkeit gegeben werden muss, alles überprüfen zu können²⁵⁴. Wissen reduziere nämlich Angst und die soll mit allen Mitteln im Theater vermieden werden. Rabl hingegen ist der Ansicht, dass es möglich sei, den Zuschauer- und Bühnenraum vollkommen dunkel zu machen²⁵⁵. Dies beruht auf seinen Erfahrungen, die er aus spielerischen Versuchen mit Zweijährigen in einer Art Laborsituation, die sich einer Auseinandersetzung mit der Reaktionsforschung des Publikums auf Lichtsituationen widmete, geschöpft hat²⁵⁶.

Die Allerkleinsten sind aufmerksame ZuseherInnen, die mit allen Sinnen wahrnehmen sowie meist mehr verstehen, als sie aufgrund ihrer momentanen Entwicklung sprachlich ausdrücken können. Hierzu muss jedoch weiter unterschieden werden, in welchem Alter sich die jeweiligen Kinder befinden. Da sich das Theater für die Allerkleinsten auf ein Zielpublikum von null bis unter vier Jahre bezieht, kann durch die Erkenntnisse der Entwicklungspsychologie ein tiefgreifendes Verständnis des Forschungsgegenstandes gewährleistet werden. Der Schweizer Entwicklungspsychologe Jean Piaget widmet sich in seinem 1983 erschienenen Buch *Meine Theorie der geistigen Entwicklung* der Entfaltung der menschlichen Erkenntnis.²⁵⁷ Guido Petter, ein italienischer Psychologe, bezieht sich auf Thesen

²⁵² Vgl. Stephan Rabl, Interview geführt am 5. März 2013.

²⁵³ Vgl. Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 30. April 2013.

²⁵⁴ Vgl. ebenda.

²⁵⁵ Vgl. Stephan Rabl, Interview geführt am 5. März 2013.

²⁵⁶ Vgl. ebenda.

²⁵⁷ Anmerkung: Für nähere Informationen siehe: Piaget, Jean, *Meine Theorien der geistigen Entwicklung*, Hg. Reinhard Fatke, Frankfurt am Main: Fischer 1983.

Piagets in seiner 1966 veröffentlichten Publikation *Die geistige Entwicklung des Kindes im Werk von Jean Piaget*.²⁵⁸

Im folgenden Abschnitt dieser Diplomarbeit wird ein Exkurs in die Entwicklungspsychologie angeführt, ausgehend von Petters Ansätzen und seinen referenziellen Anführungen von Piagets Theorien. Es erfolgt eine partielle Auflistung der psychologischen, physiologischen und kognitiven Entwicklungsschritte in den einzelnen Altersstadien. Ausgangspunkt dieses Exkurses stellen die getätigten Überlegungen und Reflexionen der Theatermachenden bei der Etablierung von Produktionen für ihr spezifisches Zielpublikum dar.

Genauere Angaben, welche Fortschritte, Entwicklungen und Fähigkeiten ab welchem Alter besondere Stellenwerte einnehmen, können im vorgegebenen Rahmen dieser Diplomarbeit nicht erfolgen. An dieser Stelle möchte ich auf Marlene Hüttmaier²⁵⁹ verweisen, die sich dem Theater für die Aller kleinsten mit einem entwicklungspsychologischen Blick nähert. Ihr abgeschlossenes Psychologiestudium veranlasste sie dazu, diesen Forschungsgegenstand aus jener Profession zu betrachten, sodass es als erhebliche Ergänzung zur Untersuchung der Spezifika angesehen werden kann.

Exkurs in die Entwicklungspsychologie

Nach Petters entwicklungspsychologischen Forschungen sind „die ersten Lebenswochen des Kindes [...] durch das Auftreten der einfachsten Anpassungsformen gekennzeichnet, also durch die Tatsache, dass Reflexe oder auch bereits vollständig funktionierende neuromuskuläre Verbindungen auftreten.“²⁶⁰ Unter Reflexe werden Lautbildungen (Phonation), Saugen, Greifen sowie Pupillen- und Lidreflexe verstanden, wodurch das Individuum erste Beziehungen zur Umwelt herstellen kann²⁶¹. In den ersten beiden Lebensmonaten „scheint der *Raum* für das Kind noch nicht den Charakter der Einheitlichkeit zu besitzen“²⁶² sowie haben sie laut Petter noch kein Verständnis über Kausalität und Wahrnehmung der Zeitfolge. Zwischen dem dritten und 18. Monat begreift das Kleinstkind „die Gegenstände, den Raum, die Kausalbezüge und die Zeitabfolge allmählich immer deutlicher als etwas,

²⁵⁸ Anmerkung: Für nähere Informationen siehe: Petter, Guido, *Die geistige Entwicklung des Kindes im Werk von Jean Piaget*, Bern: Huber 1966.

²⁵⁹ Anmerkung: Der vorläufige Arbeitstitel der Diplomarbeit von Marlene Hüttmaier trägt den Namen „Theater für 0-3 Jährige. Eine entwicklungspsychologische Perspektive und theaterpädagogische Lücke“, die im Zeitraum der Fertigstellung dieser vorliegenden Arbeit noch nicht veröffentlicht wurde.

²⁶⁰ Petter, Guido, *Die geistige Entwicklung des Kindes im Werk von Jean Piaget*, S. 43.

²⁶¹ Vgl. ebenda, S. 43.

²⁶² Ebenda, S. 49. [Hervorhebung im Original]

was auch in völliger *Unabhängigkeit* von seiner eigenen wahrnehmenden oder motorischen Aktivität existiert²⁶³. Der von Petter bezeichnete „Nahraum“ vergrößert sich durch die Entwicklung der Fortbewegung des Kindes, da es nun vermehrt Gegenstände sucht, erreichen sowie ergreifen kann, die sich zuvor nicht in seiner Reichweite befanden²⁶⁴. Mithilfe von Piagets entwicklungspsychologischen Forschungserkenntnissen bezüglich der Verstehensleistungen von Kleinstkinder, widmete er sich unter anderem der „beabsichtigten Anpassung durch innere Kombination“, das ein Spezifika der vier- bis 18-monatigen Altersgruppe ist²⁶⁵:

„Nach PIAGET werden die Kenntnisse «praktischer» Art der Beziehungen zwischen den Dingen nach 18 bis 20 Monaten so ausgedehnt, daß sie dem Kind nicht nur die Orientierung inmitten der unmittelbar wahrzunehmenden Wirklichkeit erlauben, sondern *das Voraussehen sogar derjenigen Merkmale, die diese Wirklichkeit in einer unmittelbar bevorstehenden Zukunft annehmen kann.*“²⁶⁶

Die entwickelte kausale Fähigkeit erlaubt dem Kind Situationen imaginär zu etablieren um daraus Entschlüsse für sein weiteres Handeln zu ziehen. „Was die Kausalität anbelangt, so erlaubt das Aufkommen der Vorstellungstätigkeit dem Kinde, die Beschränkungen des Wahrnehmungsfeldes zu überwinden.“²⁶⁷ Dem Stadium der „sensomotorischen Intelligenz“, die von Piaget intensiv erforscht wurde und die Steuerung sowie Kontrolle der null- bis zweijährigen Kinder beinhaltet, folgt die Entwicklungsstufe der „präoperationalen Intelligenz“²⁶⁸. Diese kommt in einem Alter von zwei bis sieben Jahren zur Geltung und bezieht sich auf die verinnerlichten geistigen Aktivitäten. Dazu zählen das Erlernen und die Verwendung der Sprache sowie Entwicklungen der imaginären Denkleistungen. Unterstützt wird der Erwerb des Vorstellungs- und Sprechvermögens nach Petter durch Nachahmung des Kindes, Etablierung des Spieles und seine eigenständige Anwendung der zuvor gehörten Sprache/n.²⁶⁹ Die Entwicklung der psychischen und physiologischen Leistungen sowie des mentalen Denkvermögens vollziehen sich im Menschen individuell. Unter diesen Umständen soll der hier getätigte Exkurs in die Entwicklungspsychologie keine Allgemeinformulierungen und Postulate liefern, sondern unter Berücksichtigung des Forschungsgegenstandes Denkanstöße für die Spezifika des Zielpublikums im Allerkleinstentheater geben.

²⁶³ Vgl. Petter, Guido, *Die geistige Entwicklung des Kindes im Werk von Jean Piaget*, S. 58. [Hervorhebung im Original]

²⁶⁴ Vgl. ebenda, S. 61.

²⁶⁵ Vgl. ebenda, S. 65.

²⁶⁶ Ebenda, S. 65. [Hervorhebung im Original]

²⁶⁷ Ebenda, S. 66.

²⁶⁸ Vgl. ebenda, SS. 68-84.

²⁶⁹ Vgl. ebenda, SS. 68-84.

Durch den (inter-)nationalen Austausch unterschiedlicher Professionen, die sich auf die Altersgruppe beziehen, entstehen vermehrt theoretische und ästhetische Ansätze sowie Konzeptionen. Die Theaterwissenschaftlerin Barbara Stüwe-Eßl arbeitet seit 1999 als Kulturmanagerin mit dem Schwerpunkt Öffentlichkeitsarbeit für die *Interessensgemeinschaft Freie Theaterarbeit*, welche vier Mal jährlich die Zeitschrift *gift* publiziert. Veröffentlicht werden verschiedene Aktivitäten und Stellungnahmen von KünstlerInnen, PädagogInnen und jenen, die im Bereich der Kulturpolitik tätig sind. Der Beitrag „Drei Diskussionen zu Qualitäts- und Altersfragen im Kinder- und Jugendkulturbereich“ wurde von Stüwe-Eßl verfasst und ist in der Ausgabe Mai/Juni 2005 erschienen. Sie bezieht sich in ihrem Plädoyer unter anderem auf die Besonderheit der psychischen und physischen Fähigkeiten der Allerkleinsten. Stüwe-Eßl schreibt, dass dieses jüngste Theaterpublikum zwar eine besonders markante Detailorientierung besitzt, die Kleinstkinder jedoch nicht imstande sind, einem größeren Handlungsablauf zu folgen²⁷⁰. Da alles, was auf der Bühne gezeigt wird, für die Allerkleinsten im Moment Realität ist, folgen viele Aufführungen dem Prinzip der Einfachheit. Das Dargestellte ist nicht auf mehrschichtige Handlungen aufgebaut, besitzt eine „klare Wirkung von Objekten, Bildern, Raum, Licht“²⁷¹ und es entstehen Interaktionen zwischen den ZuseherInnen und den SchauspielerInnen. Die in der Produktion zu behandelten Thematiken werden entweder dem Publikum durch eine Geschichte erzählt oder das Gezeigte gliedert sich in partielle, jedoch thematisch zusammenhängende Geschehnisse. Dies darf jedoch nicht in der Hinsicht missverstanden werden, dass Theater für die Allerkleinsten auf geringen ökonomischen sowie künstlerischen Absichten aufgebaut ist. Illusionen, Mehrdeutigkeiten, Etablierung von Ereignissen, die auf Parodien oder auch auf der Metaebene (distanziertes Miterleben des Publikums) funktionieren, das Spiel mit Symbolen und Allegorien ist hier nicht vorhanden. Ironie bzw. Sarkasmus finden keine Verwendung, jedoch schließt dies den Einsatz von komischen Mitteln in den Aufführungen nicht aus. Die vierte Wand einer Guckkastenbühne existiert nicht, da Produktionen im Allerkleinstentheater auf Interaktionen von SpielerInnen und ZuseherInnen aufgebaut sind.

Einige Stücke beruhen auf dem Konzept der Erzeugung einer ästhetischen Atmosphäre mithilfe von Wahrnehmungen mit allen Sinnen. In diesen Inszenierungen rückt das Erzählen einer Geschichte bzw. ein zusammenhängender Handlungsablauf in den Hintergrund. Das Kapitel III.6 dieser Diplomarbeit befasst sich ausschließlich mit

²⁷⁰ Vgl. Stüwe-Eßl, Barbara „Drei Diskussionen zu Qualitäts- und Altersfragen im Kinder- und Jugendkulturbereich“, *gift – Zeitschrift für freies theater* mai/juni 2005, S. 9.

²⁷¹ Stephan Rabl, Interview geführt am 5. März 2013.

den hier verwendeten Termini *Wahrnehmung mit allen Sinnen* und *Erzeugung von Atmosphären*. Die Gestaltung eines einmaligen Erlebnischarakters der Aufführung ist der Dreh- und Angelpunkt in diesen Produktionen. KünstlerInnen möchten ihre jüngsten ZuseherInnen zum Staunen und ihnen das Potenzial von Theater näher bringen. Die gezeigten Produktionen, die oft unter Verwendung von bestimmten Musikstücken stattfinden, sollen Kreativität und Phantasie der Aller kleinsten anregen und ihnen sowie ihren erwachsenen BegleiterInnen eine erlebnisreiche gemeinsame Zeit gewähren. Stephan Rabl versucht in seinen Produktionen „das Minimalistische“ zu vergessen, da er an einem „Ausloten der Grenzen“ für diese Altersgruppe interessiert ist²⁷². Das Prinzip Einfachheit und die Erzeugung von sinnlichen Wahrnehmungen können als Beispiele von zwei sich unterscheidenden Ansätzen im Theater für die Aller kleinsten gesehen werden. Sie sind entweder als differente Konzepte oder in einer Kombination dieser beiden zu finden. Die verschiedensten Theorien, Ansätze und Arbeitsintentionen in der Etablierung einer Produktion für das jüngste Publikum haben jedoch eines gemeinsam, wie Gerd Taube in seinem Beitrag „first steps – Erste Einträge“ schreibt. Die in den Aufführungen geschaffenen Welten sind als Kunsträume sichtbar, da sich das Theater für die Aller kleinsten nicht als Illusionstheater definiert²⁷³. Die Erzeugung dieser wird nicht verschleiert, sondern seinem Publikum offengelegt und gezeigt²⁷⁴. Bevor Aufführungen im *ICHDUWIR*-Kindertheater beginnen, kommt Heide Rohringer persönlich vor die Bühne, begrüßt ihr Publikum und macht es mit den Konventionen ihres *Theater im Werkraum* vertraut. Die jungen ZuseherInnen lernen von ihr die Begrifflichkeiten eines Bühnen-, Publikums- und Theaterraumes sowie der technischen Apparaturen, die während der Aufführung von Roman Wuketich bedient werden, kennen. Im Aller kleinstenbereich kommt dem Theater als Illusion der Wirklichkeit keine Bedeutung zu. Theatrale Prozesse werden durch diese antiillusionistische Arbeitsweise offen und verständlich in den Aufführungen gezeigt.

Die korrekte Beantwortung der Fragen, ob und inwiefern Kinder abstrakten Handlungen folgen können, ist nicht möglich, jedoch weist dieses junge Publikum laut Aussagen einiger KünstlerInnen, ein enormes Vorstellungsvermögen und ein erhebliches Maß an Kreativität auf. Während der Aufführung muss jedoch nicht jedes kleinste Detail verstanden werden – dies schaffen nicht einmal die Erwachsenen selbst. Die Intentionen der Inszenierungen, die sich aus den zu zeigenden Thematiken und Auseinandersetzungen mit bestimmten Materialien, Spiel- sowie Sprachformen zusammensetzen, sollte jedoch dem jüngsten Publikum vermittelt werden. Die

²⁷² Vgl. Stephan Rabl, Interview geführt am 5. März 2013.

²⁷³ Vgl. Taube, Gerd „first steps – Erste Erträge“, S. 97.

²⁷⁴ Vgl. ebenda, S. 97.

KünstlerInnen müssen ihnen die Möglichkeit geben, diese sehen und verstehen zu können. Theater für die Allerkleinsten ist kein Abbildungstheater, in dem die Darstellungsbewegungen wortwörtlich mit Hilfe der Sprache simultan wiedergegeben werden. Die Etablierung von Stücken, die eine besonders hohe ästhetisch-künstlerische Qualität unter Berücksichtigung der Interessen und Fähigkeiten ihres Publikums aufweisen, ist das Ziel. Das Sich-in-das-Kind-Hineinversetzen erweist sich als komplizierter Vorgang, da adulte Wahrnehmung und Beurteilung von verschiedenen Gegenständen einer anderen Logik zugrunde liegen, als jener bei Kleinstkindern.

Cordula Nossek setzt sich mit Intentionen der Produktionen für die allerjüngsten ZuseherInnen auseinander und versucht das Spezifikum, sowie die Gestaltung der Darstellungen im Allerkleinstentheater zu fassen:

„Diese besondere Theaterform versucht, die Aufmerksamkeit sehr kleiner Kinder zu wecken. Das gesprochene Wort steht nicht so sehr im Vordergrund – vielmehr wird das Publikum über alle Sinnesebenen erreicht: über Gesichts- und Gehörsinn genauso wie über Geschmacks-, Geruchs- und Tastsinn. Je weniger ‚Theater‘ auf der Bühne inszeniert wird und je lebendiger die Auseinandersetzung mit der jeweiligen Stückthematik ist, umso näher kommen sich Schauspieler und Publikum. So ist im ‚Theater für die Allerkleinsten‘ die Kommunikation von kreativem Austausch und der Lust nach sinnlicher Erfahrung bestimmt.“²⁷⁵

Den Monologen können beispielsweise Kleinstkinder nicht folgen, da ihre Aufmerksamkeitsspanne in diesem Alter wesentlich begrenzter ist als die eines adulten Menschen. Nichtsdestotrotz können sie mit vielen verschiedenartigen Impulsen konfrontiert werden, da in ihnen weitaus mehr Kräfte schlummern, als es sich viele Erwachsene vorstellen. Es ist schwierig zu sagen, mit welcher Menge und Intensität von Eindrücken TheatermacherInnen ihr Publikum konfrontieren können, jedoch bewirkt ein stetiges Zulassen von Unterforderung gleichsam eine Überforderung der ZuseherInnen.

Gabi dan Droste berichtet, dass die Grundsituation des Allerkleinstentheaters in großem Maße durch die Tatsache bestimmt wird, dass Kleinstkinder vor allem in dieser Altersspanne über keinen Schutz ihrer Emotionen verfügen. Sie beeinflussen durch ihr ungefiltertes Erleben sowie ihre unmittelbaren Reaktionen direkt das Geschehen zwischen DarstellerInnen und Publikum.²⁷⁶ Zwischenrufe, besonders laute, von Gefühlen getragene, stimmliche sowie intensive körperliche Äußerungen sind den Vorstellungen für diese Altersgruppe inhärent, sowie auch von Seiten der

²⁷⁵ Nossek, Cordula/Gernot Ebenlechner, *Einreichung Kulturverein Dachtheater/Bank Austria Kunstpreis 2010 - International*, S. 4.

²⁷⁶ Vgl. Dan Droste, Gabi, „internacional, internazionale, international, Интернационал, mednarodno“, S. 112.

TheatermacherInnen erwünscht, da Kinder am Aufführungsprozess aktiv teilhaben sollen. Die künstlerische Leiterin der *Schaubude Berlin* Silvia Brendenal beschreibt dieses offensichtliche Merkmal des Allerkleinstentheaters in ihrem Beitrag „Fragmentarisches Nachdenken über das Theater für Ganzkleine“ mit folgenden Worten:

„Das disziplinierte Zuschauen, das brave Ausharren auf dem Platz, der zügige Ablauf der dramatischen Handlung, all diese Kriterien sind im Theater für Ganzkleine außer Kraft gesetzt. Die Kinder bestimmen den Rhythmus der Inszenierung mit, unmittelbar wechselnd zwischen Aktion und Reaktion, zwischen Hinwendung und Rückzug, zwischen lautem Kommentieren und stillem Staunen.“²⁷⁷

In Dan Drostes Beitrag „Kommunikation ist die Kunst“ führt sie ein Gespräch mit den SchauspielerInnen Marja Hoffmann, Klaus Frenzel und Manuel Krstanovic, die im Allerkleinstenbereich künstlerisch tätig sind, über ihre jeweiligen Konzepte, Ansichten und ästhetischen Darstellungsweisen, die sie im Laufe ihrer Arbeit für das jüngste Publikum etabliert haben. Als Dan Droste Hoffmann während des Gespräches fragt, was die besonderen ästhetischen Anforderungen und das Leistungserbringen der DarstellerInnen im Allerkleinstentheater seien, antwortet die deutsche Schauspielerin: „Die Kleinen sind das Publikum, das einen am stärksten fordert, eigentlich das schönste, aber auch das härteste, weil sie ehrlich sind.“²⁷⁸ Kleinstkinder werden im Theater aktiv in die Aufführung mit eingebunden, sodass ein Wechselspiel zwischen ihnen und den SchauspielerInnen stattfindet. Die KünstlerInnen selbst beziehen ihr Publikum in das Geschehen mit ein und stellen vor allem durch Blickkontakt zu ihm eine Beziehung her. Das Kind wird mit all seinen Bedürfnissen, sowie seiner Persönlichkeit wahrgenommen und als ein gleichwertiger Partner sowie Miterzeuger des Theatererlebnisses mit Respekt behandelt.

Da vor allem die Rezeptionsfähigkeit der jungen ZuseherInnen in den einzelnen Altersstufen unterschiedlich ist, werden zu den einzelnen Produktionen bestimmte Altersgruppendefinitionen angeführt, die nach Erachten der jeweiligen Theaterhäuser, Institutionen oder durch die Erfahrungen der KünstlerInnen gesetzt werden. Eine Grenze zu ziehen bedeutet jedoch auch immer, dass bestimmte Menschen wiederum ausgeschlossen werden. Beachtet man aber, dass sich vor allem Kleinstkinder altersspezifisch aufgrund ihrer psychologischen und physiologischen Entwicklungen

²⁷⁷ Brendenal, Silvia, „Fragmentarisches Nachdenken über das Theater für Ganzkleine“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², S. 195.

²⁷⁸ Dan Droste, Gabi, „Kommunikation ist die Kunst! Marja Hofmann, Klaus Frenzel, Manuel Krstanovic im Gespräch mit Gabi dan Droste“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², S. 166.

wesentlich voneinander unterscheiden, ist von einer solchen Grenzziehung nicht abzusehen. Die Regisseurin Dagmar Ullmann-Bautz, die sowohl Gründerin als auch Leiterin des ersten Improvisationstheater *INKOGNITO* in Voralberg ist, beschreibt die allerjüngsten ZuseherInnen als ein heterogenes, forderndes Publikum, das in den Aufführungen präsent ist, indem es mitlebt, reagiert, sich freut und ärgert, sowie Partei ergreift²⁷⁹. Sie definiert Theater für Kinder ganz klar als Zielgruppentheater²⁸⁰.

2. Die Bedeutung der erwachsenen BegleiterInnen

Kleinstkinder kommen nicht alleine ins Theater, sondern befinden sich immer in Begleitung eines oder mehrerer Erwachsenen/r. Ihnen wird unter diesem Aspekt eine erhebliche Verantwortung zuteil, da sie gleichzeitig als Vertrauenspersonen agieren, die den Kindern während der Aufführung Sicherheit geben und sich ihren Wünschen und Äußerungen im Theaterprozess annehmen. Sie gelten für Gerd Taube als „jene wesentliche Vermittlerinstanz von Kultur für ihre Kinder“²⁸¹, da die Erwachsenen die Entscheidung fällen, ob und welche Aufführung sie mit ihren Schützlingen besuchen wollen. Von einer wesentlichen Bedeutung der BegleiterInnen im Theater berichtet auch die deutsche Theaterpädagogin, Lehrbeauftragte und Dramaturgin Elisa Priester. Sie untersuchte die Rolle und Funktion der Vertrauensperson/en des jüngsten Publikums innerhalb der theatralen Kommunikation während der Vorstellung *Holz klopfen* im *Helios Theater*. In ihrem Beitrag „Der Erwachsene im Produktionsprozess »Holzklopfen«“ schreibt sie:

„Im Theater für die Aller kleinsten gibt es sowohl offene Vorstellungen, zu denen Kinder in Begleitung von Eltern, Großeltern oder anderen Bezugspersonen kommen, als auch Gruppenvorstellungen für Krippen- und Kindergartengruppen. Diese Vorstellungen unterscheiden sich voneinander. Der Unterschied ergibt sich zum einen aus dem Betreuungsschlüssel, der in einer Gruppenvorstellung geringer ist als in offenen Vorstellungen, wo meist jedes Kind von mindestens einem Erwachsenen begleitet wird. Zum anderen ist die Beziehung zwischen Eltern und Kindern durch mehr Interaktion und einen größeren Fokus auf das Individuum gekennzeichnet. [...] Aber auch Erzieher widmen sich einzelnen Kindern, die ihrer Unterstützung bedürfen und schaffen Sicherheit durch körperliche Nähe und Blickkontakt.“²⁸²

²⁷⁹ Vgl. Ullmann-Bautz, Dagmar, „Theater muss wie Feuer sein. Junge Szene Voralberg“, in: *Theater für junges Publikum. Szene Österreich bis Wien*, Hg. Rainer Mennicken/Stephan Rabl, Berlin: Theater der Zeit 2008, S. 20.

²⁸⁰ Ebenda, S. 20.

²⁸¹ Taube, Gerd, „Kunst und Kreativität von Anfang an. Erfahrungen und Bedingungen“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², S. 38.

²⁸² Priester, Elisa, „Der Erwachsene im Produktionsprozess »Holzklopfen«. Rollen und Funktionen des Begleiters innerhalb der theatralen Kommunikation“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², S. 204.

Den Erwachsenen wird eine Vorbildfunktion zuteil, da sich Kinder häufig, besonders in für sie noch unbekanntem Situationen, an ihren Reaktionen orientieren. Sie können oft noch nicht alleine feststellen, wie sie bestimmte Geschehnisse bewerten bzw. inwiefern sie sich verhalten sollen. Bei Unsicherheiten bzw. beim Vorhandensein von Unklarheiten haben die jüngsten BesucherInnen die Möglichkeit, sich direkt an ihre/n BegleiterInnen zu wenden. „Von zentraler Bedeutung für die theatrale Kommunikation ist, dass das Bühnengeschehen sowohl Kinder als auch Erwachsene anspricht. Desinteressierte Reaktionen der Begleiter beeinflussen die Rezeption der Kinder und umgekehrt.“²⁸³ Die Aufsichtsperson trägt auch die Verantwortung, inwiefern und ob bestimmte Regeln und Grenzen im Theater eingehalten werden. Dies beinhaltet die Steuerung und Zulassung/Unterlassung von bestimmten Reaktionen von Seiten des Kindes. Da es sich um ein sehr junges Publikum handelt, besteht die Möglichkeit, dass die Aller kleinsten während einer Aufführung Angst bekommen und zu weinen beginnen. Es ist jedoch durchaus legitim, dass ein Erwachsener mit dem jeweiligen Kind für einige Zeit die Vorstellung verlässt und, nachdem es sich wieder beruhigt hat, mit ihm gemeinsam zur Aufführung zurückkehrt. Der erwachsene Begleiter kann laut Priester als eine Art Weggefährte bzw. Fährmann für das Aufführungserlebnis seines Schützlings gesehen werden und erlebt das, was auf der Bühne gezeigt wird, gemeinsam mit ihm mit²⁸⁴.

Eine praktische Auseinandersetzung der bisher angeführten Thesen zur besonderen Bedeutung der Erwachsenen für die Aller kleinsten erfährt man im folgenden Bericht der Spielerin Heide Rohringer, die über ihr Erlebnis einer Sonntagsaufführung von *Gutta – das Wasserwesen* in ihrem *ICHDUWIR*-Kindertheater spricht:

„Die Musik, die sehr resch und lustig ist, fängt an und mein Wasserwesen befindet sich auf einer Wolke und übt Wolkenspringen, weil es das eben neu gelernt hat. Ein Kind steht auf, kommt vor zu mir auf die Bühnenkante und fängt dort an zu springen. Die Mutter, die zum ersten Mal mit dem Kind im Theater ist, ist der Meinung, dass es ordentlich auf seinem Platz zu sitzen hat und versucht es mit Ziehen und Zerren wieder an seinen Ursprungsort zu bringen. Natürlich habe ich die beiden für meine Geschichte endgültig verloren, da sich das Kind sowie die Mutter weigern nachzugeben. Das Kind kann aber unter jenem Aspekt nicht ruhig sitzen bleiben, weil es in seiner Imagination zu Gutta, der Hauptfigur, auf die Wolke gesprungen ist. Während es dort vorne hüpf, springt es in seinem Erleben mit Gutta auf der Wolke. Durch das Verbot der Mutter wird es sozusagen von der Wolke hinuntergezogen. Natürlich ist das Kind dann wiederum weg von der Geschichte, eben weg vom Geschehen.“²⁸⁵

²⁸³ Priester, Elisa, „Der Erwachsene im Produktionsprozess »Holzklopfen«“, S. 206.

²⁸⁴ Vgl. ebenda, S. 206.

²⁸⁵ Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 30. April 2013.

Laut Rohringer kann sich der erste Theaterbesuch von Erwachsenen mit ihren Kleinstkindern als sehr schwierig gestalten, da sie weder wissen, wie ihre Kleinsten auf die Aufführung reagieren noch in welchem Maße die BegleiterInnen auf Reaktionen des jüngsten Publikums eingehen sollen²⁸⁶. Regeln und Grenzen, die der Inszenierung zugrundeliegen, müssen ihnen vor Beginn der Aufführung mitgeteilt werden, sodass dem Theatererlebnis von Seiten der ZuseherInnen eine positive Konnotation zukommen kann. Rohringer bietet nach dem Ende ihrer Vorstellungen den Eltern und ErzieherInnen die Möglichkeit gemeinsam über die soeben gemachten Erfahrungen zu sprechen. Die Klärung von etwaigen Unsicherheiten führt dazu, dass ihnen die Konventionen des Allerkleinstentheaters näher gebracht werden.

Die aufgeführten Stücke berühren im besten Falle nicht nur Kleinstkinder, sondern auch die begleitenden Erwachsenen. Sie können sich ebenfalls von den szenischen Umsetzungen auf der Bühne mitreißen lassen, machen ästhetische Erfahrungen und „darüber hinaus erleben sie ihre Kinder in außergewöhnlichen Situationen, die ihnen der Alltag sonst nicht bietet.“²⁸⁷ Das Theater für die Allerkleinsten kann auch als ein Theater der Generationen gesehen werden, da Alt und Jung sich am selben Ort begegnen sowie gemeinsame Erfahrungen während der Vorstellungen machen. In Bezug auf das Potenzial dieses kollektiven Erlebens schreibt die Theaterwissenschaftlerin Ingrid Hentschel, dass es „neue und bereichernde Dialogmöglichkeiten zwischen Eltern und Kinder[n]“ schafft, sodass „der Austausch über das, was auf der Bühne erlebt und gesehen worden ist, [...] sensibel füreinander [macht].“²⁸⁸ Je jünger das Zielpublikum ist, desto eher ist der kreative, sprachliche Austausch zwischen den beiden Instanzen eingegrenzt, jedoch selbst mit den ganz Kleinen kann der Theaterbesuch dazu führen, dass ein positives Erleben der beiden zu einer stärkeren Bindung führt.

Erwachsene bestimmen darüber, ob sie mit den Kleinstkindern in ihrer Frei- bzw. Betreuungszeit zu einer Aufführung gehen. Der Theaterbesuch unterliegt im seltensten Falle der Entscheidung des Zielpublikums. Die KünstlerInnen befinden sich in diesem Zusammenhang in der Situation, Aufführungen zu etablieren, die sowohl die Allerkleinsten ansprechen und auf ihre Bedürfnisse, Entwicklungen und Erfahrungen eingehen sowie gleichzeitig auch auf die Ansprüche der BegleiterInnen abgestimmt sind. Erwachsene stellen im Theater für die Allerkleinsten jene Instanz dar, die über den Besuch oder Nichtbesuch einer Vorstellung entscheidet. Dies erweist sich oft für

²⁸⁶ Vgl. Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 30. April 2013.

²⁸⁷ Taube, Gerd, „Kunst und Kreativität von Anfang an“, S. 38.

²⁸⁸ Hentschel, Ingrid, „Über Grenzverwischungen und ihre Folgen. Hat das Kindertheater als Spezialtheater noch Zukunft?“, in: *Theater für junges Publikum. Szene Österreich bis Wien*, Hg. Rainer Mennicken/Stephan Rabl, Berlin: Theater der Zeit 2008, S. 34.

die TheatermacherInnen als eine schwierige Gratwanderung, vor allem bei Stücken, die sich an ein null bis zwei Jahre altes Publikum richten.

Das *ICHDUWIR*-Kindertheater bezieht sich mit seinen Aufführungen auf Kleinstkinder ab zweieinhalb Jahren, da es bei einem jüngeren Publikum die Erfüllung seines entwicklungsbezogenen Konzeptes nicht gegeben sieht. Heide Rohringer und Roman Wuketich erklären, dass man auch Aufführungen für Kinder, die sich unter ihrer selbst definierten Altersgrenze befinden, schaffen kann, jedoch muss man sich die Frage stellen, auf welche Zielgruppe sich diese Produktionen schlussendlich wirklich adressieren.²⁸⁹

Nach der Geburt besteht die Möglichkeit, dass sich vor allem Mütter durch ihren Alltagsstress, wobei sich fast alles nur um das Neugeborene dreht, überfordert fühlen. Spielstätten, die ihre Vorstellungen auf Babys ausrichten, bieten diesen Erwachsenen einen Austauschort mit anderen Eltern, sowie die Möglichkeit sich eine qualitativ hochwertige Auszeit zu nehmen. Die zu behandelnden Thematiken bzw. Geschichten, die gezeigt werden, können zu einem angenehmen Erlebnis für (vorwiegend) Mütter und ihren Babys führen. Wenn die Erwachsenen entspannt sind und sich wohlfühlen, hat dies auch einen positiven Effekt auf die Kleinstkinder. Gemeinsam können in der Gruppe Erfahrungen gemacht werden, die außerhalb der Spielstätte nicht möglich gewesen wären. Das gemeinsame Erleben mit allen Sinnen steht im Vordergrund und der positive Affekt, der beiden Instanzen zugutekommt, beinhaltet auch die Berechtigung des Theaters für die Jüngsten unter den Kleinstkindern. Sie werden zwar als Zielgruppe definiert, jedoch schöpfen ihre BegleiterInnen einen größeren Nutzen von den gezeigten Darstellungen auf der Bühne und dem in Kontakttreten mit Gleichgesinnten. Die Aller kleinsten werden dadurch zwar indirekt vom Theaterereignis, aber intensiv und unmittelbar von den Erwachsenen positiv beeinflusst.

Das Theater für die Aller kleinsten wird, wie mehrmals schon angeführt, von einigen KünstlerInnen als ein Theater der Generationen bezeichnet. Die künstlerische Leiterin der *Schaubude Berlin* Silvia Brendenal nimmt Bezug auf dessen integratives Potenzial:

„Es scheint, als erfahre sich das Theater im Theater für Ganzkleine neu. Nicht nur, weil es Menschen unterschiedlicher Generationen an einen Tisch bittet und diese gleichermaßen bedient und damit eine Aufgabe übernimmt, der sich die Gesellschaft zu oft verweigert, sondern auch, weil es die Schöpfung von Kunst auf lustvolle Weise öffentlich macht.“²⁹⁰

²⁸⁹ Vgl. Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 6. Mai 2013.

²⁹⁰ Dan Droste, Gabi, „Vorwort“, S. 12.

3. Partizipation und Interaktion

Gabi dan Droste verweist in ihrem Vorwort des Sammelbandes *Theater von Anfang an!* auf ein wesentliches Merkmal des Theaters für die Allerkleinsten: Es ist „insbesondere durch das Wechselspiel zwischen Darstellern und Zuschauern geprägt.“²⁹¹ Das Publikum wird als ein ernst zunehmender aktiver Mitspieler sowie -gestalter des Theatererlebnisses gesehen. Uri Rapp definiert die Theateraufführung als „eine Veranstaltung, in der eine totale Trennung von Handelnden (A) und Zuschauern (S) stattfindet.“²⁹² Dies steht in einem totalitären Gegensatz zu Produktionen im Allerkleinstenbereich, da das Publikum ein mitbestimmender Teil und Gestalter der Vorstellungen ist. Sinje Kuhn, eine Theatermacherin und –pädagogin, die sich vor allem dem Kinder- und Jugendbereich widmet, verfasste den Bericht „Partizipation im >Erlebnisgarten< des Theaters für die Allerkleinsten“. Sie untersuchte die von dem französischen Regisseur Benoît Sicats konzipierte Installation *Le jardin du possible*, die auf Interaktionen und Partizipation beruht. Die Inszenierung, die ins Deutsche übersetzt *Im Garten der Möglichkeiten* heißt, ist „ein Erzeugnis zwischen bildnerischer Formgestaltung und interaktivem Schauspiel“ für Kleinstkinder ab zwei Jahren²⁹³. Das Publikum folgt dem Spieler, in diesem Fall einem Gärtner und ist dazu eingeladen „auf seine Bilder zuzugehen, sich und die Elemente zu bewegen [...] mit den eigenen Händen zu bauen und schließlich umzustoßen oder einfach zu berühren, um der Lust der Empfindung willen, die anderswo untersagt ist“²⁹⁴. Das Theatererlebnis wird durch die ZuseherInnen gestaltet und erst durch sie etabliert.

Kuhn führt aufgrund dieser Produktion eine Begriffsdefinition des Terminus

Partizipation an:

„Von Partizipation spricht man im Bereich des Theaters für gewöhnlich dort, wo einzelne oder alle Zuschauer aktiv-handelnd am Ereignis der Aufführung beteiligt werden, wo ihr Handeln zum beobachtbaren Part der Aufführung wird und so die konventionelle – und vor allem innerlich ablaufende – Rezeptionsaktivität übersteigt.“²⁹⁵

Je stärker die Interaktionen, die zwischen den SchauspielerInnen und dem Publikum während der Aufführung initiiert und hervorgerufen werden, desto intensiver können die

²⁹¹ Dan Droste, Gabi, „Vorwort“, S. 16.

²⁹² Rapp, Uri, *Handeln und Zuschauen*, S. 195.

²⁹³ Vgl. VEB Armes Theater, „Le jardin du possible. 6. Spinning Jenny Theatertage 05.11. bis 20.11.“, in: Homepage VEB Armes Theater. Zugriff am 23. Jänner 2014 unter <http://www.veb-chemnitz.net/lejardin.pdf>.

²⁹⁴ Vgl. ebenda. Zugriff am 23. Jänner 2014.

²⁹⁵ Kuhn, Sinje, „Partizipation im >Erlebnisgarten< des Theaters für die Allerkleinsten“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², S. 187.

ZuseherInnen einen aktiven Part im Theaterprozess einnehmen. Die wechselseitige Kommunikation zwischen DarstellerInnen und den Zusehenden ist besonders wichtig, da sich theatrale Prozesse und Kunst in einem Moment der kollektiven Kreativität verwirklichen. Gerd Taube setzt sich in seinem schon genannten Bericht mit der wechselseitigen Beteiligung der beiden Instanzen am Theaterereignis auf folgende Weise auseinander:

„Das Theater für die Jüngsten muss immer eine *gemeinsame* künstlerische Erfahrung von Spielern und Kindern sein. Dieser Satz kann als ästhetischer Imperativ für das Theater für die Jüngsten gelten. Wenn die Beobachtung der unterschiedlichen Aufführungen dieser Theaterform immer wieder mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten gebracht hat, so lässt sich doch eine grundlegende Voraussetzung für das Gelingen des Theaters für die Jüngsten formulieren und das ist die Notwendigkeit einer gemeinsamen künstlerischen Erfahrung, die Spieler und Kinder machen. An dieser Stelle gerät vor allem die Haltung des Spielers zu seinem Publikum ins Blickfeld.“²⁹⁶

Ob und in welchem Maße Partizipation und Interaktionen sich während einer Aufführung etablieren können, hängt von der Gestaltung der Spielweise der DarstellerInnen ab. Die SchauspielerInnen treten in einem von ihnen bzw. durch die Inszenierung definierten Aufführungsort in Kontakt mit den Allerkleinsten. „So wie jede theatrale Kommunikation basiert auch die Kommunikation im Theater für die Jüngsten auf der gemeinsamen Anwesenheit von Spielern und Zuschauern in einem Raum und ihrer direkten oder indirekten Interaktion.“²⁹⁷ Die deutsche Theaterwissenschaftlerin und -pädagogin Christel Hoffmann nimmt Bezug auf die sich während der Aufführung entwickelnde Beziehung zwischen den DarstellerInnen und ihrem Publikum. Nach ihrer Definition kann sich eine Partnerschaft zwischen ihnen nur dann etablieren, wenn eine Entwicklung des Vertrauens, welches „nur durch Akzeptierung und Bestätigung der besonderen Äußerungs- und Entäußerungsformen dieses Zuschauers herstellbar“ sei, erfolgt²⁹⁸.

Das erste in Kontakttreten beginnt mit der sogenannten Eroberung des Theatersaales von Seiten der ZuschauerInnen. Die DarstellerInnen befinden sich oft schon vor der eigentlichen Vorstellung auf der Bühne, die im weiteren Verlauf der Ort des Geschehens wird. Es kommt nicht selten vor, dass SchauspielerInnen ihr Publikum entweder verbal, gestisch oder durch das Halten von Blickkontakt begrüßen. In vielen Fällen werden vor dem Beginn der Vorstellung noch etwaige Regeln, die während der Aufführung einzuhalten sind, geklärt bzw. bekommen die ZuseherInnen eine kurze

²⁹⁶ Taube, Gerd, „first steps – Erste Erträge“, S. 92. [Hervorhebung im Original]

²⁹⁷ Ebenda, SS. 90-91.

²⁹⁸ Vgl. Hoffmann, Christel, „Partnerschaft pflegen und Persönlichkeiten bilden. Eine Konzeption für Kinder- und Jugendtheater“, in: *Kinder- und Jugendtheater in Berlin*, Hg. Wolfgang Schneider, Frankfurt am Main: Dipa-Verlag 2000, S. 18.

Einführung in die Gegebenheiten des Theaterraumes und der Lichttechnik. Viele Inszenierungen beruhen auf einer besonderen Dialogform, die zwischen SchauspielerInnen und Publikum während des Spielprozesses hergestellt wird. Wichtig dabei ist, dass Interaktionen frei und ungezwungen während der Aufführung entstehen, von den SpielerInnen selbst nicht erzwungen und nicht als selbstverständlich gesehen werden. Die wesentliche Aufgabe der SchauspielerInnen ist es die Reaktionen des Publikums aufzunehmen, darauf einzugehen und sie in die jeweilige Spielweise mit einzubringen. Spricht man von Partizipation und Interaktion, bedeutet dies für die KünstlerInnen, geeignete Erzählsituationen zu schaffen und zu erfüllen, um den ZuseherInnen eine aktive Teilhabe am Geschehen zu ermöglichen. Kleinstkinder können jedoch mit ihren Zwischenrufen und dem eigenen Bedürfnis, Geschichten zu erzählen, die auf ihren Erfahrungen basieren, zu Störfaktoren der Aufführung werden. Wenn sie an einer abgehandelten und beendeten Sequenz während der Vorstellung hängen bleiben und unüberhörbar vor lauter Spannung sich immer noch auf das zuvor Gesehene beziehen, wobei die SpielerInnen schon längst mit einer anderen Szene begonnen haben, muss man als KünstlerIn häufig mit der Folge kämpfen, dass auch das Erleben der anderen ZuschauerInnen gestört wird²⁹⁹. Heide Rohringer bezieht sich im Interview auf die Problematik des *störenden Zusehers* und die daraus resultierenden Aufgaben für den Spieler bzw. die Spielerin während der Aufführung:

„Es gibt Kinder, die bleiben an bestimmten Szenen und zuvor Gesehenem hängen, wobei die Handlung aber schon weitergegangen ist. Durchaus kann deswegen eine ganze Episode den Bach hinuntergehen, wenn man es als Spieler nicht schafft den- bzw. diejenige in die nächste Szene zu führen. Störend ist es natürlich für die anderen Zuseher, wenn ein Kind emotional noch an einer abgespielten Handlung hängt und vor lauter Spannung nicht sieht, dass die Geschichte weitergeht. Als Spieler muss man Reaktionen des Publikums aufnehmen und einarbeiten, jedoch muss die Handlung auch weitergehen.“³⁰⁰

SchauspielerInnen versuchen in diesem Falle das Kleinstkind zu beruhigen und es durch ihre Spielweise in die nächste Sequenz der Geschichte bzw. Episode zu führen. Während der Aufführung kann natürlich nicht auf alle Reaktionen des Publikums eingegangen werden, da die DarstellerInnen dem Inhalt und der Intention der Inszenierung folgen müssen. In vielen Produktionsstätten sind deshalb Nachbereitungen inkludiert, falls die jüngsten ZuseherInnen und ihre erwachsenen BegleiterInnen noch aufnahmefähig sind und genügend Zeit haben. Das Publikum wird in einigen Fällen auf die Bühne eingeladen, sodass die Möglichkeit besteht, bestimmte Sequenzen der Vorstellung gemeinsam mit den KünstlerInnen nachzuspielen. Eventuelle Fragen, die sich auf das Geschehen beziehen, können persönlich von den

²⁹⁹ Vgl. Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 30. April 2013.

³⁰⁰ Ebenda.

SchauspielerInnen beantwortet werden. Kinder haben bei Nachbereitungen die Chance, sich mit jenen Materialien, die im Werk eingesetzt wurden, direkt emotional und körperlich auseinanderzusetzen. Das Aufführungsgeschehen wird ihnen näher gebracht und die zuvor erlebten Geschehnisse können nochmals vom jungen Publikum reflektiert und im Erfahrungsaustausch mit den verwendeten Gegenständen in Zusammenhang gebracht werden.

Das Spezifische einer Theateraufführung ist, dass sie „ein einmaliges Erlebnis“ darstellt, denn „sie lässt sich niemals wieder als genau dieselbe wiederholen“³⁰¹. Erika Fischer-Lichte definiert die Flüchtigkeit von Aufführungen folgenderweise:

„Aufführungen verfügen nicht über ein fixier- und tradierbares materielles Artefakt, sie sind flüchtig und transitorisch, sie erschöpfen sich in ihrer Gegenwärtigkeit, d.h. ihrem dauernden Werden und Vergehen – in ihrer Autopoiesis, ihrer Selbsterzeugung. Das schließt keinesfalls aus, dass in ihnen materielle Objekte Verwendung finden, die als solche nach dem Ende der Aufführung zurückbleiben und als ihre Spuren aufbewahrt werden können.“³⁰²

Im Theater für die Allerkleinsten wird das „einmalige Erlebnis“ vor allem dadurch bewusst, dass das Ausmaß der Partizipation des Publikums bei jeder Vorstellung ein anderes ist und dadurch Interaktionen, die zwischen den Allerkleinsten und den SchauspielerInnen entstehen, jedes Mal das Theatergeschehen anders prägen können.

Die Partizipation und Interaktionen zwischen SpielerInnen und den Allerkleinsten werden des Weiteren durch das Erwachsenen-Kinder-Verhältnis im Zuschauerraum beeinflusst. Besuchen eine bzw. mehrere Kindergartengruppe/n die Aufführung, umso mehr Äußerungen und Reaktionen wird es von Seiten des jüngsten Publikums geben, da sie den Erwachsenen zahlenmäßig überlegen sind. Schüchterne Kleinstkinder können sich von den eher Mutigeren anstecken lassen bzw. finden sich die einzelnen Individuen in ihrer gewohnten Personenumgebung wieder. Sind im Zuschauerraum verhältnismäßig mehr Erwachsene situiert, wendet sich das Zielpublikum mit seinen Bemerkungen häufig nur direkt an seine Begleitpersonen, anstatt diese mit der Öffentlichkeit zu teilen. Die Gruppenvorstellungen haben auch zumeist den Vorteil, dass die Theatermachenden viele Kinder aus den unterschiedlichsten Schichten und Umfeldern in einer Aufführung zusammenführen können. Gesellschaftliche Veränderungen, momentane Arbeitsmarktlage, soziale Situationen sowie Familienpolitik haben durchaus ihre Auswirkungen auf das Theater für die Allerkleinsten. Viele Eltern können sich den mehrmaligen Besuch von Aufführungen

³⁰¹ Fischer-Lichte, Erika, *Theaterwissenschaft*, S. 32.

³⁰² Ebenda, S. 32.

nicht leisten bzw. fehlt ihnen die dafür benötigte Zeit. Für viele Kinder stellen die Gruppenvorstellungen, die mit ihnen gemeinsam von Betreuungseinrichtungen besucht werden, oft die einzige Chance dar, sich bildungskulturelle Produktionen, die sich explizit auf dieses junge Publikum beziehen, anzusehen. Die meisten Aufführungen im Bereich der Allerkleinsten werden am Vormittag in den jeweiligen Spielstätten, je nach Wochentag parallel dazu auch am Nachmittag, gezeigt. Dies beinhaltet schon eine gewisse Selektion, ob man vermehrt Gruppen oder private BesucherInnen in den Vorstellungen antreffen kann.

Der Raum, in dem das Bühnengeschehen stattfindet, leistet einen erheblichen Beitrag dazu, in welchem Rahmen Partizipation und Interaktionen stattfinden können. Nehmen die ZuschauerInnen auf einer Tribüne Platz, kann zwar gewährleistet werden, dass sie das Geschehen besser sehen können, jedoch entsteht durch diese Situation eine große räumliche Distanz zu den SpielerInnen. Sie sind mehr von ihnen getrennt, als wenn sie zum Beispiel direkt vor ihnen am Boden Platz nehmen. Bei dieser genannten Situation setzen sich die erwachsenen BegleiterInnen auf bereitstehende Sessel, Bänke oder eben Tribünenreihen und die Kinder, falls es sie nicht stört von ihren Vertrauenspersonen getrennt zu sein, können sich direkt im Bühnenraum vor den DarstellerInnen situieren. So befinden sie sich näher am Geschehen und an den SchauspielerInnen, jedoch kann es passieren, dass einige Kinder, falls die Davorsitzenden größer sind bzw. sich unruhig verhalten, in ihrer Sicht relativ eingeschränkt werden. Welche Sitzplatz- bzw. Raumgestaltung Theatermachende in ihren Stücken wählen, hängt vor allem von der Spielweise der KünstlerInnen selbst ab.

Auf die Situation und Gestaltung des Raumes im Theater für die Allerkleinsten wird im Kapitel III.7 näher eingegangen.

4. Anforderungen an die TheatermacherInnen

Laut Christel Hoffmann ist „nicht jeder hervorragende Regisseur, Bühnenbildner, Schauspieler und Musiker a priori geeignet, für ein junges Publikum zu arbeiten“, denn er wird nur dann dazu imstande sein, „wenn er seine künstlerische Subjektivität mit der Spezifik dieses Theaters vereinigen kann.“³⁰³ Wenn man für Kleinstkinder Stücke schreibt, inszeniert und spielt, bedeutet dies noch lange nicht, dass es weniger künstlerisch fordernd ist, als die Etablierung von Produktionen für Erwachsene und Jugendliche. Heide Rohringer meint, je jünger das Publikum ist, desto schwieriger gestaltet sich das Spielen für sie, da man sich als TheatermacherIn mit einer Vielzahl

³⁰³ Hoffmann, Christel, „Partnerschaft pflegen und Persönlichkeiten bilden.“, S. 18.

von Thematiken auseinandersetzen muss in Bezug auf Bühnen-, Text- und Spielformen³⁰⁴. Cordula Nossek bezeichnet das Spielen für das allerjüngste Publikum als genauso anstrengend wie bei Produktionen für Erwachsene, Kinder und Jugendliche, da von den SchauspielerInnen „dieselbe feinporige Arbeit und Konzentration [...] abverlangt wird.“³⁰⁵ Laut Rohringer gibt es viele KünstlerInnen und Erwachsene die behaupten, dass die Etablierung von Stücken für die Aller kleinsten ein leichtes Unterfangen sei³⁰⁶. Beachtet wird jedoch nicht, dass TheatermacherInnen bei diesem Zielpublikum unter großem Druck stehen. Von den KünstlerInnen wird ein ständiges Hinterfragen abverlangt, ob die Aller kleinsten sich für die Darstellungen interessieren und sie in der Lage sind der Erzählung zu folgen. In diesem Zusammenhang können sich oft von Anfang an erhebliche Schwierigkeiten ergeben, das Publikum für sich zu gewinnen bzw. droht während der Aufführung immer wieder die Gefahr es zu verlieren. „Viele Elemente einer Theateraufführung müssen überdacht und in einen stimmigen Gesamtkontext gebracht werden.“³⁰⁷

Rohringer sieht ihre Aufgabe als Künstlerin in der Erzeugung faszinierender Bilder für ihr Publikum, welche sie mit einfachen, jedoch höchst ausgefeilten ästhetischen Mitteln in den Aufführungen zeigen möchte. Ihr Ziel ist es, dass in den Menschen eine Rückkoppelung des Gesehenen auf ihre Erfahrungen entsteht. Hat der Zusehende aufgrund von fehlenden Kenntnissen keine Assoziationen mit dem Bühnengeschehen, so muss trotzdem in ihm etwas in die Wege geleitet werden, da dem Theatererlebnis eine besondere Bewertung zuteil werden soll. Die Aufführung muss vom Publikum als ein qualitativ hochwertiges Ereignis empfunden werden und Raum für eventuell gemachte Entwicklungen des Individuums schaffen. Roman Wuketich wiederum hebt hervor, dass diese Altersgruppe ihre ganze Umwelt durch Reize erlebt. Er sieht in der Aufgabe der KünstlerInnen das Zeigen bewusster Darstellungen auf der Bühne, die eine Stimulation aller Sinne beinhalten.³⁰⁸ Produktionen für die Aller kleinsten richten sich zwar an ein bestimmtes definiertes Zielpublikum, jedoch kommt es nicht alleine in die Theatervorstellungen. Für KünstlerInnen ist es eine Gratwanderung, da sie sich in ihren Aufführungen gleichzeitig auf die Aller kleinsten, ihre erwachsenen BegleiterInnen und auf ihr künstlerisches Schaffen in der Bühnensituation konzentrieren sowie einlassen müssen. Dies erfordert ein intensives Oszillieren der eigenen Wahrnehmungsebenen, da das Publikum in diesem Theater die Gegebenheiten der Vorstellung immer wieder neu bestimmt.

³⁰⁴ Vgl. Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 6. Mai 2013.

³⁰⁵ Cordula Nossek, Interview geführt am 16. Mai 2013.

³⁰⁶ Vgl. Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 30. April 2013.

³⁰⁷ Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 30. April 2013.

³⁰⁸ Vgl. ebenda.

Die KünstlerInnen müssen ihre allerjüngsten ZuseherInnen im Theater für die Aller kleinsten vor allem ernst nehmen und respektieren. SchauspielerInnen haben sich der Herausforderung zu stellen, während ihres Spiels besonders auf die Bedürfnisse ihres Publikums einzugehen und sie in den Prozess der Darstellung mit einzubinden. Nur so kann ein kollektives Erlebnis beider Instanzen gewährleistet werden. Die SpielerInnen sollen vor allem improvisationsfähig und nicht kontaktscheu sein, da sie neben den Vorgaben des Textes bzw. der zugrundeliegenden Form des Konzepts, insbesondere auf ihr Publikum einzugehen haben, um dieses in den Theaterprozess zu involvieren. Partizipation des Publikums und Interaktionen zwischen ihm und den DarstellerInnen sind wesentliche Spezifika des Theaters für die Aller kleinsten. Das Etablieren und Aufnehmen dieser müssen von den SpielerInnen gewährleistet und in die Aufführung integriert werden, jedoch unter der Bewahrung der Stückintention. Stephan Rabl verweist auf die Nichtexistenz der vierten Wand im Aller kleinstentheater. Laut seiner Definition gibt es sie in diesen Aufführungen nicht, da generell im Theater für das jüngste Publikum „keine Wände und Grenzen herrschen.“³⁰⁹ SchauspielerInnen müssen in einen direkten Kontakt mit ihren jüngsten ZuseherInnen treten, sich ihnen öffnen und auf sie eingehen. Während der Aufführungen sollen sie auf die emotionalen Bedürfnisse der Aller kleinsten reagieren, um diese durch die Vorstellung zu führen und zu tragen. Eine offene Spielweise ist verpflichtend um das Publikum in das Theatererlebnis aktiv einzubinden. Die Regisseurin und Dramaturgin am *Jungen Schauspielhaus Düsseldorf* Kristin Hess definiert die jüngsten ZuseherInnen als Teil der künstlerischen Erfahrung und schreibt: „Kleine Kinder akzeptieren die vierte Wand nicht, weil sie nicht da ist. Insofern schult es die Spieler und die Macher in ihrer Fähigkeit ein Theater *für ein Publikum* zu machen.“³¹⁰

Die Kulturwissenschaftlerin und Dramaturgin Caroline Heinemann hebt den Blickkontakt als weiteres Mittel, mit dem sich die KünstlerInnen im Aller kleinstentheater ihren RezipientInnen nähern, hervor. Sie weist jedoch darauf hin, dass die Kontaktaufnahme auf keinen Fall zu rasch erfolgen darf, da sonst die Möglichkeit besteht, dass die Kinder Angst bekommen und somit die Kommunikation sowie schließlich die Aufführung aus der Balance gebracht werden würde.³¹¹ Das Theater für die Aller kleinsten verlangt große Anstrengungen und qualitativ hochwertige Leistungen von ihren KünstlerInnen ab. Agnès Desfosses ermutigt all jene, die sich mit dieser

³⁰⁹ Stephan Rabl, Interview geführt am 5. März 2013.

³¹⁰ Dan Droste, Gabi, „Die Wiederentdeckung des Theaters aus dem Geiste des Kinderspiels. Kirstin Hess im Gespräch mit Gabi dan Droste“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², S. 160. [Hervorhebung im Original]

³¹¹ Vgl. Heinemann, Caroline, „Wahrnehmungs-, Kommunikations- und Erlebnisräume. Der Raum als grundlegender Parameter des Theaters für die Aller kleinsten“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², S. 138.

Altersgruppe beschäftigen, indem sie schreibt, dass aufgrund der Verschiedenheit der einzelnen Vorstellungen die TheatermacherInnen immer mehr an den Reaktionen des Publikums wachsen können³¹². Nachdem die ersten Überraschungen, die den DarstellerInnen widerfahren, vorbei sind, wird sich ihr Spiel durch den direkten Kontakt zu den Allerkleinsten bereichern³¹³. Gabi dan Droste beschäftigte sich ebenfalls mit den Anforderungen, die an Theatermachende im Kleinstkinderbereich gestellt werden. In dieser Hinsicht führte sie ein Gespräch mit den drei SchauspielerInnen Marja Hoffmann, Klaus Frenzel und Manuel Krstanovic, die sich in ihren Arbeiten mit dem jüngsten Publikum auseinandersetzen. Krstanovic geht auf ihre Frage, welche Anstrengungen die DarstellerInnen während der Aufführungen zu meistern haben, ein und zählt folgende Problematiken auf:

„Die geistige Konzentration, neben der körperlichen Anstrengung, auf die Durchführung einer körperlichen Aktion und die Konzentration auf den Ton, auf die Kollegen, auf die Musik. Man merkt sehr schnell, wenn die Konzentration in eine von den Richtungen nachlässt und wenn die Seifenblase zerplatzt. Man merkt, wenn man die Kinder verliert – das kann in dem Augenblick ganz schwer werden, weil sie auch eine Macht haben. Ein Kind steckt das nächste an. Wenn sie laut werden, dann sind sie laut.“³¹⁴

AutorInnen sowie RegisseurInnen tragen, da sie unter anderem die etablierten Produktionen flexibel gestalten müssen, eine große Verantwortung im Allerkleinstenbereich, da SchauspielerInnen ihre Inszenierungen oft den Reaktionen des Publikums während der Aufführung anpassen. Strikt fixierte Spielformen bzw. Texte tragen nicht zur Entwicklung von Interaktionen zwischen ZuseherInnen und DarstellerInnen im Theatererlebnis bei und können deshalb für diese Altersgruppe nicht bestehen. Die in den Produktionen zu erzählenden Geschichten bzw. Episoden bleiben in ihrem Sinne zwar unverändert, nur können die Wege der Darstellung oft unter Einbindung des Publikums von Aufführung zu Aufführung abweichen.

Die ZuseherInnen lassen sich im Allerkleinstentheater nicht als eine homogene Gruppe definieren. Die DarstellerInnen stehen vor der Herausforderung ihre Spielweise und das zu Erzählende immer wieder neu auf ihr Publikum anzupassen. Laura-Lee Röckendorfer thematisiert dieses Spezifika und die sich daraus ergebenden Anforderungen für die SchauspielerInnen in ihrer Diplomarbeit *Theater & Krabbelstube. Theatrale Prozesse für und mit Kindern im Alter 0-3*:

³¹² Vgl. Desfosses, Agnès, „Wir spielen für Kinder, für die unseren und für jene, die es geliebt sind. Theater für die ganz Kleinen“, in: *Kinder- und Jugendtheater in Frankreich*, Hg. Wolfgang Schneider, Frankfurt am Main: dipa-Verlag 1997, S. 87.

³¹³ Vgl. ebenda, S. 87.

³¹⁴ Dan Droste, Gabi, „Kommunikation ist die Kunst!“, S. 166.

„Handelt es sich um ein Stück, das für die Zielgruppe 1-3 konzipiert wurde, so finden sich im Publikum einjährige Kinder, die vielleicht gerade ihre ersten Worte gelernt haben, die Welt noch auf allen Vieren entdecken und die noch nie zuvor an einem theatralen Prozess beteiligt waren. In dieser Gruppe befinden sich allerdings auch dreijährige Kinder, die vielleicht gerade ihre ersten Tage im Kindergarten erlebt haben, schon bis dreißig zählen können, sich morgens selbst anziehen und gerade mit dem Geigenunterricht begonnen haben. [...] Die Spieler*innen sehen sich mit der Tatsache konfrontiert, dass jedes einzelne Kind, das im Publikum sitzt, unterschiedliche Charakterzüge aufweist, unterschiedliche Stufen der Entwicklung durchlebt, mit unterschiedlichen Erziehungsformen aufwächst und unterschiedliche Erfahrungshorizonte mitbringt.“³¹⁵

Der Theaterwissenschaftler und Festivalleiter Martin Vogg setzt sich in seinem Buch *Die Kunst des Kindertheaters* mit der Definition und Bedeutung von Kindertheater auseinander. Er nimmt vor allem Bezug auf die Wichtigkeit der Kunst und deren Wirkung auf gesellschaftliche Prozesse. Vogg hebt hervor, wie viele verschiedene Ebenen bei der Etablierung von Stücken für das allerjüngste Publikum berücksichtigt werden müssen:

„Wer für Kinder schreibt, der schreibt immer auch für Erwachsene. Der schreibt für den kleinen Jungen, das kleine Mädchen, die wir waren, und die wir immer noch sind. Neugierig, unfertig und froh darüber, eine Geschichte erzählt zu bekommen, die uns reicher macht. Wer für Kinder schreibt, ist zwar selbst noch ein Kind, aber er ist auch der Erwachsene, der über das Kindsein hinaus gewachsen ist. Er hat eine Empfindung für die Breite und Komplexität unseres Seins, ein Empfinden dafür, daß im Greis ein Kind steckt, wie auch im jedem Kind ein Greis schlummert.“³¹⁶

Wer Stücke für die Aller kleinsten zu konzipieren versucht, hat sich vor allem mit dem Thema Kindheit auseinanderzusetzen. „Der vorherrschende Irrglaube in der >pädagogisch-wertvollen< Kultur für (Klein)-Kinder ist es, zu denken, man müsse irgendetwas verniedlichen, damit das Kind es versteht.“³¹⁷ Dieses Zitat beruht auf der Aussage von Kristin Hess, die in einem gemeinsamen Gespräch mit Gabi dan Droste über ihre Arbeitserfahrung im Aller kleinstenbereich berichtet. Die Produktion *Das Mond-Ei* stellte ihre erste Regiearbeit dar, die unter anderem 2010 am 20. *Internationalen Kindertheaterfestival Haifa* in Israel gezeigt wurde³¹⁸. Vorbereitend für die Etablierung des Aller kleinstenstückes beschäftigte sie sich mit entwicklungspsychologischen Grundlagen der Null- bis Dreijährigen und setzte sich mit ihren Denkleistungen sowie der Entwicklung ihrer mentalen Fähigkeiten

³¹⁵ Röckendorfer, Laura-Lee, *Theater & Krabbelstube*, S. 77.

³¹⁶ Vogg, Martin, *Die Kunst des Kindertheaters. Analyse des künstlerischen Potentials einer dramaturgischen Gattung*, Frankfurt am Main: Lang 2000, S. 130.

³¹⁷ Dan Droste, Gabi, „Die Wiederentdeckung des Theaters aus dem Geiste des Kinderspiels“, S. 161.

³¹⁸ Vgl. Goethe Institut Israel, „20. Internationales Kindertheaterfestival Haifa. Mit deutschen Beiträgen“, in: Homepage Goethe Institut Israel. Zugriff am 25. Jänner 2014 unter <http://www.goethe.de/ins/il/lp/ver/act/the/2010/de5734682v.htm>.

auseinander³¹⁹. Hess kam dadurch zu der Erkenntnis, dass „aus der Beobachtung der Wahrnehmungs- und Denkweisen der Kinder [...] sich die Wahl der Bühnenmittel“³²⁰ ableitet. Sie fordert von SpielerInnen im Allerkleinstenbereich ein „hervorragendes Schauspielhandwerk, aber genauso ein hohes Maß an Konzentration, große Durchlässigkeit und hohe Sensibilität dem Publikum gegenüber.“³²¹

Es wird in Aufführungen Momente geben, in denen es geschehen kann, dass Kinder Angst bekommen. Der Theatermachende ist sich dieses Risikos bewusst, dass Vorstellungen zum Teil oder durchgehend gestört werden könnten. Jedoch wird er dadurch seine Produktionen und gewählte Spielformen nicht verschmälern, indem er verharmlost und bagatellisiert. In einigen Aufführungen wird das Prinzip der Einfachheit zwar berücksichtigt, jedoch werden generell im Theater für die Allerkleinsten, wie auch im Jugend- bzw. Erwachsenenbereich, künstlerische Neuschöpfungen gemacht und mit vielfältigen ästhetischen Formen experimentiert. Die Diversität der Allerkleinstenproduktionen ist sehr groß, da die einzelnen Arbeiten in ihren Spielformen, Arbeitsvorgehensweisen, theatralen Prozessen, Darstellungsarten und den zugrunde liegenden Thematiken erheblich voneinander abweichen. Gerd Taube bekräftigt dies, indem er davon ausgeht, dass sich aus „einfachen Beobachtungen singulärer Aufführungen keine belastbaren Aussagen zu ästhetischen Grundsätzen des Theaters für die Jüngsten ableiten“³²² lassen.

Stephan Rabl erwähnt hierzu, dass er es als sehr „gesund“ betrachtet, sich mit Aufführungen für das jüngste Zielpublikum zu beschäftigen. Der Direktor des *DSCHUNGEL WIEN* sieht in der Produktionsetablierung für diese Altersgruppe das Potenzial einer intensiven ästhetischen Auseinandersetzung mit Kunst und Theater, in der RegisseurInnen, SchauspielerInnen und AutorInnen Eigenschaften und Inhalte der eigenen Arbeiten hinterfragen können.³²³ TheatermacherInnen, die ihre Produktionen für solch ein junges Publikum konzipieren, müssen ihr künstlerisches Handwerk vollkommen beherrschen und sich der besonderen psychologischen sowie physiologischen Fähigkeiten und Spezifika ihrer ZuseherInnen bewusst sein. Nur unter diesen Umständen können ästhetisch hochqualitative Aufführungen für das allerjüngste Zielpublikum entstehen, die an dessen Erfahrungen anknüpfen und dessen Leben im besten Falle positiv bereichern.

³¹⁹ Vgl. Dan Droste, Gabi, „Die Wiederentdeckung des Theaters aus dem Geiste des Kinderspiels“, S. 159.

³²⁰ Ebenda, S. 160.

³²¹ Ebenda, S. 161.

³²² Taube, Gerd, „first steps – Erste Erträge“, S. 87.

³²³ Vgl. Stephan Rabl, Interview geführt am 5. März 2013.

5. Etablierung von Regeln und Grenzen

Jedes Spiel braucht Regeln, jedoch existiert im Theater für die Allerkleinsten eine besondere Fragilität von Spielvereinbarungen, bei denen laut Gerd Taube zwischen zwei Grenzen unterschieden werden muss:

„Es gibt Haltepunkte und Wendepunkte in der Aufführung, in der die Spielregeln neu verhandelt oder von den Spielern neu gesetzt werden können. [...] Im Zusammenhang mit den Regeln sind auch die Grenzen entscheidend. Da wäre zwischen den Grenzen, die außerhalb der Ästhetik der Aufführung gesetzt werden (Rahmenbedingungen) und jenen Grenzen zu unterscheiden, die durch die Ästhetik gesetzt werden. Beide Arten von Grenzen werden von außen gesetzt, von den Spielern, sie können von den Kindern nicht beeinflusst werden. Sie unterscheiden sich aber in der Art und Weise, in der sie für den Zuschauer kommuniziert werden. Die Gesamtsituation ist gesetzt und kann von den Kindern nicht verhandelt oder verändert werden.“³²⁴

Taube setzt sich in seinem Beitrag „first steps – Erste Einträge“ unter anderem mit der Besonderheit der Konventionen und Grenzsetzungen im Theater für die Allerkleinsten auseinander. Aufgrund der Flexibilität der Spielvereinbarungen in Inszenierungen für das jüngste Publikum verweist er auf die Produktion *Sous la table* (dt. *Unter dem Tisch*), in der „es während der Aufführung wechselnde Regeln zum Aufenthaltsort und Verhalten der Zuschauer“³²⁵ gibt. Das Publikum nimmt zunächst Platz auf roten Pölstern, die auf dem Boden situiert sind, sodass es aus dieser Perspektive einen überdimensional großen Tisch, an dem die Aufführung stattfinden wird, im Blickfeld hat. Zu Beginn der Vorstellung werden die Kleinstkinder und ihre erwachsene BegleiterInnen eingeladen an jenem zuvor gesehenen Möbelstück, das sie zunächst nur von der Ferne betrachtet haben, gemeinsam mit den DarstellerInnen Platz zu nehmen. Gegen Ende der Aufführung situieren sich SchauspielerInnen und ZuschauerInnen unter dem Tisch, sodass das Publikum intensiv in das Stück integriert wird.³²⁶ In der Publikation *Sieben Theaterstücke für die Allerkleinsten*, die im Jahre 2000 von Roberto Frabetti herausgegeben wurde, findet sich ein exakter Bericht von *Sous la table*, der den LeserInnen vor allem über die Erfahrungen der SpielerInnen und dem Aufführungserlebnis Aufschluss gibt. Die Produktion wurde für insgesamt 50 BesucherInnen konzipiert und richtet sich an ein Publikum zwischen eineinhalb und dreieinhalb Jahren³²⁷. In der Aufführung agieren eine weibliche und ein männlicher SchauspielerIn, „die nacheinander die Rollen der Eltern, der Matrosen, der

³²⁴ Taube, Gerd, „first steps – Erste Erträge“, SS. 94-95.

³²⁵ Ebenda, S. 94.

³²⁶ Vgl. ebenda, SS. 94-95.

³²⁷ Vgl. Frabetti, Roberto, *Sieben Theaterstücke für die Allerkleinsten*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2000, S. 7.

Meerjungfrau und des Meerjungmannes einnehmen.“³²⁸ *Sous la table* wurde von der französischen Regisseurin Agnès Desfosses im Jahre 1996 etabliert. Die interaktive Produktion wurde zunächst „drei Jahre lang über dreihundert Mal gespielt, bevor es schriftlich fixiert wurde.“³²⁹

Sinje Kuhn schreibt in ihrem Artikel „Audience participation in children’s theatre performances“: „It is the people producing the show who lay down the structures and rules of the performance. And they decide on the ‘how’ and ‘when’ of audience participation“.³³⁰ Aufführungen des Theaters für die Allerkleinsten basieren in ihrem Grundkonzept auf der Partizipation des Publikums und den Interaktionen, die zwischen AkteurInnen und Zusehenden stattfinden. Durch eine offene Spielweise der SchauspielerInnen können Kleinstkinder zu einer aktiven Teilhabe, die oft verbal erfolgt, im Theaterprozess ermutigt werden. Das, was auf der Bühne passiert, folgt einem bewusst intendierten Handlungsablauf, der unter Einplanung von möglichen Einwüfen des jüngsten Publikums kurze Zeit durchbrochen werden kann, jedoch von den SpielerInnen wieder aufgenommen wird, sodass die Geschichte (weiter)erzählt und zu ihrem/einem Ende gelangt. Sobald das Geschehen unterbrochen wird, konzentrieren sich Theatermachende auf das Fortschreiten der in der Aufführung zu zeigenden theatralen Darstellungen. Die Problematik spitzt sich jedoch zu, wenn Kleinstkinder zu Störfaktoren werden, indem sie durch weitere Zwischenrufe oder durch Betreten des Aufführungsraumes das Bühnengeschehen intervenieren und dadurch Wahrnehmungsprozesse der anderen ZuseherInnen beeinträchtigt werden. Reaktionen und Äußerungen seitens des Publikums stellen spezifische Elemente des Theaters für die Allerkleinsten dar, jedoch werden der Partizipation und Interaktion zu Gunsten des Aufführungserlebnisses Grenzen gesetzt. Sie hängen von dem Einfühlungsvermögen und den Erfahrungen der SchauspielerInnen auf der Bühne ab. In Fällen, in denen sich das Kind nicht von den DarstellerInnen während der Vorstellung beruhigen lässt, haben die BegleiterInnen die Aufgabe, ihren Schützlingen, wenn möglichst ruhig und freundlich, zu helfen, erneut in den weiterführenden Verlauf der Geschichte einzusteigen. Wie bereits erwähnt, wird dem Erwachsenen eine Vorbildfunktion zuteil, da er als Weggefährte des Kleinstkindes gesehen wird. Taube betont die Bedeutung der BegleiterInnen, da sie jene ausschlaggebende Instanz während der Aufführung sind, die über die Akzeptanz der Regeln sowie Grenzen entscheidet:

³²⁸ Frabetti, Roberto, *Sieben Theaterstücke für die Allerkleinsten*, S. 8.

³²⁹ Ebenda, S. 9.

³³⁰ Kuhn, Sinje, „Audience participation in children’s theatre performances“, *IXYPSILONZETT – Magazine for Children’s and Young People Theatre* 01/2008, S. 28.

„Die Mutter, die entscheidet, dass ihr Kind mit seinem Weinen, seiner Unruhe, seinen Bewegungen im Bühnenraum das gemeinsame Erlebnis stört, spürt diese Grenzen und akzeptiert sie. Der Vater, der während der Aufführung den Bühnenraum betritt, um ein Foto von seiner Tochter als Zuschauerin zu machen, hat die Regeln falsch oder gar nicht verstanden, er missachtet sie.“³³¹

Die Spielvereinbarungen müssen vor Beginn der Aufführung den erwachsenen BegleiterInnen und den Kindern erklärt werden, da sich die Konventionen und Spielvereinbarungen im Theater für die Allerkleinsten von den Gepflogenheiten des herkömmlichen Erwachsenentheaters wesentlich unterscheiden. Elisa Priester sieht den adulten Menschen als Vermittler theatraler Konventionen und Regeln, der jedoch gleichsam wie die Kleinstkinder von diesen in Kenntnis gesetzt werden muss.

„Mit der Vergabe der Regeln soll der physische Reaktionsraum des Kindes eingeschränkt und die Kinder vor einem Überengagement ihrer Begleiter geschützt werden. Denn die Verantwortlichkeit gegenüber ihren Schützlingen führt dazu, dass sie sich eher nach bekannten Regeln verhalten und die Einhaltung dieser auch von den Kindern verlangen, als auf Reglementierung zu verzichten. Das >Sich-Mitverantwortlich-Fühlen< für das Gelingen der Aufführung kann zu unnötigen Restriktionsmaßnahmen oder Engagement führen.“³³²

Die Kleinstkinder sollen die Bühne während der Vorstellung nicht betreten, außer in jenen Produktionen, wie zum Beispiel *Sous la table* oder *Le jardin du possible*, deren Konzeptionen auf Bewegungen der ZuseherInnen im szenischen Raum beruhen sowie ausgerichtet sind. Erfolgt jedoch eine klare Trennung von Bühnen- und Publikumsraum ist dies strikt untersagt. Gründe einer Selektion ist der Schutz der ZuseherInnen und des Theatererlebnisses während der Aufführung. Der Bühnenraum weist oft einige Gefahrenquellen auf, wie Stufen, vermehrte Bewegungen und schwere Gegenstände, die durch unsachgemäße Handhabung umfallen, beschädigt werden sowie im schlimmsten Fall Menschen verletzen. Vor allem wird dadurch die Wahrnehmung der anderen ZuschauerInnen zerstört, die sich durch das im Aufführungsort bewegende Kleinstkind in ihrer jeweiligen Rezeption des gezeigten Geschehnisses gestört fühlen können.

Christopher Balme setzt sich in seiner Publikation *Einführung in die Theaterwissenschaft* mit der Präsenz und zentralen Bedeutung des Zusehenden im Theater auseinander. Er beschäftigt sich mit der Publikums- und Rezeptionsforschung und führt an, dass sich das Verhalten im Theater „durch eine Reihe von komplexen Verhaltensweisen [...], die sowohl das Verhalten der Zuschauer untereinander als auch im Hinblick auf das Bühnengeschehen regeln“³³³ auszeichnet. Balme bezieht sich auf

³³¹ Taube, Gerd, „first steps – Erste Erträge“, S. 96.

³³² Priester, Elisa, „Der Erwachsene im Produktionsprozess »Holzklopfen«“, S. 208.

³³³ Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 136.

die *Frame Analysis* (dt. Rahmenanalyse) des Soziologen Erving Goffman und hält vier Hypothesen zum Theaterrahmen nach dem Theaterwissenschaftler Henri Schoenmakers³³⁴ fest:

„1. Rahmenkompetenz muss entwickelt werden: Die im Theaterrahmen relevanten Konventionen und Verhaltensweisen sind nicht angeboren, sondern müssen gelernt werden. 2. Rahmen sind kontingent: sie sind geschichtlichen Veränderungen unterworfen. [...] 3. Kontingenz bezieht sich auf kulturelle Unterschiede: Die Elemente, Normen und Verhaltensweisen, die den Theaterrahmen konstituieren, sind keineswegs homogen, sondern erscheinen in kulturspezifischen Kombinationen. 4. Der Theaterrahmen bestimmt die kognitiven und emotionalen Reaktionen der Zuschauer. Handlungen auf der Bühne, auch wenn sie identisch mit Handlungen außerhalb des Theaterrahmens sind, werden nach den Gesetzen des Theaterrahmens verarbeitet.“³³⁵

Die Etablierung von Grenzen und Regeln während den Aufführungen beeinflusst das Verhalten der ZuseherInnen in erheblichem Maße. Die Partizipation wird unter Umständen eingeschränkt, jedoch kann die Intention der Handlungen bzw. das Erzählen der Geschichte bewahrt werden. Konventionen im Theater sind von Produktionsstätte zu Produktionsstätte unterschiedlich definiert und vor allem auch kulturspezifisch. Sie müssen dem Publikum vermittelt werden, da sie unter anderem auch nicht angeboren sind.

Sowohl Erwachsene als auch das jüngste Publikum müssen sich an Regeln, die von den jeweiligen Spielstätten bzw. KünstlerInnen intendiert werden, halten. Das Verbot der Konsumation von Speisen und Getränken, des Fotografierens und des Telefonierens wird während Vorstellungen im Erwachsenen- sowie Jugendbereich von seinen ZuseherInnen weitgehend beachtet. Durch eigene Beobachtungen von Aufführungen im Allerkleinstentheater muss berichtet werden, dass sich in vielen Fällen vor allem Eltern nicht an diese Konventionen halten. Fotos werden während der Vorstellung von ihren Kleinen, sowie auch vom Bühnenraum gemacht, um die ersten Theatererlebnisse ihrer Jüngsten festzuhalten. Die Aufführung wird in manchen Fällen durch Rascheln von in Tüten und Alufolie befindlichen Nahrungsmitteln gestört. Viele Theaterinstitutionen bieten auf ihrer jeweiligen Homepage sogenannte Verhaltensregeln an, die sich die erwachsenen BegleiterInnen bereits vor dem Besuch einer Vorstellung ansehen können. Es wird jedoch auch sehr oft versucht, die vorherrschenden Konventionen und Regeln, die während einer Aufführung bestehen, vor dem Beginn einer Inszenierung nochmals dem Publikum zu vermitteln.

³³⁴ Anmerkung: Der holländische Theaterwissenschaftler Henri Schoenmakers entwickelte die Rahmentheorie des Soziologen Goffmann für die theatrale Rezeptionsforschung weiter. – Siehe: Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 136.

³³⁵ Ebenda, S. 137.

6. Atmosphäre und Wahrnehmung mit allen Sinnen

Durch das Hören und Sehen einer Aufführung im Bereich des Allerkleinstentheaters, das Fühlen bzw. Riechen der in den Inszenierungen verwendeten Materialien und das Schmecken von Obst, Gemüse oder anderen Nahrungsmitteln während der Vorstellung etablieren sich Produktionen, die durch ihre zugrundeliegenden Spielkonzeptionen auf Wahrnehmungen mit allen Sinnen abzielen. Das Theatererlebnis entsteht entweder durch eine Kombination aller fünf Sinne oder durch Bezugnahme auf einzelne bzw. einige von ihnen. Gerd Taube setzt sich in seinem Bericht „first steps – Erste Erträge“ unter anderem mit dem Begriff *Wahrnehmung* auseinander, der „im Theater für die Jüngsten nicht nur Hören und Sehen“ beinhaltet, da vor allem auch dem Taktilen wie Berühren, Tasten und Streicheln eine wesentliche Bedeutung zukommt³³⁶. Aufgrund des Wahrnehmungsvermögens dieser Altersgruppe müssen laut Roman Wuketich die darzustellenden Inhalte in Aufführungen mit Reizen und Sinnen umgesetzt werden³³⁷. Die Produktion *Sous la table* von der Regisseurin Agnès Desfosses versucht beispielsweise ihre ZuseherInnen auf allen Sinnesebenen anzusprechen: „über Geschmackssinn, Tastsinn, Geruchssinn, über Augen und Ohren, um sie ganz zu erreichen und in eine gemeinsame Geschichte hereinzuholen.“³³⁸ Am Ende von Cordula Nosseks Inszenierung *Schneckenalarm*, in der eine Schnecke die Hauptfigur ist, darf das Publikum Karottenstücke essen³³⁹. In *Popcorn*, einer Produktion von Stephan Rabl, die im *DSCHUNGEL* gezeigt wurde, wird Öl in Kochtöpfen erhitzt, um Popcorn zu machen, Schokolade geschmolzen sowie mit Orangen und Zuckerwatte gespielt. Das Publikum kann während der Aufführung verschiedene Essensgerüche wahrnehmen.

Die Theaterpädagogin, -wissenschaftlerin und Dramaturgin Ute Pinkert setzt sich in ihrem Beitrag „Theater von Anfang an! – alles auf Anfang?“ mit ästhetischen Erfahrungen von Kleinstkindern in Alltags- und Kunsträumen auseinander. Sie schreibt, dass die Allerkleinsten „mit der Wirklichkeit weniger diskursiv-sprachlich als körperlich-sinnlich in Kontakt“ treten und die Art ihrer Weltbegegnung „an ein subjektives Prozesserleben und damit an das unmittelbare Zusammenspiel von Körperbewegung und Sinneserfahrung“³⁴⁰ geknüpft ist. Die Allerkleinsten sind laut ihrer Definition in den Aufführungen „spürbar körperlich präsent und in ihrer körperbezogenen Wahrnehmung

³³⁶ Vgl. Taube, Gerd, „first steps – Erste Erträge“, S. 91.

³³⁷ Vgl. Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 30. April 2013.

³³⁸ Frabetti, Roberto, *Sieben Theaterstücke für die Allerkleinsten*, SS. 11-12.

³³⁹ Vgl. Cordula Nossek, Interview geführt am 16. Mai 2013.

³⁴⁰ Pinkert, Ute, „»Theater von Anfang an!« -alles auf Anfang? Von der Einübung sinnlicher Wahrnehmungsweisen“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², S. 122.

auf die gesamte theatrale Situation ausgerichtet.“³⁴¹ Die jüngsten ZuseherInnen verarbeiten die in den Vorstellungen stimulierten Reize, schenken den Aktionen und Bewegungen der SpielerInnen höchste Aufmerksamkeit und setzen sich mit der Beschaffenheit des Raumes, in dem sie sich befinden, mit all seinen Elementen genauestens auseinander.

Laut der Definition, die im *Metzler Lexikon Theatertheorie* vorgenommen wird, leitet sich der Begriff *Ästhetik* aus dem lateinischen *aisthesis* ab und bedeutet Sinneswahrnehmung bzw. -empfindung³⁴². Sie gilt zum einen seit 1750 als Teildisziplin der Philosophie, „die sich mit den Künsten und dem Schönen beschäftigt“ und als „Lehre von der Kunst und vom Natur- wie Kunstschönen“. Zum anderen wird sie „seit den 1970er Jahren im etymologischen Sinne als Aisthesis, als sinnliche Wahrnehmung und Erkenntnis rekonzeptualisiert“ und als Theorie von Wahrnehmung und -weisen definiert.³⁴³ Ästhetische Darstellungen beziehen sich in ihren Konzepten auf die Etablierung einer sinnlich wahrgenommenen Atmosphäre. Das folgende Zitat bezieht sich auf Sabine Schoutens Definition des Terminus *Atmosphäre*, das im *Metzler Lexikon Theatertheorie* veröffentlicht wurde:

„Der Begriff A. [Atmosphäre] bezieht sich in seiner ästhetischen Bedeutung auf die leiblich-affektive Wirkung einer Umgebung in ihrer jeweiligen Wahrnehmungssituation. Grundsätzlich ist jeder [...] Raum durch eine spezifische A. geprägt, die entweder aus unwillkürlich zusammenwirkenden oder bewusst inszenierten Qualitäten eines Orts resultiert. Für das Theater sind zwei Wahrnehmungsweisen der A. kennzeichnend. [...] Zum einen kann die von den Schauspielern, dem Bühnenbild etc. dargestellte A. vom [...] Zuschauer als solche gedeutet werden. Zum anderen verweist der Begriff aber vor allem auf das Erleben der eigenen Befindlichkeit innerhalb einer räumlichen [...] Situation.“³⁴⁴

Dem Theatererlebnis ist inhärent, dass sich sein jüngstes Publikum in den Aufführungen wohlfühlen soll. Nur unter diesen Umständen wird den Vorstellungen eine positive Konnotation von Seiten der ZuseherInnen zuteil. Die Entstehung einer Wohlfühl-Atmosphäre trägt wesentlich zum Gelingen einer Produktion im Allerkleinstenbereich bei. Die unter Vierjährigen sind bereit sich mit ihrem ganzen Wesen auf die gezeigten Darstellungen zu konzentrieren und das Theatererlebnis auf sich wirken zu lassen. Wenn die in den Produktionen umgesetzten Intentionen des Theaters für die Allerkleinsten vom jüngsten Publikum angenommen werden, besitzen Aufführungen einen Festcharakter. Die ZuseherInnen befinden sich in einem für sie

³⁴¹ Pinkert, Ute, „»Theater von Anfang an!« -alles auf Anfang?“, S. 122.

³⁴² Vgl. Kolesch, Doris, „Ästhetik“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2005, S. 6.

³⁴³ Vgl. ebenda, S. 6.

³⁴⁴ Schouten, Sabine, „Atmosphäre“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2005, S. 13.

ungewohnten Raum und werden im Spiel der DarstellerInnen unter anderem mit ästhetischen Erfahrungen konfrontiert. Der Soziologe Dirk Baecker bestimmt das Fest als eine Differenz zum Alltag, wobei es von ihm entlastet und wiederum auf ihn reflektiert sowie vorbereitet³⁴⁵. „Es gibt den Alltag und es gibt das Fest. Beide unterliegen unterschiedlichen Regeln, rücken andere Verhaltensmöglichkeiten in den Blick, [und] kennen andere Typen sozialer Begegnungen.“³⁴⁶

Pinkert setzt sich mit der Erzeugung und Bedeutung von Atmosphären im Theater für die Aller kleinsten auseinander. Sie versucht eine Begriffsbestimmung dieses Terminus zu geben und seine Wichtigkeit in den Spielästhetiken für diese Altersgruppe in ihrem Beitrag im Kapitel „Aufwertung der Bedeutung der Sinne und von Atmosphären“ zu betonen:

„Atmosphären sind jenes >Mehr<, das über das Reale, Faktische hinausgeht, das wir nur spüren können, wenn wir uns leiblich darin befinden. Atmosphären bezeichnen eine von den Gegenständen und Personen ausgehende Stimmung, sie sind also etwas, das weder nur der Person oder Sache gehört noch nur unsere subjektive Projektion ist, sondern zwischen Wahrnehmenden und Wahrgenommenen angesiedelt werden muss. [...] Für das Theater für die Aller kleinsten spielen Atmosphären eine entscheidende Rolle. Sie können Vertrautheit und Sicherheit erzeugen, aber auch Erwartung, Fremdheit und natürlich Angst. Sie sind es, die die Kinder für die Theateraufführung einstimmen und somit ihr Wahrnehmungsverhalten bestimmen, bevor noch der erste Schauspieler die Bühne betritt. Sie sind nicht planbar, dennoch sind sie etwas, das produziert wird und im Zusammenspiel der >Stimmungen< des Spielraums, der verwendeten Materialien und der Körper von Schauspielern und Zuschauern entsteht.“³⁴⁷

TheatermacherInnen müssen eine bewusste sowie gut überlegte Entscheidung über die Wahl ihrer Spielform treffen, mit deren Hilfe sie eine Geschichte bzw. thematisch aufeinander abgestimmte Handlungen erzählen und auf der Bühne darstellen wollen. Weitere Überlegungen stellen hierzu die Beschaffenheit des Vorstellungsraumes, dessen Gestaltung sowie der Einsatz bestimmter Materialien, Figuren, Objekte und Möbelstücke dar. Auch die Verwendung von Kostümen, Schminke und Masken darf nicht außer Acht gelassen werden. Das Theaterereignis, das sich im Aller kleinstenbereich nicht alleine auf die Aufführung beschränkt, definiert sich als ein kollektives Erleben der jüngsten ZuseherInnen und deren erwachsenen BegleiterInnen in einer wohlthuenden Atmosphäre.

³⁴⁵ Vgl. Baecker, Dirk, „Das Festival als Fest“, in: *Wozu Theater?*, Hg. Dirk Baecker, Berlin: Theater der Zeit 2013, S. 174.

³⁴⁶ Ebenda, S. 174.

³⁴⁷ Pinkert, Ute, „»Theater von Anfang an!« -alles auf Anfang?“, S. 127.

Die Einrichtung und Gestaltung des Empfangsbereiches, der sanitären Anlagen, gegebenenfalls des Hofes bzw. die Lage des Gebäudes, sowie die Konstruktion und Aufmachung des Bühnenraumes werden von den Kleinstkindern ebenfalls als Theatererlebnis wahrgenommen. Es beginnt mit dem ersten Schritt in die Spielstätte, die so gestaltet werden sollte, dass die Kinder sich bewusst nicht mehr in einer alltäglichen Umgebung befinden. Theater soll von ihnen als ein Ort angesehen werden, der etwas Besonderes ist. Das Wort „runterkommen“ bedeutet in diesem Zusammenhang, den Alltagsstress hinter sich zu lassen und sich zu entspannen. Eltern sollten nicht erst einige Minuten vor Beginn der Inszenierung mit ihren Kleinstkindern im Theater erscheinen, da unter Stresseinfluss die Aufnahme des Geschehens und auch das „Sich Wohlfühlen“ innerhalb des Theatererlebnisses nur schwer zu erreichen sind. Heide Rohringer meint hierzu, dass Kinder Zeit brauchen, um sich auf neue Örtlichkeiten, an denen sich fremde Personen befinden, einzustellen³⁴⁸. Im *ICHDUWIR*-Kindertheater besteht deshalb die Möglichkeit, dass sich das jüngste Publikum vor Beginn der Aufführung Bilderbücher ansieht, die vom Verein zur Verfügung gestellt werden³⁴⁹. Ihnen wird Zeit gegeben sich vom Alltagsstress zu erholen und sich an die neue Umgebung zu gewöhnen. Im *DSCHUNGEL* gibt es neben einem Restaurant ein Foyer mit vielen Sitzgelegenheiten. Das Publikum kann hier Platz nehmen, einige Minuten verweilen, zur Ruhe kommen und sich auf die bevorstehende Vorstellung einstimmen. Rohringer und Wuketich sehen im Theater ein „Entschleunigungspotenzial“ der Kinder³⁵⁰. Die Kleinen leben heutzutage in einer Welt, die sich immer schneller verändert, in der die neuesten Technologien am nächsten Tag schon wieder veraltet sind, der Straßenverkehr immer weiter zunimmt und Menschen durch die wirtschaftliche und politische Situation immer mehr unter Leistungsdruck stehen. Sie selbst werden durch die große Auswahl an Freizeitangeboten oft überfordert und ihre Sinne durch das ständige Erleben von medialen Eindrücken überreizt. Das momentane Bildungssystem klafft an vielen Ecken und Enden, sodass vor allem bildungsbürgerliche Eltern immer mehr für eine individuelle Förderung ihrer Kinder plädieren. Theater kann dazu beitragen, diesen genannten Entwicklungen entgegenzusteuern, da es als ein Ort angesehen werden soll, an dem man sich diesen entziehen kann. Ein gemeinsames positives Erleben einer künstlerischen Welt, die auf ästhetischen Darstellungen in bestimmten für die Aller kleinsten angepassten Räumlichkeiten basiert unter Einbezug von Partizipation des Publikums und deren Interaktionen mit den SchauspielerInnen, soll den Produktionen für diese Altersgruppe inhärent sein.

³⁴⁸ Vgl. Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 6. Mai 2013.

³⁴⁹ Vgl. ebenda.

³⁵⁰ Vgl. ebenda.

Der Festcharakter des Theatererlebnis etabliert sich dadurch, dass sich die jüngsten Kinder an einem für sie ungewohnten und ungewöhnlichen Ort befinden, an dem ihnen die Möglichkeit geboten wird, Erfahrungen und Wahrnehmungen zu machen, die in ihrem Alltag in jenem ästhetischen Maße nicht dargebracht werden können. Die Aller kleinsten sind laut der Dramaturgin Brigitte Korn-Wimmer durchaus in der Lage Kunst und Theater zu erleben, indem sie schlichtweg das Wahrnehmen dem Verstehen vorziehen und so in eine neue Dimension vordringen³⁵¹.

7. Raum und Grenzüberschreitungen

Andreas Kotte schreibt in seiner Publikation *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, dass nicht nur die Regie sondern auch Räume Spielweisen hervorbringen, denn „die Wahl eines Raumes für eine Produktion ist selbst schon ein inszenatorischer Akt, da er die Möglichkeit örtlicher Hervorhebung bestimmt“³⁵². Da das jüngste Publikum als aktiver Mitspielender im Theaterprozess gesehen wird, beinhalten Vorstellungen im Aller kleinstenbereich eine durchlässige Trennung zwischen dem Zuschauer- und Bühnenraum. Es stellt ein Gegenkonzept zum naturalistischen Theater dar, da Wirklichkeiten nicht verschleiert und keine Illusionen erzeugt werden. Die geschaffenen Welten sind laut Gerd Taube als Kunsträume sichtbar³⁵³ und die zu behandelnden Thematiken in den Produktionen versuchen an den bis dahin gemachten Erfahrungen, sowie an psychische, physische und mentale Entwicklungsleistungen des jüngsten Publikums anzuknüpfen. Das Konzept des Aller kleinstentheaters weicht unter anderem auch vom stilisierten, konstruktivistischen, epischen sowie vom Ritual-Theater ab. Caroline Heinemann definiert den Raum als Grundlage intermodaler Wahrnehmungsprozesse in Produktionen für diese Altersgruppe:

„Das traditionelle bürgerliche Theater basiert vor allem auf visueller und akustischer Wahrnehmung: der Zuschauer sieht der Handlung auf der Bühne zu und lauscht der Sprache, den Geräuschen und der Musik der Inszenierung. Nicht nur, aber gerade im Theater für die Aller kleinsten wird dieser Fokus mitunter aufgelöst und den Zuschauern werden vielfältigere Wahrnehmungsmöglichkeiten angeboten.“³⁵⁴

Der Raum, in dem das theatrale Ereignis stattfindet, ist zwar geprägt durch adulte Menschen und ihren künstlerisch-kulturellen Vorstellungen, jedoch wird bewusst auf die Bedürfnisse und Fähigkeiten der kleinsten Kinder eingegangen. Dies zeigt sich vor allem in der Begrenzung der ZuschauerInnenzahl, in der Wahl des Aufführungsortes

³⁵¹ Vgl. Korn-Wimmer, Barbara „Theater von Anfang an in Bologna“, SS. 16-17.

³⁵² Vgl. Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft*, S. 67.

³⁵³ Vgl. Taube, Gerd, „first steps – Erste Erträge“, S. 97.

³⁵⁴ Heinemann, Caroline, „Wahrnehmungs-, Kommunikations- und Erlebnisräume“, S. 132.

und vor allem finden die Vorstellungen vermehrt in Räumen statt, die den BesucherInnen eine flexible Sitz- und Spielmöglichkeit bieten, sodass die Nähe des jüngsten Publikums zu den SchauspielerInnen intensiver gestaltet werden kann. Heinemann sieht den Theaterraum als grundlegenden Parameter in Aufführungen für die aller kleinsten ZuseherInnen. Sie schreibt ihm eine besondere Bedeutung als Basis der wechselseitigen Kommunikation zwischen SpielerInnen und ZuschauerInnen zu:

„Geringe räumliche Distanz, keine trennende Rampe und Verdunkelung des Zuschauerraums sowie eine begrenzte Anzahl von Zuschauern machen es überhaupt erst möglich, dass die Spieler ihr Publikum in gesteigerter Weise wahrnehmen und in eine wechselseitige Kommunikation treten können.“³⁵⁵

Diese räumliche Nähe zwischen SpielerInnen und dem jungen Publikum fördert das Vertrauen beider Instanzen zueinander. Zwischen ihnen entsteht innerhalb der Theatervorstellung eine Intimität, in der auch die Aufmerksamkeit von Seiten der ZuseherInnen gefördert wird. Einige Spielstätten bedienen sich einer Tribüne, auf der das Publikum Platz nehmen kann. Diese ermöglicht den ZuseherInnen dem Geschehen vollkommen zu folgen, da hier eventuelle Sichteinschränkungen durch den Vordermann negiert werden. Oft wird auf eine Erhöhung des Bühnenraumes verzichtet, sodass sich SchauspielerInnen und ZuschauerInnen auf einer gemeinsamen Ebene befinden.

Einen zweigeteilten Publikumsraum findet man in der Inszenierung des Stückes *Vom Kopf des Herrn Zopf*³⁵⁶ der Regisseurin und Leiterin des *Klassenzimmertheaters* Dana Csapo. Es ist eine Koproduktion des *DSCHUNGEL* und wurde am 11. Oktober 2012 in Wien uraufgeführt. Csapo versuchte das Theatererlebnis in einer spezifischen Raumgestaltung zu etablieren³⁵⁷. Der szenische Raum, der von Christopher Balme als „Spielfeld der Akteure einschließlich des Bühnenbildes“³⁵⁸ bezeichnet wird, ist geprägt durch eine gleichzeitige Anwesenheit von SchauspielerInnen und den jüngsten

³⁵⁵ Heinemann, Caroline, „Wahrnehmungs-, Kommunikations- und Erlebnisräume“, S. 137.

³⁵⁶ Anmerkung: „Im Frühjahr 2011 entschieden sich der Dschungel Wien, die Grazer Spielstätten, das Theater des Kindes und der Kaiserverlag Wien zu einer gemeinsamen Ausschreibung für den ‚Wettbewerb 3+‘. Bis zum 13. Jänner 2012 wurden 63 Bühnenstücke, für alle ab drei Jahren, eingereicht. Seitens des Kaiserverlags wurde eine Vorauswahl von 20 Stücken getroffen, aus denen wiederum von den drei beteiligten Theatern das Siegerstück einstimmig gewählt werden musste. Siegerin wurde die Welserin Elke Maria Neuböck mit ihrer Produktion ‚Vom Kopf des Herrn Zopf‘“. Das Stück wurde in der Zusammenarbeit der drei Spielstätten von unterschiedlichen TheatermacherInnen mit individuellen Spielkonzepten etabliert und aufgeführt. – Siehe: o.A., „Theaterstück setzte sich gegen 62 weitere durch“, *Bezirksrundschau*. Zugriff am 28. Jänner 2014 unter <http://www.meinbezirk.at/wels/chronik/theaterstueck-setzte-sich-gegen-62-weitere-durch-d161635.html>.

³⁵⁷ Anmerkung: Dana Csapos spezifischen Raumgestaltung wurde in der Wiederaufnahme des Stückes nicht mehr Folge geleistet. Der *DSCHUNGEL WIEN* entschied sich für eine Trennung des Publikums- und Bühnenraumes.

³⁵⁸ Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 142.

ZuseherInnen. Beim Einlass des Publikums in den Theatersaal teilen zwei SchauspielerInnen Papierdreiecke an die Kinder aus. Sie zeigen ihnen, dass sie sich ganz nahe an das Bühnenbild auf den Boden niederlassen können, falls sie es wollen und sich trauen. Die Eltern und BetreuerInnen setzen sich auf eine im Theatersaal situierte Tribüne, deren letzte drei Reihen verhängt sind. Sie nehmen unter diesen Umständen keine größere Distanz zu den Kindern ein. Das junge Publikum hat bei solch einer Sitzplatzsituation die Möglichkeit, ganz nahe am Geschehen innerhalb einer Kindergruppe zu sein oder das Spiel aus einiger Distanz in der unmittelbaren Nähe der erwachsenen BegleiterInnen zu betrachten. Die Bühne stellt gleichzeitig den Publikumsraum der Allerkleinsten in dieser Produktion dar. SchauspielerInnen können ihre ZuseherInnen leichter durch das Nichtvorhandensein einer örtlichen Trennung in das Geschehen einbinden und vermehrt auf ihre getätigten Äußerungen durch Blickkontakt eingehen. Die Entstehung von Interaktionen wird durch die unmittelbare Nähe zum Gezeigten und der SpielerInnen zum jüngsten Publikum gefördert.³⁵⁹ Laut Andreas Kotte muss der Raum „die Zuschauer und Agierenden aufnehmen und so strukturiert sein, dass sich zwischen ihnen Beziehungen entfalten können.“³⁶⁰ Die Konzipierung des Ortes der szenischen Umsetzung einer Produktion beeinflusst die Etablierung von Partizipation, Interaktionen sowie das Wahrnehmungserlebnis der Allerkleinsten. Heinemann bezeichnet den Raum als direkte Entscheidungsinstanz der während des Spiels gemachten Erfahrungen des Publikums:

„Festzuhalten bleibt, dass die Verortung sowie die räumliche Anordnung einer Inszenierung das Wechselspiel zwischen Zuschauern und Spielern und damit die Aufführung selbst determinieren. Dies trifft auf das Theater grundsätzlich zu, für das Theater für die Allerkleinsten ist der Raum jedoch von ganz besonderer Bedeutung, da er eine Voraussetzung für die publikumsspezifische Arbeit bildet. Beschränkt sich die Gestaltung des Aufführungsraums nicht auf Bühne und Szenografie, sondern bezieht das gesamte räumliche Arrangement in die Inszenierungsarbeit ein, wird es möglich, auf die Spezifik des aller kleinsten Publikums in besonderer Weise einzugehen. Die Fragen nach Wahrnehmungs- und Kommunikationsmöglichkeiten, Interaktions- und Bewegungsangeboten, atmosphärischer Wirkung, Beschaffenheit der Gesamtsituation, Regeln und Grenzen etc. haben immer eine räumliche Verankerung.“³⁶¹

Nachbereitungen, die am Ende von Vorstellungen stattfinden können, haben wesentliche Auswirkungen auf die Gestaltung des Raumerlebnisses im Allerkleinstentheater. Den ZuseherInnen wird demzufolge die Möglichkeit gegeben, den Bühnenraum zu betreten bzw. kommen die SchauspielerInnen zu ihnen um das zuvor Gesehene mit Hilfe der in der Inszenierung integrierten Materialien, Objekte und

³⁵⁹ Anmerkung: Die soeben erfolgte Beschreibung des Raumerlebens in der Produktion *Vom Kopf des Herrn Zopf* beruht auf meinen eigenen Arbeitserfahrungen als Regieassistentin in dieser Inszenierung.

³⁶⁰ Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft*, S. 66.

³⁶¹ Heinemann, Caroline, „Wahrnehmungs-, Kommunikations- und Erlebnisräume“, S. 141.

Figuren nachzuspielen. Der Theatersaal wird vom jüngsten Publikum in verschiedenen Dimensionen erobert und begriffen. Laut Heinemann ist zu beobachten, „dass gerade der körperliche Nachvollzug der Bewegungen durch den Raum ihr Interesse weckt.“³⁶²

„Das Spiel zum Abschluss dient dabei nicht ausschließlich der Nachempfindung der theatralen Ereignisse, sondern auch zur eigenständigen Aneignung des Raumes, zum Entdecken und Erkunden des Spielraumes und zur Erprobung der eigenen Bewegungsmöglichkeiten.“³⁶³

Ein bewusster und von den Theatermachenden geleiteter Umgang mit den in der Produktion verwendeten Requisiten führt dazu, dass sich die Kleinstkinder mit dem zuvor Erlebten intensiver auseinandersetzen können. Durch das Theatererlebnis werden ihre Fern- und zugleich auch Nahrezeptoren angesprochen. Nachbereitungen dienen unter anderem dem Aspekt, dass Kleinstkinder die Erfahrungen der Aufführung noch einige Zeit ausklingen lassen können und nicht gleich aus der zuvor etablierten Atmosphäre entlassen werden. Durch das intensive Wahrnehmen des Theatererlebnisses wird das Gesehene von ihnen oft noch wochenlang nach der Vorstellung verarbeitet³⁶⁴. Den Kleinstkindern wird durch Nachbereitungen die Möglichkeit gegeben, Teile der Aufführung vor Ort zu verarbeiten und mit schon gemachten Erfahrungen zu verknüpfen.

Die Situierung der Produktionsstätte nimmt im Theater für die Allerkleinsten eine wesentliche Rolle in Bezug auf die Wahl des Aufführungsortes ein. Große Aufmerksamkeit liegt auf der Gestaltung des Bühnenraumes, da er den Bedürfnissen und Anforderungen solch eines jungen Publikums entsprechen soll. Die ZuseherInnen, die sich aus Kleinstkindern und Erwachsenen zusammensetzen, müssen zunächst „entschleunigt“ werden, denn erst dann können sie eine Aufführung mit all ihren Sinnen genießen. Einige Theaterhäuser besitzen ein Foyer, in dem man ankommen und sich auf eine andere Wirklichkeit, nämlich auf das Theatererlebnis, vorbereiten kann. Es eignen sich nicht alle Orte bzw. Räumlichkeiten für Aufführungen im Allerkleinstenbereich. Für die Etablierung von Produktionen gelten, wie im traditionellen zeitgenössischen Theater für Erwachsene und Jugendliche, theaterpolizeiliche Vorschriften. Aufgrund der psychologischen und physiologischen Entwicklungen, des mentalen Leistungsvermögens, der Abweichung der adulten Wahrnehmung, Logik sowie Sprache der Kleinstkinder sind spezifische Überlegungen zur Raumgestaltung für diese Altersgruppe notwendig. Die Wahl der Darstellungen von theatralen Prozessen, die Verwendung von Spielformen, Etablierung sowie Beschaffenheit des

³⁶² Heinemann, Caroline, „Wahrnehmungs-, Kommunikations- und Erlebnisräume“, S. 136.

³⁶³ Ebenda, S. 136.

³⁶⁴ Vgl. Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 6. Mai 2013.

Bühnen- und Zuschauerraumes und ortsspezifische Situation der Spielstätten ist im Aller kleinstenbereich enger einzugrenzen als bei Stücken für Erwachsene und Jugendliche. Der Sicherheitsaspekt spielt in diesen Produktionen eine deutlich größere Rolle, da aufgrund mangelnder Lebenserfahrungen mögliche Gefahren von der Altersgruppe nicht eingeschätzt werden können und sie mit gegebenen Konventionen in den Aufführungen nicht vertraut sind. Die ZuseherInnen sollen dem Bühnengeschehen folgen und sich in einer Räumlichkeit befinden, in der sie sich wohlfühlen können. Die Wahl eines Stationentheaters, in der das Publikum während der Vorstellung seine ortsspezifische Situierung mehrmals wechseln muss, eignet sich zum Beispiel nicht für den Aller kleinstenbereich. Aufführungen in zerfallenen, alten Lagerhäusern stellen für Erwachsene und Jugendliche gegebenenfalls ein außergewöhnliches Theatererlebnis dar. Kleinstkinder hingegen werden sich weder in dieser Räumlichkeit wohlfühlen, noch können sie dem Geschehen konzentriert folgen. Heide Rohringer bestätigt aus eigenen Arbeitserfahrungen, dass Aufführungen für diese Altersgruppe außerhalb von Produktionsstätten, Theaterhäusern und Kinderbetreuungseinrichtungen einen anderen bzw. wenig konkreten theatralen Erlebnischarakter aufweisen: „Ich finde, dass Theater im Freien sehr schwierig zu gestalten ist, weil die Kinder hier einen enormen Bewegungsdrang zeigen und kaum stillsitzen können. Die Fokussierung ist hier schwierig, sodass sie kaum an den gezeigten Geschichten dranbleiben.“³⁶⁵

Einige Theatermachende haben keinen fixen Aufführungsort und stehen deshalb vor der Herausforderung, ihre Produktionen in jenem Maße zu konzipieren, sodass diese an unterschiedlichen Orten spielbar sind. Die szenische Umsetzung von Inszenierungen erfolgt unter der Berücksichtigung ihrer zugrundeliegenden gewählten Spielkonzepte und intendierten Handlungen auf Bühnen, die den KünstlerInnen zumeist unbekannt sind. Materialien, Objekte, Figuren, Masken und Möbelstücke, die in den Produktionen verwendet werden, müssen unter diesen Aspekten leicht ab- sowie aufbaubar sein. Der gemeinnützige Verein *Dachtheater* und vor allem freie österreichische Gruppen wie *Theater.nuu*, *Lottaleben*, *ROSIDANT*³⁶⁶,

³⁶⁵ Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 6. Mai 2013.

³⁶⁶ Anmerkung: „Der Verein **ROSIDANT - Performance & Medien Kunst** versteht sich als spartenübergreifendes KünstlerInnen-Kollektiv das sich aus dem Kernteam (**ROSI**) und je nach Projekt aus verschiedenen KünstlerInnen (**ROSI'S TANTEN**) zusammen setzt.“ – Siehe: Rosidant, „Startseite“, in: Homepage Rosidant. Zugriff am 6. Februar 2014 unter <http://rosidant.wordpress.com/>. [Hervorhebung im Original]

*Plaisiranstalt*³⁶⁷ sowie viele andere führen ihre Stücke in unterschiedlichen Spielstätten auf. Rohringers und Roman Wuketichs Produktionen sind nicht nur in ihrem *Theater im Werkraum* zu sehen, sondern werden auch in Kinderbetreuungseinrichtungen gezeigt. Wuketich berichtet von ihren Erfahrungen der Etablierung solcher externen Aufführungen im Rahmen des *ICHDUWIR*-Kindertheaters:

„Da wir abgesehen von unserem Theaterhaus auch in Kindergärten spielen, stehen wir immer auch vor der Problematik, dass unsere Produktionen in jenem Maße gehalten werden müssen, dass sie einfach und unkompliziert in ein Auto hineinpassen können. Solche ‚Umzüge‘ müssen oft sehr schnell gehen, da der Aufbau in Kindergärten nicht allzu viel Zeit in Anspruch nehmen darf. Ob dann die Räumlichkeiten dem eigenen Konzept der Aufführung entsprechen, ist immer wieder eine andere Problematik.“³⁶⁸

Das Betreten eines für die Kleinstkinder unbekanntes Raumes stellt den Anfang ihres Theatererlebnisses dar. In diesem Fall befinden sich KünstlerInnen in einem von ihnen kontrolliert gestalteten Ort, an dem sie eventuell auch selbst geprobt und die möglichen Wirkungen der Inszenierung ausprobiert haben. Externe Vorstellungen finden in einem der jeweiligen Spielstätte definierten Raum statt, indem SpielerInnen die Verwirklichung ihres intendierten Theatererlebnisses anstreben. Von den KünstlerInnen werden Flexibilität und Offenheit gegenüber ihren Konzepten sowie Variabilität ihrer Bühnenkonstruktionen gefordert, da die räumlichen Anforderungen ihrer Produktionen von den Gegebenheiten der zur Verfügung gestellten Bühnen bzw. Aufführungsorte abweichen können.

8. Geschichte, Sprache und Musik

Gerd Taube weist darauf hin, dass man in den einzelnen Episoden des Allerkleinstentheaters sowohl Aspekte einer „Fabel“ (= enthält bereits kausale oder andere sinnstiftende Verknüpfungen) als auch eine „Handlung“ (= ist subjektgebunden und eine absichtsvolle Überführung einer Situation in eine andere) entdecken kann. Diese zwei Bezeichnungen sind jedoch in Bezug auf ein literarisches Theater entstanden und nur bedingt auf die hier betrachtete Theaterform anzuwenden.³⁶⁹ Inszenierungen für das jüngste Publikum unterliegen wie auch im Kinder-, Jugend- oder Erwachsenenbereich einer speziellen Dramaturgie, da sie bestimmte Inhalte

³⁶⁷ Anmerkung: Die *Plaisiranstalt* wurde von Paola Aguilera (künstlerische Leiterin), Raoul Biltgen, Sven Kaschte, Guido Mentol und Eva-Maria Schachenhofer gegründet. Neben Erwachsenenproduktionen konzipierten sie ein Allerkleinstenstück namens *Sturm*, das im November 2013 im *DSCHUNGEL WIEN* uraufgeführt wurde. – Siehe: *Plaisiranstalt*, „*Plaisiranstalt* präsentiert den jüngsten Shakespeare aller Zeiten. *Sturm*“, in: Homepage *Plaisiranstalt*. Zugriff am 6. Februar 2014 unter http://www.plaisiranstalt.at/pa_start.htm.

³⁶⁸ Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 30. April 2013.

³⁶⁹ Vgl. Taube, Gerd, „first steps – Erste Erträge“, S. 97.

vermitteln bzw. ästhetische Darstellungen aufweisen. Durch einen bewusst intendierten Aufbau werden Geschichten erzählt, sinnliche Atmosphären erzeugt, Wissen vermittelt, die Phantasie und Kreativität der jüngsten ZuseherInnen angeregt. Das Theatererlebnis an sich soll vom Publikum als ein hervorgehobenes sowie nicht alltägliches Geschehen, dem eine besondere Bedeutung zuteilwird, wahrgenommen werden. Menschen, die behaupten, dass es keine Geschichten bzw. Figuren im Aller kleinstenbereich gibt, irren sich. Das primäre Erzeugen von Illusionen widerspricht den Spezifika von Produktionen für diese Altersgruppe. Taube beschäftigt sich mit der Frage nach dem Bedarf von Geschichten im Theater für die Aller kleinsten und geht von der Annahme aus, dass die dargestellten Dinge in den Produktionen nichts anderes sind, als was sie sind:

„Das Theater für die Jüngsten ist [...] nicht ohne Geschichten und damit auch nicht ohne die zumindest partielle Erzeugung von Illusion. Die Geschichten oder Episoden werden jedoch nicht linear erzählt. Und sie basieren, mehr noch als in den Theaterformen, die eher konventionellen Dramaturgien folgen, auf der Imaginationsleistung des Zuschauers. Insofern sind die theatralen Zeichen, die wir im Theater für die Jüngsten finden, nicht auf die Konstituierung einer speziellen Bedeutung angelegt. [...] Die Dinge bedeuten nichts anderes als das, was sie sind. Die Ausdrucksformen des Theaters für die Jüngsten stehen jeweils für sich in ihrer Materialität und ihren speziellen Seinsweisen und nicht für etwas anderes. Es kann aber etwas anderes aus ihnen gemacht werden.“³⁷⁰

Es existiert eine Vielfalt an Themen, die in den Produktionen im Aller kleinstenbereich aufgegriffen sowie gezeigt werden. KünstlerInnen, AutorInnen und RegisseurInnen müssen bei ihren zu vermittelten Inhalten bzw. intendierten Darstellungen jedoch auf die spezifischen Fähigkeiten, Verständnisleistungen, Bedürfnisse und Interessen ihrer Zielgruppe eingehen und diese im Schaffensprozess ihrer Arbeiten berücksichtigen. Der dramaturgische Aufbau vieler Inszenierungen richtet sich nach expliziten Thematiken, mit denen sich Kleinstkinder momentan selbst in dieser Hinsicht beschäftigen bzw. in denen sie sich in ihrer aktuellen Lebenslage wiederfinden. Ein weiteres wesentliches Merkmal des Theaters für die Aller kleinsten liegt darin, dass in den Aufführungen Geschichten unter der Berücksichtigung von verschiedensten Ebenen, divergenten Menschen vermittelt werden. Erwachsene erwarten laut Heide Rohringer lineare und durchgängige Narrationen im Aller kleinstenbereich, wobei das von ihnen erwünschte Ende der „überschaubaren“ Produktion im besten Fall mit einem sich schließenden Erzählbogen inklusiver moralischer Botschaft abschließt³⁷¹. Obwohl Logik, Wahrnehmungsprozesse und geistiges Vorstellungsvermögen des jüngsten

³⁷⁰ Taube, Gerd, „first steps – Erste Erträge“, S. 97.

³⁷¹ Vgl. Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 6. Mai 2013.

Publikums von dem der Älteren abweicht³⁷², können Geschichten auf vielfältige Weise sowie durch theatralisch abgestimmte Handlungen auf der Bühne gezeigt werden.

Rohringer berichtet aufgrund dieses Sachverhaltes über ihre Arbeitsform im *ICHDUWIR*-Kindertheater und nimmt Bezug auf die Art und Weise der Geschichtenerzählungen in ihren konzipierten Produktionen:

„Ich muss Geschichten auf unterschiedliche Arten erzählen, weil die Erwachsenen etwas anderes verlangen als die Kleinsten. [...] Ich selbst muss der Kinderlogik folgen, wobei diese abhängig zu ihrer Altersdifferenz noch variieren kann. Viele Erzählstränge sind vorhanden, wobei unter anderem auch Elemente vorkommen müssen, mit deren Hilfe ich das Publikum in den unterschiedlichsten Altersgruppen direkt ansprechen kann. Geschichten sind bei uns episodenhaft, sodass Wiederholungen und kleine Erholungspausen in der Erzählung inkludiert und Elemente vorhanden sind, in denen Kinder abtauchen können.“³⁷³

Die Theatermachenden müssen sich verschiedenartigen Erzählsträngen widmen, ausgehend von ihrem Zielpublikum, erwachsenen BegleiterInnen und Begleitkindern, die sich entweder leicht oder erheblich unter bzw. über der definierten Altersgrenze befinden. Konstruktionen, die für einen Zweijährigen funktionieren, müssen nicht unbedingt aufgehen, wenn er älter oder jünger ist. Aufgrund der Notwendigkeit verschiedener Erzählstränge sollen Geschichten trotz Verwendung einfacher Worte auf einer sprachlichen Varietät aufgebaut sein³⁷⁴, um ein positives Theatererlebnis für alle ZuseherInnen zu ermöglichen. Einige Inszenierungen basieren in ihrem Grundkonzept auf der Erzeugung von primären ästhetisch angereicherten Atmosphären unter der Einsetzung von Licht, Verwendung von speziellen Stoffen und Materialien. In ihnen steht der Körper des Spielenden im Mittelpunkt, mit dessen Hilfe unter Einsatz speziell ausgewählter Musik versucht wird, eine für den Betrachtenden individuelle Geschichte zu erzählen bzw. ein ästhetisch künstlerisch verdichtetes Faszinosum des Dargestellten für die ZuschauerInnen zu etablieren. Produktionen für diese Altersgruppe setzen ein ständiges Hinterfragen der zu zeigenden Thematiken, zugrundeliegenden Intentionen und gewählten Spielformen von Seiten der Theatermachenden voraus.

Die Art des Gebrauchs von Sprache in den Inszenierungen hängt vor allem vom Alter der ZuseherInnen ab. Die Lebensjahre sind entscheidend für die Wahl der in den Stücken verwendeten Worte, deren Vielfalt und Intensität. Silvia Brendenal schreibt der Sprache im Theater für die Allerkleinsten eine besondere Bedeutung zu, da sie in ihr ein gewisses „Mehr“ sieht im Sinne ihrer eigentlichen Funktion: „Vielleicht ist die Sprache, sind auch Worte im Theater für Ganzkleine angesiedelt in dem Raum

³⁷² Vgl. Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 6. Mai 2013.

³⁷³ Ebenda.

³⁷⁴ Vgl. ebenda.

d a z w i s c h e n. Jenem Raum, der der Wahrnehmung, der Entdeckung, mit allen Sinnen und Erfahrungen vorbehalten ist.“³⁷⁵ Wie und was SchauspielerInnen in den einzelnen Aufführungen sprechen, obliegt einer intensiven Reflexion, da Wörter in diesem Theater bewusster hinterfragt werden müssen aufgrund der Abstimmung mit den bis dahin gemachten Erfahrungen und Entwicklungsschritten der jüngsten ZuseherInnen. Sprache kann als ein wesentliches dramaturgisches Mittel der Inszenierung angesehen werden, wobei deren Verwendung in der szenischen Umsetzung auf der Bühne nicht zwingend ist. Cordula Nosseks Produktion *Einzelshafe* kommt zum Beispiel ohne Einsatz dieser aus. Auf der Homepage des Vereines *Dachtheater* wird es als ein „Theater mit Schafherde für die Aller kleinsten ab 1 Jahr ohne Sprache“ beschrieben und wurde zum ersten Mal am 20. Mai 2007 im *WUK Kinderkultur* in Wien gezeigt³⁷⁶. Nossek spielt in dieser Produktion eine Schafhirtin, die sich gemeinsam mit ihrem Publikum auf die Suche nach ihrer abhanden gekommenen Herde begibt³⁷⁷. Obwohl die Künstlerin es als eine wesentliche Aufgabe sieht, in ihren Produktionen ein „gutes grammatikalisches und auf Sprachenvielfalt aufgebautes Deutsch zu vermitteln und bei den Aller kleinsten von Anfang an einzusetzen“³⁷⁸, kommt das Stück ohne den Einsatz eines der Aufführung zugrundeliegenden Textkonstrukts aus. Nossek verwendet zwar einige Sätze, jedoch fungieren diese während der Vorstellung nur als Impulsgeber für die Kleinstkinder. Eine Geschichte wird von der Spielerin alleine durch ihre Körpersprache und die gewählte Spielweise erzählt. Nossek berichtet im Interview Folgendes über das Aufführungserlebnis:

„Ich agiere in diesem Stück als Hirtin, die ihre Schafe nicht findet. Deshalb stricke ich mir mit meinen Händen aus einem großen Schlauch Wolle ein eigenes Schaf. Ich belebe es, indem mein rechter Arm den Körper des Tieres bildet. Meine linke Hand stellt seinen Kopf dar und meine eigenen Füße sind die Beine des Schafes. Mit dieser Figur gehe ich durch den Raum, lege mich auf die Wiese, um es dort fressen zu lassen. Ich teile den Kindern mit, dass wenn kein Schaf zu mir kommt, ich mir eben ein eigenes mache. Dies ist einer der wenigen Sätze, die ich an mein Publikum richte.“³⁷⁹

Nachdem das Schaf in der Inszenierung eingeschlafen ist, gibt Nossek ihren ZuseherInnen ein Zeichen, dass diese zu ihr auf die Bühne kommen dürfen, um sich mit den in der Aufführung verwendeten Materialien auseinanderzusetzen. Gespielt wird in *Einzelshafe* mit „neun Quadraten, die zusammengelegt eine Wiese ergeben, einem

³⁷⁵ Brendenal, Silvia, „Fragmentarisches Nachdenken über das Theater für Ganzkleine“, S. 198.

³⁷⁶ Vgl. Dachtheater, „Einzelshafe“, in: Homepage Dachtheater. Zugriff am 26. Jänner 2014 unter <http://www.dachtheater.com/de/einzelshafe/>.

³⁷⁷ Vgl. ebenda. Zugriff am 26. Jänner 2014.

³⁷⁸ Cordula Nossek, Interview geführt am 16. Mai 2013.

³⁷⁹ Cordula Nossek, Interview geführt am 12. Februar 2014.

Strang Wolle, Heu und einem Marienkäfer.“ Obwohl Nossek die Sprache als ein wesentliches Spielelement in ihren Inszenierungen bezeichnet, wollte sie mit *Einzelnschafe* beweisen, dass die Produktionen im Aller kleinstenbereich in ihrer Entstehungsart und ihren zugrundeliegenden Spielformen sehr vielfältig sein können.³⁸⁰ Das jüngste Publikum reagiert höchst sensibel und aufmerksam auf die darzustellenden Handlungen sowie zu erzählenden Geschichten. Der Einsatz von verbaler Sprache stellt keine Voraussetzung in Aufführungen für diese Altersgruppe dar. Sie ist jedoch im Falle einer Verwendung ein wesentliches Element im Aller kleinstenbereich, da sie Raum für Kommunikation schafft, diese etabliert sowie Interaktionen zwischen dem Publikum und den SpielerInnen fördert, jedoch auch eine Vermittlerinstanz von Kultur einnimmt.

Der Kinderpsychologe und Pädagoge Jean Piaget schreibt der Sprache eine besondere Funktion in der frühkindlichen Entwicklungsphase zu:

„Es unterliegt keinem Zweifel, daß dem Erwerb der gesprochenen Sprache eine ganz große Wichtigkeit in der Entwicklung der vorstellenden Tätigkeit zukommt. Die gesprochene Sprache der Erwachsenen zu erlernen bedeutet nämlich vor allem, Wörter zu lernen, die wahrnehmbare Teile oder Aspekte der Wirklichkeit bezeichnen. Wörter besitzen die Macht, *das innere Bild einer gewissen Wirklichkeit heraufzubeschwören*, wenn diese nicht mehr wahrnehmungsmäßig vorhanden ist; außerdem rufen sie *eine Analyse dieser Wirklichkeit hervor*, zusammen mit dem Bewußtwerden von bis dahin nicht bemerkten Ähnlichkeiten zwischen Gegenständen, die mit *demselben* allgemeinen *Terminus* bezeichnet werden, oder es fallen dabei nicht sofort bemerkbare Unterschiede zwischen anscheinend ähnlichen Gegenständen auf, die jedoch *mit verschiedenen Wörtern* bezeichnet werden.“³⁸¹

Die Sozialpädagogin Petra Paula Marquardt beschäftigt sich mit der Erforschung der Erlebniswelt des Aller kleinstentheaters auf Basis von sprachlichen, symbolischen und festlichen Interaktionen. Sie definiert Sprache als einen Aspekt „Theater als schönes Gemeinschaftserlebnis zu verwirklichen.“³⁸² Das Gesprochene selbst nimmt nicht den wichtigsten Stellenwert im Theater für die Aller kleinsten ein, da die sprachlichen Fähigkeiten des jungen Publikums noch im Anfangsstadium stehen. Es ist die Stimme, die als wesentliches Element, neben Bewegung, Licht- und Farbspielen, Bühnenelementen, Musik, Geräuschen, Bildern, Materialität sowie der Besonderheit des Raumes in Inszenierungen eingesetzt werden kann. Laut Marquardt ist ihr eigen, dass sie

³⁸⁰ Vgl. Cordula Nossek, Interview geführt am 12. Februar 2014.

³⁸¹ Piaget, Jean, *Meine Theorien der geistigen Entwicklung*, S. 80. [Hervorhebung im Original]

³⁸² Marquardt, Petra Paula, „Das große Lalula. Theater von Anfang an als schöpferisches Erlebnis auf der Basis von spielerischer, symbolischer und festlicher Interaktion“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², S. 237.

„die Aufmerksamkeit der Kinder am deutlichsten bindet, unabhängig davon, ob Sprache nun als Sprechen der Spieler/innen untereinander oder in Richtung des Publikums in ihrer Bedeutungstragenden Funktion verwendet wird oder vorrangig in ihrer Materialität als musikalisierte, rhythmisierte und poetisch überformte Klang- und Lautmalerei.“³⁸³

Marquardt bezieht sich mit ihren Kenntnissen über den Stellenwert von Stimme im Allerkleinstenbereich auf die Produktion *Das große Lalula*. Das Stück wurde 2008 während des Festivals *Theater von Anfang an!* in Dresden aufgeführt und richtet sich an ein Zielpublikum ab zwei Jahren³⁸⁴. *Das große Lalula*, das von Marcela Herrera und Nicole Libnau inszeniert wurde, ist ein „Ergebnis zweijähriger Forschungsarbeit des Schnawwl-Theaters“³⁸⁵. Als dramaturgisches Mittel wird eine Nonsenssprache eingesetzt. Der Aufführung zugrunde liegende Text entstammt aus Morgensterns verfassten grotesken Dichtungen *Galgenlieder*, zu der *Das große Lalulá* gezählt wird:

„Kroklokwarzfi? Sememeri! Seiokronro - prafriplo: Bifzi, bafzi; hulalemi: quasti basti bo... Lalu lulu lulu lulu la!
Hontraruru miromente zasku zes rü rü? Entepente, leiolente klekwapufzi lü? Lalu lulu lulu lulu la!
Simarar kos malzipempu silzuzankunkrei (;)! Marjomar dos: Quempu Lempu Siri Suri Sei []! Lalu lulu lulu lulu la!“³⁸⁶

Die Sprache selbst rückt in der Inszenierung von *Das große Lalula* in den Hintergrund, da das Publikum das Gesprochene nicht verstehen kann. Durch die Kombination von Stimmmodulationen und Körpersprache, die laut der Sozialpädagogin Wilma Haas die Neugeborenen sehr früh entdecken, erfahren und erobern³⁸⁷, wird dennoch den ZuseherInnen eine Geschichte erzählt. Das was gesagt wird, hat in der Produktion keine Bedeutung. Die Art, wie Stimme, ob hoch oder tief, leise oder laut und ihre Weisen des Ausdrucks von Gefühlen eingesetzt werden, etabliert ein kollektives Theatererlebnis, das keiner Exklusion aufgrund von Sprachbarrieren unterliegt. Marquardt berichtet, dass viele Erwachsene durch den Einsatz der Nonsenssprache für die Allerkleinsten in *Das große Lalula* irritiert waren, da sie es für unpädagogisch und zu kompliziert für ihre Kinder fanden³⁸⁸. Aufgrund der aufkommenden Kritik von einigen Eltern und PädagogInnen, verteidigt die Regisseurin den Einsatz des

³⁸³ Marquardt, Petra Paula, „Das große Lalula“, S. 237.

³⁸⁴ Vgl. Dan Droste, Gabi, „Materialanhang. »Theater von Anfang an!«“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², S. 252.

³⁸⁵ Vgl. Forum Junges Theater, „Das große Lalula (UA)“, in: Homepage Forum Junges Theater. Zugriff am 4. August 2013 unter http://www.forum-junges-theater.de/de/36.html?ms_pk=613&monat=03&jahr=2013&tag=27&set=1&start=0&archiv=stueck.

³⁸⁶ Morgenstern, Christian, *Alle Galgenlieder*, Stuttgart: Reclam 1999, S. 21.

³⁸⁷ Vgl. Haass, Wilma/Marcela Herrera/Nicole Libnau, „»Ich bin sehr gerne hier, weil ich hier Zeit zum Entspannen habe«. Baby Tanz Fest – Musikalische Begegnung von Babys, Eltern und Künstlern“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², S. 219.

³⁸⁸ Vgl. Marquardt, Petra Paula, „Das große Lalula“, S. 234.

Gedichtes von Morgenstern innerhalb der Aufführung für solch ein junges Publikum mit folgenden Worten:

„Das Gedicht ist eher ein Spiel mit der Sprache, ein Ausloten ihrer Möglichkeiten. Die Sprachentwicklung von Kindern ab zwei Jahren ist anders beschaffen. Kinder freuen sich über etwas, das sie konkret benennen können. Der Nonsenstext ist uns als Basis wichtig, um Gemeinschaft bei den Zuschauern zu schaffen, denn er schließt nicht aus. Der Text berührt eher eine vor- bzw. übersprachliche Ebene. Er geht von der einfachen Annahme aus, die allen gemeinsam ist – der Lust am Sprechen überhaupt.“³⁸⁹

Um Sprachbarrieren auszuschließen und auf internationalen Festivals mit einem vielschichtigen Fachpublikum Produktionen zu zeigen, werden oft sprachreduzierte bis nonverbale sowie auch metaphysische Stücke gezielt von den KünstlerInnen geschaffen. Diese stehen aber vielen Inszenierungen gegenüber, in denen Sprache als ein essentielles Hauptelement genutzt wird. Marquardt sieht „für die Zukunft der Produktionen im Theater für die Allerkleinsten ein breites Spektrum an Möglichkeiten für den Einsatz von Sprache, das über die kindlichen Sprachlaute und Zweiwortsätze hinausgeht.“³⁹⁰

Musik ist ein weiteres Element, durch dessen Einsatz in Vorstellungen Atmosphäre erzeugt und das theatrale Ereignis ästhetisch hervorgehoben wird. Durch Audioeinspielungen oder die Anwesenheit von MusikerInnen können die ZuseherInnen Leitthemen während der Aufführung hören sowie im theatralen Prozess (wieder-) erkennen. Bestimmte Gefühlsebenen und dargestellte Handlungen werden durch den Einsatz von Musik akustisch akzentuiert.

Marquardt definiert die menschliche Stimme, neben Klängen und Tönen, die während der Inszenierung live produziert werden, als die größte und dauerhafteste Erreichung von Aufmerksamkeit der Kinder. Musik, die „nicht direkt auf der Bühne entsteht, hat eine extrem starke Wirkung“ auf das jüngste Publikum. Marquardt fasst Audioeinspielungen, wobei sie Soundeffekte für die Unterstreichung von Handlungen ausschließt, negativ auf, da sie davon ausgeht, dass Kleinstkinder von ihnen überfordert werden. Sie definiert die vom Band kommende Musik als ein parallel stattfindendes Spiel, das die jüngsten ZuseherInnen von der eigentlichen intendierten Geschichte bzw. den Handlungen ablenkt.³⁹¹

³⁸⁹ Marquardt, Petra Paula, „Das große Lalula“, S. 235.

³⁹⁰ Vgl. ebenda, S. 237.

³⁹¹ Vgl. ebenda, S. 233.

Wesentliches Ziel des *ICHDUWIR*-Kindertheaters ist die Erlangung einer Ausgewogenheit von optischen und akustischen Elementen in den Inszenierungen zur Erreichung von Stimmungsbildern. Nach Heide Rohringer eignet sich vor allem der Einsatz von klassischer Musik in den Produktionen, da Kinder für sie besonders empfänglich sind sowie intensiv darauf reagieren³⁹². Die Wahl der MusikerInnen sowie welche Melodien mit bestimmten Instrumenten gespielt werden, hängt von den individuellen Präferenzen der Theatermachenden und den zu behandelnden Thematiken ab. Kleinstkinder haben ein empfindlicheres Gehör, sodass einige akustische Reize für sie oft unangenehme Sinnesüberreizungen darstellen. Laut Roman Wuketich sollen KünstlerInnen den Einsatz von schrillen Musikinstrumenten unter Rücksichtnahme des jungen Publikums überdenken³⁹³. Laute, unvermittelt in der Vorstellung auftretende Geräusche und Töne können zu einer Erzeugung von Angst führen. Musik als weiteres Element im Aller kleinsten Bereich beeinflusst das Theatererlebnis. Der bewusste Einsatz von lauten Tönen ist möglich, jedoch müssen sie laut Marquardt „von leise nach lauter angebahnt werden.“³⁹⁴

9. DarstellerInnen auf der Bühne

Im Gegensatz zum Erwachsenentheater, in dem oftmals ein großes Ensemble eingesetzt wird, reduziert das Theater für die Aller kleinsten seine AkteurInnen auf einige wenige. In den meisten Produktionen stehen zwei bis drei, maximal vier SchauspielerInnen auf der Bühne, wobei die MusikerInnen in diesen Fällen schon hinzugezählt werden. Es fordert von den Kleinstkindern eine große Anstrengung, sich auf viele verschiedene SpielerInnen und ihre Beziehung zueinander einzulassen.

Das *ICHDUWIR*-Kindertheater setzt in seinen Inszenierungen Figuren oder personifizierte Objekte ein, wodurch sich der Vorteil ergibt, dass während der Aufführung mehrere unterschiedliche Charaktere auf der Bühne vorhanden sind, die jedoch nur von einer Darstellerin gespielt werden³⁹⁵. Vor allem Produktionen für ein junges Publikum ab zweieinhalb Jahren basieren auf einer Identifikationsfigur (einem handlungstragenden Objekt bzw. einer Person), da ein kleines Kind, nach dem entwicklungsbezogenen Ansatz von Heide Rohringer und Roman Wuketich, sich nicht auf eine entweder-oder Situation einlassen kann³⁹⁶. Die Reduzierung der Anzahl von Agierenden ermöglicht eine Etablierung einer intimen Atmosphäre während der

³⁹² Vgl. Pfannenstiel-Rohringer, Heide, *Schnadahüpfel. Theater für Große ab 2 ½ - Projekteinreichung zum Hans-Cermak-Preis 1994* [nicht veröffentlicht] 1994, S. 9.

³⁹³ Vgl. Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 30. April 2013.

³⁹⁴ Marquardt, Petra Paula, „Das große Lalula“, S. 233.

³⁹⁵ Vgl. Pfannenstiel-Rohringer, Heide, *Schnadahüpfel. Theater für Große ab 2 ½*, S. 9.

³⁹⁶ Vgl. Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 30. April 2013.

Theatervorstellung. Rohringer steht und spielt in Produktionen des *ICHDUWIR*-Kindertheaters alleine auf der Bühne und erzählt ihrem Publikum mit Figuren und Objekten eine Geschichte. Sie geht davon aus, dass es „zu viel von einem zweieinhalbjährigen Kind verlangt [ist], sich auf zwei Personen, deren Beziehung generell und auch noch zueinander einzustellen, geschweige davon, dass sie dann selbst noch in eine Beziehung mit ihnen treten müssen.“³⁹⁷

Dass einige KünstlerInnen von diesem Konzept abweichen, sieht man bei Stephan Rabls Stück *Schlaf gut, süßer Mond*. In dieser Produktion, konzipiert für eine Altersgruppe ab zwei Jahren, stehen acht AkteurInnen aus Simbabwe gleichzeitig und permanent auf der Bühne, singen rhythmische afrikanische Schlaflieder im Chor und spielen mit Pölstern und Holzbrettern. Der Regisseur stellte sich dieser Herausforderung, da er wissen wollte, inwiefern es möglich sei, solch eine große Gruppe vor dem allerjüngsten Publikum spielen zu lassen, die vor allem aus einem der europäischen Kultursicht unterschiedlichen Kontext stammen³⁹⁸.

Ein anderes Beispiel ist die bereits erwähnte Produktion *Babydrama*. Dieses theatralische Experiment von Suzanne Osten wurde von 2005 bis 2007 an ihrem Theater *Unga Klara* in Stockholm aufgeführt³⁹⁹. *Babydrama* entstand aus ihrer langjährigen Erfahrung mit Kindertheater und ihrer eigenen therapeutischen Arbeit sowie in künstlerischer Kooperation mit der Schriftstellerin und Analytikerin Ann-Sofie Barany⁴⁰⁰. Manfred Jahnke, ein freier Kritiker und Theaterwissenschaftler, führte 2008 ein Interview mit der schwedischen Künstlerin über diese eben beschriebene Produktion und veröffentlichte einen Artikel über Ostens Arbeit. Er beschreibt *Babydrama* als „eine groß angelegte Theaterproduktion in einem großen Spielraum mit sechs Schauspielern“, wobei die ZuschauerInnenanzahl sich auf 15 Babys, ihre Eltern und am Stück interessierte Menschen beschränkt hat⁴⁰¹. Die Anzahl der SchauspielerInnen ist in diesem Kontext außergewöhnlich hoch, da sich in vielen anderen Produktionen weitaus weniger DarstellerInnen auf der Bühne befinden. Über Ostens Intentionen im Bezug auf ihr künstlerisches Schaffen für die Allerkleinsten und ihr theatralisches Experiment ist Folgendes zu lesen:

³⁹⁷ Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 30. April 2013.

³⁹⁸ Vgl. Stephan Rabl, Interview geführt am 5. März 2013.

³⁹⁹ Vgl. Jahnke, Manfred, „Suzanne Osten über das Babydrama“, S. 6.

⁴⁰⁰ Vgl. ebenda, S. 6.

⁴⁰¹ Vgl. ebenda, S. 6.

„Suzanne Osten geht dabei davon aus, dass Kinder immer ‚unsere Worte‘ (Sprache) verstehen. Auf Grundlage dieses Verständnisses definiert sie als ihr Ziel zu erforschen, wie ganz kleine Kinder Theater als ein unmittelbares Bedürfnis empfinden: ‚Theater als Mittel für die Entwicklung von Empathie und Wissen.‘ Oder anders formuliert: ‚Kinder, sogar sehr junge Kinder, zeigen Interesse am Hören eines Dialogs. Sie verstehen und brauchen Drama. Für Kinder zu spielen und mit Kindern in diesem Rahmen zu arbeiten, ist eine äußerst lohnende und Freude bringende Erfahrung.“⁴⁰²

Babydrama kann als Exempel gesehen werden, dass dem Theater für die Allerkleinsten kaum ästhetische Beschränkungen gesetzt werden. Durch intensive reflektierte Arbeiten von KünstlerInnen werden vielfältige Produktionen, die sich untereinander mannigfach unterscheiden, konzipiert. *Babydrama* ist ein Dreiakter mit einer Dauer von 80 Minuten, in der die Thematik des Geborenwerdens aufgegriffen wird⁴⁰³. „Professionelle Schauspieler, Männer und Frauen, begegnen den Zuschauern im Foyer“ und fangen erst im Spielraum an, „Szenen mit Spielzeug, Sofas, schwangere[n] Mütter[n], Gebärmutter, Krankenhaus und Zuhause“ zu spielen. Während der Vorstellungen tragen sechs AkteurInnen große Babymasken, die laut Osten ein erhebliches Interesse der kleinsten ZuseherInnen wecken, aufgrund eines „Spiegeleffektes“, da sie sich selber in ihnen sehen. Die Probenzeit des theatralischen Experimentes betrug fünf Monate und als Endergebnis entstand eine „ästhetisch groß [...] mit den dominierenden Farben Schwarz, Weiß und Rot“ angelegte Inszenierung.⁴⁰⁴

Produktionen des Theaters für die Allerkleinsten, in denen eine immense Bandbreite von SchauspielerInnen vorhanden ist, sind eher eine Seltenheit. Dies basiert auf einem rein pragmatischen finanziellen Aspekt. Inszenierungen für diese Altersgruppe werden hauptsächlich in kleineren Räumen vor einer zahlenmäßig gering gehaltenen ZuschauerInnengruppe gezeigt, sodass die Gewinnspanne relativ niedrig ausfällt. Viele Spielstätten können sich Produktionen, in denen eine große Anzahl von KünstlerInnen agieren, aus rein finanziellen Gründen nicht leisten.

10. Ökonomischer Aspekt

Um eine intime Atmosphäre während der Aufführung zu schaffen sowie Partizipation und Interaktionen zu ermöglichen, wird die Zuschauerkapazität und die Größe des Raumes, in dem die Vorstellung stattfindet, wesentlich reduziert. Dies hat erhebliche Auswirkungen auf die ökonomische Struktur von Theaterhäusern, -gruppen, Institutionen, sowie KünstlerInnen, da sie ihre Produktionen finanzieren und selber von

⁴⁰² Jahnke, Manfred, „Suzanne Osten über das Babydrama“, S. 6.

⁴⁰³ Vgl. ebenda, S. 7.

⁴⁰⁴ Vgl. ebenda, SS. 7-8.

dem verdienten Geld leben müssen. Oft stehen sie vor der Entscheidung, ob bestimmte Arbeiten sich als leistbar erweisen, da ihnen in vielen Fällen zu wenig Fördermittel zur Verfügung stehen bzw. die Kosten zur Etablierung bestimmter Stücke sich als zu hoch gestalten. Megan Alrutz, eine an der Universität Florida tätige Theaterlehrerin und Mitglied der *ASSITEJ USA*, fordert ein Umdenken im Theater für die Aller kleinsten: „And if we truly want to achieve a theatre of intimacy, we may begin to re-imagine a theatre where marketing and profits are measured not only by ticket sales, but by the cultural and aesthetic development of our next generation.“⁴⁰⁵ Alrutz geht in ihrem Beitrag „Visionaries wanted! Theatre for very young audiences in the United States“ vor allem auf die finanziellen Schwierigkeiten ein, die viele KünstlerInnen, Spielstätten und vor allem freie Gruppen im Aller kleinstenbereich betreffen. Sie erhofft sich, dass dieser Theatersparte eine größere Bedeutung in der Gesellschaft widerfährt, da die Etablierung von ästhetischen Aufführungen nicht alleine von ihrem ökonomischen Nutzen abhängig sein sollte.

Kosten in Aller kleinstenproduktionen fallen genauso in jenem Maße an wie bei Erwachsenen-, Jugendlichen-, oder Kinderstücken. Der Unterschied zwischen diesen Altersgruppen besteht in der Zuschauerkapazität und in der Größe des Vorstellungsraumes. Finanzielle Aufwände entstehen während der Produktionszeit bzw. für die gesamten Vorstellungen, die gezeigt werden. Finanzielle Mittel werden vor allem für die Bezahlung der TheatermacherInnen und Probenräume aufgewendet und fallen für die Erhaltung der Institutionen, Gruppen sowie Spielstätten, den administrativen Aufwand für die zu begleichenden Tantieme und den Probenprozess der zu entwickelten Arbeiten an, wobei hier vor allem Geld für die Gestaltung und Realisierung gebraucht wird. Es bedeutet nicht, wenn man für jüngere ZuschauerInnen spielt, dass die Kosten gering sind oder die Produktionen billig gehalten werden können. Der finanzielle Aufwand darf vor allem nicht in dem Maße gedeckt werden, dass er zu einer Selbstausschöpfung und Aufopferung der TheatermacherInnen führt.

Für den Aller kleinstenbereich wurden spezielle Marketing-, Produktions- und Finanzierungsstrategien entwickelt, um das Theater für das jüngste Publikum tragfähig zu machen. Kunst ist leider auch von finanziellen Mitteln, die freie Gruppen bzw. Theaterhäuser zur Verfügung haben, abhängig, jedoch lässt sie sich aber nicht nur alleine von und mit Geld schaffen. Unter diesen Umständen zeigen freischaffende KünstlerInnen auch öfters ihre Vorstellungen in Räumlichkeiten, die ihnen von Kindertagesstätten, Kindergärten bzw. von Horten zur Verfügung gestellt werden. Die

⁴⁰⁵ Alrutz, Megan, „Visionaries wanted! Theatre for very young audiences in the United States“, in: *Theatre for Early Years. Research in Performing Arts for Children from Birth to Three*, Hg. Wolfgang Schneider, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2009, S. 126.

meisten TheatermacherInnen ziehen jedoch Spielräume vor, bei denen sich die Kinder an einem anderen Ort begegnen um die Aufführungen zu sehen. Kunst darf keineswegs am Nichtvorhandensein von finanziellen Mitteln scheitern, jedoch werden vor allem die freischaffenden AutorInnen, RegisseurInnen und SchauspielerInnen genau mit dieser Thematik immer wieder konfrontiert.

Durch eigene Beobachtungen lässt sich eine Nichtakzeptanz von einigen Erwachsenen bezüglich des Preises von Theaterkarten erkennen. Diese Beanstandungen lassen aufgrund der erhöhten Aufmerksamkeit des Allerkleinstenbereiches und dessen erwiesene positive Auswirkungen für sein jüngstes Zielpublikum immer mehr nach. Jener Diskurs wird dennoch angeführt, um eine Bewusstwerdung der finanziellen Schwierigkeiten von TheatermacherInnen vertiefender darzustellen. Da die Aufführungsdauer von Allerkleinstenproduktionen zwischen einer halben bis knapp unter einer Stunde angesiedelt ist, steht das Preis-Leistungsverhältnis unter Kritik von vereinzelt BesucherInnen. Bemängelt wird, dass der Zeitraum der Vorstellung relativ kurz und der dafür aufzuwendende Geldbetrag zu hoch angesetzt sei. Der Tatsache, dass jedoch dieselben Kosten für solche Produktionen wie in jenen für Jugendliche und Erwachsene anfallen und die TheatermacherInnen von den Einnahmen ihren Lebensunterhalt bestreiten müssen, wird in diesen Fällen keine Beachtung geschenkt. Die Kartenpreise für den Vorstellungsbesuch eines Kleinstkindes und einer Begleitung betragen durchschnittlich zwischen 14 und 18 Euro in Österreich. Stücke für die jüngsten TheaterzuseherInnen haben das Potenzial zukünftige Entwicklungen, Kreativität und Phantasie zu fördern. Das Preis-Leistungsverhältnis gestaltet sich unter diesen Umständen und aufgrund der Möglichkeit des frühen Kunsterlebens der Kleinstkinder demzufolge als legitim und angemessen.

11. Verhandlung von Zeit

Die Zeit, ein weiteres Spezifikum im Theater für die Allerkleinsten, drückt sich laut Gerd Taube in Rhythmus, Atmen, Spannung und Stille aus⁴⁰⁶. Diese Elemente beziehen sich auf die Beziehung, die zwischen dem Publikum und den SpielerInnen während der Aufführung entsteht. Da ein Wechselspiel zwischen der beiden Instanzen ein wichtiges Merkmal dieser Theaterform ist und die Kleinstkinder aktive Rezipienten und Mitgestalter der Vorstellungen sind, entwickelt sich ein bestimmter Rhythmus, der Interaktionen zwischen ihnen erlaubt und auch in diesem Sinne erst entsteht. Der Terminus *Atmen* bezieht sich nach Taube auf die „Verbindung zwischen Publikum und

⁴⁰⁶ Vgl. Taube, Gerd, „first steps – Erste Erträge“, S. 99.

Spieler in Bezug auf den Rhythmus.“⁴⁰⁷ Kleinstkinder fühlen sich in die evozierten Welten der Inszenierung ein, werden neugierig und lassen sich von den erwachsenen DarstellerInnen durch den künstlerischen Erlebnisprozess tragen Die SchauspielerInnen gehen auf die Reaktionen ihres Publikums ein. „Ein gemeinsamer Atem, der vor allem von den SpielerInnen aufgegriffen werden muss, um mit dem Publikum in Einklang zu kommen [...] gibt den Kindern das Gefühl von Geborgenheit.“⁴⁰⁸ Er ist das Produkt der innigen Beziehung, der herrschenden Intimität und Atmosphäre, die sich während des Theaterspiels immer mehr zwischen den beiden Instanzen entwickeln⁴⁰⁹.

„Der gemeinsame Atem ist auch der Faden zwischen Spieler und Publikum, der die Spannung der Spieler und der Zuschauer aufrechterhält. [...] Zum Theater für die Jüngsten gehört neben der einem speziellen Rhythmus folgenden Aktion auch die Stille – sowohl die akustische als auch die zeitliche Stille. Das repetitive Moment, die Wiederholung von Vorgängen oder verbalen Repliken findet sich im Theater für die Jüngsten ebenfalls häufig.“⁴¹⁰

Den Kleinstkindern wird vor allem Zeit gegeben sich an die für sie ungewohnte Umgebung zu gewöhnen, denn erst dann begegnen sie dem Theatergeschehen mit größter Offenheit und Neugierde. Diese Altersgruppe hat nach Taube „einen eigenen Umgang mit der Zeit.“⁴¹¹ TheatermacherInnen haben unter diesem Aspekt wesentliche Entscheidungen über die Gestaltung ihrer Produktionen zu treffen. Diese beziehen sich vor allem auf den Umfang der zu zeigenden Thematiken bzw. des darzustellenden Inhalts und die Dauer der Aufführungen. Es gib verschiedene Ansätze von unterschiedlichen AutorInnen, SchauspielerInnen, RegisseurInnen und PädagogInnen, die sich mit der Zeitthematik auseinandergesetzt haben. Ingrid Hentschel ist Professorin für Theater, Kultur und Medien an der Fachhochschule Bielefeld und befasst sich in ihrem Beitrag „Medium und Ereignis – warum Theaterkunst bildet“ unter anderem mit der Notwendigkeit von Zeit in der ersten Begegnung von Kindern mit theatralen Prozessen:

⁴⁰⁷ Taube, Gerd, „first steps – Erste Erträge“, S. 99.

⁴⁰⁸ Ebenda, S. 99.

⁴⁰⁹ Vgl. ebenda, S. 99.

⁴¹⁰ Ebenda, S. 99.

⁴¹¹ Ebenda, S. 99.

„Wo keine Zeit ist, können sich keine ästhetischen Erfahrungen entfalten. Auch deshalb arbeiten viele Künstler mit dem Element Zeit. Im Theater findet ein anderer Umgang mit Zeit statt als im Alltag. Pädagogen berücksichtigen meist nicht, dass Kinder für ästhetische Erfahrungen Zeit brauchen. Erfahrungen im Theater widersetzen sich der unmittelbaren didaktischen und pädagogischen Verwertbarkeit. Daher spricht man in der Kunsttheorie auch von der Eigenzeit künstlerischer Erfahrung.“⁴¹²

Beobachtungen der momentanen Aller kleinsten-Theaterlandschaft zeigen, dass die meisten Produktionen eine Aufführungsdauer von einer halben bis knapp unter einer Stunde haben. Je jünger das Zielpublikum ist, desto kürzer dauern die konzipierten Stücke. Der Theaterwissenschaftler Martin Vogg setzt sich in seiner Publikation *Die Kunst des Kindertheaters* mit der Konzentrationsfähigkeit des jungen Publikums auseinander und setzt diese mit Theater in Verbindung:

„Obwohl man meinen könnte, daß Kinder noch Zeit im Überfluß zur Verfügung hätten, waren sich die Kindertheatermacher sehr bald bewußt, daß die Konzentrationsfähigkeit von Kindern kaum länger als eine Stunde anhält. So dauern die meisten Vorstellungen im Kindertheater eine Stunde, wobei Produktionen für ganz kleine Kinder auch schon nach 20 Minuten oder einer halben Stunde vorbei sein können. Es ist eine Sache des Respekts vor dem Publikum, aber auch eine Sache des Respekts vor dem Autor und vor dem Theater an sich, wenn man darauf bedacht ist, daß Theatervorstellungen nur solange dauern, solange das Publikum aufnahmefähig ist, solange das Publikum bereit dazu ist, sich berühren zu lassen.“⁴¹³

Das entwicklungsbezogene Konzept, dem Heide Rohringer und Roman Wuketich in ihren künstlerischen Arbeiten folgen, besagt, dass Kleinstkinder im Alter von zwei Jahren eine durchschnittliche Konzentrationszeit von zehn bis 15 Minuten haben, es jedoch 30 bis 35 Minuten schaffen, sich mit etwas auseinanderzusetzen sowie zu verarbeiten⁴¹⁴. Die beiden Theatermachenden gehen mit ihren Inszenierungen ungefähr eine viertel Stunde über diesen Rahmen hinaus, bauen jedoch bei ihren Produktionen sogenannte Erholungsphasen ein⁴¹⁵. Diese stellen Ruhepole während der Aufführung dar, in denen das junge Publikum geistig abschweifen und Kraft schöpfen kann, um erneut dem intendierten Handlungsstrang der Geschichte zu folgen. Umgesetzt werden diese Pausen durch Szenen, in denen Geschehnisse bzw. Darstellungen gezeigt werden, die zwar ästhetisch kunstvoll gestaltet sind, jedoch nicht zum unmittelbaren Verstehen der zu erzählenden Handlung beitragen sowie auch benötigt werden. Diese Erholungsphasen, die im Theatererlebnis integriert sind, dienen

⁴¹² Hentschel, Ingrid, „Medium und Ereignis – warum Theaterkunst bildet. Vortrag zur Eröffnung der Fachtagung ‚Bildung braucht Kunst‘, Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel, 19.2.2008“, SS. 18-19, in: Homepage ASSITEJ Liechtenstein. Zugriff am 29. Jänner 2014 unter http://www.assitej.li/fileadmin/templates/dokumente/Warum_Theaterkunst_bildet.pdf.

⁴¹³ Vogg, Martin, *Die Kunst des Kindertheaters*, SS. 164-165.

⁴¹⁴ Vgl. Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 30. April 2013.

⁴¹⁵ Vgl. ebenda.

dazu, dass die ZuseherInnen ihre Kräfte erneut sammeln können um mit gespanntem Blick wiederum dem Bühnengeschehen zu folgen, wenn die eigentliche Haupthandlung wieder aufgenommen wird. Oftmals werden in dieser Zeit akustische oder im Spiel schon gezeigte Darstellungen wiederholt.

12. Kunst vs. Bildung

Das Kinder- und Jugendtheater steht seit seiner Etablierung, bzw. seitdem für und mit diesem Zielpublikum gespielt wird, ständig in einem Spannungsverhältnis zwischen dem Autonomieanspruch von Kunst und der Vermittlung von kultureller Bildung. Der Konflikt innerhalb der beiden Instanzen dreht sich „offenkundig um die Frage der Gestaltungs- und Deutungshoheit“, denn „aus der Sicht der Künstler stellt sich der philosophisch und anthropologisch begründbare sowie kulturpädagogisch formulierte Sachverhalt, dass Theater für Kinder kulturelle Bildung sei, als Indienstnahme der Theaterkunst für andere Zwecke dar.“⁴¹⁶ Zudem sehen PädagogInnen im Theater für diese Altersgruppe eine weitreichende Möglichkeit, didaktische Gegenstandsbereiche neu und in einem spielerischen Umgang den Bildungssubjekten zu vermitteln. Gerd Taube schreibt, dass aufgrund der „wissenschaftlichen Erkenntnisse der Hirnforschung, wonach vielfältige Sinnesanregungen im frühen Kindesalter für die Entwicklung eines leistungsfähigen Gehirns unabdingbar sind“ auch die „ästhetische Bildung integraler Bestandteil eines angemessenen Konzeptes von Bildung“⁴¹⁷ sei. Theater weist ein großes künstlerisches Potenzial auf, das die Pädagogik versucht sich zu Nutzen zu machen. Durch das Aufführungserlebnis können RezipientInnen ästhetische Erfahrungen machen, die sich positiv auf ihre zukünftigen Entwicklungen auswirken können. TheatermacherInnen und PädagogInnen stellen jedoch verschiedenartige Erwartungen an die Kunst⁴¹⁸. Ingrid Hentschel sieht im Theater das Potenzial einer „Selbstvergewisserung der menschlichen Fähigkeiten und Möglichkeiten“, da es den Eigenwert des individuellen Menschen betont⁴¹⁹. Das Erlebnis rückt für sie in den Vordergrund, da Sinne während der Vorstellung angesprochen sowie Phantasie, Imagination und das Machen von Erfahrungen des Publikums gefördert werden. „Deswegen darf Theater nicht verzweckt [...], nicht in enge Didaktiken eingeführt werden.“⁴²⁰ Es bietet der Kunst Raum, in dem sie sich entfalten kann, sodass Inszenierungen, kommt ihnen eine positive Konnotation von

⁴¹⁶ Taube, Gerd „Kunst und Kreativität von Anfang an“, S. 40.

⁴¹⁷ Ebenda, SS. 37-38.

⁴¹⁸ Vgl. ebenda, S. 41.

⁴¹⁹ Vgl. Hentschel, Ingrid, „Medium und Ereignis – warum Theaterkunst bildet.“, S. 28. Zugriff am 29. Jänner 2014.

⁴²⁰ Vgl. ebenda, S. 8. Zugriff am 29. Jänner 2014.

Seiten des Publikums zu, sogleich auch unbewusst einen bildenden Charakter haben. Gerd Taube versucht diese Wechselwirkung der beiden Instanzen auf folgende Weise zu beschreiben:

„Kunst entsteht im Prozess des Ausdrucks des Individuums und wird in einem ebenso individuellen Prozess rezipiert. Doch diese Prozesse vollziehen sich nicht im luftleeren Raum, sondern unter konkreten gesellschaftlichen Bedingungen. Und die Künstler beziehen sich in ihren Werken auf die Realität. Damit ist jede Rezeption von Kunst nicht nur die Auseinandersetzung mit Formen, Farben, Dingen, Körpern, Bewegungen, Klängen und Worten, sondern auch mit der im Kunstwerk reflektierten Wirklichkeit. Diesem, den Erfahrungsbereich des Individuums erweiternden Prozess, sind also Bildungswirkungen inhärent, die vom Künstler vielleicht nicht als solche bezeichnet werden, weil er sie nicht primär intendiert, sie finden aber dennoch statt.“⁴²¹

Die Thematiken und Handlungen, die dem jungen Publikum im Theater gezeigt werden, sollen gezielt auf die Bewusstseinsfindung wirken, der Sammlung von Eindrücken und sinnlichen Erfahrungen von Nutzen sein. Die Kleinstkinder werden dazu animiert, sich mit sich selbst, den Dingen, die sie in ihrer Realität vorfinden, wie auch mit der Welt gezielter auseinanderzusetzen. Die Inszenierungen sollen Denkanstöße liefern, mit denen die Phantasie des jungen Publikums angeregt und weiterentwickelt werden kann. Laut Taube ist „Theaterkunst im wahrsten Sinne des Wortes Vermittlungskunst“, da die Kinder sich in ihr erleben können und diese „sich selbst vermittelt und keine theaterpädagogische Nachbereitung im Sinne des Interpretierens und Aneignens der Aufführung braucht“⁴²². Auf die Frage der Wichtigkeit und der Wirkungsweise von Kunst antwortet der Theaterdirektor des *DSCHUNGEL WIEN* Stephan Rabl, dass sie selbst nichts verändert, jedoch ein Erlebnisträger ist und Menschen Erfahrungen zuteilwerden lassen kann, wodurch diese sich (weiter-)entwickeln können⁴²³. Nach der Beendigung von Vorstellungen im Allerkleinstenbereich wird dem jüngsten Publikum oftmals die Möglichkeit geboten, sich gemeinsam mit den KünstlerInnen mit den in den Produktionen verwendeten Requisiten zu beschäftigen. Das soeben Gesehene und Erzählte kann von Seiten der ZuseherInnen vor Ort reflektiert werden, sodass die Wirkung des Theatererlebnisses verlängert sowie vergrößert wird. Die Wechselwirkung von *Kunst* und *Pädagogik* wird während dieser Nachbereitungen deutlich, da Fragen zur Vorstellung gestellt sowie Erfahrungen ausgetauscht und intensiviert werden können. Die (Theater-)pädagogin Tanja Bidlo führt eine Begriffsbestimmung dieser beiden Termini in ihrem Buch *Theaterpädagogik. Eine Einführung* an. Nach ihrer Definition wird Theaterpädagogik „unter dem Begriff Kulturelle Bildung gesammelt bzw. der Kulturpädagogik

⁴²¹ Taube, Gerd „Kunst und Kreativität von Anfang an“, S. 39.

⁴²² Vgl. ebenda, S 42.

⁴²³ Vgl. Stephan Rabl, Interview geführt am 5. März 2013.

zugeordnet“, wobei die Persönlichkeit des Menschen durch die Begegnung und Auseinandersetzung mit Kunst gefördert werden soll⁴²⁴. Bildung und Theater bedingen sich, oft auch unbewusst, im Aller kleinsten Bereich gegenseitig, da durch das Aufführungserlebnis ästhetische Erfahrungen gemacht werden können, die das Individuum in seiner Entwicklung beeinflussen. Bidlo beschreibt das Theaterspielen als einen sozialen Prozess, da sich zwischen SchauspielerInnen und ihrem Publikum Beziehungen und Interaktionen in einem kreativ-schöpferischen Raum entwickeln⁴²⁵.

„Das Theater fesselt und fasziniert von Beginn an, es ist ein Ort der Gesellschaft, ein sozialer, ein öffentlicher Ort und doch ein Ort an dem der Mensch ganz individuell und intim angerührt, verzaubert, provoziert, geängstigt und verärgert wird. Die Bühne und damit all die Geschichten, die auf ihr verkörpert und dargestellt werden, ist für einen Moment Fokus und Zentrum des Zuschauers. Die Geschichtenerzähler und die Schauspieler verfügen damit über etwas ganz besonderes. Sie können das emotionale und rationale Zentrum des Zuschauenden in einem Moment erreichen und ansprechen, da sich dieser mit all seinen Sinnen diesem Moment öffnet und selbst ausliefert.“⁴²⁶

Das Theaterereignis manifestiert sich in einem kollektiven Erleben zwischen SchauspielerInnen und Publikum sowie ihren wechselseitigen Interaktionen. Nach Ingrid Hentschel⁴²⁷ begleitet die Theaterpädagogik die Öffnung der Theaterkunst zur Gesellschaft und führt wiederum Menschen „ins Theater zum Kunsttheater“⁴²⁸. Theater ist Teil der kulturellen Bildung, sodass Kunst und Pädagogik sich im Kleinstkinderbereich gegenseitig nicht ausschließen. Eine Instanz darf die andere weder benutzen, verfremden oder ihre intendierten Absichten bzw. Wirkungen in den Vorstellungen zerstören.

⁴²⁴ Vgl. Bidlo, Tanja, *Theaterpädagogik. Einführung*, Essen: Oldib Verlag 2006, SS 30-31.

⁴²⁵ Vgl. ebenda, SS. 19-25.

⁴²⁶ Ebenda, S. 23.

⁴²⁷ Anmerkung: Ingrid Hentschel ist „Professorin für Theater, Kultur und Medien an der Fachhochschule Bielefeld“ [...] und „stellvertretende Vorsitzende des Kinder- und Jugendtheaterzentrums“ von Deutschland. – Siehe: Hentschel, Ingrid, „Medium und Ereignis – warum Theaterkunst bildet“, S. 20. Zugriff am 28. Jänner 2014.

⁴²⁸ Vgl. ebenda, S. 12. Zugriff am 29. Jänner 2014.

Freiheit der Kunst

Trotz der Vereinbarkeit von Kunst und Bildung wird nach einem offensichtlichen Mehrwert der Produktionen im Allerkleinstenbereich verlangt. Das Theater für diese Altersgruppe steht in Österreich noch weitgehend im Kampf um eine ihm angemessene künstlerische Legitimation. Die an die Allerkleinstenproduktionen gestellten Ansprüche von Seiten der KünstlerInnen, WissenschaftlerInnen, Eltern, Gesellschaft sowie Politik sind sehr groß und weitreichend, jedoch höchst legitim sowie auch notwendig, unter anderem auch zum Schutz des sensiblen Zielpublikums. Im Erwachsenentheater werden diese Anforderungen an Produktionen durch das Postulat der Kunstfreiheit weitgehend in diesem Sinne entkräftet. Stephan Rabl berichtet unter diesem Aspekt im Interview über den Skandal des zweifach aufgeführten Tanzstückes *Oedipus / Bet noir* der belgischen Gruppe *Ultima Vez*. Es wurde vom Choreograf Wim Vandekeybus geleitet und im Rahmen des Wiener Festivals *ImPulsTanz* im Jahre 2011 im *Volkstheater* gezeigt⁴²⁹. Rabl, der zu Gast in einer Vorstellung war, berichtet von seinem Theatererlebnis:

„Gegen Ende des Stückes wird ein Baby auf die Bühne gebracht und in die Vorstellung integriert, wobei es unbeaufsichtigt wie wahnsinnig schreit. Die KünstlerInnen, der Regisseur und einige Theatergäste hielten dies für zulässig, da es im Rahmen jenes Festivals inszeniert worden ist, sodass auf die Hinterfragung der Legitimation der Anspruch ‚Freiheit der Kunst‘ verlautbart wurde. Die Theatermachenden entkräfteten aufkommende Kritik mit jenem Hinweis, dass die Mutter des Babys doch während der Vorstellung auf der Seitenbühne anwesend und im ständigen Blickkontakt zu ihm war. Der Regisseur wollte bloß einen Effekt haben, den er durch die Präsenz des Kindes erreichen wollte. Dramaturgisch inhaltlich wäre dies jedoch nicht von Nöten gewesen.“⁴³⁰

Dieses Zitat thematisiert die Benutzung von Kindern, in diesem Fall eines Babys für die Zwecke der Kunst. Inwiefern ästhetische Darstellungen bzw. Handlungen auf der Bühne, mit welchen Mitteln und zugrundeliegenden Thematiken gezeigt werden, stößt im Erwachsenentheater weniger an Grenzen⁴³¹ als im Allerkleinstenbereich. Es scheint so, dass Inszenierungen für die Allerkleinsten immer einen pädagogischen Nutzen für das jüngste Publikum besitzen müssen, um gesellschaftlich anerkannt zu werden. Kunst darf und soll jedoch nicht abhängig gemacht werden von entwicklungspsychologisch definierten Altersgrenzen, da sie ein Recht aller Menschen

⁴²⁹ Vgl. o.A., „Baby auf Bühne: Verfahren eingeleitet. Vandekeybus-Stück im Visier von Magistrat und FPÖ“, *Der Standard*, 2011. Zugriff am 12. Mai 2013 unter <http://derstandard.at/1311802703808/Vorwuerfe-Baby-auf-Buehne-Verfahren-eingeleitet>.

⁴³⁰ Stephan Rabl, Interview geführt am 5. März 2013.

⁴³¹ Anmerkung: Theaterproduktionen unterliegen spezifischen demographischen Gesetzesgrundlagen. Verbote in Österreich, die generell für den gesamten Kunstbereich in Kraft treten sind zum Beispiel: Wiederbetätigung, intendierte Verletzungen und Gefährdung Dritter sowie Beschädigung deren Besitzes, Missachtung der polizeilichen Bestimmungen, Feuerbestimmungen usw.

darstellt. In Österreich kommt dem Theater für die Aller kleinsten noch nicht dieselbe Beachtung und Bedeutung zu, die es in vielen anderen europäischen Ländern besitzt. Gründe dafür liegen in der Familienpolitik, Beschaffenheit von Betreuungs- sowie Bildungseinrichtungen und beruhen vor allem auf der Tatsache, dass die unter vierjährigen ZuseherInnen noch nicht allzu lang als potenzielles Zielpublikum angesehen werden.

13. Legitimation

Die Aussage, dass Kunst nicht nur ein Kinderrecht, sondern ein Recht für jedermann ist, verweist laut Martin Vogg auf die Tatsache, dass jungen bzw. den jüngsten Menschen ein uneingeschränktes Konsumieren dieser genommen worden ist⁴³². Erwachsene, die behaupten, dass Theater für die Aller kleinsten nicht möglich sei, weil sie die Darstellungen in den Handlungen nicht verstehen können, waren selbst wahrscheinlich noch nie zu Gast in solch einer Aufführung bzw. konnten ihre Intentionen nicht begreifen. Warum sollte es nicht legitim sein, Stücke zu etablieren, deren Konzeptionen sich auf diese Altersgruppe beziehen, wenn man während der Vorstellungen beobachten kann, dass das Aufführungserlebnis ihnen sichtlich Spaß macht und sie dadurch auch unterhalten werden. Die deutsche Theaterwissenschaftlerin und -pädagogin Christel Hoffmann setzt sich mit Kunst und deren Nutzen für Kinder auseinander und versucht eine Darstellung ihrer speziellen Lebensbedürfnisse zu vermitteln:

„Die Behauptung, daß Kinder Theater brauchen löst natürlich Sympathie aus, einmal für das Theater und dann vor allem für Kinder. Aber man kann auch umgekehrt sagen, Kinder brauchen Theater nicht, und man hätte die Realität auf seiner Seite. Wir wissen, daß Kinder fast überall auf der Welt etwas ganz anderes brauchen, um zu gedeihen. Aber der Zustand der Welt wird uns nicht entmutigen dürfen zu fragen, was Theater für Kinder bedeutet oder bedeuten kann. Es ist nicht so notwendig wie der Schutz vor Hunger, Krankheit, Obdachlosigkeit oder Verstumpfung gegenüber Kultur. Theater ist ein Luxus, für Kinder zumal. Aber Luxus gehört zu den Lebensgütern; man kann ohne ihn überleben, aber man lebt besser mit ihm. Damit ist nicht der Luxus einer hypertrophierten Konsumgesellschaft gemeint, sondern jener Teil des Lebens, der Menschen nicht einfach bereichert, sondern reicher macht.“⁴³³

Stephan Rabl sieht, wie bereits erwähnt, in Produktionen für das jüngste Theaterpublikum eine Zurückführung der KünstlerInnen auf den „Ursprung“ bzw. die „Urkonfrontation des Theaters“⁴³⁴. SchauspielerInnen stehen auf der Bühne und erzählen ihren ZuseherInnen mithilfe von Gegenständen bzw. ihres Körpers

⁴³² Vgl. Vogg, Martin, *Die Kunst des Kindertheaters*, S. 122.

⁴³³ Hoffmann, Christel, „Partnerschaft pflegen und Persönlichkeiten bilden“, S. 11.

⁴³⁴ Vgl. Stephan Rabl, Interview geführt am 5. März 2013.

Geschichten. Die RezipientInnen dieser Vorstellungen sind in im Allerkleinstenbereich Kinder von null bis unter vier Jahren und ihre erwachsenen BegleiterInnen, die sich gemeinsam mit den SpielerInnen in einem definierten Raum befinden.

Gerd Taube berichtet, dass keine andere Form des Kinder- und Jugendtheaters so stark abhängig davon ist, „welche Haltung die Gesellschaft gegenüber Kindern“ einnimmt, als das Theater für die Allerkleinsten. Er fragt sich, ob sie als *human beings* (= defizitäre Wesen, die aber noch als gute und reine Menschen gelten, da sie noch unverdorben sind, auf einer bestimmten Entwicklungsstufe stehen oder eben spezielle Kompetenzen aufweisen) oder als *human becomings* (= bezieht sich auf die Beantwortung der Frage, was oder wie die kleinen Kinder später einmal werden sollen) begriffen werden.⁴³⁵ Theater ist vor allem laut Taube, der sich der Meinung der Berliner Künstlerin Melanie Florschütz anschließt, „ein besonderer Raum der Kommunikation über eine gemeinsame Kultur“⁴³⁶ und darf deshalb auch dem jüngsten Publikum nicht vorenthalten werden. Vogg setzt sich für die Legitimation der Etablierung von Allerkleinstenproduktionen ein, indem er schreibt, dass die Möglichkeit besteht

„Theater auch für kleinste Kinder zu machen, ein Theater, das ästhetische und künstlerische Ansprüche erfüllt, ohne sich auch nur in die Nähe der äußerlichen wie innerlichen Erbärmlichkeit der Teletubbies begeben zu müssen. [...] Dieses Theater für Kleinkinder ist vor allem deshalb möglich, weil dieses Theater auf dem Respekt basiert, mit dem der Theatermacher auf sein Publikum zugeht. Er zwingt nicht auf, er bietet an, er fordert nicht ein, er fordert auf, er spricht nicht vor, er fragt nach. Und wenn das passiert, dann ist Theater für alle Altersstufen nicht nur möglich, sondern auch für alle Altersstufen interessant.“⁴³⁷

Selbst KünstlerInnen sowie WissenschaftlerInnen, die sich schon jahrelang mit ihren Arbeiten bzw. theoretischen Auseinandersetzungen auf das Kindertheater beziehen, konnten sich zunächst nicht vorstellen, dass Theater für die Allerkleinsten denkbar sei. Wolfgang Schneider, der schon etliche Bücher über Kinder- und Jugendtheater, die sich auf verschiedene demographische Räume beziehen, verfasste, berichtet zum Beispiel von einer Aufführung, die er im *Teatro Testoni Ragazzi* in Italien besucht hatte, Folgendes:

„Ich hätte nie geglaubt, daß ein solches Theater funktioniert, wenn ich es nicht mit eigenen Augen gesehen hätte. Und ich weiß auch nicht, ob die Jüngsten etwas mit Theater anfangen können. Aber wie mit ihnen in Testoni Ragazzi umgegangen wird, was ihnen gezeigt wird und mit welcher Intensität ihnen ein Mensch seine Aufmerksamkeit schenkt, das kann nicht ohne gute Wirkung bleiben.“⁴³⁸

⁴³⁵ Vgl. Taube, Gerd, „first steps – Erste Erträge“, SS. 88-89.

⁴³⁶ Vgl. Taube, Gerd, „Kunst und Kreativität von Anfang an“, S. 42.

⁴³⁷ Vogg, Martin, *Die Kunst des Kindertheaters*, SS. 166-167.

⁴³⁸ Schneider, Wolfgang, „Vetrina Italia“, S. 82.

Es kann zwar nicht wissenschaftlich bewiesen werden, ob sowie welche Erfahrungen das jüngste Publikum während der Aufführungen macht und inwiefern sich diese auf seine zukünftigen Entwicklungen auswirken. Es existieren jedoch aufschlussreiche schriftlich fixierte Beobachtungen der erwachsenen BegleiterInnen, wie folgendes Beispiel zeigt, das vom *Toihaus Theater* aufgezeichnet wurde:

„Als der italienische Theatermacher *Roberto Frabetti* das erste Mal seinen eigenen zweieinhalbjährigen Sohn in eine Vorstellung mitnahm, bei der er selber das Stück von der reisenden Wolke für Kleinkinder spielte, war das für den Vater ein aufregendes Erlebnis. Umso größer war die Enttäuschung, als der Sohn nach der Vorstellung keinerlei Reaktion zeigte, weder Gefallen noch Missfallen. Mehrere Monate später, mitten im Urlaub in der Toscana, fing es plötzlich zu regnen an. Da erzählte der Sohn die ganze Geschichte von der reisenden Wolke.“⁴³⁹

Aufgrund ihrer sich in Entwicklung befindenden mentalen Leistungen dauert es in diesem Altersbereich, bis Erwachsene ihre Kleinsten fragen können, ob und was ihnen an der Inszenierung gefallen habe. Roman Wuketich merkt hierzu an, dass je jünger die Kinder sind, desto länger die Verarbeitung in ihnen braucht⁴⁴⁰. Laut Cordula Nossek können „Sequenzen aus einem Stück [...] in jenem Maße in ihnen verinnerlicht werden, sodass sie diese sogar Wochen nach der Aufführung noch exakt nachspielen können.“⁴⁴¹ Ingrid Hentschel schließt sich der Aussagen von Wuketich sowie Nossek an und schreibt in ihrem Bericht „Medium und Ereignis – warum Theaterkunst bildet“ von einem „tiefen Eindruck“ des Theaterbesuches, der „erst Wochen später an die Oberfläche“ kommt. „In glücklichen Fällen“ bleiben die gemachten Erfahrungen als etwas, „was man sein Leben lang mit sich herumtragen kann.“⁴⁴²

Das *Toihaus Theater* setzt sich in einer von ihm bereitgestellten Beilage „Häufige Fragen zum Thema Kindertheater“ auseinander, inwiefern das jüngste Publikum Theater aufnimmt: „Die Allerjüngsten sprechen noch nicht über ihre Eindrücke, sie zeigen sie auf andere Art. Das Theatererlebnis taucht unvermutet in bestimmten Situationen wieder auf, die Kinder speichern es, tragen es quasi mit sich herum und beschäftigen sich damit.“⁴⁴³ Die Verarbeitung von Darstellungen, Handlungen sowie Geschichten von Seiten der Kleinstkinder nimmt mehr Zeit in Anspruch als bei Erwachsenen oder Jugendlichen. Die in den Produktionen intendierten Inhalte, Spielweisen bzw. ästhetischen Darbietungen werden den Bedürfnissen und dem

⁴³⁹ Toihaus Theater, „Beilage 1. Häufige Fragen zum Thema ‚Theater für Kleinkinder‘“, S. 13, in: Homepage Toihaus Theater. Zugriff am 18. Mai 2013 unter http://toihaus.at/fileadmin/user_upload/Presse_upload_san/Fragen_Kleinkindtheater.pdf. [Hervorhebung im Original]

⁴⁴⁰ Vgl. Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 30. April 2013.

⁴⁴¹ Cordula Nossek, Interview geführt am 16. Mai 2013.

⁴⁴² Vgl. Hentschel, Ingrid, „Medium und Ereignis – warum Theaterkunst bildet.“, SS. 18-19. Zugriff am 28. Februar 2014.

⁴⁴³ Toihaus Theater, „Beilage 1“, S. 13. Zugriff am 18. Mai 2013.

entsprechenden Leistungsvermögen dieser Altersgruppe angepasst. Unter diesem Aspekt sind sie jedoch weder minderwertiger oder weniger qualitativ aufgebaut als zum Beispiel Stücke für Erwachsene oder Jugendliche noch ist es für die DarstellerInnen einfacher vor solch einem Publikum zu spielen. Cordula Nossek bekräftigt dies, indem sie über ihre Spielerfahrungen für die Aller kleinsten spricht:

„Wenn ich Stücke für Jugendliche mache und eineinhalb Stunden auf der Bühne stehe und hochkonzentriert spiele, dann verlangt dies viel Energie von mir und eine ordentliche Beherrschung meiner schauspielerischen Fähigkeiten. [...] Ich bin [...] nach einer Vorstellung für die Aller kleinsten, wobei diese nur 35-40 Minuten dauert, genauso fertig und erledigt, wie nach einer Aufführung, die fast dreimal so lange Zeit in Anspruch nimmt. Der Grund ist, dass im Spiel für solch ein junges Publikum genau dieselbe feinporige Arbeit und Konzentration von einem abverlangt wird wie für Erwachsene, Kinder und Jugendliche.“⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ Cordula Nossek, Interview geführt am 16. Mai 2013.

IV. Prognosen für das Theater für die Aller kleinsten

Prognosen sind immer sehr schwierig zu erstellen, da viele politische, wirtschaftliche, kulturelle, soziale, familiäre sowie gesellschaftliche Entwicklungen beachtet werden müssen. Da das Theater für die Aller kleinsten vor allem in Österreich noch ein sehr junges Feld darstellt und es bisher wenig intensive künstlerische sowie wissenschaftliche Auseinandersetzungen von KünstlerInnen, PädagogInnen und WissenschaftlerInnen in diesem demographischen Raum gegeben hat, ist es einerseits nicht leicht, Vorhersagen zu tätigen. Andererseits ist der Aller kleinstenbereich insoweit sehr frei und noch kaum vordefiniert, sodass ihm zahlreiche Richtungen und Möglichkeiten zur Verfügung stehen. Das Theater für das jüngste Publikum ist nach Gerd Taube „stärker davon abhängig, welche Haltung die Gesellschaft gegenüber Kindern hat.“⁴⁴⁵ Manon van de Water schließt sich seiner These an, indem sie schreibt, dass sich die Entwicklung des Theaters für die Aller kleinsten auf die zukünftige kulturelle Auffassung und den Stellenwert von Kunst der Menschen bezieht. Dies betrifft vor allem die Fragen, ob sie bzw. ästhetische Bildung ein Recht für die Jüngsten darstellt oder nur als Luxus gesehen wird und inwiefern sich die Instanzen Kunst und Pädagogik in den Produktionen aufeinander auswirken. Werden die Erfahrungen, die den Aller kleinsten im Aufführungserlebnis zuteil werden, rein als bildungserzieherisch gesehen und alleine unter diesen Umständen konzipiert, oder liegen die Zielsetzungen von Stücken alleine auf der Begründung des Kunsterlebens?⁴⁴⁶ Diese Fragen, die sich Water in ihrer Publikation *Theater, Youth and Culture* stellt, stehen in einem Konsens zu Taubes These, da dieser davon ausgeht, dass die Auffassung und Haltung gegenüber Kindsein und Kindheit von der Gesellschaft abhängig ist. Water beschreibt dies mit folgenden Worten: „This has of course all to do with the place of art in general in any given society and leads us back to culturally determined notions of child and childhood.“⁴⁴⁷

Ein ständiges Hinterfragen der spezifischen Bedürfnisse und Fähigkeiten der Kleinstkinder sowie die Behandlung von Themen für diese Altersgruppe unter der Bewahrung von authentischen ästhetischen Produktionen, in der das Publikum als aktiver Mitgestalter des Theatererlebnisses gesehen wird, sind wesentliche Spezifika des Theaters für die Aller kleinsten. Das Kind an sich wurde, vor dem Beginn des 17. Jahrhunderts, das unter anderem auch als das *Pädagogische Jahrhundert* bekannt ist, kaum erkannt und wahrgenommen. Schon früh wurde es in den erwachsenen Alltag eingegliedert, sodass seine Schutzzeit nur knapp bemessen war. Kinder mussten ihren

⁴⁴⁵ Taube, Gerd, „first steps – Erste Erträge“, S. 88.

⁴⁴⁶ Vgl. Water, Manon van de, *Theatre, Youth, and Culture*, S. 140.

⁴⁴⁷ Ebenda, S. 140.

Platz relativ bald in der adulten Welt einnehmen und wurden von der Gesellschaft als kleine Erwachsene behandelt.

Philippe Ariès' *Geschichte der Kindheit* ist ein wichtiger Topos im Mentalitätsgeschlecht, da er sich in diesem Buch mit der Einstellung und Entdeckung des Kindseins sowie der Bedeutung von Familie und Schule für die zukünftigen Entwicklungen des Kindes befasst. Der französische Historiker und Mediävist schreibt, dass bis zum 17. Jahrhundert die mittelalterliche Kunst Kindheit nicht kannte bzw. keinen Versuch tätigte, diese darzustellen⁴⁴⁸. Erst das *Pädagogische Jahrhundert* veranlasste ein Umdenken in der Gesellschaft und etablierte eine Bewusstwerdung „der kindlichen Besonderheit, jener Besonderheit, die das Kind vom Erwachsenen, selbst dem jungen Erwachsenen, kategorial unterscheidet“⁴⁴⁹. Die Notwendigkeit der Erziehung, insofern des Schulbesuches, wurde erkannt und der Familie kam eine moralische und geistige Funktion zu zur Formung von Körper und Seele des Kindes⁴⁵⁰. Beide Instanzen trugen mit vereinten Kräften dazu bei, das Kind aus der Gesellschaft der Erwachsenen herauszureißen⁴⁵¹, um ihm einen wesentlichen, jedoch abgegrenzten eigenen Stellenwert in den Familien, der Arbeit und Politik zuzusprechen. Taube verweist unter diesem Aspekt auf seine Theorie, dass die Antwort auf die Frage nach der Bedeutung und Sichtweise des gesellschaftlich akzentuierten Kindheitsbildes abhängig von der Frage nach dem Recht auf Kunst der Kinder sei⁴⁵².

Die Relevanz und Intentionen des Theaters für die Aller kleinsten werden immer mehr in der Gesellschaft und in der politischen Situation in Österreich anerkannt und nicht mehr als Marktlücke mit ausschließlich ökonomischem Nutzen angesehen. Der (inter-) nationale Austausch von TheatermacherInnen, PädagogInnen und WissenschaftlerInnen nimmt zu. Die Tendenz zeigt, in Betrachtung der Spielpläne, eine Weiterentwicklung und Zuwachs von Produktionen, die für das jüngste Publikum konzipiert werden. Trotz dieses Aufschwunges der vermehrten Aufmerksamkeit, die dem Theater für die Aller kleinsten zuteil wird, steht es noch weitgehend in einer Legitimationsphase, da es im Vergleich zu Italien, Frankreich und Spanien wenige österreichische KünstlerInnen gibt, die sich auf eine Altersgruppe von unter vier Jahren in ihren Arbeiten beziehen. Stephan Rabl verweist auf die heutige „Erziehungssituation, in der Eltern, das Bildungssystem und die Politik immer weiter zu

⁴⁴⁸ Vgl. Ariès, Philippe, *Geschichte der Kindheit. Mit einem Vorwort von Hartmut von Hentig*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998¹², S. 292.

⁴⁴⁹ Vgl. ebenda, S. 209.

⁴⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 561.

⁴⁵¹ Vgl. ebenda, 562.

⁴⁵² Vgl. Taube, Gerd, „first steps – Erste Erträge“, S. 90.

einer Individuellförderung drängen⁴⁵³, sodass die Erwachsenen heutzutage die Kinder noch viel früher in ihrer Entwicklung unterstützen möchten, um sie bestmöglich zu fördern. Bildung und Kunst schließen sich im Theater für die Aller kleinsten gegenseitig nicht aus. Der Regisseur und Theaterpädagoge Alexander Brjanzew ist „davon überzeugt, dass es in diesem Theater weder eine Dominanz der Kunst über die Pädagogik noch eine Vorherrschaft der Pädagogik über die Kunst geben dürfe.“⁴⁵⁴ Dem jüngsten Publikum wird die Möglichkeit gegeben ästhetische Erfahrungen zu machen, die, wenn ihnen eine positive Konnotation zuteil wird, sich vielschichtig auf dessen Entwicklung auswirken können. Rabls Prognosen der zukünftigen Theaterlandschaft des Aller kleinstenbereiches beziehen sich vor allem auf die zukünftigen Entwicklungen der Verwendung und Gewährleistungen von finanziellen Mitteln für Produktionen und der Hervorhebung der Kunst in diesen Stücken:

„Theater für die Aller kleinsten wird interaktiver und politischer werden, weil die Welle der Psychologie abgeschwächt wird. In jenem Bereich beginnt erstmals eine ästhetische künstlerische Konfrontation, sodass Theatermachende vermehrt Kritik an den gezeigten Stücken äußern werden. Rein aus pragmatisch ökonomischem Druck gibt es auf der anderen Seite dann auch die Tendenz, dass es wieder mehr in die pädagogisch-kommerzielle Richtung gehen wird. Es wird einige Verlagerungen, nicht nur im Kinder- und Jugendtheaterbereich geben, sondern auch für die Erwachsenen, da sich die Freie Szene immer mehr aufzulösen scheint zwischen jenen, die es geschafft haben, sodass sie zu einem Privattheaterstatus gekommen sind und denen, die kommerzieller werden, aufhören oder sich Partner im institutionalisierten Bereich finden werden. [...] Ein neuer Zugang zum freien Theater, was dies auch immer heißen wird, wird in den nächsten fünf bis zehn Jahren kommen, höchstwahrscheinlich mit der Tendenz, dass die neue Generation überhaupt kein Geld mehr bekommen wird in diesem Bereich.“⁴⁵⁵

Das Theater für die Aller kleinsten ist genauso abhängig von finanziellen Mitteln, wie auch die Inszenierungen für Kinder, Jugendliche und Erwachsene. Aufgrund der Begrenzung der Publikums- und Raumkapazität können es sich Spielstätten, KünstlerInnen, Institutionen und freie Theatergruppen aus rein ökonomischer Sicht nicht leisten, viele Produktionen für diesen Altersbereich zu zeigen bzw. zu konzipieren. Durch die Veranstaltung und Förderung von Festivals wird ermöglicht, dass das jüngste Publikum und seine erwachsenen BegleiterInnen zahlreiche Aufführungen, die aufgrund differenter Ansätze, Spielweisen, intendierten Handlungen sowie zu zeigenden Thematiken sehr vielfältig sind, sehen können. Internationale sowie auch nationale Produktionen werden in den unterschiedlichsten Spielstätten gezeigt, sodass ein Austausch zwischen den KünstlerInnen ermöglicht wird. Die Dichte der verschiedenartigen Inszenierungen auf Festivals wirkt für viele Menschen sehr

⁴⁵³ Stephan Rabl, Interview geführt am 5. März 2013.

⁴⁵⁴ Taube, Gerd, „Kunst und Kreativität von Anfang an“, S. 40.

⁴⁵⁵ Stephan Rabl, Interview geführt am 5. März 2013.

attraktiv und lockt dadurch mehr ZuseherInnen an. Kunst kann unter diesem Aspekt immer mehr zu einem festen Bestandteil in ihrem Leben werden. Durch die Vernetzung der KünstlerInnen entstehen ästhetische Diskurse über das Theater für die Aller kleinsten, wodurch Erfahrungen geteilt werden können. Weiteres entstehen neue Kooperationen zwischen den verschiedensten Menschen, die aus unterschiedlichen Professionen stammen. Cordula Nossek steht der Etablierung von internationalen Festivals besonders positiv gegenüber, da sie in ihnen einen erheblichen Austausch von künstlerischem Potenzial sieht, der vor allem im Theater für die Aller kleinsten von großer Wichtigkeit ist. Sie schreibt in ihrer Einreichung des Kulturvereins *Dachtheater*: „Die Auseinandersetzung im internationalen Kontext zeigt auf erfrischende Art und Weise, dass ‚Theater für die Aller kleinsten‘ immer wieder überraschend anders geht und elementare Fragen des Theaters und der Kunst an sich wirft.“⁴⁵⁶ Dirk Baecker sieht in der Veranstaltung von Festivals eine Erhöhung der Chance, dass künstlerische Darbietungen vom Publikum konzentrierter in ihrer Vielfalt wahrgenommen und gewürdigt werden⁴⁵⁷.

Jede Generation unterscheidet sich von der vorhergegangenen in erheblichem Maße. Gründe hierfür liegen in den schon erwähnten Veränderungen von Gesellschaft, Politik, Familie, der Arbeitssituation, Bildungssystemen, sozialen Einrichtungen, Freizeitgestaltungen, Lebensraum, vom Bild eines *perfekten Kindes* und noch vielen mehr. Das Theater für die Aller kleinsten wird sich in den nächsten Jahren deutlich verändern, da ihm vermehrte Aufwertung in den künstlerisch-ästhetischen Diskursen durch diverse Festivals in den verschiedensten Ländern der Welt zuteilwird. Durch (inter-)nationale Vernetzung und den Austausch zwischen TheatermacherInnen entstehen vermehrte Kooperationen, die für die Etablierung von neuen Produktionen von großem Nutzen sind. Der Aller kleinstenbereich wird bewusster wahrgenommen, sodass sich mehr KünstlerInnen mit ihm beschäftigen und eigene Stücke konzipieren. Laut Nosseks Beobachtungen, denen sich etliche in diesem Bereich tätigen KünstlerInnen anschließen, ist der Bedarf an Produktionen, die sich auf die Aller kleinsten als Zielpublikum beziehen, sehr groß, sodass die Vorstellungen immer gut besucht sind⁴⁵⁸. In vielen Spielstätten zählen Stücke für diese jüngsten ZuseherInnen schon seit einigen Jahren zu einem fixen Bestandteil ihres Spielrepertoires.

⁴⁵⁶ Nossek, Cordula/ Gernot, Ebenlechner, *Einreichung Kulturverein Dachtheater/Bank Austria Kunstpreis 2010 - International*, S. 10.

⁴⁵⁷ Vgl. Baecker, Dirk, „Das Festival als Fest“, S. 176.

⁴⁵⁸ Vgl. Cordula Nossek, Interview geführt am 16. Mai 2013.

Der Aller kleinstenbereich wird in Österreich auf keinen Fall verschwinden, sondern sich ausweiten und in der Theaterlandschaft fest verankern. Manon van de Water beschreibt die zukünftigen Entwicklungen mit folgenden Worten: „What is positive is that theatre for children and youth is opening up, boundaries are destroyed, and from a research perspective this broadening opens up new lenses of analysis.“⁴⁵⁹ Viele KünstlerInnen, Eltern, PädagogInnen und WissenschaftlerInnen erkennen das Potenzial, welches Theater und Kunst für sein jüngstes Publikum besitzt. Die Tendenzen in der Entwicklung und Bewusstwerdung von Produktionen in der Politik sowie im gesellschaftlichen Leben zeigen, dass in Zukunft diese Altersgruppe immer mehr die Möglichkeit haben wird an einem Theatererlebnis, das einen großen Erfahrungsschatz sowie eine Intensivierung der Kreativität und Phantasie bietet, teilzunehmen.

⁴⁵⁹ Water, Manon van de, *Theatre, Youth, and Culture*; S. 140.

V. Conclusio

Theater für die Allerkleinsten ist nach Gerd Taube abhängig von der Haltung der Gesellschaft gegenüber Kindern und definiert sich vor allem durch sein Zielpublikum, nämlich ZuseherInnen, die zwischen null und unter vier Jahre alt sind. Ästhetische Darstellungen und Geschichten werden von KünstlerInnen konzipiert, die sich mit den speziellen Bedürfnissen, psychischen sowie physischen Bedingungen sowie dem mentalen Leistungsvermögen der Kleinstkinder auseinandersetzen. Dadurch werden weitreichende Anforderungen an die TheatermacherInnen und ihre Arbeitsprozesse gestellt, da sie sich in das Zielpublikum hineinversetzen und Themen sowie Inhalte ihrer Inszenierungen an jüngste ZuseherInnen anpassen müssen, jedoch ohne zu bagatellisieren sowie zu verniedlichen. Den BegleiterInnen kommt während den Theateraufführungen eine wesentliche Bedeutung zu, da sie laut Elisa Priester als Weggefährte/n der Allerjüngsten gesehen werden. Der Erwachsene ist die entscheidende Instanz, der über den (Nicht-)Besuch einer Vorstellung entscheidet, sodass er ein wichtiger Vermittler von Kultur für Kinder ist. EIN bzw. DAS Theater für die Allerkleinsten gibt es nicht, sodass in diesem Bereich sich voneinander differenzierende Darstellungsweisen, Spielformen, Ästhetiken und Theorien existent sind. In Österreich ist es ein noch sehr junges Feld, dem jedoch kontinuierlich immer mehr Aufmerksamkeit zuteilwird. Trotz verschiedenster demographischer Parallelentwicklungen werden Spanien, Italien und Frankreich als Vorreiter und Impulsgeber gesehen, da sie durch ihre Produktionen, theoretischen Ansätze und Spielformen die Entwicklung des Theaters für die Allerkleinsten geprägt und in anderen Ländern vorangetrieben haben. Festivals führen zu einem intensiven (inter-)nationalen Austausch zwischen KünstlerInnen, WissenschaftlerInnen und PädagogInnen. Das Theater der Generationen wird in vielen Spielstätten als ein fixer Bestandteil des Repertoires angesehen.

In dieser Diplomarbeit wurden diverse Theorien, Spielformen, KünstlerInnen und Spezifika des Theaters für die Allerkleinsten vorgestellt. Sie können den LeserInnen nur einen Überblick über diesen Forschungsgegenstand geben und implizieren keine allgemein gültigen Gesetzmäßigkeiten. Theater für die Allerkleinsten als aktuellste Ausprägung im Kindertheater darf nicht als potenzielle Marktlücke abgewertet werden, da sein Sinn nicht alleine im ökonomischen Nutzen gründet. Kunst ist ein Recht, das jedem Menschen zusteht, sodass sie keiner Exklusion aufgrund des Alters unterliegen darf.

Literatur- und Quellenverzeichnis

Alrutz, Megan, „Visionaries wanted! Theatre for very young audiences in the United States“, in: *Theatre for Early Years. Research in Performing Arts for Children from Birth to Three*, Hg. Wolfgang Schneider, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2009, SS. 119-126.

Ariès, Philippe, *Geschichte der Kindheit. Mit einem Vorwort von Hartmut von Hentig*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998¹².

Baecker, Dirk, „Das Festival als Fest“, in: *Wozu Theater?*, Hg. Dirk Baecker, Berlin: Theater der Zeit 2013, SS. 174-188.

Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: E. Schmidt 2008⁴.

Belloli, Jo, *Small size. A space to grow*, o.O. 2009.

Bentley, Eric, *The life of the drama*, London: Methuen 1966.

Bidlo, Tanja, *Theaterpädagogik. Eine Einführung*, Essen: Oldib Verlag 2006.

Bollnow, Otto, *Zwischen Philosophie und Pädagogik. Vorträge und Aufsätze*, Aachen: Weitz 1988.

Brendenal, Silvia, „Fragmentarisches Nachdenken über das Theater für Ganzkleine“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*“, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², SS. 193-199.

Brook, Peter, *Der leere Raum*, Berlin: Alexander 2009¹⁰.

Charter of Children's Rights to Art and Culture, *Charter of children's rights to art and culture*, o.O. 2011.

Dan Droste, Gabi, „Das forschende Künstlerspiel – Freiheit und eigene Sichtweisen. Otmar Wagner, Rike Reiniger im Gespräch mit Gabi dan Droste“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², SS. 79-84.

Dan Droste, Gabi, „Die Wiederentdeckung des Theaters aus dem Geiste des Kinderspiels. Kirstin Hess im Gespräch mit Gabi dan Droste“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², SS. 159-162.

Dan Droste, Gabi, „internacional, internazionale, international, Интернационал, mednarodn. Internationaler Austausch im Theater für die Allerkleinsten“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², SS. 103-117.

Dan Droste, „Kommunikation ist die Kunst! Marja Hofmann, Klaus Frenzel, Manuel Krstanovic im Gespräch mit Gabi dan Droste“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², SS. 165-171.

Dan Droste, Gabi, „Materialanhang. »Theater von Anfang an!«“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², SS. 252-256.

Dan Droste, „Profiliertes Kleinkindertheater in Europa. Internationales Netzwerk im Theater für die Allerkleinsten“, *IXYPSILONZETT Magazin für Kinder- und Jugendtheater* 02/2008, SS. 12-15.

Dan Droste, Gabi, „Theater für die Allerkleinsten“, *gift – Zeitschrift für freies theater* februar/märz 2008, SS. 45-46.

Dan Droste, Gabi, *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Bielefeld: transcript Verlag 2010².

Dan Droste, Gabi, „Vorwort“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², SS. 11-17.

Desfosses, Agnès, „Wir spielen für Kinder, für die unseren und für jene, die es geblieben sind. Theater für die ganz Kleinen“, in: *Kinder- und Jugendtheater in Frankreich*, Hg. Wolfgang Schneider, Frankfurt am Main: dipa-Verlag 1997, SS. 80-87.

Fechner, Meike, „Lächeln, was das Zeug hält. Theater von Anfang an war ein friedliches und freundliches Festival“, *IXYPSILONZETT Magazin für Kinder- und Jugendtheater* 01/2009.

Figl, Johanna, „Theater für die Allerkleinsten. Die Entwicklung der Theaterszene für die Jüngsten“, in: *Theater für junges Publikum. Szene Österreich bis Wien*, Hg. Rainer Mennicken/Stephan Rabl, Berlin: Theater der Zeit 2008, SS. 44-52.

Fischer-Lichte, Erika, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen: Francke 2010.

Folie, Sandra, *Das Zusammenspiel von Körper, Zeit und Raum im Theater für Kleinstkinder. Am Beispiel der „Dschungel Wien“ - Produktion „Sand“*, Bac. Univ. Fakultät für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2012.

Frabetti, Roberto, *Sieben Theaterstücke für die Allerkleinsten*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2000.

Haass, Wilma/Marcela Herrera/Nicole Libnau, „»Ich bin sehr gerne hier, weil ich hier Zeit zum Entspannen habe«. Baby Tanz Fest – Musikalische Begegnung von Babys, Eltern und Künstlern“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², S. 215-224.

Goulart de Faria, Ana/Sandra Regina Simonis Richter, „Education meets theatre. Pedagogical remarks about the role of arts in early childhood“, in: *Theatre for Early Years. Research in Performing Arts for Children from Birth to Three*, Hg. Wolfgang Schneider, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2009, SS. 29-48.

Hentschel, Ingrid, „Über Grenzverwischungen und ihre Folgen. Hat das Kindertheater als Spezialtheater noch Zukunft?“, in: *Theater für junges Publikum. Szene Österreich bis Wien*, Hg. Rainer Mennicken/Stephan Rabl, Berlin: Theater der Zeit 2008, SS. 31-47.

Heinemann, Caroline, „Wahrnehmungs-, Kommunikations- und Erlebnisräume. Der Raum als grundlegender Parameter des Theaters für die Allerkleinsten“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², SS. 138-143.

Herrmann, Max, „Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Institutes (1920)“, in: *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*, Hg. Helmar Klier, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981, SS. 15-24.

Hoffmann, Christel, „Partnerschaft pflegen und Persönlichkeiten bilden. Eine Konzeption für Kinder- und Jugendtheater“, in: *Kinder- und Jugendtheater in Berlin*, Hg. Wolfgang Schneider, Frankfurt am Main: Dipa-Verlag 2000, SS. 11-20.

Jahnke, Manfred, „Suzanne Osten über das Babydrama. Ein Interview mit Anmerkungen von Manfred Jahnke“, *IXYPSILONZETT Magazin für Kinder- und Jugendtheater* 02/2008, SS. 6-8.

Kolesch, Doris, „Ästhetik“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2005, SS. 6-13.

Korn-Wimmer, Brigitte, „Theater von Anfang an in Bologna. Die Erfolgsstory des Teatro Testoni Ragazzi“, *IXYPSILONZETT Magazin für Kinder- und Jugendtheater* 02/2008, SS. 16-18.

Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln: Böhlau 2005.

Kuhn, Sinje, „Audience participation in children’s theatre performances“, *IXYPSILONZETT Magazine for Children’s and Young People Theatre* 01/2008, SS. 27-29.

Kuhn, Sinje, „Kein Gender Trouble im Theater für die Allerkleinsten? Ein Kommentar zum Festival ‚Theater von Anfang an‘ vom 13. bis 16. November in Dresden“, *IXYPSILONZETT Magazin für Kinder- und Jugendtheater* 01/2009.

Kuhn, Sinje, „Partizipation im >Erlebnisgarten< des Theaters für die Allerkleinsten“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², SS. 187-191.

La Baracca Testoni ragazzi, *Experiencing Art in Early Years. Learning and development processes and artistic language*, o.O. 2009.

La Baracca Testoni ragazzi, *Theatre and Early Years. Stories of artistic practices*, o.O. 2009.

Marquardt, Petra Paula, „Das große Lalula. Theater von Anfang an als schöpferisches Erlebnis auf der Basis von spielerischer, symbolischer und festlicher Interaktion“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², SS. 225-239.

Morgenstern, Christian, *Alle Galgenlieder*, Stuttgart: Reclam 1999.

Nossek, Cordula/Gernot, Ebenlechner, *Einreichung Kulturverein Dachtheater/Bank Austria Kunstpreis 2010 - International: „Theater für die Allerkleinsten“ – ein Theater für Generationen*, [nicht veröffentlicht] 2010.

Novák, János, „The joy of re-discovering the world. ‘Communitas’ and streaming in the performances made for babies“, in: *Theatre for Early Years. Research in Performing Arts for Children from Birth to Three*, Hg. Wolfgang Schneider, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2009, SS. 68-78.

Osten, Suzanne, „Kann Stockholm sich Unga Klara nicht leisten? Ein Leserbrief an Dagens Nyheter“, *IXYPSILONZETT Magazin für Kinder- und Jugendtheater* 02/2008, SS. 9-11.

Petter, Guido, *Die geistige Entwicklung des Kindes im Werk von Jean Piaget*, Bern: Huber 1966, SS. 43-85.

Pfannenstiel-Rohringer, Heide, *Schnadahüpfel. Theater für Große ab 2 ½ - Projekteinreichung zum Hans-Cermak-Preis 1994*, [nicht veröffentlicht] 1994.

Piaget, Jean, *Meine Theorien der geistigen Entwicklung*, Hg. Reinhard Fatke, Frankfurt am Main: Fischer 1983.

Pinkert, Ute, „»Theater von Anfang an!« -alles auf Anfang? Von der Einübung sinnlicher Wahrnehmungsweisen“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², SS. 121-129.

Priester, Elisa, „Der Erwachsene im Produktionsprozess »Holzklopfen«. Rollen und Funktionen des Begleiters innerhalb der theatralen Kommunikation“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², SS. 203-123.

Rapp, Uri, *Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*, Darmstadt: Luchterhand 1973.

Royc, Barbara Sigrid, *Dschungel Wien – Entstehung und Entwicklung des Theaterhauses für junges Publikum und seine Positionierung in der Freien Kinder- und Jugendtheaterszene Wiens*, Dipl. Univ. Wien, Fakultät für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2009.

Röckendorfer, Laura-Lee, *Theater & Krabbelstube. Theatrale Prozesse für und mit Kindern im Alter 0-3*, Dipl. Univ. Wien, Fakultät für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2013.

Schneider, Wolfgang, *Theatre for Early Years. Research in Performing Arts for Children from Birth to Three*, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2009.

Schneider, Wolfgang, *Kinder und Jugendtheater in Frankreich*, Frankfurt am Main: dipa-Verlag 1997.

Schneider, Wolfgang, „Vetrina Italia. Notate zu meiner Reisen zum italienischen Kinder- und Jugendtheater“, in: *Kinder- und Jugendtheater in Italien*, Hg. Wolfgang Schneider, Frankfurt am Mai: dipa-Verlag, 1996, SS. 77-101.

Schouten, Sabine, „Atmosphäre“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2005, SS. 13-16.

Small size, *Small size Annual book no.1*, o.O. 2011.

Small size, *Small size Annual book no, 2*, o.O. 2012.

Stüwe-Eßl, Barbara „Drei Diskussionen zu Qualitäts- und Altersfragen im Kinder- und Jugendkulturbereich“, *gift – Zeitschrift für freies theater* mai/juni 2005, S. 9.

Taube, Gerd, „first steps – Erste Erträge. Zu ästhetischen Eigenarten des Theaters für die Jüngsten“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², SS. 87-101.

Taube, Gerd, „Kunst und Kreativität von Anfang an. Erfahrungen und Bedingungen“, in: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Hg. Gabi dan Droste, Bielefeld: transcript Verlag 2010², SS. 35-44.

Ullmann-Bautz, Dagmar, „Theater muss wie Feuer sein. Junge Szene Vorarlberg“, in: *Theater für junges Publikum. Szene Österreich bis Wien*, Hg. Rainer Mennicken/Stephan Rabl, Berlin: Theater der Zeit 2008, SS. 20-23.

Vogg, Martin, *Die Kunst des Kindertheaters. Analyse des künstlerischen Potentials einer dramaturgischen Gattung*, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2000.

Water, Manon van de, *Theatre, Youth, and Culture. A Critical and Historical Exploration*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2012.

Internetquellen:

VEB Armes Theater, „Le jardin du possible. 6. Spinning Jenny Theatertage 05.11. bis 20.11.“, in: Homepage VEB Armes Theater. Zugriff am 23. Jänner 2014 unter <http://www.veb-chemnitz.net/lejardin.pdf>.

ASSITEJ Austria, „Popcorn“, in: Homepage ASSITEJ Austria. Zugriff am 25. Juni 2013 unter <http://www.assitej.at/projekte/stella/stella-11/stella11-dienomierungen/popcorn/>.

ASSITEJ Austria, „Über uns“, in: Homepage ASSITEJ Austria. Zugriff am 28. Juli 2013 unter <http://www.assitej.at/ueber/>.

Böhnisch, Siemke, „first steps – Bericht aus Norwegen. Kunst für die Allerkleinsten in Norwegen“, in: *Dokumentation des Internationalen Symposiums. first steps*, Hg. Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland/HELIOS Theater 2005. Zugriff am 30. Mai 2013 unter http://www.helios-theater.de/fileadmin/datensammlung/dokumente/First_Steps_Dokumentation_Gesamt.pdf.

Dachtheater, „Ebbe und Flut“, in: Homepage Dachtheater. Zugriff am 10. Juli 2013 unter http://dachtheater.com/de/Theaterstuecke/Ebbe_und_Flut/index.html.

Dachtheater, „Einzelschafe“, in: Homepage Dachtheater. Zugriff am 26. Jänner 2014 unter <http://www.dachtheater.com/de/einzelschafe/>.

Dachtheater, „Homepage Kulturverein Dachtheater“, in: Homepage Dachtheater. Zugriff am 15. Mai 2013 unter <http://www.dachtheater.com/>.

Dachtheater, „Kontakt Kulturverein Dachtheater“, in: Homepage Dachtheater. Zugriff am 20. Mai 2013 unter <http://www.dachtheater.com/de/kontakt.html>.

Dachtheater, „Repertoire des Dachtheaters (nach Altersgruppen)“, in: Homepage: Dachtheater. Zugriff am 10. Mai 2013 unter <http://dachtheater.com/de/repertoire.html>.

Dachtheater, „Schneckenalarm“, in: Homepage Dachtheater. Zugriff am 10. Juli 2013 unter <http://dachtheater.com/de/schneckenalarm/>.

Dachtheater, „Spielrepertoire des Dachtheaters (nach Altersgruppen), in: Homepage Dachtheater. Zugriff am 16. Mai 2013 unter <http://dachtheater.com/de/repertoire.html>.

Dachtheater, „Theater für die Allerkleinsten in Österreich...“, in: Homepage Dachtheater. [Hervorhebung im Original]. Zugriff am 19. Mai 2013 unter <http://theaterfuerdieallerkleinsten.at/>.

Dan Droste, Gabi, „first steps“, in: *Dokumentation des internationalen Symposiums. first steps*, Hg. Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland/HELIOS Theater 2005, S. 2. Zugriff am 20. Jänner 2014 unter http://www.helios-theater.de/fileadmin/datensammlung/dokumente/First_Steps_Dokumentation_Gesamt.pdf.

DSCHUNGEL WIEN, „Kubik“, in: Homepage DSCHUNGEL WIEN. Zugriff am 20. Jänner 2014 unter <http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/381/>.

DSCHUNGEL WIEN, „Newsletter“, in: Homepage DSCHUNGEL WIEN. Zugriff am 19. Jänner 2014 unter <http://dschungelwien.at/newsletter/view/120/>.

DSCHUNGEL WIEN, „Popcorn“, in: Homepage DSCHUNGEL WIEN. Zugriff am 15. Jänner 2014 unter <http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/103/>.

DSCHUNGEL WIEN, „Sand“, in: Homepage DSCHUNGEL WIEN. Zugriff am 2. Juli 2013 unter <http://dschungelwien.at/programm/archiv/25>.

DSCHUNGEL WIEN, „Überraschung“, in: Homepage DSCHUNGEL WIEN. Zugriff am 19. Mai 2013 unter <http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/270/>.

DSCHUNGEL WIEN, „Überraschung“, in: Homepage DSCHUNGEL WIEN. Zugriff am 23. Mai 2013 unter <http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/29/>.

Europäische Kommission, „Eine grosse Reise durch Europa. Kulturhauptstadt Europas“, in: Homepage Europäische Kommission. Zugriff am 1. Februar 2014 unter http://ec.europa.eu/culture/our-programmes-and-actions/capitals/european-capitals-of-culture_de.htm.

Forum Junges Theater, „Das große Lalula (UA)“, in: Homepage Forum Junges Theater. Zugriff am 4. August 2013 unter http://www.forum-junges-theater.de/de/36.html?ms_pk=613&monat=03&jahr=2013&tag=27&set=1&start=0&archiv=stueck.

Frank, Sabine, „Afrikanische Märchen. Material, Spiele und Informationen für den Unterricht“, Hg. DSCHUNGEL WIEN, Wien 2010. Zugriff am 4. Juli 2013 unter http://www.dschungelwien.at/media/uploads/dschungel_seiten/padagogik/begleitmaterial/begleitmaterial_afrikanische_märchen.pdf.

Glitterbird - Art for the very young, „About“, in: Homepage Glitterbird - Art for the very young. Zugriff am 22. Jänner 2014 unter <http://www.dansdesign.com/gb/org/index.html>.

Glitterbird - Art for the very young, „Participating Countries“, in: Homepage Glitterbird -Art for the very young. Zugriff am 28. Februar 2014 unter <http://www.dansdesign.com/gb/participants/index.html>.

Goebel, Tina, „Österreichs Kindergärten schneiden im internationalen Vergleich miserabel ab. Mit dramatischen Folgen für den Nachwuchs“, *profil online* 2010. Zugriff am 22. Jänner 2014 unter <http://www.profil.at/articles/1010/560/264207/oesterreichs-kindergaerten-vergleich>.

Goethe Institut Israel, „20. Internationales Kindertheaterfestival Haifa. Mit deutschen Beiträgen“, in: Homepage Goethe Institut Israel. Zugriff am 25. Jänner 2014 unter <http://www.goethe.de/ins/il/lp/ver/act/the/2010/de5734682v.htm>.

Helios Theater, „Das Helios Theater“, in: Homepage Helios Theater. Zugriff am 20. Jänner 2014 unter <http://www.helios-theater.de/index.php?id=10&L=0>.

Helios Theater, „Das Helios Theater. Das Ensemble“, in: Homepage Helios Theater. Zugriff am 10. Juli 2013 unter <http://www.helios-theater.de/index.php?id=10>.

Helios Theater, „Erde, Stock und Stein“, in: Homepage Helios Theater. Zugriff am 4. Februar 2014 unter <http://www.helios-theater.de/index.php?id=58>.

Hentschel, Ingrid, „Medium und Ereignis – warum Theaterkunst bildet. Vortrag zur Eröffnung der *Fachtagung ‚Bildung braucht Kunst‘, Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel, 19.2.2008*“, in: Homepage ASSITEJ Liechtenstein. Zugriff am 29. Jänner 2014 unter http://www.assitej.li/fileadmin/templates/dokumente/Warum_Theaterkunst_bildet.pdf.

ICHDUWIR, „Der kleine Brausewind. Figurentheater für alle Großen ab 2 ½ Jahren von und mit Heide Rohringer“, in: Homepage ICHDUWIR. Zugriff am 4. Juli 2013 unter <http://www.ichduwir.at/Schnada/brause.htm>.

ICHDUWIR, „Gutta, das Wasserwesen. Thema: Wasser Figurentheater für alle Großen ab 2 ½ Jahren von und mit Heide Rohringer“, in: Homepage ICHDUWIR. Zugriff am 4. Juli 2013 unter <http://www.ichduwir.at/Schnada/gutta.htm>.

ICHDUWIR, „ICHDUWIR – Theater“, in: Homepage ICHDUWIR. Zugriff am 4. Juli 2013 unter <http://www.ichduwir.at/Verein/Gruppen.htm>.

ICHDUWIR, „ICHDUWIR – Theater und Kultur“, in: Homepage ICHDUWIR. Zugriff am 10. Juli 2013 unter <http://www.ichduwir.at/Verein/Wer.htm>.

ICHDUWIR, „Kindertheater Gastspiele“, in: Homepage ICHDUWIR. Zugriff am 17. Jänner 2014 unter <http://ichduwir.at/Veranstalter/index.htm>.

ICHDUWIR, „Konzept für ein Kleinkindtheater. Projektleitung und Kontakt: Heide Rohringer“, in: Homepage ICHDUWIR. Zugriff am 4. Juli 2013 unter <http://www.ichduwir.at/Schnada/Konzept.htm>.

ICHDUWIR, „Österreichs erstes Theater für Kleinkinder“, in: Homepage ICHDUWIR. Zugriff am 15. Jänner 2014 unter <http://ichduwir.at/Schnada/index.htm>.

Israel, Annett, „Ein Theater des Augenblickes – Nachlese zum ersten deutschen Festival des Theaters für die Allerkleinsten“, *Goethe Institut* 2009. Zugriff am 20. Jänner 2014 unter <http://www.goethe.de/kue/the/ibf/de4059237.htm>.

Kattenfeld Valerie/Christina Medosch, „Begleitmaterial zur Vorstellung Sand“, Hg. DSCHUNGEL WIEN, Wien 2010. Zugriff am 4. Juli 2013 unter http://www.dschungelwien.at/media/uploads/dschungel_seiten/padagogik/begleitmaterial/begleitmaterial_sand.pdf.

Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland, *Theater von Anfang an! Vernetzung, Modelle, Methoden: Impulse für das Feld frühkindlicher ästhetischer Bildung*, 2009. Zugriff am 9. Juli 2013 unter http://www.bkj.de/fileadmin/user_upload/documents/Praxisimpulse/KJTZ_Theater_Von_Anfang_an.pdf.

London Drama, „A Guide to UK Theatre for Young Audiences (Members). £ 7.59“, in: Homepage London Drama. Zugriff am 14. Jänner 2014 unter <http://www.londondrama.org/products/a-guide-to-uk-theatre-for-young-audiences-members/17674>.

McKenna, Claire, „Sticky Fingers Child Protection Policy“, *Stickyfinger* 2011. Zugriff am 12. Juli 2013 unter http://www.pdf-repo.com/pdf_1a/f39g1o4dm952476922.html.

Michaelis, Ania, „Die Zuschauer haben ein Recht auf Kunst, auf Poesie, auf Theater - von Anfang an“, in: *Theater für die Allerkleinsten. Theaterpädagogische Handreichung für Kinderkrippen und Kindergärten*, Hg. Theater Junge Generation, Dresden: TJG 2008/09. Zugriff am 23. Mai 2013 unter www.tjg-dresden.de/media/user/Inszenierungen/FUNKELDUNKEL/THEATER_FUER_DIE_ALLERKLEINSTEN.pdf.

Museumsquartier Wien, „Plüsch“, in: Homepage Museumsquartier Wien. Zugriff am 16. Jänner 2014 unter

http://www.mqw.at/no_cache/de/programm/?tx_mqprogramm_pi1%5Beventid%5D=1656&cHash=5d2c68f2e6af9d41537eb7a786035df7.

o.A., „Baby auf Bühne: Verfahren eingeleitet. Vandekeybus-Stück im Visier von Magistrat und FPÖ“, *Der Standard*, 2011. Zugriff am 12. Mai 2013 unter

<http://derstandard.at/1311802703808/Vorwuerfe-Baby-auf-Buehne-Verfahren-eingeleitet>.

o.A., „Theaterstück setzte sich gegen 62 weitere durch“, *Bezirksrundschau*. Zugriff am 28. Jänner 2014 unter <http://www.meinbezirk.at/wels/chronik/theaterstueck-setzte-sich-gegen-62-weitere-durch-d161635.html>.

Oilycart, „Early Years“, in: Homepage Oilycart. Zugriff am 22. Mai 2013 unter http://www.oilycart.org.uk/early_years/.

Plaisiranstalt, „Plaisiranstalt präsentiert den jüngsten Shakespeare aller Zeiten. Sturm“, in: Homepage Plaisiranstalt. Zugriff am 6. Februar 2014 unter http://www.plaisiranstalt.at/pa_start.htm.

Polka Theatre, „About us“, in: Homepage Polka Theatre. Zugriff am 23. Mai 2013 unter <http://www.polkatheatre.com/editorial/early-years-theatre>.

Rosidant, „Startseite“, in: Homepage Rosidant. Zugriff am 6. Februar 2014 unter <http://rosidant.wordpress.com/>.

Schiffner, Matthias, „Mit Pampers ins Theater? ‚Fische & Süßer Brei‘ feiert am Sonntag Premiere am Theater der Jungen Welt“, *Leipziger Internetzeitung* 2008.

Zugriff am 21. Jänner 2014 unter <http://www.l-iz.de/Kultur/Theater/2008/04/Mit-Pampers-ins-Theater--Fisc-200804040005.html>.

Schwaighofer, Sandra, „BIM BAM 2011. 3. Internationale Theaterwochen für Klein(st)kinder (ab einhalb Jahren)“, in: *Mediengespräch: „BIM BAM 2011. 3. Internationale Theaterwoche für Klein(st)kinder“*, Hg. Toihaus Theater, Salzburg 2011. Zugriff am 23. Mai 2013 unter

http://www.toihaus.at/fileadmin/user_upload/Presse_upload_san/BIM_BAM_2011_72dpi_KORR.pdf.

Small size, „About Small Size“, in: Homepage Small size. Zugriff am 20. Jänner 2014 unter <http://www.smallsize.org/aboutsmallsize.asp>.

Small size, „Acción Educativa“, in: Homepage Small size. Zugriff am 22. Mai 2013 unter http://www.smallsize.org/database_detail.asp?id=96.

Small size, „Books“, in: Homepage Small size. Zugriff am 14. Jänner 2014 unter http://www.smallsize.org/library_categories.asp?idCategoria=2.

Small size, „Small Size, big citizens“, in: Homepage Small size. Zugriff am 10. Juli 2013 unter <http://www.smallsize.org/smallsizebigcitizens.asp>.

Small size, „Small Size Story“, in: Homepage Small size. Zugriff am 18. Mai 2013 unter <http://www.smallsize.org/smallsizestory.asp>.

Small size, „Théâtre de la Guimbarde“, in: Homepage Small size. Zugriff am 23. Mai 2013 unter http://www.smallsize.org/database_detail.asp?id=53.

Starcatchers, „Home“, in: Homepage Starcatchers. Zugriff am 12. Juli 2013 unter www.starcatchers.org.uk.

Stickyfinger, „About sticky fingers arts“, in: Homepage Stickyfinger. Zugriff am 12. Juli 2013 unter <http://stickyfingersarts.co.uk/about-sticky-fingers-arts/>.

Theater.nuu, „Begleitmaterial zur Vorstellung MOON-AWOOH. Eine Performance für die Allerjüngsten“, Hg. DSCHUNGEL WIEN, Wien 2014, S. 7. Zugriff am 23. Jänner 2014 unter http://www.dschungelwien.at/media/uploads/dschungel_seiten/padagogik/begleitmaterial/dschungel_wien_begleitmaterial_moon_awooh.pdf.

Theater.nuu, „Projekte“, in: Homepage Theater.nuu. Zugriff am 10. Juli 2013 unter www.theaternuu.at/projekte/.

Theater.nuu, „Theater.nuu. Performance für junge Menschen“, in: Homepage Theater.nuu. Zugriff am 20. Jänner 2014 unter <http://www.theaternuu.at/about/>.

Theatr lolo, „Sarah Argent“, in: Homepage Theatr lolo. Zugriff am 13. Jänner 2014 unter <http://theatriolo.com/?q=people/sarah-argent>.

T.O.C. Teatri di Origine Controllata, „TAM Teatromusica. Padova. A language drifting from images to sounds“, in: Homepage T.O.C. Teatri di Origine Controllata. Zugriff am 3. Februar 2014 unter <http://www.toc-teatro.it/index.phtml?id=607>.

Toihaus Theater, „Beilage 1. Häufige Fragen zum Thema ‚Theater für Kleinkinder‘“, in: Homepage Toihaus Theater. Zugriff am 18. Mai 2013 unter http://toihaus.at/fileadmin/user_upload/Presse_upload_san/Fragen_Kleinkindtheater.pdf.

Toihaus, „Toihaus Theatre Salzburg. Theater.Performance.Tanz.Musik“, in: Homepage Toihaus. Zugriff am 10. Juli 2013 unter <http://toihaus.at/haus/ueber-uns.html>.

Unga Klara, „About Unga Klara“, in: Homepage Unga Klara. Zugriff am 15. Jänner 2014 unter <http://ungaklara.se/om-unga-klara/english/>.

Unga Klara, „Suzanne Osten“, in: Homepage Unga Klara. Zugriff am 15. Jänner 2014 unter <http://ungaklara.se/om-unga-klara/english/suzanne-osten-in-english/>.

Valente, Ségolène, „Laurent Dupont. Die Kunst der Aufführung für junges Publikum“, in: *Dokumentation des Internationalen Symposiums. first steps*, Hg. Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland/HELIOS Theater 2005. Zugriff am 30. Mai 2013 unter http://www.helios-theater.de/fileadmin/datensammlung/dokumente/First_Steps_Dokumentation_Gesamt.pdf.

Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage, „Theaterstückverlag Brigitte Korn-Wimmer und Franz Wimmer“, in: Homepage Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage. Zugriff am 1. Februar 2014 unter http://www.theatertexte.de/data/theaterstueckverlag/der_verlag.

Wagner, Heinz, „Traum-hafte Bilder und Gute-Nacht-Lieder aus dem südlichen Afrika. Gut Nacht, süßer Mond von IYASA (Zimbabwe) im Dschungel Wien“, *Kurier* 2012. Zugriff am 4. Juli 2013 unter <http://kurier.at/lebensart/reise/traum-hafte-bilder-und-gute-nacht-lieder-aus-dem-suedlichen-afrika/773.675/slideshow>.

Werkstätten- und Kulturhaus WUK, „Wir stellen uns vor! Das WUK“, in: Homepage Werkstätten- und Kulturhaus WUK. Zugriff am 31. Jänner 2014 unter http://www.wuk.at/WUK/Das_WUK.

Sonstige Quellen:

Cordula Nossek, Interview geführt am 16. Mai 2013

Cordula Nossek, Interview geführt am 12. Februar 2014.

Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 30. April 2013

Heide Rohringer und Roman Wuketich, Interview geführt am 6. Mai 2013

Stephan Rabl, Interview geführt am 5. März 2013

Anhang

Auszüge aus dem am 5. März 2013 geführten Interview mit Stephan Rabl

Themenkomplex: Definition des Theaters für die Allerkleinsten und Besonderheiten

Zunächst ist einmal klarzustellen, dass der „Ursprung“ bzw. die Anfänge des Theaters für die Allerkleinsten nicht ihren Ausgang allein in Italien genommen haben. Vielmehr hat es mehrere Parallelentwicklungen in den verschiedensten Ländern gegeben, wie zum Beispiel auch in Skandinavien, Frankreich, Belgien und Spanien. Dass Italien und *La Baracca* von Roberto und Valeria Frabetti als DIE Pioniere des Genres Theater für die Allerkleinsten gelten, ist unter diesen Umständen nicht zutreffend.

Italien und Spanien haben generell einen ganz anderen Zugang zu Theater entwickelt, wie wir es in Österreich zum Beispiel haben, da sie ihr Zielpublikum nicht so stark eingrenzen, wie es in unserem Land der Fall ist. Sie beziehen sich vielmehr auf ein *Theater für Alle* und spalten es nicht nach bestimmten Alterskategorien auf.

Die Zuordnung des Theaters nach Genre und Publikumsschichten unterliegt im mitteleuropäischen Bereich einem ganz anderen Zugang. Vor allem der deutschsprachige Theaterbegriff ist sehr stark vom Autoren- und Regietheater geprägt.

Italien mit seinem *La Baracca* ist, wie man es auch in vielen Publikationen von Wolfgang Schneider entnehmen kann, ins Zentrum der wissenschaftlichen Auseinandersetzung gerückt, da es sich schon sehr früh auf jene Theaterform spezialisiert hat. Sie griffen in die Kindergartenpädagogik ein und konfrontierten in diesem Sinne die Elementarerziehung mit Kunst.

Theater beruht auf einer Grundkonvention: Ich bin mit jemandem in einem Raum und sage etwas, das entweder bei ihm ankommt oder nicht. Bei Eintreffen des ersten Falles bekomme ich etwas von ihm zurück. Das ist nichts anderes als der Ursprung von Theater und genau mit diesem Aspekt wird man konfrontiert in der Beschäftigung mit dem Theater für die Allerkleinsten. Alle Konventionen, die man in der Ausbildung gelernt hat, sowie jene Erfahrungen und die Vorbildung, die gesammelt worden sind, können vergessen werden, da man sich wieder in der Urkonfrontation des Theaters befindet. Die Hinterfragung, warum man als Schauspieler auf die Bühne geht und mit welchen Mitteln Gefühle ausgedrückt, sowie Gegenstände in Beziehung gesetzt werden, wird wieder ins Zentrum gerückt.

Wenn du dich wirklich mit den Allerkleinsten beschäftigst, dann wirst du zurückgeworfen auf die Fragen: „Warum machst du Theater“, „Was hat Theater für eine Kraft“, „Was hast du als Künstler zu sagen“, „Wer ist überhaupt dein Publikum“ und „Wie, sowie vor allem warum willst du etwas sagen“. Theater findet draußen statt und es ist vor allem ein „Mehr“.

Es gibt sozusagen im Bereich Theater für die Allerkleinsten eine Art Grundregel, die besagt, dass ein Stück an die 30 bis max. 40, eventuell noch 45 Minuten dauern soll und darf. Ich finde, dass dies nicht stimmt, da diejenigen, die so etwas behaupten nur Angst haben, dass während ihren Stücken das Publikum in kürzester Zeit einschlafen würde, da sie als Theatermachende in ihren Werken nicht viel aussagen können. Die längste Aufführung, die ich bisher inszeniert habe, dauert ungefähr 65 Minuten und ist an Zweijährige adressiert. Man kann noch viel längere Stücke für die Allerkleinsten schaffen, jedoch muss man nur wissen, wie man mit seinem Publikum umzugehen hat. In diesem Sinne müssen Erholungspausen etabliert werden. Es ist die Frage, wie diese für das Publikum von den Theatermachenden in ihren Inszenierungen gewählt und gestaltet werden. Wenn du zum Beispiel einem Zweijährigen die Möglichkeit gibst zu Atmen, dann kannst du ihn genauso gut 60 Minuten oder länger führen. Die

Frage nach dem gemeinsamen Atmen von Publikum und Darsteller, sowie der Raum und der Zeitpunkt sind hier besonders wichtig.

Du hast prinzipiell bei Kindern, aber auch unter anderem bei Erwachsenen, eine Aufmerksamkeitsspanne von 20 Minuten, in der sie dir extrem viel geben können. Nach dieser Zeitspanne wird die Gefahr immer größer, dass es ihnen fad wird, sodass du sie als Publikum verlieren könntest. Wenn ein Regisseur, Autor, Schauspieler etc. die sogenannten Schnellregeln eines Theaterstückes versteht, kann er sehr leicht eine Aufführung von 30 Minuten Länge machen. Hier sprechen wir aber nicht von Kunst, sondern es handelt sich lediglich nur darum, dass man etwas bedient. Man könnte auch in zwei Tagen ein Stück für die Allerkleinsten machen mit einer Dauer von 20 bis 30 Minuten und es wird halten, da man oft nur die Grundmechanismen verstehen muss. Unter diesen Umständen produzierte Stücke wirken sich weder positiv auf die Kinder aus, noch haben sie einen künstlerischen Mehrwert. Es muss vielmehr künstlerische Kritik an den Stücken für die Allerkleinsten geübt werden, da viele Pädagogen vor allem nur davon ausgehen, ob es den Kindern gefallen hat oder nicht.

Theater für die Allerkleinsten ist noch immer ein sehr frisches Feld, da es noch zu wenig Theatermachende gibt, die sich mit solch einer Kunstform kritisch auseinandersetzen. Gesucht werden muss eine künstlerische Qualität – eben Stücke, die eine ästhetische Relevanz und Botschaft besitzen. Es stellt unter anderem ein großes Experimentierfeld dar, da die Allerkleinsten vor allem in Österreich als ein sehr neues Zielpublikum angesehen werden.

Das Theater für die Allerkleinsten wirft dich auf die Fragen zurück, warum du Theater und deinen Beruf machst, welche Bedeutung Kunst und Theater haben, welche Konventionen der Kommunikation generell in der Aufführung, sowie zwischen einem Bühnen- und Publikumsraum herrschen.

Es gibt allgemein noch zu wenig Theatermachende, die sich mit dieser noch neuen Theaterform künstlerisch auseinandersetzen. Viele nehmen es nicht ernst bzw. wollen sich nicht damit beschäftigen, da sie es nicht mit ihren eigenen Kunstvorstellungen und Konventionen vereinen können. Einige andere sehen sich Stücke an und sagen, dass es ihnen gefallen hat, jedoch haben sie sich nicht künstlerisch damit auseinandergesetzt. Das Theaterfeld ist noch viel zu frisch und zu unerforscht, sodass es auf seiner künstlerischen Ebene noch am Beginn steht, auch wenn die Anfänge dieses Genres schon sozusagen 30 Jahre zurückreichen. Erst in den letzten Jahren kann man wirklich von einer beginnenden künstlerischen Konfrontation in diesem Bereich sprechen.

Erst wenn man sich einige Zeit intensiv damit auseinandergesetzt, sowie sich darüber seine Meinung gebildet hat, kann man darüber auch etwas aussagen, jenes Theater kritisch betrachten und Vergleiche mit anderen künstlerischen Prozessen herstellen.

Die Beschäftigung mit dem Theater für die Allerkleinsten ist meiner Meinung nach sehr spannend, da du dich im Vergleich zu anderen Kunstformen intensiv und im höchsten Grade mit deinen Adressaten, in diesem Fall deinem Zielpublikum, auseinandersetzen musst.

Die vierte Wand, wie oft man sie schon immer wieder versucht hat zu „zerbrechen“, existiert wirklich nicht, weil im Theater keine Wände und Grenzen herrschen. Interessant ist die Erforschung von Prozessen und Konfrontationen und wie diese künstlerisch funktionieren. Man lernt viel über sich selber und über seine eigenen Kunstansprüche kennen, wenn man sich mit dem Theater für die Allerkleinsten ernsthaft beschäftigt.

Ich finde es sehr gesund, sich mit Theater für die Allerkleinsten zu beschäftigen, da man diesen ganzen Stumpfsinn von Künstlertum hinter sich lassen kann.

Theater ist meiner Meinung nach die konservativste Kunstform, weil es sich immer mit der Vergangenheit beschäftigt und man mit ihr maximal bis zur Gegenwart kommt. Das hat damit zu

tun, dass wir in einer Zeit leben, in der die Reproduzierbarkeit des Theaters nicht funktioniert. Es funktioniert Reproduzierbarkeit des Films, der Literatur und der bildenden Kunst, alle anderen Bereiche kann man reproduzieren und zwar dies ständig. Theater funktioniert nur im Moment, das macht es so spannend, jedoch auch so konservativ.

Jeder Mensch, der mit Kindern umgeht hat automatisch eine pädagogische Aufgabe und Konfrontationen, sodass auch Theater einer gewissen pädagogischen Pflicht obliegt.

Generell ist dieses Feld, wenn man es aus einer künstlerischen und wissenschaftlichen Seite betrachtet irrsinnig frisch und jung, denn was sich alleine in den letzten zwei bis fünf Jahren in Europa getan hat, war früher nicht der Fall.

Nicht jeder Schauspieler und Regisseur kann Stücke für die Aller kleinsten machen, jedoch darf dies nicht als etwas Negatives gesehen werden. Es ist nicht schlimm, wenn Theatermachende sagen, dass sie solch ein junges Publikum nicht als ihre Adressaten ansehen, bzw. sie es sich nicht vorstellen können, da von ihrer Seite aus eine noch unzureichende Auseinandersetzung mit ihnen stattgefunden hat.

Du musst dich in jedem Moment zu 100% in dieses Theater für die Aller kleinsten einlassen. Genau das liebe ich daran, dass der einzelne Moment zählt und dieser jedes Mal auch komplett anders ist. Du befindest dich hier in einer Extremkonfrontation mit deinem Publikum, wobei dies schon nicht mehr ganz auf die über 6-Jährigen zutrifft.

Diese Konfrontation mit deinem Publikum ist auch von Vorstellung zu Vorstellung komplett anders. Es macht nämlich einen großen Unterschied aus, ob Kindergruppen mit BetreuerInnen oder Eltern mit ihren Kindern kommen. Die Verteilung des Kinder- und Erwachsenenverhältnisses spielt nämlich in dieser Theaterform eine immense Rolle. Wenn ein Elternteil mit seinem Kind kommt, dann hast du eine Verteilung von 50:50 (eben ein Kind und ein Erwachsener). Kommen jedoch zum Beispiel Mutter und Vater gemeinsam, kommt man schon zu einer 70:30-Verteilung. Es kommt auch noch immer darauf an, ob viele Kollegen deiner Vorstellung beiwohnen wollen, oder ob Eltern ihre Babys noch mitnehmen bzw. jüngere oder ältere Kinder. Du befindest dich als Schauspieler immer in einer komplett anderen Situation und dem kann und will sich nicht jeder stellen.“

Viele Theatermachende sagen auch, dass sie die Aller kleinsten nicht als ihr Zielpublikum sehen, da sie sie nicht mit ihrer selbst gewählten Kunstsprache erreichen können.

Wir wissen, dass der Mensch individuell ist, er ist es selbst als Kind schon. Ab zweieinhalb Jahren hast du schon andere Welten vor dir als im Vergleich mit drei Jahren. In der sogenannten Diskussion vom Theater für die Aller kleinsten ist ja sozusagen ab ein paar Monaten, ein Jahr bis drei oder vier Jahren alles dabei. Wir reden zwar von den Aller kleinsten, aber gleichzeitig sind so viele Welten dazwischen situiert. Ein Dreijähriger weiß schon mehr durch seine gemachten Erfahrungen in Bezug auf Sprache, Raumsituationen und Bilderabfolgen im Theater als ein Jüngerer bzw. weniger als Ältere.

Viele sprechen vom Theater für die Aller kleinsten auch von einem „Theater für die Beginner“ und wieder andere nennen es „Small size“, um nur ein paar Beispiele zu nennen. Solche Definitionen werden gemacht wie hundert andere auch. Nachdem dieses Feld noch so unerforscht ist, versucht man ein Sammelbecken zu finden, um eine richtige Benennung zu erreichen, da in Bezug auf Praxis, Forschung, Konfrontationen, Analyse von ästhetischer und künstlerischer Entwicklung noch sehr wenig vorhanden ist. Der Mensch braucht jedoch immer Sammelbegriffe wie auch Autorentheater, Tanztheater, Boulevard, Kindertheater usw. Kaum hat man etwas bezeichnet, liegt man auf der anderen Seite auch schon wieder falsch damit. Die wichtigste Frage ist jedoch immer noch wer dein Publikum ist und was du als Künstler mit welchen Mitteln und Ästhetiken erreichen möchtest.

Themenkomplex: Eigene Erfahrungen und Arbeiten

Mein erstes gesehenes Stück für die Aller kleinsten hieß *Regenbogen* von Hanne Trolle. Aufgeführt worden ist es in einem kleinen Klassenraum in Dänemark. Künstlerisch war es zwar nicht sehr anspruchsvoll, jedoch gefielen mir die Konvention des Publikums und die Räumlichkeit des Geschehens. Ab diesem Erlebnis schaute ich mir immer mehr Werke für solch ein junges Publikum an, sodass ich schon relativ schnell Stücke auch für die Aller kleinsten in den Spielplänen von *Szene Bunte Wädhne* und Tanzfestivals hineingenommen habe.

Seit 2004 gibt es Theater für die Aller kleinsten im *DSCHUNGEL WIEN*. 2005 wurde das erste eigens produzierte Stück *Plüsch* von Isabell Novak aufgeführt. Als es dann abgespielt worden war, brauchte der *DSCHUNGEL WIEN* erneut solch ein Werk für die Altersgruppe 2+, sodass ich ins Spiel kam. Eigentlich habe ich es von Anfang nicht vorgehabt, dass ich in diesem Jahr ein Stück für die Aller kleinsten produziere, aber da sich sonst niemand bereit dazu erklärt hatte, nahm ich es in meine eigenen Hände.

Meine Erfahrungen und getätigten Entwicklungen in diesem Bereich waren gigantisch. Zunächst musst du für solch ein Stück ein halbes bis ein dreiviertel Jahr zuvor etwas schreiben, um ein vorläufiges Grundkonzept eines Werkes zu haben. Ich befasste mich im Sinne von Überraschungen, eben Konfrontationen, welche Gegebenheiten und Erfahrungen einen immer wieder überraschen lässt, und dachte mir, dass dies gut funktionieren wird für Kinder. Es sollte jedoch im Konzept sehr viel offen bleiben, damit man für den Entstehungs- und Entwicklungsprozess die Möglichkeit hat, viel zu verändern und zu arbeiten. Zugegebenermaßen wollte ich das Stück auch allgemein „Überraschung“ nennen, da dies marketingtechnisch, bezogen auf meine Erfahrungen, sehr gut funktionieren würde. Mein erstes „Aha“-Erlebnis tauchte auf, indem ich begonnen hatte, mich noch ernsthafter und tiefer damit zu beschäftigen, sodass mir klar wurde, dass Überraschung eigentlich ein Schwachsinn sei, denn für einen Zweijährigen ist nämlich nichts überraschend. Überraschung baut ja auf etwas auf, was man schon weiß und dass dieses plötzlich different vom bisherigen Erfahrungsschatz ist. Für einen Zweijährigen ist fast alles noch neu, es ist eher ein Entdecken, aber dies hat mit Überraschen überhaupt nichts mehr zu tun. Für die Besetzung des Stückes wählte ich Adriana Cubides, da ich sie unter anderem von einem früheren Seminar schon gekannt hatte und bezüglich einer Mischung aus Bauchgefühl, Intentionen und Erfahrungen. Sie hat eine gute tänzerische Kraft, Biss, eine Grundaura, die für dieses Alter besonders wichtig ist und lässt sich auch ein zu forschen. Durch Adriana kam ich auch zu Raul Maia, dessen Background und Arbeiten für mich als besonders spannend galten. Die Künstler und ich sind in den Raum gegangen und haben viele Tage lang blind improvisiert. Die Suche nach einer Qualität, nämlich alle Bewegungen und Handlungen, die aus künstlerischen Impulsen kommen, auf der Bühne zu zeigen, hat sich im Probenprozess zu unserem Hauptziel etabliert. Jene Fragen der zu etablierenden Thematik und gewählten Form der Künstlerinnen, des Regisseurs und des Musikers Matthias Jakisic in der Inszenierung sollen gesucht sowie gefunden werden.

Ich habe keine Ahnung gehabt bis zur Premiere, ob dieses Konzept überhaupt funktioniert. Das Stück selbst hat 70 Minuten gedauert, was um einiges zu lang war, vor allem weil viel noch nicht gestimmt hat. Wichtig war jedoch, dass wir weitergearbeitet haben bis *Überraschung* vor einem internationalen Publikum aufgeführt worden ist.

Bei *Popcorn* hat mich interessiert das Minimalistische zu vergessen. Viele Aller kleinstenstücke sind auf einer klaren Wirkung von Objekten, Bildern, Raum und Licht aufgebaut. Bei dieser Produktion jedoch rammelte ich die Bühne unter den Aspekt von ästhetischen Konfrontationen voll, sodass auf mehreren Ebenen Impulse gegeben werden konnte. Die Bühnensituation ist in einer ästhetischen Konfrontation gestanden, die jedoch nicht klar strukturiert war, wie man es in vielen anderen Stücken finden kann. Das Medium Video war ein weiteres Element, sodass auch die Geschichte auf mehreren Ebenen stattgefunden hat. Man sieht, was auf der Bühne gespielt wird, jedoch wird dieses Geschehen wiederum von den Kameras aufgenommen und

mit einem Verfremdungseffekt wiedergegeben. Der Musiker agiert auch ganz anders als bei *Überraschung* und erzeugt somit auch erneut eine differente Bühnenwirkung. Ich wollte keine Überforderungen auf Seiten der 2-Jährigen erzeugen, sodass sie nicht mehr wissen, wohin sie bei den vielen Eindrücken hinsehen sollen. Der Erzählungsstrang folgt immer noch einem roten Faden und ist somit geführt. Das Publikum hat jedoch die Möglichkeit zu entscheiden, wohin es sehen möchte, da die gezeigten Sachen eine gewisse Gleichberechtigung besitzen.

Schokolade, die warm wird, Orangen, Zuckerwatte – dies alles riecht man. Auf mehreren Ebenen existieren Infos, die die Zuschauer bekommen, nämlich optisch, Life- und Videosituationen, Kameras auf bestimmten Positionen, Musik und aufgrund der schauspielerischen Leistungen.

Die Konfrontation, auf wie vielen Ebenen man in einem Stück den Aller kleinsten etwas zeigen kann, habe ich besonders spannend gefunden. Viele Theatermachende behaupten, dass parallel ablaufende Handlungen nicht gezeigt werden können, da dies zu einer Überforderung der Kinder führt. Der Ausgangspunkt vieler Werke ist, dass Impulse immer nur hintereinander erfolgen dürfen und sollen. Sie zielen auf eine Reduzierung, eine Minimalisierung ab, die zwar auch eine Kraft bzw. Qualität besitzt, aber keine ausschließliche Möglichkeit darstellt, wie Stücke für die Aller kleinsten aufgebaut werden müssen.

Mich interessiert das Ausloten der Grenzen, nämlich was für solch ein Publikum möglich ist oder eben nicht, jedoch immer im Sinne einer künstlerischen Konfrontation.

Du kannst den Saal auch für ein zweijähriges Publikum total dunkel machen, obwohl viele sagen, dass dies eine Unmöglichkeit ist. Es ist jedoch Fakt, dass du es kannst und dass es funktioniert – es kommt aber nur darauf an, wie du es machst.

Es gibt bei den Aller kleinsten so eigenartige Dogmaten, die behaupten, dass du dieses und jenes nicht machen kannst. Ich sage aber, dass dies alles nicht stimmt. Diese Behauptung kann ich aber auch noch relativ leicht tätigen, da das Feld immer noch sehr frisch ist auf seiner künstlerischen Ebene. Generell kann man sagen, dass es ein sehr undefiniertes Genre ist mit einer sehr unzureichenden Theorie von künstlerischen Betrachtungsweisen, Konfrontationen und Reflexionen. Diese beginnen aber immer mehr zu werden.

Kinder sind auf keinen Fall das kritische Publikum, da sie genauso manipuliert werden können, wie wir Erwachsene. „Kritisch sein“ kann ich keines Falls einer Alterskategorie zuordnen und zuteilen. Kinder befinden sich in einer Situation, die eine andere Authentizität hat, wodurch sie andere Verhaltensmuster besitzen als die Erwachsenen.

Bei *Schlaf gut, süßer Mond* war für mich spannend, was es heißt, acht Leute aus jenem Kontext mit Afrika, eben mit solch einer Energie und Kultur, auf der Bühne stehen zu haben vor einem zweijährigen Publikum. Normalerweise findet man in der darstellenden Kunst im Theater für die Aller kleinsten maximal zwei bis drei Menschen, die auf der Bühne stehen. Im seltensten Fall sind es vier Leute und auch nur dann, wenn es sich um Projekte handelt, die sich mehr Musiker leisten können. Mehr als drei Akteure gibt es fast nicht. Dies lässt sich auf eine Geldproblematik zurückführen. Da zumeist das Theater für die Aller kleinsten in kleineren Räumen stattfindet und nur in solchen funktioniert bzw. gemacht wird, ist es eine reine Frage des Budgets.

Wenn wir als Erwachsene ins Theater gehen, zelebrieren wir das oft richtig. Wir zelebrieren es schon alleine durch die Tatsache, dass wir entscheiden, wohin und in was wir gehen. Wir wissen etwas vom Stück, vom Regisseur oder der Name gefällt uns und entscheiden demnach, welches Werk in welchem Theaterhaus wir uns anschauen werden. Wir stellen uns auf den Theaterbesuch ein, lesen Zeitungen, hören auf eventuelle Kritiken unserer Mitmenschen, selbst wenn wir einen schlechten Tag haben, bringen wir uns trotzdem soweit, dass wir dann doch dorthin gehen wollen usw. Die Aller kleinsten bringen aber ihren totalen Alltag ins Theater mit. Hier gibt es kein Zelebrieren oder eventuelle eigene Vorbereitungen. Die Frage ist, wie du als

Künstler damit umgeht und Prozesse schafft, die Kinder immer wieder von ihrem Alltagsstress zu befreien, sodass sie loslassen können, sodass du ihnen in den Stücken etwas mitgeben und sagen kannst.

Theater funktioniert auch im Erwachsenenbereich nicht nur als etwas, was zwischen Bühne und Publikum im Moment passiert, denn 50% sind mindestens schon im Vorhinein definiert.

Themenkomplex: Kunstanspruch im Theater für die Aller kleinsten

Selbst eine Begegnung auf der Straße kann dein Leben verändern, oft zehn Mal mehr als Kunst.

Kunst allein verändert prinzipiell jedoch nicht, da es nur ein Medium ist, das wichtig ist im täglichen Leben, um Menschen etwas zu geben, die dann selber etwas verändern können. Es ist ein irrsinnig guter Träger, sodass sich das Individuum entwickeln und in seinem Fortschritt weitergehen kann.

Wenn man mit Kindern zu tun hat bzw. sich Theatermachende in diesem Kontext mit ihnen auseinandersetzen, ist immer die Frage des Menschseins essentiell. Da reden wir über deine Geschichte als Kind, sowie meine und über das, was täglich passiert. Inwiefern gehen Familien mit Kindern um bzw. wie wird mit ihnen in der Gesellschaft sowie Politik umgegangen, sowie welche Möglichkeiten existieren für sie im Umfeld, die auch von ihnen genutzt werden können. Wenn du mit Kindertheater zu tun hast, beschäftigst du dich auch mit Erziehungssituationen, Religionen, Frauen-, Bildungs- und Gesellschaftspolitik. Theater für die Aller kleinsten ist auch deswegen eine spannende Auseinandersetzung mit solchen Thematisierungskomplexen, da diese im Erwachsenentheater kaum eine Bedeutung haben.

Du kannst zehn nackte Menschen auf die Bühne schicken und im Erwachsenentheater wird sich keiner aufregen. Im Theater, dessen Zielpublikum sich auf ein jüngeres Publikum richtet, stellt dies schon eine sehr große Duldungsgrenze der Gesellschaft dar

Ich war bei einem Impulstanzfestival und gegen Ende des Stückes wird ein Baby auf die Bühne gebracht und in die Vorstellung integriert, wobei es unbeaufsichtigt wie wahnsinnig schreit. Die KünstlerInnen, der Regisseur und einige Theatergäste hielten dies für zulässig, da es im Rahmen jenes Festivals inszeniert worden ist, sodass auf die Hinterfragung der Legitimation der Anspruch „Freiheit der Kunst“ verlaublich wurde. Die Theatermachenden entkräfteten aufkommende Kritik mit jenem Hinweis, dass die Mutter des Babys doch während der Vorstellung auf der Seitenbühne anwesend und in ständigem Blickkontakt zu ihm war. Der Regisseur wollte bloß einen Effekt haben, den er durch die Präsenz des Kindes erreichen wollte. Dramaturgisch inhaltlich wäre dies jedoch nicht von Nöten gewesen.

Ich finde es höchst verwerflich, wie erwachsene Menschen dieses Baby als Kunstobjekt behandelt haben. Dies bezeichne ich als ein radikales Beispiel, wie Erwachsene oft mit Kunst umgehen, sowie welchen pervertierten, elitären Begriff sie oft davon besitzen.

Themenkomplex: Zukünftige Theaterlandschaft und Prognosen im Bereich des Theaters für die Aller kleinsten

Theater für die Aller kleinsten wird vielerorts noch als Marktlücke angesehen, wobei sie aber nicht nur als solche abgetan werden kann. Wir leben in einer Erziehungssituation, in der Eltern, das Bildungssystem und die Politik immer weiterhin zu einer Individuellförderung drängen. Man möchte heutzutage noch früher die Kinder unterstützen in ihrer Entwicklung, sodass Eltern von Anfang an sie bestmöglich fördern wollen. Viele Erwachsene sehen es so, dass je früher man

das Kind mit etwas konfrontiert, desto größer und schneller ihre Entwicklungsprozesse sein werden.

Theater für die Allerkleinsten wird interaktiver und politischer werden, weil die Welle der Psychologie abgeschwächt wird. In jenem Bereich beginnt erstmals eine ästhetische künstlerische Konfrontation, sodass Theatermachende vermehrt Kritik an den gezeigten Stücken äußern werden. Rein aus pragmatisch ökonomischem Druck gibt es auf der anderen Seite dann auch die Tendenz, dass es wieder mehr in die pädagogisch-kommerzielle Richtung gehen wird. Es wird einige Verlagerungen, nicht nur im Kinder- und Jugendtheaterbereich geben, sondern auch für die Erwachsenen, da sich die Freie Szene immer mehr aufzulösen scheint zwischen jenen, die es geschafft haben, sodass sie zu einem Privattheaterstatus gekommen sind und denen, die kommerzieller werden, aufhören oder sich Partner im institutionalisierten Bereich finden werden. Viele junge Theatermachende müssen sich damit konfrontiert sehen, dass eventuelle Geldgeber sich nicht mehr interessieren, ob sie mit ihrem künstlerischen Schaffen überleben können, da für sie nur die Unterstützung der Produkte relevant sein wird. Ein neuer Zugang zum freien Theater, was dies auch immer heißen wird, wird in den nächsten fünf bis zehn Jahren kommen, höchstwahrscheinlich mit der Tendenz, dass die neue Generation überhaupt kein Geld mehr bekommen wird in diesem Bereich.

In den letzten zehn Jahren findet man mehr innovative Entwicklungen im Jugendbereich, als im Kinderbereich. Der einzige innovative Schritt im Kindertheater stellt Theater für die Allerkleinsten dar. Dies beruht zumeist auf einer gesellschaftlichen Entwicklung, nämlich dem Aufbrechen der Grenzen zwischen den Erwachsenen und Jugendlichen. Die Künstler selbst sind im ersten Moment der Jugendwelt sozusagen näher als der Kinderwelt.

Das Theatersystem, wie wir es heute kennen, wird meiner Meinung nach zerbrechen, da die Klarheit der Unterscheidung „Was ist ein Kind / Jugendlicher / Erwachsener“ immer mehr aufbrechen wird, sodass früher gegebene Grenzen nicht mehr existieren können in ihrem eigentlichen Ursprung.

Meiner Meinung nach ist es sehr gesund sich als Theatermachender mit den Allerkleinsten zu beschäftigen, auch wenn es nur für ein paar Monate ist. Man setzt sich nämlich mit sich selber auseinander, sowie mit seinem Publikum und lässt alle bis dahin gelernten Konventionen außer Acht und fängt von Neuem an. Als Hypothese würde ich sagen, dass jede Schauspielausbildung so etwas bräuchte. Jeder Theatermachende sollte sich einmal mit dem Theater für die Allerkleinsten konfrontieren, weil hier diese ganzen aufgebauten konventionellen Sachen, die wir in unserer Theaterlandschaft schon seit über hundert Jahren etabliert haben, vergessen werden können.

Die Situation in jenem Bereich wird sich generell in den nächsten fünf bis zehn Jahren wandeln, weil sich vor allem das gesellschaftliche Leben verändern wird. Dies bewirkt eine Umformung der Kunst, was auch immer das heißen mag. Sie wird eine andere Rolle spielen im Leben durch die gesellschaftlichen Dynamiken und auch selbst im Kunstbereich.

Auszüge aus dem am 30. April 2013 geführten Interview mit Heide Rohringer und Roman Wuketich

Themenkomplex: Definition des Theaters für die Aller kleinsten und Besonderheiten

[Heide:] Am Anfang haben wir es gar nicht so leicht gehabt, da wir unter anderem auch von vielen verlacht worden sind und uns nachgesagt wurde, dass wir nun endlich ein Nischenprodukt gefunden haben. Dies war auch ein Grund, warum wir uns aus den internationalen Debatten herausgehalten haben. Wir haben versucht unseren Kleinstkindbereich von diesen ganzen politischen Entwicklungen immer fernzuhalten, da es mir persönlich zu emotional wichtig war.

[Heide:] In Bezug auf die Etablierung des Theaters für die Aller kleinsten hat es vielerorts Entwicklungen gegeben, die auch unabhängig voneinander stattgefunden haben, sodass viele am Anfang von den anderen nichts gewusst haben und ihre eigenen Konzepte entwickelten.

[Heide:] La Baracca von Roberto und Valerie Frabetti hat sicherlich eine große Rolle gespielt durch Robertos Wichtigkeit und künstlerische Auseinandersetzung mit solch einem jungen Publikum. Deshalb wird er auch oft als DER Pionier in der gesamten Geschichte und Entwicklung des Theaters für die Aller kleinsten gesehen. Jedoch darf man ihn nicht auf die höchste Stufe setzen, da es viele Parallelentwicklungen in anderen Ländern, wie zum Beispiel Frankreich, Skandinavien, Norwegen, Deutschland, in vielen Teilen Spaniens, den Niederlanden, Belgien und noch viele mehr gegeben hat. Sie werden leider mit ihren Entwicklungen in den wissenschaftlichen Auseinandersetzungen sehr oft übersehen, sodass ihnen nicht die nötige Aufmerksamkeit zuteilwird.

[Heide:] Die Entwicklungen in Österreich, vor allem in Wien, werden oft international aufgrund der politischen Situation nicht ausreichend anerkannt.

[Heide:] Viele behaupten, dass Kindertheater gleich Kindertheater ist und dass hier alles als Theater gilt. Dagegen wehre ich mich, denn ich sage, dass es einen totalen Unterschied ausmacht, ob ich Tanz, Figurentheater oder Schauspiel als künstlerische Darstellungsform wähle. Sie sind nicht nur Stilmittel zum Geschichtenerzählen, sondern durchaus ganz verschiedene Kunstformen mit jeweils unterschiedlichen Formensprachen. Wir unterscheiden sowohl Kunst und darstellende Kunstformen für Erwachsene als auch für Jugendliche, sodass ich auch der Meinung bin, dass dies auch für Kinder zutreffen soll.

[Heide:] Unser Theater richtet sich strikt an ein Publikum, das mindestens zweieinhalb Jahre alt ist. Dies ist nämlich genau jenes Alter, wo Kinder Geschichten verstehen, sowie vor allem nachvollziehen können und wo sie auch gewohnt sind, dass ihnen jemand Geschichten erzählt. Das muss ich sozusagen bei meiner Form als Mindestanforderung ansehen, da ich versuche, wirkliches Theater zu machen.

[Heide:] Ich spiele allein auf der Bühne und habe immer eine Hauptfigur als Identifikationsfigur. Behandelt werden Themen, die eben in jenem Entwicklungsabschnitt eine besondere Relevanz für die Kinder haben. Ich finde es hierbei sehr wichtig, dass eine Geschichte interessant ist. Aufgrund dieses Aspektes stelle ich mir persönlich die Frage, ob es für ein eineinhalbjähriges Kind wirklich wissenswert ist, zu erfahren, wie eine Geburt abläuft. Dies ist doch eher ein Thema für die Mütter, die sich damit auseinandersetzen können aufgrund ihrer eigenen Erfahrungen.

[Roman:] Entwicklungspsychologisch reagiert ein acht Monate altes Kind auf Bewegungen, Farbe, Musik, Bilder und auf die Höhen sowie Tiefen der Stimme. In dem Moment, wo zum Beispiel Tücher durch das Scheinwerferlicht bewegt werden, schaut das Kind fasziniert zu.

[Heide:] Jedoch ganz begreifen kann solch ein Kind die Geschichte nicht, sondern es kann nur reagieren.

[Roman:] Ich bin der Meinung, dass der Einsatz eines Cellos als Musikinstrument bei solch einem jungen Publikum zu hinterfragen ist, da Kinder viel besser und vor allem verstärkter hören, als wir Erwachsene.

[Heide:] Der wesentliche Unterschied zwischen den meisten Kollegen und uns ist, dass wir aus sozialpädagogischen Vorberufen kommen und deshalb die Entwicklungen, Bedürfnisse, sowie über die motorischen und intellektuellen Fähigkeiten der einzelnen Altersgruppen Bescheid wissen. Aus der täglichen Arbeit mit Kindern erkennen wir auch, wo ihre Defizite liegen.

[Heide:] Weil sich die Bedürfnisse der Kinder verschieben, müssen auch wir unsere Formen des Zuganges immer wieder ändern. Dies ist ein wesentlicher Grund, warum unsere Konzepte auch nicht ganz fertig sind, sodass wir immer die Möglichkeit besitzen, uns weiterentwickeln zu können.

[Heide:] Das was ab acht Monaten angeboten wird, bezeichnen wir nicht als Theater. Wir wollen Kinder auf eine sehr sanfte, möglichst individuelle Weise mit Formen der Kunstsprache des Theaters bekannt machen. Das heißt, dass bei unseren Stücken auch das Clowneske eine wesentliche Rolle spielt. Außerdem finde ich, dass immer etwas dabei sein muss in der Aufführung, das Zuhause oder in den Kindergärten als Nachbereitung mit den einfachsten Mitteln nachgebaut werden kann.

[Heide:] Alle Stücke haben bei uns eine aktive geführte Nachbereitung dabei, das heißt, dass auch körperlich mit der Musik aus dem Stück Elemente der Aufführung wiedererlebt werden können. Jeder der Lust hat, kann mitmachen bzw. zuschauen oder auch gehen. Unsere Erfahrungen zeigen, dass es bei Kindergartenvorstellungen oft sehr turbulent zugehen kann und bei Familienvorstellungen ihnen die Aufführung alleine dann schon reicht.

[Heide:] Alles was Kinder während der Vorstellung von sich geben, eben jene getätigten Äußerungen, zeigen dir als Theatermacher, was sie schon kennen und an welchen Erfahrungen du selbst anknüpfen kannst. Es gibt hier kein richtig oder falsch. Du selbst musst darauf reagieren und es aufnehmen. Ob du es als einen Teil in die Aufführung integrieren willst, hängt von dir und deiner Spielform ab.

[Heide:] Die Allerkleinsten sind oft das schwierigste Publikum, das man als Theatermacher haben kann. Je jünger sie sind, desto herausfordernder wird es, vor ihnen zu spielen. Viele Künstler sind der Meinung, dass dem nicht so ist, jedoch musst du dieses Publikum von Anfang an mit deiner Geschichte packen, die du zunächst in eine richtige Form zu bringen hast. Wenn du es nicht schaffst, sie durch deine Erzählung zu führen, verlierst du sie sehr schnell, da sie an der erzählten Geschichte nicht vollkommen Teil haben können. Viele Elemente einer Theateraufführung müssen überdacht und in einen stimmigen Gesamtkontext gebracht werden.

[Roman:] Der Zweieinhalbjährige nimmt alles mit Reizen wahr, sodass ich als Theatermacher selbst alles mit Sinnen und Reizen umsetzen muss.

[Heide:] Unser Zielpublikum hat im Schnitt eine Konzentrationsphase von zehn bis 15 Minuten, jedoch halten sie es auch noch 30-35 Minuten aus. Unsere Stücke selbst dauern ungefähr 45-50 Minuten, sodass wir sogar bei unseren Produktionen über die eigentliche Untergrenze der längsten Zeit, nämlich der Konzentrationszeit, hinausgehen. Es kann sein, dass solch eine Vorstellung inklusive der Nachbereitungszeit fast eine Stunde dauert. Wir sind darauf bedacht, die Kinder zu fördern und bauen auch etliche Erholungsphasen während der Aufführung mit ein. Dies ist der Grund, dass wir über die sogenannte Konzentrationszeit hinausgehen können.

[Heide:] Die Eltern sind die Einkäufer und bestimmen, ob sie mit ihren Kindern kommen oder nicht.

[Heide:] Kinder sind eigentlich zwangsbeglückt, da sie nicht selber bestimmen, wann und wo sie in welches Theaterhaus gehen, sowie vor allem welche Stücke sie sehen. Wenn sie mit Gruppen kommen, dürfen sie auch ganz selten so sitzen, wie und wo sie es eigentlich wollen. Wenn ich mir selber vorstelle, dass ich neben jemandem sitzen muss, den ich eigentlich gar nicht so gut leiden kann oder nicht ganz so optimal sitze, weil der vor mir Sitzende viel größer ist als ich, dann ist es auch keine besonders angenehme Situation von einem ersten Theatererlebnis. Diese Aspekte versuchen wir aber mit unseren Vorstellungen wieder gutzumachen.

[Roman:] Bei solch einem Alter dauert es oft sehr lange, bis man als Erwachsener das Kind generell fragen kann, wie ihm die Vorstellung gefallen hat. Umso jünger sie sind, desto länger braucht die Verarbeitung in ihnen. Diese kann auch oft noch wochenlang dauern.

[Roman:] Da wir abgesehen von unserem Theaterhaus auch in Kindergärten spielen, stehen wir immer auch vor der Problematik, dass unsere Produktionen in jenem Maße gehalten werden müssen, dass sie einfach und unkompliziert in ein Auto hineinpassen können. Solche „Umzüge“ müssen oft sehr schnell gehen, da der Aufbau in Kindergärten nicht allzu viel Zeit in Anspruch nehmen darf. Ob dann die Räumlichkeiten dem eigenen Konzept der Aufführung entsprechen, ist immer wieder eine andere Problematik.

[Heide:] Ich finde Kleinkindtheater total spannend und möchte es auf keinen Fall mit dem Erwachsenentheater tauschen. Es ist oft sehr anstrengend, aber du bekommst von deinem Publikum alles wieder zurück. Als Dank für deine Bemühungen wirst du mit zu 100% wahren Emotionen belohnt. Man trägt auf der anderen Seite aber auch eine große Verantwortung, denn die Macht der Manipulation wird einem überdeutlich, da sich dir die Kinder in ihrem vollen Sein hingeben. Es ist ja generell einfach, Leute zu manipulieren, aber wenn du dir anschaust, wie bereitwillig Kinder in Geschichten einsteigen, weil sie auch ohne sie nicht lernen können, dann wird dir selber deine Verantwortung auch sehr bewusst.

[Heide:] Kinder lernen durch Experimentieren, Erfahren und Geschichten wie die Welt funktioniert.

[Heide:] Ich finde, dass es für die Kleinen kein Black geben sollte, da Theater ein angstfreier Ort, wobei in diesem Fall angstfrei auch überschaubar heißt, bleiben soll. Die Kinder sollen alles sehen können, wobei auch die Figuren offen gespielt werden müssen. Wenn ich alles überprüfen kann, dann brauche ich mich auch vor nichts zu fürchten.

Themenkomplex: Eigene Erfahrungen und Arbeiten

[Heide:] Ich möchte nun als kleines Beispiel etwas von einer Aufführung an einem Sonntag erzählen, die ich mit dem Stück *Gutta, das Wasserwesen* erlebt habe. Die Musik, die sehr resch und lustig ist, fängt an und mein Wasserwesen befindet sich auf einer Wolke und übt Wolkenspringen, weil es das eben neu gelernt hat. Ein Kind steht auf, kommt vor zu mir auf die Bühnenkante und fängt dort an zu springen. Die Mutter, die zum ersten Mal mit dem Kind im Theater ist, ist der Meinung, dass es ordentlich auf seinem Platz zu sitzen hat und versucht es mit Ziehen und Zerren wieder an seinen Ursprungsort zu bringen. Natürlich habe ich die beiden für meine Geschichte endgültig verloren, da sich das Kind sowie die Mutter weigern nachzugeben. Das Kind kann aber unter jenem Aspekt nicht ruhig sitzen bleiben, weil es in seiner Imagination zu Gutta, der Hauptfigur, auf die Wolke gesprungen ist. Während es dort vorne hüpf, springt es in seinem Erleben mit Gutta auf der Wolke. Durch das Verbot der Mutter wird es sozusagen von der Wolke hinuntergezogen. Natürlich ist das Kind dann wiederum weg von der Geschichte, eben weg vom Geschehen. Generell ist der erste Theaterbesuch der

Erwachsenen mit ihren Kleinen sehr schwierig, weil sie oft nicht wissen, wie sie sich in bestimmten Situationen verhalten sollen. Viele Angelegenheiten kann man auch nicht vor dem Aufführungsbeginn und schon gar nicht während der Vorstellung abhandeln. Da hilft nur ein klärendes Gespräch nach dem Theatererlebnis, dass so etwas überhaupt kein Problem für uns ist.

[Heide:] Bei *Gutta, das Wasserwesen* beschäftigte ich mich zunächst mit der Frage, ob es überhaupt möglich ist, die Faszination von Eiswelten, eben dieses Faszinierende, wenn Eis so in bunten Farbtönen glitzert und schimmert, auf die Bühne zu bringen, ohne dass es von Anfang an kitschig, abgeschmackt und lächerlich wirkt. Kann ich überhaupt eine Begeisterung an jener Unterwasserwelt bei meinem Publikum erreichen, oder sehen sie es einfach nur als einen blauen Fetzen an?

[Heide:] Die wesentlichste *Schnadahüpfel*-Frage ist aber immer noch, ob ich überhaupt so viel sagen bzw. Bilder in ihnen heraufrufen kann, da es als Erwachsener nicht immer möglich ist zu wissen, was sein Publikum schon kennt oder an welchen Erfahrungen angeknüpft werden können. Ich muss davon ausgehen, dass ich z.B.: in der Aufführung *Gutta, das Wasserwesen* einige Kinder habe, die aus den unterschiedlichsten Gründen nicht einmal ein Foto von einer Eiswelt gesehen haben, geschweige denn, dass sie in irgendeinem Berg schon einmal in einer Eishöhle waren. Es kann auch sein, dass viele Kinder Eis maximal nur vom Winter oder aus dem Tiefkühlfach kennen. Das ist ihre Erfahrung und darauf baue ich jetzt meine Geschichte auf. Mein Bühnenbild soll Anregungen geben, um in ihnen das Interesse zu wecken, falls sie eine Eishöhle nicht kennen, etwas Neues zu erfahren. Dadurch werden eigene Welten gestaltet bzw. Erinnerungen in ihnen wachgerufen, wenn an bestimmten schon bereits gemachten Erfahrungen angeknüpft werden kann.

[Heide:] Das heißt, dort wo ich bei einer Erwachsenenproduktion meine Ideen und meine Vorstellungen, wenn es sein muss auch multimedial einsetze, muss ich mir bei den Ganzkleinen immer die Frage stellen, was sie schon kennen. Und genau an diesem Punkt muss ich ansetzen.

[Heide:] Unsere Theaterstücke für die Jüngsten sind immer Episodengeschichten, daher sind sie auch am Ende immer abgeschlossen. Wir arbeiten mit vielen optischen Mitteln, zum Beispiel durch unsere eigene Lichttechnik und setzen ganz klar Musik ein, die eine besondere Atmosphäre im Raum erzeugen soll. Die Verwendung einfacher Worte oder Reimsprüche, Begrüßungen und Erzählabschnitte, die sich nach einiger Zeit wiederholen, sodass immer wieder etwas Bekanntes für die Jüngsten vorkommt, sind einzelne Elemente, die bei unserem Geschichtenaufbau sehr wichtig sind. Es gibt jedoch auch noch Dialoge mit dem Publikum. Diese Form der Interaktion, eben wenn Rückmeldungen von den Kindern kommen und ich mit meiner Figur auf diese während der Vorstellung eingehe, macht sozusagen das Stück sprachlich auf, da sich die Kinder aktiv in der Aufführung beteiligen können. Neben den einfachen Worten verwenden wir aber auch noch Fachbegriffe, die in diesem Sinne auch Wissen und Informationen an unser Publikum weitertragen. Überhaupt gibt es in diesem jungen Alter viele Kinder mit einem sogenannten Expertenwissen auf bestimmten Gebieten. Die Jüngsten werden so in unseren Aufführungen mit eingebunden, sodass sie auch die Möglichkeit haben, etwas zum Theaterstück sowie zum Bühnengeschehen beizutragen.

[Heide:] Ich muss Geschichten auf unterschiedliche Arten erzählen, weil die Erwachsenen etwas anderes verlangen als die Kleinsten. Die Erwachsenen möchten, dass Geschichten linear und durchgängig sind, am besten auch so, dass sich am Ende der Erzählbogen schließt, sie eine überschaubare Thematik haben und im besten Falle noch eine gewisse Moral, die ihnen weitergegeben wird. Kinder brauchen aber dies alles nicht. Ich selbst muss der Kinderlogik folgen, wobei diese abhängig zu ihrer Altersdifferenz noch variieren kann. Viele Erzählstränge sind vorhanden, wobei unter anderem auch Elemente vorkommen müssen, mit deren Hilfe ich das Publikum in den unterschiedlichsten Altersgruppen direkt ansprechen kann. Geschichten

sind bei uns episodenhaft, sodass Wiederholungen, kleine Erholungspausen in der Erzählung inkludiert und Elemente vorhanden sind, in denen Kinder abtauchen können.

[Heide:] Ich wähle Themen für unsere Stücke, die für Kinder relevant sind, sodass auch ihr Empfinden mit dem Denken gekoppelt wird, da ich es wichtig finde, dass sie sich Gedanken machen und nicht immer nur „Ja“ und „Amen“ zu allem sagen. Wir als Erwachsene haben die Aufgabe, die Kinder zum Fragen zu bringen. Dies sehe ich auch als meinen persönlichen politischen Anspruch an. Das sehe ich auch als Pädagogin als einen wesentlichen Teil der Autonomie und Emanzipation von Kindern an, dass sie Fragen stellen und vor allem auch unangenehme.

[Heide:] Geschichten erzähle ich in drei verschiedenen Sprachen, wobei die Wörter selbst eine optische Kraft in sich besitzen sollen. Die Verwendung von einfachen Wörtern und die Notwendigkeit einer Sprachenvielfalt, die vor allem für die Älteren und Erwachsenen wichtig ist, haben eine große Bedeutung.

[Heide:] Ich erzähle eine Geschichte und muss davon ausgehen, dass die Kleinen mich nicht kennen. Sie müssen sich auf mich als eine Person einstellen. Ich erzähle mit den Figuren eine Geschichte, lege sie ab und zu ab, nehme mir neue dazu und verstelle im Umgang mit ihnen meine Stimme. Ich selbst aber erzähle die Geschichte, da die Figuren mir nur als Hilfsmittel zur Verfügung stehen. Dies stellt meine Hauptebene dar. Es ist viel zu viel von einem zweieinhalbjährigen Kind verlangt, sich auf zwei Personen, deren Beziehung generell und auch noch zueinander einzustellen, geschweige davon, dass sie dann selbst noch in eine eigene Beziehung mit ihnen treten müssen. Ich finde es unverantwortlich zwei bis drei Leute auf die Bühne zu stellen bei solch einem jungen Publikum. Dies ist mein Ansatz, der von der Entwicklung des Kindes ausgeht.

[Heide:] Ich könnte auch eine Spielform wählen, in der ich mich als Spielerin komplett zumache und nur für mich alleine auf der Bühne stehe. Kinder würden keine Chance bekommen, dass sie irgendwelche Regungen und Äußerungen zeigen und tätigen. Sie würden es auch überhaupt nicht wollen. Dies ist jedoch nicht unsere gewählte Spielform. Natürlich muss man eine gewisse Balance zwischen dem Erzählen bzw. dem Zeigen der Geschichte und den in das Spiel aufgenommenen Äußerungen des Publikums bewahren.

[Heide:] Es gibt Kinder, die bleiben an bestimmten Szenen und zuvor Gesehenem hängen, wobei die Handlung aber schon weitergegangen ist. Durchaus kann deswegen eine ganze Episode den Bach hinuntergehen, wenn man es als Spieler nicht schafft den- bzw. diejenige in die nächste Szene zu führen. Störend ist es natürlich für die anderen Zuseher, wenn ein Kind emotional noch an einer abgespielten Handlung hängt und vor lauter Spannung nicht sieht, dass die Geschichte weitergeht. Als Spieler muss man Reaktionen des Publikums aufnehmen und einarbeiten, jedoch muss die Handlung auch weitergehen.

[Roman:] Fertig ist ein Stück bei uns erst nach den Familien- und Gruppenvorstellungen hier im Theater, sowie den externen Aufführungen. Das heißt, dass wir uns auch nach jeder Vorstellung zusammensetzen und den Verlauf des zuvor Erlebten besprechen. Es gibt oft Nachbereitungen im Zuge von Aufarbeitungen und Veränderungen. Endgültige Entscheidungen wie Spielwendungen, Theatertechniken und –arbeiten, Pausen, Wiederumbau und jene endgültige Gestaltung ist ein langwieriger, jedoch auf die Bedürfnisse unseres Zielpublikums abgestimmter Prozess.

[Roman:] Hier im Theater können wir uns mit den verschiedensten Techniken helfen. Dies trifft nicht auf die Kindergartenvorstellungen zu, bei denen wir auch oft vorher nicht wissen, in welchem Raum wir uns befinden und wie dieser aussieht.

[Heide:] Das Stück *Der kleine Brausewind*, das von mir 20 Jahre lang gespielt worden ist, ist genauso nicht ganz fertig, da man nämlich nach einiger Zeit Reaktionen von Kindern bekommt,

die man bisher noch nie gehabt hatte. Diese muss man aufnehmen, in das Stück integrieren, sodass die Aufführung immer wieder dem Publikum angepasst wird.

[Roman:] Wir wollten *Der kleine Brausewind* schon vor einiger Zeit absetzen, da es für Heide eine immense Herausforderung ist, nach 20 Jahren immer noch so frisch zu bleiben in ihrem Spiel. Als wir es dann wirklich aus unserem Spielplan herausgenommen hatten, kam auf einmal eine Protestwelle von KindergärtnerInnen auf uns zu, die nicht wollten, dass wir dies tun. Die Figur des Brausewindes selbst wurde nämlich sehr oft in den Kindergärten nachgebaut, viele PädagogInnen kannten das Stück schon, fanden es gut und wollten unbedingt, dass ihre Kinder es auch sehen. Wir haben ihn aufgrund dieser Reaktion weiterhin in unserem Repertoire belassen, jedoch zeigen wir es nur mehr im Herbst.

[Heide:] Es ist natürlich schön, wenn es so eine große Nachfrage gibt, jedoch wenn man in Serie 300-500 Vorstellungen spielt, hat man auch bald das Gefühl, dass man selber nun eine Pause von diesem Stück braucht.

[Roman:] Wir wollen Theater purer machen und verzichten ganz bewusst auf den Einsatz von medialen Mitteln, da unsere Zielsetzung vor allem auf eine Entschleunigung der Kinder beruht. Sie sind tagtäglich mit so vielen Reizen konfrontiert, dass sie wenigstens das Theater als einen Ort sehen sollen an dem sie zur Ruhe kommen können.

Themenkomplex: ICHDUWIR-Theater

[Heide:] Als wir angefangen haben Stücke für drei- bis vierjährige Kinder zu machen, kamen immer die noch Kleineren im Schlepptau der Eltern und der GruppenleiterInnen mit. Oft haben sie geschlafen, ab und zu haben sie gequitscht vor Vergnügen, gestört, manchmal haben sie sich aber auch geschreckt. Ich habe dies immer sehr schrecklich gefunden, wenn jener letzte Fall eingetreten ist, da ich finde, dass der Erstkontakt zum Theater doch kein fürchterlicher sein soll. Deshalb haben wir nach einer Gelegenheit gesucht, auch für diese Altersgruppe etwas zu schaffen, einen Ort zu finden, der auf ihre Bedürfnisse abgestimmt ist. Das Ergebnis war eine Art Theaterfest, wo die ganz Kleinen im Mittelpunkt gestanden sind. Wir haben ihnen ganz sanft eine Geschichte erzählt, alle konnten am Boden herumliegen, sodass der Raum und das Theater für sie keine negativen Gegebenheiten mehr darstellten.

[Heide:] Aufgrund dieser Entwicklung ist *Besenstiel und Suppenlöffel* entstanden, eine wirklich einfache Mitmachgeschichte ohne Technik oder Saalbeleuchtung, jedoch ein gemischtes Getümmel des Publikums zwischen Bühne und Zuschauerraum. Die Hauptfigur war ein wirklicher Löffel, der spazieren geht, von meiner Hand herunterspringt, auf die Kinder hüpfte und bei ihnen weitergeht. So bin ich eben durch das Publikum gegangen und dazwischen zeigten wir immer wieder Minisequenzen auf vier unterschiedlichen Bühnen. Der kleine Löffel ist sozusagen immer wieder durch das Publikum gegangen, hat gespielt, ist gerutscht von Kind zu Kind und hat nach einiger Zeit eine kleine Bühne entdeckt, auf der kleine Szenen mit Klappmaul- bzw. Handfiguren gezeigt worden sind. 20-25 Kinder kamen pro Vorstellung und sahen sich unser Stück an. Nach einiger Zeit mussten wir es umbauen und verändern, da auch immer mehr Erwachsene und ältere Kinder sich unsere Geschichte bzw. unser Stück anschauen wollten.

[Heide:] Ich besitze zwar mein Wissen über Kinder aus der psychologischen-pädagogischen Praxis, jedoch musste ich es mit der künstlerischen Richtung in Verbindung bringen. Gemeinsam haben wir etliche Jahre lang geforscht in diesem Bereich bis wir zu Theater gekommen sind.

Auszüge aus dem am 6. Mai 2013 geführten Interview mit Heide Rohringer und Roman Wuketich

Themenkomplex: Definition des Theaters für die Allerkleinsten und Besonderheiten

[Heide:] Jeder Tag stellt bei einem Kind einen Zugewinn an Erfahrungen dar, jede Woche macht es einen irrsinnigen Sprung und jeder Monat macht bei ihm intellektuell und emotional ganz viel aus. Deshalb kann ich einem Zweijährigen nicht unbedingt mit denselben theatralischen Mitteln etwas zeigen, was ich einem Sechsjährigen schon könnte.

[Heide:] Das Kleinstkindtheater wurde erst in den letzten Jahren zu unserer Hauptgeschichte, denn zunächst definierte sich unsere Hauptzielgruppe über die dreieinhalb bis vierjährigen und dann wiederum bis zu einem zehn Jahre alten Publikum. Kindergartengruppen nehmen jetzt auch jüngere Kinder, eben mit zwei oder zweieinhalb Jahren, auf. Oft haben sie die Auflage, dass sie mit ihnen nur dorthin gehen können, wo sie die Möglichkeit haben, auch alle mitzunehmen. Deshalb fixieren sich auch viele Theatermachende immer auf die Kleineren. Dies stellt auch bei uns eine Veränderung an unserem Zielpublikum dar.

[Heide:] Es gibt viele Kinder, die sich nur mit Schrecken an ihren ersten Theaterbesuch, der ganz häufig der Kasperl war, zurückerinnern. Wir aber erklären die Sprache der Theaterform sehr gut und bereiten auch die Kinder für das Theater vor.

[Heide:] Theater für junges Publikum hat früher erst ab sechs Jahren angefangen. Viele haben aber auch behauptet, dass Kinder erst etwas lernen, wenn sie in die Schule gehen.

[Heide:] Ich glaube, dass die unterschiedlichen Ansätze für das Theater für die Allerkleinsten nicht unbedingt miteinander in Konkurrenz stehen müssen. Schlussendlich ist man ja generell nicht mit allen Menschen kompatibel. Das bedeutet, dass es Erwachsene gibt, die mit ihren Kindern lieber in dieses Theaterhaus gehen möchten, als in ein anderes und dann auf der anderen Seite wiederum Menschen, die andere Häuser präferieren. Später kommen noch die Entscheidungen hinzu, ob man lieber ins Kino oder in ein Museum gehen möchte, als in ein Theater und nach einiger Zeit sind die Kinder schon älter und entscheiden sowieso unabhängig von ihren Eltern, was sie tun möchten.

[Heide:] Für mich ist Theater die Verbindung von dem was ich höre, sehe und jenes, was dadurch in mir initiiert wird. Das heißt, dass 50% des Theaterstückes in mir selber stattfindet. Deshalb sieht und spürt oft ein Zuschauer etwas anderes, als das, was auf der Bühne zu sehen ist. Mediale Einspielungen sind für mich keine Optionen, weil dies alles zu direkt ist und ein vorgefertigtes Bild liefern.

[Roman:] Wir haben Theater immer als einen Entschleunigungsort gesehen, denn wir finden vor allem Reduktionen für die Kinder notwendig.

[Heide:] Ich finde, dass Theater im Freien sehr schwierig zu gestalten ist, weil die Kinder hier einen enormen Bewegungsdrang zeigen und kaum stillsitzen können. Die Fokussierung ist hier schwierig, sodass sie kaum an den gezeigten Geschichten dranbleiben.

Themenkomplex: Eigene Erfahrungen und Arbeiten

[Heide:] Ich habe mit meinem pädagogischen Beruf aufgehört, als ich gemerkt habe, dass ich nicht mehr mit dem Herzen, sondern nur mehr aus Routine arbeitete. Ich brauche eine gewisse Vielfalt, um nicht automatisch zu funktionieren, sondern um alles bewusst zu machen und zu erleben. Da mir die Arbeit mit den Kindern sehr wichtig ist, verlagerte ich meinen Schwerpunkt in den künstlerischen Bereich.

[Heide:] Ohne Pause 300 Vorstellungen von *Der kleine Brausewind* zu spielen ist fast schon wie Fabrikarbeit. Insgesamt waren es über 1.500 Vorstellungen, wobei wir das Stück dann nach einiger Zeit auch abgesetzt haben, da ich dazwischen kaum mehr einen Unterschied von Vorstellung zu Vorstellung gespürt habe. Diese feinen atmosphärischen Differenzen, die es ausmachen, ob du jetzt vor dieser oder vor einer anderen Gruppe spielst, habe ich nicht mehr mitbekommen. Das Publikum hat die Aufführung immer gut gefunden, jedoch ist das für mich ein Zeichen von Professionalität. Die Entwicklung blieb aber leider für mich stehen.

[Heide:] Bei unseren Stücken gibt es immer nur eine Identifikationsfigur und diese ist auch ganz wichtig im Hinblick auf die Aller kleinsten. Bei einem Vierjährigen hat sie zum Beispiel keine so große Bedeutung mehr, jedoch ist sie entwicklungspsychologisch gesehen äußerst wichtig bei den Kleinsten. Sie sind immer nur ganz bei jemandem, aber nicht bei mehreren Personen und begeben sich bei dem Auserwählten unter seinen Schutz. Auf der Bühne stehen in einer Handlung zwei Figuren auch miteinander in einer Beziehung. Das Kind muss sich jetzt auf zwei Bezugspersonen einstellen und auch auf die Beziehung, die zwischen ihnen existiert. Dieses sich auf mehrere Personen einstellen müssen ist einfach zu viel für das Kleinstkind. Deshalb stehe ich nur alleine als Spieler auf der Bühne. Ich als Mensch stelle mich vor der Vorstellung den Kindern persönlich vor, zeige ihnen das Theater, wo die Scheinwerfer zum Beispiel sind und verweise auf Roman, der die Musik einschaltet, sowie erkläre ich ihnen was eine Bühne ist und dass sie bitte nicht zu mir hinauf kommen sollen. Dies hat wiederum sicherheitstechnische Gründe, da die Kinder aufgrund der Stufen stolpern bzw. der Fokus auf den Aufführungsort gestört werden könnte. Die Hauptfigur wird gezeigt sowie vorgestellt und ich fange an, indem ich ihnen sage, dass ich für sie nun eine Geschichte mit jener Figur spielen möchte.

[Heide:] Meine Figuren sind meistens gleich groß wie die Kinder, sodass sie ihnen ebenbürtig gegenüberstehen können. Da sie sich auf gleicher Augenhöhe begegnen, können die Jüngeren mit den Figuren leichter in Kontakt treten. Es müssen auf der Bühne keine Welten verkleinert oder vergrößert werden, sodass auch weniger transponiert und umgedacht werden muss. So kann ein direkter und leichterer Fokus erfolgen.

[Heide:] Wenn man eine neue Figur konstruiert, muss man sich über ihre Besonderheiten und ihren Charakter große Gedanken machen. Die Zuschauer sehen fast nur die Hälfte der jeweiligen Rollenvorbereitungen einer Figur auf der Bühne. Man darf als Spieler niemals aus der Rolle fallen. Wenn überraschende Zwischenrufe von den Zusehern kommen, bin ich niemals als Person überrascht, jedoch kann dies meine Figur sein. Diese reagiert in ihrer speziellen Weise auf das Geschehen und ich muss sie so handhaben, dass die Figur für mich selber wie eine zweite Haut wird, solange ich in der Rolle bin.

[Roman:] Man muss gleichzeitig Figurenspieler sein, jedoch hat man auch eine Rolle zu spielen. Als Darsteller muss man im Hintergrund verschwinden, jedoch steht man körperlich anwesend auf der Bühne. Die Figur ist das, was das Publikum sehen soll und deshalb steht sie auch im Vordergrund.

[Heide:] Die Wandlungsfähigkeit ist die eigentliche schauspielerische Größe, nämlich das authentisch zu zeigen, was man eigentlich nicht ist.

[Heide:] Bei uns wird nicht finster gemacht, sondern wir erzeugen ein anderes Licht – eben ein Bühnenlicht. Wir machen die Kinder mit dem gesamten Theaterkonstrukt vertraut, sodass die Kinder auch sehen, wann und wie das Licht entsteht und wo die Scheinwerfer hängen.

[Heide:] Biete etwas an, dass angeblich für Kinder ab ein paar Monaten konzipiert ist und dein Theaterhaus ist gerammelt voll. Unter dem Deckmantel Frühförderung wird empfohlen, dass man sich das Stück mit seinen Kleinsten ansehen soll, da es einen positiven Effekt auf sie haben wird. In erster Linie ist es jedoch eher für die Mütter gedacht, die diese Aufführungen

aber auch oft dringend brauchen. In einem Theaterstück ging es über das Thema Geburt, welches für ein Publikum von acht Monaten geschaffen worden ist. Für die Mütter, die sich diese Vorstellung angesehen haben, wirkte es wie eine Art Therapie, vor allem für diejenigen, die die Geburt an sich selbst noch nicht bewältigt hatten. Das Kind ist während diesen Minuten, in denen es sich gemeinsam mit seinem erwachsenen Begleiter im Zuschauerraum befindet, total fixiert, in diesem Fall auf die Mutter und geht jeden Schritt mit ihr mit. Wenn es ihr gut geht, dann geht es natürlich auch dem Kind gut. Wenn die Mutter durch den Besuch einer Theatervorstellung etwas bewältigt und sich lockert, wirkt sich dies auch positiv auf das Kind aus.

[Heide:] Meine Aufgabe als Künstlerin ist für mich, dass ich ein faszinierendes Bild mit möglichst einfachen Mitteln auf die Bühne bringe, sodass bei den Menschen, falls sie es kennen, eine Rückkoppelung entsteht. Diejenigen, die aber damit keine Erfahrung haben, erkennen trotzdem noch, dass etwas Besonderes am Entstehen ist und nehmen es an.

[Heide:] Kinder brauchen auch Zeit sich umstellen zu können, da sie sich an einem neuen Ort und in einem Raum mit anderen Gegebenheiten, fremden Leuten und Kindern befinden. Bei uns gibt es auch Bilderbücher zum Anschauen, sodass die Kleinsten die Möglichkeit besitzen von ihrem Alltagsstress runterzukommen und sich an die neue Umgebung zu gewöhnen.

[Heide:] Bei Gruppenvorstellungen kommen viele Kinder aus den unterschiedlichsten Schichten und Umfeldern zusammen. Einige von ihnen wären mit ihren Eltern niemals in ein Theaterhaus gegangen aufgrund von unterschiedlichen Aspekten. Beispiele wären unzureichende finanzielle Mittel und dass die Eltern zu wenig Zeit haben, da sie vielleicht andere Interessen besitzen oder eben als schwer arbeitende Erwachsene an ihren Beruf sehr stark gebunden sind. Das mangelnde Interesse beruht zumeist auf den Tatsachen, dass sie selbst niemals in Kontakt mit Theater gekommen sind oder es einfach nicht für Wichtig für ihre Kinder empfinden.

[Heide:] Als meine kulturpädagogische Gesamtaufgabe sehe ich es, dass wir mit den Ressourcen gut umgehen müssen. Deshalb versuchen wir auch immer unsere Figuren und Bühnennittel mit Alltagsmaterialien, wie zum Beispiel Deckeln, Flaschenkapseln, Becher, Stoffen, Holz und Klopapier, die wir das ganze Jahr gesammelt haben, zu basteln. Wir machen sogar Musikinstrumente aus ihnen. Dies ist auch ein Grund, warum wir so ein großes kostenintensives Lager für die ganzen Materialien brauchen.

Themenkomplex: ICHDUWIR-Theater

[Roman:] Es hätte sich sicherlich einiges verändert, wenn wir von Anfang an Geld bzw. generell große finanzielle Unterstützungen bekommen hätten. Dieses Fehlen hat wiederum auch bewirkt, dass wir unseren eigenen Weg gegangen sind und dadurch unsere Arbeit sehr reich an Erfahrungen gewesen ist. Wenn wir von Anfang an Geld bekommen hätten, hätte ich wahrscheinlich viele Kompetenzen nicht, die ich mir nun hart erarbeitet habe.

[Heide:] Es war eigentlich eine sehr schwierige Situation, da wir ohne Geld auf uns allein gestellt waren und vieles auch nur zu zweit machen konnten. Dadurch haben wir zwar alle Schritte langsamer, aber viel bewusster gesetzt. Der steinige Weg war mitunter aber auch sehr hilfreich, weil wir uns treu geblieben und nicht von unseren Prinzipien abgewichen sind. Mir macht meine Arbeit immer noch so viel Freude wie am Anfang und ich finde sie immer noch spannend. Ich rechne mir noch nicht aus, wann ich in Pension gehen kann, denn solange ich es kann, werde ich sicherlich in irgendeiner künstlerischen Form arbeiten.

[Heide:] Wir haben zunächst mit einem großen Ensemble angefangen, das jedoch mittlerweile auf uns beide zusammengeschrumpft ist. Dies war vor allem aber auch eine Kostenfrage.

[Heide:] Die Einschränkungen auf den ersten Blick beinhaltet aber auch eine enorme Vielfalt, die aus dir selber kommt. Es wäre unser Konzept sicherlich anders gekommen, wenn ich nicht so streitbar gewesen wäre und wir damit mit Geld gesegnet wären. Gerade in den Anfängen hätte ich mich sehr gefreut, wenn ich ganz vieles nicht hätte selber bauen müssen. Jedoch wäre dies ein Arbeitsfeld für mich weniger gewesen und somit hätte ich auch hier keine Erfahrungen sammeln können.

[Heide:] Neben dem Theater für die Kleinsten, arbeiten wir auch mit Jugendlichen und Erwachsenen zusammen, ich halte Seminare ab und jährlich veranstalten wir unsere Parkateliers.

Auszüge aus dem am 16. Mai 2013 geführten Interview mit Cordula Nossek

Themenkomplex: Definition des Theaters für die Allerkleinsten und Besonderheiten

Ich spreche nicht vom Kindertheater, sondern rede ganz bewusst von einem Theater für Kinder, weil bei Kindertheater man noch die Assoziation hat, dass Kinder selbst auf der Bühne stehen. Bei Theater für Kinder stehen jedoch professionelle Leute auf der Bühne, die für sie, eben für bestimmte Zielgruppen, produzieren. Theater für die Allerkleinsten ist ein spezielles Zielgruppentheater, da man ein Stück, das für ein sechsjähriges Publikum konzipiert ist, einem Zweijährigen nicht anbieten kann. Das ist komplett eine andere Baustelle. Ich sehe bei vielen Theateraufführungen, dass sie sich nicht genügend mit ihrem Zielpublikum beschäftigt haben. Dies stellt ein wesentliches Manko an ihrer Theaterarbeit und ihrer Verantwortung als Künstler dar.

Beim Theater für die Allerkleinsten werden immer gewisse untere und zumeist auch obere Grenzen der Altersangabe angeführt. Dieses Prinzip lässt sich auch bei meinen eigenen Stücken finden.

Im Theater für die Allerkleinsten muss man nichts verniedlichen, denn selbst im Bauch bekommen die Ungeborenen schon alles von ihrer Umwelt mit. Man muss die Allerkleinsten aufrichtig an die Hand nehmen und sich ihnen gegenüber normal verhalten, denn je authentischer und ehrlicher man zu sich selbst und zu ihnen ist, desto mehr akzeptieren sie dich. Man kann mit Kindern ganz normal reden.

Der Bedarf an Stücken im Theater für die Allerkleinsten ist sehr groß und die Vorstellungen sind meistens sehr voll.

Ich würde keine Form für Theater für die Allerkleinsten wählen, indem ich für sie als Mensch hinter einer Guckkastenbühne verschwinde, da ich sie mit meinem gesamten Körper für die Geschichte gewinnen möchte.

Wenn ich Stücke für Jugendliche mache und eineinhalb Stunden auf der Bühne stehe und hochkonzentriert spiele, dann verlangt dies viel Energie von mir und eine ordentliche Beherrschung meiner schauspielerischen Fähigkeiten. Die Vorstellungen sind zwar körperlich und geistig für mich und meine Partner auf der Bühne sehr anstrengend, jedoch bereiten sie mir sehr viel Freude. Ich bin jedoch nach einer Vorstellung für die Allerkleinsten, wobei diese nur 35-40 Minuten dauert, genauso fertig und erledigt, wie nach einer Aufführung, die fast dreimal so lange Zeit in Anspruch nimmt. Der Grund ist, dass im Spiel für solch ein junges Publikum genau dieselbe feinporige Arbeit und Konzentration von einem abverlangt wird wie für Erwachsene, Kinder oder Jugendliche.

Die Kleinen verstehen zwar oft nicht jedes Wort, aber sie nehmen dich mit deinem gesamten Körper und deiner eigenen Körpersprache wahr. Bist du selbst verkrampft, sind sie es auch. Wenn ich meine Arbeit nicht wirklich aufrichtig mache, dann finden weder ich noch mein Publikum einen Genuss daran.

Wenn du Theater für Kinder produzierst, musst du dies wirklich wollen und die Nähe zu ihnen suchen. Durch dieses herrlich freche, offene Verhalten schenken sie dir etwas ganz Großes, nämlich ihre Aufmerksamkeit.

Man muss sehr natürlich sein, aber trotzdem die Künste des Figuren- und Objekttheaters bzw. des Schauspieles einsetzen.

Man kann auch eine Kunstsprache für die Allerkleinsten in seinen Aufführungen einsetzen, jedoch muss man sich dabei fragen, was man vermitteln möchte. Der Fokus liegt immer auf den Geschichten, die man erzählen möchte. Inwiefern man diese umsetzen will, unterliegt der zu verwendenden Form der Kunst

Theater hat die Möglichkeit einen Fokus auf ganz bestimmte Dinge des Alltags zu setzen, die sonst zu schnell an einem vorbeiziehen würden, sodass man sie überhaupt nicht so wirklich wahrnehmen kann. Theater holt sich den Fokus aus dem Alltag, untermalt diesen mit einer Handlung und lässt sie auf die Leute wirken.

Ich als Theatermensch habe die Aufgabe zu forschen, da ich sonst kein Theater zu machen bräuchte. Ich kann und will nämlich nicht immer wieder dasselbe produzieren. Weiterentwicklungen und das Ausprobieren von neuen Sachen sind wesentliche Kriterien, um ernsthaft künstlerisch tätig zu sein. Ich sehe es als Aufgabe, dass sich Theatermachende mit den verschiedensten Thematiken und Gegenständen auseinandersetzen und Sachen ausprobieren, da sich auch die Welt außerhalb des Theaters immer weiterentwickelt und verändert.

Die Dramaturgie im Theater für die Allerkleinsten ist anders, als wenn man für ältere Kinder, Jugendliche oder Erwachsene arbeitet. Man kann sich nicht in ein Kämmerchen einschließen und ein Stück für sein Publikum machen, da diese Theaterform eine andere Produktionsweise braucht. Man muss erkennen, dass man bei einigen Stellen der Geschichten andere Formen und Stile einsetzen muss, ohne jedoch sie zu überfordern bzw. zu überfluten. Viele Theatermachende haben nämlich die Angst, dass wenn das Publikum nicht mehr interessiert an einer Sache ist, sie dadurch unruhig werden, sodass viele Inszenierungen unter diesem Aspekt mit abertausenden Eindrücken überflutet werden, um ja zu gewährleisten, dass die Kleinstkinder auf ihren Plätzen sitzen bleiben. Mit solchen Überflutungen sind sie aber schon genug in ihrem Alltag konfrontiert. Den wirklichen Bedürfnissen des Publikums wird in solchen Stücken keine Beachtung geschenkt und die Theatermachenden gestalten die zu zeigenden Geschehnisse unter der Angst, dass die Kleinstkinder zu potenziellen Störfaktoren der Aufführung werden könnten. Eine ernst zu nehmende Auseinandersetzung mit dem Zielpublikum findet in solchen Fällen auf keinsten Weise statt, jedoch ist sie wirklich wichtig im Theater für die Allerkleinsten.

Eine Auseinandersetzung mit seinem Publikum ist ein ganz wichtiges Thema, denn durch Beobachtungen oder auch gemeinsames Spielen mit ihm, werden Erfahrungen gemacht, was es heißt für solch eine Altersgruppe künstlerisch tätig zu sein. Ich bezeichne meine Arbeit als eine Gratwanderung zwischen Pädagogik und Kunst, jedoch muss man selbst als Künstler die Pädagogik in den Stücken total rausnehmen. Man forscht zwar, aber man ist nicht der Pädagoge, sondern der Künstler.

Kinder werden oft „verstümmelt“, da sie für die Erwachsenen passend gemacht werden. Auffällig ist hierbei jene verschwindende Körperlichkeit zwischen den Eltern und den Kindern, da sich die Kleinsten schon oft so benehmen bzw. kleiden wie die Erwachsenen.

Ich sage immer, dass Theater für die Allerkleinsten sozusagen auf dem Schoß stattfindet. Die Erwachsenen sind die Begleiter ihres Kindes, die sich zwar zurückhalten, aber trotzdem ihre Beschützer sind, eben ihre Vertrauenspersonen. Kinder sitzen meiner Meinung nach am liebsten am Boden, da sie hier auch die Möglichkeit haben, ihre Positionen immer wieder zu verändern, oder sie nehmen Platz am Schoß ihrer Eltern bzw. BetreuerInnen. Ich finde vor allem die zweite Variante als sehr bedeutsam, jedoch habe ich im Verlauf der Zeit immer wieder festgestellt, dass die Kinder das gar nicht mehr so richtig kennen, dass sie auf dem Schoß vor allem von Mama und/oder Papa sitzen. Dass sie alleine am Sessel sitzen finde ich immer sehr komisch, da sie dadurch überhaupt keinen Kontakt zu ihren Begleitern haben. Vor allem jenen körperlichen Kontakt finde ich extrem wichtig, denn wenn das Kind Angst bekommt bzw. Fragen hat, können sie sich sofort und direkt an ihre Begleiter wenden. Dies kann verbal oder körperlich, indem sie sich vermehrt an sie schmiegen, erfolgen.

Im Theater für die Allerkleinsten befinden sich viele Generationen. Das schafft kein anderes Theater. Kein anderes Theater hat alle Generationen gemeinsam an einem öffentlichen Platz.

Theater findet schon statt ab einer Person. Wenn sich ein Schauspieler auf der Bühne und ihm gegenüber ein Rezipient befindet, dem über einen Gegenstand eine Geschichte erzählt wird, so ist es Theater.

Kinder selbst haben eine eigene Bühne während der Vorstellung. Dies ist ihr Sitzplatz, an dem sie sich selber reproduzieren und das Geschehen direkt an Ort und Stelle verarbeiten.

Sequenzen aus einem Stück können in jenem Maße in ihnen verinnerlicht werden, sodass sie diese sogar Wochen nach der Aufführung noch exakt nachspielen können.

Themenkomplex: Eigene Erfahrungen und Arbeiten

Das Puppen-, Figuren- und Objekttheater besitzt eine ganz spezielle Dramaturgie. Dramaturgie heißt hier, dass diese Kunstform sich sehr stark auf die Gegenstände fokussiert. Man arbeitet sehr stark mit einer Bildsprache, die wiederum auch ordentlich analysiert werden muss. Ich würde hier von mehreren Schichten sprechen, die belebt werden müssen, was ein wesentliches Kriterium ist, das man auch erkennen muss. Man kann nicht einfach eine Puppe in die Hand nehmen und sagen, dass man mit dieser dies und jenes spielt. Warum spiele ich denn etwas und wie könnte ich es sonst noch umsetzen, sowie welche Puppenart schreit nach bestimmten zu zeigenden Thematiken, sind wichtige Fragen, um dessen Beantwortung man sich bemühen muss.

Beim Stück *Schneckenalarm* spiele ich mit einem Stück Watte, das eine Wolke darstellen soll. Einige Kinder bemerken, aus welchem Material meine Figur besteht und äußern sich lautstark während der Aufführung, dass es doch nur ein Stück Watte ist. Manchmal gehe ich auf ihre Anmerkungen ein und sage, dass sie sehr kluge Kinder sind, jedoch geht nach der Interaktion mit dem Publikum die Geschichte dann auch wieder weiter. Ich selbst als Spieler muss ihnen auch die Chance geben, dass sie so etwas erkennen und durchschauen können und vor allem sogar dürfen. Ich habe mich auch selber damit auseinandersetzen müssen, wie man ein Stück Wolke mit welchen Materialien darstellen kann. Schlussendlich bin ich dann auf Watte gekommen. Das Publikum soll es entschlüsseln können, jedoch ist es notwendig, dass es wieder in die Geschichte eintaucht. Die Watte verbinden sie mit ihren eigenen bis dahin gemachten Erfahrungen. Sie freuen sich darüber, dass sie es richtig erkannt haben. Solche Meldungen und Interaktionen mit dem Publikum zeigen den Theatermachenden, dass man mit seiner Aufführung an ihren Erfahrungen angeknüpft hat.

Viele Kinder sagen aber auch etwas während der Aufführungen, um andere Kinder mit ihrem Wissen zu beeindrucken. In anderen Fällen versuchen sie einem anderen Zuseher das

Geschehen zu erklären bzw. kommentieren einzelne Sequenzen der Geschichte und erzählen sie nach.

Bei *Schneckenalarm* spiele ich mit meinen Händen die Schnecke und habe selbst einen Hut auf dem Kopf. Nach dem Regentanz befindet sich auch wirklich Wasser auf der Bühne.

Am Ende des Stückes wartet sozusagen auf die Kinder eine optische Belohnung, denn es wächst eine Riesenkarotte aus dem Beet. Anschließend bekommt das Publikum auch kleine Karottenstücke zu essen, denn ich selbst esse in dem Stück am liebsten dieses Gemüse, jedoch meine Schnecke Salat. Selbst die Schnecke bekommt am Ende etwas zu essen, das es dankend annimmt und mit einem Rülpsen kommentiert – dies ist eben so richtig aus dem Leben genommen.

Kinder rezipieren immer gleich, da sie direkt mit einem verbunden sind. Ich selber gebe ihnen natürlich Signale, dass dies auch erlaubt ist, da ich Partizipation in meinen Arbeiten als wesentlichen Teil sehe. Nach ihren Äußerungen nehme ich die Geschichte wieder in die Hände und ermögliche ihnen, dass sie mitdenken können während dem Geschehen auf der Bühne. Direkte Ansprachen wie „Seid ihr soweit?“, „Können wir jetzt?“ oder „Seid ihr alle da?“ finde ich sehr schwierig, da die Geschichte durch sie zu rudimentär anfängt. Oft aber „vermissen“ einige von ihnen diese Fragen, da sie eben solche von anderen Theatererlebnissen gewöhnt sind. Ich jedoch möchte sie in eine andere Richtung des Theaters führen.

Ich sehe es auch als meine Aufgabe an, ein gutes grammatikalisches und auf Sprachenvielfalt aufgebautes Deutsch zu vermitteln und bei den Aller kleinsten von Anfang an einzusetzen und zu etablieren. Viele haben eben keine gute Sprachkultur zuhause, jedoch trifft dies nicht allein auf die Zuwanderer zu, die schlechtes Deutsch oder mit Akzent sprechen. Ich sehe uns Theatermachende als Pfleger des Spracherbes.

In meinen Aufführungen ist die Sprache ein wesentlicher Teil, da ich eben nicht aus der Tanz-Sparte komme. Meine meisten Arbeiten bestehen aus einer Kombination von Tanztheater mit Musik, wobei auf der anderen Seite viel Schauspiel, das mit Musik untermalt wird, existiert. Musik ist selbst ein wichtiger Punkt, jedoch bin ich der Überzeugung, dass auch Sprache Musik ist. Man muss schon feinsinnig analysieren, welches Mittel man bei Stücken einsetzt, denn das Publikum zieht keinen Nutzen aus der Aufführung, wenn nur alles musikalisch untermalt ist, jedoch keine für sie passende Geschichte erzählt wird.

Ebbe und Flut stellt eine Teezeremonie für die Aller kleinsten ab eineinhalb Jahren dar und ist sehr avantgardistisch und modern. Ich selbst spiele in diesem Stück den Mond, der mal ein Teil der Erde war. Deshalb besuche ich die Erde auf eine Tasse Tee. Dies hängt auch damit zusammen, dass der Mond selbst etwas mit der Erde zu tun hat, denn er nimmt Wasser und gibt das Wasser, sozusagen Ebbe und Flut. In dieser Inszenierung legte ich meinen Fokus auf alltägliche Handgriffe, eben eine Ästhetik des Alltages. Wenn Wasser kocht entsteht Wasserdampf, im nächsten Schritt wird Tee aufgegossen, wobei sich dann das Wasser von den Blättern färbt.

Würden Kinder alleine ins Theater kommen, könnte man bestimmte Vorgänge unendlich oft wiederholen und spielen, da es ihnen nicht langweilig wird bestimmte Sachen immer wieder und wieder zu sehen.

Das Stück ist eine Art Meditation, wobei die Erwachsenen am Anfang der Vorstellung oft zunächst irritiert sind, da sie sich eine putzige Figur erwartet haben, die ihnen eine Geschichte erzählt. Viele von ihnen erwarten ein Objekttheater für die Aller kleinsten.

Die Allerkleinsten legen sich hin und schauen dem Geschehen zu, sodass der Anfang des Stückes zunächst zu ihrer Erholung dient. Ab ca. einem Drittel der Aufführung spiele ich dann recht frech mit den Dingen, deren Umgang zunächst vorher noch leicht zelebriert wurde.

Geräusche sind hier auch ganz wichtig, denn sonst wäre es meiner Meinung nach nur ein halbes Stück. Sie werden live erzeugt, aber dann auch wieder durch ein Computerprogramm verfremdet.

Kinder können mehr, als man ihnen eigentlich zutraut, da sie besser abstrakter denken können als Erwachsene. Das habe ich bei einem Besuch einer Kindergartenklasse während eines *Memory*-Spieles mit ihnen herausgefunden. Auf diesen Kärtchen waren Bilder berühmter Maler, wie Monet, Picasso usw. aufgemalt. Sie mussten auf eine Platte, die in Raster eingeteilt war die einzelnen passenden Kärtchen darauflegen. Jedoch waren diese Kärtchen nicht ident mit den dargestellten Bildern auf der Platte, da sie nochmals leicht verfremdet waren. Die Kinder mussten anhand von kleinen Details, wie Motive und Farben, erkennen, welche Bilder zu welchem Rasterplatz gehören. Ich kenne zwar die Bilder sehr gut, jedoch habe ich trotzdem gegen sie verloren. Als ich sie fragte, wie oft sie denn das Spiel schon gespielt hatten, antworteten sie, dass es nur ein oder zwei Mal gewesen war. Dies zeigt, dass sie viel schneller abstrahieren, sehen und verstehen können als Erwachsene. Ich als erwachsener Mensch komme mit meiner (Ver)bildung und vorgefertigten Erwartungshaltungen in ein Theater und habe den Drang zum ständigen Beurteilen. Dies haben Kinder eben nicht. Wirklich offen zu sein ist eine Kunst, und man muss versuchen, diese Offenheit auch zuzulassen. Man darf nicht immer gleich den Drang haben, alles und auf der Stelle zu analysieren.

Eine große Schwierigkeit ist immer noch wie man sein Publikum auf ein Theaterstück vorbereitet und es auf die Geschichte einstimmt. Werke haben keinen Sinn, auch wenn sie noch die besten auf der Welt sind, wenn die Menschen dazu noch nicht bereit sind.

Ich finde es ganz wichtig, dass man Theater auf Augenhöhe mit seinem Publikum macht, denn wenn du dich körperlich über sie erhebst, dann verschaffst du dir dadurch keine Aufmerksamkeit oder auch Respekt. Wenn man aber feinsinniger an seine Arbeit rangeht, dann muss man sich nicht allzu sehr anstrengen, um seine neugierigen jungen Zuschauer zu bekommen. Du nimmst selbst eine Pose in ihrer Augenhöhe ein und sie kommen aufgrund deiner Ausstrahlung zu dir und weil sie dich auch spüren wollen.

Ein Zufall führte mich zum Theater für die Allerkleinsten. Nach meinem Studium bin ich zum *Kammertheater Neubrandenburg* gegangen und habe dort das erste Mal vor Kindern bei einer Weihnachtsinszenierung gespielt. Bald habe ich einen großen Gefallen daran gefunden, da ich herausfand, dass ich mein Handwerk gut beherrschen konnte. Vor allem merkte ich es daran, dass meine Stimme nicht, wie bei vielen anderen Mitspielern, die jedoch etliche Jahre schon bei solchen Produktionen dabei waren, versagte. Vor Kindern zu spielen wurde dann zu meinem Alltag, wobei mein Zielpublikum nicht alleine aus ihnen besteht. Ich habe viele Stücke auch für Erwachsene und Jugendliche gespielt, bin in Kindergärten gegangen und habe selber Produktionen konzipiert.

Durch die Zusammenarbeit mit einer Hamburger Regisseurin bin ich auf die Produktion *Die Sterne von San Lorenzo* von Roberto Frabetti gestoßen. Das Stück war sehr textlastig, sodass wir in der Arbeit sehr viel nicht übernommen haben. Es war das erste Mal, wo ich in einem Stück für die Allerkleinsten dabei war. Mit einem Musiker, der auch Schauspieler in der Inszenierung war, habe ich gemeinsam für ein Publikum ab zwei Jahren gespielt. Wir spielten es in vielen Kindereinrichtungen, machten etliche Reisen, sodass wir die Aufführung verstreut in der ganzen Welt zeigen konnten. Vor allem im deutschsprachigen Raum waren Stücke, die sich an solch ein junges Publikum richten, sehr neu.

In jener Zeit bekam ich selber ein Kind, das für meine eigenen Beobachtungen auch sehr wichtig war.

Bei einem Besuch in einer Kinderkrippe bzw. -garten gehört nicht nur allein die Aufführung zum Erlebnis der Geschichte dazu. Man verbringt nach der Vorstellung etwas Zeit dort, spielt mit ihnen und kommt mit den Kindern ins Gespräch.

Das haptische Nachspielen von zuvor Gesehenen ist nach der Aufführung besonders wichtig bei ihnen. Sie untersuchen und entdecken Dinge für sich, sodass es für mich immer spannend ist, ihnen beim Spielen zuzusehen, da man viel daraus lernen kann, wie sie selber mit Gegenständen umgehen. Dies kann auch deine Art der Verwendung deiner Materialien beeinflussen bzw. dir künftiges Spielmaterial sowie Anregungen liefern.

Ich selbst kann mir nicht vorstellen, dass ich für Babys spiele, da sie noch zu sehr an ihrer Mutter hängen und meine Spielform etwas anderes verlangt. Ich möchte mit meinem Publikum in eine Interaktion treten und die Möglichkeit haben, dass sie sich voll und ganz mit ihrem ganzen Wesen in meine Aufführungen hinein fühlen können, durch mein schauspielerisches Tun.

Auszüge aus dem am 12. Februar 2014 geführten Interview mit Cordula Nossek

Themenkomplex: Definition des Theaters für die Allerkleinsten und Besonderheiten

Ich wähle bewusst den Begriff „Theater für Kinder“, da die Definition Kindertheater meiner Meinung nach zu unspezifisch ist. Es könnte nämlich auch bedeuten, dass mit Kindern eine Theaterproduktion gemacht wird und diese im Spiel etwas darstellen. „Theater für Kinder“ beinhaltet, dass professionelle Schauspieler mit einer Ausbildung auf der Bühne stehen und vor einem jungen Publikum sowie vor allem für sie spielen.

Themenkomplex: Eigene Erfahrungen und Arbeiten

In der Produktion *Einzelnschafe* existiert kein Aufführungstext, wobei sie nicht ganz ohne Sprache auskommt. Ich verwende während des Spielens schon ein paar Sätze, aber mit diesen gebe ich den Kindern nur neue Spielimpulse bzw. kleine unscheinbare Anweisungen. Ich wollte mit diesem Stück beweisen, dass man im Theater für die Allerkleinsten auch eine Geschichte erzählen kann, ohne Worte zu benutzen. Ich zeige den Kindern durch meinen Körper, meine Körpersprache, die zu vermittelnden Inhalte, die dieser Produktion zugrundeliegen.

Das Theater für die Allerkleinsten funktioniert auch ohne die Verwendung von verbaler Sprache, da die Produktionen für diesen Altersbereich generell sehr körperbezogen sind. Ich verwende in *Einzelnschafe* meinen gesamten Körper um Darstellungen zu etablieren, jedoch keine Elemente der Pantomime. Es ist ein höchst körperintensives Stück, bei dem ich als Spielerin sehr klar denken muss in Bezug auf die Gestaltungsart des zu Zeigenden.

Sprache kann Kommunikation nicht nur hervorbringen, da sie diese gegebenenfalls auch unterdrücken kann. Ich als Spielerin könnte mein junges Publikum zutexten, im Glauben, dass eine gute Kommunikation zwischen ihnen und mir herrscht und ihnen so viele Informationen auf einmal geben, dass sie fast daran ersticken. Ich selber kann in diesem Falle die Befindlichkeiten und Verständnisleistungen der Kinder nicht mehr erspüren. Die Faszination des Theatererlebnisses entsteht auch ohne die Verwendung von verbaler Sprache, da durch den Körper die zu erzählende Geschichte dargestellt wie auch vermittelt wird. Ich als Spielerin muss diesbezüglich die Art und Weise des zu Zeigenden und zu Erzählenden hinterfragen.

Wenn keine Sprache vorhanden ist, folgen die ZuseherInnen laut meinen eigenen Arbeitserfahrungen aufmerksamer dem Geschehen, sodass ich als Spielerin viel intensiver und feinfühlicher auf meine eigene Körpersprache achten muss. Durch die körperliche Sprache und den Umgang mit Objekten und Figuren wird eine Geschichte erzählt.

Einzelschafe sehe ich auch als eine eigene Untersuchung, ob ich es als Künstlerin schaffe, ohne Sprache die Aufmerksamkeit meines Publikums zu bekommen und diese mir anhand meines Spielens folgen, sowie auch Reaktionen zeigen können. Das funktioniert in dieser Produktion sehr gut, da die ZuseherInnen in der Aufführungsdauer von 35 Minuten konzentriert das Geschehen verfolgen. Sie kommen am Ende der Vorstellung zu mir auf die Wiese, die ich vorher im Spiel gebaut habe und begeben sich mir persönlich an dieser Stelle.

Wenn die Kinder zu mir auf die Wiese kommen, folge ich weiterhin dem Spielprinzip der Sprachreduktion. Sie gesellen sich zu mir, dürfen mit mir kuscheln und sämtliche Materialien verwenden, die unter diesem Aspekt sehr robust gestaltet worden sind. Dinge werden durch die Gegend geschleppt und ausgetestet. Ich halte mich dabei sehr zurück, wobei ich durchaus auch öfters Hinweise gebe, dass sie manche Sachen etwas zarter anfassen sollen. Hierbei spreche ich sehr leise, ganz sanft und passe meine Stimme den Umständen entsprechend an.

Gespielt wird in *Einzelschafe* mit neun Quadraten, die zusammengelegt eine Wiese ergeben, einem Strang Wolle, Heu und einem Marienkäfer, der von mir auch ein Bett gebaut bekommt. In diesem Stück folge ich zwar einem roten Faden, der für mich die aufzubauende Grundspannung darstellt, jedoch sind meine Bewegungsabläufe nicht ins kleinste Detail choreographiert. Es gibt gesetzte Anfangs- und Endpunkte in bestimmten Sequenzen. Der Spielraum, der zwischen ihnen besteht, ist sehr flexibel und groß angelegt um für die Reaktionen des Publikums als Spielerin offen zu bleiben und diese aufzunehmen.

Ich agiere in diesem Stück als Hirtin, die ihre Schafe nicht findet. Deshalb stricke ich mir mit meinen Händen aus einem großen Schlauch Wolle ein eigenes Schaf. Ich belebe es, indem mein rechter Arm den Körper des Tieres bildet. Meine linke Hand stellt seinen Kopf dar und meine eigenen Füße sind die Beine des Schafes. Mit dieser Figur gehe ich durch den Raum, lege mich auf die Wiese, um es dort fressen zu lassen. Ich teile den Kindern mit, dass wenn kein Schaf zu mir kommt, ich mir eben ein eigenes mache. Dies ist einer der wenigen Sätze, die ich an mein Publikum richte.

Wenn das Schaf am Ende des Stückes einschläft, gebe ich den Kindern ein Zeichen, dass sie zu mir auf die Bühne kommen können, um es zu streicheln. *Einzelschafe* hat ein offenes Ende, da sich mein jüngstes Publikum so lange mit den Materialien beschäftigen kann, wie sie selbst Lust bzw. die erwachsenen BegleiterInnen Zeit haben.

Die Figur des Schafes etabliert sich erst an meinem eigenen Körper. Aufgelöst bzw. entzaubert wird dieses, wenn die Kinder den Saal verlassen haben. Das Spiel dauert so lange, bis ich alleine am Aufführungsort zurückbleibe, da man meiner Meinung nach nicht mit einer Animation beginnen kann und diese sofort nach Beendigung des Stückes auflösen darf.

Die Kinder bauen, wenn sie bei mir auf der Bühne sind, Bilder aus dem Stück nach, bewerfen sich mit Heu, beschäftigen sich mit den Wiesenquadraten, indem sie diese quer im Raum verteilen, streicheln den Marienkäfer und bauen ihm öfters noch ein Bett aus Heu, wie sie es bei mir zuvor gesehen haben. Wenn das Spiel nach einiger Zeit zu unkonzentriert wird, gebe ich ihnen ein Zeichen, dass die Vorstellung nun beendet wird.

Ich leite ihr Spielen schon in eine bestimmte Richtung um dadurch die Nachbereitung und den Umgang mit den Requisiten zu kontrollieren. Aus eigenen Erfahrungen können Gruppenaktionen oder auch Einzelbeschäftigungen mit den zuvor verwendeten Materialien entstehen. Manchmal werden auch die erwachsenen BegleiterInnen in ihren Spielvorgängen miteinbezogen. Einige Kinder wollten sogar schon den Marienkäfer mit nach Hause nehmen.

Ich habe *Einzeltschafe* ca. 100 Mal gespielt, wobei ich des Öfteren auch in Kinderkrippen das Stück vor einer Gruppe von 20 Kindern gezeigt habe. Die PädagogInnen waren zunächst skeptisch in Bezug auf die Länge der Produktion, da sie sich nicht vorstellen konnten, dass ihre Kleinen imstande sind, sich so lange zu konzentrieren. Nach Beendigung der Vorstellung waren viele von ihnen sprachlos, da die Kinder von Anfang bis zum Schluss konzentriert zugehört und viele Impulse aufgenommen haben.

Generell lasse ich mir Zeit im Spiel sowie auch für den Aufbau meiner Produktionen. Meine Intention liegt darin, dass die Kinder ruhig und entspannt den Aufführungsraum betreten sollen sowie zunächst auch alles ansehen und auch anfassen können, bevor sie ihre Plätze einnehmen. Erst dann beginne ich mit meinem Spiel. Eine ebenbürtige Begegnung mit ihnen finde ich sehr wichtig, weshalb der Bühnenboden auf ihrer Höhe liegen sollte bzw. unter ihnen. Sie bekommen somit die Möglichkeit, alles zu sehen und während der Aufführung zu beobachten.

Einzeltschafe hört nicht auf, indem ich das Schaf schlafen lege, da ein aktiver Nachbereitungsteil dem Stück inhärent ist. Nach der Aufführung spiele ich mit meinem Publikum, beobachte sie und bleibe mit ihnen gemeinsam einige Zeit noch im Raum.

Kleinstkinder begreifen von alleine keine Theaterkonventionen, da sie ihre Welt körperlich erfassen und das Spüren eine wichtige Aneignungsform von ihnen ist. Ich führe sie deshalb sanft durch die Aufführung, indem ich ihnen Impulse gebe, die ihre Partizipation lenken, sodass diese für das Theatererlebnis nicht unkontrolliert ist.

Ich bin der Meinung, dass die Eltern eher zu „Störfaktoren“ während der Aufführungen werden können, da sie bestimmte Reaktionen und Interaktionsimpulse der Kinder zu mir als Spielerin durch ihr Verhalten und gegebenen Anweisungen unterdrücken können. Kleinstkinder möchten sich mitteilen, drücken ihre Gefühle und das soeben Erlebte sprachlich aus und kommunizieren damit im Moment mit den SpielerInnen. Sie müssen deshalb nicht unbedingt leise während der Aufführung sein, da verbale Reaktionen ein Ventil nach draußen brauchen. Wenn ein Kind Angst bekommt, sollen die ErzieherInnen natürlich eingreifen und sich um dieses kümmern. Mich interessieren die reinen Reaktionen meiner ZuseherInnen, die nicht von den erwachsenen BegleiterInnen zurückgehalten werden müssen sowie sollen. Auch möchte ich nicht, dass ihnen vorgesagt wird, was sie nun sehen, da dadurch die zu erzählende Geschichte verfremdet wird und einer schon individuellen Interpretation unterliegt. Die Verständnisseleistungen von Kindern sind sehr bemerkenswert und sie begreifen das Gezeigte auch ohne zusätzliche Kommentare der ErzieherInnen.

PädagogInnen und erwachsene BegleiterInnen wissen oft nicht, wie sie sich während der Aufführungen verhalten sollen, da Verhaltensweisen in Allerkleinstenproduktionen von den üblichen Konventionen des Theaters für ein älteres Publikum abweichen. Unter diesem Aspekt versuche ich vor allem, mit den ErzieherInnen vor Beginn der Aufführung ein klärendes Gespräch zu führen.

Ich orientiere mich selber in meinem Schaffen auf Ansätze der Reggio-Pädagogik, die den Menschen als Ganzes betrachtet. In diesem Sinne sehe ich Kinder als komplette Persönlichkeiten, die man nicht mehr zu solchen machen muss, sondern sie auf ihrem Werdegang unterstützt und fördert. Das Erkennen von Zusammenhängen und die Fähigkeit selbstständig zu arbeiten erachte ich als sehr wichtig und wesentlich im Leben eines Menschen, von klein auf.

Aufgrund der Sprachreduzierung in *Einzeltschafe*, reagiert das Publikum sehr sensibel auf das, was ich ihnen in der Aufführung zeige. Ich spüre meine ZuseherInnen, höre sie lachen und erkenne durch Blickkontakt, ob sie mir in meinen Handlungen folgen können oder nicht.

Am Anfang des Stückes steht eine große Schachtel auf der Bühne, die Gras und Heu beinhaltet. Es ist immer wieder ein spannender Moment für die Kinder, wenn ich sie öffne und die Gegenstände als Spielerin untersuche. Da mein Publikum zunächst nicht sehen kann, was sich in dieser Kiste befindet, wird seine Neugierde umso stärker. Es ist auch einige Male schon vorgekommen, dass Kinder in diesem Moment direkt zu mir auf die Bühne kommen um einen Blick in die Schachtel zu werfen. In diesen Fällen habe ich sie zunächst schauen lassen und nach einiger Zeit wieder auf ihre Plätze zurückgeschickt mithilfe von kleinen zarten Anweisungen.

Ich befinde mich vor allem in *Einzelnschafe* auf einer Gradwanderung zwischen einer charmanten Reaktionseinbindung meiner ZuseherInnen auf das Geschehen und der eigenen Verantwortlichkeit als Spielführerin gegenüber der Bewahrung der Authentizität des Stückes. Das Aussprechen von Verboten innerhalb der Theateraufführungen führt dazu, dass die gesamte Atmosphäre, die von Anfang an aufgebaut worden ist, ruiniert wird. Durch einen sensiblen Umgang mit meiner Körpersprache und gegebenenfalls zart formulierten Anweisungen gebe ich meinem Publikum Spielimpulse und führe es durch das Stück.

Ich kommentiere mein Spielen nicht, da aufgrund meiner Körpersprache den Kindern ein Zusammenhang der Darstellungen und die zu erzählende Geschichte gezeigt werden. Es existiert eine Kommunikation zwischen mir und den ZuseherInnen, jedoch erfolgt diese nicht verbal.

Kinder finden den Vorgang des Turmbauens, bei dem ich einzelne Quadrate von meiner Wiese aufeinanderstaple, sehr spannend. Ich zeige den ZuseherInnen während der Vorstellung einen Marienkäfer, komme mit diesem zu ihnen und kommuniziere unter anderem mit meinem Publikum durch ihn in diesem Moment der Nähe. Viele Kinder fangen auch am Anfang des Stückes an zu lachen, da ich zunächst neun Wiesenquadrate aus meiner Kiste heraushole und diese immer mehr zu werden scheinen. Erst nachdem sie alle für die Kinder sichtbar auf dem Boden liegen, fange ich an mit ihnen zu spielen.

Im Stück werden Naturgeräusche als Toncollage verwendet, wie Vogelgezwitscher und Wassergeplätscher, mit denen ich natürlich auch spiele. Die Kinder sollen das Gefühl bekommen, dass sie sich draußen in der freien Natur befinden. Sie sind in ihrer Phantasie gemeinsam mit mir auf der Wiese.

Ich kann meine Materialien im Stück sehr vielfältig verwenden. Dies trifft vor allem auf die neun Quadrate zu, da die ZuseherInnen auf der einen Seite Gras erkennen können, jedoch ihre Rückseite braun ist. Sie können entweder für eine Wiese stehen oder mir als eine Art Steg im Stück dienlich sein. Wenn ich die Quadrate in einer Szene auf den Boden lege, wobei die braune Seite nach oben zeigt, springe ich auf ihnen wie auf Steinen über einen Bach. Erst mitten in diesem Spiel halte ich inne, da ich als Hirtin feststelle, dass ich doch für meine Schafe eine Wiese brauche. Ich steige von den Quadraten hinunter und beginne diese nun umzudrehen. Aus diesem Gedanken heraus entsteht ein Spiel mit meinem Publikum, da sie meine Impulse des Umdrehens der Quadrate aufnehmen und sich Interaktionen zwischen uns etablieren. In einigen Fällen sagen sie mir auch, welche Grasstücke ich nacheinander aufdecken soll, sodass am Schluss eine Wiese entstehen kann. Dies nehme ich in meinem Spiel auf und richte mich nach ihren Anweisungen, jedoch ohne meine Führung als Spielleiter aufzugeben.

Das Theater für die Allerkleinsten basiert nicht auf einem hierarchischen System zwischen SpielerInnen und Publikum, da ich den Kindern ebenbürtig und mit Respekt begegne. Sie dürfen niemals das Gefühl bekommen, dass ich mehr weiß als sie. Während der Aufführung zeige ich ihnen etwas und begegne mich mit ihnen auf eine gemeinsame Reise. Dies ist eine Art der zarten Clownerie. Die Philosophie des Clowns ist eine ganz feinsinnige, da er nämlich nicht dämlich ist, obwohl er als solches oft dargestellt wird. Clownerie ist eine hoch

philosophische Art der Betrachtung der Umwelt, in der die Dinge anders gesehen und untersucht werden, als gewohnt. Dadurch werden übliche Sehgewohnheiten spielerisch in Frage gestellt und reflektiert. Man setzt sich auseinander mit den sonstigen Möglichkeiten der Betrachtung von Gegenständen und Bewegungen. Sehgewohnheiten werden spielerisch hinterfragt, da Dinge nicht wie gewohnt, sondern von Grund auf anders untersucht werden. Neue Möglichkeiten der Sichtweisen und Handhabungen der Gegenstände werden dadurch ausprobiert. Mein Publikum kommt mit natürlichen Erfahrungen in und mit ihrer Welt zu mir in den Theatersaal. Auf diese gehe ich im Spiel ein, wobei während der Vorstellung nicht alle Reaktionen aufgenommen werden können unter der Bewahrung meines künstlerischen Anspruches des Theaterstückes. Ich begeben mich mit den Kindern auf eine gemeinsame Reise in der wir zusammen Neues (wieder-) entdecken.

Ich gebe den Kindern in meinen Produktionen immer viel Freiraum, jedoch dürfen ihre Reaktionen während der Aufführung nicht überhand nehmen aufgrund der Bewahrung der künstlerischen Authentizität. Der Kunstanspruch der Stücke muss immer gewährt und gesehen werden, da es sich um Theatervorstellungen handelt.

Anfangs- und Endpunkte sind in den einzelnen Szenen meiner Stücke gesetzt und auch für mein Spielen wichtig, da ich nur so meinem Publikum eine Geschichte erzählen kann und es in dieser tragen und führen kann. Dazwischen herrscht Freiraum, der offen ist für Reaktionen der ZuseherInnen. Bei Einzelschafe wird dies vor allem bewusst im Spiel mit den Wiesenquadraten. Die Kinder geben mir in dieser Szene sehr viel Input, bezogen auf die Wahl der umzudrehenden Rasenflächen. Ich gehe auf sie ein und richte mein Handeln nach ihren Vorschlägen. Die einzige Ausnahme stellt jedoch ein Quadrat dar, das vor mir liegt, da ich es bewusst als Letztes zur Wiese hinzufüge. Mit diesem Vorgang möchte ich Spannung in meinem Stück erzeugen und aus dieser Handlung heraus mit der nächsten Szene beginnen. Wenn ich das letzte Quadrat in die Wiese schiebe, ist das zu erzeugende Bild komplett, sodass ich in der Erzählung meiner Geschichte weitergehen kann. Ich als Spieler muss während der Aufführung immer vordenken, da der dramaturgische Bogen des Stückes bestehen bleiben und sich erfüllen soll. Welche Quadrate wann und wo zur Wiese hinzugefügt werden, bleibt den Kindern überlassen, wobei jedoch das Letzte vor mir liegende meiner eigenen Entscheidung unterliegt.

Ich folge in meinen Stücken einer von mir bestimmten Intention unter der Bewahrung eines qualitativen dramaturgischen Bogens. Die Erzeugung und Aufrechterhaltung von Spannung ist ein wesentliches Mittel im Allerkleinstentheater. Ich bin Spielerin und die Kinder meine ZuseherInnen, sodass alleine durch Interaktionen kein Zauber von Theater entstehen kann. Ich etabliere Handlungen, erzähle Geschichten, stelle etwas dar unter dem Aspekt, dass sich das Spielen unter der Hinsicht konzipiert, dass Interaktionen von Seiten des Publikums zugelassen werden können und Platz im Stück finden.

Ich als Spielerin dirigiere mein Publikum in der Aufführung, führe es leicht und subtil, ohne ihnen jedoch etwas aufzuzwingen, bis zu dem Zeitpunkt, wo sie diesen etablierten magischen Raum in den Nachbereitungen selbst betreten dürfen. Nach dem Erzählen der Geschichte, dürfen sich meine ZuseherInnen eigenständig oder gemeinsam mit den im Stück verwendeten Materialien eigenhändig auseinandersetzen.

Das Interessante bei Nachbereitungen ist, dass die Kinder nicht sofort auf die Bühne losstürmen. Sie nähern sich dieser ganz vorsichtig, da eine eigene Energie von ihr ausgeht. Wenn das Spiel sie berührt hat und richtig auf sie abgestimmt wurde, haben die ZuseherInnen Respekt vor der Bühne, da sie ihre Energie spüren. An jener Stelle, in der das Schaf auf der Wiese liegt, gebe ich ihnen sanfte Zeichen, dass sie zu mir kommen dürfen. Sie brauchen eine Weile bis sich der Bann bzw. der Zauber der Theatervorstellung aufgelöst hat. Die Eroberung der Bühne erfolgt zunächst, dass meist ein Kind alleine zu mir kommt, dem nach einiger Zeit andere folgen. Viele von ihnen nehmen ihre Eltern an die Hand und kommen mit ihnen gemeinsam nach vorne zu mir.

Mein Publikum bekommt am Ende der Aufführung auch ein Stück Schafswolle geschenkt, das sie mit nach Hause nehmen können, um dort eventuell weiterzuspielen und das Gesehene zu verarbeiten. Das Theatererlebnis wirkt in den eigenen vier Wänden weiter, da sie nicht nur Erfahrungen, sondern auch etwas Greifbares mitnehmen können.

In einer Vorstellung haben die Kinder ihre Schafswolle auf die Wiese gelegt und mir gesagt, dass ich nun endlich meine Schafe bei mir hätte. Solche Reaktionen und Handlungen sind für mich sehr schön, da das Publikum den SpielerInnen persönlich sehr viel dadurch mitgibt.

Ich finde es wichtig, dass man den Kindern abgesehen vom Erlebnis der Aufführung etwas mitgibt, jedoch muss man sich auch als Spieler überlegen, was und ob dies generell sinnvoll in gewissen Stücken ist. Nach einigen Vorstellungen darf das Publikum im Theaterraum noch etwas malen, wobei diese Aktion selten mit dem zuvor Gesehen zutun hat. Ich persönlich finde Anweisungen unter diesem Aspekt, dass sie das soeben Gezeigte malen sollen, als nicht sonderlich wertvoll, da es meist eine vom Konzept abweichende Beschäftigung darstellt. Wenn es sich inhaltlich ergibt, dann sind solche Aktionen natürlich schon sehr passend, jedoch dürfen sie kein extrahiertes Erlebnis nach der Vorstellung sein. Nachbereitungen sollen sich in ihren Konzeptionen in das Aufführungserlebnis eingliedern und die dargestellten Handlungen und erzählten Geschichten intensivieren.

Die zu verwendenden Materialien in einer Aufführung bringen bestimmte Philosophien mit. Dies gilt vor allem für das Objekttheater, da es andere Gesetzmäßigkeiten hat als das traditionelle zeitgenössische Sprechtheater. Ich finde es fragwürdig, wenn SchauspielerInnen auf der Bühne mit Figuren und Objekten spielen, von dessen Bedingungen und Spielweisen sie keine Ahnung haben. Ohne eine intensive Beschäftigung mit den wesentlichen Elementen des Figuren- und Objekttheaters bzw. die Einbeziehung eines Fachmannes bzw. eine Fachfrau, können keine künstlerischen Produktionen konzipiert werden. Ich als FigurenspielerIn würde auch niemals auf die Idee kommen, in einem Tanztheaterstück ohne dazugehörige notwendige Vorbereitungen zu agieren, da es eine Anmaßung für das Publikum wäre. Wenn du nicht weißt, wie du deinen Körper, deine Figuren, Objekte, Stimme oder bestimmte Spielformen authentisch benutzen kannst, dann kannst du deinen ZuseherInnen keine Geschichte erzählen.

Themenkomplex: Zukünftige Theaterlandschaft und Kunstanspruch im Theater für die Aller kleinsten

Die erbrachten Leistungen von *Small size* für den Aller kleinstenbereich sind sehr beträchtlich, jedoch hat es in den letzten Jahren eine Art Selbstlauf bekommen. Das Projekt läuft dieses Jahr aus, da es keine Fördermittel von der EU erhält. Seine Zentrale liegt in Italien im *La Baracca*, jedoch war Roberto Frabetti nicht sein Gründer. Es ist aus der Antifranko-Bewegung entstanden, dessen Ziele auf eine Untersuchung und notwendige Veränderung der Gesellschaft gerichtet waren. *Small size* etablierte sich aus der Zusammenarbeit von aus vielen unterschiedlichen Ländern stammenden KünstlerInnen im Aller kleinstenbereich. Carlos Herans, der eigentliche Urvater des Theaters für die Aller kleinsten, hat diesbezüglich Großartiges geleistet, da wesentliche Impulse zur Etablierung eines internationalen Austausches von Theatermachenden von ihm ausgegangen sind.

Es ist sehr wichtig, sich selber als Künstler zu fragen, warum man auf der Bühne steht, wie man etwas darstellen bzw. was man seinem Publikum erzählen möchte. Gehen diese Fragen verloren, ist es sehr schwierig, authentische, künstlerische, dem Aller kleinstenbereich entsprechende Produktionen zu konzipieren.

Dachtheater
c/o Dipl.Dar. Cordula Nossek
Julius-Raab-Str.17/2
2345 Brunn am Gebirge
AUSTRIA
Mobil: +43 (676) 3559154
E-Mail: info@dachtheater.com
Web: www.dachtheater.com

Einreichung Kulturverein Dachtheater/ Bank Austria Kunstpreis 2010 - International: „Theater für die Aller kleinsten“ - ein Theater für Generationen.

Eingereicht werden die Unterlagen zur Realisierung des Projektes: „Theater für die Aller kleinsten“ - ein Theater für Generationen. Die Fortsetzung einer kontinuierlichen Theaterarbeit mit der Altersgruppe der 0- bis 3-Jährigen und die Teilnahme am europäischen Forschungsnetz „small size“ - Europäisches Netzwerk zur Erforschung und Verbreitung der darstellenden Künste in der frühen Kindheit (0-6).

Wir sehen dieses Vorhaben als gezielte Weiterentwicklung einer 2001 begonnenen Arbeit.

Cordula Nossek & Gernot Ebenlechner - Wien, 29. September 2010

Vorwort

„Der demographische Wandel verlangt von uns, in einem bislang nicht erreichten Ausmaß kontinuierlich in das Humankapital zu investieren. Die Bedeutung der Bildung wird weiter wachsen. Die Qualität unseres Bildungssystems wächst aber noch nicht angemessen mit. Empirische Studien zeigen, dass die Qualität des gesamten Bildungssystems entscheidend von der Qualität der frühkindlichen Entwicklung abhängt.“ *Bundesarbeitsgemeinschaft der Deutschen Arbeitsgeberverbände (BDA)2006. Bildung schafft Zukunft. Berlin: MS.*

„Bessere Bildung macht künftige Generationen reich, wirkt mehr als alle kurzfristigen wirtschaftlichen Konjunkturprogramme und kostet letztlich keinen Cent mehr. Bereits eine qualitative Verbesserung der Bildungssysteme würde Milliarden Euro bringen. Das absolut Teuerste wäre für Volkswirtschaften, nicht oder zu wenig in Bildung zu investieren. Zu diesen Schlüssen kommt eine neueste PISA-Studie der OECD. Im Titel wird bereits eine Grundaussage formuliert: „The High Cost of Low Educational Performance“: Hohe Kosten geringer Schul/Bildungs-Leistung. Die Kernaussage: das absolut Teuerste sind für Volkswirtschaften zu geringe Investitionen in Bildung. Die Qualität und Effizienz spielen eine größere Rolle als mehr Geld.

"Wir waren selbst erstaunt über die Dimensionen", zitiert die FTD den OECD-Bildungsforscher Andreas Schleicher. Es gehe dabei nicht so sehr um zusätzliches Geld für die Bildung. Wichtiger sei eine Steigerung der Qualität und Effizienz. Nach Berechnungen von Schleicher seien Ausgabensteigerungen für Bildung nur für etwa ein Viertel der Verbesserungen bei den Pisa-Leistungen verantwortlich. Daher sei es notwendig, sich verstärkt über die Effizienz der Bildungsangebote Gedanken zu machen. Als Konsequenz **empfiehlt der OECD-Bildungsforscher** Ländern wie Deutschland oder **Österreich, mehr in die frühkindliche Bildung** sowie in Volks- und Hauptschule **zu investieren** und die Produktivität des Unterrichts zu steigern. Dagegen wäre nach Ansicht von Schleicher kontraproduktiv, Eltern etwa Geld dafür zu geben, ihre Kinder nicht in einen Kindergarten zu schicken.“ (10.02.2010) *Pressemeldung: OECD-Studie. Bessere Bildung macht künftige Generationen reich. wieninternational.at.*

„Frühe Bildung in gemeinsamer Verantwortung hieße hier, nicht nur die klassischen, für die frühe Kindheit bedeutsamen Institutionen in den Blick zu nehmen. Aus der Perspektive einer Forschung und einer pädagogischen Praxis, die die gesellschaftlichen Wandlungsprozesse berücksichtigt, müsste hier zum einen die Verknüpfung von formalen und non-formalen Bildungssettings sowie informellen Lernwelten außerhalb der klassischen Bildungssituationen und zum anderen die Ausdifferenzierung eines educational mix Beachtung finden. Genau in diesem Kontext sind auch kulturpädagogische und künstlerische Angebote für die Aller kleinsten als ein Teil des educational mix zu betrachten.“ *Peter Cloos (2009): Kindheit und frühe Bildung in der Gesellschaft. In: Gabi dan Droste (HG.). Theater von Anfang an! Bielefeld: transcript, S.30*

Das **Dachtheater** leistet seit 10 Jahren einen qualitativ hochwertigen Beitrag zur frühkindlichen Förderung: das „**Theater für die Aller kleinsten**“ (0-3 Jahren). Es ist im In- und europäischen Ausland präsent und mittlerweile eine österreichische „**TRADE MARK**“ auf diesem Gebiet.

1. Kurzvorstellung Kulturverein Dachtheater

Der Kulturverein Dachtheater ist ein Verein zur Förderung und Entwicklung des Figuren- und Objekttheaters für Kinder, Jugendliche und Erwachsene.

Im Mittelpunkt unserer Arbeit steht das Figuren- und Objekttheater mit seinem selbstverständlichen Aufeinandertreffen von Spiel, Animation, Bild, Musik und Tanz.

Wir wollen Kunstwerke auf unkonventionellem Weg entstehen lassen und dabei Geschichten und Themen durch das Figurentheater eine neue inhaltliche und darstellerische Dimension geben.

Wir arbeiten speziell mit Kindern und Jugendlichen, um nicht zuletzt auch Talente für diese Kunstrichtung finden und fördern zu können.

Initiatorin und Obfrau ist Dipl.Dar. Cordula Nossek.

Der Kulturverein Dachtheater entstand im Sommer 2003 durch Umbenennung als unmittelbarer Nachfolger des 2001 gegründeten Vereins Theater am Strom Wien.

Der Verein betreibt seit Herbst 2003 die Website www.dachtheater.com.

2. Das „Theater für die Allerkleinsten“ ein neuer internationaler Trend!

Das „Theater für die Allerkleinsten“ (0-3 Jahren) ist eine neue und innovative Form der darstellenden Künste.

Diese besondere Theaterform versucht, die Aufmerksamkeit sehr kleiner Kinder zu wecken. Das gesprochene Wort steht nicht so sehr im Vordergrund - vielmehr wird das Publikum über alle Sinnesebenen erreicht: über Gesichts- und Gehörsinn genauso wie über Geschmacks-, Geruchs- und Tastsinn. Je weniger „Theater“ auf der Bühne inszeniert wird und je lebendiger die Auseinandersetzung mit der jeweiligen Stückthematik ist, umso näher kommen sich Schauspieler und Publikum. So ist im „Theater für die Allerkleinsten“ die Kommunikation von kreativem Austausch und der Lust nach sinnlicher Erfahrung bestimmt.

Seit über 35 Jahren beschäftigen sich KünstlerInnen, PädagogInnen und WissenschaftlerInnen weltweit mit dieser noch relativ jungen Theaterform. Mittlerweile wurden eine Vielzahl qualitativ hochwertiger Festivals „Theater für die Allerkleinsten“ in Europa, Amerika und Australien ins Leben gerufen. Ein wichtiger Impuls zur Entwicklung und Verbreitung dieser Theaterform war 2005 die Gründung von „SMALL SIZE“ und das Folgeprojekt „SMALL SIZE, BIG CITIZENS“ 2009-2014 - ein von der Europäischen Union gefördertes Projekt, ein Netzwerk zur Verbreitung der darstellenden Künste in der frühen Kindheit 0-6 Jahren. Seit 2009 haben sich zwölf Theater und Institutionen aus zwölf europäischen Ländern zusammengeschlossen. Sie betrachten sich als Impulsgeber und Koordinatoren in ihren jeweiligen Ländern. Eine Vielzahl professioneller TheatermacherInnen unterstützt als korrespondierende Mitglieder diese Arbeit und ist somit maßgeblich für die Umsetzung des Projektes verantwortlich. Zahlreiche wissenschaftliche Publikationen sind in den vergangenen Jahren erschienen. Die Themen reichen von pädagogischen und theaterwissenschaftlichen Untersuchungen, philosophischen Reflexionen bis hin zu neuen ästhetische Ansätze.

„Bildung als Lebenskompetenz.“ - steht u.a. im Mittelpunkt der Theater- und Forschungsarbeit „Theater für die Allerkleinsten“. „Der Mensch entwickelt sehr viele verschiedene Zugangsarten zu der Welt und zu sich selbst: über Religion und Mythos, über Sprache, Wissenschaft und Kunst, aber auch über Wirtschaft, Technik und Politik. Dies sind die Cassirerschen „symbolischen Formen“, deren Gesamtheit „Kultur“ definiert. Hier hätten wir also durchaus einen „Kanon“ für ein Curriculum des Lernens des Lebens. Denn wenn „Bildung“ die Komplexität der Weltbewältigung erfassen soll, wird dies nur in der gesamten Fülle dieser symbolischen Formen gelingen.“ *Prof. Dr. Max Fuchs. Mensch und Kultur. Anthropologische Grundlagen von Kulturarbeit und Kulturpolitik. Wiesbaden 1999.*

Ausgangspunkt unseres Vorhabens „Theater für die Allerkleinsten“ in Österreich zu produzieren waren unsere mehrjährige Produktions- und internationale Aufführungspraxis des DACHTHEATERS und aktuelle gesellschaftliche Realitäten: Kindergärten reduzierten vermehrt das Einstiegsalter von 3 Jahren auf 1½ Jahren, weil die Nachfrage nach diesen Betreuungsplätzen speziell in städtischen Gebieten aus unterschiedlichen Gründen (Tendenz zu allein erziehenden Eltern, Patch-Familien, Kleinfamilien, wirtschaftliche Situation, Ablösung des Ein-Verdiener-Modells, etc.) stark stieg und steigt. Der dadurch ausgelöste pädagogische, emotionale, sozial- und kulturpolitische Änderungsbedarf wird neben dieser schnellen organisatorisch-harten Tatsache nur vergleichsweise langsam eingelöst. Geeignete

Theaterformen können hier Gemeinschaften einfordern (um zunächst gemeinsam zu erleben) und in Folge sinnvolle Impulse innerhalb dieser Gemeinschaften setzen (um Positives zu erleben).

2.1 Was ist das Besondere am „Theater für die Allerkleinsten“?

Im Mittelpunkt steht das Kleinkind (0-3 Jahren) als „Zu-Schauspieler“, das damit zugleich Zuschauer und Mitspieler ist, ohne dass es selbst auf der Bühne stehen muss. Jeder Sitzplatz in diesem Theater ist eine kleine Bühne. Denn in diesem Theater steht nicht die Bühne im Zentrum der Aufmerksamkeit, sondern das Verhältnis von Menschen, den Spielern und den Zuschauern.

„Das Theater für die Allerkleinsten ist angesiedelt zwischen einer Vermittlung von *Kulturtechniken* und einer Orientierung an den elementaren synästhetischen Erfahrungen (vgl. Schäfer 2005), zwischen einer Kultur für Kinder und Kultur der Kinder (ebd.). Sie agiert in einem durch Erwachsene und ihren künstlerisch-kulturellen Vorstellungen geprägten Raum und kann doch nur den Kindern sinnvoll ein Angebot machen, wenn sie ihre kulturpädagogische und künstlerische Praxis in besonderer Weise am Maß der Kinder orientiert. Indem sie auf der Bühne agiert, betont sie die generationale Differenz, den Unterschied zwischen Kindern und KünstlerInnen. Indem sie sich jedoch radikal in ihrer künstlerischen Produktion an den wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen der Kinder orientiert und gleichzeitig ästhetische Erfahrungen als Differenzenerfahrungen ermöglicht, handelt sie im Spannungsfeld von Gegenwart und Zukunft, von Bildung und Erziehung. Theater für die Allerkleinsten kann nur gelingen, wenn Kinder und Erwachsene gemeinsam und performativ eine Bühne hervorbringen, unter Anerkennung der Differenz und der Achtung der Kinder als Akteure.“ *Peter Cloos (2009): Kindheit und frühe Bildung in der Gesellschaft. In: Gabi dan Droste (HG.). Theater von Anfang an! Bielefeld: transcript, S.30-31*

„Das Kindheitsbild der Gesellschaft... Als was werden kleine Kinder begriffen? Offenbar ist die Beantwortung dieser grundlegenden Frage ein Schlüssel zur Haltung zum Theater für die Jüngsten. Werden die kleinen Kinder als *human beings* oder als *human becomings* begriffen? Zwischen diesen beiden Polen lassen sich die Auffassungen verorten. Werden sie als defizitäre Wesen, als gute, weil noch unverdorben Menschen, als Menschen auf einer bestimmten Entwicklungsstufe oder als Menschen mit speziellen Kompetenzen begriffen? In diesem Zusammenhang wird auch die Frage, was von den kleinen Kindern erwartet wird, wichtig. Begreift man sie als *human becomings*, dann muss man eine Vorstellung davon haben, was oder wie sie werden sollen.“ *Dr. Gerd Taube (2009): First Steps - Erste Erträge. Zu ästhetischen Eigenarten des Theaters für die Jüngsten. In: Gabi dan Droste (HG.). Theater von Anfang an! Bielefeld: transcript, S.88-89*

„Kulturelle Bildung ist eine Form der Weltaneignung. Junge Zuschauer trainieren im Theater die Fähigkeit, die Zeichen der Zeit zu entschlüsseln, ihre schöpferische Kraft zum abstrakten Denken und das kreative Potential zur Weltaneignung. „Vieles von dem, was menschliche Wesen einander mitzuteilen haben und mitteilen müssen, um stabile soziale Strukturen aufzubauen“, so der Hirnforscher und Direktor des Max-Planck-Instituts in Frankfurt am Main, Wolf Singer, lasse sich in rationaler Sprache allein nicht fassen. Darum leitet er die Notwendigkeit ab, auch die nichtsprachliche Kommunikationskompetenz optimal zu entwickeln, und auch diese bedürfe der Einübung und Verfeinerung. Diesen Auftrag nimmt seit Jahrzehnten das Kinder- und Jugendtheater wahr. Es kann zur Bildung eines differenzierten Wahrnehmungs- und Urteilsvermögen ebenso beitragen wie zur künstlerischen Geschmacksbildung, indem es mit seinen mehrdimensionalen, dichterischen Bildern sinnliches Anschauungsmaterial liefert.

Im Theater treten die Künste in Wechselwirkung. Die Theaterkunst bietet dem Rezipienten vielschichtige Wahrnehmungsreize und komplexe Angebote zum Interpretieren und Entschlüsseln von körperlichen Gesten, sprachlichen Symbolen und szenischen Zeichen. Es knüpft damit an das natürliche Interesse von Kindern und Jugendlichen am Deciffrieren und

Enträtseln an und aktiviert den Zuschauer geistig. Die so geübte Zuschauerkunst ist eine besondere Form des kritischen und analytischen Denkens, eine Fähigkeit, die Kinder und Jugendliche heute in Bildung und Ausbildung und später im Beruf und im Leben benötigen.“ Prof. Dr. Wolfgang Schneider, Kulturwissenschaftler und Präsident der ASSITEJ International 2008: *Theater der Zeit. Theater für junges Publikum Szene Österreich von Bregenz bis Wien*. S.52.

Das Theater für die Aller kleinsten ist eine wichtige Begegnungsstätte innerhalb der Gesellschaft, die mehr als nur Theater ist. Das „Theater für die Aller kleinsten“ fördert einen intensiven Dialog zwischen den Generationen; es ist ein Ort in unserer Gesellschaft, an dem über den Begriff „Zukunft“ öffentlich nachgedacht wird.

Theater für die Aller kleinsten ist eine Untersuchung des Begriffs Theater allgemein, eine Rückbesinnung zu den Ursprüngen des Theaters überhaupt.

„The desire for humans to gather together in the same place at the same time to share stories via songs, dance and storytelling is an ancient pastime, which can be dated back to the earliest human history.“ Zitat: (2008) Jason Cross, Künstlerischer Leiter des 16th World Congress and Performing Arts Festival for Young People. Adelaide/Australien.

2.2 Die Entwicklung des „Theater für die Aller kleinsten“ der letzten 35 Jahre in Europa

„Den Grundstein für das „Theaters für die Aller kleinsten“ legte 1974 eine Gruppe von PädagogInnen in **Spanien** und gründete die „**Acción educativa**“ („Aktion Bildung“). Hervorgegangen aus einer Anti-Franco-Bewegung, erkannten sie, dass es nach dem Franco-Regime notwendig geworden war, die Qualität der Bildung zu verbessern. An dieser Stelle sei **Carlos Herans** genannt, ein Pionier des „Theaters für die Aller kleinsten“. Die „Acción educativa“ ist mittlerweile eine Gruppe verschiedenster professioneller Leute aus allen Bereichen der Gesellschaft. Ihre Anliegen sind: die Förderung des „Theater für die Aller kleinsten“ und die Reformierung der Pädagogik durch eine intensive Forschungsarbeit unter Einbeziehung von Fachkräften professionell zu begleiten und anzuregen.

Die „Acción educativa“ plant verschiedene Aktivitäten: „Escuelas de verano“ - die Abteilung für Lehrer und Erzieher für Kindergärten und Schulen. Seit 1985 gibt es die „Semanas internacionales de teatro para niñas y niños“ („Internationalen Wochen des Theaters für Kleinkinder und Kinder“). Das Theaterprogramm wendet sich an Kleinkinder und Kinder. Der Focus ist ausschließlich auf die Förderung der frühen Kindheit gerichtet: „El imaginario de la infancia“ - „Die Fantasie in der Kindheit“ das Erarbeiten von Theaterstücken für Kinder im Alter von 0-6 Jahren.“ (2005) Auszug aus dem Dokument „small size foundation“.

Seit 1976 produziert das Theater „La Baracca - Testoni Ragazzi“ in **Bologna/Italien** „Theater für die Aller kleinsten“. 1987 wurde das Forschungsprojekt „Il teatro e il nido“ „Das Theater und die Krippe“ begonnen. Theaterstücke für Kinder im Alter von 0-3 Jahren wurden entwickelt. Die Protagonisten **Valeria** und **Roberto Frabetti** produzierten von 1987 - 2007 insgesamt 23 Inszenierungen für Kinder im Alter von 0-3 Jahren und 65 Inszenierungen für Kinder im Alter von 3-6 Jahren. 4000 Vorstellungen wurden in Italien und dem Ausland präsentiert.

2005 wurde die Vereinigung „**SMALL SIZE**“ - „**Europäisches Netzwerk zur Verbreitung der darstellenden Künste in der frühen Kindheit (0-6)**“ gegründet. Das Theater „La Baracca - Testoni Ragazzi“ in Bologna ist einer der Hauptinitiatoren und Gründungsmitglied dieses Netzwerkes und wurde 2008 auf dem Weltkongress der ASSITEJ mit einer Auszeichnung gewürdigt.

„In Frankreich hat das Theater für die Allerkleinsten eine schon fast fünfundzwanzigjährige Tradition. Die Protagonisten des französischen Theaters für die Jüngsten haben einzigartige, von philosophischen Themen inspirierte Inszenierungen geschaffen, die von hoher ästhetischer Qualität sind und in denen die kleinen Zuschauer gleichberechtigte Partner im Kunstprozess sind. Viele dieser Theater haben langjährige Kontakte zu Kindertageseinrichtungen, arbeiten mit Erzieherinnen wie Psychologen zusammen oder entdecken diese Einrichtungen als Forschungsfeld für ihre künstlerischen Ideen...“ Auszug. *Gabi dan Droste, Theater von Anfang an!*, Bielefeld 2009

Agnès Desfosses veranstaltet in Zusammenarbeit mit Kulturzentren und dem Familien und Gesundheitsministerium alle 2 Jahre ein großes Festival in Paris und Umgebung. Geladen werden TheatermacherInnen, PädagogInnen und PhilosophInnen aus der ganzen Welt, die in Aufführungen, Ausstellungen und wissenschaftlichen Colloquien über neue ästhetische, philosophische und theaterwissenschaftliche Ansätze des „Theaters für die Allerkleinsten“ diskutieren. Dieses Festival ist ein wichtiger Impulsgeber für die gesamte Bewegung.

In **Deutschland** begann die Beschäftigung mit dem Thema im Jahre **1999**. Die Intendantin der Schaubude Berlin, **Silvia Brendenal** veranstaltete ein Festival „Sous la table“ („Unter dem Tisch“). 2001 gab Roberto Frabetti einen Impuls-Workshop an der Schaubude in Berlin. In den darauffolgenden Jahren gab es folgende Entwicklungen: das Helios Theater Hamm, **Barbara Kölling** (Regisseurin) und **Michael Lurse** (Figurenspieler), schloss sich dem europäischen Netzwerk „small size“ an, das Projekt „Theater von Anfang an!“ 2006-2008 wurde vom Kinder- und Jugendtheaterzentrum Deutschland ins Leben gerufen - Forschungsergebnisse in einem Buch: Herausgeber: **Gabi dan Droste, Theater von Anfang an!** Bielefeld 2009, veröffentlicht. 2008 fand das erste nationale Festival „Theater von Anfang an!“ in Dresden am „Theater der Jungen Generation“ statt. Geladen waren die 8 besten Inszenierungen aus Deutschland. Theater wie das „Theater der Stadt Mannheim“, das „Theater der Jungen Generation Dresden“, „Junges Schauspielhaus Düsseldorf“ und das „Deutsch-Sorbische Volkstheater Bautzen“ haben sich an diesem Forschungsprojekt beteiligt und eigene Inszenierungen entwickelt.

In **England** setzte sich **Jo Belloni** maßgeblich für die Verbreitung und Entwicklung des „Theaters für die Allerkleinsten“ ein. Das **Polka Theatre** in London, ein Gründungsmitglied von „small size“, fördert und unterstützt nationale und internationale Koproduktionen mit KünstlerInnen. Internationale Festivals in London, Aberystwyth, Leicestershire, Darlington und Edinburgh wurden gegründet.

In **Belgien** erhielt das Théâtre de la Guimbarde, ein Gründungsmitglied von „small size“, **2000** einen Bildungsauftrag vom belgischen Kultur- und Familienministerium und setzte wichtige Impulse in der Entwicklung und Verbreitung des „Theaters für die Allerkleinsten“. Seit 2001 gibt es das internationale Festival „L'art et les tout-petits“ in Charleroi. Einrichtungen wie das Théâtre de Namur, das Kulturzentrum Chiroux in Liège und das Théâtre de Montagne Magique haben sich angeschlossen. Die Protagonistin **Charlotte Fallon** ist eine wichtige Persönlichkeit in Europa und initiiert internationale Kooperationen.

In **Norwegen** hat die Kultur- und Theaterwissenschaftlerin **Siemke Böhnisch 2003** in der Bewegung „Glitterbird“ wichtige Impulse für das „Theater für die Allerkleinsten“ gesetzt. Theaterschaffende und Pädagogen schlossen sich an und haben international angesehene Theaterproduktionen entwickelt.

In **Österreich** haben **2001** das **Dachtheater/Cordula Nossek** und das **Theater am Strom/Hamburg** erstmals in Wien am WUK KinderKultur ein Stück von Roberto Frabetti in deutscher Übersetzung auf der Bühne präsentiert: "Die Sterne von San Lorenzo" für Kinder ab 2 Jahren. In den darauf folgenden Jahren entwickelte das Dachtheater bis dato insgesamt 6 Theaterproduktionen: „Schneckenalam“, „Krokodilstränen“, „Einzelschafe“, „Unter dem Rock“ und „Ebbe und Flut“. In Oberösterreich entstand 2004 das Stück "Antonia Ballonia" von **Waltraud Stark** und **Gabriele Deutsch** ebenfalls nach einem Text von Roberto Frabetti. Waltraud Stark, die ehemalige Leiterin des Theaters des Kindes in Linz, hat mit ihrem Ensemble außerdem das Stück "Unter dem Tisch" ("Sous la table") eine Adaption von Agnès Desfosses inszeniert. Das **Toihaus Salzburg** brachte diese Inszenierung in einer Neufassung im

Herbst 2002 auf die Bühne. 2008 erhielt das Theater eine EU Förderung von „small size“ und entwickelte das Theaterstück „Hin und Her“. Seit 2009 ist das **Toihaus Salzburg** ein aktives „small size“ Mitglied. Der **Dschungel Wien** produziert seit 2006 jährlich 1-2 Theaterproduktionen für die Aller kleinsten u.a. „Überraschung“ Regie: **Stephan Rabl** (STELLA 2007); „Trommelklecks und Pinselstrich“ 2004 produziert vom WUK Kinderkultur, Regie: **Hubertus Zorell**; „Ich entdeck dich!“, Regie: **Claudia Bühlmann** und „Duftträume“, Regie: **Stephan Rabl**. Mittlerweile sind Aufführungen des „Theater für die Aller kleinsten“ auf den österreichischen Kinder- und Jugendtheaterfestivals ein fester Programmpunkt. 2007 wird die Plattform **EduCare Österreich** gegründet - eine Arbeitsgemeinschaft von Pädagoginnen und Pädagogen, Trägerorganisationen, Interessensgemeinschaften sowie von Eltern und engagierten Einzelpersonen aus dem vor- und außerschulischen Bildungsbereich. 2010 Berufung der ersten Professorin für Frühkindpädagogik an der Karl-Franzens-Universität Graz: Prof.Dr. Cornelia Wustmann.

Das Folgeprojekt - „small size, big citizens“ - ist für den Zeitraum von 2009 bis 2014 bei der Europäischen Union bewilligt worden. Der Kreis der Theater, die sich in diesem europäischen Netzwerk zusammengeschlossen haben, wurde von sieben auf zwölf erweitert. Das Ziel des Projektes ist die Verbreitung und Weiterentwicklung des Theaters für die Aller kleinsten in Europa.

Das angesprochene Netzwerk „small size, big citizens“ umfasst derzeit folgende Mitglieder:

- Accion Educativa (Madrid/Spanien) *
- Baboro Galway International Children´s Festival (Galway/Irland)
- Anatalo Arts Centre (Helsinki/Finnland)
- Gledalusce Za Otroke in Mlade - GOML- (Ljubljana/Slowenien) *
- Helios Theater (Hamm/Deutschland) *
- Kolibri Theater (Budapest/Ungarn) *
- Polka Theatre (London/England) *
- Teatrul Ion Creagna (Bucharest/Rumänien)
- Théâtre de la Guimbarde (Charleroi/Belgien) *
- Toihaus Theater (Salzburg/Österreich)
- Ville de Limoges (Limoges/Frankreich)
- La Baracca, Teatro Testoni Ragazzi (Bologna/Italien) *

* Gründungsmitglieder von „small size“ 2005-2009

3. Positionierung des Dachtheaters in Österreich und Europa

Seit 2001 ist das „Theater für die Aller kleinsten“ ein fester Bestandteil unserer Theaterarbeit, ein nicht mehr wegzudenkendes Feld künstlerischer Möglichkeiten auf dem Gebiet des Figuren- und Objekttheaters. Durch die enge Zusammenarbeit mit PädagogInnen, PsychologInnen und den Kindern in ihren Einrichtungen haben wir einen praxisnahen Probenprozess entwickelt, der uns immer wieder bestätigt, dass die entwickelten Theaterstücke für Kinder und Erwachsene eine Bereicherung sind.

Der Erkenntnis, dass Theater für die Aller kleinsten in der Altersgruppe ab 1 Jahr nur bedingt in die traditionelle gesellschaftliche Vorstellung von Theater passt (oft nicht einmal in deren übliche Theaterräume), stand bisher wenig wirklich konsequent gedachter Theaterarbeit gegenüber. Während im europäischen Ausland teilweise seit über 35 Jahren in diesem Bereich gearbeitet und geforscht wird, muss man in Österreich selbstkritisch durchaus noch von einer verspäteten quasi-„early-adaptor“-Phase (Insel) sprechen.

Nach mehr als zehn Jahren kontinuierlicher Beschäftigung mit dem „Theater für die Allerkleinsten“ im europäischen Kontext wollen wir nun nächste wichtige Schritte gehen und mit unseren Kollegen aus dem Ausland die Probenarbeit gestalten, um einen intensiveren Erfahrungsaustausch zu führen. Mittlerweile sind im Laufe der Jahre bereichernde Freundschaften entstanden, die wie unsere jüngsten Produktionen „Unter dem Rock“ und „Ebbe und Flut“ zeigen, international anerkannte und geachtete Theaterarbeit darstellen. Was wiederum dafür spricht, dass das europäische Netzwerk „SMALL SIZE“ ein wirklich gelebter internationaler Austausch der KünstlerInnen ist.

2008 wurden wir zur Teilnahme am internationalen Theaterprojekt „SMALL SIZE“ nominiert und mit einer **EU Förderung (Small Size Seeding Fund Award)** für das Projekt: „unter dem Rock“ UA 18. Jänner 2009, WUK KinderKultur Wien, gefördert.

Darauf folgten mehrere Einladungen zu internationalen Festivals „Theater für die Allerkleinsten“ in Europa (siehe unter: Internationale Festivals und Auszeichnungen DACHTHEATER).

Das **Dachtheater** ist ein **aktives korrespondierendes Mitglied** in diesem Netzwerk und in weiteren Koproduktionen wollen wir unsere internationale Zusammenarbeit erweitern und ausbauen, um einen interessanten und professionellen Beitrag Österreichs auf dem Forschungsgebiet „Theater für die Allerkleinsten“ auf europäischem Niveau zu leisten.

Wir glauben, dass sich dieses Theater offen gegenüber Spielorten, Spielzeiten und Inhalten zeigt, pädagogische Spezifika sorgfältig berücksichtigt und „trotzdem“ einer künstlerischen Intention nachgeht!

Die Themenwahl und der Arbeitsgegenstand des „Theaters für die Allerkleinsten“ beziehen sich auf das Begreifen der Welt - Zusammenhänge, wiederkehrende Abläufe im Alltag des Kindes und der Natur. „Was die Welt im Innersten zusammenhält“ die Auseinandersetzung mit philosophischen Grundfragen. Das „Theater für die Allerkleinsten“ sucht genauso ernsthaft wie im Theater für Jugendliche und Erwachsene Antworten auf diese Fragen. Mit der Art und Weise der Umsetzung betreten wir Theatermacher immer wieder Neuland. Ein wichtiger Aspekt bei der Entwicklung eines Theaterstücks ist die Tatsache, dass „...Kinder in Bildern denken. Wahrnehmungen rufen Bilder hervor. Bilder fügen sich zu Geschichten. Wahrgenommenes und Imagination greifen ineinander. Das ist keine Willkür, sondern folgerichtig: Im Denken des Kindes geht es noch nicht um den Gegenstand als unabhängiges Objekt, sondern um die Sache in ihrer Beziehung zum Kind. Deshalb ist die Wahrnehmung des Kindes doppelbödig: Es sieht die Wirklichkeit ein wenig so, wie sie ist, und es sieht sie so, wie sie ihm bedeutungsvoll erscheinen will. Es nimmt sich also nicht nur als etwas Außenstehendes wahr, sondern auch als etwas, das Gefühle, Gedanken, Vorstellungen in ihm anstößt, die über die Wahrnehmung selbst hinausgehen. Diese Doppelbödigkeit artikuliert sich in seinen Fantasien: Sie sind Wahrnehmungen der Wirklichkeit und Ausdruck der persönlichen Bedeutung dieser Wahrnehmung zugleich...“ *Zitat aus Vorlesungsreihe: Prof. Dr. Gerd E. Schäfer „Kinder sind von Anfang an notwendig kreativ“*

Das Figuren- und Objekttheater bietet mit seinen Mitteln und Möglichkeiten einen interessanten Ausgangspunkt für die bildnerische Umsetzung der gewählten Themen. Wir entwickeln im Probenprozess Bühnenräume, eine Art Modellwelten, die die Themen spielerisch darstellen können. Kleine Kosmen werden erschaffen, die es wiederum ermöglichen Kinder und Erwachsenen gleichermaßen auf einer philosophischen Ebene abzuholen und mit einzubeziehen.

3.1 Internationale Koproduktionen des Dachtheaters der vergangenen Jahre 2001-2009

Mit der ersten Inszenierung - „Die Sterne von San Lorenzo“ von Roberto Frabetti für Kinder von 2 bis 5 Jahren - wagte das Dachtheater 2002 in Koproduktion mit dem Theater am Strom Hamburg (D) das Experiment, Theater für die Aller kleinsten in Wien und in Hamburg zu etablieren. Das Theaterstück wurde in dieser Inszenierung in der Zwischenzeit auch ins Englische übertragen, als Kindertheater des Monats in Schleswig/Holstein und in NRW 2004 ausgezeichnet und wurde ab Mitte 2004 auch aufgrund der ungebrochenen Nachfrage in zwei Besetzungen vermarktet.

Mit der zweiten Produktion „Schneckenalarm“ von Cordula Nossek und Beate Sauer für Kinder ab 2 Jahren - die Uraufführung und Premiere fand am 11. Mai 2004 im WUK KinderKultur Wien statt - setzten wir diese Arbeit in Kooperation mit dem Theater im Hof/Cortile Bozen (I) fort.

Die dritte Produktion „Krokodilstränen“ entstand 2006 im eigenen Hause. Regie: Gernot Ebenlechner

Es folgte eine vierte Produktion „Einzelschafe“ 2007 in Zusammenarbeit mit dem Théâtre de la Guimbarde Charleroi/Belgien. Charlotte Fallon (Belgien), eine der wichtigsten Initiatorinnen des „Theaters für die Aller kleinsten“ konnten wir als pädagogische Beraterin gewinnen.

2008 entstand das Stück „Unter dem Rock“ in Koproduktion mit dem Théâtre de la Guimbarde Charleroi/Belgien, Martin Staes-Polet (Belgien) - Regie. UA in Wien und Premierenspielerien in Wien/Österreich und Charleroi/Belgien. Es folgten Einladungen zu den bedeutendsten Festivals in Europa (siehe unter: Internationale Festivals).

2010 entstand unsere neueste Produktion „Ebbe und Flut“. Als Choreographen konnten wir den international bekannten Tänzer Yutaka Takei (Japan/Frankreich) gewinnen.

„Ebbe und Flut“ Dada-Lyrik trifft japanisches Kabuki-Theater - was nicht unmittelbar nach Kulturprogramm für Kinder ab 1 Jahr klingt, verbindet Profi-Figurespielerin Cordula Nossek in „Ebbe und Flut“ als Teezeremonie zu einem intensiven Erlebnis für Kinder und Eltern. Dass die Aller kleinsten dabei - oft zum Erstaunen ihrer Begleitung - auch über eine halbe Stunde aufmerksam folgen und aktiv teilnehmen können, beweist Cordula Nossek nach über 20 Jahren Bühnentätigkeit mittlerweile weltweit in internationalen Gastspielen. „MOND Kraft Well elle gscht GISCHT PSCHSCH Psst TS TS ZSCHT“ ... Die Künstlerin selbst zum Stück: „Wir haben alle Zeit der Welt, eine Tasse Tee zu bereiten. Das (erste) Theatererlebnis wird zum Pinselstrich ... im Leben unserer Kleinsten.“

3.2 Internationale Koproduktionen - geplante Projekte 2010-12

Die Auseinandersetzung im internationalen Kontext zeigt auf erfrischende Art und Weise, dass „Theater für die Aller kleinsten“ immer wieder überraschend anders geht und elementare Fragen des Theaters und der Kunst an sich aufwirft.

In den kommenden Jahren planen wir weitere Koproduktionen mit international bekannten KünstlerInnen: Sarah Argent (Wales), Päivi Aura (Finnland) und Omar Meza (Spanien).

3.2.1 Das Theaterprojekt mit Sarah Argent (Wales)

„Shakespeare mit Goethe“ - Wörter schmecken und Sprache klingt. Ein Theaterstück für Kinder ab 1 ½ Jahren.

Kleine Kinder sind oft mit einer sogenannten „Babysprache“ konfrontiert. Durch diese Verniedlichung verliert die Sprache die Fähigkeit zur Kommunikation und damit ihren Sinn. Auf der anderen Seite erleben wir Sprache zunehmend nur mehr als Austausch von Informationen ohne Informationsgehalt. Die Bedeutung der Wörter bleibt tief unter einem Berg an Worttrash verborgen.

Wir begeben uns zurück in die Zeiten von William Shakespeare und Johann Wolfgang von Goethe. Ihre Sprache eignet sich als ein hervorragendes Forschungsobjekt für unsere These: „Wörter schmecken und Sprache klingt“. Wir wollen untersuchen, was eine theatrale Kunstsprache mit einem derartigen hohen ästhetischen Anspruch bei den Kindern auslösen kann; was transportiert diese Art der Sprache, die im Alltag der Kinder nicht vorkommt.

Kann man Wörter schmecken? Und wonach schmecken sie? Haben Worte der Liebe, der Trauer, des Zorns und des Hasses einen Geschmack?

3.2.2 Das Theaterprojekt mit Päivi Aura (Finnland)

Das Dachtheater in Zusammenarbeit mit dem Anatalo Arts Centre Helsinki/Finnland. Seit vielen Jahren kennen wir die Künstlerin Päivi Aura. Ihre Tanzperformances sind eine sinnliche Bereicherung des „Theater für die Allerkleinsten“. Behutsam begibt sie sich auf die Ebene der Kinder, kommuniziert durch intensive Bewegungen mit ihnen und verbildlicht so die Körpersprache der Kinder den erwachsenen Zuschauern.

3.2.3 Das Theaterprojekt mit Omar Meza (Spanien)

Das Dachtheater in Zusammenarbeit mit der DA. TE DANZA COMPAGNIA Granada/Spanien. Omar Meza, Schüler und Ensemblemitglied der legendären Pina Bausch Compagnie, beeindruckt den Zuschauer durch seine schlichten und starken Choreographien. Seine Tanzperformances wirken nachhaltig, die Bilder und Bewegungen prägen sich ein. Er kreierte mit seiner Compagnie wirklich modernes Tanztheater für die Allerkleinsten.

3.3 Nachwuchsförderung

In den vergangenen Jahren haben wir vielen jungen Theaterinteressierten die Möglichkeit gegeben unsere Probenarbeit zu begleiten. Aus diesem Prozess wollen wir nun unsere Erfahrungen weitergeben und beginnen mit der Förderung von jungen SchauspielerInnen, die sich mit dem „Theater für die Allerkleinsten“ auseinandersetzen wollen. Wir werden Ein-Personen-Stücke produzieren, um den jungen KollegInnen als DarstellerInnen die Möglichkeit zu geben, selbst Erfahrungen auf diesem Gebiet zu sammeln.

3.3.1 Produktion „Ei“ - Ein Theater über den Zauber des Anfangs (0-3 Jahren)

Am Anfang ist das Ei. Das Ei ist nicht nur Ei: es lebt, klingt, riecht und schmeckt. Aus dem Ei entsteht eine ganze Welt voller Lebendigkeit.

Das Ei ist eines der ältesten Symbole der Menschheit. Es steht für die Fruchtbarkeit, das Leben, die Vergänglichkeit und den Anfang.

Der oft verwendete Ausdruck „*ab ovo*“ (wörtlich übersetzt: „vom Ei an...“) in seiner freien Übersetzung „von Anfang an“ taucht seit der Antike in der gesamten abendländischen Literatur auf. Eine Metapher für den Anfang oder den Beginn einer Entwicklung und somit besteht ein direkter Zusammenhang zur Entwicklung des Kindes und im weiteren Sinne ein passender Ansatz für eine erste Theaterproduktion.

3.3.2 Vita Stefanie Seidel (Österreich/Deutschland) - Spiel

Währingerstr.14, A-1090 Wien

Tel.: +43 (699) 1337 62

E-Mail: stefanie.seidel@email.de

- geboren 1985 in Jena (D), deutsche Staatsbürgerschaft
- 1991-1995: Grundschule Lobeda Jena
- 1995-1998: Adolf-Reichwein-Gymnasium Jena
- 1998-2002: Integrierte Gesamtschule "Grete Unrein" Jena
- 2002-2004: Staatliche Berufsbildende Schule für Gesundheit und Soziales Fachoberschule Typl in Jena
- 2004-2005: Fachhochschule Jena Diplomstudiengang: Soziale Arbeit
- 2005-2008: Fachhochschule Merseburg Bachelorstudiengang: Kultur und Medienpädagogik, Bachelor of Arts (B.A.) der Kultur und Medienpädagogik - **Bachelorthema „Theater von Anfang an“ Erfahrungen aus der Theaterpraxis mit Kindern ab 3 Jahren**
- Praktische Tätigkeiten und Erfahrungen: Sozialpädiatrisches Zentrum der Universitätsklinik Jena, Lebenshilfe Tirol, Werkstatt St. Johann, Organisation und Öffentlichkeitsarbeit zum Deutsch- Französischen Jahr im Naumburghaus, Organisation/Öffentlichkeitsarbeit und Rolle bei dem Theaterstück Psyche und Narziss von Arthur Schnitzler im Theater am Campus (TaC), Mitwirkung an Hörspielproduktionen: „Wolkenreise“ für Kinder im Rahmen eines Projektes “die Reise durch Frau Schmidts Körper“ im Thalia Theater in Halle, Theaterprojekt mit Kindern zu den „Merseburgern Schlossfestspielen“, Medienpraktische Arbeit: Inszenierung „Fuchs“- ein Figurentheater für Kinder ab 3 Jahre (Organisation, Regie, Spiel), 3 Monate Rundfunk Berlin Brandenburg - RBB (Regie, Produktion, Organisation)
- 2008/09 Projektbegleitung „UNTER DEM ROCK“ Koproduktion Dachtheater/Téâtre de la Guimbarde/Charleroi (B), UA am 18. Jänner 2009 im Wuk KinderKultur/Wien
- Bis Mai 2009 Praktikum im WUK KinderKultur Wien
- Seit September 2009 Studium Theater- Film- und Medienwissenschaften/ Masterstudiengang Publizistik an der Universität Wien
- Jänner - Mai 2010 Produktionsassistentz „Ebbe und Flut“ Dachtheater

4. Vitae der Gründungsmitglieder des Dachtheaters

4.1 Cordula Nossek (Deutschland/Österreich)- SchauspielerIn/FigurespielerIn/Künstlerische Leitung Dachtheater

Julius-Raab-Straße 17/2, 2345 Brunn am Gebirge

Tel.: +43 (676) 3559154

E-Mail: cordula_nossek@yahoo.com

Web: www.dachtheater.com

- geboren am 7. Oktober 1966 in Schwerin, BRD, Deutsche Staatsbürgerschaft, 2 Söhne
- 1973-1981 Grundschule
- 1981-85 Goethe Schule Schwerin, Abitur
- 1987-1991 Studium der darstellenden Künste an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch Berlin, Diplom Figurentheater und Schauspielausbildung
- 1991-1996 Schauspiel am Kammertheater Neubrandenburg Schauspielhaus
- 1991-1996 Klassische Gesangsausbildung am Konservatorium Neubrandenburg, Frau Völschow
- seit 1996 freie Theater- und Filmproduktionen
- seit 1999 wohnhaft in Österreich - Schwerpunkt auf Figurentheater für Kinder, Jugendliche und Erwachsene
- 1999 und 2006 Geburt der Söhne Aaron und Fela

Produktionen

- 2010: „*Ebbe und Flut*“, Theaterstück, Wien - *Spiel*
- 2009: „*unter dem Rock*“, Theaterstück, Wien - *Text/Spiel*
- 2007: „*Einzelshafe*“, Theaterstück, Wien - *Text/Spiel*
- 2007: „*Eine Schildkrötenliebesgeschichte*“ (Neuinszenierung), Theaterstück, Wien - *Text/Spiel/Bühne*
- 2006: „*Verreisen tut gut*“, Theaterstück, Wien - *Text/Spiel/Bühne*
- 2006: „*Krokodilstränen*“, Theaterstück, Wien - *Text/Spiel*
- 2005: „*A Working Girl Can't Win*“ – H.C. Andersens Schneekönigin gelesen und gespielt, Wien - *Spiel*
- 2005: „*SKYWALKER*“, Theaterstück, Wien - *Regie/Spiel*
- 2004: „*Schneckenalarm*“, Theaterstück, Wien - *Text/Spiel*
- 2003: „*Als ich ein Bär war*“, Theaterstück, Wien - *Text/Spiel*
- 2003: „*Ne touche pas à mon Oie*“, französische Fassung von „*Iss' die Gans Auguste nicht!*“, Wien - *Spiel*
- 2003: „*Geschichte vom verkehrten Tag*“, Theaterstück, Wien - *Regie/Spiel*
- 2002: „*Die Schneekönigin*“, Theaterstück, Berlin - *Regie*
- 2002: „*Was willst denn Du hier?*“, Theaterstück, Wien - *Text/Spiel*
- 2002: „*Die Sterne von San Lorenzo*“, Theaterstück, Hamburg - *Spiel*
- 2001: „*Iss' die Gans Auguste nicht!*“, Theaterstück, Wien - *Text/Regie/Spiel*
- 2001: „*Meerjungfrauen küssen besser*“, Theaterstück, Schwerin - *Spiel*
- 2000: „*Der Sommer von Aviah*“, Theaterstück, Hamburg - *Spiel*
- 1999: „*Der kleine Graf vom See*“, Theaterstück, Erfurt - *Spiel*
- 1998: „*Der Kirschgarten*“, Theaterstück, Dresden - *Spiel*
- 1998: „*Zeppelin*“, Theaterstück, Erfurt - *Spiel*
- 1998: „*Der heilige Georg*“. Ein Spiel mit Legenden, Theaterstück, Dresden - *Text/Regie/Spiel*

- 1998: „*Ce que le Petit Chaperon Rouge a toujours voulu savoir sur le sexe*“, französische Fassung von „*Was Rotkäppchen ...*“, Wien - *Spiel*
- 1997: „*Das Wintermärchen*“, Theaterstück, Dresden - *Text/Regie/Spiel*
- 1997: „*Der Sturm*“, Theaterstück, Dresden - *Spiel*
- 1996: „*Eine Reise in das Land der Wikinger*“, Theaterstück, Berlin - *Text/Regie/Spiel*
- 1996: „*Die Geschichte von Teeka*“, Theaterstück, Berlin - *Spiel*
- 1996: „*Eine Schildkrötenliebesgeschichte*“, Theaterstück, Neubrandenburg - *Text/Regie/Spiel*
- 1995: „*Steinrot & Moosblau - das Spiel von Mann und Frau*“, Theaterstück, Neubrandenburg - *Text/Spiel*
- 1994: „*Die Wassermannlüge*“, Theaterstück, Neubrandenburg - *Text/Spiel*
- 1994: „*Flüsterlaut und Schlauschön*“, Theaterstück, Neubrandenburg - *Spiel*
- 1994: „*Molière oder die Kabale der Scheinheiligen*“, Theaterstück, Neubrandenburg - *Spiel*
- 1993: „*Gullivers Reisen*“, Theaterstück, Neubrandenburg - *Spiel*
- 1993: „*Der Krautesel*“, Theaterstück, Neubrandenburg - *Text/Regie/Spiel*
- 1992: „*Was Rotkäppchen schon immer über Sex wissen wollte*“, Theaterstück, Neubrandenburg - *Text/Spiel*
- 1991: „*mozart*“, Theaterstück, Neubrandenburg - *Text/Regie/Spiel*
- 1989: „*Die Digidags*“, Comichtheater mit H. Sabel und N. Niemand, Berlin - *Text/Regie/Spiel*
- 1988: „*Vorspiel einer Landschaft*“, s/w-Stummfilm mit H. Sabel und N. Niemand, Berlin - *Text/Regie/Spiel*

4.2 Gernot Ebenlechner (Österreich)- Musik/Regie/Bühne/Marketing/PR

Julius-Raab-Str.17/2, 2345 Brunn am Gebirge

Tel.: +43 (676) 4071729

E-Mail: gernot@ebenlechner.at

Web: www.gernotebenlechner.com

- geboren am 7. Dezember 1968 in Mödling, NÖ, Österreichische Staatsbürgerschaft
- 1974-1979 Volksschule Brunn am Gebirge
- 1979-1987 Matura nWRG Mödling, Keimgasse
- 1987-1995 Maschinenbau Diplom an der TU Wien
- 1995-2002 Marketing und Communications bei Apollo Media Management AG Wien-Hamburg
- seit 1991 freier Autor, Komponist und Musikproduzent, zahlreiche nationale und internationale Veröffentlichungen, Vertonung von ORF-Hörspielen

Produktionen DACHTHEATER

- 2010 Wien, Regie, Bühnenbild und Sounddesign „*Ebbe und Flut*“
- 2009 Wien, Konzept, Bühnenbild und Sounddesign „*Unter dem Rock*“
- 2007 Wien, Regie, Bühnenbild und Sounddesign „*Einzelschafe*“
- 2006 Wien, Regie und Bühnenbild „*Krokodilstränen*“
- 2004 Wien, Bühnenbild „*Schneckenalarm*“
- 2003 Wien, Bühnenbild „*Als ich ein Bär war*“
- 2003 Wien, Bühnenbild „*Geschichte vom verkehrten Tag*“
- 2001 Wien, Bühnenbild „*Iss' die Gans Auguste nicht*“

5. Vitae der wichtigsten Koproduktionspartner des Dachtheaters

5.1 Charlotte Fallon (Belgien) - Regie/Dramaturgie/Pädagogische Beratung

Théâtre de la Guimbarde, 1-3, Boulevard Jacques Bertrand, 6000 Charleroi/Belgique

Tel.: +32 (0)71 202980

E-Mail: esde00@brutele.be

1973 gründete das Théâtre de la Guimbarde in Charleroi, Künstlerische Leiterin

Seit 2000 findet jährlich das Festival „L´art et les tout-petits“ statt.

Seit 2000 sind 10 Produktionen „Theater für die Aller kleinsten“; *Ombres et lumières, Terres, Dou des Voiles, Au jardin, Bach... à sable, Bal des bébés*,...entstanden.

2005 Gründung gemeinsam mit La Baracca Bologna/I, Accion Educative Madrid/ESP, Helios Theater Hamm/D, Polka Theatre London/UK, Teatrul Ion Creanga Bucarest/RO, GOML Ljubljana/SLO „SMALL SIZE“ - The European Network for the diffusion of performing arts aimed at early childhood 0-6.

2008/09 Dramaturgie & pädagogische Beratung für das DACHTHEATER („Einzelschafe“ & „Unter dem Rock“)

Seit der Gründung von „SMALL SIZE“ arbeitet Charlotte Fallon als Regisseurin, Dramaturgin und pädagogische Beraterin in allen Partnerländern und ist eine der wichtigsten Persönlichkeiten.

5.2 Martin Staes-Polet (Belgien) - Regie

44, rue Marie Henriette, 1210 Bruxelles/Belgique

Tel.: +32 (495) 424801

E-Mail: nemoStaes@yahoo.fr

1989/92 Conservatoire Royal d'Art dramatique de Bruxelles/ Pierre LAROCHE, Julien ROY, Pietro PIZZUTI

1993/96 Diplômé au Conservatoire National supérieur d'Art dramatique de Paris/ Madeleine MARION, Jacques LASSALLE, Catherine HIEGEL

Produktionen

1996 *Les Misérables* (V. HUGO) - M. RESCA, TH J. FRANCK BRUXELLES

1996 *Gosses de Merde* (I.QUADENS) - X. PERCY, TH DES TRETEAUX BRUXELLES

1996 *Richard III* (SHAKESPEARE) - LAREC, TH ROYAL DU PARC BRUXELLES

1996 *Lumière dans la Nuit* (adapt. de textes de J. TARDIEU) - M. STAES-POLET, Bar le Duc

1997 *Le Révizor* (N. GOGOL) - K. KERGOULAY, T Gemier Anthony

1997 *DE MAETERLINCK* - F. Préfiguration de l'Institut Nomade de la Mise en Scène, Rencontre de jeunes metteurs en scène avec Claude REGY autour KERGOULAY

1997 **Roméo et Juliette** (SHAKESPEARE) - F. JOXE, Festival de GAVARNIE, STUDIO THEATRE DE VITRY

1998 **Equirève** (Spectacle équestre) - H. ZABLOT, Tournée franco-belge

1998 **Les Boteros** (Spectacle créé pour le cirque Arkaos) Cirque de Demain, Brésil

1999 **Gyual Velleytar** (S.I. WIKIEWICZ) - D. MAISSE, *Maquette*

1999 **L'Île des Esclaves** (MARIVAUX) - A. TARDI, Comédie de St Etienne

1999-2001 **Rien pour Pehujajo & La soupe à la grimace** (J. CORTAZAR) - J. BOILLOT, TH de la Cité Internationale, Scène Nationale de Poitiers

2002 **COMMISSAIRE MOULIN - LES MOINEAUX** - Klaus BIEDERMANN/ Télévision

2002 **ANNEE DU SERPENT** - Philippe Ducros/ Mise en Voix: véronika Mabardi

2003 **UN PAYSAGE SUR LA TOMBE** - Fanny mentre/Mise en scene: Guiseppe Lonobile

2005 **CALDERON** - mise en scène: Martin Staes-Polet, Bruxelles

2005 **UNE SOIREE A L'OPERA**- mise en scène: Martin Staes-Polet, Bruxelles

2006 **BRAMBORRY** - Theater De Spiegel/NL - Théâtre de la Guimbarde/B/ mise en scène: Martin Staes-Polet *

2007 **LES PETITS CAILLOUX** - de Yvette Berger / mise en scène: Martin Staes-Polet, Bruxelles
* 2009 UNTER DEM

ROCK - mise en scène/Regie

* Théâtre pour les tout-petits/ Theater für die Allerkleinsten

5.3 Yutaka Takei (Japan/Frankreich) - Choreograph

64, Rue de Romainville, 93100 Montreuil (France)

Tel.: +33 (631) 528159

E-Mail: yutaku@free.fr

Web: www.forestbeats.com

Yutaka TAKEI est né en 1975 à Fukuoka au Japon.

De 12 à 18 ans il initiera ce processus par la pratique de la Gymnastique Rythmique et Sportive de haut niveau. Puis, en entrant à la Faculté d'Education physique de Tsukuba. Yutaka enrichit sa recherche par la vision scientifique du corps, à travers l'Analyse du mouvement. A la même époque une nouvelle voie déterminante s'ouvre à lui, lorsqu'il rencontre Hervé ROBBE avec le quel il découvre la danse contemporaine. Dans "V.O" d'Hervé ROBBE, Yutaka TAKEI fait ses premiers pas de danseur, une aventure qui va se poursuivre pendant deux ans à travers le Japon et la France jusqu'à sa présentation au Théâtre de la Ville en 1997.

Cette même année, Yutaka alors âgé de 22 ans, sa Licence en poche et fort de ses premières expérience dans la danse contemporaine, s'installe en France pour intégrer le Centre National de Danse Contemporaine CNDC d'Angers où il participera aux créations de Joelle BOUVIER, Carmen WERNER et Patrick LE DOARE.

En 1999 Yutaka TAKEI rencontre Karine SAPORTA pour la quelle il dance “Phaeton” et “Cabaret Latin”.

L’année suivante il rejoint la compagnie de Carolyn CARLSON:

- 2000 “Light Bringers”
- 2001 “J. Beuys song”
- 2004 “Tigers in the tea house”
- 2000 Solo “Man over mountain”
- 2000 Solo “Kan”

On croise également sur sa route des artistes comme Raimund HOGHE (chorégraphe, ancien dramaturge de Pina BAUSCH), Nils TAVERNIER (réalisateur) ou encore Thibault DE MONTALEMBERT et Thierry DE PERETTI (metteurs en scène de théâtre).

Alors qu’il fête dix années de création, Yutaka TAKEI poursuit son évolution artistique prolongeant sa recherche créative dans divers lieux d’expression tels que théâtre, salles d’exposition, musées... à travers la France, l’Italie et Japon, emmené par FORREST BEATS, la compagnie qu’il a créée en 2002.

5.4 Sarah Argent (Wales) - Dramaturgie/Regie

31 Llandaff Road, Cardiff, Wales, UK, CF11 9NG

Tel.: +44 (7939) 526318

E-Mail: sargent65@tiscali.co.uk

- Geboren am 22. März 1965 in London
- 1969 -1982 Schools in London, Cheshire & Glasgow
- 1982 -1983 Performer, The Company, Glasgow Arts Centre, Glasgow
- 1983 -1985 Au pair looking after small children, Copenhagen, Denmark, (DK)
- 1985 -1988 University of Hull, BA (Hons) in Special Drama
- 1988 - 1989 Administrator, Annexe Theatre Glasgow - a new writing company
- 1989 - 1991 Director, Scottish National Association of Youth Theatre, Glasgow
- 1991 - 1997 Director, Association of Professional Theatre for Children & Young People & the British Centre of ASSITEJ, London. Examples of projects

Developed

- Director of international workshop on Theatre for the Under Fives featuring work from England, France & Denmark.
- Director & Programmer of Festival of Theatre for Children and Young People, Oval House, London
- Co-Director of Shared Values, a symposium for teachers and artists creating Theatre for Young People, in collaboration with LIFT (London International Festival of Theatre)
- 1997 -1999 Development Director, Sherman Theatre for Young People, Cardiff
- 1999 - 2001 Freelance consultant: consultancies included “Making Arts Venues in Scotland Child & Family Friendly” and evaluation of Inspiration
- 2000 - 2010 Freelance Director of Theatre for Children and Young People

Awards

- 2008 Small Size Seeding Fund Award for creation of "Out of the Blue" (6 month to 2 years)
- 2006 Arts Council of Wales Creative Wales Award to research theatre for Babies
- 2000 Rainbow Youth Theatre Festival, St. Petersburg for "Born Bad", Best Educational Play

5.5 Päivi Aura (Finland) - Choreograph /Artistic director of Dance Theatre Auraco

Penttiläntie 1-3 D 26, 00740 Helsinki (Finland)

Tel.: +35 (850) 546 2520

E-Mail: paivi.aura@nic.fi

Web: www.auraco.fi

Education

Master's degree in Physical Sciences, thesis on Educational Dance, 1979, University of Jyväskylä

Qualification in Community Dance program, 1998, The Theatre Academy

Life-long studies in dance, movement and related subjects since late 1960's in Finland and abroad

Studies in art education, art history and literature

Work in children's dance and theatre since 1996

Artistic director of Dance Theatre Auraco

Choreographer, teacher, project leader, lecturer, consultant

Main children's theatre productions 2000-2007

Roihuvuori, Vuorenpeikon ja keijukaisten maa 2000, Kotosaaren seikkailu 2001, Satukatu 6, 2002, Matkalla 2003, Kuka kartanossa kummittelee? 2004, Tähtitaivastempeli 2005, Mam-Mam-Mutti ja muistikortit 2005, Atshiuuu!!! 2006, Kuuneiti 2007

In cooperation with

Helsinki City Cultural Office (cultural centres), Helsinki City Social Office (kindergardens), Helsinki University, Annantalo Arts Centre, Helsinki City Museum, Dance Theatre Hurjaruuth, Riistavuori Services Centre for elderly people, Community Dance Association, several other art and dance associations/galleries etc.

Main international connections at the moment

France: Compagnie ACTA Agnès Desfosses, Cie Balabik, City of Limoges, Belgium: Théâtre de la Guimbarde, Netherlands: Stichting 2+ Producties, Spain: Acción educaticva, Da.Te.Danza, Germany: Helios Theater

And...

One of the first artists in the field of the theatre for very young in Finland

Artist in Glitterbird - Art for the very young EU-project

Board member in Finnish Assitej Centre

Speciality at the moment

Bringing children and old people together in dance and other art projects

6. Kaufmännisches Konzept „Theater für die Allerkleinsten“

6.1 Unternehmensform

Das Dachtheater als eingetragener Verein agiert per Definition seit Bestehen ohne Verlust/Gewinn. Das Vereinskonto wurde bisher zweckmäßig nach jeder Produktionsabrechnungsperiode über variable Mitgliedsbeiträge saldiert.

Bei der Gestaltung der finanziellen Vereinbarungen achtet der Verein darauf, dass die Beteiligten selbst für die Versteuerung ihrer Einnahmen verpflichtet sind und dem Verein keine sozial- oder arbeitsrechtlichen Verpflichtungen entstehen.

Cordula Nossek versteuert als Kleinunternehmerin und ist als Künstlerin in Österreich und bei der SVA versichert.

Gernot Ebenlechner ist umsatzsteuerpflichtiger Gewerbetreibender und bei der SVA versichert.

6.2 Finanzierung

Die Fördersumme für den kompletten „Betrieb“ des Dachtheaters ergibt sich im Wesentlichen aus dem Finanzbedarf für die geplante Neuproduktion pro Jahr ergänzt um Kosten für die Betreuung der Website abzüglich des Eigenanteils. In Fortsetzung der bisherigen Tätigkeit kalkulieren wir für den Gesamtzeitraum von einer Saison:

- die Produktion von einem Zwei-Personen-Stücke sowie
- die Produktion eines Ein-Personen-Stücks/ Nachwuchsförderung,
- die redaktionelle und technische Betreuung der Vereins-Website bei einem
- Eigenanteil von 12,5%

6.2.1 Finanzierungsplan Saison 2010/2011

Saison 2010/2011:

Produktion Zwei-Personen-Stück „Shakespeare mit Goethe“- Wörter schmecken und ...	59.200,00
Produktion Ein-Personen-Stück Nachwuchsförderung „Ei“ - Ein Theaterstück über...	16.500,00
Betreuung Website	3.050,00
Finanzbedarf Saison 2010/2011	78.750,00
Eigenanteil 12,5 %	8.750,00
Gesamtförderung	70.000,00

Alle Beträge in €

6.2.2 Finanzierungsplan „Shakespeare mit Goethe“ - Wörter schmecken und Sprache klingt.

Probengage für 2 Darsteller á 3 Monate Probenarbeit + Recherche in Kindereinrichtung	12.000,00
Regie	5.000,00
Dramaturgie	2.500,00
Gagen für Marketing/PR	2.500,00
Sonstige Gagen	2.000,00
Summe Personalkosten	24.000,00
<u>A2) Ausstattungskosten:</u>	
Bühnenbild (Entwurf und Ausführung)	2.500,00
Kostüme (Entwurf und Ausführung)	3.000,00
Miete Probenraum	2.000,00
Technischer Aufwand (Ton, Video, etc.)	2.000,00
Spielorteinrichtung	500,00
Transportkosten	1.500,00
Puppenbau/sonstige Ausstattungskosten	2.000,00
Summe Ausstattungskosten	13.500,00
<u>A3) Öffentlichkeitsarbeit</u>	
Materialkosten (Plakate, Folder, Fotos, Programme, Video, etc.)	3.500,00
Plakatierung, Aussendung	2.500,00
Sonstige Kosten	500,00
Summe Kosten Öffentlichkeitsarbeit	6.500,00
<u>A4) Sonstige Kosten</u>	
Sonstige Kosten Taggeldsatz Österreich 26,40 € für 2 Personen á 28 Tage	1.500,00
Sonstige Kosten Übernachtungen	2.000,00
Sonstige Kosten Reisekosten (Flugtickets, Bahn)	1.700,00
Summe Sonstige Kosten	5.200,00
<u>B) ABENDKOSTEN</u>	
Spielortmiete 1 Aufbau- und 14 Spieltage á 0,00	2.000,00
Mietkosten Technik (Licht, Ton, etc.)	1.000,00
Gage für 2 Darsteller á 200,00 € x 14 Spieltage	5.600,00
Gage für 1 Techniker á 100,00 € x 14 Spieltage	1.400,00
Summe ABENDKOSTEN für 14 Spieltage	10.000,00
<u>GESAMTKOSTEN</u>	
Summe Personalkosten (A1)	24.000,00
Summe Ausstattungskosten (A2)	13.500,00
Summe Kosten Öffentlichkeitsarbeit (A3)	6.500,00
Summe Sonstige Kosten (A4)	5.200,00
Summe PRODUKTIONSKOSTEN (A)	49.200,00
Summe ABENDKOSTEN für 14 Spieltage (B)	10.000,00
Summe GESAMTKOSTEN	59.200,00

Alle Beträge in €

6.3 Abrechnung

Die Abrechnung erfolgt per Einnahmen-/Ausgabenrechnung wahlweise in „Excel“ oder „Eurofibu E/A Pro“.

6.4 Kaufmännische Leitung

Für die kaufmännische Leitung wird DI Gernot Ebenlechner - Kassier des Kulturvereins Dachtheater - nominiert.

7. Jahresplanung Saison 2010/2011

Die erfreuliche Entwicklung der Gastspieltätigkeit mit Repertoire-Stücken legt die **Beschränkung auf eine Neuproduktion pro Jahr** nahe. Das Dachtheater konzentriert sich daher sowohl im Moment als auch mittel-/langfristig (Saison 2010/2011 und folgende) weiter auf die Vermarktung des aufgebauten Repertoires parallel zu den Neuproduktionen und der Nachwuchsförderung.

Durch weitere **Übersetzungen in Zweitsprachen** (Englisch, Französisch) und die hohe Mobilität der Ein- und Zwei-Personen-Stücke ist auch die **Weiterführung der internationalen Gastspieltätigkeit** realistisch.

Für die Saison 2010/2011 planen wir eine Neuproduktion: „Shakespeare mit Goethe“ - Wörter schmecken und Sprache klingt - und eine Nachwuchsförderung: „Ei“ - ein Theater über den Zauber des Anfangs. (siehe unter Projektbeschreibung)

8. Statistik Dachtheater von 2001-2010

- **2001: insgesamt 5.700 ZuschauerInnen** in 52 Gastspielauftritten in zwei Ländern (Deutschland, Österreich) in zwei Sprachen (Deutsch, Französisch)
- **2002: insgesamt 8.600 ZuschauerInnen** in 78 Gastspielauftritten in vier Ländern (Deutschland, Griechenland, Italien, Österreich) in drei Sprachen (Deutsch, Englisch, Französisch)
- **2003: insgesamt 11.000 ZuschauerInnen** in 118 Gastspielauftritten in drei Ländern (Deutschland, England, Österreich) in drei Sprachen (Deutsch, Englisch, Französisch)
- **2004: insgesamt 10.800 ZuschauerInnen** in 116 Gastspielauftritten in drei Ländern (Deutschland, Iran, Österreich,) in zwei Sprachen (Deutsch, Englisch)
- **2005: insgesamt 13.886 ZuschauerInnen** in 179 Gastspielauftritten in drei Ländern (Deutschland, Nigeria, Österreich) in drei Sprachen (Deutsch, Englisch, Französisch)
- **2006: insgesamt 4.777 ZuschauerInnen** in 67 Gastspielauftritten in zwei Ländern (Deutschland, Österreich) in einer Sprache (Deutsch)
- **2007: insgesamt 6.824 ZuschauerInnen** in 77 Gastspielauftritten in drei Ländern (Deutschland, Luxemburg, Österreich) in einer Sprache (Deutsch)
- **2008: insgesamt 9.488 ZuschauerInnen** in 107 Gastspielauftritten in drei Ländern (Deutschland, Österreich, Belgien) in zwei Sprachen (Deutsch, Französisch)
- **2009: insgesamt 5.498 ZuschauerInnen** in 99 Gastspielauftritten in fünf Ländern (Deutschland, Österreich, Belgien, Italien, Spanien) in fünf Sprachen (Deutsch, Französisch, Englisch, Italienisch, Spanisch)
- **2010: bis dato 6.153 ZuschauerInnen** in 108 Gastspielauftritten in sechs Ländern (Deutschland, Österreich, Belgien, Luxemburg, Italien, England) in fünf Sprachen (Deutsch, Französisch, Englisch, Italienisch, Spanisch)

Seit 2001 hat das DACHTHEATER bis dato für insgesamt **82.726 ZuschauerInnen** in **1001 Vorstellungen** in **15 Ländern** (Nigeria, Spanien, Frankreich, Niederlande, Dänemark, Belgien, Luxemburg, Deutschland, Schweiz, Österreich, Polen, Italien, Iran, Griechenland und England) gespielt.

9. Internationale Festivals und Auszeichnungen Dachtheater

9.1 Internationale Festivals

- 2010: POLKA FIRSTS - International Theatre Weeks London (GB)
- 2010: PannOpticum - Internationales Figurentheaterfestival, Neusiedl am See (A)
- 2010: Internationale Figurentheater Wochen Saarbrücken (D)
- 2010: MINOUI - Internationale Kindertheater Wochen Rédange (LUX)
- 2010: ANFÄNGE(R) - Theaterfestival für Kinder München (D)
- 2010: Jugendliteraturwochen Wien (A)
- 2010: Internationale Figurentheatertage Wels (A)
- 2010: Internationale Figurentheatertage Innsbruck (A)
- 2010: Testoni Ragazzi - La Baracca Festival Bologna (I)
- 2010: Journée art et petite enfance Strépy-Bracquegnies (BE)
- 2009: PROYECTO BEBÉS/Festival Internacional de Teatro Vitoria-Gasteiz (ESP)
- 2009: LA PRIMERA VEZ Bilbao/Leioa (ESP)
- 2009: Semanas Internacionales de Teatro para Ninas y Ninos Madrid (ESP)
- 2009: Testoni Ragazzi - La Baracca Festival Trieste (I)
- 2009: Internationale Puppentheatertage Cottbus (D)
- 2009: SCHÄXPIR - Internationales Theaterfestival Linz (A)
- 2009: L'ART ET LES TOUT-PETIT Bruxelles (BE)
- 2009: L'ART ET LES TOUT-PETIT Charleroi (BE)
- 2009: Internationale Figurentheatertage Innsbruck (A)
- 2008: Szene Bunte Wähne Horn (A)
- 2008: Internationale Puppentheatertage Mistelbach (A)
- 2008: La Strada Graz (A)
- 2008: figura magica - Puppenspieltage Detmold (D)
- 2008: 28. Paderborner Puppenspielwochen (D)
- 2007: Internationale Gastspiele im Centre des Arts Pluriels Ettelbruck (LUX)
- 2007: Internationale Figurentheatertage in Wels (A)
- 2006: Internationales Figurentheaterfestival FEZ Berlin (D)
- 2006: Internationale Puppentheatertage Mistelbach (A)
- 2006: 15. Internationales Festival für Figuren-, Objekt- und Anderes Theater in Leipzig (D)
- 2006: 11. Internationale FigurentheaterTage in Brühl (D)
- 2006: KinderKulturBörse München (D)
- 2005: Ecole Francaise á Lagos, Abuja, Port Harcourt (Nigeria)
- 2005: Internationales Figurentheaterfestival FEZ Berlin (D)
- 2005: Theatertage Dachau (D)
- 2005: Internationales Kindertheaterfestival Lampenfieber (D)
- 2005: Internationales Kindertheaterfestival der Kulturwerkstatt Kaufbeuren (D)
- 2005: Internationales Figurentheaterfestival St. Michael (A)
- 2005: Internationales Figurentheaterfestival der Stadt Bottrop (D)
- 2005: Homunculus - Internationales Figurentheaterfestival Hohenems (A)
- 2005: KinderKulturBörse München (D)
- 2004: hellwach - Das Festival Hamm (D)
- 2004: Internationale Puppentheatertage Mistelbach (A)
- 2004: Children's Theater Center at Laleh Park Tehran (Iran)
- 2004: 10. Internationale FigurentheaterTage in Brühl (D)
- 2004: SCHÄXPIR - Internationales Theaterfestival Linz (A)
- 2003: Internationales Figurentheaterfestival „aller hand & fuß“ Klagenfurt (A)
- 2003: Theatre Festival for Children in Manchester & Newcastle (GB)
- 2003: La Strada - Internationales Strassen- und Figurentheaterfestival Graz (A)
- 2003: Internationales Figurentheaterfestival der Stadt Bottrop (D)
- 2003: PannOpticum - Internationales Figurentheaterfestival Neusiedl am See (A)
- 2003: Homunculus - Internationales Figurentheaterfestival Hohenems (A)
- 2003: Mailüfterl - Kinder- und Jugendtheaterfestival Klagenfurt (A)
- 2003: KinderKulturBörse München (D)
- 2002: Lesofantenfest Wien (A)
- 2002: Kindertheaterfestival der Stadt Hamburg (D)

- 2002: Internationales Kleinkunstfestival Neumarkt (D)
- 2002: Kunsthausfest Horn (A)
- 2002: Elbe/Elster Figurentheaterfestival Finsterwalde (D)
- 2002: Jugendliteraturwochen Wien (A)
- 2002: 24. Internationale Figurentheatertage Mistelbach (A)
- 2002: Szene Bunte Wähne Horn/Krems (A)
- 2002: Best of(f) Austria - Theaterbörse Salzburg (A)
- 2002: Multikids Internationales Kindertheaterfestival Wien (A)
- 2002: International Storytellers Festival Zakynthos (GR)
- 2002: Internationale Figurentheatertage Nienburg (D)
- 2001: 23. Internationale Figurentheatertage Mistelbach (A)
- 2001: 2. Internationale Figurentheatertage Hamburg (D)
- 2001: 2. Internationale KinderKulturBörse München (D)
- 2000: Szene Bunte Wähne Horn/Krems (A)
- 2000: La Strada - Internationales Strassen- und Figurentheaterfestival Graz (A)
- 2000: Homunculus - Internationales Figurentheaterfestival Hohenems (A)
- 2000: Korczak - International Theatre Festival for Children Warschau (POL)
- 2000: Internationale Figurentheatertage Schlachthaus Bern Bern(CH)
- 1999: Micro Climat - Internationales Figurentheaterfestival Fribourg (CH)
- 1998: Festival Internacional de Teatre Visual i de Titelles Barcelona (ES)
- 1998: 3. Internationale Figuren TheaterTage Brühl (D)
- 1997: Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes Charleville-Mézières (F)
- 1997: Festival Internazionale dei burattini e delle figure Cervia (I)
- 1992: Mondiale di Drammaturgia Contemporanea Sienna (I)
- 1992: Out of Frames - Internationales Szenografentreffen Groningen (NL)
- 1989: L'autre Allemagne sans le mur Paris (F)

9.2 Internationale Auszeichnungen

- 2011: „Kindertheater des Monats“ in Belgien, Februar 2011 mit „UNTER DEM ROCK“
- 2010: „Kindertheater des Monats“ in Schleswig/Holstein, September 2010 mit „UNTER DEM ROCK“
- 2008: „Small Size Seeding Fund Award“ - Einladung zur Teilnahme am europäischen Small Size-Netzwerk und Produktionsförderung für „UNTER DEM ROCK“ (Theater für die Aller kleinsten, Arbeitstitel: „Miss Missing“)
- 2008: „Kindertheater des Monats“ in Schleswig/Holstein, September 2008 mit „KROKODILSTRÄNEN“
- 2007: Geförderte Vorstellungsserie Figuren- und Objekttheater in NRW, Spielzeit 2007/08 mit „Was Rotkäppchen schon immer über Sex wissen wollte“
- 2007: „Kindertheater des Monats“ in Schleswig/Holstein, September 2007 mit „Schneckenalarm“
- 2005: „Best of“ beim *Lampenfieber* Kindertheaterfestival in Bayern mit „Schneckenalarm“
- 2003: „Kindertheater des Monats“ Nordrhein/Westfalen, April 2004 mit „Die Sterne von San Lorenzo“
- 2003: „Kindertheater des Monats“ Schleswig/Holstein, Jänner 2004 mit „Die Sterne von San Lorenzo“
- 2003: „Kindertheater des Monats“ der Stadt Hannover, März 2003 mit „Die Sterne von San Lorenzo“
- 2002: Aufführungsprämie des österreichischen Bundeskanzleramtes für „Iss‘ die Gans Auguste nicht!“
- 1997: Preis für Darstellungskunst auf dem Internationalen Figurentheaterfestival Synergura Erfurt (D) für „Die Geschichte von Teeka“

Nachwort

„...Besonders bemerkenswert ist ein Zwischenergebnis des bundesweiten Modellprojektes „Theater von Anfang an!“, das gegenwärtig vom Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland durchgeführt wird und auf der Tagung präsentiert wurde. Die beteiligten Erzieherinnen berichteten von den grundlegenden Veränderungen in ihren Einrichtungen, seitdem Theaterkünstler regelmäßig zu Gast sind und mit den Kindern arbeiten. Die Erzieherinnen erfahren in den Theaterprojekten viel mehr über die Kinder als im gewöhnlichen Alltag, bei den Kindern sind unter anderem deutliche Fortschritte bei der Sprachentwicklung zu beobachten und die Elternarbeit ist aufgrund der Theaterprojekte intensiviert worden...“ (2008) *ehemalige Bundesfamilienministerin der BRD Ursula von der Leyen, Auszug aus einer Ansprache zur Fachtagung: „Kunst für die Jüngsten muss in Deutschland alltäglich werden“.*

„Das Theater für die Allerkleinsten ist immer ein gemeinsames Wagnis, das den produktiven Zweifel zur Voraussetzung hat.“ (2006) *Dr. Gerd Taube. Eine kleine Geschichte des Theaters für die Allerkleinsten. Vortrag in Berlin.*

„Fantasie ist wichtiger als Wissen, denn Wissen ist begrenzt!“ *Albert Einstein*

Abstract

Das Theater für die Allerkleinsten ist durch den Kindheitsbegriff sowie dessen Status in der Gesellschaft geprägt und definiert sich durch sein Zielpublikum. KünstlerInnen passen ihre Produktionen in Hinsicht auf die zu zeigenden Handlungen bzw. Geschichten, gewählte Spielform sowie verwendeten Materialien den spezifischen Bedürfnissen, dem mentalen Leistungsvermögen, wie auch den psychologischen und physiologischen Entwicklungen ihres unter vier Jahre alten Publikums an, ohne jedoch zu bagatellisieren oder zu verniedlichen. Durch das Theatererlebnis wird die Phantasie und Kreativität der jüngsten ZuseherInnen angeregt und ermöglicht positive ästhetische Erfahrungen, die wertvoll für ihre zukünftigen Entwicklungen sein können. Der dramaturgische Aufbau vieler Inszenierungen richtet sich nach expliziten Thematiken, mit denen sich Kleinstkinder momentan selbst beschäftigen oder in denen sie sich in ihrer aktuellen Lebenslage wiederfinden. Elisa Priester bezeichnet den erwachsenen Begleiter als Weggefährten bzw. Fährmann, da er während des Theatererlebnisses dem Kleinstkind Vertrauen und Sicherheit gibt⁴⁶⁰. Laut Gerd Taube ist er „jene wesentliche Vermittlerinstanz von Kultur“⁴⁶¹ der Kinder. Da es DAS Theater für die Allerkleinsten nicht gibt, existieren vielfältige, sich voneinander differenzierende Spielformen, Ästhetiken, Ansätze, Theorien, Darstellung- und Handlungsweisen.

Trotz verschiedenster Parallelentwicklungen prägten Italien, Spanien und Frankreich die Theaterlandschaft des Allerkleinstenbereich. Sie werden von KünstlerInnen, WissenschaftlerInnen sowie PädagogInnen als Vorreiter und essentielle Impulsgeber für dessen Entwicklung angesehen. Durch die Etablierung von Festivals, bei denen vielfältige, aus unterschiedlichen Ländern kommende Produktionen für diese Altersgruppe gezeigt werden, nehmen die (inter-)nationalen Kooperationen zwischen den verschiedenen Professionen zu. Erfahrungen werden ausgetauscht und wissenschaftlich fundierte sowie ästhetische Ansätze (weiter-)entwickelt.

Das Allerkleinstentheater ist im Vergleich zum Kinder- und Jugendtheater ein verhältnismäßig unerforschtes Feld in Österreich, da vor allem der (inter-)nationale Austausch weitgehend fehlte, obwohl es am Vorhandensein von Inszenierungen für diese Altersgruppe nicht mangelte. Es wird sich in den nächsten Jahren deutlich verändern, da seine künstlerischen als auch wissenschaftlichen Diskurse aufgewertet und seine Intentionen sowie kultureller Nutzen von Seiten der Gesellschaft immer mehr anerkannt werden.

⁴⁶⁰ Priester, Elisa, „Der Erwachsene im Produktionsprozess »Holzklopfen«“, S. 206.

⁴⁶¹ Taube, Gerd, „Kunst und Kreativität von Anfang an“, S. 38.

Lebenslauf

Barbara Bogdany

Geboren in Wien

Schulausbildung

- 1995 – 1999 Volksschule Neusiedl/See
1999 - 2003 Realgymnasium Neusiedl/See
2003 - 2008 Akademie der Wirtschaft Neusiedl/See

Studium

- 2008 – 2014 Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
Seit 2009 Bildungswissenschaft an der Universität Wien

Praxis

- März 2011 - Juni 2011 Mitwirkende beim theaterpädagogischen Projekt
Mädchen.Theater.Gruppe
- August 2011 - Oktober 2011 Regiehospitantz und Schlussprobenassistenz
Produktion: *Odysseus*
Regie: Michael Schachermaier, *Theater der Jugend*
- November 2011 - Jänner 2012 Regiehospitantz
Produktion: *Life and Times Episodes 3&4*
Regie: Kelly Copper/Pavol Liska, *Burgtheater*
- März 2012 - April 2012 Regiehospitantz
Produktion: *Schlaf gut, süßer Mond*
Regie: Stephan Rabl, *DSCHUNGEL WIEN*
- April 2012 - Juni 2012 Regiehospitantz und Schlussprobenassistenz
Produktion: *Alice*
Regie: Henry Mason, *Theater der Jugend*
- August 2012 - Februar 2014 Regieassistenz
Produktion: *Vom Kopf des Herrn Zopf*
Regie: Dana Csapo, *DSCHUNGEL WIEN*
- Februar 2013 - April 2013 Regiehospitantz und Schlussprobenassistenz
Produktion: *Herr der Fliegen*
Regie: Michael Schachermaier, *Theater der Jugend*
- August 2013 - Dezember 2013 Regiehospitantz, Schlussprobenassistenz und
Inspizienz
Produktion: *King A*
Regie: Frank Panhans, *Theater der Jugend*