universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Theater & Krabbelstube
Theatrale Prozesse für und mit Kindern im Alter 0-3“

Verfasserin

Laura-Lee Röckendorfer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin:	Mag. Dr. Gabriele C. Pfeiffer

Inhaltsverzeichnis

1. **Einleitung** 6

2. **Begriffserläuterung** 8

2.1. Entdeckung des Kindes - Kindheit(en) 8

2.2. Kindertheater 10

2.3. Theater für die Allerjüngsten 12

3. **Entwicklung von Theater für die Allerjüngsten** 15

3.1 Gesellschaftliche Voraussetzung 15

3.2. Künstlerische Voraussetzung 16

3.3. Diskurse in Europa und Österreich 19

4. **Theater als »Ästhetische Bildung«** 24

4.1. Kulturelle Bildung als Ästhetische Bildung 25

4.2. Erleben von Kunst 26

4.3. Ästhetische Bildung von Anfang an 28

4.3.1. *Theater von Anfang an!* 29

4.3.2. *Il nido e il teatro* 30

4.3.3. *Small Size* 32

5. **Spezifische Komponenten einer Aufführung für die Allerjüngsten** 34

5.1. Publikum 35

5.1.1. (Leibliche) Ko-Präsenz 37

5.1.2. Dramaturgie des Publikums 38

5.1.3. Das begleitende erwachsene Publikum 39

5.2. Partizipation, Interaktion und Mitmachtheater 41

5.3. Spieler*in 45

5.4. Plot 47
5.4.1. Ausgangspunkt: Text 47
5.4.2. Ausgangspunkt: Thema 48
5.4.3. Ausgangspunkt: Material 50
5.5. Narration und künstlerische Ausdrucksmittel 51
5.5.1. Bewegung 52
5.5.2. Tanz 53
5.5.3. Musik 55
5.5.4. Figuren und Objekte 58
5.5.5. Erzähltheater 59
5.5.6. Dramen für die Allerjüngsten 61
5.6. Raum 64
5.6.1. Theaterexterne Räume - Krabbelstube und Kindergarten 65
5.6.2. Theaterräume - Bühne 67
5.7. Beleuchtung 68
5.8. Zeit 70
5.9. Regeln 71
5.9.1 Regeln in der Krabbelstube bzw. im Kindergarten 72
5.9.2. Regeln im Theater 73

6. **Rezeptionsästhetik** 75
6.1. Wahrnehmung - Ästhetische Erfahrung 75
6.2. Publikumsreaktionen 77
6.3. Entwicklung eines Theaterstückes für die Allerjüngsten 81
Am Beispiel von *Moon Awooh* (2013 - Regie: Sarah Gaderer und Laura-Lee Röckendorfer - *theater.nuu* - Wien)

7. Analyse einer Aufführung in der Krabbelstube 83
Am Beispiel von *Ha Dede* (2010 - Regie: Karel Van Ransbeeck, *Theater De Spiegel* und *Kabòca Bàszinhàt,* Antwerpen/Belgien und Veszprém/Ungarn)

7.1. Das Stück 83
7.2. Publikum 84
7.3. Partizipation und Interaktion 85
7.4. Spieler*innen 86
7.5. Plot 86

7.6. Narration und Künstlerisches Material 87
7.7. Raum 88
7.8. Beleuchtung 88
7.9. Zeit 88
7.10. Regeln 89

8. **Conclusio** 90

9. **Quellenverzeichnis** 91

Anhang:

Abstract 99

Lebenslauf 100

„La prima infanzia è un luogo lontano e il teatro può essere uno dei tanti modi per cercare di raggiungerlo, perché è un linguaggio »umano«.“[1]

[1] Frabetti, Roberto in Francesca Nerattini [Hg.], *Small size papers. Theatre and Early Years. Stories of artistic practices,* 2009. S.74. Übersetzung d.A. „Die frühe Kindheit ist ein breites Feld und das Theater kann eine von vielen Methoden sein um zu versuchen dieses zu erreichen, da es eine menschliche Sprache spricht.“

1. Einleitung

In der aktuellen europäischen Theaterlandschaft lässt sich beobachten, dass zunehmend Theaterstücke für sehr junge Kinder entwickelt werden. Beinahe jedes Theaterfestival für junges Publikum zeigt mindestens ein Stück für die Allerjüngsten. *Handelt es sich dabei um einen Trend? - Ist die Zeit dafür bereit? - Oder ist es nur eine weitere Marktlücke, die es zu füllen gilt?*

„Theater für Zweijährige, Theater für Babies? - Das ist doch reinste Überforderung, die verstehen doch nichts. Die brauchen ihre Mama und sonst nichts.“[2] - So oder ähnlich reagieren viele Menschen, die das erste Mal etwas von Theater für Kinder im Alter 0-3[3] hören. Bei Theater für die Allerjüngsten handelt es sich jedoch um eine Form von Theater, die nur wenig mit jener Rezeptionssituation zu tun hat, welche wir aus dem bürgerlichen Theater kennen. Vielmehr wird versucht, den sehr jungen Menschen die Möglichkeit zu bieten, Kunst zu erleben. Man gibt den Kindern das Recht auf Kunst, die sie in Form von ästhetischen Erfahrungen kennen lernen können. Diese bilden einen Teil der Ästhetischen Bildung, welche den Kindern nicht aufgezwungen wird, sondern von Anfang an in ihren Alltag integriert ist. Spricht man in Bezug auf Theater für die Allerjüngsten in Österreich von einem top-aktuellen, absolut zeitgenössischen Phänomen, so muss man mit Einsicht feststellen, dass dieses Phänomen schon vor 30 Jahren in Italien Einzug fand und heute im Theater und ästhetischen Frühbildungsdiskurs fix verankert ist.

„Theater & Krabbelstube“ ist der Titel meiner Diplomarbeit. Dieser verweist auf das Projekt *Il nido e il teatro* (dt. Die Krabbelstube und das Theater), welches von *La Baracca* unter der Leitung von Roberto und Valeria Frabetti in Bologna seit 1987 durchgeführt wird. Das italienische Wort *nido* bedeutet wörtlich übersetzt *Nest* und bezeichnet jene Institutionen, die im deutschsprachigen Bereich unter Kinderkrippe oder Krabbelstube bekannt sind. Ich habe für meine Diplomarbeit bewusst den Begriff »Krabbelstube« gewählt, da dieser die Charakteristika der Altersgruppe 0-3 besser trifft. Außerdem verwende ich in meiner Diplomarbeit anstelle von den Bezeichnungen Kindergärtner*in, Erzieher*in oder Betreuer*in den Begriff »Pädagog*in«, da dieser der Verantwortung jener Personen am ehesten gerecht wird.

In meiner Diplomarbeit behandle ich das Phänomen der Entwicklung einer Theatersparte, welche in wissenschaftlichen Diskursen bisher kaum bearbeitet wurde. Ich untersuche die

---

2 Zitat aus einem Gespräch d.A. mit einer jungen Mutter am 21.07.2012.

3 Aufgrund von formaler Übersichtlichkeit habe ich mich entschieden, in meiner Diplomarbeit die Ziffern der Altersangabe einer Zielgruppe nicht auszuschreiben.

Thematik anhand von einigen Beispielen theatraler Prozesse für und mit Kindern im Alter 0-3.
Dabei stellen die Publikationen des Netzwerks *Small Size*[4] (*European Network for the diffusion of the performing arts for Early Years*) sowie die Publikation *Theater von Anfang an!*[5] von Gabi dan Droste primäre Quellen dar. Außerdem bilden die Eindrücke und Erfahrungen bei dem Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* (*Festival internazionale di teatro e cultura per la prima infanzia*)[6] in den Jahren 2012 und 2013 eine Grundlage für Beispiele und Impulse.

Meine Diplomarbeit gliedert sich in sieben Punkte.
Theater für die Allerjüngsten hängt wesentlichen von der Haltung der Gesellschaft gegenüber dem Kind ab. Daher werde ich, an die Einleitung (Punkt **1.**) anschließend im Punkt **2.**, auf die Begriffe und historische Entwicklung von »Kind«, »Kindertheater« und »Theater für die Allerjüngsten« eingehen. Im Punkt **3.** werde ich über gesellschaftliche und künstlerische Voraussetzungen sprechen, welche die Basis für die Entwicklung und Etablierung von Theater für die Allerjüngsten bilden. Außerdem werde ich einen kurzen Diskurs über die Entwicklung der Theatersparte in Europa sowie im speziellen in Österreich ziehen. Der Stellenwert von Theater von Anfang an nahm in den letzten Jahren im Zuge des Bildungsdiskurses zu. Auf Theater als Teil der Ästhetischen Bildung, welche der Mensch von Anfang an erlebt, werde ich im Punkt **4.** eingehen. Den Hauptteil der Arbeit stellt der Punkt **5.** dar, in dem ich anhand einiger Beispiele spezifische Komponenten einer Aufführung für die Allerjüngsten herausarbeite. Diese Komponenten können bei einer Aufführungsanalyse eines Stückes für die Allerjüngsten herangezogen werden. Inwiefern die spezifische Rezeption des sehr jungen Publikums den Aufführungsprozess beeinflusst und inwiefern die Künstler*innen diese in die Konzeption einbeziehen, werde ich im Punkt **6.** erarbeiten.
Im Punkt **7.** werde ich schließlich selbst, anhand der von mir aufgestellten Analysekriterien, eine Aufführungsanalyse von dem Stück *Ha Dede* (2010 - Regie: Karel Van Ransbeeck, *Theater De Spiegel* und *Kabòca Bàszinhàt,* Antwerpen/Belgien und Veszprém/Ungarn) beispielhaft durchführen.

---

4 Internationales Netzwerk von Theater für die Allerjüngsten.

5 Projekt des Kinder- und Jugendtheaterzentrums der Bundesrepublik Deutschland zur Förderung, Dokumentation und Vernetzung von Theater für die Allerkleinsten im Diskurs Bildung und Kunst.

6 Übersetzung d.A. *Zukunftsvisionen, Theatervisionen...* (Internationales Festival für Theater und Kultur der frühen Kindheit)

2. Begriffserläuterung

Wenn wir über Theater für die Allerjüngsten sprechen, ist es wesentlich Zusammenhänge zu historischen Entwicklungen miteinzubeziehen. So war es nicht immer selbstverständlich, dass das Kind als selbstständiges Subjekt von der Gesellschaft wahrgenommen wurde. Die Tatsache, dass das Kind als Kind und nicht nur als junger Erwachsener betrachtet wird, ist wesentlich für die Entwicklung des Theaters für ein junges Publikum. Dabei stellt Theater für die Allerjüngsten eine Unterkategorie von Kindertheater dar. Die Entstehungsgeschichte von jener Theaterform für Kinder im Alter 0-3 ist relativ jung und weist einige spezifische Charakteristika auf, die ich im folgenden genauer untersuchen werde.

2.1. Entdeckung des Kindes - Kindheit(en)

Theater für die Allerjüngsten ist untrennbar mit seinem Publikum verbunden. Die Zielgruppe, Kinder zwischen 0 und 3, bedingt die Theaterform. Dadurch ist es stärker als andere Formen von Theater bzw. Formen von Kinder- und Jugendtheater von der Haltung der Gesellschaft gegenüber dem Kind abhängig. Das Theater für Kinder ab 4 Jahren wird gesellschaftlich nur noch selten in Frage gestellt - somit auch nicht das Recht der Kinder ab 4 Jahren auf Theaterkunst.

So stellt die Frage, wie das 0-3 jährige Kind begriffen wird, den Schlüssel zur Haltung gegenüber dem Theater für die Jüngsten dar. Wird das Klein(st)kind als *human being* oder *human becoming* begriffen? „Werden sie als defizitäre Wesen, als gute, weil noch unverdorbene Menschen, als Menschen auf einer bestimmten Entwicklungsstufe oder als Menschen mit speziellen Kompetenzen begriffen?“[7]

Generell ist zu bemerken, dass das Kind als gesellschaftliches Subjekt eine relativ neue Erfindung ist. Das 17.Jahrhundert gilt als das „Pädagogische Jahrhundert“, in dem sich große Denker wie Kant, Rousseau, Locke, Goethe und Pestalozzi intensiv mit Diskursen der Erziehung und Bildung beschäftigten.[8] Bevor das Kind als Wesen mit eigenen Bedürfnissen begriffen wurde, die sich von jenen der Erwachsen unterscheiden, sah man es als kleinen Erwachsenen, der sobald wie möglich in einen Arbeitsalltag eingeweiht und eingereiht werden sollte.

Maria Montessori[9] spricht in ihrem Buch *Il segreto dell'infanzia* (1938) (dt. Titel: *Kinder sind*

---

7 Vgl.: Gerd E. Schäfer in Gabi Dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.88-89.

8 Vgl.: Gerd Koch/Marianne Streisand[Hg.], *Wörterbuch der Theaterpädagogik,* 2003, S.117-118.

9 Maria Montessori (1870-1952): Italienische Ärztin, Reformpädagogin und Philosophin. Begründerin der Montessori-Pädagogik.

anders) von einer „weitverbreiteten Bewegung“, die sich in Gang setzte und „deren Bemühungen dem Kinde gelten.“

> „Zweifellos ging der erste Anstoß zu der Bewegung, die sich der Kinder annehmen will, ursprünglich von der Wissenschaft aus. Die Hygiene war es, die den Kampf gegen die Kindersterblichkeit aufnahm und nachwies, welche Bürden dem Kind in der Schule aufgelastet wurden und wie es dadurch zu einem Martyrium verdammt war, das so lange dauerte wie die Kindheit selbst; denn mit dem Ende der Schulzeit ist ja das Kindesalter zu Ende.“[10]

Kindergerechte Kleidung gibt es erst seit der Aufklärung. Kinderkleidung als Kleidung für den kleinen Erwachsenen, die denselben Modetrends folgt, ist erst seit den 1960er Jahren üblich.

Auch das Kinderzimmer, sowie kleine, speziell für Kinder konstruierte Möbel sind erst seit Mitte des 20.Jahrhunderts fix im Denken verankert.[11]

Die erste Institution für Kinder, die den Namen Kindergarten trug, wurde 1840 von dem deutschen Pädagogen Friedrich Fröbel gegründet.[12] Die wahrscheinlich erste Krabbelstube wurde schon einige Jahre früher, im Jahr „1802 von Fürstin Pauline von Lippe-Detmold für von der Brust entwöhnte Kinder bis zum zweiten Lebensjahr eröffnet.“[13]

In den letzten Jahren wird in Österreich und Deutschland intensiv darüber diskutiert, ob Kindertageseinrichtungen, sowie Kindergarten und Krabbelstube, als Bildungs- oder Betreuungsorte aufzufassen sind. Auf der einen Seite werden die Pädagog*innen als Dienstleister*innen betrachtet, die den Bedürfnissen und Anforderungen der Kunden hinsichtlich Öffnungszeiten, Betreuungsqualität, usw. entsprechen müssen. Auf der anderen Seite wird allerdings gefordert, dass sie sich viel intensiver der Bildung von Kleinkindern widmen sollen.[14] In Ländern wie Italien, Frankreich und Norwegen, Länder, in denen Theater für die Allerjüngsten bereits etabliert ist, sind Kindergärten und Krabbelstuben schon lange wesentlicher Bestandteil des Bildungssystems.[15]

Die aktuelle Zeit könnte als „Übergangsphase von der Industriegesellschaft zur Wissensgesellschaft“ erfasst werden. Wissen wird immer wichtiger und als »Kulturelles

---

10 Maria Montessori, *Kinder sind anders,* 1993, S.7.

11 Vgl.: Ingeborg Weber-Kellermann, *Der Kinder neue Kleider. Zweihundert Jahre deutsche Kindermoden in ihrer sozialen Zeichensetzung,* 1985, S.8ff.

12 Vgl.: Manfred Berger/Martin R. Textor [Hg.], *Friedrich Fröbel. Sein Lebenswerk und sein erzieherisches Wirken.* Zugriff am 14.08.2012 unter http://www.kindergartenpaedagogik.de/131.html.

13 Martin R. Textor/Ingrid Becker-Textor [Hg.], *Kinderkrippen. Notwendigkeit, Verbreitung, Entstehung.* Zugriff am 14.08.2012 unter http://www.sgbviii.de/S2.html.

14 Vgl.: Martin R. Textor, *Österreich: der Kindergarten als Dienstleistungs- und Bildungseinrichtung*. Zugriff am 14.08.2012 unter http://www.kindergartenpaedagogik.de/1090.html.

15 Vgl.: Gerd E. Schäfer in Gabi Dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, S.89.

Kapital« wahrgenommen.[16] Somit ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass die Meinung, Bildung könnte nicht früh genug beginnen, »Bildung von Anfang an!«[17], in der Gesellschaft und Politik immer stärker verbreitet ist.
Welchen Stellenwert dabei ästhetische Bildung hat, will ich im Punkt 4. Theater als Ästhetische Bildung genauer ausführen.

2.2. Kindertheater

Wenn wir von Kindertheater sprechen, so ist es wichtig zu unterscheiden, ob es sich dabei um Theater für Kinder oder Theater mit Kindern handelt. Nicht selten stößt man in Diskussionen über Kindertheater auf Missverständnisse. Da die Bezeichnung Kind sehr weitläufig zu verstehen ist, bevorzugen viele Theater, wie etwa das Theaterhaus *Dschungel* in Wien, die Bezeichnung »Theater für junges Publikum«. Mit dieser Bezeichnung gelingt es die Differenzierung der verschiedenen Kinds-Stufen, welche oftmals nicht klar definiert werden können, fließend zu betrachten. Theater mit Kindern wird vor allem im Kontext der Theaterpädagogik diskutiert.
Wenn wir das Theater neben seiner ursprünglichen, architektonischen Bedeutung des *théatron* - Schaustätte bzw. Theater, in dem man von allen Seiten zu-schauen kann, als Ort des Scheins und der Nachahmung von Wirklichkeit betrachten, so ist sein historischer Stellenwert als Ort der Bildung v.a. für Kinder nicht außer Acht zu lassen.[18] Bereits der griechische Philosoph Aristoteles bezeichnete die Mimesis, den Prozess der Nachahmung, als kreativen Schaffensakt, welcher grundlegender Bestandteil der dramatischen Kunst sei.[19]
Zwar verfügten die Griechen im Altertum noch nicht über ein Theater, das explizit für Kinder errichtet wurde, bzw. keine Theaterstücke, welche explizit für Kinder entwickelt wurden, dennoch war Nachahmung als Lernprinzip wesentlich. Auch der Begründer der Anthroposophie und Waldorfpädagogik Rudolf Steiner[20] ließ der Nachahmung besonderen Stellenwert zukommen.

> „Es gibt zwei Zauberworte, welche angeben, wie das Kind in ein Verhältnis zu seiner Umgebung tritt. Diese sind: Nachahmung und Vorbild. Der griechische Philosoph Aristoteles hat den Menschen das nachahmendste der Tiere genannt; für kein Lebensalter gilt dieser Ausspruch mehr als für das kindliche bis zum Zahnwechsel. Was in der physischen Umgebung vorgeht,

16 Vgl.: Martin R. Textor, *Österreich: der Kindergarten als Dienstleistungs- und Bildungseinrichtung*. Zugriff am 14.08.2012 unter http://www.kindergartenpaedagogik.de/1090.html.

17 *Bildung von Anfang an!* wurde so im Rahmen des Projekts *Theater von Anfang an!* diskutiert.

18 Vgl.: Gerd Koch/Marianne Streisand[Hg.], *Wörterbuch der Theaterpädagogik,* 2003, S.199.

19 Vgl.: Christof Rapp/Klaus Corcilius [Hg.], *Aristoteles Handbuch. Leben-Werke-Wirkung*, 2011, S.456.

20 Rudolf Steiner (1961-1925): Begründer der Anthroposophie. Gab einflussreiche Anregungen in Bereichen der Philosophie, Pädagogik, Kunst, Medizin, Religion und Landwirtschaft. Begründer der Waldorf-Pädagogik.

> das ahmt das Kind nach, und im Nachahmen gießen sich seine physischen Organe in die Formen, die ihnen dann bleiben. Man muss die physische Umgebung nur in dem denkbar weitesten Sinne nehmen. Zu ihr gehört nicht etwa nur, was materiell um das Kind herum vorgeht, sondern alles, was sich in des Kindes Umgebung abspielt, was von seinen Sinnen wahrgenommen werden kann, was vom physischen Raum aus auf seine Geisteskräfte wirken kann. Dazu gehören auch alle moralischen oder unmoralischen, alle gescheiten und törichten Handlungen, die es sehen kann.“[21]

Nachahmung als Erziehungs- und Bildungsmodell ist somit schon lange anerkannt und bildet die Grundlage vieler pädagogischer Modelle.
Dabei ist es umso mehr verwunderlich, dass die Geschichte des Kindertheaters als Theater für Kinder gerade mal hundert Jahre zurück reicht. Zwar gab es bereits seit dem 16.Jahrhundert die Commedia dell'Arte, Clownerie und Puppentheater, die in ihrer Struktur Formen von Theater für junges Publikum ähnelten, jedoch handelt es sich dabei nicht um Theater, das dezidiert für Kinder gemacht wurde.
Zentral ist die Frage nach dem Unterschied von Kindertheater und Erwachsenentheater, das es unter diesem Namen nicht zu geben scheint, da das erwachsene Publikum für Theater das normale zu sein scheint. Die Frage dreht sich darum, „ob wir ein Spezialtheater für Kinder und Jugendliche überhaupt noch brauchen und mit ihr die sehnsuchtsvolle Utopie nach der Auflösung der Sparte in einem Theater für Alle, das keine Unterschiede mehr kennt zwischen dem vermeintlich »richtigen Theater« und dem für Wachsende.“[22] Bevor aber das Kindertheater als Institution bzw. Interessenfeld (be)gegründet werden konnte, war es wesentlich, dass dem Kind das Recht auf seine Kindheit zugestanden wurde.
Eines der ersten Kinder- und Jugendtheater wurde 1919 in Moskau gegründet. Anatoli Lunatscharski, der damalige Volkskommissar für Bildung in der Sowjetunion, sah „im Theaterspiel als Unterrichtsmethode ein wesentliches Mittel, den Unterricht in Literatur, Geschichte, Geographie, Muttersprache, aber auch in anderen Fächern, anschaulich zu gestalten[.]“[23] Etwa zehn Jahre später folgten erste Theater für junges Publikum in den USA, in Frankreich, in der Tschechoslowakei, in der Türkei und in Großbritannien. Dennoch handelt es sich dabei noch um einige wenige Vorreiter und keineswegs um eine flächendeckende Bewegung. Erst nach dem zweiten Weltkrieg veränderte sich das Bewusstsein der Gesellschaft dahingehend, dass sie die Meinung vertrat, es müsse etwas für die Kinder getan werden. Es gab feste Ensembles sowie einzelne Theaterkünstler, die sich auf Stücke für junges Publikum konzentrierten. Es wurden Stücke geschrieben und

---

21 Rudolf Steiner, *Die Erziehung des Kindes,* 2011. S.30.

22 Andrea Gronemeyer/Julia D. Heße [u.a.][Hg.], *Kindertheater Jugendtheater. Perspektiven einer Theatersparte,* 2009. S.9.

23 Christel Hoffmann [Hg.], *Kinder- und Jugendtheater der Welt,* 1983. S.6.

Literaturklassiker adaptiert. Außerdem gab es zunehmend Subventionen für jene neue Theatersparte, die so immer mehr in den Alltag der vor allem in der Stadt lebenden Menschen Einzug finden konnte. Italien und Frankreich stellen hier eine Ausnahme dar. Durch die Einflüsse der Commedia dell'Arte entwickelten sich dort schon früher Theaterformen für Kinder und Jugendliche. Die 60er und 70er Jahre gelten, wie in vielen Bereichen von Kunst und Pädagogik, auch für das Theater als Schlüsseljahr.

1965 wurde die ASSITEJ[24] gegründet. Dies bot Theaterkünstler*innen, -rezipient*innen und -wissenschaftler*innen die Gelegenheit zu internationalen Begegnungen und Vernetzungen auf Festivals und Konferenzen.[25] „Theater dürfen nicht nur zur Weihnachtszeit die roten Bäckchen und glänzenden Äuglein der Kleinen entdecken, sie müssen ganzjährig ein professionelles Angebot in den darstellenden Künsten ermöglichen!“[26] So beschreibt Wolfgang Schneider, Theater- und Kulturwissenschaftler sowie Vorsitzender der ASSITEJ Deutschland, die Voraussetzungen zum Beitritt in die ASSITEJ.

Die Geschichte von Kindertheater ist tatsächlich sehr jung, dennoch erwies sich das Theater für junges Publikum in den letzten 60 Jahren experimentierfreudiger als die älteren, bereits etablierten Theatersparten.[27] So kam es im letzten Jahrhundert zu zahlreichen Entwicklungen, Fortschritten und Diskussionen auch im Bereich der Theaterwissenschaft. In Österreich gibt es in beinahe jeder größeren Stadt ein Theater, das sich regelmäßig dem jungen Publikum widmet. Gelegentliche Theaterbesuche gehören in Schulen zum Lehrplan. Theaterabos für Kinder, wie sie etwa in Wien erhältlich sind, verhelfen den Kindern Theaterbesuche in ihren Alltag zu integrieren. Wenn bisher die Rede von Theater für Kinder war, so meinte man damit Kinder im Alter zwischen 4 und 10 Jahren. Theater für Kinder unter 4 Jahren bzw. für Kinder von 0-3 Jahren gab es bis vor kurzer Zeit nicht.

2.3. Theater für die Allerjüngsten

Theater für die Allerjüngsten kann zu allererst als Unterkategorie des Kindertheaters gesehen werden. Konkret wird dabei eine Differenzierung der Zielgruppe »Kind« vorgenommen. Es handelt sich also nicht mehr um Theater für alle Kinder, sondern für die Jüngsten unter ihnen. Theater für die Allerjüngsten, das oftmals als Theater für die Allerkleinsten bezeichnet wird,

---

24 **ASSITEJ** steht für Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse. Die Internationale Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche hat rund 80 nationale Zentren auf allen Kontinenten. Zweck der ASSITEJ ist die Erhaltung, Entwicklung und Förderung des Kinder- und Jugendtheaters innerhalb der einzelnen Länder sowie die Zusammenarbeit auf internationaler Ebene.

25 Vgl.: Christel Hoffmann [Hg.], *Kinder- und Jugendtheater der Welt,* 1983, S.6-10.

26 Wolfgang Schneider/Birgit Degenhardt, *Kinder brauchen Theater! Brauchen Kinder Theater? Sieben Fragen an den Hildesheimer Kulturwissenschaftler Professor Dr. Wolfgang Schneider.* Zugriff am 16.08.2012 unter http://www.theaterpolitik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=141:kinder-brauchen-theater-brauchen-kinder-theater.

27 Vgl.: Andrea Gronemeyer/Julia D. Heße [u.a.][Hg.], *Kindertheater Jugendtheater. Perspektiven einer Theatersparte,* 2009. S.9.

richtet sich an ein Zielpublikum der Kinder ab der Geburt bis zum 3.Lebensjahr. Manche Theaterhäuser bzw. Festivals erweitern die Zielgruppe der Allerjüngsten von 0-4 bzw. auch 0-6 Jahren.

Diese Theaterform stellt eine der aktuellsten Ausprägungen des Kindertheaters dar. Die Pionier*innen in diesem Bereich kommen aus Italien, wo die Geschwister Roberto und Valeria Frabetti ihr erstes Theaterstück für Kinder in der Krabbelstube im Jahr 1987 entwickelten.[28] Im deutschen Sprachraum war jene Theaterform bis vor wenigen Jahren völlig unbekannt. In den letzten Jahren entstand zunehmend Interesse an dieser neuen, unerforschten Form von Theater. Internationale Festivals ermöglichten die Vernetzung der einzelnen Kompanien und Theaterkünstler*innen, die begonnen hatten sich auf die jüngste Altersgruppe zu spezialisieren. 2005 wurde das internationale Netzwerk für Theater für die Allerjüngsten, *Small Size*, mit der Unterstützung der Europäischen Kommission und *Culture 2000* gegründet.[29]

Hintergrund der Entwicklung ist außerdem die Bildungsdebatte, welche vor allem durch die Ergebnisse der PISA-Studie vorangetrieben wird. Bildung erreicht einen immer größeren Stellenwert und somit wird auch die Bildung in der frühen Kindheit immer wichtiger. In diesem Kontext wurde auch die Frage nach der Bedeutung von Kunst im Zusammenhang mit Bildung bzw. ästhetischer Bildung diskutiert.[30] Jene Diskussion ermöglichte dem Theater für die Allerjüngsten zunehmend den Einzug ins Bewusstsein der Gesellschaft und Politik.

Trotz der beginnenden Etablierung stößt das Theater für die Allerjüngsten noch immer auf einige Missverständnisse und Kritik an seiner Daseinsberechtigung. Viele Theatermacher*innen bezweifeln, dass Theater für so junges Publikum funktionieren kann. Jene Kritiker*innen sprechen jedoch meist aus ihren Erfahrungen von Aufführungen, in denen Kinder unter 3 Jahren anwesend waren, obwohl diese Aufführung für ältere Kinder konzipiert war.[31] In Diskussionen mit Eltern bzw. Einzelpersonen, welche meist noch nie an einer Aufführung teilgenommen haben, die an Kinder im Alter 0-3 gerichtet war, stößt man oft auf die Kritik, die Kinder wären ohnehin schon von den Eindrücken des Alltags überfordert, man müsse sie nicht auch noch ins Theater zerren. So meinte etwa eine Mutter im Gespräch über Theater für die Allerjüngsten: „Das einzige, was Kinder in diesem Alter brauchen, ist ihre Mutter, nichts mehr!“[32]

Jene Einwände mögen unter gewissen Umständen zweifellos Berechtigung haben, vor allem

---

28 Vgl.: Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.109.

29 Vgl.: Jo Belloli [Hg.], *Small size book. Small size. A space to Grow,* 2009, S.6.

30 Vgl.: Andrea Gronemeyer/Julia D. Heße [u.a.][Hg.], *Kindertheater Jugendtheater. Perspektiven einer Theatersparte,* 2009, S.149.

31 Vgl.: Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.90.

32 Zitat aus einem Gespräch d.A. mit einer jungen Mutter am 21.07.2012.

wenn das Theater für die Allerjüngsten mit den vom bürgerlichen Theater geprägten Augen betrachtet wird. Dabei ist jedoch wesentlich, dass es DAS Theater für die Allerjüngsten nicht gibt, „so wie sich auch jede andere Theaterform nicht auf einen ästhetischen Kanon reduzieren lässt. Seine Ausprägungen sind so unterschiedlich und vielfältig wie die Ausprägungen jeder anderen Theaterform.“[33]

[33] Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.87.

3. Entwicklung von Theater für die Allerjüngsten

Theater für die Allerjüngsten gilt als relativ neue Form von Theater bzw. von Theater für junges Publikum. Dies lässt sich an unterschiedlichen Punkten der Entstehung und dem Prozess der Etablierung ablesen: Zum einen arbeitet nur eine geringe Anzahl von Künstler*innen im Bereich von Kunst bzw. Theater für Kinder im Alter 0-3. In Folge dessen gibt es nur wenige Stücke die explizit für das sehr junge Publikum entwickelt und aufgeführt werden. Zum anderen lässt sich dies auch an den Spielplänen der Theaterhäuser ablesen, in denen nur selten bis gar nicht Aufführungen für 0-3 Jährige angeboten werden.
Die Voraussetzungen für das Bestehen von Theater für die Allerjüngsten werden dabei wesentlich von der Gesellschaft geprägt. Im folgenden will ich auf die gesellschaftlichen Voraussetzungen für die Entstehung und Weiterentwicklung von Theater für die Allerjüngsten eingehen. Außerdem werde ich die künstlerische Entwicklung dieser sehr neuen Theaterform analysieren.
Auffallend ist dabei, dass man bei der Entwicklung von Theater für die Allerjüngsten keinesfalls von einer homogenen Entwicklung sprechen kann, was sich in sehr unterschiedlichen Entstehungsberichten in verschiedenen Ländern Europas widerspiegelt. Da Theater für die Allerjüngsten noch weitgehend unbekannt ist, kann man von keiner selbstverständlichen Akzeptanz, Förderung oder Etablierung dieser Theaterform ausgehen.
Der Trend von Theater für die Allerjüngsten hat auch vor der österreichischen Theaterlandschaft nicht Halt gemacht. Zwar befindet es sich hier noch relativ am Anfang seiner Entwicklung, doch gibt es auch in Österreich einige engagierte Künstler*innen und Theaterhäuser im Bereich der Allerjüngsten.

3.1. Gesellschaftliche Voraussetzung

Als zentrale gesellschaftliche Voraussetzung für die Entstehung von Theater für die Allerjüngsten gilt die Haltung der Gesellschaft gegenüber dem Kind. Diese Haltung hat sich in den letzten Jahrhunderten sehr stark gewandelt.
Die Frage, wie man das Kind begreift, beinhaltet gleichzeitig einen Diskurs über die Rechte des Kindes. „Während das gewöhnliche Kindertheater, also das Theater für Kinder ab fünf oder sechs Jahren, nicht mehr wirklich gesellschaftlich in Frage gestellt wird und damit ebenso wenig das Recht dieser Kinder auf Theaterkunst, wird das Recht auf Kunst der ganz kleinen Kinder, also von null bis drei oder vier Jahren, generell sehr wohl in Frage gestellt.“[34]

[34] Gerd E. Schäfer in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.88.

Primär stellt allerdings das mangelnde Interesse bzw. Wissen über das kleine Kind, sein Verhalten, seine Entwicklung etc. ein wesentliches Problem bei der Etablierung dieser Theaterform dar, die explizit an die Allerjüngsten gerichtet ist. Dies steht im direkten Zusammenhang mit der Haltung gegenüber dem Kind im Alter 0-3. Das Interesse für das kleine Kind hat sich in den letzten Jahren verstärkt. Durch den Bildungsdiskurs wird intensiv für Bildung von Anfang an plädiert. Dies führte zur Umbenennung der Institutionen Kindergarten und Krabbelstube von Betreuungseinrichtungen zu Bildungseinrichtungen. Bildung soll für jeden zugänglich sein, daher sind die meisten Kindergärten in Österreich seit 2010/2011 kostenlos und für eine gewisse Zeit, mit einigen Ausnahmen, verpflichtend.[35] Wesentlich ist dabei nicht nur die Haltung der Gesellschaft und Politik gegenüber dem Kind, sondern auch die Haltung gegenüber der Kunst. Zentral ist dabei welchen Stellenwert Kunst bzw. Theater für die Allerjüngsten gegeben wird.
Der Legitimationsdiskurs von Kunst schwankt sehr oft zwischen „Kunst als kulturell-ästhetische Bildung vs. Autonomie der Kunst". „Auf der einen Seite steht die Zweckhaftigkeit der Kunst, in diesem Fall ihre Bildungsfunktion, und auf der anderen Seite die Behauptung, dass die Kunst nichts anderes zu sein habe als Kunst." Theater steht in diesem Sinne zwischen den beiden Polen. Dadurch dass Theater Kunst ist, liegt ihm ein Anteil an Bildung inne. Vielmehr muss dieser Diskurs also über das Verhältnis von Kunst und Bildung geführt werden. Die Frage nach dem Recht der Kinder im Alter von 0-3 Jahren auf Kunst, in unserem Fall auf Theater, ist direkt mit dem von der Gesellschaft etablierten Kindheitsbild verbunden.[36] Dabei lässt sich feststellen, dass sich die Ablehnung auch unter engagierten Kindertheaterschaffenden breit macht. Kritik üben in diesem Fall speziell jene, die bereits über Erfahrungen von Theateraufführungen verfügen, in denen Kinder unter 3 Jahren anwesend waren, das Stück jedoch nicht für ihre Altersgruppe geschaffen war.[37] Es ist wesentlich darauf hinzuweisen, dass Theaterstücke für 0-3 Jährige speziell für diese Altersgruppe kreiert werden und daher durch ihr Publikum nicht nur beeinflusst sondern auch bedingt sind. Dies beinhaltet, dass sich die Künstler*innen intensiv mit ihrem Publikum und dessen Eigenarten sowie speziellen Bedürfnissen auseinandersetzen.

3.2. Künstlerische Entwicklung

Die Entwicklung dieser relativ neuen Kunstsparte hängt also wesentlich von der Gesellschaft

---

35 BMWFJ, *Gratis Kindergarten und verpflichtender Besuch.* Zugriff am 08.10.2012 unter http://www.bmwfj.gv.at/Familie/Kinderbetreuung/gratiskindergarten/Seiten/default.aspx.

36 Vgl.: Gerd E. Schäfer in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.89-90.

37 Vgl.: Ebda, S.88.

ab. Eine Kunstsparte kann sich nur schwer ohne sein Publikum entwickeln bzw. etablieren. Neben den gesellschaftlichen Rahmenbedingen bedingt dies allerdings auch die Voraussetzungen in der künstlerischen Bereitschaft.
Auffallend ist dabei, dass die Impulse zur Verwirklichung von Kunstprojekten bzw. Theaterstücken für die Allerjüngsten sehr oft aus der Pädagogik stammen. Dennoch entwickeln die Künstler*innen stets eine Haltung gegen die „pädagogische Instrumentalisierung der Kunst." So grenzt sich etwa das in Norwegen initiierte Kunstprojekt für die Allerjüngsten *Klangvogel* (Vorprojekt 1998/1999) klar von Kunstangeboten für Kinder ab, welche sich durch zukünftigen Nutzen, einen Lerneffekt oder entwicklungspsychologisch rechtfertigen. Vielmehr wird auf den „Erlebnisgehalt" verwiesen. Dem wird zugrunde gelegt, dass „Kunst es wert sei, erlebt zu werden und allen, auch den Allerkleinsten, eine existentielle Bereicherung des Lebens hier und heute ermöglicht."[38]
Dabei ist stets zu berücksichtigen, dass auf diesem Feld kulturelle Unterschiede in Europa zu finden sind, welche mit unterschiedliche Kindheitsbilder korrespondieren. So variiert auch die Haltung gegenüber der Kunst für die Allerjüngsten sehr stark in den verschiedenen Ländern. Wird in Norwegen auf den Erlebnisgehalt der Kunst gesetzt, sind es in Deutschland Ergebnisse von Gehirnforschungen, die Kunst für die Allerjüngsten rechtfertigen sollen. In dem Projekt *Klangvogel* wurde auf das Modell des kompetenten Kindes gesetzt. Das Kind wird als vollwertiger, kompetenter und aktiver Mensch gesehen, dem Autorität über seine eigene Erlebniswelt zugesprochen wird.[39] Eine sehr ähnliche Auffassung kennen wir bereits aus der Pädagogik von Maria Montessori.
Das Projekt *Klangvogel* setzte sich als Ziel, Kindern von 0-3 Jahren den Zugang zu Kunst zu ermöglichen. Hinzu kam, dass die Projektinitiator*innen Künstler*innen dazu inspirieren wollten, Kunst für die Allerjüngsten zu produzieren. Die Ergebnisse wurden gesammelt und dokumentiert. Das Projekt stellte außerdem einen Versuch dar, zu einer Haltungsänderung gegenüber dem Kind und der „nicht-instrumentellen Sicht auf Kunst für die Allerkleinsten" beizutragen.[40]
Ähnliche Beobachtungen und Zielsetzungen verfolgte auch *La Baracca* in Bologna. Die Altmeister von Theater für die Allerjüngsten begannen bereits 1987 Theaterformen für Kinder von 0-3 zu entwickeln. Sie gehen mit ihren Stücken bzw. Stück- und Ideenskizzen in die Krabbelstube, um dort für und mit den Kindern in ihrer gewohnten Umgebung zu spielen. Im

---

38 Vgl.:Siemke Böhnisch, *first steps - Bericht aus Norwegen.* Zugriff am 08.10.2012 unter http://www.theatervonanfangan.de/index.asp?UserID=1990704040&size=1280, S.2ff.
39 Vgl.: Ebda, S.3ff.
40 Vgl.: Ebda, S.3ff.

Zentrum steht dabei stets die Auseinandersetzung mit dem Kind und die Erforschung der Beziehung zu ihm. „Diese Haltung bestimmt auch den Gestus der Inszenierungen: Die Künstler wollen eine Situation kreieren, in der eine Beziehung zwischen Akteur und Zuschauer entsteht und in der auch ein emotionaler Austausch untereinander möglich ist.“[41] „È una visione del teatro. Una visione personale di un linguaggio, che non vorrei dire unico, ma sicuramente preziosissimo, per avvicinare gli uomini."[42] Auch *La Baracca* legt großen Wert auf die Dokumentation und Forschung rund um die Begegnungen und Projekte mit und in der Krabbelstube.

Im Zentrum steht dabei kein vollendetes Produkt, welches dem Kind vorgeführt wird, sondern vielmehr der Prozess, welcher die Beziehung und Begegnung ermöglichen soll. Dabei dient die Kunst bzw. das Theater als Sprache, die von allen verstanden werden kann, egal welcher Herkunft oder welchen Alters.

Hierbei drängt sich die Frage auf, inwiefern sich jene Kunstformen, welche von Künstler*innen speziell für diese Altersgruppe entwickelt werden, von jenen Kunstformen unterscheiden, die bereits in den Alltag der Institutionen eingewobenen sind. So ist es durchaus üblich, dass in Kindergärten bzw. Krabbelstuben, von den Pädagog*innen angeleitet, kleine Theaterstücke, zum Beispiel in Form eines Puppenspiels oder Weihnachtsstückes, durchgeführt werden. So gilt etwa der Reigen in Waldorf Kindergärten, begründet auf der Pädagogik von Rudolf Steiner, als täglicher Bestandteil im Kindergarten Ablauf.

> „Beim Reigen wird eine Folge von Liedern, Tänzen, Sprüchen und freien Elementen von der Erzieherin zusammengestellt. Inhaltlich sind die verschiedenen Elemente verknüpft und orientieren sich an der Jahreszeit. Der tägliche Reigen fördert ein breites Spektrum an Kompetenzen wie die Grob- und Feinmotorik, das musikalisch-/ rhythmische Verständnis, die Sprachfähigkeit und die Raumorientierung.“[43]

Im Unterschied zu jenen Projekten, bei denen Künstler*innen in die Kindertageseinrichtungen kommen, um dort mit den Kindern einen begrenzten Zeitraum zu verbringen bzw. für sie zu spielen, wird der Reigen von den Pädagog*innen selbst angeleitet. Sie stellen für die Kinder vertraute Personen dar, welche sie täglich begleiten.

Dies führt uns bereits zur Frage, wer eigentlich die Künstler*innen sind, welche für die Altersgruppe der Allerjüngsten arbeiten, bzw. welche Vorbildung und Kompetenzen sie mitbringen.

---

41 Gabi dan Droste in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.109.

42 Roberto Frabetti/Marina Manferrari [Hg.], *Il nido e il teatro. Adulto e bambino: un rapporto da soggetto a soggetto,* 2000, S.7. Übersetzung d.A. „Es ist eine Vision von Theater. Eine persönliche Vision einer Sprache, ich will nicht sagen einzige Sprache, aber bestimmt sehr wertvolle Sprache, um sich den Menschen zu nähern.“

43 Sebastian Knabe, *Was ist der Reigen im Waldorfkindergarten.* Zugriff am 04.12.2012 unter http://www.knabesebastian.de/Waldorfpaedagogik/Reigen_Waldorfkindergarten.shtml.

Auffallend ist dabei, dass es nicht ausschließlich Schauspieler*innen sind, die ihr Handwerk auf einem Konservatorium oder einer Schauspielschule gelernt haben. Es handelt sich jedoch auch nicht ausschließlich um ausgebildete Pädagog*innen. Die Ausführenden positionieren sich oft zwischen der Kunst und der Pädagogik - ähnlich wie die Kunstsparte des Theaters für die Allerjüngsten. Daher ist die Kooperation zwischen Künstler*innen und Pädagog*innen von großer Bedeutung. „Ziel der Partnerschaften zwischen Kunst und Pädagogik ist dabei, nicht nur den Kindern ästhetische Bildungsräume zu bieten, sondern auch den Pädagogen durch die Begegnung mit den Künstlern neue Handlungsspielräume für die pädagogische Praxis zu eröffnen.“[44]

3.3. Diskurse in Europa und Österreich

Die ersten Entwicklungsschritte von Theater für die Allerjüngsten lassen sich an nur wenigen Personen und Theaterhäusern festmachen. Man muss daher die künstlerische Entwicklung von Theater für die Allerjüngsten stets im europäischen Kontext betrachten. Der Austausch zwischen den einzelnen Ländern und Künstler*innen war und ist wesentlich für die Entwicklung. Jene Personen haben durch ihre Stücke, Forschungsprojekte und Auftritte auf diversen internationalen Festivals dazu beigetragen, dass Theater für die Allerjüngsten zunehmend bekannter wurde und in das Bewusstsein der Theaterschaffenden und vor allem Kultur- und Bildungspolitik gelangte. Von einer festen Verankerung im Kulturverständnis der Gesellschaft und Politik kann man jedoch im Großteil Europas - und bis auf einige wenige Ausnahmen in Italien, Frankreich oder Norwegen - nicht sprechen.
Als Pioniere des Theaters für die Allerjüngsten gelten die Geschwister Valeria und Roberto Frabetti aus Bologna. 1976 gründeten sie *La Baracca - Testoni Ragazzi*, ein Theater, das sich in seiner Arbeit auf Theater für Kinder und Jugendliche konzentrierte. Als die Geschwister Frabetti 1987 mit ihrem Projekt *Il nido e il teatro* starteten, waren sie absolute Vorreiter*innen auf diesem Gebiet. Sie gingen als Künstler*innen in die Krabbelstuben, um dort ihre speziell für jene Altersgruppe entwickelten Stücke aufzuführen. Das Projekt *Il nido e il teatro* entwickelte sich zu einem breiten Rechercheprojekt, in dem durch Beobachtungen, Interaktionen und Dokumentation die bis dahin auf künstlerischer Ebene sehr unerforschte Altersgruppe näher kennen gelernt werden konnte. Dies war außerdem Impuls zum Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...*, ein internationales Theater und Kultur Festival, das nun jährlich in Bologna, im Theater *La Baracca - Testoni Ragazzi (*Teatro Stabile d'Innovazione

44 Kirsten Winderlich in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.69.

per l'Infanzia e Gioventù) stattfindet.[45]

2005 war *La Baracca* Projektleiter und Mitinitiator des Europäischen Netzwerkes *Small Size*.[46]

Als französisches Pendant zu den Geschwistern Frabetti könnte man Agnés Desfosses sehen. Ihren künstlerischen Ursprung hat sie in der Fotografie und dem Straßentheater. Die Regisseurin und Theatermacherin Desfosses leitet gemeinsam mit dem Regisseur Laurent Dupont die Compagnie *ACTA*. Ähnlich wie *La Baracca* arbeiten sie sehr eng mit Psycholog*innen und Pädagog*innen zusammen, um ihre Stücke entwickeln zu können. Krabbelstuben und Kindergärten stellen auch für sie „ein Forschungsfeld für künstlerische Ideen dar".

1989 schuf Desfosses ihre erste Inszenierung für die Allerjüngsten, *Ah! Vos rondeurs* (dt. Titel: O*h! So rund...*). Am bekanntesten und wohl auch am wichtigsten für die Theaterlandschaft der Allerjüngsten war ihr 1996 entwickeltes Stück *Sous la table* (dt. Titel: *Unter dem Tisch*).[47] Dieses wurde v.a. im deutschen Sprachraum sehr stark rezipiert und immer wieder aufgeführt. *Sous la table* wurde gemeinsam mit Frabettis *Der Zug und der Regenbogen* in der Publikation *Spielplatz 13* veröffentlicht.[48] *Sous la table* erlebte 2002 in einer deutschen Version unter der Regie von Agnès Desfosses im Theaterhaus Toihaus in Salzburg seine Österreich Premiere.[49] Sie hatte die Möglichkeit, mit ihren Stücken durch Frankreich und Europa zu touren, um so Netzwerke und Partnerschaften in die Wege zu leiten. 2004 gründete sie schließlich ihr eigenes Festival *Premières Rencontres* in Val d'Oise in der Nähe von Paris.[50]

Eine ähnliche Entwicklung finden wir auch noch in Norwegen, wo 1998 das Forschungsprojekt *Klangfugl - kulturformidling med de minste* (dt. Klangvogel - Kulturvermittlung für die Kleinsten) initiiert wurde. Es folgte, finanziert vom Arts Council Norway, 2000-2002 das Projekt *Klangfugl - kunst for de minste* (dt. Klangvogel - Kunst für die Kleinsten) und 2003-2006 die internationale Version des Projekts *Glitterbird - Art for the Very Young.* Herausragend ist dabei, dass diese Projekte staatlich angeregt und gefördert wurden.

Ziel dabei war es, auf die Rechte der Kinder zu verweisen. Das Projekt stützte sich auf die

---

45 La Baracca. *La Baracca - Testoni Ragazzi.* Zugriff am 05.12.2012 unter http://www.testoniragazzi.it/doc.php?iddoc=10.

46 Vgl.: Ebda.

47 Vgl.: Gabi dan Droste in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.107-108.

48 Roberto Frabetti/Maria Ellero [u.a.], *Spielplatz 13. Sieben Theaterstücke für die Allerkleinsten,* 2000.

49 Toihaus, *Unter dem Tisch.* Regie: Agnès Desfosses. Zugriff am 05.12.2012 unter http://toihaus.at/archiv-2001-2012/archiv-2001-2006/unter-dem-tisch.html.

50 Vgl.: Agnès Desfosses in Wolfgang Schneider [Hg.], *Theatre for Early Years. Research in Performing Arts für Children from Birth to Three,* 2009, S.99ff.

Überlegung, dass Kinder in der „kulturellen Isolation leben, der eine Unterschätzung ihrer Fähigkeiten zugrunde liegt.“[51] Der Fokus wurde dabei auf den Erlebnisgehalt der Kunst gelegt. Kunst sei es wert, erlebt zu werden, und diese Möglichkeit wollte man auch sehr kleinen Kindern nicht vorenthalten.[52]

In Deutschland fand Theater für die Allerjüngsten erst relativ spät Einzug. Zwar gab es immer wieder Produktionen, die einem sehr jungen Publikum präsentiert wurden, die wenigsten davon wurden jedoch explizit für ein Publikum im Alter von 0-3 kreiert. Beim 8.Kinder und Jugendtheater Treffen *Augenblick mal!* (2005) in Berlin gastierten einige internationale Produktionen für die Allerjüngsten. Darunter auch *Il viaggio di una nuvola* (dt. Titel: *Die Reise einer Wolke*) von Roberto Frabetti.[53] Im selben Jahr fand im *Helius Theater* in Hamm das Symposium *First Steps* statt. An zwei Tagen wurde dort unter Vertreter*innen aus Italien, Deutschland, Norwegen und Frankreich über die Thematik diskutiert. Begleitend dazu wurden Stücke gezeigt, u.a. *Sous la table* von Agnès Desfosses und *Erde, Stock und Stein* vom *Helius Theater* Hamm unter der Regie von Laurent Dupont.[54] Das *Helius Theater* entwickelte sich zu einem der bedeutendsten Vertreter Deutschlands im Theater für die Allerjüngsten. Zurzeit orientiert sich das Ensemble bei der Entwicklung von neuen Stücken an Materialien wie Holz, Wasser und Stahl. Aktuelle Produktionen sind *Holzklopfen* (2008), *Ha zwei oohh* (2010) und *Tongestalten* (2011) unter der Regie von Barbara Kölling.[55]

Von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung von Theater für die Allerjüngsten war die Gründung des Europäischen Netzwerks *Small Size*.

> „Small size, the European Network for the diffusion of performing arts aimed at early childhood (0-6) provides a structure through which to meet, share expertise and exchange knowledge, develop collaborative projects and disseminate information and research.“[56]

Das Netzwerk *Small Size* wurde 2005 mit Unterstützung der europäischen Kommission und *Culture 2000* gegründet.[57] Initiiert wurde es von Roberto Frabetti, um „die Idee [zu] befördern, dass das Theater für die Allerkleinsten möglich ist.“[58] Das Projekt *Small Size the Net* erstreckte sich von 2006-2009. Das Folgeprojekt *Small Size, Big Citizens* findet 2009-

---

51 Vgl.: Gabi dan Droste in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.106.

52 Vgl.: Siemke Böhnisch, *first steps - Bericht aus Norwegen.* Zugriff am 08.10.2012 unter http://www.theatervonanfangan.de/index.asp?UserID=1990704040&size=1280, S.2ff.

53 Vgl.: Andrea Gronemeyer/Julia D. Heße [u.a.][Hg.], *Kindertheater Jugendtheater. Perspektiven einer Theatersparte,* 2009, S.148.

54 Vgl.: Gabi Dan Droste, *First Steps.* http://www.helios-theater.de/fileadmin/datensammlung/dokumente/Dokumentation_First_steps_Droste.pdf.

55 Vgl.: Helius Theater, *Repertoire*. In: Homepage Helius Theater. Zugriff am 05.12.2012 unter http://www.helios-theater.de/index.php?id=7.

56 Jo Belloli [Hg.], *Small size book. Small size. A space to Grow,* 2009, S.6.

57 Small Size, *Small Size Story.* Zugriff am 05.12.2012 unter http://www.smallsize.org/smallsizestory.asp.

58 Gabi dan Droste in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.110.

2014 statt. Zurzeit hat das Netzwerk 14 Mitglieder aus 14 Ländern Europas. Dazu gehören *Acción Educativa* (Spanien), *Annantalo Arts Centre* (Finnland), *Baboró International Arts Festival for Children* (Irland), *City of Limoges - Municipal Cultural Centres* (Frankreich), *Helius Theater* (Deutschland), *Kolibri Theater for Children and Youth* (Ungarn), *La Baracca* (Italien), *Lutkovno Gledalisce Ljubljana* (Slovenien), *Polka Theatre* (England), *Teatrul Ion Creangă* (Rumänien), *Théâtre de la Guimbarde* (Belgien), *Toihaus* (Österreich).[59] Zusätzlich zu den 14 Mitgliedern werden außerdem einzelne Institutionen und Produktionen gefördert. Des Weiteren wird versucht, neben den finanziellen Förderungen die Möglichkeit zum künstlerischen Austausch zu schaffen. So publiziert *Small Size* einerseits Bücher, bietet aber auch immer wieder Workshops, Lectures und Fortbildungen für Künstler*innen und Interessierte an.

In Österreich steht zwar die Entwicklung von Theater für die Allerjüngsten noch relativ am Anfang, dennoch gibt es einige Theaterhäuser, die immer öfter Stücke für Kinder im Alter 0-3 in ihren Spielplan aufnehmen. Einige Theater entwickeln spezielle Kleinkind-Schienen, da die Nachfrage an Angebot für die Allerjüngsten sehr groß ist. Die Anführung der folgenden Theaterhäuser und Kompanien entspricht keiner vollständigen Auflistung der österreichischen Initiativen für Theater für die Allerjüngsten. Vielmehr ist es eine Auswahl an Künstler*innen bzw. Theatern, welche speziell oder ausschließlich für die sehr junge Altersgruppe arbeiten.

Das Theaterhaus *Toihaus* in Salzburg ist Mitglied beim europäischen Netzwerk *Small Size*. Das Theaterhaus sieht sich selbst als Vertreter von Theater für die Allerjüngsten in Österreich. Sie produzieren und zeigen Vorstellungen für Kinder ab 0,5 bis 5 Jahren. Außerdem veranstaltet *Toihaus* das internationale Theaterfestival *BIM BAM - Theater für Klein(st)kinder*. Bisher gab es vier Editionen des Festivals, welches alle zwei Jahre in Salzburg stattfindet. Gezeigt wurden Produktionen aus Frankreich, Deutschland, Schweden, Belgien, Dänemark u.a. und Eigenproduktionen.[60]

Im Theaterhaus *Dschungel* in Wien werden ebenfalls Produktionen für die Allerjüngsten gezeigt. Stephan Rabl, der Direktor und künstlerischer Leiter des Hauses, hat selbst bereits vier Stücke für Kinder ab 2 Jahren entwickelt: *Überraschungen* (2006), *Popcorn* (2010), *Sand* (2010) und *Schlaf gut, süßer Mond* (2012). Dabei stellten Tanz und Musik primäre künstlerische Darstellungsmittel dar.[61]

---

59 Small Size, *Co-organizers.* Zugriff am 05.12.2012 unter http://www.smallsize.org/coorganizers.asp.

60 Toihaus, *Festival Bim Bam 2013.* Zugriff am 14.04.2013 unter http://toihaus.at/festival-bim-bam-2013.html.

61 Dschungel Wien, *Überraschungen,* Regie: Stephan Rabl. Zugriff am 18.02.2013 unter http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/270/.
Dschungel Wien, *Popcorn*. Regie: Stephan Rabl. Zugriff am 06.03.2013 unter http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/103/#main.
Dschungel Wien, *Sand*. Regie: Stephan Rabl. Zugiff am 06.03.2013 unter http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/25/.
Dschungel Wien, *Schlaf gut, süßer Mond*. Regie: Stephan Rabl. Zugriff am 14.04.2013 unter

Das Dachtheater unter der Leitung von Cordula Nossek begann 2001 und formierte schließlich 2009 eine Initiative zur Theaterform *Theater für die Allerkleinsten.* Cordula Nossek hat bisher sechs Stücke für die Allerjüngsten im Alter 1-5 entwickelt: *Ebbe und Flut* (2010), *Unter dem Rock* (2009), *Einzelschafe* (2007), *Krokodilstränen* (2006), *Schneckenalarm* (2004) und *Die Sterne von San Lorenzo* (2002).[62]
theater.nuu macht seit 2012 Performance für junge Menschen und legt dabei seinen Fokus auf Theater für die Allerjüngsten. Sie kreieren außerdem Performances für Krabbelstuben und Kindergärten. Bisher gibt es zwei Stücke von *theater.nuu*: *Viduli* (2012) *und Moon Awooh* (2013).[63]

http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/271/.

62 Dachtheater, *Dachtheater*. Zugriff am 14.04.2013 unter http://www.dachtheater.com/.

63 Theater Nuu, *About theater.nuu*. Zugriff am 11.04.2013 unter http://theaternuu.at/about/.

4. Theater als »Ästhetische Bildung«

Der aus dem Griechischen stammende Begriff der *Ästhetik* kann mit „sinnliche Wahrnehmung“ bzw. „Sinnwahrnehmung“ übersetzt werden. Die Ästhetik wurde ab Mitte des 18.Jahrhunderts als Teildisziplin der Philosophie geführt und bezieht sich auf die „sinnliche Erkenntnis“ und auf „das Schöne“. Kunst gilt als Gegenstand der Ästhetik. Ästhetische Bildung wird oftmals als „Wahrnehmungserziehung“, „Bildung der Sinne“ oder „im engeren Sinne als Bildung durch die wahrnehmende und gestaltende Auseinandersetzung mit Kunst“ gesehen. Friedrich Schiller formulierte 1795 erstmals die „bildungstheoretische Frage nach der Bedeutung von Kunst bzw. künstlerischer Tätigkeit für den Bildungsprozess des Menschen“ in seinen *Briefen zur ästhetischen Erziehung des Menschen.* Dabei bezieht sich Schiller auf Kants Autonomieästhetik und spricht sich gegen „jede Form der Verzweckung von Kunst für moralische oder theoretische Bildung“ aus. „Aufgabe der Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk ist es nach Schiller, Sinnlichkeit und Vernunft (Stoff- und Formtrieb) in einem dritten Zustand, den er den »ästhetischen« nennt, zu vereinigen.“[64]
Der Appell zur Ästhetische Bildung als Bildung der Sinne ist keine neue Erscheinung. Sehr früh schon erkannten Philosophen und Pädagogen, dass ein ganzheitliches Lernen und vielfältige Sinneserfahrungen für die kindliche Entwicklung bedeutsam sind: Als einer der ersten Pädagogen wies Johann Amos Comenius (1592 – 1670) darauf hin, dass Wissen auf Sinneswahrnehmung basiert. Der Philosoph John Locke (1632 – 1704) verkündete: „Nichts ist im Verstand, was nicht vorher in den Sinnen war.“ Er ging jedoch noch von einer Zweiteilung des Menschen in sinnliche und geistige Kräfte aus. In seinem berühmten Erziehungsroman *Émile oder über die Erziehung* widmete der Philosoph Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778) ein Kapitel der „Übung der Organe und Sinne“. Für ein ganzheitliches „Lernen mit Kopf, Herz und Hand“ plädierte der Pädagoge Johann Heinrich Pestalozzi (1746 – 1827). Einige Jahrzehnte später entwickelte Maria Montessori (1870 - 1952) den pädagogischen Ansatz, welcher auf Selbstständigkeit und Selbstbestimmtheit des Kindes basiert. Nach dem Motto »Hilf mir, es allein zu tun« entwarf sie Modelle von sinnesaktivierenden Lern- und Spielmaterialien. Jene Ansätze galten lange Zeit als philosophische Theorien, mit den Erkenntnissen aktueller Hirn-, Intelligenz- und Lernforschungen können diese Theorien jedoch gefestigt werden.[65]

---

64 Gerd Koch/Marianne Streisand[Hg.], *Wörterbuch der Theaterpädagogik,* 2003, S.9ff.

65 Wolfgang Schneider, *Die Kategorie der Einfachheit und die Komplexität des Theaters.* In Dokumentation des Symposiums „first steps - Theater für die Allerkleinsten“. Zugriff am 05.04.2013 unter http://www.helios-theater.de/fileadmin/datensammlung/dokumente/Dokumentation_First_Steps_Schneider.pdf.

Die Diskussionen über Ästhetische Bildung als Bildung der Sinne wurden durch die Bildungsdebatte von neuem angeheizt. Es gilt, Bildung kann nicht früh genug beginnen. Vor allem hinsichtlich der Tatsache, dass Kinder in den ersten Jahren ihres Lebens die größten Lernfortschritte machen. Somit gewann der Kindergarten, vor allem aber die Krabbelstube, als Institution der Erziehung mehr Aufmerksamkeit. Im Kern dieser Debatte steht keine institutionalisierte Züchtung von Hochbegabten, sondern der Fokus auf den „Forschergeist" des Kindes. Das Kind wird als kompetent betrachtet, es hat das Recht auf Bildung und das von Anfang an. Kompetent „[...] meint in diesem Zusammenhang nicht alles können, sondern alles lernen können."[66]

4.1. Kulturelle Bildung als Ästhetische Bildung

Kulturelle Bildung wird als Bestandteil jedes Sozialisierungsprozesses betrachtet. „Kulturelle Bildung von Kindern und Jugendlichen folgt einem ganzheitlichen Verständnis von allgemeiner Bildung. Sie zielt auf kognitives, emotionales und soziales Lernen *'mit allen Sinnen'.* Im Unterschied zur Schule sieht sie ihre Aufgabe weniger zentral in der Vermittlung kognitiven Wissens."[67]

Unter demselben Titel *Kulturelle Bildung als Ästhetische Bildung* veröffentlichte Eckart Liebau, Professor für Pädagogik, in der Publikation *Theater von Anfang an!* einen Artikel. Er beschäftigt sich darin mit dem Begriff der Kulturpädagogik und den historischen Zusammenhängen. Er analysiert die anthropologischen Voraussetzungen, welche sowohl für die Kulturelle sowie Ästhetische Bildung gegeben sein müssen. Ästhetische Bildung wird dabei als Teil der Kulturellen Bildung betrachtet. Entscheidend für die anthropologische Entwicklung „sind kollektive und individuelle Entwicklungen und Erfahrungen." Diese Entwicklungen sind „immer im historischen und kulturellen Kontext zu sehen."[68]

Liebau nennt fünf Dimensionen, welche als anthropologische Voraussetzungen für kulturelle Bildung zu sehen sind und vom Menschen bzw. seinem Umfeld beeinflusst werden können. Diese sind: „Leiblichkeit, Sozialität, Kulturalität, Historizität und Subjektivität des Menschen." Mit Leiblichkeit meint Liebau „die Grundlage allen pädagogischen Handelns". Der Mensch erkennt über sie seine Wahrnehmungsfähigkeit und „Grenzen des Handelns". Die Sozialität verweist auf dem Menschen in seinem Umfeld, er befindet sich in Beziehungen, Kooperationen und Konflikten. „Kulturalität zeigt Menschen als symbolgebrauchende Wesen, die sich mit Hilfe von sprachlichen, bildlichen, klanglichen, gestischen Symbolen ausdrücken

66 Angelika von der Beek, *Bildungsräume für Kinder von Null bis Drei,* 2012, S.9.

67 Gerd Koch/Marianne Streisand[Hg.], *Wörterbuch der Theaterpädagogik,* 2003, S.171.

68 Eckart Liebau in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.49.

und verständigen und die für ihre Sinnverständigung auf eben diese Symbole angewiesen sind.“ Historizität verweist auf den geschichtlichen Kontext, in dem das Individuum, dessen eigene Geschichte einer Endlosigkeit unterliegt, eingebettet ist. Außerdem verweist sie auf das kulturelle Erbe sowie individuelle und kollektive Erfahrungen, welche weiter gegeben werden. Subjektivität bezieht sich auf den Menschen - „alles menschliche Empfinden, Denken, Handeln wird von einzelnen Menschen vollzogen und geht mit ihrem Tod unter [...]. Das Recht auf Entfaltung der Subjektivität bildet daher das eigentliche Zentrum und den entscheidenden Fluchtpunkt der politischen, aber auch der pädagogischen Bemühungen und eine humane und friedliche Kultur. Es bildet den Kern der Menschenrechte.“[69] Diese fünf Dimensionen stellen aber nicht nur die Basis für Kulturelle Bildung dar, sondern für jede Art von Bildungs- und Entwicklungsprozess.
Liebau sieht Kulturelle Bildung als Ästhetische Bildung. So sind es laut Pestalozzi „Kopf, Herz und Hand“, die gemeinsam gebildet werden müssen. Der menschliche Leib wird als „Werkzeugleib“ gebraucht. Einerseits als „Sinnenleib, mit dem er wahrnimmt, und als Erscheinungsleib, mit dem er sich darstellt.“ Der Mensch kann seinen Leib jedoch nur dann als Werkzeugleib wahrnehmen, wenn er sich mit diesem beschäftigt. Erst durch die Beschäftigung mit den Sinnen werden diese zu wahrnehmenden Sinnen.[70]
„Wann beginnt kulturelle Bildung als ästhetische Bildung? Wann soll sie beginnen? Genau genommen beginnt sie schon im Mutterleib, mit der Entwicklung der Wahrnehmungsorgane und der elementaren Wahrnehmungsfähigkeit. Zu einer differenzierten Entfaltung aber braucht sie die Kunst, von Anfang an.“[71]

4.2. Erleben von Kunst

„Ästhetische Bildung ist zunächst ein Bildungsprozess, der auf ästhetischen Erfahrungen beruht.“[72] Jene ästhetischen Erfahrungen können mit den Sinnen wahrgenommen werden und eben da knüpft ästhetische Bildung an. „Es geht nicht um Qualifikation, sondern um die Bildung der Sinne [.]“[73]

> „Die in der menschlichen Leibesorganisation gegebenen Sinnesorgane [...] werden [...] erst durch die menschliche Arbeit, worunter hier vor allem Werke der Kunst zu verstehen sind, zu eigentlichen menschlichen Sinnen. Erst durch das Hören der Musik wird das Ohr zu einem für die Schönheit

69 Vgl.: Eckart Liebau in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.50ff.
70 Vgl.: Ebda, S.53.
71 Ebda, S.56.
72 Stephan Hoffmann in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.65.
73 Eckart Liebau in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.54.

> 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.“[74]

Es kommt also erst durch die ästhetische Erfahrung zu einem Bildungsprozess der Wahrnehmung und der Sinne.

Der Begriff der Ästhetischen Bildung fand in den 1990er Jahren Einzug in Diskurse der Theaterpädagogik. Im Zentrum steht hierbei nicht nur die Wahrnehmung des Spiels sondern das Spielen an sich. Dabei orientiert sich die Ästhetische Bildung innerhalb der Theaterpädagogik an spezifischen Bedingungen theatraler Gestaltung. Der Fokus liegt auf den Erfahrungen, die die nichtprofessionellen Akteure mit diesen Gestaltungsformen machen können.[75] Dabei ist das Theaterspiel der Kinder weniger an einem Ergebnis orientiert, als vielmehr an dem Erleben des Spielens. Die Kinder haben die Möglichkeit, in einem gewissen Rahmen, in dem es bestimmte Regeln gibt, in einer Theateraktion zu agieren. Stephan Hoffmann beschreibt in seinem Beitrag *Theater für Zweijährige? Warum nicht!* in der Publikation *Theater von Anfang an!* ein theaterpädagogisches Projekt in einer Kindertagesstätte. Er betrachtet „die Theateraktionen in den Kindergruppen als strukturiertes und regelgeleitetes Phantasiespiel, in denen die Spieler ihre Phantasie bewusst einsetzen [...]. Solche Situationen immer wieder zu erleben, ermöglicht eine ästhetisierte Wahrnehmung der Umwelt und des Selbst. Anders gesagt: Dieses Spiel ermöglicht bewusste ästhetische Erfahrungen.“[76] In diesem Fall handelt es sich um ein theaterpädagogisches Projekt, das mit zweijährigen Kindern durchgeführt wurde. Die Kinder hatten die Möglichkeit in einem abgesteckten Rahmen ästhetische Erfahrungen zu machen. Dabei sollte der Rahmen die Freiheit des Kindes nicht begrenzen, sondern vielmehr die Basis für den Selbstbildungsprozess des Kindes darstellen.

Ästhetische Bildung als sinnliches Erleben von Kunst manifestiert sich in der Bereitstellung von Materialien und Herausforderungen, die von den Kindern selbstbestimmt in Anspruch genommen werden können. Angelika von der Beek nennt in ihrer Publikation *Pampers, Pinsel und Pigmente* das „Spuren hinterlassen“ als Ausdruck frühkindlicher Kreativität.

> „Spuren von kleinen Kindern? Wenn Sie dabei an Marmeladenkleckse denken, liegen Sie richtig. Marmelade ist ein Material, dessen Handhabung Sie kleinen Kindern nicht beibringen müssen. Etwas selbst tun - genau das ist die Basis für die Entfaltung der kreativen Potentiale von Kindern: Wenn ich als Kind tun darf, was ich kann, dann entwickle ich mich weiter.“[77]

---

74 Otto F. Bollnow, *Zwischen Philosophie und Pädagogik,* 1988, S.25-43.

75 Vgl.: Gerd Koch/Marianne Streisand [Hg.], *Wörterbuch der Theaterpädagogik,* 2003, S.10.

76 Stephan Hoffmann in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.63.

77 Angelika von der Beek, *Pampers, Pinsel und Pigmente. Ästhetische Bildung von Kindern unter drei Jahren,* 2008, S.8.

Dabei wird deutlich, auf was sich Von der Beek bezieht: es ist das eigenständige und selbstbestimmte Experimentieren mit den Sinnen, welches individuelle und selbstbestimmte Bildungsprozesse auslöst. Diese erlebt das Kind unabhängig von Erwachsenen.
Zwar konzentriert sich Von der Beek in ihrer Forschung auf die Auseinandersetzung mit bildender Kunst im Krabbelstubenalltag, viele ihre Beobachtungen lassen sich dennoch gut auf Theater für die Allerjüngsten umlegen. Denn in beiden Fällen liegt das Hauptaugenmerk auf dem Erlebnischarakter der Kunst.
Wir gehen in Bezug auf Theater von aktiven Zuschauer*innen und Zuhörer*innen aus. Da sich ihre Tätigkeit jedoch nicht nur auf das Schauen oder Hören bezieht, sondern auf alle Sinne, bevorzuge ich den Begriff des aktiven Publikums. Das aktive Publikum nutzt alle Sinne für die Wahrnehmung und macht dabei ästhetische Erfahrungen, wodurch Ästhetische Bildung stattfindet.[78]
Kirsten Winderlich hat ihren Forschungsschwerpunkt in der Ästhetischen Bildung der Kindheit. Sie sieht eine Schnittstelle zwischen Theater und Frühpädagogik. Um den Kontakt dieser beiden Disziplinen zu ermöglichen, braucht es Kooperation und Kommunikation zwischen Künstler*innen und Pädagog*innen.[79]

4.3. Ästhetische Bildung von Anfang an

Eingehend mit der Bildungsdebatte und der Unzufriedenheit mit den Ergebnissen der PISA Studie, verbreitete sich die Meinung, Bildung könne nicht früh genug beginnen. Durch frühere Förderung verspricht man sich bessere Bildungschancen. Gerd E. Schäfer spricht von Bildung, die mit der Geburt beginnt.[80]
Bei der Forschung mit Theater für die Allerjüngsten sind es vor allem drei Initiativen, welche sich ausführlich mit der Praxis beschäftigen und diese maßgeblich beeinflusst haben. Es handelt sich dabei um das Projekt *Theater von Anfang an!,* welches von Gabi dan Droste geleitet wurde, das Projekt *Il nido e il teatro* unter der Leitung von Roberto und Valeria Frabetti von *La Baracca* und das Projekt *Small Size.* In jedem dieser Projekte geht es um die praktische Auseinandersetzung mit Theater für die Allerjüngsten. Dabei wurden Stücke entwickelt, analysiert und dokumentiert. Alle drei legen jedoch besonderen Wert auf eine wissenschaftliche und theoretisch fundierte Auseinandersetzung. Dabei bildet Ästhetische Bildung die Basis und somit die Grundvoraussetzung für die Entwicklung und das Bestehen von Kunst bzw. Theater für die Allerjüngsten.

---

78 Vgl.: Stephan Hoffmann in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.64.
79 Vgl.: Kirsten Winderlich in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.69ff.
80 Vgl.: Gerd E. Schäfer, *Bildungsprozesse im Kindesalter. Selbstbildung, Erfahrung und Lernen in der frühen Kindheit,* 2011, S.25ff.

4.3.1. *Theater von Anfang an!*

Das Projekt *Theater von Anfang an!* entwickelte sich ausgehend von dem Kinder- und Jugendtheaterzentrum der Bundesrepublik Deutschland über den Zeitraum 2006-2009 und beruhte auf Vernetzung sowie verschiedenen Modellen und Methoden, welche Impulse zur frühkindlichen Ästhetischen Bildung liefern sollten. „Das Modellprojekt *Theater von Anfang an! Vernetzung, Modelle, Methoden: Impulse für das Feld frühkindlicher ästhetischer Bildung* hat sich als ein Beitrag zur aktuellen bundesweiten Debatte um Bildung in der frühen Kindheit verstanden. Es widmete sich Theaterformen für Kinder und mit Kindern im Alter bis zu fünf Jahren.“[81]

Es wurden von Künstler*innen, Wissenschaftler*innen und Pädagog*innen Theaterformen für Kinder im Alter von 0-5 Jahren erforscht und entwickelt. Das Projekt basierte auf dem Austausch der verschiedenen Erfahrungen und Branchen. Dabei war der wissenschaftliche Zugang auf Basis der Psychologie, Philosophie oder Theaterwissenschaft ebenso zentral wie der pädagogische und künstlerische.

Ausgehend von diesem Projekt entstand die Publikation *Theater von Anfang an!* in Buchform, herausgegeben von Gabi dan Droste. Es ist eine Sammlung von verschiedenen Beiträgen, in denen die Expert*innen ihre verschiedenen Sichtweisen, ästhetischen und pädagogischen Ansätze und Erfahrungen dokumentiert und analysiert haben. Außerdem wurden die Ergebnisse der einzelnen Forschungsprojekte und Diskussionsbeiträge externer Referent*innen zusammengefasst. Im deutschsprachigen Raum stellt die Publikation *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit* eine der wenigen und zentralen Quellen zu Theater für die Allerjüngsten sowie dessen Einbettung im Kontext der Ästhetischen Bildung dar.

Die Publikation wurde in zwei große Teile strukturiert: »Kontexte-Hintergründe« und »Theater von Anfang an«. Dabei bildet der erste Teil die Basis für das Verständnis der Entwicklung und Kontextualisierung von Theater für die Allerjüngsten. Es folgen Beiträge aus dem Kontext der Bildung und aus dem Kontext der Kunst. Dabei wird deutlich, dass Theater für die Allerjüngsten kaum außerhalb des Bildungskontextes gesehen werden kann. „Theater - sehen und spielen - ist Teil ästhetischer Bildung. Der Kontext »Bildung« steht am Anfang der Publikation und skizziert damit den Hintergrund, des Projekts [...]. Theater für die Allerkleinsten wird in diesem Themenkomplex als wichtiger Bestandteil der frühkindlichen

---

81 Gabi Dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Vernetzung, Modelle, Methoden: Impulse für das Feld frühkindlicher ästhetischer Bildung. 2006 bis 2009*. Zugriff am 05.04.2013 unter http://www.jugendtheater.net/fileadmin/inhalt/themen/pdf/Tv%21Projektabschlussbericht_Droste.pdf.

Bildung hervorgehoben.“[82] Es ist vor allem das Zusammenspiel von Bildung und Kunst, welches das Fundament für das Bestehen von Theater als Kunstform für die Allerjüngsten darstellt. Der zweite Teil des Buches widmet sich schließlich dem Theater für die Allerjüngsten als Gegenstand der Dokumentation und Forschung. Unterkapitel bilden dabei die Punkte »Wahrnehmung«, »Wechselspiele zwischen Darstellern und Zuschauern« und »Eltern, Gemeinschaft und Fest«.

Der Kontext »Bildung« wird hier aus mehreren Perspektiven beleuchtet. Peter Cloos, Juniorprofessor für Pädagogik der frühen Kindheit, beschäftigt sich in seinem Beitrag vor allem mit der Frage der Entwicklung von Kindheitsbildern durch kulturpädagogische und künstlerische Praxis. Gerd Taube, Theaterwissenschaftler und Leiter des Kinder- und Jugendtheaterzentrums der Bundesrepublik Deutschland, behandelt vorrangig das Spannungsfeld zwischen Kunst und Pädagogik. Eckart Liebau, Professor für Pädagogik, analysiert kulturelle Bildung als ästhetische Bildung und verankert darin das Theater für die Allerjüngsten. Stephan Hoffmann ergänzt das Kapitel mit der Sicht eines Theaterpädagogen und berichtet dabei von einem Projekt in einer Krabbelstube, in dem Kinder im Alter von 2 Jahren selbst Theater gespielt haben. Kirsten Winderlich, Kunstpädagogin mit Fokus auf Ästhetische Bildung im Kindesalter, beschäftigt sich in ihrem Beitrag ausführlich mit der Kooperation zwischen Künstler*innen und Pädagog*innen. Der letzte Beitrag im Kontext Bildung stammt von dem Künstler Otmar Wagner und der Künstlerin Rike Reiniger, die im Gespräch mit Gabi dan Droste über ihren Zugang zum Theater für die Allerjüngsten und ihren hohen Anspruch an künstlerische Qualität sprechen.[83]

Projekte wie *Theater von Anfang an!* sind vorrangig an der Weiterentwicklung und Forschung über Theater für die Allerjüngsten interessiert. Über die Öffentlichkeitsarbeit und die Publikationen bildet das Projekt eine wesentliche Informations- und Input-Quelle.

4.3.2. *Il nido e il teatro*

1987 initiierte *La Baracca* in Bologna das Projekt *Il nido e il teatro* (dt. Die Krabbelstube und das Theater). Ein Projekt, das sich in der Intention an Kinder im Alter von 0-3 Jahren richtete. *La Baracca* zählt zu einer der wenigen Kompanien, die sich auf jene Altersgruppe konzentrieren und gezielt in Krabbelstuben gehen, um den direkten Kontakt zu suchen. Im Zuge dieses Kunst- und Rechercheprojekts arbeiteten sie mit den Institutionen der Krabbelstuben zusammen. Austausch mit den Pädagog*innen war dabei die

---

82 Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.14.

83 Vgl.: Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.14.

Grundvoraussetzung für die Begegnung mit den Kindern und somit für das Zustandekommen des Projektes.

Seit 1987 wurde von *La Baracca* eine Vielzahl an Stücken für Kinder im Alter 0-3 entwickelt und international aufgeführt. Im Zuge des Projekts entstand 1989 ein Festival, das denselben Namen trug: *Il nido e il teatro - Festival – convegno internazionale di teatro per la prima infanzia* (dt. Festival - Internationaler Kongress von Theater für die frühe Kindheit). Durch die Unterstützung der Stadt Bologna konnte das Projekt weiter geführt werden. Im Rahmen des Dreijahresprojekts *La città dell'infanzia* zwischen 1999-2001 und der Unterstützung von *Culture 2000* konnte das Festival *Il Teatro e il Nido - Festival internazionale di teatro per la prima infanzia* wiederholt veranstaltet werden. Das Festival entwickelte sich weiter und wurde 2004 erstmals unter dem Namen *Visioni di futuro, visioni di teatro...- Festival internazionale di teatro e cultura per la prima infanzia* in Bologna veranstaltet. Seitdem findet das Festival jedes Jahr an 10 Tagen zwischen Februar und März in Bologna im Theaterhaus *La Baracca - Teatoni Ragazzi* statt. 2008 erhielt es den ASSITEJ Award für Artistic Excellence.[84]

Außerdem wurde im Jahr 2000 unter dem Namen *Il nido e il teatro - Adulto e bambino: un rapporto da soggetto a soggetto.* (dt. Die Krabbelstube und das Theater - Erwachsene*r und Kind: eine Beziehung zwischen Subjekt und Subjekt) ein Buch mit verschiedenen Beiträgen von Künstler*innen, Pädagog*innen und Wissenschaftler*innen publiziert. Roberto Frabetti beginnt das Vorwort des Buches, welchem er den Titel „Una premessa - il sogno proibito“ (dt. Ein Vorwort - der verbotene Traum) verliehen hat, mit den Zeilen:

> „Ciò che ti spinge verso il teatro è l'assoluto bisogno di esprimerti, la necessità di raccontare idee e pulsioni, l'insofferenza a celare dubbi e domande esistenziali, l'impossibilità di separare il presente, le tracce passate e le visioni future. Forse nel fare teatro, ogni volta che si va in scena o ogni volta che si prende in mano un testo, si esprime il desiderio di rinascere. Sogno impossibile, desiderio proibito.“[85]

Für die Geschwister Frabetti, die dieses Projekt initiiert haben, war es eine Zukunftsvision, in der Theater für die Allerjüngsten nicht nur möglich, sondern auch anerkannt und etabliert war. Ihr Blick richtet sich dabei jedoch nicht ausschließlich auf die Theaterlandschaft, sondern auf die Entwicklung des Kindes. Im Zentrum steht die Beziehung zwischen Erwachsenen und

---

84 La Baracca, *Il nido e il teatro.* Zugriff am 08.04.2013 unter http://www.testoniragazzi.it/doc.php?iddoc=270&lang=it.

85 Roberto Frabetti/Marina Manferrari [Hg.], *Il nido e il teatro. Adulto e bambino: un rapporto da soggetto a soggetto,* 2000, S.7. Übersetzung d.A. „Also was treibt dich ins Theater, es ist das absolute Verlangen sich auszudrücken, die Notwendigkeit, Ideen und Impulse zu erzählen, die Ungeduld, der Zweifel und existentielle Fragen zu lüften, die Unmöglichkeit, die Gegenwart von den Spuren der Vergangenheit und Visionen der Zukunft zu trennen. Vielleicht drückst du jedes Mal, wenn du Theater machst, jedes Mal, wenn du auf der Bühne stehst oder wenn du einen Text in den Händen hältst, den Wunsch aus, wiedergeboren zu werden. Ein unmöglicher Traum, ein verbotenes Verlangen.“

Kindern. „Vale in un rapporto educativo, vale in un rapporto teatrale“[86] Diese Beziehung zeigt sich in der Krabbelstube bzw. dem Theater auf pädagogischer Ebene und auf der Ebene des Theaters.[87]

4.3.3. *Small Size*

Small Size wurde 2005 mit der Unterstützung der Europäischen Kommission und *Culture 2000* gegründet.

> „Small size, the European Network for the diffusion of performing arts aimed at early childhood (0-6), provides a structure through which to meet, share expertise and exchange knowledge; to develop collaborative projects and disseminate information and research. Through its networking, Small Size aims to promote an awareness of the significance of performing arts for early childhood with objectives that include increasing children's creative potential along with the comparison of different European cultural traditions. In addition, it aims to give value to projects and events that support the development of training and educational programmes for early years educators and artists, and for producers and artists creating productions for the early childhood audiences through widening opportunities for research and collaboration.“[88]

Small Size ist ein europäisches Netzwerk für den Austausch und die Förderung von Theater für die Allerjüngsten, wobei sich die Altersgruppe der Allerjüngsten von 0-6 Jahren erstreckt. Ziel ist es, das Bewusstsein für Theater für die Allerjüngsten zu schärfen, um somit einen größeren Fokus auf die kreative und ästhetische Entwicklung des Kindes zu legen. Somit werden von *Small Size* immer wieder Trainings- und Ausbildungsprogramme angeboten, welche von Pädagog*innen, Künstler*innen und interessierten Einzelpersonen besucht werden können.[89]

2006 wurde die Förderung des Projekts bis 2009 von der Europäischen Kommission und *Culture 2000* gewährleistet, das Projekt lief dann unter dem Namen *Small Size, the Net.* Danach wurde das Projekt unter dem Namen *Small Size, Big Citizens* weitergeführt.

> „Young children are »big« citizensand, as such, subjects of rights. »Small size, big citizens - Widening of the European Network for the diffusion of the performing arts for Early Years« gives claim to young children's right to enjoy the Arts to be part of the artistic processes that nourish their emotional intelligence and help them develop harmoniously their sensibilities and competences.“[90]

---

86 Übersetzung d.A. „Dies gilt in einer pädagogischen Beziehung und in einer theatralen Beziehung.“

87 Vgl.: Roberto Frabetti/Marina Manferrari [Hg.], *Il nido e il teatro. Adulto e bambino: un rapporto da soggetto a soggetto,* 2000, S.7ff.

88 Small Size, *About Small Size.* Zugriff am 08.04.2013 unter http://www.smallsize.org/aboutsmallsize.asp.

89 Jo Belloli [Hg.], *Small size book. Small size. A space to Grow,* Bologna: Edizioni Pendragon 2009, S.6.

90 Small Size, Small Size, big Citizens. Zugriff am 08.04.2013 unter http://www.smallsize.org/smallsizebigcitizens.asp.

Zurzeit gibt es sechs Publikationen von *Small Size* in Buchform. Diese setzen sich aus internationalen Beiträgen aus Wissenschaft und Praxis zu Diskursen über Theater für die Allerjüngsten zusammen. Außerdem publiziert *Small Size* regelmäßig Papers, welche zum Download auf der offiziellen Homepage des Netzwerks öffentlich zur Verfügung stehen.[91]

[91] Small Size, *Books*. Zugriff am 08.04.2013 unter http://www.smallsize.org/library_categories.asp?idCategoria=2.

5. Spezifische Komponenten einer Aufführung für die Allerjüngsten

Die bisherigen Ausführungen widmeten sich hauptsächlich den Voraussetzungen für Theater für die Allerjüngsten, welche das Bestehen und die Entwicklung möglich machen. Über den Aufbau und die Bestandteile einer Aufführung für Kinder im Alter 0-3 wurde bisher noch nicht gesprochen. Eine Aufführung besteht aus vielen unterschiedlichen Komponenten und Aspekten, die einander gegenseitig beeinflussen. In den folgenden Punkten will ich jene spezifischen Komponenten einer Aufführung für die Allerjüngsten genauer analysieren. Zwar sind es ähnliche Aspekte, die auch auf eine Aufführung für erwachsenes Publikum zutreffen, ihre Ausdifferenzierung unterscheidet sich aber in vielerlei Hinsicht.
Wie bei den meisten Theaterformen kann man auch bei Theater für die Allerjüngsten nicht von einer allgemeingültigen Formstruktur sprechen, welche jeder Aufführung innewohnt. Dennoch gibt es Komponenten, die in jeder Aufführung enthalten sind, vielleicht von unterschiedlicher Intensität und Qualität, jedoch formgebend.

> „[...] it has got its own dimension, that it is an exciting subset (in its mathematical meaning) of that wonderful set represented by theatre. I also believe that theatre for children is a set itself, formed by many subsets each of them different from the other. Specificity is separation, but no necessarily contrast. Different units coexist and create a great big unit. These are the basis of set theory.“[92]

Eine spezifische Komponente stellt zuallererst das Publikum (**5.1.**) dar. So ist hier das Alter des Publikums Voraussetzung für eine eigene Theaterform. Kaum eine andere Form von Theater ist so von ihrem Publikum abhängig wie diese. Die Beziehung, welche von den Spieler*innen zum Publikum aufgebaut wird, stellt eine weitere Komponente dar, dabei wird mit Formen der Partizipation und Interaktion (**5.2.**) gearbeitet. Auffallend ist, dass im Theater für die Allerjüngsten selten von Schauspieler*innen oder Darsteller*innen gesprochen wird, vielmehr spricht man hier von Spieler*innen (**5.3.**). Doch wovon handelt ein Stück für die Allerjüngsten, was wird erzählt und wie entsteht der Plot (**5.4.**)? Es werden sehr unterschiedliche Ausgangspunkte gewählt, die nicht unbedingt durch einen Stücktext festgelegt werden müssen. Auf der Ebene der Narration werden verschiedene künstlerische Ausdrucksmittel (**5.5.**) eingesetzt. Eine wesentliche Komponente stellt außerdem der Raum (**5.6.**) dar, in dem die Aufführung stattfindet. Hier handelt es sich vor allem um zwei unterschiedliche Räumlichkeiten, der theaterexterne Raum, wie die Krabbelstube oder der Kindergarten und der Theaterraum. Hier wird mit speziellem Fokus auf die Rezeption des

[92] Roberto Frabetti inWolfgang Schneider [Hg.], *Theatre for Early Years. Research in Performing Arts für Children from Birth to Three,* 2009, S.135.

sehr jungen Publikums mit Licht und Beleuchtung (**5.7.**) gearbeitet. Kinder im Alter 0-3 haben außerdem eine andere Auffassung von Zeit (**5.8.**), diese stellt eine weitere Komponente bei der Analyse einer Aufführung für die Allerkleinsten dar. Viele der Kinder im Publikum erleben ihre ersten Theatererfahrungen, sie kennen noch keine Codes welche es zu befolgen gilt, daher gibt es unterschiedliche Methoden wie Regeln im Theater (**5.9.**) etablieren werden. Unterstützend zur Analyse der spezifischen Komponenten einer Aufführung für 0-3 Jährige, werde ich mich auf verschiedene Beispiele von Theaterstücken beziehen. Die meisten der hier angeführten Theaterstücke habe ich während des Theaterfestivals *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in den Jahren 2012 und 2013 in Bologna gesehen und dokumentiert.

5.1. Publikum

Wenn man vom Publikum im Theater für die Allerjüngsten spricht, so meint man in erster Linie die Kinder im Alter zwischen 0-3 Jahren. Diese kommen jedoch nicht alleine ins Theater, sie werden von Erwachsenen begleitet. Wenn das Theaterstück vor einer Kindergruppe aufgeführt wird, sind dabei mindestens 2-3 Pädagog*innen bzw. Helfer*innen anwesend, je nach der Anzahl der Kinder. Sehr oft finden die Vorstellungen aber auch an Nachmittagen oder Wochenenden statt, welche bevorzugt von Familien, Kindern mit ihren Eltern, Großeltern oder anderen privaten Begleitpersonen besucht werden. Vorerst will ich mich auf das sehr junge Publikum konzentrieren.
Theater für Kinder hat eine spezielle Beziehung zu seinem Publikum. Besonders deutlich wird dies bei Theater für Kinder unter drei Jahren.

> „[...] every age group has its own specific features. The teenagers, the children from eight to ten, those who are six or seven years old, the kindergarden children and the young, the very young ones, those who are one up to three years old or even younger, those who are often called 'babies', using a word that I do not like, because it does not represent their complexity.“[93]

Das von Theater für die Allerjüngsten angesprochene Publikum ist zwischen 0-3 Jahre alt. In den ersten drei Lebensjahren entwickeln die Kinder viele Fertigkeiten. Viele von ihnen können noch nicht sprechen oder laufen oder sie haben es eben erst gelernt. Die Kinder beginnen gerade erst die Welt zu entdecken.[94] So ist es auch für die meisten unter ihnen das erste Mal, dass sie im Theater sind bzw. einem Theaterstück beiwohnen. Wenn erwachsene Menschen etwas zum erstem Mal erleben, kategorisieren sie es und bringen es sofort in

---

93 Roberto Frabetti inWolfgang Schneider [Hg.], *Theatre for Early Years. Research in Performing Arts für Children from Birth to Three,* 2009, S.135.

94 Vgl.: Valeria Frabetti. in Francesca Nerattini [Hg.], *Small size papers. Theatre and Early Years. Stories of artistic practices,* 2009, S.35.

Verbindung mit bereits bekannten Situationen. So wissen sie, wie sie damit umgehen müssen und angepasst reagieren können. Wie reagieren jedoch die Kinder, die nicht auf ähnlichen Erfahrungen zurückgreifen können?

> „Toddlers discover the world with their bodies, their sensations, their heart, their emotions, without putting up barriers. They are open to the world and naturally curious. They live their lives as if it was always the first time, they are focused and attentive to the moment they are living. They are fragile and strong at the same time. They never grow tired of following the path outlined by their curiosity. What an ideal audience! But then comes straightaway the issue of how to respect their fragility.“[95]

Aufgrund der Eigenart dieses Publikums müssen die Künstler*innen bei der Entwicklung ihrer Stücke ganz besonders behutsam vorgehen. Viele arbeiten daher in der Projektentwicklung eng mit Psycholog*innen und Pädagog*innen zusammen. Sehr oft wird ein Testpublikum in den Probenprozess involviert. Kinder sind bei den Proben anwesend, einerseits als Publikum, andererseits aber auch oft als Agierende. Die Künstler*innen können so überprüfen, ob ihre Entwürfe und Ideen funktionieren oder nicht. Beobachtung gilt hier als eine der wesentlichsten Aufgaben im Probenprozess. So wie das Kind vom Erwachsenen lernt, lernt der*die Künstler*in vom Kind. Im Idealfall sind die Künstler*innen mit ihrem Publikum in direkter Kommunikation. Die Kommunikation basiert auf der „gemeinsamen Anwesenheit von Spielern und Zuschauern in einem Raum und ihrer direkten oder indirekten Interaktion.“[96]

Peter Brook schreibt in seinem Buch *The open door* von Kindern als das ideale Publikum.

> „An audience of children is the best critic: children do not have any bias, they can become bored as suddenly as they become involved; they either follow the actors, or they become intolerant.“[97]

Wenn sich Kinder in einer Vorstellung langweilen, so bricht ihre Aufmerksamkeit schnell ab und es äußert sich direkt. In einer Vorstellung des Burgtheaters mit erwachsenem Publikum äußert sich dies hingegen nicht unbedingt während der Vorstellung. Vereinzelte Personen mögen den Raum verlassen, die Mehrzahl bleibt jedoch auf ihren Plätzen, ohne ihre Meinung hörbar kundzutun, bis ans Ende vom Applaus. Eine entscheidende Komponente stellt hierbei auch der Raum dar, dennoch reagiert das Publikum anders bzw. durch Regeln und Konventionen geprägt.[98] Das Publikum im Alter 0-3 ist kaum durch Konventionen geprägt. Eine wesentliche Rolle spielen dabei die Eltern bzw. Erwachsene, welche die Kinder zur

---

95 Charlotte Fallon in Francesca Nerattini [Hg.], *Small size papers. Theatre and Early Years. Stories of artistic practices,* 2009, S.60.

96 Vgl.: Gerd Tabe in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.90.

97 Peter Brook, *The open door. Thoughts on Acting an Theatre,* 1993, S.o.A.

98 Vgl.: Gerd Tabe in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.90-91.

Aufführung begleiten.

5.1.1. Leibliche Ko-Präsenz

Eine Aufführung wird durch die beidseitige Präsenz von Spieler*innen und Publikum ermöglicht. Erika Fischer-Lichte spricht in diesem Zusammenhang von der „leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern. Damit diese zustande kommt, müssen sich zwei Gruppen von Personen, die als »Handelnde« und »Zuschauende« agieren, zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort versammeln und dort eine Spanne Lebenszeit miteinander teilen. Die Aufführung entsteht aus ihrer Begegnung - aus ihrer Konfrontation, aus ihrer Interaktion.“[99]

Während die Spieler*innen auf der Bühne handeln, werden sie vom Publikum dabei beobachtet. Das Publikum nimmt die Handlungen der agierenden Spieler*innen wahr und reagiert darauf. Die Reaktionen von Kindern unterscheiden sich dabei von jenen der Erwachsenen in ihrer Unmittelbarkeit und Unverfälschtheit. Das erwachsene Publikum hat gelernt, sich an gewisse Regeln und Gegebenheiten anzupassen. So werden instinktive Reaktionen oft kontrolliert und Emotionen abgeschwächt oder unterdrückt nach außen getragen. Kaum ein Erwachsener erhebt beim überraschenden aufleuchten eines Lichtes seine Stimme und ruft auf die Bühne »Licht«. Sitzen Kinder im Publikum, die vielleicht erst vor wenigen Wochen das Wort »Licht« zu sprechen gelernt haben, ist dies keine Seltenheit.

Die Reaktionen des Publikums werden von den agierenden Spieler*innen wahrgenommen und diese reagieren wiederum darauf. „Was immer die Akteure tun, es hat Auswirkungen auf die Zuschauer, und was immer die Zuschauer tun, es hat Auswirkungen auf die Akteure und die anderen Zuschauer.“ In diesem Sinne spricht Erika Fischer-Lichte von einer „sich permanent verändernden *feedback*-Schleife“, welche die Aufführung steuert.[100]

Diese *feedback*-Schleife ist gerade bei Aufführungen für die Allerjüngsten von wesentlicher Bedeutung. Verliert der*die Spieler*in das Interesse für das sehr junge Publikum, so ist die Wahrscheinlichkeit sehr groß, dass das Publikum sein Interesse für den*die Spieler*in und das Geschehen auf der Bühne verliert. Anders als ein erwachsenes Publikum, das im Fall von Langeweile ausharrt und wartet, bis die Aufführung zu Ende ist, würde wohl kaum ein Kind ruhig an seinem Platz sitzen bleiben. Kinder stehen auf, drehen sich um, spielen, plaudern, weinen, laufen auf die Bühne etc..

Die Ko-Präsenz von Spieler*innen und Publikum ist unabdingbar. Um diese Ko-Präsenz zu

---

99 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen,* 2004, S.58.

100 Ebda, S.59.

gewährleisten müssen die agierenden Spieler*innen, gerade im Theater für die Allerjüngsten, ihr Publikum kennen und die Bereitschaft haben, sich auf dieses einzulassen. Dabei ist der Kontakt zum Publikum sehr fragil. Dieser kann sehr schnell abreißen. Sobald die Aufmerksamkeit von einem der Kinder nicht mehr auf das Bühnengeschehen gerichtet ist, besteht die Gefahr für die Spieler*innen, den Kontakt zu ihrem Publikum zu verlieren.[101] Kontakt zum Publikum wird sehr unterschiedlich in Inszenierungen umgesetzt. Es bedeutet nicht automatisch, dass die Spieler*innen den Blick immer im Zuschauerraum haben. Es bedeutet auch nicht, dass die Spieler*innen aus ihren Rollen heraussteigen und gezielt ins Publikum sprechen. Vielmehr meint es die Bündelung ihrer Konzentration.
Man kann daher nicht mehr von einem Subjekt-Objekt Verhältnis zwischen Spieler*innen und Publikum sprechen. Vielmehr handelt es sich um eine Beziehung von Ko-Subjekten.[102] Hierbei kommt es in gewissen Fällen zu einem Rollenwechsel. „Der primäre Spieler im Theater ist nicht der Schauspieler, sondern der Zuschauer“, behauptet der Theaterwissenschaftler Manfred Wekwerth. Dieser Satz gewinnt nochmals andere Bedeutung, wenn wir ihn hinsichtlich eines sehr jungen Publikums lesen. Leibliche Ko-Präsenz, die gleichzeitige leibliche Anwesenheit, garantiert noch kein Wechselspiel zwischen Spieler*innen und Publikum. Im Theater für Kinder besteht ein Generationsgefälle zwischen den Interaktionspartner*innen. Es bedarf daher spezifischer Strategien und Spielvereinbarungen, welche das Wechselspiel zwischen Künstler*innen und Kindern ermöglichen. Um jene Strategien und Spielvereinbarungen festlegen zu können, müssen sich die Künstler*innen auf die *Dramaturgie des Publikums* einlassen.[103]

5.1.2. »Dramaturgie des Publikums«

Um zu beschreiben inwiefern das Publikum als (Mit)-Spielende gesehen werden kann, hat Volker Klotz den Begriff der »Dramaturgie des Publikums« eingeführt. „Um die Zuschauer fürs Bühnengeschehen einzunehmen müssen die Theatermacher - vom Autor bis zum Schauspieler - [...] durch lenkende und ordnende Maßnahmen die Zuschauer in Stand setzen, ihrerseits als sinnvollen und belangvollen Zusammenhang all das zu verarbeiten, das die Bühne vorgibt.“[104] Kurz könnte man sagen, es sind Maßnahmen, die am und vom Publikum vorgenommen werden. Dadurch wird das Publikum zum Objekt jener dramaturgischen

---

101 Vgl.: Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.168.

102 Vgl.: Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen,* 2004, S.63.

103 Vgl.: Geesche Wartemann in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.173-175.

104 Volker Klotz, *Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Reimund, Büchner, Wedekind, Horvath, Gatti und im politischen Agitationstheater,* 1976, S.13.

Maßnahmen, um sich wiederum als dramaturgisches Subjekt beteiligen zu können.[105] Zunächst wird dadurch die Verantwortung der Künstler*innen gegenüber ihrem Publikum betont, um einen produktiven Rezeptionsprozess zu schaffen. Volker Klotz nennt dabei zwei grundlegende Bedingungen, um das Publikum als dramaturgisches Subjekt teilhaben lassen zu können.[106]

Zum einen muss sich die Dramaturgie stets an den Gegebenheiten des Publikums orientieren.[107] Gerade bei einem sehr jungen Publikum steht dies im Vordergrund. Die Allerjüngsten gelten im Theater immer noch als neue Zielgruppe. Durch die Tatsache, dass Theater für die Allerjüngsten aber einen Aufschwung erlebt, arbeiten viele Künstler*innen ohne große Vorkenntnisse oder besonderes Interesse für Kinder im Alter 0-3 in diesem Feld. Andere Künstler*innen integrieren eine umfangreiche Recherche und Beratungsphase bereits in ihren Probenprozess mit ein.

Als zweite Bedingung nennt Klotz die Kenntnis und Einhaltung bestimmter Darstellungskonventionen. Dabei muss man bedenken, dass das sehr junge Publikum noch keine bzw. wenig Vorkenntnisse von Theater hat.

> „Wann und wie können die jeweiligen, für eine bestimmte Aufführung zu treffenden Übereinkünfte, etabliert werden? Denn noch immer gilt, dass eine Spielvereinbarung grundsätzlich notwendig und transparent sein muss, damit sich Zuschauer jeden Alters »angemessen beteiligen« können.“[108]

Die Künstler*innen finden verschiedene Wege, ihre Regeln und Konventionen für die Kinder zu etablieren. So wird das Publikum oft im Foyer begrüßt und gewisse Regeln für die folgende Aufführung werden ihnen vorgestellt. Viele Künstler*innen verzichten auf ein explizites Anführen von Regeln oder haben diese in die Dramaturgie ihrer Aufführung integriert. Darauf werde ich näher im Punkt **5.9.** eingehen.

5.1.3. Das begleitende erwachsene Publikum

Bisher habe ich den Fokus hautsächlich auf die Kinder im Publikum gelegt. Die Allerjüngsten kommen jedoch nicht alleine ins Theater, sie werden von einem oder mehreren Erwachsenen begleitet. Die Rolle der Erwachsenen in einem Aufführungs- und Publikumsprozess ist zentral für das Theater für die Allerjüngsten.

Zunächst stellt sich die Frage, wer die erwachsenen Begleiter*innen sind. Im Theater für die

---

105 Vgl.: Ebda, S.17.

106 Vgl.: Geesche Wartemann in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.175.

107 Vgl.: Volker Klotz, *Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Reimund, Büchner, Wedekind, Horvath, Gatti und im politischen Agitationstheater,* 1976, S.17.

108 Vgl.: Geesche Wartemann in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.176.

Allerjüngsten gibt es zwei zentrale unterschiedliche Vorstellungsarten. Der Unterschied liegt beim Publikum. Es gibt offene Vorstellungen, welche von Kindern in Begleitung von Eltern oder anderen Bezugspersonen besucht werden, und Kindergarten- bzw. Krabbelstubenvorstellungen, welche von Kindergruppen in Begleitung von ihren Pädagog*innen besucht werden. Einige jener Vorstellungen finden auch nicht im klassischen Theaterraum statt, sondern direkt in der Krabbelstube bzw. dem Kindergarten. Der wesentliche Unterschied liegt dabei in der räumlichen Konstante, welche ich im Punkt **5.6.** genauer ausführen werde.

Eine Differenzierung zwischen offenen Vorstellungen und Gruppenvorstellungen ergibt sich durch den Betreuungsschlüssel. In einer Gruppenvorstellung sind deutlich weniger erwachsene Begleitpersonen anwesend. Außerdem ist die Beziehung eines Kindes zu seiner näheren Bezugsperson eine andere als zu seinem*seiner Krabbelstuben- bzw. Kindergartenpädagog*in.[109]

> „Der Unterschied zwischen Kindergartenpersonal und Eltern und anderen Betreuern kann vielleicht als ein Unterschied zwischen dem Fokus auf die Sozialisierung einer Gruppe und dem Fokus auf die Sozialisierung eines einzigartigen Individuums beschrieben werden. Während das Kindergartenpersonal an die Regeleinhaltung, Erziehung und Disziplin in Bezug auf eine Gruppe denkt, möchten Eltern die Individualität ihres Kindes in Bezug zur Gruppe herausstellen. [Übersetzung Elisa Priester]“[110]

Außerdem lässt sich beobachten, dass Kindergruppen als Publikum fokussierter und homogener agieren. Bei offenen Vorstellungen bilden sich oft „Eltern-Kind-Inseln“, welche eine homogenen Gruppendynamik oftmals nicht zu lassen.[111]

Elisa Priester führt in ihrem Aufsatz drei wesentliche Funktionen der Erwachsenen im Theater für die Allerjüngsten an.

Erstens ist der*die Erwachsene Begleiter*in des Kindes, er*sie gibt ihm Sicherheit, führt es und assistiert ihm. Er*Sie stellt eine soziale Referenz und sichere Basis für das Kind dar. „Die Begleiter fungieren als Sicherheitsbasis mit fester räumlicher Position, zu welcher die Kinder immer wieder zurückkehren können, wenn eine Bühnenaktion verschreckend wirkt oder die Eindrücke zu intensiv sind.“ Oftmals reicht der Blickkontakt um dem Kind Sicherheit zu bieten.[112]

Zweitens vermittelt der*die erwachsene Begleiter*in theatrale Konventionen und Regeln.

---

109 Vgl.: Elisa Priester in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.203ff.

110 Vgl.: Elisa Priester in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.204. Jorunn S. Borgen, *Kommunikasjonen er kunsten. Evaluierung av prosjektet Klangfugl - kunst for de minste.* In: Homepage Norsk kulturråd. Zugriff am 11.11.2008 unter http://kulturrad.skryt.no/sitefiles/1/Barnogunge/notat%20Klangfugl.pdf, S.75.

111 Vgl.: Elisa Priester in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.204.

112 Vgl.: Ebda, S.205.

Kinder sind es gewohnt von Erwachsenen Regeln für bestimmte Situationen vermittelt zu bekommen. Dies zeigt sich in ihrer Vorbildfunktion. Die Kinder sind mit den Regeln und Konventionen im Theaterbetrieb kaum vertraut und daher auf ihre erwachsenen Begleitpersonen angewiesen. Da dies jedoch in vielen Fällen hinderlich sein kann, nehmen einige Künstler*innen das Verhalten des sehr jungen Publikums als Anlass, theatrale Konventionen zu hinterfragen. Dabei stellt sich oftmals das Problem, dass die begleitenden Personen Angst vor dem möglichen falschen Verhalten des Kindes haben. Diese Angst wirkt sich bei den betreffenden Personen in Unsicherheit aus, die für die Kinder spürbar ist. „Mit der Vergabe der Regeln soll der physische Reaktionsraum des Kindes eingeschränkt und die Kinder von einem Überengagement ihrer Begleiter geschützt werden.“[113] All jene Prozesse haben Einfluss auf den Verlauf einer Aufführung und werden im besten Fall von den Künstler*innen im Schaffensprozess miteinkalkuliert.
Drittens ist der*die Erwachsene auch Adressat. Um den Kindern gemeinsam mit den Erwachsenen eine ästhetische Erfahrung und eigenes Rezeptionserlebnis zu ermöglichen, müssen von den Künstler*innen spezifische Situationen der Erwachsenen mitbedacht werden. Dabei geht es primär um das „Auflösen der funktionalisierten Haltung des Begleiters“. Kinder und Erwachsene sollen dabei als gleichberechtigtes Publikum erfasst werden.[114]

5.2. Partizipation, Interaktion und Mitmachtheater

Auch hier ist es wichtig, dass keinesfalls von *dem* Theater für die Allerjüngsten gesprochen werden kann, das exemplarisch für alle theatralen Prozesse für Kinder im Alter 0-3 steht. Partizipation und Interaktion spielen eine wesentliche Rolle in theatralen Begegnungen mit den Allerjüngsten. Künstler*innen finden unterschiedliche Möglichkeiten diese in ihre Projekte zu integrieren.

> „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.“[115]

Durch Partizipation und die wahrnehmbare und physisch-aktive Beteiligung verliert das Publikum seinen passiven Objektstatus, es wird zum Mit-Erzeuger der Aufführung bzw. die Aufführung wird zu etwas, das von Publikum und Spieler*innen gemeinsam hervorgebracht

113 Ebda, S.208.
114 Vgl.: Ebda, S.209ff.
115 Sinje Kuhn in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.187.

wurde.[116]

Es gibt Aufführungen, in denen das Publikum als Agierendes in das Bühnengeschehen eingebunden wird. Jene Aufführungen basieren auf dem partizipativen Moment. Die Aufführung wird von den Spieler*innen gemeinsam mit dem Publikum hervorgebracht. Zwei Beispiele dafür wären das *Baby Tanz Fest* (2008/2009) in Mannheim oder das Projekt *Mamamusica* (2012/2013), das regelmäßig in Bologna stattfindet.[117] Die Idee des *Baby Tanz Festes* war, eine musikalische Begegnung von Babys, Eltern und Künstler*innen zu schaffen. Im Mittelpunkt stand dabei kein Theaterstück im klassischen Sinn, sondern der ästhetische Genuss der Beteiligten. Initiiert wurde das Projekt von Theaterpädagog*innen des *Schnawwl*, Kinder- und Jugendtheater am Nationaltheater Mannheim, der Jungen Oper und dem Kinderhaus Neckarstadt-West, um den Eltern gemeinsam mit ihren Kindern „Freiraum außerhalb des hektischen Alltags für eine liebevolle Begegnung“ zu geben.[118] Die Begegnung fand über einen Zeitraum von 16 Monaten wöchentlich im Kinderhaus Eichendorffstraße in Mannheim statt. Tanz und Musik waren dabei die zentralen künstlerischen Elemente, die eine Beteiligung unabhängig von ethnischer oder sozialer Herkunft ermöglichen sollten.[119]
Ein sehr ähnliches Konzept wenden auch die Künstler*innen von *Mamamusica* in Bologna an. Im Rahmen vom Kurs Angebot des *Museo di Musica* in Bologna werden regelmäßige Laboratori[120] für Kinder von 0-36 Monaten und ihre Eltern angeboten.

> „Immaginate un cerchio di mamme e papà, tanti piccoli esploratori ai primi passi e provetti gattonatori; aggiungete ora la conduzione esperta di educatori specializzati e musicisti professionisti, in un ambiente protetto in cui i bambini siano liberi di muoversi e vocalizzare in reazione alla musica.“[121]

In Anlehnung an die musikpädagogische Theorie von Edwin E. Gorden, laut der der Mensch in seinen ersten Lebensjahren musikalische Kompetenzen ausbildet, entwickelten die Künstler*innen dieses Programm. Es entstand ein „bagno di suoni“, zusammengesetzt aus musikalischen Repertoire der Klassik, Jazz und traditionellen Melodien.[122]

---

116 Vgl.: Ebda, S.188.

117 Vgl.: Andrea Gronemeyer/Julia D. Heße [u.a.][Hg.], *Kindertheater Jugendtheater. Perspektiven einer Theatersparte,* 2009, S.152.
La Baracca, *Festival Visioni di futuro, visioni di teatro...*, Programmheft. Bologna: 2012.

118 Vgl.: Andrea Gronemeyer/Julia D. Heße [u.a.][Hg.], *Kindertheater Jugendtheater. Perspektiven einer Theatersparte,* 2009, S.153.

119 Vgl.: Wilma Haass/Marcela Herrera in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.215ff.

120 Übersetzung: *laboratorio* = Workshop, Kurs

121 Museo di musica Bologna, *Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna*. Zugriff am 11.01.2013 unter http://www.museomusicabologna.it/bambini.htm#bestof2013.
Übersetzung d.A. „Stellen sie sich einen Kreis mit Müttern und Vätern, vielen kleinen Entdecker*innen der ersten Schritte und spielenden Expert*innen vor; fügen sie jetzt eine professionele Leitung von spezialisierten Pädagog*innen und professionellen Musiker*innen hinzu, in einem sicheren Umfeld, wo sich die Kinder freu bewegen, vokalisieren und auf die Musik reagieren können.“

122 Vgl.:Ebda.
Übersetzung d.A. „Geräuschbad“

In sehr vielen Aufführungen bleibt jedoch die Rampe als Trennung von Bühnenraum und Publikumsraum aufrechterhalten und das Publikum wird nicht aktiv in den Aufführungsprozess eingebunden. Dies schließt jedoch Interaktion nicht aus. Interaktion mit dem Publikum findet in diesen Stücken verstärkt durch den Blick oder das direkte An-Spielen des Publikums statt. Hierfür findet man viele Beispiele, die vor allem im klassischen Theaterraum aufgeführt werden.[123]

Zusätzlich gibt es viele Stücke mit partizipativen Elementen, in denen Kinder beispielsweise aufgefordert werden, Geräusche zu animieren, den Kindern Gegenstände in die Hand gegeben werden oder ihnen gezielt Fragen während des Aufführungsprozesses gestellt werden und ihre Antworten so direkt die Aufführung mitgestalten.

Darüber hinaus existieren einige Produktionen, in denen das interaktive Moment während des Aufführungsprozesses zwar reduziert bleibt, sie allerdings im Anschluss Spielangebote offerieren, um die Aktivität der Kinder im Raum anzuregen. So bieten die Künstler*innen der Produktion *Holzklopfen* (2008 - Regie: Barbara Kölling - *Helius Theater,* Hamm) den Kindern an, nach der Vorstellung mit Holzteilen zu spielen, die das zentrale künstlerische Element der Produktion sind.[124]

Diese Form von Interaktion lässt sich auch in vielen Aufführungen des Theaterhauses *La Baracca* in Bologna beobachten. Deutlich wird dies unter anderem bei der Aufführung von *Guardano il cielo* (2011 - Regie: Valeria Frabetti und Roberto Frabetti - *La Baracca,* Bologna).[125] Hier findet Interaktion vor allem vor und nach der Aufführung statt. Die beiden Spieler*innen betreten den Saal und begrüßen das Publikum; das Publikum, bestehend aus vier Gruppen von Kindergartenkindern, grüßt die Spieler*innen zurück. Es werden Küsse, Umarmungen und »Saluti« ausgetauscht. Während der Aufführung agieren die Spieler*innen beinahe ausschließlich im Rahmen des Stückes. Zwar findet Interaktion auf der Ebene des Blickes statt, diese Ebene wird jedoch nicht überschritten. Erst nach der Aufführung treten die Spieler*innen wieder direkt an die Kinder heran. Sie nehmen einen Spiegel, welcher Objekt der Aufführung war, und lassen die Kinder hinein schauen. Die Spieler*innen fragen die Kinder: „Cosa vedi nel cielo?“ (dt. „Was siehst du im Himmel?“) Ein Kind antwortet, in den Spiegel blickend: „Io vedo me!“ (dt. „Ich sehe mich!“). Jedes Kind darf sich in den Spiegel schauen und sagen, was es sieht. Erst nach diesem Prozedere erklären die Spieler*innen die

123 Übersetzung d.A. „Blick in den Himmel“

124 Vgl.: Andrea Gronemeyer/Julia D. Heße [u.a.][Hg.], *Kindertheater Jugendtheater. Perspektiven einer Theatersparte,* 2009, S.152.

125 Vgl.: La Baracca, *Guardano il Cielo*. Regie: Valeria Frabetti/Roberto Frabetti. Zugriff am 17.01.2013 unter http://www.testoniragazzi.it/produz.php?idproduz=4#produzd.

Aufführung für beendet, „Questa storia è finita! Ciao, Grazie.“ (dt. „Diese Geschichte ist zu Ende! Tschüss, Danke.“)[126]

Das Moment der Interaktion spielt außerdem eine große Rolle bei Aufführungen in der Krabbelstube bzw. im Kindergarten. Die jeweiligen Kindereinrichtungen stellen einen geschützten Rahmen dar, den die Kinder sehr gut kennen. Wenn Künstler*innen diesen Rahmen betreten, müssen sie sich an die Gegebenheiten anpassen und sich diesen mit hoher Sensibilität annähern. Daher beginnen viele Aufführungen mit der Begrüßung der Kinder und kurzer Einführung in das Stück, um die Kinder darauf vorzubereiten, was sie in den nächsten 30-45 min erwartet. Im Anschluss gibt es oft die Möglichkeit für die Kinder, Fragen zu stellen oder Gedanken und Kommentare loszuwerden.[127]

Bei Partizipation und Interaktion muss unterschieden werden, ob diese im Rahmen einer Aufführung für Kinder stattfindet oder in Formen von Mitmachtheater, in dem die Kinder selbst zu Spieler*innen werden.

„Wenn Erwachsene für Kinder spielen, kommt Lafferei heraus“, meint Walter Benjamin. Eben jener Gedanke ist Grundlage für die Thesen eines neuen Kindertheaters, welche Ilse Hanl 1972 im Zuge ihrer Animazione-Tätigkeit in Wien aufgestellt hat. Darin fordert sie, dass „[d]as traditionelle Theater für Kinder [...] durch das Theater d e r Kinder ersetzt werden“ soll. Da dies nicht in allen Fällen umsetzbar ist, soll in Stücken von Erwachsenen für Kinder zumindest mit Texten, Bühnenbildern und/oder Kostümen gearbeitet werden, welche von Kindern ganz oder teilweise geschaffen sind. Dabei fordert sie ein „emanzipatorisches Kindertheater“, welches „zur Entfaltung der Persönlichkeit des Kindes durch Freilegung seiner kreativen und reflexiven Möglichkeiten“ konstituiert wird. Sie spricht sich dabei klar für „aktive Teilnahme statt passive Konsumation“ aus. Dabei wird die „eigenschöpferische Tätigkeit“ des Kindes angeregt, wodurch das Kind in der Lage ist, seine Umwelt nachzugestalten. „Durch das schöpferische Nachgestalten erfährt das Kind seine Umwelt nicht als Determiniertes, sondern als etwas Veränderbares.“ Dies führt wiederum zur kritischen Analyse. „[Ü]ber den Weg des selbstinitiierten Lernprozesses und der selbstorganisierten Aktivität“ erlangen die Kinder „realitätsbezogene Lösungen[,] der durch die Analyse bewu[ss]t gewordenen Probleme.“ Ilse Hanl sieht ein Theater der Kinder jedoch nur dann als sinnvoll, wenn sich gleichzeitig die gesellschaftlichen Bedingungen ändern. In ihrer Zielvorstellung gibt es dafür eine Ausbildung von wissenschaftlichen Teams, welche

---

126 Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Guardano il cielo*, Regie: Valeria Frabetti. In *La Baracca-Testoni Ragazzi* in Bologna am 06.12.2011, Privatarchiv d.A..

127 Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Viduli - Ich packe meinen Koffer*, Regie: Sarah Gaderer/Laura-Lee Röckendorfer. Im Kindergarten Sattledt am 21.01.2013, Privatarchiv d.A..

sich aus Pädagogen, Soziologen, Psychologen und Psychotherapeuten zusammensetzen. „Animatoren“ sollen Schulen und außerschulische Kommunikationszentren betreuen.[128] Animazione hat Ilse Hanl in Italien kennengelernt und nach Wien gebracht, wo sie mit ihrer Theaterarbeit mit Kindern eine neue Form von Theater konstituieren wollte.[129]
Seitdem haben sich viele unterschiedliche Formen von Theater von Kindern bzw. Theater mit Kindern entwickelt. Die meisten finden in einem theaterpädagogischen Rahmen statt. Mitmachtheater der Allerjüngsten findet man kaum. Ilse Hanl konzentriert sich in ihrer Animazione Arbeit auf Kinder im Schulalter.

5.3. Spieler*in

> „Der Spieler ist da. Er ist im Bühnen- bzw. Spielraum präsent. Und er soll laut Aussagen der Künstler des Theaters für die Jüngsten selbst, ernsthaft, wahrhaftig, ehrlich und präsent sein.“[130]

Es stellt sich jedoch die Frage, wer eigentlich die Spieler*innen sind, die für das sehr junge Publikum spielen. Welche Ausbildung bzw. Vorbildung haben sie? Welche spezifischen Fertigkeiten sind von Nöten um für die Allerjüngsten zu spielen?

> „Auffällig ist, dass man im Theater für die Jüngsten nicht von Darstellern spricht. In der Diskussion der Künstler ist vom Spieler die Rede, womit gleichzeitig auf einen grundlegenden Vorgang im Theater, auch besonders im Theater für die Jüngsten, verwiesen wird: das Spiel.“[131]

Eine grundlegende Fähigkeit der Spieler*innen stellt dar, dass sie ihre Aufmerksamkeit in zwei Richtungen lenken können. Zum einen müssen sie darauf achten, dass das Band zu ihrem Publikum nicht abreißt, zum anderen müssen sie sich auf sich selbst und ihre künstlerischen Mittel konzentrieren.[132]
Es gibt zwei primär unterschiedliche Möglichkeiten für die Spieler*innen, wie sie sich dem Theater für die Allerjüngsten nähern können.
Erstens: „Der Spieler verkörpert keine Figur, stellt keine Figur dar, spielt keine Rolle. Er ist er selbst.“ Oder zweitens: „Der Spieler schafft eine Figur. Diese Figur ist jedoch keine dramatische Figur. Sie hat oftmals clowneske Züge, ohne dem gängigen Klischee des Clowns zu entsprechen.“[133]
Künstler*innen, die Theater für die Allerjüngsten machen, machen nicht automatisch

---

128 Vgl.: Horst Forester [Hg.], *Texte zur Theaterarbeit Animazione. Bericht über ein Experiment,*1975, S. 9.
129 Vgl.: Ebda, S.5.
130 Gerd Taube in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.93.
131 Ebda, S.93.
132 Vgl.: Wilma Haass/Marcela Herrera in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.219.
133 Gerd Taube in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.93.

ausschließlich Theater für die Allerjüngsten. An vielen Theaterhäusern wird in einer Spielsaison eine gewisse Anzahl an Produktionen für die Allerjüngsten gemacht. Dabei setzt sich die Besetzung oft aus Schauspieler*innen des Ensembles zusammen.[134] Die meisten von ihnen haben eine klassische Schauspielausbildung. Dennoch unterscheidet sich der Umgang mit der psychologischen Rolle, wie sie an der Schauspielschule gelehrt wird, in vielerlei Hinsicht von dem Umgang mit der Rolle bzw. der Figur im Theater für die Allerjüngsten. Dazu meint Manuel Krstanovic, Spieler in *Funkeldunkel Lichtgedicht* (2008 - Regie: Ania Michaelis - *Theater junge Generationen,* Dresden)[135] im Gespräch mit Gabi dan Droste: „Wir kommen nicht als Figuren mit einem Hintergrund auf die Bühne. Es kommen die drei Spieler und sie sind da. Was entsteht, entsteht in den Köpfen der Zuschauer. Wir, als Spieler, sind da und entdecken Dinge auf der Bühne.“[136] Die Spieler*innen betreten die Bühne also nicht in einem *als ob*, sondern als Spieler*innen. Als die Menschen, die sie scheinbar auch im Alltag darstellen. Dies ist natürlich abhängig von der Entscheidung des*der Regisseurs*in bzw. der Konzeption des Stückes.

Man findet jedoch auch viele Stücke für die Allerjüngsten, die im Genre des Tanzes verankert werden können. Hierbei wird meist mit professionellen Tänzern*innen gearbeitet.

Einige Stücke bzw. Performances, wie etwa das *Baby Tanz Fest*, haben einen sehr starken Fokus auf Musik. Hierbei werden gezielt professionelle Musiker*innen eingesetzt.

Andere Stücke wiederum arbeiten sehr intensiv mit Materialien bzw. Objekten. Anstelle von gesprochener Sprache rückt oftmals der Einsatz von musikalischen Elementen. Dies sehen wir beispielsweise bei dem Stück *Ha Dede* (2010 - Regie: Karel Van Ransbeeck, *Theater De Spiegel* und *Kabòca Bàszinhàt,* Antwerpen/Belgien und Veszprém/Ungarn). Zwei Spieler*innen befinden sich auf der Bühne und agieren zusammen mit Objekten. Dabei benützen sie nicht die gesprochene Sprache als Mittel der Kommunikation, sondern rhythmisch aneinander gereihte Laute bzw. Musik.[137]

Viele Stücke lassen sich nicht eindeutig in ein Genre einordnen, was dazu führt, dass viele der Spieler*innen und Macher*innen von Theater für die Allerjüngsten eine sehr vielschichtige interdisziplinäre Ausbildung haben.

---

134 z.B. *Helius Theater,* Hamm, *Toihaus,* Salzburg, *La Baracca,* Bologna u.a.

135 Theater Junge Generation, *Theaterpädagogische Handreichung für den Unterricht. Funkeldunkel Lichtgedicht.* Zugriff am 16.02.2013 unter http://www.tjg-dresden.de/media/user/Inszenierungen/FUNKELDUNKEL/Funkeldunkel_Theaterpaedagogische_Handreichung.pdf.

136 Manuel Krstanovic/Gabi dan Droste in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.167.

137 Gedächtnisprotokoll d. A. der Aufführung *Ha Dede*, Regie: Karel Van Ransbeeck. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 02.03.2012, Privatarchiv d.A..

5.4. Plot

Ich habe den Begriff Plot gewählt, um damit die Handlung des Stückes zu beschreiben. Die Handlung und der Inhalt bei Stücken für die Allerjüngsten lassen sich oft schwer von einander trennen. Den Fokus lege ich auf die unterschiedlichen Herangehensweisen und Ausgangsmaterialien, welche die Basis für die jeweiligen Stücke darstellen.
Anders als bei den meisten Sprechtheaterstücken, gibt es bei Stücken für die Allerjüngsten nur im seltensten Fall Stücktextvorlagen, welche die Basis zum Inhalt der Aufführung bilden. Zwar gibt es Autoren wie Roberto Frabetti, die Dramen für die Allerjüngsten schreiben, veröffentlichen und zur Aufführung an anderen Häusern frei geben, sehr viele Künstler*innen nähern sich der Aufführung jedoch über andere Ausgangspunkte. Diese können etwa durch primäre, philosophische Fragestellungen, gezielte Themenschwerpunkte, Materialien oder Objekte festgelegt werden. Die Herangehensweisen an den Plot eines Stückes für die Allerjüngsten sind sehr unterschiedlich und abhängig von den Künstler*innen und ihren Intentionen.
In den folgenden Punkten möchte ich die drei Ausgangspunkte Text, Thema und Material genauer betrachten. Dies ist eine Auswahl an Ausgangspunkten für Stücke, welche häufig gewählt werden, neben diesen gibt es noch viele andere.

5.4.1. Ausgangspunkt: Text

Der geschriebene Text bzw. das Drama war lange Zeit und ist immer noch das am häufigsten herangezogene Ausgangsmaterial für eine Aufführung. Durch die Krise des Dramas[138] und nicht zuletzt die performative Wende rückt die Bedeutung des Textes immer mehr in den Hintergrund. Umso mehr verlegt sich der Fokus auf die Performativität und das Prozesshafte der Aufführung.[139] Trotz eines festgelegten Textes zeichnen sich diese Stücke durch ihren starken Ereignischarakter aus. Zwar kann dabei der Text einen fixen Rahmen bieten, dieser wird jedoch nicht selten von den Spieler*innen aufgebrochen, um den Kontakt zum Publikum nicht zu verlieren. Eben diese Beobachtung machte ich bei der Aufführung von *Muro colerato* (2011 - Regie: Valeria Frabetti - *La Baracca,* Bologna). Roberti Frabetti hat den Text zu *Muro colerato* geschrieben. Es ist die Geschichte eines Bauernhofes, auf dem der Bauer Bruno, verkörpert von Roberto Frabetti, mit seinen Tieren lebt. Eines Tages wird der Bauernhof von einer bösen Schlange angegriffen. Doch dieser weiß sich zu helfen, mit Musik und Farben vertreibt er den Feind. Die Wände des Bauernhofes werden bunt bemalt und es wird ein

[138] Vgl.: Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950),*1965.
[139] Vgl.: Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen,* 2004.

großes Fest gefeiert. Obwohl der Text einen fixen Rahmen für die Handlung auf der Bühne darstellt, bleibt Raum für improvisatorischen Umgang mit den Ereignissen. Die Stimmung des Publikums variiert von Aufführung zu Aufführung. Frabetti lässt sich die Möglichkeit offen, bestimmte Teile des Textes bzw. der Aktion zu wiederholen, wenn diese die Kinder zum Lachen bringen. Die Wiedergabe des Textes ähnelt der eines Geschichtenerzähler, weniger der eines Monologs.[140]

Roberto Frabetti hat eine große Zahl an Dramen für die Allerjüngsten verfasst und veröffentlicht. Viele dieser Texte wurden in andere Sprachen übersetzt und von anderen Theatern bzw. Künstler*innen aufgeführt. Roberto Frabetti spielt und inszeniert viele seiner Stücke selbst im Theater *La Baracca*. *Il viaggio di una nuvola* (dt. Titel: Die Reise einer Wolke, Text: Roberto Frabetti) wurde unter anderem ins Deutsche und Englische übersetzt. Unter dem Titel *Story about a cloud* hat Ivica Šimić vom *Theatre Mala Scena* in Kroatien das Stück inszeniert und tourt damit durch viele Länder der Welt.[141]

Roberto Frabetti hat auch den Text zu *Uno a Uno* (2012 - Regie: Roberto Frabetti und Brigitte Dethier - *La Baracca*, Bologna/Italien) geschrieben. Dieses Stück wurde in Zusammenarbeit mit dem deutschen Theater *JES - Junges Ensemble Stuttgart* realisiert. Parallel zu der Version in Italien entstand unter derselben Regie eine Version in Stuttgart. Beim Festival *Visioni di futuro, Visioni di teatro...* 2012 in Bologna wurden beide Stücke präsentiert. Das Stück beschäftigt sich mit der Wahrnehmung von einem selbst, dem Ich und dem anderen, sowie dem Du und dem anderen.[142] Zwar bildet bei diesen Stücken der Text einen klaren Rahmen, nach dem sich die Inszenierung richten kann, in vielen Fällen ist der Entstehungsprozesses des Textes jedoch an den der Inszenierung gekoppelt.

5.4.2. Ausgangspunkt: Thema

Gerade weil Theater für die Allerjüngsten eine sehr junge Vergangenheit in der Theatergeschichte aufweist, ist die Anzahl an Stücken, die für diese Altersgruppe verfasst wurde, sehr gering. Außerdem beschäftigen sich die Künstler*innen zunehmend mit anderen Herangehensweisen. Im Zentrum stehen Fragen wie: Was interessiert Kinder zwischen 0-3 Jahren? Welche Themen sind für jene Altersgruppe zentral? Wie denken die Kinder? Was denken die Kinder? - Dabei nähern sich einige Künstler*innen den Themenschwerpunkten ihrer Stücke über die Neugier. Zum einen die Neugier gegenüber dem Kind, zum anderen aber

---

140 Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Muro colerato*, Regie: Valeria Frabetti in *La Baracca-Testoni Ragazzi* in Bologna am 13.11.2011, Privatarchiv d.A..

141 Vgl.: Mala Scena, *Kazalište Mala scena*. Zugriff am 18.02.2013 unter http://www.mala-scena.hr/home-eng/for-children.aspx.

142 Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Uno a Uno*, Regie: Roberto Frabetti/Brigitte Dethier. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 03.03.2012, Privatarchiv d.A..

auch die eigene Neugier gegenüber der Welt.

> „I consider a human being, adult or child, as 'continually being born'; the child being a little closer to their origins with a little less experience than us adults. So I create shows which do not make age the first consideration. [...] I have confidence in their ability to perceive, receive, and in their curiosity and desire to discover things.“[143]

So bilden grundsätzliche philosophische Fragen oftmals die Basis für die Themenfindung. So beschäftigt sich etwa das Stück *Uno a Uno* (2012 - Regie: Roberto Frabetti und Brigitte Dethier - *La Baracca,* Bologna) mit der primären Auseinandersetzung zwischen dem Ich und dem Anderen. Was bin ich, wer bin ich und was bedeutet das Mein und Dein? „Io. Io piccolo, io grande. - Tu. Tu piccolo, tu grande. - Uno di fronte all'altro. - Io e tu. Mio e tuo. - Il mio spazio, - il tuo spazio. - Le mie esperienze… I miei affetti… - La mia e la tua città...“[144] Das Stück *On-Off* (2011 - Regie: Valeria Frabetti - La Baracca, Bologna) beschäftigt sich mit dem Gegensatz von Hell und Dunkel. „Lo spettacolo nasce da una ricerca condotta all'interno dei nidi d'infanzia per osservare i bambini e il loro rapporto con la luce e con il buio. In scena un attore e, protagonista assoluta, la luce.“[145] In einem Spiel mit Kabeln und Glühbirnen spielt Andrea Buzzetti mit den Gegensätzen und erweckt das Licht zum Leben.[146] In *Zig Zag* (2009 - Choreographie: Frédérike Unger und Jérôme Ferron - *Cie étantdonné,* Rouen/Frankreich), einem Tanzstück für die Allerjüngsten aus Frankreich, dreht sich alles um die ersten Schritte.

> „Bevor man Laufen gelernt hat, oder so weit ist zu entscheiden, ob man besser links oder rechts abbiegt, gibt es eine Zeit, in der jede neue Bewegung eine großartige Entdeckung ist. [...] ZIGZAG ist wie ein abenteuerlicher Spaziergang durch eine projizierte Welt. Die fantasievollen Choreografien spiegeln all die Erfindungsgabe und den Bewegungsreichtum kleiner Kinder wider, die alles daran setzen voran zu kommen.“[147]

Das Stück *Überraschungen* (2006 - Regie: Stephan Rabl - *Dschungel,* Wien) basiert auf dem Erleben von überraschenden Momenten sowie der Neugier, die uns diese erleben lässt.[148]

---

143 Agnès Desfosses in Wolfgang Schneider [Hg.], *Theatre for Early Years. Research in Performing Arts für Children from Birth to Three,* 2009, S.100.

144 La Baracca, *Uno a Uno. Uno spettacolo per due*. Regie: Roberto Frabetti/Brigitte Dethier. Zugriff am 18.03.2013 unter http://www.testoniragazzi.it/produz.php?idproduz=73.
Übersetzung d. A. „Ich, ich klein. - Du. Du klein, du groß. - Einer vor dem anderen. - Ich und du. Meins und deins. Mein Platz, - dein Platz. - Meine Erfahrungen...meine Eindrücke... - Meine und deine Stadt.“

145 La Baracca, *On-Off*. Regie: Valeria Frabetti. Zugriff am 18.03.2013 unter http://www.testoniragazzi.it/produz.php?idproduz=1.
Übersetzung d. A. „Das Stück entstand durch die Beobachtung der Kinder in der Krabbelstube und ihrer Beziehung zu Licht und Dunkel. Auf der Bühne ein Schauspieler und der absolute Protagonist, das Licht.“

146 Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *On-Off*, Regie: Valeria Frabetti. In *La Baracca-Testoni Ragazzi* in Bologna am 18.11.2011, Privatarchiv d.A..

147 Szene Bunte Wähne, *Pressetexte. Zig Zag - Cie étantdonné*. Zugriff am 18.02.2013 unter http://www.sbw.at/typo_sbw/index.php?id=116&L=3%252Findex.php%253Fmind%253Dhttp%253A%252Fwww.noketa.cz%252Ffoto%252Fbackup%252F117.txt%253F%253F.

148 Vgl.: Dschungel Wien, *Überraschungen,* Regie: Stephan Rabl. Zugriff am 18.02.2013 unter http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/270/.

Einen viel abstrakteren Zugang wählt die Compagnie Forest Beats. Ihr Stück *Palindrome* (2012 - Regie: Yutaka Takei - *Compagnie Forest Beats,* La Ville du Bois/Frankreich) basiert auf dem Konzept eines Palindroms. Ein Palindrom ist eine Zeichenkette, in der die Reihenfolge der verwendeten Zeichen von vorne nach hinten und von hinten nach vorne übereinstimmt. Eben jenes Prinzip wenden die Künstler auf ihre Performance an. Der Choreograph Yukata Takei, der Komponist Phils Reptil und der Videokünstler Nicolas Barraud erstellten ein Palindrom für die Bühne. Dabei kombinierten sie Elemente aus Videokunst, Tanz und Musik.[149]

> „Wir haben Künstler gesehen - stärker aus dem bildenden oder musischen als aus dem darstellerischen Bereich kommend - die sich mit philosophischen Fragen auseinandersetzten, wie zum Beispiel mit dem Thema Verschwinden und wieder Auftauchen oder dem Wachsen, Werden und Vergehen oder mit Geburt oder dem Phänomen von Schwarz und Weiß. Sie verhandeln diese für junge wie alte Menschen wichtigen, elementaren Fragen. Sie tun dies auf eine Art und Weise, die eine bewegende Einfachheit hat.“

Barbara Kölling, künstlerische Leiterin des Helius Theater Hamm, legt großen Wert auf die Kategorie der Einfachheit. „Ich verstehe Einfachheit als eine Kategorie, die nicht simpel, sondern 'einfach' meint, im Sinne von 'den Dingen auf den Grund gehen'.“[150] Eben dies erkennt man klar bei ihren Stücken, welche als Ausgangspunkt oft Materialien haben.

5.4.3. Ausgangspunkt: Material

Materialien als Basis für Stücke zu benützen findet immer mehr Beliebtheit im Theater für die Allerjüngsten. Nach der Devise *mit den Augen fühlen können* wird mit Materialien wie Holz, Wasser, Wolle, Ton, Papier etc. experimentiert und gespielt. Dabei steht keine Geschichte im klassischen Sinn im Mittelpunkt, vielmehr ist es ein Erfahren der Möglichkeiten und der Vielseitigkeit von einfachen Gegenständen und Substanzen.
Hervorragend ist dabei die Arbeit des *Helius Theaters* in Hamm. In einer ihrer Produktion für die Allerjüngsten widmeten sie sich dem Material Holz. In *Holzklopfen* (2008 - Regie: Barbara Kölling - *Helius Theater,* Hamm) bildet das Material Holz die Basis der Inszenierung und szenischen Erfindung.

> „Ein Spieler und ein Percussionist erforschen auf der mit Holzspänen bedeckten, runden Spielfläche die Spiel- und Klangvielfalt des Materials Holz. Mit ihm entstehen 'hölzerne' Klänge und Rhythmen zugleich Tiere

---

149 Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Palindrome*, Regie: Yukata Takei. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 01.03.2012, Privatarchiv d.A..

150 Barabara Kolling/Gabi dan Droste in Francesca Nerattini [Hg.], *Small size papers. Theatre and Early Years. Stories of artistic practices,* 2009, S.41.

> und Figuren. Der Bühnenboden erscheint als Acker, auf dem die Aufhäufungen in sich zusammenfallen oder in die man hineingreifen kann, um etwas Unerwartetes zu entdecken - kurz: Dem Spiel das Leben einhaucht.“[151]

Ein weiteres Stück des *Helius Theaters,* in dem das Material Form und Inhalt der Inszenierung konstituiert, ist *Ha zwei oohh* (2010 - Regie: Barbara Kölling - *Helius Theater*, Hamm). Auf der Bühne befindet sich eine große Plane, in die kontinuierlich Wasser fließt. Drei Männer gehen in Gummistiefeln durchs Wasser, schütten das Wasser von einem Behältnis ins andere, lassen Schwämme mit Wasser vollsaugen, um diese dann wieder zu entwinden. „Sei es als schmelzender Eisblock, als glitzernde Fontäne oder als aufsteigender Dampf, als erfrischendes Getränk oder rauschende Welle, als Klangelement oder Lichtreflektor, in immer neuer Gestalt erscheint Wasser in diesem Theaterstück[.][...]“[152] Die drei Männer auf der Bühne spielen keine Figuren, sie betreten die Bühne als sie selbst.[153]
In ihrem Stück *Tongestalten* (2011 - Regie: Barbara Kölling, *Helius Theater*, Hamm) bildet der Ton das zentrale künstlerische Element.[154]
Es gibt kaum Stücke, in denen Materialien so sehr im Zentrum stehen wie bei jenen des *Helius Theaters*. Dennoch bilden diverse Materialien und Substanzen in vielen Inszenierungen zentrale Hilfestellungen und Anknüpfungspunkte für die szenische Erfindung.

5.5. Narration und künstlerische Ausdrucksmittel

Die Form einer Inszenierung sowie die des Spielens und der Raum der Aufführung nehmen einen sehr hohen Stellenwert im Theater für die Allerjüngsten ein. Dennoch stellt auch die Narration eine wesentliche Komponente dar. Dabei handelt es sich nicht automatisch um die Narration durch gesprochene Worte. Im Zentrum steht dabei weniger ein linearer Erzählstrang, indem der Ablauf der Handlung durch Worte bestimmt wird.
Je nach Inszenierung werden unterschiedliche künstlerische Ausdrucksmittel gewählt. Zu diesen gehören Bewegung, Tanz, Musik, der Einsatz von Objekten und Figuren sowie der Einsatz von gesprochenen Worten. Außerdem möchte ich hier auch das Drama für die Allerjüngsten genauer analysieren.
Meist wird Narration durch die Kombination aus mehreren künstlerischen Ausdrucksmitteln konstituiert. Es handelt sich dabei um eine Collage bzw. Montage unterschiedlicher Formen

---

151 Gabi dan Droste in Andrea Gronemeyer/Julia D. Heße [u.a.][Hg.], *Kindertheater Jugendtheater. Perspektiven einer Theatersparte,* 2009, S.155.

152 Vgl.: Helius Theater, *Ha zwei oohh,* Regie: Barbara Kölling. Zugriff am 18.02.2013 unter http://www.helios-theater.de/index.php?id=40.

153 Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Ha zwei oohh*, Regie: Barbara Kölling. Beim Festival *Baboró* in Galway am 18.10.2012, Privatarchiv d.A..

154 Vgl.: Helius Theater, *Tongestalten,* Regie: Barabra Kölling. Zugriff am 18.02.2013 unter http://www.helios-theater.de/index.php?id=39.

des Ausdrucks. Gerade dies zielt auf das synästhetische Erleben von Theater bzw. Kunst ab. Es soll eine vielschichtige sinnliche Erfahrung möglich werden.[155]
Auffallend ist, dass sich das Theater für die Allerjüngsten immer mehr vom Einsatz des gesprochenen Wortes wegbewegt bzw. die Narration nicht mehr auf diese angewiesen ist. Es lässt sich regelrecht eine Formation von Bewegungs- und Tanztheater für die Allerjüngsten erkennen. Dennoch ist das Objekttheater bzw. Figurentheater sowie das Erzähltheater nicht ausgestorben. Diese Annahme ziehe ich aus der Beobachtung der Spielpläne verschiedener Theaterhäuser, sowie Festivalprogrammen in den Jahren 2011 bis 2013.

5.5.1. Bewegung

> „Dance and movement for small children is, I guess, natural choice of language through which we can communicate with them since we can't understand each other using spoken language. Children themselves communicate more with movements, gestures, emotions, rather th[a]n through spoken language.“[156]

Kinder zwischen 0-3 Jahren haben vielleicht gerade erst ihre ersten Worte gelernt, dies bedeutet jedoch nicht, dass sie vorher nicht mit ihrem Umfeld kommuniziert haben. Bewegung, Gesten und Emotionen gehören zu den natürlichsten Formen der Kommunikation.[157]
Gerade in Stücken für die Allerjüngsten ist auffallend, dass gesprochene Sprache tendenziell sehr reduziert eingesetzt wird. In vielen Stücken ersetzt die Bewegung bzw. bestimmte Bewegungsabläufe das gesprochene Wort. Dabei bedeutet Bewegung nicht automatisch Tanz. Die Bewegung wird auf verschiede Weisen generiert. Diese kann aus Elementen des Tanzes, der Pantomime, Clownerie, Slap Stick u.a. bestehen.
So kommt etwa das Stück *Śpij* (dt. Schlaf) (2012 - Regie: *Alicja Morawska-Rubczak* - *Teatr Baj*, Warschau) gänzlich ohne gesprochener Sprache aus. Dieses Stück spielt im Inneren eines weißen Zeltes. Die Zusehenden werden in das Innere des Zeltes geführt, wo sie in einem Polsterkreis am Rand des Zeltes sitzen können. Das Stück wurde speziell für die Jüngsten unter den Allerjüngsten entwickelt.[158] Beim Betreten des Zeltes sitzen die beiden Spielerinnen bereits in der Mitte des Zeltes auf dem Boden, der mit weichen Decken und Polstern ausgestattet ist. Ein Musiker sitzt am Rand und spielt sanfte Klänge auf akustischen

---

155 Vgl.: Hans- Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater,* 2011, S.261ff.

156 Ivica Šimić in Wolfgang Schneider [Hg.], *Theatre for Early Years. Research in Performing Arts für Children from Birth to Three,* 2009, S.109.

157 Vgl.: Ebda, S.109ff.

158 Vgl.: Teatr Baj, *Śpij,* Regie: Alicja Morawska-Rubczak. Zugriff am 04.03.2013 unter http://www.teatrbaj.waw.pl/m/spektakl.php?id=s19&m=3&y=2012&.

Instrumenten, Gitarre, Glockenspiel, u.a.. Kinder im Alter zwischen 0 und 3 Jahren beobachten gespannt die beiden Spielerinnen. Diese bewegen den Kopf, nach links und nach rechts. Heben den Arm, und bewegen ihre Zehen. Es handelt sich dabei um keine Bewegungen, die eine Geschichte erzählen sollen, sondern um eine Sammlung von Bewegungen, welche das ins Bett gehen, Schlafen, nicht Schlafenwollen usw. umschreiben. Die Bewegungen wirken natürlich und scheinbar aus dem Alltag gegriffen. Durch Symmetrie und Rhythmus des Spiels gewinnen die Bewegungen an künstlerischer Qualität. Im Verlauf des Stückes werden zunehmend farbige Elemente im Zelt entdeckt und etabliert. Diese werden im Anschluss den Kindern zum freien Spiel zur Verfügung gestellt.[159]
Anders haben sich die Künstler*innen von *La Baracca* ihrer Produktion *La barca e la luna* (dt. Das Boot und der Mond) (2011 - Regie: Valeria Frabetti, Bruno Cappagli - *La Baracca,* Bologna) genähert.[160] In diesem Stück werden verschiedene Objekte eingesetzt, so wie eine Ziehharmonika, um das Geräusch des Meeres herzustellen, oder Figuren von Tieren sowie ein kleines Faltboot, um das Erzählen der Geschichte zu stützen. Der Umgang mit den Objekten gleicht weniger einem klassischen Objekttheater, in dem Figuren sprechend gemacht werden. Vielmehr verleiht die Spielerin sowohl den Figuren als auch den Objekten Leben durch die Bewegung ihres eigenen Körpers. Beim Spiel mit der Figur eines Pelikans transportiert sie den Habitus des Tieres in ihren eigenen Körper. Zusätzlich setzt sie ihren Körper spielerisch ein, indem sie etwa mit ihren Zehen spielt und diese dabei beobachtet. Der Körper sowie die Bewegung unterstützt hier das Erzählen der Geschichte, gleichzeitig reduziert sich die Notwendigkeit des gesprochenen Wortes.[161]

5.5.2. Tanz

> „Im Medium Tanz setzt sich der Mensch auf eine jeweils spezifische Form mit sich, mit seinem Körper und dessen Bewegungspotential sowie mit seiner Ideen- und Denkwelt und ebenso mit seiner Mit- und Umwelt auseinander. Der Körper tritt gewissermaßen per se als *Mittler* zwischen 'Ich' und 'Welt' in Erscheinung und in Wechselwirkung, gleichzeitig, ob aus tanzkünstlerischem Blickwinkel, in alltagskulturellen Bezügen oder in pädagogischen oder therapeutischen Zusammenhängen.“[162]

Der Tanz stellt somit durch Körperlichkeit eine direkte Form der Vermittlung ohne gesprochene Worte dar. Gerade dadurch erlebt der Tanz in der zeitgenössischen Theater- und

[159] Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Śpij*, Regie*:* Alicja Morawska-Rubczak Beim Festival *Visioni di Futuro, Visioni di Teatro...* in Bologna am 02.03.2013, Privatarchiv d.A..

[160] Vgl.: La Baracca, *La barca e la luna*. Regie: Valeria Frabetti/Bruno Cappagli. Zugriff am 04.03.2013 unter http://www.testoniragazzi.it/produz.php?idproduz=41.

[161] Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *La barca e la luna*, Regie: Bruno Cappagli/Roberto Frabetti. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 26.02.2013, Privatarchiv d.A..

[162] Claudia Behrens/Helga Burkhard, [u.a.][Hg.], *Tanz Erfahrung Welt Erkenntnis. Tanzforschung 2012,* 2012, S.9.

Performancepraxis eine große Aufwertung. Durch das Reduzieren auf den Körper bleibt mehr Raum für Interpretationen.

Man betrachtet den Tanz als Teil der Ästhetischen Bildung, die immer größeren Stellenwert im Bildungssystem gewinnt. Einerseits in Form von Eingliederung im Schulcurriculum, in dem die Lernenden selbst die Möglichkeiten haben, ihren Körper in Aktion zu setzen, Grenzen kennenzulernen und diese auszuloten. Anderseits aber auch in Form von Theater-, Tanz- oder Performancestücken, welche von Gruppen aus Bildungseinrichtungen besucht werden können bzw. welche direkt in den Bildungseinrichtungen aufgeführt werden.[163]

Zusätzlich gibt es einige Tänzer*innen bzw. Tanzpädagog*innen, die Kinderbildungseinrichtungen besuchen, um den Kindern Zugang zum Medium Tanz zu geben. Dabei handelt es sich zurzeit noch nicht um institutionalisierte Besuche, sondern mehr um Versuche von einzelnen Einrichtungen und Künstler*innen, die Möglichkeiten ausprobieren und entwickeln wollen.

Einige Künstler*innen haben Tanz als zentrales künstlerisches Mittel für Stücke für die Allerjüngsten gewählt.

So bedient sich etwa Stephan Rabl in seinen Produktionen für die Allerjüngsten, *Überraschungen* (2006 - Konzept/Regie: Stephan Rabl - *Dschungel,* Wien), *Popcorn* (2010 - Konzept/Regie: Stephan Rabl - *Dschungel,* Wien) und *Sand* (2010 - Konzept/Regie: Stephan Rabl - *Dschungel,* Wien) ganz bewusst des Tanzes.[164] Tanz spielt für Stephan Rabl eine wichtige Rolle, für ihn ist Bewegung die angemessenste Ausdrucksform, vor allem hinsichtlich der von ihm gewählten Altersgruppe 2+. Außerdem ist der Tanz für ihn ein direkter Zugang zum Menschsein.[165]

Zum Thema erste Schritte und dem Entdecken von eigenen Bewegungsmöglichkeiten kreierte die französische Kompanie *Cie étantdonné* das Tanzstück *Zig Zag* (2007 - Chorographie: Frédérike Unger und Jérôme Ferron - *Cie étantdonné,* Rouen/Frankreich).[166] Bei diesem Stück handelt es sich um ein zeitgenössisches Tanzstück. Eine Tänzerin steht alleine auf der Bühne, sie wird begleitet von Videoprojektionen und Visuals. Es kommt keine gesprochene Sprache zum Einsatz. Der Körper der Tänzerin beschreibt das Entdecken der ersten Schritte und der großen Bewegungsvielfalt. Im Tanz werden das Entdecken des Kindes sowie die

---

163 Vgl.: Ebda, S.217ff.

164 Vgl.: Dschungel Wien, *Überraschungen*. Regie: Stephan Rabl. Zugriff am 06.03.2013 unter http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/270/.
Vgl.: Dschungel Wien, *Popcorn*. Regie: Stephan Rabl. Zugriff am 06.03.2013 unter http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/103/#main.
Vgl.: Dschungel Wien, *Sand*. Regie: Stephan Rabl. Zugriff am 06.03.2013 unter http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/25/.

165 Vgl.: Stephan Rabl in Wolfgang Schneider [Hg.], *Theatre for Early Years. Research in Performing Arts für Children from Birth to Three,* 2009, S.106.

166 Vgl.: Theatre du pays de morlaix, *Zig Zag*. Choreographie: Frédérike Unger/Jérôme Ferron. Zugriff am 06.03.2013 unter http://www.theatre-du-pays-de-morlaix.fr/zig-zag-compagnie-etantdonne-ad130.html.

Bewegungen, welche der Körper des Kindes erfährt, abstrahiert dargestellt.[167]
Ganz anders nähern sich die Tänzer und Schauspieler Alfredo Zinola und Felipe González ihrer Inszenierung *Primo* (2013 - Idee/Choreographie: Alfredo Zinola und Felipe González, Berlin).

> „[...] a performance of underwater contemporary dance, objects and poetry in a large PVC transparent swimming pool, to represent the dwelling place of the baby prior to birth: the Uterus. Condition that we all lived but no one remembers, where the sense of gravity changes and movements, forms and proposed actions gets a different connotation. This creates a space for images, where poetry is not just words, but also action and depth.“[168]

Das Publikum wird in den Theaterraum geführt, die Darsteller führen jede Person einzeln an seinen Platz, welcher durch Polster rund um ein PVC Schwimmbecken gekennzeichnet ist. Das Schwimmbecken hat transparente Wände, durch die man wie durch Fenster in das Innere des Beckens blicken kann. Beim Blick in das Innere nimmt man einerseits die Zusehenden rund um das Becken wahr, andererseits aber auch das Geschehen im Becken. Sehr bewusst und langsam beginnen die Tänzer sich dem Wasser zu nähern. Zuerst sind es nur die Fingerspitzen, die die Wasseroberfläche durchbrechen, dann die Zehen. Als Zusehende beobachtet man nicht nur die Bewegungen der Körper, sondern auch die des Wassers und einzelner Partikel, die im Wasser schweben und beinahe wie choreographiert an den Blickfenstern vorbei tanzen. Die Darsteller befinden sich nun im Wasser. Kleine Bewegungen der Tänzer setzen sich im Wasser fort. Ihre Bewegungen sind exakt und aufeinander abgestimmt. Als Publikum nimmt man jedoch nur jene tänzerischen Elemente wahr, welche im Wasser stattfinden. Durch wechselndes Licht und die Musik wird Atmosphäre kreiert. Während der gesamten Performance wird das Becken nicht als Schwimm-Becken benutzt. Der Ausgangspunkt der Performance war das Thema Geburt. Die Darsteller setzen diese poetisch und abstrakt um.[169]

5.5.3. Musik

> „La musica accompagna le nostre giornate con il potere di cambiarle. Come il teatro e tutte le arti, la musica si offre come un mondo 'altro' dove entrare e uscire, vevendo e incontrando un'altro realta.“[170]

---

167 Vgl.: Szene Bunte Wähne, *Zig Zag*. Choreographie: Frédérike Unger/Jérôme Ferron. Zugriff am 07.03.2013 unter www.sbw.at/typo_sbw/fileadmin/presse/.../**ZIGZAG**.doc.

168 Vgl.: *Alfredo Zinola/Felipe González, Primo. The Performance.* Choreographie: Alfredo Zinola/Felipe González. Zugriff am 06.03.2013 unter http://primounderwater.wordpress.com/the-performance/.

169 Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Primo*, Choreographie: Alfredo Zinola/Felipe González. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 25.02.2013, Privatarchiv d.A..

170 Bruno Cappagli, Cinque conferenze. Begleitmaterial des Festivals Visioni di futuro, visioni di teatro...2012, 2012. Übersetzung d.A. „Die Musik begleitet unsere Tage mit der Fähigkeit sie zu verändern. Wie das Theater und alle anderen Kunstformen, bietet die Musik eine 'andere' Welt an, in der man aus- und eintreten kann, in der man leben kann und einer anderen Realität begegnen kann.“

Die Art und Weise wie und ob Musik eingesetzt wird, ist eine wesentliche Fragestellung bei der Entwicklung eines Stückes. Vor allem im Theater für die Allerjüngsten wird diese Komponente mit besonderer Vorsicht betrachtet. Aus eben diesem Grund fokussierte sich das Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna im Jahr 2012 auf Musik. Neben Konzerten, Workshops und Diskussionen zu diesem Thema wurde spezielles Augenmerk auf die während des Festivals gezeigten Produktionen und ihren Umgang mit Musik gelegt.
Der Einsatz von Musik im Theater für die Allerjüngsten ist ein bisher noch sehr wenig erforschter Bereich. Wie bei der gesamten Entwicklung des Phänomens Kunst bzw. Theater für die Allerjüngsten lässt sich auch hier noch keine klare Tendenz feststellen. Es lässt sich jedoch beobachten, dass es drei primäre Strömungen gibt:

1. Live Musik, die auf der Bühne von den Spieler*innen bzw. einer*einem Musiker*in gespielt wird.
2. Soundtracks, welche speziell für die Inszenierung komponiert wurden und durch Einspielungen auf der Bühne wiedergegeben werden.
3. 'Found footage'-Musik, bestehend aus einzelnen Musiknummern, welche oftmals bekannt sind und ebenfalls durch Einspielungen auf der Bühne wiedergegeben werden.[171]

Bei dem Stück *Ha Dede* (Regie: Karel Van Ransbeeck - *Theater De Spiegel* und *Kabóca Bábszínház*, Antwerpen/Belgien und Veszprem/Ungarn) spielt Musik eine wesentliche Rolle. Die Musikerin und Sängerin Erzsi Kiss kreiert mit ihrer Stimme einen rhythmisch-melodiösen Raum, in dem die Objekte in Szene gesetzt werden. Begleitet wird sie dabei von der Stimme und der Ukulele von Ákos Futó.[172] Die *Ha Dede* eingesetzten Objekte und Figuren werden durch die Musik und den Gesang zum Leben erweckt. Sounds und Gesang sind die Sprachen der Objekte. (Siehe auch 8.Analyse einer Aufführung in der Krabbelstube - Am Beispiel von *Ha Dede*)[173]
Auch das Stück *E se un arcobaleno* (dt. Und wenn ein Regenbogen) (2013 - Konzept/Spiel: Silvia Traversi und Giambattista Giocoli, Bologna) basiert auf musikalischen Experimenten in Kombination mit Tanz. Eine Tänzerin und ein Musiker kreierten dieses Stück nach längerer Recherche und Workshops gemeinsam mit Kindern. Einige Instrumente - mehrere Xylophone, eine Becken und eine Triangel - stehen und liegen auf der Bühne. Erzählt wird die Geschichte eines Regenbogens. Vom Unwetter, dem Regen, dem Sonnenschein bis hin zum bunten

---

171 Gedächtnisprotokoll d.A. der Beobachtungen während des Festivals *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna im Zeitraum 25.-04.03.2012, Privatarchiv d.A..

172 Vgl.: Toihaus, *Ha Dede*. Regie: Karel Van Ransbeeck. Zugriff am 07.03.2013 unter http://toihaus.at/index.php?id=1088&L=0.

173 Gedächtnisprotokoll d. A. der Aufführung *Ha Dede*, Regie: Karel Van Ransbeeck. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 02.03.2012, Privatarchiv d.A..

Regenbogen. Musik wird hier einerseits als Begleitung für den Tanz und zur Erzeugung der Atmosphäre eingesetzt, anderseits aber auch als narratives Element. So wird Regen nicht etwa dadurch etabliert, dass die Spieler*innen sagen, „Es regnet“, sondern durch den gezielten Einsatz der Instrumente, die das Geräusch von Regentropfen nachahmen.[174]
Die Entscheidung, die Musik direkt auf der Bühne zu erzeugen, hat einen wesentlichen Einfluss auf die Inszenierung und die Dramaturgie.
Weniger im Zentrum steht die Musik, die über Lautsprecher eingespielt wird. Sie dient vielmehr der Erzeugung von Atmosphäre. Für die Wahl der Musik gibt es zwei verschiedene Herangehensweisen. Die speziell für die Inszenierung entwickelte Musik in Form eines Soundtracks und die 'Found footage' Musik, welche aus bereits bestehenden Musikstücken zusammengestellt wird.
So wurde etwa für das Stück *Primo* (2013 - Idee/Choreographie: Alfredo Zinola und Felipe González, Berlin) speziell ein Soundtrack erzeugt. Dabei handelte es sich um elektronisch mittels Computer erzeugte Klänge, welche in das Genre der „Ambient Music“ eingeordnet werden könnten. Diese Art von Musik zeichnet sich dadurch aus, dass sie keine prägnante Rhythmen oder Refrains beinhaltet.[175] Vielmehr dominieren sanfte und langgezogene Klänge die sich durch ihre ruhige Qualität auszeichnen. Dies erweist sich für die Inszenierung als sehr passend, da diese in ihrem Aufbau ebenfalls auf die Erzeugung von Atmosphäre abzielt. Die individuell wahrgenommene Atmosphäre steht dabei mehr im Zentrum, als das Erkennen einer Geschichte. Bereits beim Betreten des Theaterraums spielt Musik. Hinzu kommt der gezielte Einsatz von Licht, welche das Schwimmbecken in unterschiedliche Farb- und Lichtstimmungen taucht. Die eingesetzte Musik beinhaltet dennoch klar wahrnehmbare Spannungsbögen, welche für den dramaturgischen Bogen wesentlich sind.[176]
Am häufigsten werden bereits bestehende Musikstücke für Inszenierungen herangezogen. Die Kategorie habe ich 'Found footage'-Musik genannt. Dabei werden verschiedene Musikstücke gezielt in Szenen eingesetzt um bestimmte Atmosphären bzw. Emotionen zu erzeugen. So wählt etwa *La Baracca* in einigen ihrer Stücke bereits bestehende Musiknummern. Häufig handelt es sich dabei um instrumentale Musik ohne Gesang, da diese vielfach eingesetzt werden können.[177]

---

174 Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *E se un arcobaleno*, Choreographie: Silvia Traversi/Giambattista Giocoli. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 23.02.2013, Privatarchiv d.A..

175 Vgl.: o.A., *Ambient Music*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung Online, Artikel Nr.:-1.-0.3363. Zugriff am 11.03.2013 unter http://m.faz.net/aktuell/feuilleton/glossar-popmusik-ambient-music-114499.html.

176 Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Primo*, Choreographie: Alfredo Zinola/Felipe González. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 25.02.2013, Privatarchiv d.A..

177 Gedächtnisprotokoll d.A. des Workshops *Il suono che muove la scena*, Leitung: Bruno Cappagli. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 24.02.2013, Privatarchiv d.A..

In sehr vielen Inszenierungen werden die drei primären Varianten übergreifend eingesetzt. Der Einsatz von Musikeinspielungen schließt live auf der Bühne erzeugte Musik keinesfalls aus.

5.5.4. Figuren und Objekte

In sehr vielen Stücken für die Allerkleinsten Figuren bzw. Objekte auf der Bühne zum Einsatz kommen. Diese werden sehr unterschiedlich eingesetzt. Im Figuren- bzw. Objekttheater stellen Figuren bzw. Objekte die zentralen künstlerischen Mittel dar. Theater für Kinder wird vielerorts noch direkt, um nicht zu sagen absolut, mit Kasperle Theater in Verbindung gesetzt. Diese Form von Puppentheater ist wesentlich für die Entwicklung von neuen Formen des Figuren- und Objektheaters. In meiner Arbeit will ich diese jedoch nicht genauer erörtern, da diese in der zeitgenössischen Entwicklung von Theater für die Allerjüngsten so gut wie gar nicht zum Einsatz kommen.

Die deutsche Schauspielerin und Figurentheaterspielerin Cordula Nossek macht Figurentheater für alle Altersgruppen und hat auch einige Stücke für die Allerkleinsten in ihrem Repertoire. Diese wurden im Mai 2012 in einem Special von „Cordula Nossek spielt Theater für die Allerkleinsten“ in Wien im WUK gezeigt. Darunter fanden sich die Stücke *Schneckenalarm* (2004 - Regie: Beate Sauer - *Dachtheater,* Wien), *Krokodilstränen* (2006 - Idee/Inszenierungskonzept: Gernot Ebenlechner und Cordula Nossek - *Dachtheater,* Wien) und *Unter dem Rock* (2009 - Idee / Inszenierungskonzept: Gernot Ebenlechner und Cordula Nossek - *Dachtheater,* Wien)[178] In ihren Stücken arbeitet sie weniger mit konturierten Puppen. Vielmehr zieht sie kleine Hilfsmittel heran, mit deren Hilfe sie Figuren darstellt. In Schneckenalarm verwendet sie etwa einen Hut, den sie auf ihren nackten Arm setzt und durch Bewegung in ein Schneckenhaus verwandelt. Die Fühler stellt sie mit zwei Fingern dar. Es ist vor allem der bewusste Umgang und das Spiel mit den Objekten, was diese zum Leben erweckt.[179]

Auch bei dem Stück *Ha Dede* (Regie: Karel Van Ransbeeck - *Theater De Spiegel* und *Kabóca Bábszínház*, Antwerpen/Belgien und Veszprem/Ungarn) handelt es sich um Objekttheater. Die zu Beginn noch relativ leere Bühne wird im Laufe des Stückes von wurmartigen Filzfiguren erobert. Das Stück spielt mit Formen - das Runde und das Eckige. Die verschiedenen farbigen Filzwürmer verstecken sich in Filzkugeln. Wesentlich ist dabei, dass die eingesetzten Figuren abstrakt sind und lediglich Parallelen zu realen Lebewesen hergestellt werden können. So

---

178 Vgl.: Dachtheater, *Biographie Cordula Nossek*. Zugriff am 11.03.2013 unter http://www.dachtheater.com/de/cordula-nossek/.
Vgl.: WUK Theater, *Cordula Nossek Special. Theater für die Allerkleinsten.* Zugriff am 11.03.2013 unter http://www.wuk.at/event/id/15784.

179 Vgl.: Dachtheater, *Schneckenalarm*. Regie: Beate Sauer. Zugriff am 11.03.2013 unter http://www.dachtheater.com/de/schneckenalarm/.

bleibt Raum für die Phantasie der Kinder.[180]

Auch das *Helius Theater*, das sich in ihrem Zyklus von Theater für die Allerjüngsten dem Spiel mit Materialen verschrieben hat, bringt eine Form von Objekttheater auf die Bühne. Das Stück *Holzklopfen* (2008 - Regie: Barbara Kölling - *Helius Theater,* Hamm) hat als zentrales künstlerisches Mittel das Holz. In einem Haufen von Holzspänen verbirgt sich eine Figur bestehend aus Holzspänen. Der Spieler entdeckt diese und lässt sie auf einer durchsichtigen Schnur durch die Holzwelt spazieren. Eine weitere Figur, welche ca. zwanzigmal so groß ist wie die erste, kommt zum Vorschein. Auch sie besteht aus Holz, aufgrund ihrer Größe sind es jedoch keine Späne, sondern kleine Holzbretter, die den Körper der Figur bilden. Der Spieler entdeckt ein zersetztes Holzstück, das den Kopf der Figur bilden soll. Die Figuren entstehen also während der Aufführung direkt auf der Bühne, bezeugt von Kindern. Durch unverständliche Geräusche lässt der Spieler die Figuren miteinander kommunizieren.[181]

5.5.5. Erzähltheater

Unter Erzähltheater verstehe ich Theater, in dem explizit mittels Einsatz von Sprache eine Geschichte erzählt wird. Viele dieser Stücke, im speziellen für die Allerjüngsten, beginnen mit dem Satz: „Es war einmal...“ oder „Heute erzähle ich euch eine Geschichte“.

Im Theaterhaus *La Baracca* in Bologna beginnt fast jedes Stück mit dem Satz:. „Oggi vi voglio raccontare una storia“.[182] Diese Geschichten werden nie ausschließlich mit Hilfe von gesprochenen Worten erzählt. Dennoch wird nicht gänzlich auf die Sprache als narratives Element verzichtet.

So beginnt etwa das Stück *La barca e la luna* (dt. Das Boot und der Mond) (2011 - Regie: Valeria Frabetti, Bruno Cappagli - *La Baracca,* Bologna) mit eben diesem Satz. Die Spielerin fährt fort: „Heute will ich euch eine Geschichte erzählen, von einem Boot und dem Mond... Dieses Boot wollte in Richtung Mond segeln...“ Die Spielerin hält eine Ziehharmonika in den Händen, mit der sie durch das Bewegen des Blasebalgs die Atmosphäre des Meeres vermittelt. Die Geschichte erzählt von der Reise eines Bootes, welches seinen Weg zum Mond sucht. Auf dieser Reise begegnet es einigen Tieren und Abenteuern. Die Spielerin nimmt dazu ein Boot in die Hand. In nur wenigen Sätzen erzählt sie die Geschichte. „Das Boot begegnet einem Pelikan.“ - In diesem Moment taucht die Figur eines Pelikans auf, aber auch die Darstellerin

---

[180] Gedächtnisprotokoll d. A. der Aufführung *Ha Dede*, Regie: Karel Van Ransbeeck. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 02.03.2012, Privatarchiv d.A..

[181] Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Holzklopfen*, Regie: Barbara Kölling. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 28.02.2013, Privatarchiv d.A..

[182] Übersetzung d.A. „Heute will ich euch eine Geschichte erzählen.“

nimmt die Körperlichkeit des Tieres an. Die Erzählung stützt sich in dieser Inszenierung zwar auf einen Text, welcher von der Spielerin gesprochen wird, dennoch erhält die Erzählung ihre Qualität durch den Einsatz des Körpers, einiger Objekte sowie der Musik.[183]

Ähnlich arbeitet auch das Stück *On-Off* (2011 - Regie: Valeria Frabetti - *La Baracca,* Bologna)[184]. Der Spieler startet mit dem Worten: „Ciao. Mi chiamo Andrea. E oggi vi voglio raccontare una storia. È una storia di buio e luce.“[185] Die Bühne ist voll von Kabeln, Glühbirnen und Schaltern. Zu Beginn bläst der Spieler das Saallicht, das den Bereich des Publikums beleuchtet, langsam aus, damit sich der Bühnenraum durch seine Beleuchtung klar vom Publikumsraum abhebt. Er löscht das Licht jedoch nicht einfach, er sagt, er erzähle heute eine Geschichte, über die Dunkelheit - in diesem Moment bläst er das Licht aus; er erzähle aber auch eine Geschichte über das Licht - und er versucht eine der Glühbirnen zum Leuchten zu bringen. Dies gelingt ihm jedoch nicht. Es entsteht ein Spiel mit den Kabeln, Schaltern und Glühbirnen. Erst als es ihm gelungen ist, alle Glühbirnen zum Leuchten zu bringen, fährt er mit seiner Geschichte fort. Die Geschichte von der Dunkelheit und dem Licht entwickelt sich zu einer Geschichte über sein eigenes Leben. Er malt einer der Glühbirnen zwei Augen. Dann einer zweiten Glühbirne. Die Glühbirnen verwandeln sich in eine männliche und eine weibliche Gestalt. „Mamma e Papa“. Er erzählt von ihrer Begegnung, schließlich haben sie sich verliebt und ein Kind gezeugt. Der Spieler malt einer dritten Glühbirne Augen. „Io. Sono nato io. Andrea.“ Der Spieler erzählt mittels weniger Worte von seiner eigenen Geburt, über das Wachsen, zu Bett gebracht werden, gefüttert werden usw. Was entsteht ist eine Form von Objekttheater. Die Objekte sind Elemente aus der Bühnentechnik. Auch hier wird nicht gänzlich auf die gesprochene Sprache verzichtet, mehr Gewicht hat jedoch die Bewegung des Körpers, die Objekte und die Musik, welche sich in dieser Inszenierung aus einzelnen extern eingespielten Musikstücken zusammensetzt.[186]

Für die Allerjüngsten findet man selten Formen des klassischen Erzähltheaters, wie wir es etwa von Justus Neumann kennen. Dieser erzählt vom Nibelungenlied, alleine auf der Bühne, unterstützt von einigen de-kontextualisierten Alltagsobjekten und Livemusik. Er spielt jedoch nicht für Kinder im Alter 0-3, sondern für Jugendliche ab 13+.

Im Rahmen des Festivals *Visioni di futuro, visioni di teatro...* (2013) wurde ein klassisches Erzähltheater-Stück gezeigt, in dem ein Spieler alleine, beinahe nur durch den Einsatz von

---

183 Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *La barca e la luna*, Regie: Bruno Cappagli/Roberto Frabetti. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 26.02.2013, Privatarchiv d.A..

184 Vgl.: La Baracca, *On-Off*. Regie: Valeria Frabetti. Zugriff am 18.03.2013 unter http://www.testoniragazzi.it/produz.php?idproduz=1.

185 Übersetzung d.A. „Hallo. Ich heiße Andrea. Und heute will ich euch eine Geschichte erzählen. Es ist eine Geschichte über die Dunkelheit und das Licht.“

186 Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *On-Off*, Regie: Valeria Frabetti. In *La Baracca-Testoni Ragazzi* in Bologna am 18.11.2011, Privatarchiv d.A..

gesprochener Sprache, eine Geschichte erzählt. Dieses Stück wird für Kinder ab 3 Jahren gezeigt. *Lulu* (2013 - Idee/Spiel: Claudio Milani - Italien) handelt von drei Brüdern. Der Spieler beginnt mit „Heute will ich euch eine Geschichte erzählen. Eine Geschichte in der nur ich, nur mit meinen Worten spreche." Die Aufführung findet im großen Saal des Theaters statt. Bei der Bühne handelt es sich um eine klassische Guckkastenbühne, die ebenso eingesetzt wird. Der Spieler setzt seine Stimme sehr gekonnt und bewusst ein. Emotionen und Spannung im dramaturgischen Verlauf werden fast ausschließlich durch die Stimme konstituiert. Zusätzlich arbeitet er mit dem Einsatz von Licht. Dies wirkt als ästhetischer Effekt, ist jedoch für den Verlauf der Geschichte nicht wesentlich.[187]

Dieses Stück richtet sich an Kinder ab 3 Jahren. Bisher habe ich in meinen Recherchen kein klassisches Erzähltheater-Stück gefunden, das sich an Kinder im Alter 0-3 richtet. Zwar gibt es einige Stücke, die durch den Einsatz von gesprochener Sprache eine Geschichte erzählen, dabei wird jedoch nie gänzlich auf andere künstlerische Ausdrucksformen wie Bewegung, Musik und den Einsatz von Objekten verzichtet.

Außerdem gibt es einige Stücktexte bzw. Dramen welche speziell für die Altersgruppe der Allerjüngsten verfasst werden.

5.5.6. Dramen für die Allerjüngsten

Es gibt nicht viele Stücktexte für die Allerjüngsten, da die Texte oftmals nicht den Weg zum Buch bzw. zur Verschriftlichung und Publikation schaffen. Einige Beispiele werde ich im Folgenden beschreiben.

In der Ausgabe *Spielplatz - Band 13: Sieben Theaterstücke für die Allerkleinsten* veröffentlichte der Verlag der Autoren im Jahr 2000 eine Sammlung von Stücktexten für die Allerjüngsten. Mitherausgeber und Autor ist Roberto Frabetti. Er gilt also nicht nur in der Ausübung von Theater für die Allerjüngsten als Pionier, sondern auch als Autor. Neben Roberto Frabettis und Maria Elleros *Der Zug und der Regenbogens* findet sich in der Publikation von Agnès Desfosses *Unter dem Tisch*, von Rudolf Herfurtner *Spatz Fritz*, von Ulrich Hub *Pinguine können keinen Käsekuchen backen*, von Alma Jongerius *Müllmaus*, von Paula Bettina Mader *Sonne, Mond & Sterne* und von Hansjörg Schneider *Robinson lernt tanzen*.[188]

Roberto Frabetti hat bisher etwa 22 Stücke für Kinder veröffentlicht, darunter mehr als die Hälfte für die Allerjüngsten. Viele dieser Stücke wurden in andere Sprachen übersetzt und

---

187 Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Lulù*, Idee/Konzept: Claudio Milani. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 26.02.2013, Privatarchiv d.A..

188 Vgl.: Roberto Frabetti/Maria Ellero [u.a.], *Spielplatz 13. Sieben Theaterstücke für die Allerkleinsten,* 2000.

sind auf Deutsch über den Theaterstückverlag München erhältlich.[189]

Im Henschel-Schauspiel Verlag veröffentlichte Bernhard Studlar sein erstes Stück für die Allerjüngsten. *Um die Ecke* ist ein Theaterstück für zwei Spieler*innen. Uraufgeführt wurde das Stück 2012 unter der Regie von Michael Pöllmann im Dschungel Wien.[190] Bei der Inszenierung steht ein großer Würfel auf der Bühne mit zwei Fenstern, eines eckig, eines rund. Das Kostüm des einen Spielers ist rund und mit Schaumstoff ausgestopft, es gleicht einer Pflaume. Das Kostüm der Spielerin ist eckig, ein Dreieck ausgestopft mit Schaumstoff.[191]

Es folgt ein Auszug aus dem Stücktext von *Um die Ecke.*

„[...] A und B sitzen an die Wand gelehnt.

A. Bist du schon mal da gewesen?

B. Wo?

A. Na da. (zeigt auf die Ecke)

B. Wo da?

A. Da. Um die Ecke. (zeigt wieder hin)

B. Um die Ecke?

A. Ja. (B schüttelt den Kopf) Aber ich.

B. Nein.

A. Doch.

B. Das glaub ich dir nicht. Du bist vorher von da... (zeigt in die Gegenrichtung)

A. War ich aber.

Stille.

A. Mhm.

B. Und? Was entdeckt? Ums Eck.

A. Schau selber nach. (Pause) Na los. Trau dich.

B. Ich gehe gleich. Ich muss nur noch schnell...

A. Hm?

B. Ich muss nur noch schnell...

A. (äfft ihn nach) Ich muss nur noch schnell...

---

189 Vgl.: Brigitte Korn-Wimmer/Franz Wimmer, *F. Roberto Frabetti.* Zugriff am 05.12.2012 unter http://www.theaterstueckverlag.de/Autoren/autoren/bioA/frabetti_roberto/showAut.

190 Bernhard Studlar, *Um die Ecke. Leseprobe*. Zugriff am 15.03.2013 unter http://www.henschel-schauspiel.de/de/media/media/theater/TI-3665_LP.pdf.

191 Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Um die Ecke*, Regie: Michael Pöllmann im *Dschungel* Wien am 18.03.2012, Privatarchiv d.A..

B. Die Zähne putzen.

A. Was? Hier?

B. Ja. (zaubert Zahnbürste und Zahnputzbecher hervor, tut es) So, fertig. Jetzt geht's los.

B. geht entschlossen los auf die Ecke zu.

A. Halt! Warte.

B. Nein. Keine Zeit.

A. Warte. Warte!!! Ich muss kontrollieren, ob du auch gut geputzt hast. Mach „Aaaaah"

B. Aaaaah.

A. In Ordnung, kannst gehen.

B. Ah! Aua! (humpelt ein bisschen)

A. Was ist denn jetzt schon wieder?

B. Ich glaub, ich habe einen Stein im Schuh.

A. Du?

B. Im Schuh.

B. zieht seine Schuhe aus. A. kontrolliert.

A. Da ist nix drin, Schummler. Aber wie das riecht, boah. Da fällt man glatt in Ohnmacht.

B. (legt sich hin) Na dann. Gute Nacht.

A. Was?! Aber... du wolltest doch um die Ecke?

B. Ja, aber ich schlaf lieber noch einmal drüber.

Pause.

A. Duuuu?

B. Ich schlaf schon.

A. Hast du Angst? Vor der Ecke?

B. Nein.

A. Sicher?

B. Sicher, aber wenn du unbedingt willst, darfst du dich zu mir legen.

A tut es. Die beiden liegen und starren zur Decke.

A. Schön.

B. Ja, schön.

A. Wir können gemeinsam gehen.

B. Du und ich?

A. Ja. Ich und du.

B. Nein. Ich und du.

A. Genau. Ich und du.

B. Nein. Ich und du.

A. Jetzt gib schon Ruh. Geh lieber vor und spitz dein Ohr. Sei ein Mann und schleich dich an.

B und A stehen auf, B geht voran, schleicht zur Ecke.

A. Hörst du etwas? (B schüttelt den Kopf) Geh näher ran. (B tut es) Gut. Hörst du jetzt etwas? (B schüttelt den Kopf) Gut, dann schläft es.

B. Wer schläft?

A. Das Tier.

B. Da schläft ein Tier?

A. Mhm. Pst.

B. Was denn?

A. Bitte leise sein.

B. Leise? Ach so ja, klar. Leise.

A. und B. Sei leise. Sonst weckst du mich. Sei leise. Sonst schreckst du mich. Sei leise [...]“[192]

5.6. Raum

Durch den Raum wird jedes theatrale Ereignis konstituiert. Gibt es keinen Raum bzw. keinen Ort, an dem das Zusammentreffen von Spieler und Publikum stattfinden kann, so sind die Voraussetzungen für das theatrale Ereignis nicht gegeben.

> „Dabei ist die Art und Weise des Zusammentreffens von Spielern und Zuschauern anhängig von ihrer räumlichen Anordnung und der Beschaffenheit des Ortes - das Verhältnis von Spieler und Publikum wird maßgeblich über den Raum festgelegt.“[193]

Der Raum und seine Gegebenheiten haben großen Einfluss darauf, inwiefern Kontakt zum Publikum hergestellt werden kann. Er hat jedoch auch großen Einfluss darauf, inwiefern das Publikum Kontakt zu den Spieler*innen aufbauen kann. Er bildet somit eine wesentliche Komponente für die Kommunikation im theatralen Ereignis. Klar wird dies, wenn man die unterschiedlichen Räume, in denen Theaterstücke für die Allerjüngsten gespielt werden, praktisch betrachtet.

---

[192] Bernhard Studlar, *Um die Ecke. Leseprobe*. Zugriff am 15.03.2013 unter http://www.henschel-schauspiel.de/de/media/media/theater/TI-3665_LP.pdf.

[193] Caroline Heinemann in Gabi dan Droste, Gabi [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit.* 2009, S.131.

Erika Fischer Lichte spricht im Bezug auf Raum, in dem eine Aufführung stattfindet, von einem performativen Raum. Dies ist speziell im Theater für die Allerjüngsten ein sehr variabler Raum, der nicht automatisch jenem im Theater entspricht.

> „Er eröffnet besondere Möglichkeiten für das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern, für Bewegung und Wahrnehmung, die er darüber hinaus organisiert und strukturiert. Wie immer von diesen Möglichkeiten Gebrauch gemacht wird, wie sie genutzt, realisiert, umgangen oder gar kontaktiert werden, hat Auswirkungen auf den performativen Raum. Jede Bewegung von Menschen, Objekten, Licht, jedes Erklingen von Lauten vermag ihn zu verändern. Er ist instabil in Fluktuation begriffen. Räumlichkeit einer Aufführung entsteht im und durch den performativen Raum, sie wird unter den von ihm gesetzten Bedingungen wahrgenommen."[194]

Theater für die Allerjüngsten findet vorrangig in zwei unterschiedlichen Raumsituationen statt. Es gibt Stücke, die den klassischen Theaterraum verlassen und in theaterexternen Räumen wie Krabbelstuben oder Kindergärten gespielt werden. In diesen Räumen begegnen die Spieler*innen den Kindern in ihrer alltäglichen Umgebung. Diese Komponente wirkt sich fundamental auf das Spiel an sich sowie den Ablauf des theatralen Ereignisses aus. Aber auch der Raum im Theater wird von Stücken für die Allerjüngsten bespielt. Es wird durch unterschiedliche Methoden versucht, den Theaterraum bzw. die Bühne für das sehr junge Publikum zugänglich zu machen. Caroline Heinemann plädiert dabei für eine spezifische Raumgestaltung für Theater für die Allerjüngsten: „Meine These lautet, dass das Theater für ein allerkleinstes Publikum eine spezifische Raumgestaltung benötigt, die die Trennung zwischen Zuschauern und Spielern durchlässig macht und den Kindern intermodale Wahrnehmungsmöglichkeiten gestattet.“[195]

5.6.1. Theaterexterne Räume - Krabbelstube und Kindergarten

Theater für die Allerjüngsten findet sehr oft außerhalb des Theaters statt. Einer der Gründe liegt darin, dass Kinder im Alter zwischen 0-3 Jahren nur in Abhängigkeit einer Begleitperson ins Theater kommen können. Dabei handelt es sich entweder um Gruppen begleitet von Pädagog*innen, oder Kinder in Begleitung von Privatpersonen. Um den Kindern in ihrer gewohnten Umgebung zu begegnen, einem Raum, in dem sie sich regelmäßig aufhalten, entscheiden sich viele Künstler*innen mit ihren Stücken direkt in die Krabbelstube bzw. den Kindergarten zu kommen. Dabei nehmen sie in Kauf, nicht die gesamte Infrastruktur des Theaters zur Verfügung zu haben. Je nach Institution werden Turnsäle, Gruppenräume, Mehrzweckräume oder Veranstaltungsräume bespielt. Dies ist abhängig von den jeweiligen

[194] Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen,* 2004, S.187.

[195] Caroline Heinemann in Gabi dan Droste, Gabi [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit.* 2009, S.132.

Gegebenheiten, sowie dem Konzept der Aufführung. Roberto und Valeria Frabetti waren zwei der ersten Künstler*innen, die ihre Stücke in Krabbelstuben performt haben. Sie waren dabei an der direkten Beziehung zwischen Erwachsenen und Kindern interessiert. Zu ihrer Arbeit zählt auch der Dialog mit den Pädagog*innen.

Die Künstler*innen betreten einen Raum, der den Kindern gehört - anders als der Raum im Theater, welcher vorrangig dem Theater und der Kunst gehört. Dabei ist die Kenntnis über diesen Raum von großer Bedeutung. Diese Kenntnis bezieht sich hier nicht ausschließlich auf die Infrastruktur sowie architektonischen Gegebenheiten, sondern schließt außerdem Regeln im Alltag der Institution mit ein. „Il pianeta-nido è un pianeta che ha altri tempi, altri ritmi ai quali devi adeguarti.“[196] Frabetti beschreibt die Krabbelstube als Planet, in dem eine andere Zeit und ein anderer Rhythmus herrschen. Als Erwachsene*r bzw. als Künstler*in muss man sich diesen Gegebenheiten anpassen. Der Raum hat somit also nicht nur großen Einfluss auf den theatralen Prozess, er beeinflusst primär die Haltung des*der Künstler*in.

> „Qgni mattina hai davanti trenta, quaranta, al massimo cinquanta bambini, in gruppo, fermi, immobili, presenti, con gli occhi sgranati. Durante lo spettacolo i tuoi occhi si spostano di continuo, passando dai lattanti ai medi a dai medi ai grandi per ritornare ai piccoli. Forse il pianeta-nido non è un pianeta, è una stella, anzi una luminosa costellazione deve ogni stella lancia messaggi profondamente diversi.“[197]

Frabetti führt seinen Gedanken weiter aus, indem er meint, die Krabbelstube wäre kein einfacher Planet, sondern viel mehr eine Sternenkonstellation, welche aus vielen kleinen Sternen besteht. Jeder dieser Sterne birgt seine eigenen Nachrichten, Geschichten und Geheimnisse. Ebenso will er versuchen, den Kindern zu begegnen. In seinem Buch *Il nido e il teatro* wird deutlich, dass er als Künstler sein Publikum nicht als homogene Gruppe bzw. eine Konstante wahrnehmen will. Das Ziel ist es, jedes Kind einzeln anzusprechen und somit jedem Kind auf seinem spezifischen Weg zu begegnen.

Bei der Gestaltung eines Raums, welcher als Krabbelstube genutzt wird, wird auf verschiedene Aspekte besonders wert gelegt. Angelika von der Beek hat diese in dem Buch *Bildungsräume für Kinder von Null bis Drei* genauer analysiert. Das Ziel ist es, einen Raum zu schaffen, in dem sich die Kinder geborgen fühlen, das heißt, dass sie regelmäßig in ein ihnen vertrautes Umfeld kommen, in dem sie von ihnen bekannten und sie begleitenden

---

[196] Roberto Frabetti/Marina Manferrari [Hg.], *Il nido e il teatro. Adulto e bambino: un rapporto da soggetto a soggetto,* 2000, S.10. Übersetzung d.A. „Der Planet Krabbelstube ist ein Planet mit einer anderen Zeit, anderem Rhythmus, an jenen musst du dich anpassen.“

[197] Roberto Frabetti/Marina Manferrari [Hg.], *Il nido e il teatro. Adulto e bambino: un rapporto da soggetto a soggetto,* 2000, S.10ff. Übersetzung d.A. „Jeden Morgen sitzen 30, 40 bis zu 50 Kinder vor dir, in einer Gruppe, still, unbeweglich, wach, mit weit aufgerissenen Augen. Während der Vorstellung, bewegen sich deine Augen ständig, vom Säugling bis zum mittelgroßen bis großen dann wieder zu den kleinen. Vielleicht ist der Planet-Krabbelstube kein Planet, sondern ein Stern oder vielmehr ein helles Sternbild, in dem jeder Stern eine andere tiefgreifende Nachrichten erzählt.“

Pädagog*innen umgeben sind. Der Raum soll allerdings auch Freiraum bieten. Dies bezieht sich, vor allem hinsichtlich der unterschiedlichen Entwicklungsstufen der Kinder, auf die Bewegungsfreiheit. Außerdem soll der Raum ein Basislager darstellen, indem durch eine sichere Basis Freiheit gewährt wird.[198]

Der Raum, der von den Künstler*innen für ihr Stück als Bühne bezeichnet wird, zeichnet sich in Krabbelstuben und Kindergärten außerdem dadurch aus, dass die räumliche Ebene mit dem Publikumsraum nicht durch eine Rampe getrennt ist. Das Publikum sitzt dabei auf meist flexiblen Sitzmöglichkeiten, wie Matten, Polstern, Bänken oder Stühlen. Diese werden speziell für den Ablauf des Theaterstückes in Position gebracht. Zudem unterscheidet sich meist die Anzahl der im Publikum sitzenden Kinder stark von jener im Theater. Es wird versucht, die Größe der Gruppe überschaubar zu gestalten, wodurch die Aufmerksamkeit möglichst auf das Bühnengeschehen gebündelt werden kann.[199]

5.6.2. Theaterräume - Bühne

Theater für die Allerjüngsten findet allerdings die meiste Zeit im Theaterraum statt. Es gibt nur wenige Künstler*innen, die ihre Arbeit in Krabbelstuben und Kindergärten zeigen. Im Unterschied zu den theaterexternen Räumen kann im Theater mit anderen Mitteln gearbeitet werden. So können im Theater mit dem Einsatz von Licht und Technik Stimmungen erzeugt werden, was in Krabbelstuben und Kindergärten nur sehr begrenzt möglich ist. Die Bühne im Theater entspricht keinem Mehrzweckraum, dieser Raum wird ausschließlich zur Wiedergabe von Kunst genutzt. Im Unterschied dazu ist der Raum einer Krabbelstube bzw. eines Kindergartens, welcher für eine Theatervorstellung umfunktioniert wird, durch den Alltag der Kinder vor-konnotiert. Der Theaterraum ist Neuland für das Kind, welches noch keine bzw. kaum Erfahrungen mit Theater gemacht hat. Alles in diesem Raum scheint neu und unbekannt. Somit ist es die Herausforderung der Künstler*innen, jenen Raum für Kinder zugänglich zu machen. Es bedarf einer „spezifischen Raumgestaltung“, wie es Caroline Heinemann formuliert. Diese spezifische Raumgestaltung soll sich auf die Spezifik des Publikums beziehen und somit den Bedürfnissen des sehr jungen Publikums entgegen kommen.[200]

Im Theater werden unterschiedliche Modelle ausprobiert, um die klassische Trennung zwischen Spieler*in und Publikum aufzuheben. „Durch die Aufhebung der räumlichen Trennung von Zuschauerraum und Bühne wird den Zuschauern die Möglichkeit der aktiven

198 Vgl.: Angelika von der Beek, *Bildungsräume für Kinder von Null bis Drei,* 2012, S.49ff.
199 Vgl.: Caroline Heinemann in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.132.
200 Vgl.: Ebda, S.132.

Teilhabe am Aufführungsereignis gewährt und das Primat von Zuschauen und Zuhören zugunsten einer Wahrnehmung mit allen Sinnen aufgelöst.“ Der Fokus wird nochmals verstärkt auf die plurisensuale Wahrnehmung gelegt.[201] Das Ziel ist eine gemeinsame künstlerische Erfahrung unabhängig vom Raum, in dem gespielt wird. Um diese zu erlangen, bedarf es je nach Räumlichkeit unterschiedlicher Herangehensweisen. „Diese gemeinsame künstlerische Erfahrung wiederum ist die Voraussetzung für das Gelingen der wechselseitigen Kommunikation. [...] Geringe räumliche Distanz, keine trennende Rampe und Verdunkelung des Zuschauerraums sowie begrenzte Anzahl von Zuschauern machen es überhaupt möglich, dass die Spieler ihr Publikum in gesteigerter Weise wahrnehmen und in eine wechselseitige Kommunikation treten können.“[202]

Nur sehr selten finden Vorstellungen für die Allerjüngsten in einer Guckkastenbühne statt, da diese wechselseitige Kommunikation nur sehr bedingt ermöglicht. In Theaterhäusern wie etwa dem *Dschungel* Wien finden wir eine Tribüne. Die Kinder beobachten das Bühnengeschehen von oben, das Spiel findet folglich schräg unter ihnen statt. Im Theaterhaus *La Baracca* gliedert sich der Zuschauerraum in Stufen. In ersten Reihen sitzen die kleinsten der Kinder, auf einer Ebene mit den Spieler*innen, dahinter gibt es fünf Stufen, die eine kleine Minitribüne darstellen. In einigen Stücken wird die klassische Publikumssituation bewusst aufgelöst und in die Planung der Vorstellung eingebunden. So findet man Vorstellungen wie etwa *Śpij* (dt. Schlaf) (2012 - Regie*: Alicja Morawska-Rubczak - Teatr Baj*, Warschau), wo das Publikum im Inneren eines Zeltes rund um das Bühnengeschehen sitzt.[203] Bei *Primo* (2013 - Idee/Choreographie: Alfredo Zinola und Felipe González, Berlin) sitzt das Publikum rund um ein Schwimmbecken, mit dem Blick durch transparente Wände ins Innere des Beckens gerichtet.[204] Die Publikumssituation ist wesentlich für den Verlauf des theatralen Ereignisses und bildet daher eine primäre Komponente bei der Konzeption eines Stückes. Wie der Raum wahrgenommen wird, kann jedoch auch maßgeblich vom Einsatz der Beleuchtung beeinflusst werden.

5.7. Beleuchtung

Das Licht bzw. die Beleuchtung stellt eine weitere wichtige Komponente für das Aufbauen der Atmosphäre bei einer Vorstellung dar. Dies betrifft vorrangig den Theaterraum, in dem mit

---

201 Ebda, S.135.

202 Ebda, S.137.

203 Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Śpij*, Regie*:* Alicja Morawska-Rubczak Beim Festival *Visioni di Futuro, Visioni di Teatro...* in Bologna am 02.03.2013, Privatarchiv d.A..

204 Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Primo*, *Choreographie:* Alfredo Zinola/Felipe González. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 25.02.2013, Privatarchiv d.A..

verschiedenen Scheinwerfern und Lichtdesign gearbeitet werden kann.
Ob es im Raum hell oder dunkel ist, gewinnt bei Theater für die Allerjüngsten nochmals einen anderen Stellenwert. Zu dunkle Räume bzw. bestimmte Lichtstimmungen können von dem sehr jungen Publikum als furchteinflößend wahrgenommen werden. Sehr oft wird daher der Publikumsraum nicht gänzlich verdunkelt. Das Publikum kann somit von den Spieler*innen bewusst wahrgenommen werden, ebenso kann dieses einander wahrnehmen. Wird der Publikumsraum nicht ganz verdunkelt, verschwimmt die Grenze zwischen Spieler*in und Publikum. Dies unterstreicht nochmals das Aufheben der Trennung von Spieler*in und Publikum, um Kommunikation möglich zu machen.
Andrea Buzzetti arbeitete am Theater *La Baracca* als Techniker, bevor er Stücke für die Allerjüngsten entwickelte und spielte. Ausgehend von einem Blick hinter die Theaterkulissen entwickelte er einen Zyklus von Stücken, welche sich mit dem Licht beschäftigen. Dabei zog er bewusst Materialen heran, die in den meisten Theaterprozessen möglichst unsichtbar sein sollten. Zu diesen Stücken zählen *On-Off* (2011 - Regie: Valeria Frabetti - *La Baracca,* Bologna) und *Spot* (2011 - Regie: Valeria Frabetti - *La Baracca,* Bologna). Zurzeit arbeitet er an einem Stück mit dem Arbeitstitel: *Dinamo-Energia in Movimento* (dt. Dynamo-Energie in Bewegung).[205]
In *On-Off* stellen Glühbirnen, Kabel und Schalter das zentrale künstlerische Material dar. Der Spieler beginnt das Stück damit, dass er den Kindern sagt, er erzähle ihnen eine Geschichte über das Licht und die Dunkelheit. Doch um diese Geschichte erzählen zu können, müsse er zuerst das Saallicht verringern. Er stellt sich unter den Scheinwerfer, welcher den Publikumsbereich beleuchtet. Im Dialog mit den Kindern verringert er die Intensität der Lichtquelle durch scheinbares Ausblasen des Lichtes. Die Lichtquelle erlischt nicht gänzlich, es wird jedoch deutlich dunkler. Der Spieler thematisiert so die Bühnentechnik und macht sie für die Kinder zugänglich und verständlich. Auf diese Art versucht er, die Aufmerksamkeit auf das hell beleuchtete Bühnengeschehen zu lenken.[206] Eine sehr ähnliche Herangehensweise wählt Andrea Buzzetti bei seinem Stück *Spot.* Spot ist ein mobiler Scheinwerfer, der durch mechanische Bewegungen und spezifischen Lichtoutput zum Leben erweckt wird. Auf der Bühne befinden sich ein Spieler und ein Scheinwerfer, der den Gegenspieler darstellt. Doch bevor das Spiel beginnen kann, wird das Publikumslicht auf dieselbe Weise wie in *On-Off* verringert.[207]

---

[205] Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Dinamo-Energia in Movimento*, Regie: Andrea Buzzetti/Luciano Cendou [u.a.]. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 28.02.2013, Privatarchiv d.A..

[206] Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *On-Off*, Regie: Valeria Frabetti. In *La Baracca-Testoni Ragazzi* in Bologna am 18.11.2011, Privatarchiv d.A..

[207] Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Spot*, Regie: Valeria Frabetti. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am

In anderen Produktionen, wie etwa *Śpij* (dt. Schlaf) (2012 - Regie*: Alicja Morawska-Rubczak - Teatr Baj*, Warschau), wird bewusst eine Atmosphäre geschaffen, welche den Kindern die Möglichkeit gibt, sich wohl zu fühlen. In *Śpij* ändert sich die Lichtstimmung während der Vorstellung nicht. Das Publikum sitzt im Inneren eines weißen Zeltes, das von außen beleuchtet wird. Durch den Stoff, der als Filter für das Licht fungiert, ergibt sich eine warme, helle Atmosphäre im Inneren des Zeltes.[208]

Bei Vorstellungen in theaterexternen Räumen müssen die Künstler*innen entweder mit den gegebenen Lichtquellen arbeiten oder ihre eigene Beleuchtungstechnik mitbringen. Letzteres wird eher selten umgesetzt, da von Seite der Künstler*innen meist versucht wird, möglichst wenig in den Alltag der Institution einzudringen.

5.8. Zeit

Neben dem Raum spielt auch die Zeit eine wesentliche Rolle im Theater für die Allerjüngsten. Zeit bezieht sich hier auf die Dauer einer Vorstellung, die bei Stücken für die Allerjüngsten meist zwischen 30min und 45min liegt. Das ergibt sich vor allem durch die begrenzte Aufmerksamkeitsspanne der Kinder, welche in dieser Altersgruppe stark variiert. Um festlegen zu können, welche Zeitspanne für welche Altersgruppe adäquat ist, bedarf es gründlicher Beobachtung und Forschung. Auffallend ist dies auch beim Kleinkinder-Fernsehprogramm oder beim Umfang eines Bilderbuches.

Zeit kann in verschiedenen Schichten wahrgenommen werden. Hans-Thies Lehmann beschreibt in seinem Buch *Postdramatisches Theater* unterschiedliche Zeitschichten. Im Theater für die Allerjüngsten ist es schwer, von der „Text-Zeit“ zu sprechen, da dies meist ohne geschriebenen Text auskommt und eher mit einem Konzept oder Regiebuch arbeitet. Würde die Text-Zeit der Lesezeit entsprechen, fällt diese bei jenen Stücken besonders kurz aus. Die „Zeit des Dramas“, welche sich durch „die besondere Zusammenstellung der präsentierten Handlungen und Vorgänge im Rahmen einer Dramaturgie“ ergibt, entspricht jener Zeit, welche mit der Stoppuhr beim Ablauf der Vorstellung gemessen werden kann. Diese variiert durchschnittlich zwischen 30min und 45min. Oftmals wird die angegebene Zeitspanne überschritten, da Interaktion und Kommunikation mit dem Publikum von Vorstellung zu Vorstellung variieren und somit unterschiedliche Zeitspannen in Anspruch nehmen. Die „Zeit der fiktiven Handlung“ gilt „unabhängig zu denken von der Zeit ihrer Repräsentation im Text des Dramas, unabhängig auch von der tatsächlichen Theaterzeit der

25.02.2012, Privatarchiv d.A..

208 Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Śpij*, Regie*:* Alicja Morawska-Rubczak Beim Festival *Visioni di Futuro, Visioni di Teatro...* in Bologna am 02.03.2013, Privatarchiv d.A..

Aufführung.“ Die Zeitspanne der fiktiven Handlung variiert stark zwischen den einzelnen Stücken. Handelt es sich bei dem Theaterstück um die Wiedergabe einer Geschichte, so kann man die Zeit der fiktiven Handlung an der Zeit der fiktiven Handlung der Geschichte messen. Viele der Stücke lassen sich jedoch verstärkt im performativen Kontext verorten. Diese Stück brechen fiktive Handlungen und deren zeitliche Rahmung auf. Viele der Stücke für die Allerjüngsten ziehen ihre Handlung aus dem Moment. Die Zeit der fiktiven Handlung fällt somit mit der Zeit des Dramas zusammen und ist ident. Mit der „Zeitdimension der Inszenierung“ bezieht sich Lehmann auf die Zeitdimension, welche von Aufführung zu Aufführung variiert. Sie variiert durch das immer neue Spiel der Spieler*innen, aber auch durch die variable Komponente des Publikums. Die „Zeit des Performance Text“ erscheint mir für das Theater für Allerjüngsten als sehr wesentlich. Richard Schechner beschreibt „die gesamte reale und inszenierte Situation der Theateraufführung als Performance Text, um den darin stets gegebenen Präsenz-Impuls zu betonen, der die Performance Art im engeren Sinn motiviert.“[209]

Im Theater für die Allerjüngsten ist es vor allem der Umgang mit der Zeit, der es von anderen Formen des Theaters unterscheidet. „Das Theater für die Jüngsten hat einen eigenen Umgang mit der Zeit. Es hat einen eigenen Rhythmus, der dem Rhythmus des Publikums entspricht.“ Dieser Rhythmus ist einerseits Teil der Inszenierung, kann jedoch zu großen Teilen erst im theatralen Prozess mit dem Publikum geschaffen werden.

> „Eine Verbindung zwischen Publikum und Spieler in Bezug auf den Rhythmus ist das Atmen. Ein gemeinsamer Atem, der vor allem von den Spielern aufgegriffen werden muss, um mit dem Publikum in Einklang zu kommen. Dieser Einklang gibt den Kindern das Gefühl von Geborgenheit. [...] 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."[210]

5.9. Regeln

„Jedes Spiel braucht Regeln.“[211]

Die Regeln dienen der Gewährleistung, dass eine Aufführung stattfinden kann. Es gibt Regeln, welche als die Regeln des Theaters verstanden werden können. Diese sind außerhalb der Ästhetik der Aufführung gesetzt und bilden die Rahmenbedingungen. Dabei handelt es

---

209 Vgl.: Hans- Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater,* 2011. S.309ff.

210 Gerd Taube in Gabi dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* 2009, S.99.

211 Ebda, S.94.

sich um gewisse Codes welche im Theater bzw. bei Theateraufführungen zu befolgen sind. Die Kenntnis über jene Theatercodes wird in den meisten Fällen vorausgesetzt. Anders ist dies jedoch bei Theater für die Allerjüngsten. Das sehr junge Publikum kann kaum Vorkenntnisse von Theater mitbringen. Vielmehr erleben viele gerade ihre ersten Theatererfahrungen. Hinzu kommt, dass Kinder zwischen 0-3 Jahren verstärkt im Moment leben und ihre empirischen Fähigkeiten noch nicht gänzlich ausgebildet haben. Dies bedeutet, dass Theatercodes und Regeln, die für ein erwachsenes Publikum vorausgesetzt werden können, für ein Publikum der Allerjüngsten immer wieder neu etabliert und kommuniziert werden müssen.

Zusätzlich gibt es Regeln, welche von Aufführung zu Aufführung variieren. Diese sind durch die Ästhetik der Aufführung gesetzt. In manchen Aufführungen ist erwünscht, dass Kinder die Bühne betreten, in anderen verboten. In manchen sollen Kinder ihren haptischen Sinnesempfindungen nachgehen und Gegenstände berühren, in anderen ist dies weniger erwünscht. Jene variablen Regeln, welche spezifisch für die Ästhetik einer Aufführung sind, müssen von den Künstler*innen etabliert und kommuniziert werden. Dies bedeutet jedoch nicht, dass vor der Vorstellung eine Rede über den Regelkatalog jeder Aufführung vorgetragen werden muss. Es obliegt den Künstler*innen, auf welche Weise sie auf die für sie geltenden Regeln hinweisen. Dabei scheinen folgende Fragen für die Macher*innen von Theater für die Allerjüngsten wesentlich: „Wie werden die Kinder im Theater empfangen? Wie werden die Eltern, als Begleiter der Kinder, als Zuschauer und als die Kinder Geleitende mit den äußeren Regeln vertraut gemacht?“ Von großer Bedeutung ist dabei, dass jene Regeln nicht nur den Kinder kommuniziert werden müssen, sondern auch den erwachsenen Begleiter*innen und Pädagog*innen.

Die Rahmenbedingungen sind auch abhängig vom Spielort, daher gelten unterschiedliche Regeln in Bildungsinstitutionen wie Krabbelstuben und Kindergärten und Theaterhäusern. Wesentlich ist, dabei, dass es im Theater die Kinder und ihre Begleitpersonen sind, welche in ein fremdes Territorium eintreten und mit neuen Regeln und Rahmenbedingungen konfrontiert sind. In der Krabbelstube bzw. dem Kindergarten sind es die Künstler*innen, die unbekannten Boden betreten, dessen Regeln sie zu befolgen haben. Die Regeln, die die spezifische Aufführung betreffen, werden jedoch immer von den Künstler*innen festgelegt.[212]

5.9.1 Regeln in der Krabbelstube bzw. im Kindergarten

Rahmenbedingungen, die in der Krabbelstube bzw. dem Kindergarten herrschen, gilt es für

[212] Vgl.: Ebda, S.94ff.

Künstler*innen zu befolgen. Dazu gehören Förmlichkeiten wie das Ausziehen der Schuhe beim Betreten der Räume, ebenso wie das Einhalten des Tagesablaufes, der den Pädagog*innen für ihre Gruppen festgelegt ist.
Um die Kindern mit den spezifischen Regeln der Aufführung vertraut zu machen, wählen Künstler*innen unterschiedliche Herangehensweisen. Im besten Fall haben die Pädagog*innen ihre Kinder vorbereitet und ihnen erzählt, dass sie ein Theaterstück zu einen gewissen Thema bzw. einer gewissen Geschichte sehen werden. Diese Art von Vorbereitung kann jedoch nicht von den Pädagog*innen vorausgesetzt werden. Es liegt bei den Künstler*innen, dies im Vorfeld mit ihnen zu besprechen.
Um die Etablierung der Regeln deutlicher zu machen, will ich ein Beispiel von *theater.nuu* heranziehen. Die Spielerinnen erwarten ihr Publikum in dem für die Aufführung vorgesehenen Raum. Dabei handelt es sich um einen Mehrzweck- und Bewegungsraum eines Kindergartens. Eine der Spielerinnen sitzt auf der Bühne und beobachtet die Kinder beim Betreten des Saales, sowie beim Suchen ihrer Plätze. Die zweite Spielerin tritt mit den Kindern in Kommunikation. Sie begrüßt sie und zeigt ihnen ihre Sitzplätze, in diesem Fall handelt es sich um Turnmatten in der ersten Reihe und Langbänke in der zweiten Reihe. Sobald alle Kinder ihren Platz gefunden haben, begrüßt die Spielerin die Kinder nochmal. Sie erkundigt sich, ob jeder bequem sitzt. Dann fragt sie die Kinder, ob sie alle den Bühnenraum, der auf derselben Ebene mit den Kindern ist, gut sehen können. Dies wäre besonders wichtig, da sich in diesem Raum bald ein Theaterstück abspielen wird. Somit etabliert die Spielerin eine Raumaufteilung - der Raum der Bühne und der des Publikums. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Grenze zwischen den beiden Räumen im Verlauf der Aufführung nicht verschwimmen kann. Des Weiteren weist sie die Kinder darauf hin, ihre Augen weit zu öffnen, da es viel zu sehen gibt, ihre Ohren weit zu öffnen, da es viel zu hören gibt, ihre Nasen zu öffnen, um mit Humor darauf hinzuweisen, dass alle Sinne gefragt sind. Nun kann die Vorstellung beginnen.[213]
Je nach Charakteristik der Aufführung sind andere Regeln für das Gelingen entscheidend.

5.9.2. Regeln im Theater

Im Theater gelten andere Rahmenbedingungen als in der Krabbelstube bzw. dem Kindergarten. Es beginnt mit der Entscheidung, den Schritt ins Theater zu wagen. Dann folgt der Kauf eines Tickets. Nun ist das Kind entweder gemeinsam mit einer Gruppe und

[213] Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Viduli - Ich packe meinen Koffer*, Regie: Sarah Gaderer/Laura-Lee Röckendorfer. Im Kindergarten Sattledt am 21.01.2013, Privatarchiv d.A..

begleitenden Pädagog*innen ins Theater gekommen, oder in privater Begleitung. Die Etablierung von Rahmenbedingungen wird von jedem Theater anders gehandhabt. So wird man beim Kauf des Tickets im *Dschungel* Wien über die wichtigsten Hardfacts informiert. Dazu gehört, dass es erwünscht ist, die Jacken und Taschen an der Garderobe abzugeben, man solle vor dem Saal auf den Einlass warten und im Fall, dass das Kind während der Vorstellung zu weinen beginnt und sich nicht mehr beruhigt, solle man den Saal ruhig verlassen, wenn sich das Kind beruhigt hat, kann man wieder zurück kommen.[214]
Im Theater *La Baracca* ist der Weg, bis sich die Kinder tatsächlich an ihren Plätzen befinden, mit einem langen Ankunfts- und Regel-Etablierungs-Ritual verbunden. Nach dem Kauf des Tickets wartet man an der Treppe, bis man zum Sala B (dt. Saal B) gehen kann, der einen Stock unter der Ankunftshalle liegt. An dieser Stelle werden die Tickets abgerissen. Nach dem Abreißen der Tickets kann man jedoch nicht sofort in den Theatersaal eintreten. Vielmehr gelangt man zuerst in den Vorraum, wo man Jacken und Taschen an kleine Haken aufhängen kann. In diesem Vorraum wartet man nun, bis alle Kinder und ihre Begleitpersonen da sind. Dann erst kommt eine Person aus dem Team des Theaters, nur im seltenen Fall handelt es sich dabei um den*die Spieler*in selbst. Die Erwachsenen werden darauf aufmerksam gemacht ihre Mobiltelefone auszuschalten. Den Kindern wird in wenigen Worten erzählt, was sie erwarten wird. Löst die folgende Aufführung beispielsweise die klassische Publikumssituation auf und sitzen die Kinder wie bei *Śpij* (dt. Schlaf) (2012 - Regie*: Alicja Morawska-Rubczak - Teatr Baj*, Warschau) im Inneren eines Zeltes, so werden sie darüber informiert. Es folgen die Aufforderung, all ihre Sinne zu wecken und ihren Mund etwas in Schach zu halten, und der Einlass in den Theatersaal.[215]

Diese Komponenten bilden die Struktur einer Aufführung für die Allerjüngsten. Sie können für die Analyse einer Aufführung herangezogen werden. Die Entscheidung wie jene Komponenten eingesetzt werden, liegt bei den Künstler*innen. Diese orientieren sich an der spezifischen Rezeptionsästhetik der Kinder.

---

[214] Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Um die Ecke*, Regie: Michael Pöllmann im *Dschungel* Wien am 18.03.2012, Privatarchiv d.A..

[215] Gedächtnisprotokoll d.A. der Beobachtungen während des Festivals *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna 23.-03.03.2013, Privatarchiv d.A..

6. Rezeptionsästhetik

Die Rezeptionsästhetik beschäftigt sich mit der wirkungsspezifischen Wahrnehmung von Sinneseindrücken. Anhand der Rezeptionsforschung wird die sinnliche Wahrnehmung und kognitive/emotionale Verarbeitung medialer Angebote durch eine definierte Rezeptionsgruppe methodisch kontrolliert. Den Forschungsgegenstand stellt in unserem Fall das sehr junge Publikum dar. Die Rezeptions- und Publikumsforschung beschäftigt sich mit der „Erforschung der geistig-emotionalen Aktivität des Zuschauers". Dabei werden Hilfsdisziplinen wie etwa Sozialwissenschaft und Psychologie herangezogen.[216]
Die Rezeptionsforschung im Theater für die Allerjüngsten steht noch sehr am Anfang ihrer Entwicklung. Zum aktuellen Zeitpunkt gibt es keine genauen Forschungsergebnisse, die wissenschaftlichen Aufschluss über die Rezeption des Publikums in einer Aufführung für die Allerkleinsten geben. Die Forschung basiert hier vor allem auf der Beobachtung der Publikumsreaktionen. Dabei ist es wesentlich zu beachten, dass es sich bei Kindern im Alter von 0-3 Jahren um ein Publikum handelt, dessen Wahrnehmung sich von der eines erwachsenen Publikums in vielerlei Hinsicht unterscheidet. Das Kind entwickelt bestimmte Grundfertigkeiten in den ersten Jahren seines Lebens. Dazu gehört das Gehen und Sprechen Lernen, aber auch die emotionale Entwicklung. Außerdem findet in den ersten Lebensjahren die Ausbildung und Schärfung der Sinne statt. Dies passiert vor allem mit Hilfe der Wahrnehmung, die eine ständige Übung für die Sinne darstellt. (Siehe auch 4.Ästhetische Bildung)

> „Kinder entwickeln sich aus eigenem Antrieb. Sie tun dies im Wechselspiel zwischen persönlichen Anlagen und den Anregungen und Erfahrungen aus der Umwelt."[217]

Ästhetische Erfahrungen, wie die Erfahrung einer Theateraufführung, trägt zur Ästhetischen Bildung des Publikums bei.

6.1. Wahrnehmung - Ästhetische Erfahrung

In einem Aufführungsprozess werden ästhetische Erfahrungen gemacht. Diese Erfahrungen beziehen sich darauf, was mit den Sinnen wahrgenommen wird. Im Diskurs der Ästhetischen Bildung steht die ästhetische Erfahrung im Mittelpunkt.
Erika Fischer-Lichte bezeichnet ästhetische Erfahrung in Aufführungen von Theater und

---

216 Vgl.: Gerd Koch/Marianne Streisand[Hg.], *Wörterbuch der Theaterpädagogik,* 2003, S.249.

217 Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung. Ein Wechselspiel von Anlagen, Anregung und Erfahrungen. Zugriff am 09.04.2013 unter http://www.kindergesundheit-info.de/themen/entwicklung/entwicklungsschritte/entwicklungsgrundlagen/.

Performance-Kunst als „Schwellenerfahrung“ und „Erfahrung der Liminalität, die zu einer Transformation führen kann bzw. die bereits selbst als Transformation erlebt wird.“ Diese Art von ästhetischer Erfahrung betrachtet Fischer-Lichte als zentral für die Ästhetik des Performativen. Der von ihr eingesetzte Begriff der Liminalität stammt aus der Ritualforschung und wurde von Victor Turner eingesetzt, um den Zustand der Schwellenphase bzw. „der labilen Zwischenexistenz“ zu beschreiben.[218]

Der Begriff der „Schwellenerfahrung“ kann auch auf die ästhetischen Erfahrungen angewandt werden, welche im performativen Prozess einer Aufführung für die Allerjüngsten gemacht werden. Doch wie kann eine solche Schwellenerfahrung bei Kindern im Alter 0-3 Jahren aussehen?

Viele Kinder, die im Publikum einer Aufführung für die Allerjüngsten sitzen, erleben ihre erste Theatererfahrung. Sie sind also das erste Mal ihres Lebens Teil eines theatralen Prozesses, in dem explizit Sinneseindrücke angeboten werden, um der Zielgruppe entsprechende, bestimmte Stimulationen zu erzeugen. Auch wenn das Kind noch keine bzw. nur wenig ästhetische Erfahrung mit bzw. im Theater gesammelt hat, vermag es den Unterschied zwischen Realität und Spiel zu erkennen. Das Kind erkennt, dass sich die Situation durch die gegebenen Umstände von einer Alltagssituation unterscheidet, welche es wiederholt und täglich erlebt. Das Kind nimmt, zumindest in den meisten Fällen, den „Spielraum“ des*der Spielers*in wahr.

> „Innerhalb dieser fließenden räumlichen Grenze schafft der Spieler einen 'Spielraum' um sich. Auch wenn er nur wenige Zentimeter von den Zuschauern entfernt ist, bleibt auch dieser Schauspieler ein 'Anderer', fremd und störend, denn er bewohnt einen anderen Raum - egal wie nah er dem Zuschauer physisch sein mag.“[219]

Die räumliche Trennung, die zwar von Spieler*innen für Theater für die Allerjüngsten oftmals aufgebrochen wird, stellt nur eine der Komponenten dar, welche zur Etablierung des theatralen Prozesses als nicht alltägliche Situation beitragen. Durch den bewussten Einsatz von ästhetischen Elementen wie Bühnenbild, Requisiten, Kostüme oder Beleuchtung wird an die ästhetische Wahrnehmung des Publikums appelliert.

Wesentlich für die ästhetische Erfahrung ist die Ko-Präsenz von Spieler*innen und Publikum. Erst durch die Anwesenheit beider kann theatrale Erfahrung als ästhetische Erfahrung stattfinden. In der Begegnung treten Spieler*in und Publikum in Kommunikation. Die Begegnung kann auf unterschiedlichen Ebenen der Kommunikation stattfinden. Zum einen

---

218 Vgl.: Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen,* 2004, S.305ff.

219 Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft,* 2003, S.137.

findet eine soziale Begegnung von Spieler*in und Zuschauer*in statt, das heißt von Mensch zu Mensch. Es ereignet jedoch auch eine künstlerische-ästhetische Begegnung zwischen Spieler*in und Publikum.

Diese Begegnung stellt sowohl für das Publikum als auch für die Künstler*innen eine große Herausforderung dar.

> „Für die Schauspieler ist ein solches Theater oft die Feuertaufe. Es ist nicht einfach für eine lyrische Sängerin zu akzeptieren, dass einige Babys unter dem Charme ihres Gesangs einschlafen; es ist nicht leicht für einen Tänzer zu beobachten, dass einige der Jüngsten im Publikum ihn während der Choreographie imitieren, und es ist für alle nicht leicht, während des Spiels berührt zu werden.“[220]

6.2. Publikumsreaktionen

Die Reaktionen eines Publikums im Alter 0-3 Jahren sind nicht immer vorhersehbar. Schon in einer Gruppe von nur 20 Kindern finden sich 20 unterschiedliche Charaktere, die in unterschiedlichen Situationen unterschiedlich reagieren. Bei einem Publikum, das den Verhaltenskodex des Theaters nicht verinnerlicht hat oder kennt, kann man keinesfalls von einer homogenen Gruppe ausgehen. Vielmehr sieht sich das Theater für die Allerjüngsten stets mit einem heterogenen Publikum konfrontiert.

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. Diese beiden Beispiele sind extrem, jedoch nicht selten. 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.

> „Der Schlüssel zum Erfolg ist, Aufmerksamkeit zu erreichen. Das Theater gibt etwas, das Publikum nimmt es sich. Das fordert vom Erzähler eine ungeheure Präsenz. Frabetti reagiert auf die kleinsten Regungen der Kleinen. Unter ihnen die ganz Aktiven, die Faulen, die Schüchternen oder die leicht Abzulenkenden. Da kommt es auf die Stimmlage ebenso an wie auf den freundlichen, aber bestimmten Blick.“[221]

---

220 Wolfgang Schneider, *Die Kategorie der Einfachheit und die Komplexität des Theaters.* In Dokumentation des Symposiums „first steps - Theater für die Allerkleinsten“. Zugriff am 05.04.2013 unter http://www.helios-theater.de/fileadmin/datensammlung/dokumente/Dokumentation_First_Steps_Schneider.pdf, S.1.

221 Ebda, S.2.

Um Aufmerksamkeit zu erreichen, müssen die Spieler*innen dem Publikum große Aufmerksamkeit entgegenbringen, um im gegebenen Fall auf Impulse der Kinder reagieren zu können. Reagieren soll in diesem Fall nicht bedeuten, der*die Spieler*in müsse aus seiner*ihrer Rolle treten und die Kinder zurechtweisen. Vielmehr bedeutet es, eben jene Impulse im Moment zu erkennen und auf diese durch „die Stimmlage" oder einen „bestimmten Blick" zu reagieren. Je nach Konzeption des Stückes werde Reaktionen des Publikums auch in den Aufführungsprozess eingebunden. Es entsteht eine Interaktion mit dem Publikum, die auf verschiedene Weisen von Künstler*innen eingesetzt werden kann.
Einige Konzepte von Stücken bzw. Projekten für die Allerjüngsten nehmen das Moment der Interaktion als Basis. In diesen Projekten ist es wesentlich, dass die Künstler*innen bzw. Spieler*innen im Moment auf die Reaktionen des Publikums eingehen können und diese in den Aufführungsprozess einfließen lassen. So ist es das Ziel des Projekt *Mamamusica* die Reaktionen der Kinder während des Aufführungsprozesses wie ein Spiegel widerzugeben. „Proviamo di imitare il rosposto di bambino come un specchio."[222] Im Zentrum des Projekts steht die Beziehung, die zwischen den Spieler*innen und dem Publikum aufgebaut wird. Das zentrale künstlerische Element und Element der Kommunikation ist die Musik. Das Publikum setzt sich bei *Mamamusica* vorrangig aus Eltern mit ihren Kindern zusammen. Dabei ist es wesentlich, dass die Eltern ihre Kinder bei deren intuitiven Reaktionen nicht unterbrechen. Das gesprochene Wort wird im Aufführungsprozess völlig ausgeklammert. Die Eltern sollen dabei auch nicht versuchen, ihre Kinder zur Partizipation zu animieren. Dazu gehört auch das gemeinsame Klatschen, bei dem die Eltern die Hände der Kinder in die Klatschbewegung führen.[223] Die Reaktionen der Kinder sind sehr unterschiedlich. Bereits nach wenigen Minuten beginnen die ersten Kinder sich zur Musik zu bewegen, einige stehen auf, drehen sich im Kreis, andere wippen auf ihrem Platz hin und her, andere sitzen still und beobachten das Geschehen. Ein Kind beginnt zu weinen. Eine der Spielerin versucht darauf zu reagieren. Sie gibt dem Kind bzw. den Eltern jedoch nicht das Gefühl, dass sie die Aufführung verlassen sollten oder das Weinen stören würde, vielmehr versucht sie durch Imitation und einen sehr sensiblen Umgang das Kind zu beruhigen. Der Spannungsbogen der Aufführung wird zu großen Teilen von den Reaktionen der Kinder bestimmt. Die Reaktionen der Kinder sowie die der Eltern sind zusätzlich abhängig davon, ob sie an den Laboratorien von *Mamamusica,* die im *Museo di Musica* in Bologna regelmäßig stattfinden, schon öfter teilgenommen haben oder

[222] Übersetzung d.A. „Wir versuchen die Reaktionen der Kinder wie ein Spiegel zu imitieren."

[223] Gedächtnisprotokoll d.A. der Konferenz *Mamamusica Forum.* Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 01.03.2012, Privatarchiv d.A..

ob das Laboratorium in Rahmen des Festivals *Visioni di futuro, visioni di teatro...* ihre erste Begegnung war.[224]

Eine andere Herangehensweise wählt die *Compagnie Forest Beats* aus Frankreich in ihren Stücken. Partizipation des Publikums gestaltet die Aufführungen wesentlich mit. In dem Stück *Palindrome* (2012 - Regie: Yutaka Takei - *Compagnie Forest Beats*, La Ville du Bois/Frankreich) werden die Kinder aktiv in den Gestaltungsprozess der Aufführung eingebunden. In *Palindrome* dreht sich alles um die Form eines Palindroms, welche in alle Richtungen betrachtet dasselbe ergibt. Auf der Bühne ist eine Kamera installiert, deren Aufnahme durch einen Effekt als Palindrom auf der Leinwand wiedergegeben wird. Die Kinder können abwechselnd in die Kamera schauen, während das Publikum ihr Bild als Palindrom auf der Leinwand wahrnimmt. Die Kinder werden so aktiv in den Aufführungsprozess eingebunden. Die spezifischen Reaktionen der Kinder hat Einfluss auf den Verlauf des Aufführungsprozesses.[225]

Noch mehr werden die Reaktionen der Kinder in die Aufführung ihres Stückes *Frontières Flottantes* (2011 - Regie: Yutaka Takei - *Compagnie Forest Beats*, La Ville du Bois /Frankreich) eingebunden. Beim Betreten des Saales wird das Publikum bereits mit einem Becher voll Farbe und einem Pinsel begrüßt. Der Bühnenboden ist mit weißem Papier ausgekleidet. Jede*r kann auf das Papier malen was er*sie will. Nach ca. 10min wird das Publikum gebeten, sich auf die Plätze im Publikumsbereich zu setzen. Das Publikum hat hier scheinbar an der Gestaltung der Szenographie beigetragen. Einer der Spieler betritt die Bühne mit mehreren Farbtuben. Er beginnt, die Farbe auf dem Papierboden zu verteilen. Aus dem Publikum kommen erste Aufschreie, er würde die schönen Zeichnungen übermalen. Hat der Spieler anfangs noch vorsichtig und langsam die Farbe verteilt, so verteilt er sie später willkürlich. Mit großen Pinseln und seinen Füßen verteilt er die Farbe auf dem ganzen Papier, von den anfangs so sorgfältig gemalten Zeichnungen der Kinder ist nur noch wenig sichtbar. Die Reaktionen der Kinder sind sehr impulsiv. Die Kinder treten in Kommunikation mit dem Spieler. „Du hast meine Zeichnung übermalt." - „Meine Zeichnung kann man noch sehen." - „Oben im Eck ist keine Farbe, dort musst du noch hin." Die Kommentare der Kinder beeinflussen die Bewegungen des Spielers, auch wenn dieser den Kindern nicht direkt antwortet. Schließlich legt sich der Spieler auf das mit Farbe überdeckte Papier. Sein vorher weißes Hemd ist nun bunt. Der Spieler tritt aus dem Farbenmeer heraus und nimmt ein

---

224 Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Mamamusica*, Leitung: *Chiara Bartolotta.* Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 25.02.2012, Privatarchiv d.A..

225 Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Palindrome*, Regie: Yukata Takei. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 01.03.2012, Privatarchiv d.A..

Mikrophon zur Hand, welches an einer Stange montiert ist. Er wendet sich direkt ans Publikum und fragt: „Wer findet ihr ist schöner, ich oder Phil?“ Phil ist ein weiterer der drei Spieler, der hinter einem Computer steht und für die Musik und Visuals verantwortlich ist. Er richtet das Mikrophon ans Publikum zu einem Jungen. „Ich finde du bist schöner, weil du so bunt bist. Dein Hemd ist bunt, deine Hose ist bunt, auch dein Gesicht und deine Haare sind ein bisschen bunt. Ich finde du bist schöner als Phil.“ Darauf hin öffnet Phil sein Hemd, und zeigt den Kindern, er habe auch ein bisschen Farbe auf seinem T-Shirt unter dem Hemd. Ein weiteres Kind antwortet: „Ich finde Phil ist schöner, weil du bist so schmutzig. Phil ist viel sauberer, das gefällt mir besser.“ Ein drittes Kind antwortet: „Also mir gefällst du besser, weil du bist bunt.“ Die Antworten der Kinder werden von den Spielern kommentiert und haben Einfluss auf das Geschehen auf der Bühne. Das Stück basiert wesentlich auf der Interaktion mit dem Publikum. Dadurch ist die Stimmung im Publikum sehr wach und lebendig. Die meisten der Kinder sitzen nicht ruhig auf ihren Plätzen und folgen still dem Bühnengeschehen. Sie haben Lust, Teil des Bühnengeschehens zu sein und daher kommentieren sie dieses und versuchen immer wieder Grenzen auszuloten. So wagt es etwa ein Junge, nachdem das Publikum bereits auf ihre Plätze gewiesen wurde, nochmals über die Bühne zu laufen. Erst als ihm der Spieler durch seinen Blick und seine Körpersprache zu erkennen gibt, dass er sich nun auf seinen Platz setzen soll, tut er das.[226]
Interaktion als Element der Aufführung wird unterschiedlich eingesetzt. Die Reaktionen der Kinder sind je nach Konzeption des Stückes und Erfahrung der Künstler*innen einschätzbar. Wird im Rahmen der Interaktion den Kindern die Möglichkeit geboten, den Bühnenraum zu betreten, so wird die Grenze zu diesem aufgehoben. Die Wahrscheinlichkeit, dass eines der Kinder im Laufe der Vorstellung wieder den Bühnenraum betritt, ist daher höher, als in einem Stück, in dem die Trennung zwischen Bühnen- und Publikumsraum von Anfang an klar definiert ist. Jene Komponenten werden meist bereits bei der Entwicklung eines Stückes miteinbezogen. Da Reaktionen von Kindern im Alter 0-3 jedoch nicht wirklich vorhersehbar sind, arbeiten viele Künstler*innen im Entwicklungsprozess mit Kindern zusammen. Es werden oftmals Probevorstellungen veranstaltet, zu denen Kinder eingeladen werden. Die Künstler*innen sind dabei vor allem an den Reaktionen der Kinder interessiert. Feedback der Kinder ist für den Entwicklungsprozess von Stücken für die Allerjüngsten für einige Künstler*innen unumgänglich.

---

[226] Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Frontières Flottantes*, Regie: Yukata Takei. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 02.03.2013, Privatarchiv d.A..

6.3. Entwicklung eines Theaterstückes für die Allerjüngsten- Am Beispiel von *Moon Awooh* (2013 - Regie: Sarah Gaderer und Laura-Lee Röckendorfer - *theater.nuu* - Wien)

Bereits bei der Entwicklung eines Theaterstückes für Kinder im Alter zwischen 0-3 Jahren, müssen die Künstler*innen die Eigenheiten des Publikums mitbedenken. Einerseits passiert dies über die theoretische Auseinandersetzung mit den Entwicklungsschritten des Kindes und dem Versuch sich an die eigene Kindheit zu erinnern und sich so in die Position des Kindes zu versetzen. Andererseits sind Künstler*innen aber auch auf den Austausch mit ihrem Publikum angewiesen. Dies passiert sowohl während der Vorstellung, als auch bereits im Ideenfindungs- und Probenprozess. Um dies näher zu beschreiben, habe ich das Beispiel des Stückentwicklungsprozesses von *Moon Awooh* (2013 - Regie: Sarah Gaderer und Laura-Lee Röckendorfer - *theater.nuu*, Wien) herangezogen. *theater.nuu* macht Performance für junge Menschen und hat seinen Fokus auf die Zielgruppe der Allerjüngsten gelegt. Es spielt vorrangig in Krabbelstuben und Kindergärten, aber auch in verschiedenen Theaterhäusern. *Moon Awooh* ist eine Performance rund um die Nacht und den Mond.

Bereits bei der Ideenfindung beschäftigten sich die Künstlerinnen mit Themen, welche die Allerjüngsten ansprechen könnten. Darunter fanden sich Themenkomplexe wie Bewegung, Essen, Sprechen, Schlafen und Spielen. Entscheidend war für die Künstlerinnen, ein Thema zu finden, das jedes Kind ansprechen kann. Die Künstlerinnen entschieden sich für das Thema Nacht. Mit Hilfe von Experimenten und Improvisation im Probenprozess konnten die Künstlerinnen die Idee verfeinern. Durch die Erfahrungen mit einem Publikum im Alter 1-6, die sie in Krabbelstuben und Kindergärten in Österreich und Ägypten machen konnten, versuchten sie eine adäquate Form und künstlerische Sprache zu entwickeln. Dazu gehört für *theater.nuu* der bewusste Einsatz von Musik, die live auf der Bühne von den Spielerinnen erzeugt wird. Der Fokus auf die Körperlichkeit ist ebenfalls wesentlich, vor allem hinsichtlich der Tatsachen, dass sie für ihre Stücke eine non-verbale Herangehensweise wählen. Das gesprochene Wort kommt nur in abstrahierter Form vor. Dabei legen sie großen Wert darauf, dass das Stück überall auf der Welt ohne bestimmte Sprachkenntnisse oder Vorkenntnisse von Theatercodes verstanden werden kann. Außerdem sollte das Stück nicht auf einer Geschichte, welche einer klassischen Narration folgt, basieren, sondern vielmehr auf dem Spiel mit Momenten und Materialien.

Nach einer intensiven Auseinandersetzung im Probenprozess mit Inszenierungsideen entwickelten die Spielerinnen eine Rohversion des Stückes. Diese Version des Stückes spielten sie für eine Gruppe von Kindern im Alter 1-4 in der Kindergruppe *Regenbogen* in Wien. Um die Reaktionen der Kinder genauer beobachten zu können und diese in den

Entstehungsprozesses des Stückes einfließen zu lassen, wurden sie von einer Kollegin begleitet, die vor allem die Publikumsreaktionen beobachtete. Einige szenische Ideen des Stückes fanden bei den Kindern großen Anklang, andere weniger. So waren etwa alle Augen auf das Bühnengeschehen gerichtet, als eine der Spielerinnen den Mond, dargestellt durch eine große Trommel, aufgehen lies. Das Staunen der Kinder überraschte auch die Spielerinnen. Ebenso überraschend war es, dass viele Kinder die Momente der Stille nur schwer akzeptieren konnten und dabei ihre Aufmerksamkeit weniger wurde. Dies bedeutete für die Spielerinnen nicht, dass die Ideen schlecht waren und somit verworfen werden mussten, sondern dass sie gewisse Aspekte des Stückes bearbeiten mussten. Im Anschluss an das Stück hatten die Kinder die Möglichkeit auf die Bühne zu kommen, die Materialien selbst zu berühren und mit diesen zu spielen. Außerdem nutzten die Künstlerinnen die Gelegenheit, von den Kindern Kritik und Feedback zu bekommen. Nur selten gehen die Kinder dabei auf spezifische Szenen ein, dafür bedarf es einer Art Interviewtechnik, in der die Spielerinnen die Kinder befragen. Außerdem fand ein Dialog mit den Pädagoginnen statt.
Die erworbenen Erkenntnisse und die Kritik der Kinder versuchten die Künstlerinnen in den weiteren Probenprozess einfließen zu lassen. Eine Woche später wiederholten sie das Prozedere mit einer überarbeiteten Version Stückes vor Kindern im WUK Kindergarten in Wien. Die erworbenen Impulse und das Feedback der Kinder waren für die Künstler*innen wesentlich für die Entwicklung des Stückes.[227]
Die Premiere des Stückes findet am 6.Mai 2013 im Waldorf Kindergarten Wels statt. Außerdem gibt es eine Version des Stückes, welche speziell für die Gegebenheiten im Theater entwickelt wurde.[228]

[227] Gedächtnisprotokoll d.A. des Probenprozesses von *Moon Awooh*, Regie: Sarah Gaderer/laura-Lee Röckendorfer in Wien 15.12.2012-25.04.2013, Privatarchiv d.A..

[228] Theater Nuu, *theater.nuu*. Zugriff am 11.04.2013 unter http://theaternuu.at/about/.

7. Analyse einer Aufführung in der Krabbelstube
Am Beispiel von *Ha Dede* (2010 - Regie: Karel Van Ransbeeck, *Theater De Spiegel* und *Kabòca Bàszinhàt,* Antwerpen/Belgien und Veszprém/Ungarn)

Im Folgenden werde ich anhand der Analysekriterien, die ich unter Punkt **5.** aufgestellt habe, die Aufführung von *Ha Dede* am 2.Februar 2012 in einer Krabbelstube in Bologna analysieren. Die Vorstellung von *Ha Dede* fand im Rahmen des Internationalen Festivals *Visioni di futuro, visioni di teatro...* 2012 in Bologna statt. Außerdem hatte ich die Möglichkeit, das Stück im Theatersaal von *La Baracca* zu sehen. Daher werde ich in der Analyse auf einige Unterschiede zwischen den beiden Vorstellungen eingehen, die durch die verschiedenen Gegebenheiten der Spielstätten zustande kamen. Die Analyse stützt sich auf meine subjektiven Beobachtungen, bei denen ich versucht habe, den Fokus vor allem auf die Reaktionen der Kinder zu legen.

7.1. Das Stück

HA DEDE - Musikperformance mit Figuren für Kinder ab 1

Inspiration *Quatre petits coins de rien du tout* von Jérôme Ruiller
Kompanie *Theater De Spiegel* (Antwerpen - Belgien) und *Kabóca Bábszínház* (Veszprém Ungarn)
Regie/Idee Karel Van Ransbeeck
Spiel Erzsi Kiss und Ákos Futó[229]

Dauer: 45min
Premiere: 28.11.2010[230]

> „Wie passt das Runde ins Eckige? Mit unglaublich feinfühligen Tönen und Liedern erzählen die Jazzsängerin Erzsi Kiss und der Schauspieler Àkos Futò Geschichten von runden und eckigen Figuren, ihrem Anders Sein und ihrer gemeinsamen Welt.“[231]

Bei *Ha Dede* handelt es sich um eine Koproduktionen des ungarischen Theaters *Kabóca Bábszínház* und des belgischen Theaters De Spiegel. Ins Deutsche übersetzt bedeutet der Name des Theaters *Kabóca Bábszínház* »Grashüpfer-Figurentheater«. „Das Vielgestaltige und Bunte der artenreichen Familie der Zikaden, ihr zirpender 'Gesang' und ihre Fähigkeit zu unerhörten Sprüngen in alle Richtungen, stehen bildhaft für das Programm.“, heißt es in der Beschreibung des Theaters *Toihaus* in Salzburg, wo *Ha Dede* im Rahmen des *BIM BAM*

---

229 Vgl.: La Baracca. *Ha Dede.* Regie: Karel Van Ransbeeck. Zugriff am 09.04.2013 unter http://www.testoniragazzi.it/produz.php?idproduz=79&lang=en.

230 Vgl.: Naivnidivadlo, Ha Dede. Regie: Karel Van Ransbeeck. Zugriff am 09.04.2013 unter http://www.naivnidivadlo.cz/soubory/doc/materinka_bulletin_11.pdf.

231 Toihaus, *Ha Dede*. Regie: Karel Van Ransbeeck. Zugriff am 07.03.2013 unter http://toihaus.at/index.php?id=1088&L=0.

Festivals 2013 aufgeführt wurde. Das Theater wurde 2001 gegründet und erarbeitet im Jahr durchschnittlich 3-4 Produktionen für das Theater, Kindergärten, Krabbelstuben und Schulen. Dabei werden klassische und moderne Stoffe für unterschiedliche Altersgruppen bearbeitet. Musik spielt dabei eine zentrale Rolle, daher arbeitet das Theater immer wieder mit Musiker*innen zusammen. Das Theater *Kabóca Bábszínház* veranstaltet außerdem regelmäßige Theaterfestivals für Familien. Vor drei Jahren hat sich dabei erstmals ein „Babytheater für die Allerkleinsten“ durchgesetzt.[232]
Das belgische *Theater De Spiegel* (*Theater voor de allerjongsten*) macht seit 2004 Musiktheater für die Allerjüngsten. Sie kombinieren im Einsatz von Objekten und Figuren Sprache mit Musik. Dabei stellt die Musik oft den Ausgangspunkt für ein Stück dar. Musik bedeutet dabei jedoch nicht automatisch ein fertiges Musikstück, sondern kann auch durch musikalische Elemente wie Rhythmus, Klangfarbe, Melodie, Wiederholung oder Stille manifestiert werden.[233] Regie führte bei *Ha Dede* der künstlerische Leiter des *Theater De Spiegel Karel Van Ransbeeck.*[234]
Das Stück *Ha Dede* tourt international und wurde unter anderem bei dem internationalen Festivals *Visioni di futuro, visioni di teatro...* im Theater *La Baracca* in Bologna, beim internationalen Theaterfestival für Klein(st)kinder *BIM BAM* im *Toihaus* Theater Salzburg, beim Internationalen Figurentheaterfestival in Wels sowie im Congress Center Villach aufgeführt.

7.2. Publikum

Das Stück wurde konzipiert für Kinder im Alter 1-3 Jahre. Bei der Vorstellung in der Krabbelstube setzte sich das Publikum aus Kindern eben dieser Altersgruppe zusammen. Die Gruppe in der Krabbelstube umfasste ca. 30 Kinder. Zusätzlich waren mindestens fünf Pädagoginnen als Begleitung für die Kinder anwesend. Die Pädagoginnen waren den Kindern bekannt und stellten eine vertraute Konstante dar.
Die Kinder wurden aus ihren Gruppenräumen von Begleiter*innen der Spieler*innen abgeholt. Unter diesen befanden sich der Regisseur Karel Van Ransbeeck sowie ein Mitarbeiter des Theaterhauses *La Baracca*. Die Gruppenräume der Krabbelstube lagen im Erdgeschoß des Gebäudes, der Veranstaltungsraum, der den Kindern als Bewegungsraum bekannt war, im ersten Obergeschoß. Die Kinder hatten daher eine Treppe zu überwinden,

232 Vgl.: Toihaus, *Ha Dede*. Regie: Karel Van Ransbeeck. Zugriff am 07.03.2013 unter http://toihaus.at/index.php?id=1088&L=0.
233 Ebda.
234 Vgl.: Theater De Spiegel, *De Spiegel*. Zugriff am 10.04.2013 unter http://www.despiegel.com/nl/de-spiegel/wie.

bevor sie der Theateraufführung beiwohnen konnten. Dies erwies sich für die Gruppe von 30 Kindern, die vielleicht noch nicht oder gerade erst ihre ersten Schritte gemacht haben, als erste Herausforderung. Der Weg zum Theater ist bereits Teil des Theater-Erlebnisses. Die Kinder können sich eventuell nichts oder nur wenig unter dem Begriff »Theater« vorstellen, doch sie wissen, dass es etwas Besonderes ist, das sich vom alltäglichen und gewohnten Ablauf eines Tages in der Krabbelstube unterscheidet.
Die Spielerin und der Spieler warteten im Bewegungsraum, in dem sie ihre kleine Bühne aufgebaut haben, bis die Kinder in Begleitung der Pädagoginnen alle ihren Sitzplatz gefunden haben.
Als Sitzmöglichkeiten wurden Matten vorbereitet, die im Halbkreis rund um das Bühnengeschehen positioniert wurden. Es gab folglich keine fixen Sitzplätze, die einzelnen Kindern zugewiesen wurden. Die offene Sitzplatzverteilung schränkte dadurch die Bewegungsfreiheit der Kinder nicht ein. Außerdem ließ die Gruppengröße zu, dass jedes Kinder genug Platz hatte. Zusätzlich versuchten die Pädagoginnen, den Fokus auf das Bühnengeschehen zu lenken, dadurch war der Bewegungsdrang der Kinder ohnehin nicht sehr groß. Die Pädagoginnen saßen ebenfalls auf den Matten zwischen den Kindern. So konnten sie die Reaktionen der Kinder direkt wahrnehmen und falls nötig darauf reagieren. Die Pädagoginnen kannten ihre Kinder gut und wussten ihre Erfahrungen in die Sitzordnung einfließen zu lassen.
Ich hatte die Möglichkeit außerhalb des Matten-Halbkreises zu sitzen und beobachtete die Aufführung aus einer Perspektive, die mir einen Überblick über das Publikum und gleichzeitig das Bühnengeschehen ermöglichte.

7.3. Interaktion mit dem Publikum

Das Stück *Ha Dede* basiert nicht auf dem Modell eines interaktiven Theaterstückes. Dennoch fand im Aufführungsprozess bewusst eingesetzte Interaktion zwischen den Spieler*innen und dem Publikum statt. Die Spieler*innen versuchten, vor allem über den Blick Kontakt zum Publikum aufzubauen. Der gezielt eingesetzte und gerichtete Blick diente als Mittel der Kommunikation, um einzelne Kinder anzusprechen. Die Kinder reagierten sehr unterschiedlich: Die einen hielten dem Blick stand und folgten, ohne den Kopf auch nur einmal von der Bühne zu wenden, dem Aufführungsprozess. Andere fühlten sich durch den Blick eingeschüchtert und drehten sich vom Bühnengeschehen weg und/oder suchten die Nähe einer Pädagogin. Diese Reaktionen änderten sich im Laufe der Aufführung und waren abhängig von dem Geschehen auf der Bühne. So war auffallend, dass die Kinder verstärkt auf

den Blick der Spielerin fixiert waren, wenn diese gesungen hat. Das Singen und die Musik wirkten ansprechend auf das Publikum. Auch durch die Musik wurde Kommunikation mit dem Publikum hergestellt.
Die Spieler*innen verließen im Rahmen des Aufführungsprozesses nie den Bühnenraum und bewegten sich nicht im Publikumsraum.
Nach der Vorstellung gaben die Spieler*innen den Kindern die Möglichkeit die Bühne zu betreten und zu spielen. Die Kinder konnten nun selbst den Bühnenraum betreten und die eingesetzten Requisiten auf ihre Materialität überprüfen. Es schien für die Kinder vor allem spannend zu sein, wie sich einzelne Gegenstände anfühlen.

7.4. Spieler*innen

Auf der Bühne befanden sich eine Spielerin und ein Spieler. Die Spielerin war Erzsi Kiss, sie ist bekannt als ungarische Sängerin der Band *Egy Kiss Erzsi Zene*. Die Band verortet sich selbst zwischen traditioneller ungarischen Volksmusik und Weltmusik. In ihrer Musik sind Einflüsse von afrikanischen, arabischen und Blues Klängen zu finden. Erzsi Kiss setzt ihre Stimme vielseitig als Instrument ein.[235] Der Einsatz ihrer Stimme sowie ihr Gesang stellten eine wesentliche Komponente des Stückes dar.
Der Spieler Ákos Futó ist Schauspieler und spielte im Stück *Ha Dede* die Ukulele. Außerdem übernahm er in bestimmten Teilen die zweite Stimme des Gesangs.

7.5. Plot

Ha Dede erzählt keine Geschichte, deren Dramaturgie nach dem Muster einer gewöhnlichen Geschichte gestrickt ist. Zwar wurde das Stück von einem Kinderbuch inspiriert, in diesem wird jedoch auch keine Geschichte im Sinne der klassischen Narration erzählt. Das Stück beschäftigt sich ebenso wie das Kinderbuch *Quatre petits coins de rien du tout* von Jérôme Ruiller mit den Gegensätzen rund und eckig. Es ist eine Auseinandersetzung mit Formen und dem Versuch, diese aufzubrechen. Die Spieler*innen spielen mit den Formen. Dieses Spiel wird in einen dramaturgischen Rahmen gesetzt, in dem Spannungsbögen und Höhepunkt definiert werden.
Das Stück kommt gänzlich ohne gesprochene Sprache aus. Auf der Soundebene arbeiten die Spieler*innen einerseits mit Musik, die sie selbst live auf der Bühne erzeugen, andererseits mit Geräuschen, die ebenfalls von ihnen selbst erzeugt werden. Die Geräusche vertonen die in Bewegung versetzten Figuren und Objekte. So verleihen sie etwa den Filzkugeln bei ihrem

[235] Vgl.: Erzsi Kiss, *Band. Kiss Erzsi Music.* Zugriff am 10.04.2013 unter http://www.kisserzsi.hu/?p=zenekar.

Auftritt ein „Gugl-gugl-gugl-gugl-gugl-gugl“. Wenn eckigen Objekte eingesetzt werden, so werden die durch ein anderes Geräusch unterstützt, welches sich klar von dem der runden Objekte unterscheidet. So wird einerseits Kommunikation zwischen den Objekten gezeigt und andererseits Rhythmus und Musik erzeugt.

> „When a cube meets a group of balls, their differences are suddenly clear. To have different shapes means to have different characteristics and habits. In the show, the objects seek and find new and creative solutions to be able to stand side by side.[236]

7.6. Narration und Künstlerisches Material

> „Hölzerne Würfel lassen sich drehen und wenden, aufeinander und nebeneinander stellen. Einmal den Kopf reinstecken, daran klopfen und die Welt neu erleben. Einmal die Hände durchreichen – sich per Handschlag begrüßen und einander fühlen.“[237]

Die Spieler*innen haben einen sehr bewussten und natürlichen Umgang mit ihrer Körperlichkeit. Sie arbeiten jedoch nicht mit Elementen aus dem Tanz, aus Akrobatik oder des Bewegungstheaters.

Musik stellt bei *Ha Dede* eine sehr wesentliche Komponente dar. Sie wird live auf der Bühne, On-Stage, von den beiden Spieler*innen erzeugt. Ákos Futó spielt Ukulele und begleitet Erzsi Kiss immer wieder mit der zweiten Stimme im Gesang. Erzsi Kiss übernimmt den Hauptteil der stimmlichen Darbietung. Der Text des wiederholt gesungenen und variiert wiedergegebenen Liedes war für die Kinder nicht verständlich. Durch die Aneinanderreihung von unterschiedlichen Silben und Lauten entstand ein Sinn-befreiter Text. Die Verständlichkeit des Textes stand dabei nicht im Zentrum, vielmehr lag der Fokus auf dem Rhythmus und der Klangfarbe.

Beide Spieler*innen erzeugen im Rahmen des Stückes mit ihrer Stimme rhythmische Geräusche, um die eingesetzten Objekte und Figuren bewusst zu vertonen und zum Leben zu erwecken. Zusätzlich ist in einem der Würfel eine Spieluhr eingebaut. Die Spieluhr gibt jedoch kein Lied wieder, sondern vielmehr rhythmische Klänge, die immer wieder überraschend einsetzen und ebenso überraschend wieder aussetzen.

Es gibt Momente, in denen die Musik und die Geräusche bewusst aussetzen, um einen Augenblick der Stille zu erzeugen. Diese Momente stellen jedoch eine Ausnahme dar, da in den meisten Teilen des Stückes mit Musik bzw. Geräuschen gearbeitet wird.

Zentrale künstlerische Materialien sind fünf graue, runde Filzkugeln, in deren Inneren lange,

---

[236] Vgl.: La Baracca. *Ha Dede.* Regie: Karel Van Ransbeeck. Zugriff am 09.04.2013 unter http://www.testoniragazzi.it/produz.php?idproduz=79&lang=en.

[237] Toihaus, *Ha Dede*. Regie: Karel Van Ransbeeck. Zugriff am 07.03.2013 unter http://toihaus.at/index.php?id=1088&L=0.

farbige Filzwürmer stecken. An einem Ende der Kugeln befindet sich eine Filzschnur. Außerdem gibt es fünf unterschiedlich große Würfel mit unterschiedlichen Ausstattungen. Einer der Würfel ist innen hohl und gelb ausgemalt, ein weiterer hat einen Kreisel eingebaut, wodurch man den ganzen Würfel in Drehung versetzen kann, ein weiterer Würfel hat im Inneren eine Spieluhr eingebaut und hat Löcher, der letzte Würfel hat nur vier Wände. Außerdem befindet sich auf der Bühne eine kleine faltbare Wand mit einem Loch. Diese Wand wird vielseitig von den Spieler*innen eingesetzt.

7.7. Raum

Bei dem in der Krabbelstube bespielten Raum handelte es sich um einen Bewegungs- bzw. Mehrzweckraum. Dieser Raum war den Kinder bekannt, da sie diesen normalerweise selbst nutzen. An bestimmten Tagen der Woche fand in diesem Raum für die Kinder Bewegungszeit bzw. Turnen statt. Der Bühnenraum wurde durch einen kreisrunden Tanzboden gekennzeichnet, der von den Künstler*innen selbst mitgebracht wurde. Der Publikumsraum war klar durch die vorbereiteten Matten definiert, die als Sitzgelegenheiten dienten. Da das Stück *Ha Dede* sowohl für den theaterexternen Raum als auch für den Theaterraum konzipiert war, war das Bühnenbild sehr reduziert. Die Mobilität der Bühnenausstattung und Requisiten ist vor allem für ein Stück, welches im theaterexternen Raum aufgeführt wird, von großer Bedeutung.
Im Unterschied zu den Gegebenheiten in der Krabbelstube konnte in der Aufführung im Theater mit Lichttechnik gearbeitet werden. Der Raum beeinflusste zwar die Rezeptionssituation, der Ablauf des Stückes wurde jedoch nicht geändert.

7.8. Beleuchtung

Der Bewegungsraum der Krabbelstube war hell und mit Neonleuchten ausgestattet. Da die Vorstellung um 10 Uhr vormittags stattfand, drang außerdem Licht durch die Fenster ein. Im Unterschied zu der Vorstellung im Theater wurden in der Krabbelstube keine zusätzlichen Beleuchtungsquellen eingesetzt. Der Bühnenraum war mit der gleichen Lichtintensität ausgeleuchtet wie der Publikumsraum.

7.9. Zeit

Die Dauer von 45min stellt die obere Grenze bei Stücken für die Allerjüngsten dar, da deren Aufmerksamkeitsspanne nur für einen bestimmten Zeitraum reicht. Zum Schluss des Stückes konnte man beobachten, dass einige der Kinder bereits unruhig waren und dem

Bühnengeschehen nicht mehr die volle Aufmerksamkeit widmen konnten. Dies ließ sich vor allem durch die Körperlichkeit der Kinder feststellen. Einige unter ihnen hatten Schwierigkeiten, ruhig sitzen zu bleiben, andere folgten dem Bühnengeschehen bis zum Schluss aufmerksam. An der zeitlichen Komponente konnte man gut beobachten, dass man selbst bei einer Gruppe von nur 30 Kindern nicht von einer homogenen Gruppe ausgehen kann. Ihre Aufmerksamkeitsspanne ist sehr unterschiedlich. Die Kinder reagieren zwar sehr stark als Individuen, dennoch entwickeln sich in einer Gruppe viele unterschiedliche Dynamiken. Wenn etwa eines der Kinder beginnt, mit einem anderen der Kinder in Interaktion zu treten, reagiert oft ein drittes Kind, da sich dieses vielleicht bei der Pädagogin über die beiden anderen Kinder beschweren will. Dann setzt jedoch ein viertes Kind ein, das sich wiederum beschwert, es sei so laut und es könne dem Bühnengeschehen nicht folgen. Und, und, und. Dies sind Gruppendynamiken, die in jeder Gruppe beobachtet werden können. Hierbei ist es die Herausforderung der Spieler*innen, gezielt auf ein heterogenes Publikum einzugehen.

7.10. Regeln

Die Kinder wurden im Vorfeld von ihren Pädagoginnen und den Mitarbeitern des Theaters auf das bevorstehende Stück vorbereitet. Regeln wurden jedoch nicht explizit etabliert.[238]

[238] Gedächtnisprotokoll d. A. der Aufführung *Ha Dede*, Regie: Karel Van Ransbeeck. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 02.03.2012, Privatarchiv d.A..

8. Conclusio

Wie bei allen Formen von Theater kann man auch hier keinesfalls von DEM Theater für die Allerjüngsten sprechen. Bewusst habe ich daher für meine Diplomarbeit den Titel „Theater & Krabbelstube“ gewählt - und nicht „DAS Theater und DIE Krabbelstube“. Es hat sich gezeigt, dass die Ausprägungen, Entwicklungen und Charakteristika sehr verschieden sind und von vielen unterschiedlichen Komponenten abhängen. Im Zentrum aller Diskurse steht das sehr junge Kind. Vorangetrieben wurde die Entwicklung und Verbreitung von Theater für die Allerjüngsten durch internationale Vernetzung und Austausch.
Die theaterwissenschaftliche Forschung über theatrale Prozesse für und mit den Allerjüngsten steckt buchstäblich in den Kinderschuhen. Dabei ist auffallend, dass die meisten der deutschsprachigen wissenschaftlichen Diskurse über Theater für 0-3 Jährige im Kontext mit dem Institut für Kulturwissenschaften der Universität Hildesheim entstanden sind.
Durch das Studium der Theaterwissenschaft sieht man sich oftmals mit Fragen dieser Art konfrontiert: *Was ist eigentlich Theater? - Was will ich vom Theater? - Was braucht Theater, um mich zu berühren?*
Ich fand meinen Zugang zu Theater für die Allerjüngsten durch den Besuch in einer Theatervorstellung, für Kinder ab 2.
Als ich in der Vorstellung saß mit ca. 40 Klein(st)kindern und deren Begleitpersonen war ich entzückt. Die Reaktionen der Kinder waren „so echt, so pur und so sehr im Moment“. Das Spiel auf der Bühne war einfach, aber nicht eindimensional. Es war speziell für das sehr junge Publikum konzipiert und appellierte an die Sinne. Durch diesen Theaterbesuch war meine Leidenschaft für Theater für die Allerjüngsten geweckt. Ich begann mich zu erkundigen, wo es mehr davon gibt. Mein Studienaufenthalt führte mich nach Bologna, wo ich die Möglichkeit hatte, die Kompanie von *La Baracca* kennenzulernen, jene Menschen, die bereits 1987 mit Theater in der Krabbelstube begonnen haben. 2012 gründete ich schließlich gemeinsam mit meiner Kollegin Sarah Gaderer *theater:nuu* und wir begannen unsere ersten Schritte im Bereich Performance für junge Menschen, den Fokus legten wir auf die Zielgruppe der Allerjüngsten. Krabbelstube und Kindergarten als theaterexterne Räume stellen für uns eine besondere Herausforderung dar. Dabei erwies sich die Kombination aus der wissenschaftlichen Auseinandersetzung und der praktischen Arbeit als sehr fruchtbar.

9. Quellenverzeichnis:

Bibliographie

Andrea Gronemeyer/Julia D. Heße [u.a.][Hg.], *Kindertheater Jugendtheater. Perspektiven einer Theatersparte,* Berlin: Alexander Verlag 2009.

Angleika von der Beek, *Bildungsräume für Kinder von Null bis Drei,* Weimar/Berlin: Verlag das Netz 2012.

Angelika von der Beek, *Pampers, Pinsel und Pigmente. Ästhetische Bildung von Kindern unter drei Jahren,* Weimar&Berlin: Verlag das Netz 2008.

Bruno Cappagli, *Cinque conferenze.* Begleitmaterial des Festivals Visioni di futuro, visioni di teatro...2012, La Baracca: Bologna 2012.

Christel Hoffmann [Hg.], *Kinder- und Jugendtheater der Welt,* Wilhelmshaven: Heinrichshofen Verlag 1983.

Christof Rapp/Klaus Corcilius [Hg.], *Aristoteles Handbuch. Leben-Werke-Wirkung*, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2011, S.456.

Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft,* Berlin: Schmidt Verlag 2003.

Claudia Behrens/Helga Burkhard, [u.a.][Hg.], *Tanz Erfahrung Welt Erkenntnis. Tanzforschung 2012,* Leibzig: Henschel Verlag 2012.

Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen,* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Francesca Nerattini [Hg.], *Small size papers. Experiencing Art in Early Years. Learning and development processed and artistic language,* Bologna: Edizioni Pendragon 2009.

Francesca Nerattini [Hg.], *Small size papers. Theatre and Early Years. Stories of artistic practices,* Bologna: Edizioni Pendragon 2009.

Francesca Nerattini [Hg.], *Un teatro fantasma. Percorsi teatrali nei nidi d'infanzia del Friuli Venezia Giulia,* Bologna: Edizioni Pendragon 2009.

Gabi Dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit,* Bielefeld: transcript Verlag 2009.

Gerd E. Schäfer, *Bildungsprozesse im Kindesalter. Selbstbildung, Erfahrung und Lernen in der frühen Kindheit,* Weinheim/München: Juventa Verlag 2011.

Gerd E. Schäfer, *Spiel, Spielraum und Verständigung. Untersuchungen zur Entwicklung von Spiel und Phantasie im Kindes- und Jugendalter,* Weinheim/München: Juventa Verlag 1986.

Gerd Koch/Marianne Streisand[Hg.], *Wörterbuch der Theaterpädagogik,* Berlin: Schibri Verlag 2003.

Hans-Ludwig Freese, *Kinder sind Philosophen,* Weinheim/Berlin: Quadriga Verlag 1992.

Hans- Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater,* Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2011.

Horst Forester [Hg.], *Texte zur Theaterarbeit Animazione. Bericht über ein Experiment,* Wien: Augartenverlag 1975.

Ingeborg Weber-Kellermann, *Der Kinder neue Kleider. Zweihundert Jahre deutsche Kindermoden in ihrer sozialen Zeichensetzung.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1985.

Jo Belloli [Hg.], *Small size book. Small size. A space to Grow,* Bologna: Edizioni Pendragon 2009.

La Baracca, *Festival Visioni di futuro, visioni di teatro...*, Programmheft. Bologna: 2012.

La Baracca, *Festival Visioni di futuro, visioni di teatro...*, Programmheft. Bologna: 2013.

Marina Manferrari/Roberto Frabetti, *Un alfabeto di 21 lettere. Appunti da un percorso tro il nido e il teatro,* Bologna: Edizioni Pendragon 2006.

Maria Montessori/Paul Oswald [u.a.][Hg.], *Die Entdeckung des Kindes,* Freiburg: Herder Verlag 1969.

Maria Montessori, *Kinder sind anders,* München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1993.

Milena Bernadri/Roberto Frabetti, *Naviganti. Ragazzi e teatro: incontri di laboratorio, incontri di vita,* Bologna: Edizioni Pendragon 2000.

Otto F. Bollnow, *Zwischen Philosophie und Pädagogik,* Aachen: N. F. Weitz Verlag 1988.

Peter Brook, *The open door. Thoughts on Acting an Theatre.* New York: Pantheon Books 1993.

Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950),* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Roberto Frabetti/Maria Ellero [u.a.], *Spielplatz 13. Sieben Theaterstücke für die Allerkleinsten,* Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2000.

Roberto Frabetti/Marina Manferrari [Hg.], *Il nido e il teatro. Adulto e bambino: un rapporto da soggetto a soggetto,* Bologna: Edizioni Pendragon 2000.

Rudolf Steiner, *Die Erziehung des Kindes,* Dornach: Futurum Verlag 2011.

Volker Klotz, *Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Reimund, Büchner, Wedekind, Horvath, Gatti und im politischen Agitationstheater,* München: Hanser, 1976.

Wolfgang Schneider [Hg.], *Theatre for Early Years. Research in Performing Arts für Children from Birth to Three,* Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2009.

Internet-Quellen

Alfredo Zinola/Felipe González, Primo. The Performance. Choreographie: Alfredo Zinola/Felipe González. *In: Homepage zum Stück Primo.* Zugriff am 06.03.2013 unter http://primounderwater.wordpress.com/the-performance/.

Bernhard Studlar, *Um die Ecke. Leseprobe*. In: Homepage Henschel Schauspiel Theaterverlag. Zugriff am 15.03.2013 unter http://www.henschel-schauspiel.de/de/media/media/theater/TI-3665_LP.pdf.

BMWFJ, *Gratis Kindergarten und verpflichtender Besuch.* In: Homepage des BMWFJ. Zugriff am 08.10.2012 unter http://www.bmwfj.gv.at/Familie/Kinderbetreuung/gratiskindergarten/Seiten/default.aspx.

Brigitte Korn-Wimmer/Franz Wimmer, *F. Roberto Frabetti.* In: Homepage Theaterstückverlag. Zugriff am 05.12.2012 unter http://www.theaterstueckverlag.de/Autoren/autoren/bioA/frabetti_roberto/showAut.

Brigitte Korn-Wimmer/Franz Wimmer, *Verlagsnachricht Junges Theater. Autorenportrait: Roberto Frabetti (und Co-Autoren).* In: Homepage Theaterstückverlag. Zugriff am 15.03.2013 unter http://www.theaterstueckverlag.de/news_download/content/autorenportraits/roberto_frabettipdf.

Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung. *Ein Wechselspiel von Anlagen, Anregung und Erfahrungen.* In: Homepage der Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung. Zugriff am 09.04.2013 unter http://www.kindergesundheit-info.de/themen/entwicklung/entwicklungsschritte/entwicklungsgrundlagen/.

Erzsi Kiss, *Band. Kiss Erzsi Music.* In: Homepage Erzsi Kiss. Zugriff am 10.04.2013 unter http://www.kisserzsi.hu/?p=zenekar.

Dachtheater, *Biographie Cordula Nossek*. In: Homepage Dachtheater. Zugriff am 11.03.2013 unter http://www.dachtheater.com/de/cordula-nossek/.

Dachtheater, *Dachtheater*. In: Homepage Dachtheater. Zugriff am 14.04.2013 unter http://www.dachtheater.com/.

Dachtheater, *Schneckenalarm*. Regie: Beate Sauer. In: Homepage Dachtheater. Zugriff am 11.03.2013 unter http://www.dachtheater.com/de/schneckenalarm/.

Dschungel Wien, *Popcorn*. Regie: Stephan Rabl. In: Homepage Dschungel. Zugriff am 06.03.2013 unter http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/103/#main.

Dschungel Wien, *Schlaf gut, süßer Mond*. Regie: Stephan Rabl. In: Homepage Dschungel Wien. Zugriff am 14.04.2013 unter http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/271/.

Dschungel Wien, *Sand*. Regie: Stephan Rabl. In: Homepage Dschungel Wien. Zugiff am 06.03.2013 unter http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/25/.

Dschungel Wien, *Überraschungen,* Regie: Stephan Rabl. In: Homepage Dschungel Wien, Zugriff am 18.02.2013 unter http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/270/.
Dschungel Wien, *Überraschungen*. Regie: Stephan Rabl. In: Homepage Dschungel Wien. Zugriff am 06.03.2013 unter http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/270/.

Gabi Dan Droste, *First Steps.* In: Homepage Helius Theater. http://www.helios-theater.de/fileadmin/datensammlung/dokumente/Dokumentation_First_steps_Droste.pdf.

Gabi Dan Droste [Hg.], *Theater von Anfang an! Vernetzung, Modelle, Methoden: Impulse für das Feld frühkindlicher ästhetischer Bildung. 2006 bis 2009*. In: Homepage des Kinder- und Jugendtheaterzentrums der Bundesrepublik Deutschland. Zugriff am 05.04.2013 unter http://www.jugendtheater.net/fileadmin/inhalt/themen/pdf/Tv%21Projektabschlussbericht_Droste.pdf.

Helius Theater, *Ha zwei oohh,* Regie: Barbara Kölling. In: Homepage Helius Theater. Zugriff am 18.02.2013 unter http://www.helios-theater.de/index.php?id=40.

Helius Theater, *Repertoire*. In: Homepage Helius Theater. Zugriff am 05.12.2012 unter http://www.helios-theater.de/index.php?id=7.

Helius Theater, *Tongestalten,* Regie: Barabra Kölling. In: Homepage Helius Theater. Zugriff am 18.02.2013 unter http://www.helios-theater.de/index.php?id=39.

Henschel Schauspiel Theaterverlag. *Bernhard Studlar*. In: Homepage Henschel Schauspiel Theaterverlag.Zugriff am 15.03.2013 unter http://www.henschel-schauspiel.de/de/theater/autor/128/bernhard-studlar/werk/4006/iplay.

Jorunn S. Borgen, *Kommunikasjonen er kunsten. Evaluierung av prosjektet Klangfugl - kunst for de minste.* In: Homepage Norsk kulturråd. Zugriff am 11.11.2008 unter http://kulturrad.skryt.no/sitefiles/1/Barnogunge/notat%20Klangfugl.pdf. S.75.

La Baracca, *Guardano il Cielo*. Regie: Valeria Frabetti/Roberto Frabetti. In: Homepage La Baracca-Testoni Ragazzi. Zugriff am 17.01.2013 unter http://www.testoniragazzi.it/produz.php?idproduz=4#produzd.

La Baracca. *Ha Dede.* Regie: Karel Van Ransbeeck. In: Homepage La Baracca-Testoni Ragazzi. Zugriff am 09.04.2013 unter http://www.testoniragazzi.it/produz.php?idproduz=79&lang=en.

La Baracca, *Il nido e il teatro.* In: Homepage La Baracca-Testoni Ragazzi. Zugriff am 08.04.2013 unter http://www.testoniragazzi.it/doc.php?iddoc=270&lang=it.

La Baracca. *La Baracca - Testoni Ragazzi.* In: Homepage La Baracca-Testoni Ragazzi. Zugriff am 05.12.2012 unter http://www.testoniragazzi.it/doc.php?iddoc=10.

La Baracca, *La barca e la luna*. Regie: Valeria Frabetti/Bruno Cappagli. In Homepage La Baracca-Testoni Ragazzi. Zugriff am 04.03.2013 unter http://www.testoniragazzi.it/produz.php?idproduz=41.

La Baracca, *On-Off*. Regie: Valeria Frabetti. In: Homepage La Baracca-Testoni Ragazzi. Zugriff am 18.03.2013 unter http://www.testoniragazzi.it/produz.php?idproduz=1.

La Baracca, *Uno a Uno. Uno spettacolo per due*. Regie: Roberto Frabetti/Brigitte Dethier. In: Homepage La Baracca-Testoni Ragazzi. Zugriff am 18.03.2013 unter http://www.testoniragazzi.it/produz.php?idproduz=73.

Mala Scena, *Kazalište Mala scena*. In: Homepage Mala Scena. Zugriff am 18.02.2013 unter http://www.mala-scena.hr/home-eng/for-children.aspx.

Manfred Berger/Martin R. Textor [Hg.], *Friedrich Fröbel. Sein Lebenswerk und sein erzieherisches Wirken.* In: Kindergartenpädagogik Online-Handbuch. Zugriff am 14.08.2012 unter http://www.kindergartenpaedagogik.de/131.html.

Martin R. Textor/Ingrid Becker-Textor [Hg.], *Kinderkrippen. Notwendigkeit, Verbreitung, Entstehung.* In: SGB VIII Online-Handbuch. Zugriff am 14.08.2012 unter http://www.sgbviii.de/S2.html.

Martin R. Textor, *Österreich: der Kindergarten als Dienstleistungs- und Bildungseinrichtung*. In: Kindergartenpädagogik Online-Handbuch. Zugriff am 14.08.2012 unter http://www.kindergartenpaedagogik.de/1090.html.

Museo di musica Bologna, *Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna*. In: Homepage Museo di musica Bologna. Zugriff am 11.01.2013 unter http://www.museomusicabologna.it/bambini.htm#bestof2013.

Naivnidivadlo*, Ha Dede.* Regie: Karel Van Ransbeeck. In: Homepage Naivnidivadlo. Zugriff am 09.04.2013 unter http://www.naivnidivadlo.cz/soubory/doc/materinka_bulletin_11.pdf.

o.A., *Ambient Music*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung Online, Artikel Nr.:-1.-0.3363. Zugriff am 11.03.2013 unter http://m.faz.net/aktuell/feuilleton/glossar-popmusik-ambient-music-114499.html.

Sebastian Knabe, *Was ist der Reigen im Waldorfkindergarten.* In: Homepage von Pädagoge Sebastian Knabe. Zugriff am 04.12.2012 unter http://www.knabesebastian.de/Waldorfpaedagogik/Reigen_Waldorfkindergarten.shtml.

Siemke Böhnisch, *first steps - Bericht aus Norwegen.* In: Homepage Theater von Anfang an. Zugriff am 08.10.2012 unter http://www.theatervonanfangan.de/index.asp?UserID=1990704040&size=1280.

Small Size, *About Small Size.* In: Homepage Small Size. Zugriff am 08.04.2013 unter http://www.smallsize.org/aboutsmallsize.asp.

Small Size, *Books*. In: Homepage Small Size. Zugriff am 08.04.2013 unter http://www.smallsize.org/library_categories.asp?idCategoria=2.

Small Size, *Co-organizers.* In: Homepage Small Size. Zugriff am 05.12.2012 unter http://www.smallsize.org/coorganizers.asp.

Small Size, *Small Size, big Citizens.* In: Homepage Small Size. Zugriff am 08.04.2013 unter http://www.smallsize.org/smallsizebigcitizens.asp.

Small Size, *Small Size Story.* In: Homepage Small Size. Zugriff am 05.12.2012 unter http://www.smallsize.org/smallsizestory.asp.

Szene Bunte Wähne, *Pressetexte. Zig Zag - Cie étantdonné*. In: Homepage Szene Bunte Wähne. Zugriff am 18.02.2013 unter http://www.sbw.at/typo_sbw/index.php?id=116&L=3%252Findex.php%253Fmind%253Dhttp%253A%252Fwww.noketa.cz%252Ffoto%252Fbackup%252F117.txt%253F%253F.

Szene Bunte Wähne, *Zig Zag*. Choreographie: Frédérike Unger/Jérôme Ferron. In: Homepage Szene Bunte Wähne. Zugriff am 07.03.2013 unter www.sbw.at/typo_sbw/fileadmin/presse/.../**ZIGZAG**.doc.

Teatr Baj, *Śpij, Regie: Alicja Morawska-Rubczak.* In: Homepage Teatr Baj. Zugriff am 04.03.2013 unter http://www.teatrbaj.waw.pl/m/spektakl.php?id=s19&m=3&y=2012&.

Theater De Spiegel, *De Spiegel*. In: Homepage Theater De Spiegel. Zugriff am 10.04.2013 unter http://www.despiegel.com/nl/de-spiegel/wie.

Theatre du pays de morlaix, *Zig Zag*. Choreographie: Frédérike Unger/Jérôme Ferron. In: Homepage Theatre du pays de morlaix. Zugriff am 06.03.2013 unter http://www.theatre-du-pays-de-morlaix.fr/zig-zag-compagnie-etantdonne-ad130.html.

Theater Junge Generation, *Theaterpädagogische Handreichung für den Unterricht. Funkeldunkel Lichtgedicht.* In: Homepage Theater Junge Generation. Zugriff am 16.02.2013 unter http://www.tjg-dresden.de/media/user/Inszenierungen/FUNKELDUNKEL/Funkeldunkel_Theaterpaedagogische_Handreichung.pdf.

Theater Nuu, *About theater.nuu*. In: Homepage Theater Nuu. Zugriff am 11.04.2013 unter http://theaternuu.at/about/.

Toihaus, *Festival Bim Bam 2013.* In: Homepage Theater Toihaus. Zugriff am 14.04.2013 unter http://toihaus.at/festival-bim-bam-2013.html.

Toihaus, *Ha Dede*. Regie: Karel Van Ransbeeck. In: Homepage Theater Toihaus. Zugriff am 07.03.2013 unter http://toihaus.at/index.php?id=1088&L=0.

Toihaus, *Unter dem Tisch.* Regie: Agnès Desfosses. In: Homepage Theater Toihaus. Zugriff am 05.12.2012 unter http://toihaus.at/archiv-2001-2012/archiv-2001-2006/unter-dem-tisch.html.

Wolfgang Schneider, *Die Kategorie der Einfachheit und die Komplexität des Theaters.* In Dokumentation des Symposiums „first steps - Theater für die Allerkleinsten“. In: Homepage Helius Theater. Zugriff am 05.04.2013 unter http://www.helios-theater.de/fileadmin/datensammlung/dokumente/Dokumentation_First_Steps_Schneider.pdf.

Wolfgang Schneider/Birgit Degenhardt, *Kinder brauchen Theater! Brauchen Kinder Theater? Sieben Fragen an den Hildesheimer Kulturwissenschaftler Professor Dr. Wolfgang Schneider.* In: theaterpolitik.de. Zugriff am 16.08.2012 unter http://www.theaterpolitik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=141:kinder-brauchen-theater-brauchen-kinder-theater.

WUK Theater, *Cordula Nossek Special. Theater für die Allerkleinsten.* In: Homepage WUK. Zugriff am 11.03.2013 unter http://www.wuk.at/event/id/15784.

Gedächtnisprotokolle

Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Dinamo-Energia in Movimento*, Regie: Andrea Buzzetti/Luciano Cendou [u.a.]. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 28.02.2013, Privatarchiv d.A..

Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *E se un arcobaleno*, Choreographie: Silvia Traversi/Giambattista Giocoli. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 23.02.2013, Privatarchiv d.A..

Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Frontières Flottantes*, Regie: Yukata Takei. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 02.03.2013, Privatarchiv d.A..

Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Guardano il cielo*, Regie: Valeria Frabetti. In *La Baracca-Testoni Ragazzi* in Bologna am 06.12.2011, Privatarchiv d.A..

Gedächtnisprotokoll d. A. der Aufführung *Ha Dede*, Regie: Karel Van Ransbeeck. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 02.03.2012, Privatarchiv d.A..

Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Ha zwei oohh*, Regie: Barbara Kölling. Beim Festival *Baboró* in Galway am 18.10.2012, Privatarchiv d.A..

Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Holzklopfen*, Regie: Barbara Kölling. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 28.02.2013, Privatarchiv d.A..

Gedächtnisprotokoll d.A. des Workshops *Il suono che muove la scena*, Leitung: Bruno Cappagli. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 24.02.2013, Privatarchiv d.A..

Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *La barca e la luna*, Regie: Bruno Cappagli/Roberto Frabetti. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 26.02.2013, Privatarchiv d.A..

Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Lulù*, Idee/Konzept: Claudio Milani. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 26.02.2013, Privatarchiv d.A..

Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Mamamusica*, Leitung: *Chiara Bartolotta.* Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 25.02.2012, Privatarchiv d.A..

Gedächtnisprotokoll d.A. der Konferenz *Mamamusica Forum.* Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 01.03.2012, Privatarchiv d.A..

Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Muro colerato*, Regie: Valeria Frabetti in *La Baracca-Testoni Ragazzi* in Bologna am 13.11.2011, Privatarchiv d.A..

Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *On-Off*, Regie: Valeria Frabetti. In *La Baracca-Testoni Ragazzi* in Bologna am 18.11.2011, Privatarchiv d.A..

Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Palindrome*, Regie: Yukata Takei. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 01.03.2012, Privatarchiv d.A..

Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Primo*, *Choreographie:* Alfredo Zinola/Felipe González. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 25.02.2013, Privatarchiv d.A..

Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Śpij*, Regie*:* Alicja Morawska-Rubczak Beim Festival *Visioni di Futuro, Visioni di Teatro...* in Bologna am 02.03.2013, Privatarchiv d.A..

Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Spot*, Regie: Valeria Frabetti. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 25.02.2012, Privatarchiv d.A..

Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Um die Ecke*, Regie: Michael Pöllmann im *Dschungel* Wien am 18.03.2012, Privatarchiv d.A..

Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Uno a Uno*, Regie: Roberto Frabetti/Brigitte Dethier. Beim Festival *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna am 03.03.2012, Privatarchiv d.A..

Gedächtnisprotokoll d.A. der Aufführung *Viduli - Ich packe meinen Koffer*, Regie: Sarah Gaderer/Laura-Lee Röckendorfer. Im Kindergarten Sattledt am 21.01.2013, Privatarchiv d.A..

Gedächtnisprotokoll d.A. der Beobachtungen während des Festivals *Visioni di futuro, visioni di teatro*... in Bologna im Zeitraum 25.-04.03.2012, Privatarchiv d.A..

Gedächtnisprotokoll d.A. der Beobachtungen während des Festivals *Visioni di futuro, visioni di teatro...* in Bologna 23.-03.03.2013, Privatarchiv d.A..

Gedächtnisprotokoll d.A. des Probenprozesses von *Moon Awooh*, Regie: Sarah Gaderer/laura-Lee Röckendorfer in Wien 15.12.2012-25.04.2013, Privatarchiv d.A..

Abstract

Theater für die Allerjüngsten, das heißt für Kinder, die gerade ihre ersten Gehversuche gemacht haben, ihre ersten Worte gesprochen haben und für die jede Erfahrung, die sie machen, mit einem ersten Mal verbunden ist. Die Geschichte dieser neuen Theatersparte reicht gerade mal 30 Jahre zurück. Die Entwicklung und Etablierung von Theater für die Allerjüngsten hängt maßgeblich von der gesellschaftlichen Haltung gegenüber dem Kind ab. Es lassen sich europaweit unterschiedliche Strömungen von Theater für die Allerjüngsten erkennen, wobei das italienische Theater *La Baracca* dabei die ersten großen Schritte gewagt hat und mit dem Projekt *Il nido e il teatro* Theater in die Krabbelstube gebracht hat. Die Entwicklung basiert auf Austausch, welcher nicht nur zwischen verschiedenen Theatern oder Künstler*innen stattfindet, sondern auch interdisziplinär, zwischen Kunst und Pädagogik. Theater wird als Teil von ästhetischer Bildung gesehen: sinnliches Erfahren und das Erleben der Kunst stehen dabei im Mittelpunkt.

Doch wie sieht eine Aufführung aus, die an die sinnliche Wahrnehmung von 0-3 Jährigen appelliert? Im Zentrum steht das Publikum, ist es ja dieses, welches die Theaterform bedingt. Die Beziehung zwischen Spieler*innen und Publikum steuert den Aufführungsprozess. Wiedergegeben wird dabei nur selten Text. Der Text rückt gemäß der zeitgenössischen Tradition in den Hintergrund. Die Künstler*innen wählen andere Formen der Narration; durch Bewegung, Tanz, Musik, Objekte etc. wird das Publikum in eine Welt entführt, in der eine andere Zeit und andere Regeln herrschen.

Das sehr junge Publikum begegnet dem Aufführungsprozess frei von Konventionen. Es sind keine Theatercodes, die ihr Verhalten bestimmen. Vielmehr hat das Kind die Möglichkeit, dem Theater in seiner Unmittelbarkeit selbstbestimmt zu begegnen.

Lebenslauf

Laura-Lee Röckendorfer
geboren in Wels (OÖ)

Schulausbildung

1999 - 2007	BG/BRG Brucknerstraße in Wels | Realzweig mit Schwerpunkt Naturwissenschaften und Mathematik
14.06.2007	AHS-Abschluss am BG/BRG Brucknerstraße

Studium

2009 - 2013	Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
WS 2011/2012	Erasmus Studienaufenthalt an der Universität von Bologna *Alma Mata studiorum - Università di Bologna* am Institut DAMS (*Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo*)

Praxis

seit 2009	Theaterpädagogische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen in Wels und Wien
seit 2006	Mitarbeit bei YOUKI - Internationalen Jugend Medien Festival Wels
2012	Gründung von *theater.nuu - Performance für junge Menschen* mit speziellen Fokus auf Theater für die Allerjüngsten Stücke: *Viduli - Ich packe meinen Koffer,* 2+ (2012) *Moon Awooh,* 1,5+ (2013)