

Theater für die Kleinsten - Erfahrungsfeld oder Kunstraum?

Martin Bartels

Zunächst möchte ich dafür danken, dass ich als „fachfremder“ Gast mit einem Beitrag an den Baden-Württembergischen Theatertagen mitwirken darf. Natürlich können Sie erwarten, dass ich nicht mit ganz leeren Händen komme. Allerdings ist das, was ich Ihnen bieten kann, recht bescheiden: Ich habe mich mit der Neuerscheinung von Gabi dan Droste: „Theater von Anfang an!“ beschäftigt und verdanke dem Heidelberger Kinder- und Jugendtheater *zwingers* und dem Mannheimer *Schnaww*/Kinder- und Jugendtheater meine anschaulichen Erfahrungen mit dieser „anfänglichen“ Theaterform. Der Gegenstand meiner heutigen Überlegungen ist heftig umstritten: Gegner und Befürworter des *Theaters von Anfang an* stehen sich vorerst noch recht unversöhnlich gegenüber. Dabei streiten die Parteien keineswegs nur um den richtigen Umgang mit Kleinkindern, sondern um die letzte und größte Frage, die man als Theaterfreund stellen kann: Was ist eigentlich Theater? Und weiter: Ist das Theater für die Kleinsten überhaupt noch Theater?

„Nein“, antworten die *Gegner* mit Entschiedenheit: Kaum den Windeln entwachsen, sind Kinder noch gar nicht „theaterfähig“ und deshalb verdienen die entsprechenden Darbietungen den Ehrentitel „Theater“ gar nicht. Diese neue Theaterform sei ein typisches Produkt einer Überflussgesellschaft, die ständig neue Angebote mache, für die gar kein wirklicher Bedarf bestehe.

„Ganz im Gegenteil“ behaupten die *Verfechter* des anfänglichen Theaters. Diese Theaterform befriedige nicht nur besondere Bedürfnisse einer bisher vernachlässigten Interessentengruppe, sondern sei darüber hinaus beispielhaft für echtes, authentisches Theater, das sich von fragwürdigen Konventionen der bürgerlichen „Schaubühne“ befreie und damit Anschluss an das avantgardistische Gegenwartstheater gefunden habe.

Für ihre Ablehnung führen die *Gegner* hauptsächlich zwei Argumente ins Feld:

Grundsätzlich fehlt sehr kleinen Kindern noch die Fähigkeit, zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden. Sie nehmen alles, was vor ihren Augen geschieht, gleichförmig als Wirklichkeit wahr und sind deshalb für die Darstellungsleistung des Theaters noch unempfänglich. Sie können die Bühne also noch nicht als eigenständigen Kunstraum auffassen, sondern verwechseln sie mit dem realen Leben.

Darüber hinaus haben sie noch kein ausreichendes Zeitbewusstsein und sind deshalb nicht in der Lage, die jeweils auf der Bühne dargestellte Handlung als Geschichte, d.h. als einheitlichen Zusammenhang von Situationen zu begreifen.

Für beide Einwände sind die *Verfechter* des anfänglichen Theaters keineswegs blind. Aber sie sehen in den vermeintlichen Defiziten des Kleinkindtheaters die große Chance, das Theater grundsätzlich zu erneuern und zukunftsweisenden Kunstformen, wie dem Ritual oder der Performance, anzunähern.

Diesem Programm entsprechend geben sie kurzerhand den traditionellen Als-ob-Charakter des Theaters auf und propagieren eine Bühne, auf der Handlungen und Gegenstände nichts mehr bedeuten oder meinen, sondern einfach das sind, was sie sind. Entsprechend verkörpern Schauspieler nicht mehr Rollen, sondern begegnen den Kindern grundsätzlich als schlichte Mitspieler. Auf diese Weise wird aus dem lebensfernen *Kunstraum* bloßer Fiktion ein praxisnahes *Erfahrungsfeld* neben anderen.

Außerdem befreien die Reformer die Bühnenhandlung vom traditionellen Zwang einer logisch geordneten Szenenfolge: jede Spielphase wird zum selbständigen Geschehen im Hier und Jetzt, auf das Kinder sich immer neu einlassen, oder von dem sie sich auch jederzeit verabschieden können. Auf diese Weise befreit sich das Theater von dem Zwang, Geschichten zu erzählen, und kann nun auch locker gereimte Einzelereignisse ohne inneren Zusammenhang präsentieren.

Mit diesen beiden Neuerungen fällt eine weitere zentrale Theaterkonvention: die Trennung von Bühne und Zuschauerraum. Die Kinder sind nicht mehr auf den „reinen Blick (Jean-Paul Sartre) des Zuschauers reduziert, sondern werden lebendig agierende Partner, auf die die professionellen Spieler eingehen müssen. Damit wird die Bühne grundsätzlich vom traditionellen *Kunstraum* in einen Ort gleichberechtigter Kommunikation verwandelt. Kinder begegnen erwachsenen Spielern in einem offenen, aktiven Austausch in Augenhöhe. Das erneuerte Theater ist dementsprechend nicht nur Erfahrungsfeld, sondern auch gemeinsamer Lebensraum. Damit grenzt es sich scharf gegen die Bühne als konventionellen Kunstraum ab.

Ich breche hier meine schematische Übersicht ab, um mich selbst in den geschilderten Streit einzumischen. Natürlich bin ich denkbar ungeeignet, ihn kurzerhand zu schlichten, aber vielleicht kann ich mit den folgenden Überlegungen zu seiner Entschärfung beitragen.

Zunächst sehe ich gar keinen Graben, der *Kunstraum* und *Erfahrungsfeld* definitiv trennen könnte. Stattdessen besteht in meinen Augen durchaus ein fließender Übergang zwischen beiden Theaterformen, der allerdings leicht zu übersehen ist und den ich in meinem Vortrag hervorheben möchte. Dazu werde ich aktuell praktizierte Formen des *anfänglichen Theaters* in eine Stufenfolge bringen, die von elementaren Erfahrungsmöglichkeiten im Theater ausgeht und beim Theater als *Kunstraum* des *Als-ob* endet. Auf diese Weise möchte ich möglichst konkret und anschaulich zeigen, wo und wie sich der Übergang von Erfahrung zu Darstellung im Theater vollzieht.

Vor dem Hintergrund dieser Stufenfolge möchte ich meine Vorbehalte gegenüber den Verfechtern des neuen Kleinkindtheaters begründen. Sofern sie die Bühne als *Kunstraum* ablehnen, reduzieren sie in meinen Augen das Theater auf Möglichkeiten, die gar nicht für die Bühne spezifisch sind, sondern die das Theater mit anderen Institutionen teilt. So gesehen, verzichtet das erneuerte Theater ohne Not auf Funktionen und Leistungen, die für die Bühne charakteristisch sind und bisher Recht und Notwendigkeit des Theaters begründet haben. Dieser Kernbereich des Theaters sollte m.E. nicht aufgegeben werden

Das mag als Programmvorschau genügen; mit Recht wollen Sie endlich Taten sehen. Ich beginne mit der Erläuterung der angekündigten Stufenfolge und versuche, Ihnen dabei die Ersetzbarkeit des Theaters als *Erfahrungsfeld* plausibel zu machen.

Als elementarste Leistung des anfänglichen Theaters betrachte ich das Theater als *Sehangebot*. Es schlägt kleine Kinder durch die Fülle von Eindrücken in seinen Bann und kann sich dabei regelrecht zu einem *Fest für die Sinne* steigern. Dabei inszeniert es Formen, Farben und Klänge, die nichts bedeuten oder darstellen sollen, sondern einfach als sie selbst auf die Kinder wirken und die kindliche Neugier und Schaulust befriedigen. Auf diese Weise erfüllt das Sehangebot die Forderung der Erneuerer, auf die traditionelle Ebene des *Als-ob* im Kleinkindtheater zu verzichten und es als ästhetisch schönes Erfahrungsfeld auszugestalten.

Mit seinem *Sehangebot* steht das *anfängliche Theater* allerdings keineswegs allein, sondern hat vielfältige lebenspraktische Konkurrenz. Nicht umsonst sprechen wir von Naturschauspielen, wenn ein Gewitter niedergeht oder ein Regenbogen vor einer schwarzen Wolkenwand erscheint. Solche Darbietungen der Natur werden durch andere Sehangebote ergänzt, die die Menschen selbst produzieren: ein Feuerwerk, ein Schwarm von Drachenfliegern und vieles mehr sind für Kinder mögliche Sensationen. Auch diese Ereignisse sind allesamt sinnfrei: Sie stellen nicht etwas dar, sondern wecken höchstens das

Interesse an ihren realen Ursachen und Voraussetzungen. Damit ist wohl die Grenze dieser elementaren Theaterform deutlich geworden: Als Sehangebot verzichtet es auf alle Fiktion und reiht sich zugleich in die Schar weiterer Anbieter ein.

Vom Sehangebot führt ein direkter Weg zu der nächsten elementaren Theaterform, dem *Spielangebot* im Bühnenraum. Denn gerade sehr kleine Kinder eignen sich ihre Welt nicht primär durch das Auge an, sondern versuchen sie im wahrsten Sinne des Wortes zu *be-greifen*. Sie bringen sich die Dinge am liebsten dadurch nahe, dass sie mit ihnen haptisch umgehen. Dabei behandeln sie – auf der Bühne und im Leben – ihre verschiedenen Materialien und Objekte spielerisch-zweckfrei und probieren unbekümmert aus, was sich mit ihnen anfangen lässt. Im Theater entsteht so eine Gemeinschaft von Forschern, die allesamt ernsthaft oder spaßorientiert erkunden und experimentieren. Auch hier bietet die Bühne ein *reales Erfahrungsfeld*, in dem Kinder *lernen*, also ihre konkrete Weltkenntnis erweitern können. Auch hier bleibt die darstellende Ebene des Theaters ausgeschlossen, denn alles Probieren und Erforschen nimmt Materialien und Objekte schlicht als das, was sie sind, nicht als Zeichen für etwas anderes.

Genau wie als Sehangebot hat das Theater auch als Spielangebot gewichtige Konkurrenz: Es wiederholt nämlich nur eine Praxis, die Kindern aus ihrem familiären Alltag und dem Kindergarten wohl vertraut ist: Das Spielen im Sand, das Malen und Zeichnen, das Basteln mit Papier oder Holz, all das und vieles mehr sind Formen zumindest indirekter Materialerkundung. Sie nutzen, genauso wie das Theater, die frühe Neigung zum sog. Erkundungsspiel, mit dem sich Kinder generell ihre Welt nahe bringen. Durch diese grundlegende Spielform entdecken Kinder, was man mit einem Gegenstand machen kann, bzw. was mit ihm geschieht, wenn man ihn auf diese oder jene Weise behandelt. Welche Töne lassen sich z.B. einem metallenen Topfdeckel entlocken? Und was geschieht, wenn man ihn auf den Fliesenboden fallen lässt? Solche und ähnliche Experimente ändern sich nicht in ihrem Aufbau und Ergebnis, wenn sie, statt in der heimischen Küche, im Theater auf der Bühne durchgeführt werden.

Auch hier zeigt sich: Als Spielangebot hält sich das *anfängliche Theater* von jeder Fiktion fern, allerdings um den Preis vielfacher Ersetzbarkeit.

Gleichwohl würden die Erneuerer für die beiden bisher beschriebenen Stufen des Kindertheaters einen ästhetischen Sonderstatus beanspruchen. Denn die konkurrierenden Angebote innerhalb des Alltags sind zwar auch spielerisch-zweckfrei konzipiert, doch bringen sich hier pädagogische Absichten viel stärker regelnd zur Geltung als auf der Bühne. Beim Basteln etwa geht es offensichtlich nicht nur um die Möglichkeit, das Material in seinen Eigenschaften nach eigenem Belieben kennen zu lernen, sondern schon eine gewisse Geschicklichkeit zu schulen und oft sogar ein präsentables Produkt zu erzielen. Dagegen ist die Bühne der Ort ästhetischer Freiheit, an dem die kindliche Kreativität sich ungehemmt entfalten kann und die Selbsttätigkeit zum alleinigen Selbstzweck wird. Ja, eine Spielerfahrung wird geradezu dadurch ästhetisch, dass sie vom Kinde als schöpferischem Subjekt und nicht als pädagogischem Objekt vollzogen wird.

Dieser – freilich nur graduelle – Unterschied zwischen Theater und Lebensalltag leuchtet mir ein, auch wenn ich die geschilderte Einschätzung der Folgen nicht teilen kann. Spielfreude, die von pädagogischen Direktiven nicht mehr beengt wird, ist nämlich nicht ganz von selbst bereits eigenständig und kreativ, sondern zunächst einfach nur entfesselt und oftmals entsprechend chaotisch. Es bedarf besonderer Kunst und pädagogischen Einfallsreichtums, um sie wirklich für Kinder produktiv zu machen.

Ich lasse die beiden elementarsten Formen des *anfänglichen Theaters* hinter mir und wende mich der nächsten Stufe zu, die man als Modifikation des Spielangebotes auffassen und als *Spielvorführung* bezeichnen könnte. Hier erkunden und erproben zwar die professionellen Spieler noch Materialien oder Objekte auf der Bühne, aber sie laden die Kinder nicht mehr zu aktiver Teilnahme an ihren Experimenten ein. Auf diese Weise hemmen sie den natürlichen Tatendrang der Zuschauer und etablieren eine Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum. Die Kinder sind nun von der Bühne ausgeschlossen und grundsätzlich auf den „reinen Blick“ (Jean-Paul Sartre) des Zuschauers festgelegt (auch wenn sich ihre innere Beteiligung am Bühnengeschehen noch so vielgestaltig äußert). Durch diese Trennung zwischen Spielern und Zuschauern entsteht, wie ich meine, bereits ganz unauffällig ein Theater jenseits des bloßen Erfahrungsfeldes: Kinder und Spieler treffen sich nicht mehr auf der Bühne, um gemeinsam die Welt zu erkunden, sondern übernehmen nun ganz unterschiedliche und theaterspezifische Aufgaben.

Betrachten wir zunächst die Seite der erwachsenen Akteure in der Spielvorführung: Sie wandeln sich von Spielern zu *Schau-Spielern*, die nicht mehr *mit* den Kindern, sondern *für* die Kinder spielen und eben damit grundsätzlich zu Darstellern werden. Zwar machen sie auch weiterhin ganz reale und konkrete Erfahrungen, wenn sie sich mit Sand bestreuen oder an Blütenblättern riechen, und entsprechend echt kann auch die Mimik und Gestik sein, mit der sie ihre sinnlichen Empfindungen kommentieren. Aber Sinn und Zweck ihres Unternehmens ist nicht mehr, selbst (im Austausch mit den Kindern) zu handeln oder gar selbst eigene Erfahrungen zu machen, sondern sich in ihrem Handeln den zuschauenden Kindern zu *präsentieren*. Statt die Welt nur zu erkunden, führen sie Zuschauern ihr eigenes Erkundungsverhalten vor.

Was gewinnen auf der Gegenseite die Zuschauer durch solche Darbietungen? Indem sie am Mitspielen gehindert werden, werden sie (auch nach Ansicht der Theatererneuerer) dazu angeregt, von der Ebene eigener Aktion auf die Ebene eigener, wenn auch noch rudimentärer *Reflexion* überzugehen. Angesichts des Bühnengeschehens können sie (meist ohne explizite Erinnerung) auf analoge, selbst erlebte Situationen zurückgreifen, in ihrer Vorstellung die damaligen sinnlichen Erfahrungen wachrufen und auf diese Weise ihre Empfindungsphantasie entwickeln. Indem sie ihre eigenen Empfindungen zugleich den Akteuren auf der Bühne unterstellen, beginnen sie, sich in sie *einzu fühlen* und damit auch emotional am Bühnengeschehen teilzunehmen.

Natürlich lassen sich (wie überhaupt alle Angebote) auch Spielangebot und Spielvorführung kombinieren, indem man zunächst *für* die Kinder spielt und sie dann zum eigenen Experimentieren einlädt. Aber aus theoretischer Sicht erscheint mir die Trennung der beiden Theaterformen ganz wesentlich, denn die Spielvorführung vollzieht fast unmerklich den Schritt in den Kernbereich des Theaters. Sie ist unzweifelhaft bereits Darstellung, Präsentation, ohne jedoch schon eine irgendwie erdichtete, fiktive Geschichte zu erzählen. Wir sind hier also schon (beinahe) im traditionellen Kunstraum angelangt.

Damit betreten wir nun ein Terrain, das schon Aristoteles vor 2300 Jahren in seiner *Poetik* abgesteckt hat. Er bestimmt das Theater bekanntlich als *Mimesis*, als *Nachahmung* menschlicher Lebenspraxis. Die Bühne ist nicht selbst ein bestimmter Ausschnitt real gelebten Lebens, sondern stellt Leben nur dar, indem sie die wesenhaften Grundzüge unserer gemeinsamen Lebenswirklichkeit heraushebt. Deshalb werden wir einer Theaterdarbietung nur dann gerecht, wenn wir in ihr unser eigenes Dasein irgendwie wiedererkennen. Theater ist also nicht der Ort realer Welterkundung und

Wissenserweiterung, sondern leistet *Aufklärungsarbeit*. Es macht uns unsere bereits irgendwie bekannte Lebenswelt transparenter und begreiflicher. Der Kunstraum des Theaters ist also grundsätzlich ein Ort der *Reflexion*.

Nun erscheint es allerdings sehr abenteuerlich, ein solches Theaterkonzept bereits für Kinder in Anspruch zu nehmen. Sie stehen staunend vor einer weiten, unbekanntem Welt und sind voll auf damit beschäftigt, sie sich in ersten Grundzügen näher zu bringen. Welches Bedürfnis sollten so neugierige Wesen haben, sich die Welt wiedererkennend anzueignen? Sind sehr kleine Kinder nicht tatsächlich noch so realitätsfixiert, dass sie, wie schon erwähnt, noch gar nicht zwischen *Sein* und *Schein* unterscheiden können?

Ich glaube, diese Frage lässt sich eindeutig beantworten, denn auch die Theaterfiktion hat fast genauso frühe Wurzeln im Alltag, wie das Erkundungsspiel auf der Bühne. Tagtäglich sind Kinder nicht nur als Forscher, sondern auch als Dichter und Schauspieler tätig, nämlich immer dann, wenn sie im sog. Rollenspiel ihre eigenen Theaterstücke aufführen. Irgendein passendes Accessoire genügt, um ein kleines Mädchen z.B. in eine Braut oder eine Postbeamtin zu verwandeln. Diese kühnen Transformationen werden oft von einer charakteristischen Formel begleitet: „Ich wäre jetzt die Prinzessin, die Verkäuferin usw.“ Der hier verwendete Irrealis zeigt, dass das Kind immer noch weiß, wer es wirklich ist. Aber für die Situation des Spiels nimmt es sich die Freiheit, seine reale Identität aufzugeben und spielerisch eine fremde Rolle zu verkörpern, die es darstellt, ohne sie zu sein. Das aber ist nur möglich, weil es schon zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden weiß. So gesehen, hat auch das darstellende Theater eine Wurzel in der kindlichen Alltagswelt: mit dem eigenen Rollenspiel bereiten sich die Kinder gleichsam auf ihren Eintritt in den Kunstraum des Theaters vor.

Allerdings bleibt unbestritten, dass Kinder die genannte Unterscheidung von Theaterkunst und Leben erst lernen müssen. Deshalb erscheint es mir sinnvoll, den Schlachtruf „Theater von Anfang an!“ nicht wirklich wörtlich zu nehmen, sondern Kinder erst zum Theater zuzulassen, wenn sie (mit etwa zwei Jahren) das typische Rollenspielalter erreicht haben und Fiktion aus eigener Erfahrung kennen.

Nun mag es sein, dass auch das fiktionale Theater eine Wurzel im frühkindlichen Leben hat, die entscheidende Frage bleibt davon weitgehend unberührt: Brauchen kleine Kinder neben vielfältigen Erfahrungsanreizen wirklich schon ein Theater, das Lebenspraxis nachahmt und zum reflektierenden Wiedererkennen einlädt? Schließen sich für kleine Kinder Erfahrungsfeld und Kunstraum nicht doch letztlich aus?

In meiner Antwort auf diesen Zweifel gehe ich noch einmal auf den bereits behandelten Übergang von der „Spielvorführung“ zum „fiktionalen“ Theater ein und versuche nun detailliert zu zeigen, dass dieser Übergang keinen qualitativen Sprung einschließt, sondern sich auf eine rein quantitative Ausweitung des Bühnengeschehens beschränkt. So gesehen, ist das Erzählen fiktiver Geschichten nur eine erhebliche Erweiterung des Erkundens, aber keine strukturelle Neuerung.

Betrachten wir zunächst wieder die Seite der Bühnenakteure: Gemessen an der Spielvorführung erweitert sich das Spektrum darstellbarer Situationen im erzählenden Theater weit über den Bereich des Erkundens und Erprobens hinaus: Die ganze, für kleine Kinder wiedererkennbare Welt kann auf die Bühne gebracht werden.

Damit ist eine zweite Erweiterung verbunden: Gegenüber dem Spielangebot vergrößert sich mit den spielbaren Situationen auch der Kreis auftretender *Theaterfiguren*. Die Spieler sind nicht mehr auf die eine und einzige Rolle des Erforschens festgelegt, sondern müssen grundsätzlich jede kindernahe menschliche Lebensform glaubhaft auf der Bühne verkörpern.

Noch eine dritte Neuerung muss hervorgehoben werden. Die neue Fülle spielbarer Handlungen verlangt für das Bühnengeschehen eine neue Einheit, die über das Spielangebot hinausgeht. So lange nämlich auf der Bühne ausschließlich experimentiert wird, folgen die einzelnen Handlungsschritte der einfachen Logik des Erforschens selbst. Sobald jedoch verschiedene Handlungssituationen gezeigt werden, muss ein neues Einheitsprinzip für das Bühnengeschehen gefunden werden. Dieses Prinzip ist die jeweilige *Geschichte*, die in der Abfolge der dargestellten Szenen erzählt wird und die traditionell die *Bühnenhandlung* bildet.

So weit betrachtet, unterscheiden sich die Aufgaben des Schauspielers im *anfänglichen Theater* gar nicht mehr grundlegend von denen auf der fortgeschrittenen, konventionellen Bühne. Wird hier das Kleinkind unversehens in einen ergrauten Theaterbesucher verwandelt, der fraglos in den Konventionen des traditionellen Theaters zuhause ist?

Mit diesem Zweifel wende ich mich nun der Seite der Zuschauer zu und versuche genauer zu bestimmen, was das Theater als Kunstraum von sehr jungen Besuchern verlangt: Zunächst müssen die kleinen Zuschauer das Bühnengeschehen grundsätzlich als Präsentation begreifen, sollten es also nicht für real gelebtes Leben halten, an dem sich selbst beteiligen können. Diese Abstinenz wird ihnen, wie sich zeigte, aber auch schon in der Spielvorführung abverlangt und fällt einfach mit dem Verständnis der eigenen Zuschauerrolle zusammen.

Auf dieser Grundlage müssen Kinder die präsentierten Handlungen der Schauspieler jeweils *identifizieren* können, müssen sie also als Verhaltensweisen wiedererkennen, die ihnen in irgendeiner Form und Annäherung aus ihrem Lebensalltag bekannt sind. Wenn sich z. B. eine Schauspielerin (in der Inszenierung *KugelKreisMond*) einem schwebenden Luftballon zuneigt und ihn mit leicht geschürzten Lippen berührt, sollten die Kinder erkennen: hier wird ein Ballon geküsst. Die Grundlage für diese Verständnisleistung ist die eigene Lebenserfahrung mit dem und um das Küssen herum. Darüber hinaus sollten Kinder auch in der Lage sein, das richtig verstandene Handeln, wenn nötig, als Artikulation einer zugrunde liegenden Gefühlssituation zu begreifen, in meinem Beispiel also den geschilderten Kuss als Ausdruck einer Zärtlichkeit aufzufassen, die sich in der Geste des Kusses gleichsam verdichtet und symbolisiert. Schließlich können Kinder das Bühnengeschehen nur dann als Geschichte begreifen, wenn sie die jeweils aktuelle Interaktion in den erinnerten Zusammenhang des Bühnengeschehens einordnen und dabei in ihrem Stellenwert einschätzen können.

Ist das zu viel verlangt? Sicherlich ist dieser Forderungskatalog anspruchsvoll, aber nichts wird erwartet, was nicht auch schon grundsätzlich in der Spielvorführung gefordert wäre. Auch da muss das Kind das Verhalten des Schauspielers bereits als Präsentation verstehen, muss sein beobachtbares Hantieren mit Gegenständen als Erkunden identifizieren und muss schließlich die aktuelle Handlungsphase in den Gesamtablauf des Erkundungsvorgangs einordnen können. Dabei ist völlig unbestritten, dass die Ausweitung der dargestellten Welt über die Erkundungssituation hinaus die *quantitativen* Anforderungen an das Kind beträchtlich erhöht. Aber genauso unbestreitbar erscheint mir, dass zwischen der Spielvorführung und dem Theater keine *qualitative* Differenz besteht. Denn, ich wiederhole mich, Theater beginnt nicht erst mit einer fiktiven Bühnenhandlung, sondern schon mit der grundlegenden Trennung von Spielern und Zuschauern.

Wenn diese Behauptung richtig ist: Was bleibt dann eigentlich als Differenz zwischen Windeln tragenden Zuschauern und solchen im Anzug? Hier kann man sich vor Augen halten, dass die skizzierte Weite des darstellenden Theaters eine große Spannbreite des jeweils auf der Bühne dargebotenen Weltausschnittes zulässt. Ein Theaterstück kann sich auf eine enge Welt begrenzen und dadurch auch schon sehr kleinen Kindern entgegen kommen, oder mutig ins volle Menschenleben greifen und eine komplexere Handlung auf die Bühne bringen, die eher reiferen Kindern oder Erwachsenen verständlich

wird. Gerade weil die hier wesentlichen Differenzen letztlich nur quantitativer Art sind, ist das Theater fast unbegrenzt anpassungsfähig an seine Interessenten, ohne sich als genuiner Kunstraum aufgeben zu müssen.

Zugleich liegt es auf der Hand, dass kein Besucher das jeweils gebotene Stück in allen seinen Facetten erfassen wird.

Theater ist immer eine Form unbekümmerter Verschwendung, denn kein noch so aufmerksamer Betrachter wird je dem ganzen Ideenreichtum eines guten Stücks und einer gelungenen Inszenierung gerecht werden können. So werden die Kleinsten das Stück vielleicht als Fest für ihre Sinne empfinden, die Älteren dagegen ihre Freude daran haben, möglichst viele Aktionen der Schauspieler zu identifizieren, und die Reifsten schließlich auch den emotionalen Hintergrund der Handlungen und ihren narrativen Zusammenhang würdigen können.

Damit propagiere ich aber keineswegs eine konstruktivistische Beliebigkeit im Theatererleben. Für mich unterscheidet sich das das kindliche Rollenspiel dadurch vom Theaterbesuch, dass das Kind im Theater gerade nicht sein eigenes Stück erfinden, sondern sich auf eine fremde Erfindung einlassen und ihr folgen sollte. Damit degradiere ich den kleinen Zuschauer keineswegs zum passiven Objekt bloßer Belehrung. Sich selbst in fremden Geschichten wieder zu erkennen, ist eine durchaus produktive Leistung, denn sie verlangt, die eigene Lebenserfahrung immer neu mit der jeweiligen Bühnenerzählung zu verweben und dabei auf ganz verschiedene Aspekte des eigenen Daseins aufmerksam zu werden. Wer sich dieser Mühe unterzieht, den belohnt das Theater mit dem „Glück des Wiedererkennens“, das nur die Bühne zu bieten vermag. Unser Lebensalltag, auch der unser Kinder, vollzieht sich vornehmlich im Spannungsfeld zwischen drögem Trott und hektischer Überforderung durch immer neue Neuerungen. Von beiden Polen ist das Theater als Ort des Wiedererkennens gleich weit entfernt: Es bietet Neues und Ungeahntes, in dem wir uns gleichwohl wiederfinden können und das sich dadurch als bereits grundsätzlich vertraut erweist. So sind wir im Theater nicht dem „rasenden Stillstand“ (Paul Virillio) unserer Alltagswelt ausgesetzt, sondern erleben unsere Fähigkeit, uns unsere Welt und unser Leben klärend und ordnend näher zu bringen. Dazu macht Theater Mut.

Prof. Dr. Martin Bartels hielt diesen Vortrag im Juni 2009 im Rahmen der Baden-Württembergischen Theaterstage.

Martin Bartels, Jg. 1944, Studium der Philosophie, Germanistik und Theologie in Münster, Tübingen und Heidelberg, Promotion und 1. Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien im Jahre 1971. Von 1971 – 1974 Assistent für Philosophie an der Päd. Hochschule in Göttingen, ab 1974 zunächst Dozent, dann Professor für Philosophie an der Pädagogischen Hochschule Heidelberg.