

Beate Hochholdinger-Reiterer/Alexandra Portmann (Hg.)

itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater

Band 6

Reihenbeirat

Andreas Härter, Universität St. Gallen, Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur

Andreas Kotte, Universität Bern

Christina Thurner, Universität Bern

Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz. Eine Bestandsaufnahme

Herausgegeben von
Andreas Härter
Beate Hochholdinger-Reiterer

Unter Mitarbeit von
Tabitha Zurbrügg



Alexander Verlag Berlin

Redaktion und Druck wurden unterstützt durch die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur und das Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze umane e sociali
Academia svizra da ciencias umanas e sociais
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Société suisse du théâtre
Società Svizzera di Studi Teatrali
Societad svizra per cultura da teater



© by Alexander Verlag Berlin 2023
Alexander Wewerka, Postfach 19 18 24, 14008 Berlin
info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com
Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung,
auch der auszugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publishing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen, Version 4.0 (CC BY-SA 4.0). Der Lizenztext ist einsehbar unter: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-592-8
ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-601-7
DOI: 10.36950/itwid.2023.0

Inhalt

- Andreas Härter, Beate Hochholdinger-Reiterer
9 **Einleitung**

AUFTAKT

- Maike Gunsilius
20 **Wie kommen wir zusammen?**
Transgenerationelle Aushandlungen im internationalen
Kinder- und Jugendtheater

KINDER- UND JUGENDTHEATER IN DER SCHWEIZ – GESCHICHTE UND GEGENWART

- Beate Hochholdinger-Reiterer
38 **Zur Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters in der
Schweiz**

- Beate Hochholdinger-Reiterer
53 **Theater für alle Generationen**
Praxisberichte aus der Geschichte des Kinder- und Jugend-
theaters der Deutschschweiz

- Andreas Härter
62 **Worauf wir uns freuen können**
Berichte aus der jungen Szene

- Cécile Dalla Torre
78 **Panorama du théâtre jeune public romand**

- Cécile Dalla Torre
85 **Theater für junges Publikum in der Romandie:
ein Panorama**

- Joan Mompat
93 **A propos du théâtre jeune public**
- Joan Mompat
99 **Über das Theater für junges Publikum**
- Manuela Camponovo
105 **Teatro per un pubblico giovane nella Svizzera italiana**
- Manuela Camponovo
118 **Theater für ein junges Publikum in der italienischsprachigen Schweiz**
- Petra Fischer
133 **Kinder- und Jugendtheater in Graubünden**
Ein Blick in die Zukunft

KÜNSTLERINNEN IM GESPRÄCH

- Andreas Härter
148 **Frauke Jacobi über *Romeo und Julia* am Figuren Theater
St. Gallen**
- Alexandra Portmann
161 **Charlotte Huldi über *Was das Nashorn sah, als es auf
die andere Seite des Zauns schaute***

KUNST UND GELD

- Andreas Härter
172 **Ideenwerkstatt I**
Theaterformen für ein junges Publikum
- Andreas Härter
191 **Ideenwerkstatt II**
Das liebe Geld – Förderung, Vermittlung, Gagen

THEATERPÄDAGOGIK

- Mira Sack
216 **Perspektiven auf Professionalität in der Theaterpädagogik**

AUSBLICK

- Andreas Härter
230 **Rundgespräch**
Kinder- und Jugendtheater – Theater für alle?
- 248 **Abstracts**
254 **Beiträger:innen und Herausgeber:innen**
258 **Dank**

Andreas Härter,
Beate Hochholding-Reiterer

Einleitung

Im Februar 2022 fand in St. Gallen das jungspund Theaterfestival für junges Publikum statt.¹ Es war nach 2018 und 2020 die dritte Durchführung – in einer kulturellen Landschaft, in der Kinder- und Jugendtheater keinen sonderlich prominenten Ort besetzt, kann dies als Erfolg gewertet werden. Das jungspund-Festival bietet dem Kinder- und Jugendtheaterschaffen in der Schweiz eine Plattform; es legt seinen Schwerpunkt auf professionelle Schweizer Gruppen und ist in der Deutschschweiz mit diesem Schwerpunkt und in seiner Größe einzigartig.² Seit einigen Jahren ist in der Schweiz eine Bewegung im Gange, die das professionelle Theaterschaffen für Kinder und Jugendliche vermehrt in den Blickpunkt rücken und auch institutionell aufwerten will. Das jungspund-Festival ist Ausdruck und Akteur dieser Bewegung, ebenso wie die Vergabe des Schweizer Grand Prix Theater/Hans-Reinhart-Ring an das Theater Sgaramusch im Jahr 2018 – eine Auszeichnung mit Signalwirkung.³ In enger Verbindung mit dem jungspund-Festival veranstaltete die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK) zusammen mit dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern (ITW) vom 24. bis 26. Februar 2022 in St. Gallen ein Symposium zum Thema »Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz«. Konzeptionelle Unterstützung erfuhr das Symposium durch ASSITEJ Schweiz/Suisse/Svizzera/Svizra, den Fachverband für Kinder- und Jugendtheater.⁴ In verschiedenen Formaten (Vorträge, Künstler:innengespräche, Ideenwerkstätten, Rundgespräch) wurden aktuelle Entwicklungen des Kinder- und Jugendtheaters gesichtet, Hintergründe ausgeleuchtet und brennende Fragen diskutiert. Der Fokus lag – wie beim Festival – auf der deutschsprachigen Schweiz.

Der vorliegende Band dokumentiert die Beiträge, Diskussionen und Ergebnisse des Symposiums und bietet damit eine Sicht auf

Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz, die zwischen Bestandsaufnahme und Momentaufnahme eine Balance zu schaffen sucht. Die Auseinandersetzung mit Formen und Bedingungen des aktuellen Theaterschaffens für junges Publikum wird ergänzt durch Einblicke in die Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters in der Schweiz. Für die Buchpublikation sind Beiträge zur französischsprachigen, italienischsprachigen und rätoromanischen Schweiz hinzugekommen, um eine weitere Sicht auf alle Sprachregionen zu gewährleisten.

Das Symposium »Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz« brachte Theaterpraktiker:innen, Theoretiker:innen, Kritiker:innen und Publikum in ein produktives Gespräch über das Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz sowie über dessen spezifische Bedingungen und Möglichkeiten: Was heißt es, Theater für Kinder und Jugendliche zu machen? Was bedeutet die Fokussierung auf ein bestimmtes – junges – Publikum für die Wahl theatraler Formen und ästhetischer Konzepte? Wie steht es um Produktions- und Aufführungsbedingungen, um Förderung und Vermittlung, um Partizipation und Professionalisierung? Wie stehen Theaterpraxis und Theaterpädagogik zueinander, welche Rolle spielt Theater für ein junges Publikum in den theaterbezogenen Studiengängen der Kunsthochschulen? Welchen Stellenwert hat Kinder- und Jugendtheater in der Theaterwissenschaft? Und was kann dazu beitragen, professionelles Theater für ein junges Publikum in der kulturellen Öffentlichkeit als eigenständige Kunstform zu positionieren? Das Symposium bot Gelegenheit für einen ebenso differenzierten wie ergiebigen Austausch über diese Fragen. Und selbstverständlich gehörten Erkundungen zur Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters in der Schweiz zum Konzept.

Das eine Anliegen des Symposiums war es, Theater für junges Publikum in der Schweiz als Feld theaterwissenschaftlicher Forschung zu sichten, dies insbesondere angesichts der Tatsache, dass dieses überaus reichhaltige Forschungsfeld weitgehend brach liegt: Eine systematische Erschließung des Kinder- und Jugendtheaters in der Schweiz seit den 1990er-Jahren fehlt ebenso wie eine weiter – bis ins 18. Jahrhundert – zurückreichende Aufarbeitung seiner Geschichte.⁵ Das andere Anliegen zielte darauf, die Stellung des Kinder- und Jugendtheaters

mit seinem unerschöpflichen Fantasie- und Themenpotenzial als eigenständige Kunstform und wichtiges Element der kulturellen Öffentlichkeit zu stärken. Dieser Doppelung entsprach – wie der hier vorgelegte Band zeigt – die Konzeption des Symposiums: Kinder- und Jugendtheater werden nicht einfach als Forschungsgegenstand untersucht; vielmehr tritt die Theaterwissenschaft mit dem Symposium und der Publikation in einen Dialog mit der Theaterpraxis: Sie sucht das Gespräch, sie fragt nach, sie erfasst Zeitzeugenschaft, Praxiswissen, Recherchepraktiken der Theaterkunst, und sie lässt die Sichtweisen von Künstler:innen, Veranstalter:innen, der Förderinstitutionen und der theaterpädagogischen Vermittlung aufeinandertreffen, um Einblicke in die Handlungs- und Spannungsfelder des Theaters für junges Publikum zu ermöglichen. Dieser dialogische Zugang ist für die Forschung zum aktuellen Theatergeschehen geradezu unabdingbar – und, wie das Symposium deutlich gemacht hat, vielversprechend.

Es lässt sich eine Reihe von Angelpunkten identifizieren, um die sich die Debatte um das Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz dreht. Der vorliegende Band greift im Anschluss an das Symposium einige dieser Punkte auf. Ein Angelpunkt ist die spezifische Adressiertheit des Kinder- und Jugendtheaters. Als immer wieder von Neuem auszutragende Kontroverse erweist sich das Spannungsverhältnis von Kunstautonomie und moralischer bzw. erzieherischer Intention, das die Reflexion über das Theater seit seinen Anfängen begleitet und im Kinder- und Jugendtheater eine Zuspitzung erfährt, die mit dessen spezifischem Publikum zusammenhängt: Erwachsene machen Theater für ein nicht selbstbestimmtes Publikum zwischen Kindheit und Adoleszenz; Schülerinnen und Schüler werden in Theatervorstellungen geführt, womit Theater notgedrungen zu einem Element schulischer bzw. elterlicher Bildung und Erziehung wird. Ein Verfahren, die mit der Adressiertheit des Kinder- und Jugendtheaters verbundene Autoritätsstruktur zu unterlaufen, ist die Partizipation. Auch diese steht natürlich in der Implementierungsgewalt von (erwachsenen) Künstler:innen, Theaterpädagog:innen und Veranstalter:innen, die aber mit partizipativen Formaten mehr oder weniger gezielt jene Autoritätsstrukturen überwinden wollen, von denen sie selbst

Gebrauch machen. Partizipative Formate machen seit längerer Zeit einen bedeutenden Teil der Produktionen für ein junges Publikum aus; das gilt für die Schweiz wie für andere Länder.⁶ Der vorliegende Band dokumentiert die aktuelle Diskussion um Professionalität und Partizipation – durchaus nicht notwendigerweise ein Ausschlussverhältnis – in mehreren Beiträgen.

Ein weiterer Angelpunkt, um den sich die Erörterung des Kinder- und Jugendtheaters in der Schweiz dreht, ist dessen Mobilitätswang. Kinder- und Jugendtheater ist mobiles Theater. Feste Spielstätten sind die Ausnahme. Das ist selbstverständlich keine spezifische Eigenheit des Kinder- und Jugendtheaters in der Schweiz, sondern vielmehr eine Eigenart des Theaters für junges Publikum im Allgemeinen. In der kleinräumigen Schweiz findet die Mobilität des Theaters für junges Publikum eine Grenze, aber auch Chancen – zumal die Chance auf Grenzüberschreitung – in der Mehrsprachigkeit des Landes. Diese geht weit über die offizielle – in sich wiederum vielgestaltige – nationale Viersprachigkeit hinaus und umfasst eine große Zahl durch Migration hinzukommender Sprachen. Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz trifft bei seinem Publikum – insbesondere an Schulen – weit stärker als die Stadt- und Regionaltheater mit ihrem vergleichsweise homogenen Publikum auf diese Sprachenvielfalt und steht damit vor der Herausforderung, mit ihr kreativ umzugehen, sie nicht nur zu bewältigen, sondern womöglich auch für ihre Projekte und Produktionen fruchtbar zu machen.

Hinzu kommt die Stadt-Land-Differenz, die in der Schweiz – wie andernorts – gerade in kulturellen Belangen groß ist; Theaterhäuser und andere für das Kinder- und Jugendtheater zugängliche Spielstätten finden sich vorwiegend in den Städten oder in Stadtnähe. Wenn ein junges Publikum erreicht werden soll, was insbesondere in alpinen Regionen – abgelegene Bergtäler, dünne Besiedelung – besondere Herausforderungen mit sich bringt, müssen Theatergruppen hochgradig mobil sein; sie müssen mitunter lange Wege in Kauf nehmen, um die Kinder und Jugendlichen, das heißt zumeist: die Schulen, zu erreichen.

Mobilität ist bestimmt nicht der einzige, aber doch einer der Faktoren, die zum kreativen Reichtum des Kinder- und Jugendtheaters beitragen. Theater für junges Publikum ist nicht nur seinen Bedingungen

nach mobil, sondern auch seiner Anlage nach experimentell. Es überschreitet konstant Genre-, Form- und Konventionsgrenzen, Hybridität gehört gleichsam zu seiner DNA: Erzähltheater, Tanz, Performance, Zirkus gehen vielgestaltige Verbindungen ein; Schauspielende und Puppen, Medien und Materialien interagieren auf festen Bühnen wie in offenen Räumen, die Übergänge zwischen Professionalität und Partizipation sind fluid. Der experimentelle Grundzug des Theaters für junges Publikum – so lässt sich mit Fug sagen – gehört wie der Mobilitätsanspruch zu den Produktionsbedingungen der freien Szene, in der das professionelle Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz wie in anderen Ländern weitgehend zu verorten ist.

Und wie für die freie Szene im Allgemeinen, so sind für das Kinder- und Jugendtheater im Besonderen – und in noch größerem Ausmaß – die Produktionsbedingungen ein Faktor, der das Theaterschaffen wesentlich prägt. Förderinstitutionen, Unterstützung nicht nur von Stückentwicklungen, sondern auch von künstlerischer Recherche, nicht nur im Sinn der Vermittlung von Schulvorstellungen, sondern auch im Blick auf Veranstalter:innen, die Kinder- und Jugendtheater auf ihr Programm setzen. Solche Bedingungen zeigen sich in der Schweiz mit ihrem föderalen politischen System als wenig konsistent, wenn nicht disparat: Jeder Kanton hat seine eigenen Fördergefässe und Förderkriterien. Als umso wichtiger erweisen sich schweizweite Förderinstitutionen und Stiftungen. Und da Kinder- und Jugendtheater ohne die Beachtung materieller Bedingungen nicht zu verstehen ist, müssen auch sie Gegenstand theaterwissenschaftlicher Untersuchung sein.

Der hier vorgelegte Band orientiert sich an der Struktur des Symposiums, das er dokumentiert. Er wird eröffnet mit einem Blick auf das zeitgenössische internationale Kinder- und Jugendtheater als Ort der transgenerationellen Begegnung (Maïke Gunsilius). Das Kapitel »Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz – Geschichte und Gegenwart« bietet sodann einen Überblick über die Geschichte von Theater für junges Publikum in der Schweiz (Beate Hochholdinger-Reiterer), ergänzt durch Reminiszenzen von Zeitzeug:innen der vergangenen Jahrzehnte sowie ein Gespräch mit jungen Theaterschaffenden am

Anfang ihrer professionellen Laufbahn. Der Blick auf die deutschsprachige Schweiz wird erweitert um Darstellungen zum Kinder- und Jugendtheater in der französischsprachigen Schweiz (Cécile Dalla Torre; Joan Mompart), der italienischsprachigen Schweiz (Manuela Camponovo) sowie der rätoromanischen Schweiz (Petra Fischer). Aktuellstes Theaterschaffen für ein junges Publikum wird in den Künstlerinnengesprächen mit Frauke Jacobi (Figuren Theater St. Gallen) und Charlotte Huldi (La Grenouille Theaterzentrum junges Publikum Biel) sichtbar; sie berichten über ihre am jungspund-Festival gezeigten Produktionen, deren Gestaltungsvisionen und Rezeptionsbedingungen. Das Kapitel »Kunst und Geld« präsentiert zwei Ideenwerkstätten. In der einen dieser Werkstätten werden »Theaterformen für ein junges Publikum« auf ihre ästhetischen und pädagogischen Potenziale hin erörtert, dies u. a. mit Blick auf Belange der schweizerischen Mehrsprachigkeit und der Inklusion. Die andere Ideenwerkstatt verhandelt unter dem Titel »Das liebe Geld – Förderung, Vermittlung, Gagen« ökonomische und institutionelle Bedingungen, unter denen Theater für junges Publikum in der Schweiz arbeitet. Vor dem Hintergrund einer Reflexion des Verhältnisses von Bildung, Kunst und Gesellschaft untersucht ein weiterer Beitrag die Frage nach Professionalität in der Theaterpädagogik (Mira Sack). Den Abschluss bildet ein Rundgespräch zum Thema »Kinder und Jugendtheater – Theater für alle?«. Das Gespräch untersucht Möglichkeiten, Kinder- und Jugendtheater als eigenständige Kunstform in der kulturellen Öffentlichkeit verstärkt sichtbar zu machen, und thematisiert nicht nur Produktionsbedingungen, sondern auch den Stellenwert von Theater für ein junges Publikum in den Ausbildungsgängen an Kunsthochschulen und in der medialen Berichterstattung.

Kinder- und Jugendtheater als Theater für alle – wie ein roter Faden durchzieht dieses Postulat den Diskurs zum Theater für junges Publikum. Dass sich in dem Postulat das Anliegen verbirgt, hinsichtlich des Kinder- und Jugendtheaters nicht nur theatrale, sondern auch gesellschaftliche Bedingungen in Betracht zu nehmen, liegt auf der Hand. Ob es um Partizipation oder um die Aufweichung von Generationengrenzen geht, um den Abbau von Schwellenängsten oder

einfach nur darum, Kinder in ihren Potenzialen ernst zu nehmen: Im Postulat »Theater für alle« steckt die Aufforderung, Kinder- und Jugendtheater in die allgemeine kulturelle Aufmerksamkeit zu holen und damit seine spezifische Adressiertheit verhandelbar zu machen – nicht nur in theaterästhetischer Hinsicht, sondern auch mit Blick auf institutionelle und Förderbedingungen. Die Intensität, mit der diese Frage vom Theaterschaffen in der Schweiz zur Sprache – und auf die Bühne – gebracht wird, zeigt dessen Lebendigkeit und schöpferische Kraft, und sie prägt auch den vorliegenden Band, der – so die Hoffnung – nicht nur der Forschung Auftrieb geben wird, sondern auch dazu angetan ist, das Gespräch zwischen Theorie und Praxis, welches das Symposium »Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz« zu einem Erfolg hat werden lassen, weiterzuführen.

Literatur

- ASTEJ (1991–2000) (Hg.): *Theater für ein junges Publikum*. Zürich: ASTEJ.
- Brauneck, Manfred (2016): *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik*. Bielefeld: transcript.
- Duvanel, Blaise (1979): *Théâtre pour les Jeunes en Suisse – Theater für Jugendliche in der Schweiz – Teatro per i Giovani in Svizzera*. Redaktion: Charles Apothéloz, Lydia Benz-Burger in Zusammenarbeit mit ASTEJ. Deutsche Übersetzung von Hans B. Hobi, traduzione italiana di Sandra Bernasconi. Zürich: Theaterkultur-Verlag (Schweizer Theater-Jahrbuch 42).
- Elfert, Jennifer (2009): *Theaterfestival. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells*. Bielefeld: transcript.
- Gilardi, Paola/Abrecht, Delphine/Klaeui, Andreas/Schmidt, Yvonne (2018) (Hg.): *Theater Sgaramusch*. Bern: Lang (MIMOS. Schweizer Theater-Jahrbuch 80).
- Portmann, Alexandra/Hochholding-Reiterer, Beate (2020) (Hg.): *Festivals als Innovationsmotor?* Berlin: Alexander (itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater, 4).
- Schneider, Wolfgang (1994) (Hg.): *Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz*. Frankfurt am Main: Dipa.
- SGTK (1929) (Hg.): *Schule und Theater*. Basel; Freiburg (Jahrbuch der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur 1929/30).
- Stadler, Edmund (1967) (Hg.): *Schweizer Schultheater 1946 bis 1966*. Bern: Theaterkultur-Verlag (Schweizer Theater-Jahrbuch 33).

Anmerkungen

- 1 Vgl. www.jungspund.ch. Nach seiner jüngsten Durchführung ist das Festival auf dem Weg zur Verstetigung einen großen Schritt weitergekommen, indem es mit dem Kanton St. Gallen eine Leistungsvereinbarung schließen konnte.
- 2 Die Rolle von Festivals als Vorstellungs- und Vernetzungsgefäß ist in der Schweiz wie anderswo nicht zu unterschätzen. In der Deutschschweiz ist etwa hinzuweisen auf das Jugendtheaterfestival Fanfaluca in Aarau, ein Festival für Tanz- und Theatergruppen mit jugendlichen Darsteller:innen im Alter von 16 bis 26 Jahren aus allen Sprachregionen der Schweiz (<https://www.fanfaluca.ch/de/>) sowie auf das Festival Blickfelder in Zürich, das in vielfältigen Formaten Theater, Tanz, Film, Musik, Bildende Kunst und Literatur zusammenbringt (<https://blickfelder.ch/de/>) und auf das Festival kicks! in Bern, das auf die Förderung junger Theaterschaffender zielt (<https://schlachthaus.ch/stueck/4996>; <https://www.dampfzentrale.ch/festival/kicks/>). Zum Innovationspotenzial von Festivals vgl. Portmann/Hochholdingger-Reiterer (2020). Siehe auch Elfert (2009).
- 3 Seit 1957 verleiht die SGTK den Hans-Reinhart-Ring als bedeutendste Auszeichnung im Theaterleben der Schweiz. 2014 wurde der Hans-Reinhart-Ring mit dem vom Bund neu geschaffenen Schweizer Grand Prix Theater zusammengeführt; seit 2021 heißt der Preis »Schweizer Grand Prix Darstellende Künste/Hans-Reinhart-Ring«. Damit kehrt der Hans-Reinhart-Ring zu seiner ursprünglichen Bestimmung zurück: Er war von Anfang an als eine Auszeichnung für die ganze Breite des Bühnengeschehens bestimmt: für Schauspieler:innen, Regisseur:innen, Theaterleiter:innen, Tänzer:innen, Clowns, Bühnen- und Maskenbildner. Seine lange Geschichte dokumentiert diese Breite, und sie dokumentiert auch, dass das Kinder- und Jugendtheater schon seit den 1970er-Jahren für die Ehrung in Betracht kam. So haben sich Dominic Catton und Charles Joris in der Romandie für das Kinder- und Jugendtheater eingesetzt; der eine hat den Hans-Reinhart-Ring 1975, der andere 2005 erhalten. 1999 wurden Ruth Oswald und ihr Mann Gerd Imbsweiler von der Spilkischte, heute Vorstadttheater Basel, mit dem Hans-Reinhart-Ring geehrt, und 2018 erhielt Theater Sgaramusch den neuen Grand Prix Theater/Hans-Reinhart-Ring. Die Liste der Trägerinnen und Träger des Hans-Reinhart-Rings kann nachgelesen werden auf <https://www.mimos.ch/sgtk/hans-reinhart-ring/schweizer-grand-prix-theater-hans-reinhart-ring>.
- 4 Der Fachverband ASSITEJ Schweiz/Suisse/Svizzera/Svizra ist Mitglied von ASSITEJ International (Association Internationale du Théâtre de l'Enfance et la Jeunesse / International Association of Theatre for Children and Young

- People). Sein Ziel ist die »Förderung und Entwicklung eines professionellen Kinder- und Jugendtanz und -theaters in der Schweiz« in allen Sprachregionen der Schweiz (<https://assitej.ch/>).
- 5 Hinzuweisen wäre etwa auf Schneider (1994), Brauneck (2016) sowie auf die vom Schweizerischer Verband des Theaters für Kinder und Jugendliche (ASTEJ) zwischen 1991 und 2000 herausgegebene Reihe *Theater für ein junges Publikum*.
 - 6 Die Geschichte der Positionierungen, welche die theoretische Literatur über Kinder- und Jugendtheater des 20. Jahrhunderts im Blick auf das Spannungsverhältnis von Kunstautonomie und Pädagogik vornimmt, sagt viel aus über die jeweiligen Vorstellungen von Kindheit, Erziehungsautorität und Erziehungsideologie. Exemplarisch nachzulesen wären Publikationen in der Reihe »Schweizer Theater-Jahrbuch«, seit 1928 herausgegeben von der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK): *Schule und Theater* (1929), Stadler (1967); Duvanel (1979), Gilardi/Abrecht/Klaeui/Schmidt (2018).

AUFTAKT

Wie kommen wir zusammen?

Transgenerationale Aushandlungen im internationalen Kinder- und Jugendtheater

Das zeitgenössische Kinder- und Jugendtheater ist vielfältig! Es bringt eine große inhaltliche Bandbreite auf die Bühne und bearbeitet sie in den unterschiedlichsten Formen des Theaters und der performativen Künste. Während es lange hauptsächlich Sprechtheater war, ist es heute transdisziplinär und agiert in den Grenzbereichen zu anderen Kunstformen sowie kulturellen und alltäglichen Praxen: im Grenzbereich zwischen Sprech-, Musik- und Tanztheater, zwischen Performance und Protest, zwischen medialer Installation, Online-Game, künstlerischer Forschung, transgenerationaler Versammlung und interaktivem Gesellschaftsspiel. Und zwar im analogen und zunehmend auch im digitalen Raum. Es umfasst heute sowohl Theateraufführungen *für* ein junges Publikum als auch Theaterformen *mit* Kindern und Jugendlichen als Darsteller:innen. Damit wird auch die Grenze zwischen Kinder- und Jugendtheater und Theaterpädagogik durchlässiger. Tendenzen dieses künstlerisch breit ausdifferenzierten Feldes herausstellen zu wollen, kann daher nur ausschnitthaft bleiben. Zu Beginn der 2020er-Jahre lässt sich jedoch festhalten, dass das Kinder- und Jugendtheater dank seines wachsenden Selbstbewusstseins bisherige (legitimatorische) Abgrenzungen auflöst und sich selbst als künstlerische Praxis kritisch befragt.

Das Kinder- und Jugendtheater ist ein gesellschaftlich zugewiesener Raum, in dem Kinder und Jugendliche sich in den unterschiedlichen Formen der performativen Künste mit der Welt auseinandersetzen, sich selbst im Verhältnis zu dieser Welt, zu ihren Fragen und Widersprüchen ästhetisch erfahren und dabei als Expert:innen ihrer Lebenswelt gesehen und gehört werden. Das macht es zu einem wertvollen

Freiraum für Kinder- und Jugendliche, der zugleich eine besondere Chance für die transgenerationale Begegnung bietet. Hier kommen Kinder und Jugendliche – und zwar aller gesellschaftlicher Gruppen und Schichten einer diversen Gesellschaft – zusammen. Und hier können sie Erwachsenen in anderen Verhältnissen als den gesellschaftlich etablierten begegnen: Wie können und wie wollen Kinder und Erwachsene zusammenkommen? Diese Frage rückt angesichts generationaler Konfliktlinien zunehmend ins Zentrum gesellschaftlicher Debatten und auch der künstlerischen Auseinandersetzung im Theater. Mithilfe künstlerischer Rahmungen können hier gesellschaftliche Verhältnisse zwischen Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen künstlerisch befragt und temporär neu entworfen und durchgespielt werden.

Ich möchte drei Tendenzen des Kinder- und Jugendtheaters im deutschsprachigen Raum und in Europa herausstellen, die zusammenhängen in der Grundfrage, die sie bearbeiten: Wie kommen wir zusammen? 1. Das Kinder- und Jugendtheater ist selbstreflexiv. 2. Das Kinder- und Jugendtheater ist machtkritisch. 3. Das Kinder- und Jugendtheater ist partizipativ. Diese thesenhaft formulierten Tendenzen möchte ich anhand von Praxisbeispielen aus dem deutschen Kinder- und Jugendtheater sowie einigen europäischen und internationalen Koproduktionen erläutern.

Das Kinder- und Jugendtheater ist selbstreflexiv

Das Gegenwartstheater insgesamt nimmt seine Grundsituation heute verstärkt in den Blick und spielt mit ihr. Seit dem *performative turn* des Theaters (vgl. Fischer-Lichte 2004) befragt das Theater sich selbst als Versammlung in selbstreflexiver Weise und erfindet insbesondere seine Verabredungen zwischen Bühne und Zuschauer:innenraum stets aufs Neue, wie die Theaterwissenschaftlerin Annemarie Matzke herausarbeitet (vgl. Matzke 2015). Das Kinder- und Jugendtheater hat seine adressierten Zuschauer:innen grundsätzlich in besonderer Weise im Blick; es versteht sich nach Geesche Wartemann per se als

»Interaktionsraum« (Wartemann 2005): Die Interaktion zwischen Theatermacher:innen und ihrem Publikum ist geprägt durch eine »institutionalisierte Asymmetrie« (Pfister 1988: 65). Die Konstellation – erwachsene Theatermacher:innen hinter und auf der Bühne erzählen für zuschauende Kinder und Jugendliche – verschärft laut Wartemann diese Asymmetrie einerseits – da sie gesellschaftliche Hierarchien reproduziert. Andererseits wirke eine sehr direkte kindliche Kommunikation ihr entgegen (vgl. Wartemann: 91). Wenn das Kinder- und Jugendtheater die Theatersituation und sein Selbstverständnis als Interaktionsraum selbstreflexiv in den Blick nimmt, fokussiert es damit Fragen der Repräsentation, der Interaktion und Partizipation im machtvollen Verhältnis zwischen Kindern beziehungsweise Jugendlichen und Erwachsenen.

Theatermacher:innen stellen sich stets die Frage, welche und wessen Geschichten sie warum und wie im Kinder- und Jugendtheater erzählen und ob das tatsächlich die Narrationen und Erzählformen sind, die Kinder und Jugendliche hören und sehen wollen, zu denen sie Zugang finden und die ihnen neue ästhetische Erfahrungen eröffnen. Umgekehrt fragen sich Kinder und Jugendliche oft genug, warum ihre Eltern oder ihre Lehrer:innen sie ins Theater mitnehmen und was ihnen erwachsene Theatermacher:innen hier wie und warum erzählen – oder erzählen wollen. Unabhängig davon, ob die einzelne Inszenierung das Verhältnis zwischen Kindern und Erwachsenen vordergründig oder überhaupt thematisiert, sind den Prozessen der Produktion und der Rezeption im Kinder- und Jugendtheater stets Bilder von Kindheit und Erwachsensein eingeschrieben, und im Prozess der theatralen Kommunikation wird das intergenerationelle Verhältnis stets ein Stück weit performt. Genau dies wird heute zunehmend mithilfe »relational-dramaturgischer Entscheidungen« (Günsilius 2021: 226) fokussiert. Theatrale Settings werden so eingerichtet, dass sie die Trennung von Bühnen- und Zuschauer:innenraum als machtvolles Ordnungsinstrument der Theatersituation aufs Spiel setzen: beispielsweise, indem sie die Blickrichtungen entlang dieser Trennlinie irritieren, umdrehen oder ganz auflösen. Wenn Kinder und Jugendliche als Darsteller:innen einen erwachsenen zuschauenden Blick als zuschreibenden gesellschaftlichen Blick auf sie als (defizitär konstruierte)

Kinder spiegeln, wenn Erwartungshaltungen bezogen auf das Zeigen und Performen auf der Bühne unterlaufen werden, wenn die Trennung von Zuschauen und Darstellen ganz aufgelöst wird und die Theatersituation eine gemeinsame Handlungs- und Spielsituation wird, dann kann das Theater im Spiel mit den Ordnungen der Theatersituation Settings kreieren, die Verhältnisse zwischen Kindern und Erwachsenen zeigen oder neu erproben (vgl. ebd.).

Die Stückentwicklungen des niederländischen Regisseurs Jetse Batelaans, zugleich Leiter des Theater Artemis, etwa stellen Kinder und Erwachsene vor die Frage, was das Theater eigentlich erzählen will und welche Möglichkeiten es dafür hat. »Hut ab, wenn ihr uns hinterher sagen könnt, worum es geht! Wir haben den roten Faden längst verloren, aber vielleicht findet ihr ihn wieder?« so wird beispielsweise seine Stückentwicklung *Die Geschichte von der Geschichte* für alle ab acht Jahren angekündigt, die 2020 (bzw. pandemiebedingt 2021) mit dem Preis des Internationalen Theaterinstituts beim Festival Theater der Welt ausgezeichnet wurde. Anja Dirks beschreibt in ihrer Laudatio, wie die vielen unterschiedlichen Erwartungen von Kindern, Eltern und Pädagog:innen an das Kinder- und Jugendtheater sowie seine weiterhin besonderen Produktionsbedingungen für Batelaan Ansporn seien, »sich selbst interessante Aufgaben« (Dirks 2021: 1) zu stellen. So gehe Batelaan in der Planung einer neuen Stückentwicklung oft von der Frage aus, was die jeweilige Altersgruppe seines Zielpublikums »wahrscheinlich am schrecklichsten findet im Theater« (ebd.) und inszeniere dann genau das.

Zu Beginn von (...) *Ein Stück, dem es scheißegal ist, dass sein Titel vage ist* ist die Bühne leer, es folgt ein kurzer Auftritt dreier Darsteller:innen – dann Licht aus, Bühne schwarz. Ich höre drei Stimmen, die sich darüber unterhalten, was sie beim Theaterbesuch mit der Schulklasse auf der Bühne gesehen haben, ob sie überhaupt etwas gesehen haben und welche komischen Sachen die drei komisch aussehenden Leute auf der Bühne getragen und gemacht haben. Das Licht wird hochgezogen, und ich kann den drei Stimmen drei Figuren auf der Bühne zuordnen. Je länger sie sich darüber wundern, ob und, wenn ja, was sie gesehen



(...) Ein Stück, dem es scheißegal ist, dass sein Titel vage ist, 2019

(Foto: Kurt Van der Elst)

haben, desto mehr dämmert mir, dass sie nichts anderes beschreiben als das, was ich als Zuschauerin gerade sehe. Rhythmisiert durch schnelle Blacks erscheinen überraschend Objekte, Bilder, Sounds und verschwinden wieder. Die Nebelmaschine spuckt Fontänen aus dem Nichts, Absätze von Plateauschuhen wachsen und schrumpfen in Sekundenbruchteilen, ein Trainingsanzug wechselt die Farbe, Stimmen werden getauscht, krachendes Kauen von Waffeln, die gar nicht gegessen werden ... oder doch? All das lässt mich rätseln, was hier tatsächlich und was nur in meiner Fantasie stattfindet in diesem ... Theater.

(...) *Ein Stück, dem es scheißegal ist, dass sein Titel vage ist* spiegelt den beschriebenen asymmetrischen und von gegenseitigen Zuschreibungen geprägten Vorgang, der das Verhältnis von Jugendlichen und Erwachsenen in frontalen Erzählformen des Kinder- und Jugendtheaters allzu oft prägt. Es nimmt sein junges Publikum und dessen Fragen an den Theaterbesuch ernst und bringt sie auf die Bühne:

Wer erzählt mir hier was, wie und warum? Durch die Spiegelung der Theatersituation gelingt es der Aufführung ihre grundlegende Frage zu stellen: Was sehe ich im Theater? Und was hat das mit mir zu tun? Bate-laans Inszenierungen befragen die Vorgänge und Situation des Theaters und damit auch das Verhältnis zwischen Kindern beziehungsweise Jugendlichen und Erwachsenen, das durch Hierarchien und Machtungleichheit geprägt ist – in der Gesellschaft und eben paradoxerweise auch im Theater: auf, vor und hinter der Bühne. Seine künstlerische Bearbeitung beinhaltet daher stets ein machtkritisches Potenzial.

Das Kinder- und Jugendtheater ist machtkritisch

Das Kinder- und Jugendtheater hat traditionell einen kritischen Blick auf das machtvolle Verhältnis zwischen Kindern und Erwachsenen in der Gesellschaft. Die Stücke des emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheaters im bundesrepublikanischen Teil Deutschlands der 1970er-Jahre haben Geschichten von Kindern als gesellschaftlich Unterdrückten erzählt, die sich in einer von Erwachsenen dominierten Welt behaupten (müssen). Darüber hinaus hat es in seinen unterschiedlichen Varianten des »Mitmachtaters« das Verhältnis der Generationen auch in der Theatersituation selbst neu ausgelotet (vgl. Bauer 1980). Das zeitgenössische Kinder- und Jugendtheater knüpft an diese Tradition an. Fragen der Macht- und Diskriminierungskritik beschäftigen Gesellschaft und Theater umfassend auf inhaltlicher, struktureller und ästhetischer Ebene und aus intersektionaler Perspektive. Gerade über seine enge Zusammenarbeit mit Schulen erreicht das Kinder- und Jugendtheater ein weitaus diverseres Publikum, als es das Theater für Erwachsene vermag, was es dazu verpflichtet, die gesellschaftliche Diversität bezogen auf Herkunft und Zugehörigkeit, Geschlechter- und Körperbilder, sexuelle Orientierung, Klassenzugehörigkeit und Generationalität in seinen Geschichten und Inszenierungen personell zu repräsentieren und mit seinen künstlerischen Mitteln zu erzählen. Das Kinder- und Jugendtheater stellt dabei das generationelle Machtverhältnis in den Fokus und muss sich damit auseinandersetzen, dass in seinen Geschichten, Theaterformen und

Produktionsweisen eine emanzipatorische Tradition und ein Selbstverständnis, das der anwaltlichen Vertretung der Interessen von Kindern und Jugendlichen verpflichtet ist, in paradoxer Weise zusammenfallen mit einem tief verwurzelten Adultismus als »gesellschaftliche[r] Macht- und Diskriminierungsstruktur, die durch Traditionen, Gesetze und soziale Institutionen untermauert wird« (Ritz: 2008: 2). Adultistische Machtordnungen sind verschränkt mit anderen Diskriminierungsformen wie Rassismus, Sexismus, Ableismus und Klassismus – in der Gesellschaft und im Theater.

Das preisgekrönte Theaterstück *Wutschweiger* von Jan Sobrie und Raven Ruëll (Sobrie/Ruëll 2018) für Kinder ab acht Jahren erzählt die Geschichte der beiden Kinder Ebeneser und Sammy, die von Armut betroffen und dadurch von vielen Bereichen des Lebens ausgeschlossen sind, beispielsweise von der Klassenfahrt. Als sie aus Protest gemeinsam beschließen zu schweigen, werden sie zum ersten Mal gehört. Das Stück erzählt, wie sich klassistische Ausgrenzung mit der machtlosen gesellschaftlichen Position von Kindern verschränkt. Ein Problem, das die Kinder weder in der Gesellschaft noch im Stück selbst lösen können, dem sie hier jedoch solidarische Freundschaft entgegensetzen.

Die Inszenierung *Jetzt bestimme ich* des inklusiven Hamburger Theaterensembles Meine Damen und Herren (MDUH) in Zusammenarbeit mit dem Kollektiv Traummaschine Inc. erzählt Juli Zehs Bilderbuch-Geschichte von Anki, die beschließt, dass sie jetzt groß ist und mitbestimmen will. Die Inszenierung verhandelt Fragen von Zusammenleben, Mitbestimmung und Demokratie, Fragen von Macht und Ohnmacht für Kinder ab sechs Jahren bezogen auf den Rahmen der Familie und von hier aus auch auf die Gesellschaft insgesamt. In der Zusammenarbeit eines inklusiven mit einem nicht inklusiven Kollektiv werden diese Fragen – weitgehend implizit – auch bezogen auf Mitbestimmungsmöglichkeiten von Kindern und von Erwachsenen mit Behinderung in Gesellschaft und Theater gestellt.

Playing up, entwickelt vom FUNDUS THEATER/Forschungstheater in Zusammenarbeit mit der Live Art Development Agency London und der Tate Modern/Families & Early Years, ist ein Performancespiel:



Playing up! 2016 (Foto: Margaux Weiß)

Auf 36 Spielkarten werden ausgewählte Meilensteine der Performancekunst vorgestellt und Kinder und Erwachsene mit einer performativen Handlungsanweisung zum Re-Enacten und NeuPerformen eingeladen. In der gemeinsamen Aktion werden etablierte Verhältnisse zwischen Kindern und Erwachsenen auf den Kopf gestellt. Die Spielanleitung enthält einen Teil »für Erwachsene« in dem *Playing up* als »spielerische Einführung in die Performancekunst« und als »kulturelle Bildung« gelabelt wird. Im folgenden Absatz »für Kinder« wird dies als Trick entlarvt:

Wenn Ihr den vorigen Absatz gelesen habt, wisst Ihr ja, dass wir den Erwachsenen erzählt haben, PLAYING UP sei kulturelle Bildung und fördere Kreativität. Das ist natürlich ein Trick. Tatsächlich ist PLAYING UP dazu gedacht, Erwachsene die unglaublichsten und merkwürdigsten Dinge tun zu lassen. Ihr werdet sehen – Erwachsene sind fast zu allem bereit, wenn es um Eure kulturelle Bildung geht. (Peters 2016: 3)

Geschichte und Gegenwart der Performancekunst zeugen von einer feministischen Traditionslinie, sie war und ist marginalisierten Positionen verpflichtet. Wenn Kinder und Erwachsene dieses Spiel zuhause, in einem Museum, in einem Kinder- und Jugendtheater oder in der Schule spielen, kann diese Situation selbst als eine Performance verstanden werden, die die Hierarchien zwischen Kindern und Erwachsenen temporär aufs Spiel setzt. In der *Playing up – Gender Edition* (2021) wird auf weiteren zwölf Karten nach dem gleichen Prinzip ein Spiel für Kinder und Erwachsene mit unterschiedlichen Geschlechterbildern und -rollen erprobt. Mit Verweis auf historische Vorbilder liegt hier ein Fokus auf zeitgenössischen Performances, die unterschiedliche Aspekte der Performance von Gender aktualisieren.

Die genannten Beispiele verdeutlichen, wie das Kinder- und Jugendtheater Fragen von Diversität und Machtkritik miteinander verknüpft und künstlerisch verhandelt – sowohl inhaltlich und in seinen Erzählformen als auch in handlungsorientierteren Performances und interaktiven oder partizipativen Settings – womit ich zur dritten Tendenz komme:

Das Kinder- und Jugendtheater ist partizipativ

Partizipation ist im Theater zu einem Containerbegriff geworden, mit dem ganz unterschiedliche Dimensionen beschrieben werden. Daher möchte ich im Folgenden vier unterschiedliche Modi der Partizipation im Kinder- und Jugendtheater unterscheiden:

Zum einen meint Partizipation Teilhabe und Zugänge (1) von Kindern und Jugendlichen zu den Angeboten und künstlerischen Erfahrungen von Kunst und Kultur, in diesem Falle von Theater. Zum zweiten geht es in Theaterformen *für* Kinder und Jugendliche als Publikum um aktive Formen des Mitmachens (2) im Spiel zwischen Bühne und Zuschauer:innenraum. In interaktiven Inszenierungssettings können Kinder, Jugendliche und Erwachsene einen klar abgesteckten Rahmen erhalten, sich zu bestimmten Fragen zu positionieren, eigene Vorschläge einzubringen, zwischen unterschiedlichen Optionen

abzustimmen, Vorgänge auszutesten oder in anderer Form handelnd einzugreifen. In Theaterprojekten *mit* Kindern und Jugendlichen als Projektbeteiligten bezieht sich Partizipation auf die Verhältnisse, in denen Kinder, Jugendliche und Erwachsene in einem künstlerischen Prozess gemeinsam Material entwickeln, auswählen und performen. Es geht um Zusammenarbeitsformen (3) auf Augenhöhe, zunächst unabhängig davon, wer wie alt ist, wer wie viel Erfahrung einbringt und wie unterschiedlich sich Rollen und Verantwortlichkeiten im Prozess verteilen. Seit den 2000er-Jahren haben sich auch partizipative Ansätze des Forschens im Theater entwickelt, die experimentelle Settings entwerfen, in denen Kinder, Jugendliche und Erwachsene gemeinsam mit den Mitteln des Theaters gesellschaftliche Fragen untersuchen (Hinz et al. 2018; Peters 2018; Gunsilius/Kowalski 2021).

In der Arbeit *Unterscheidet Euch* des Kollektivs Turbo Pascal am Berliner Theater an der Parkaue verbinden sich interaktive und partizipative Modi mit einem forschenden Ansatz (vgl. Gunsilius 2022). Mit dem Imperativ *Unterscheidet Euch!* werden mehrere Schulklassen zu einem interaktiven Spiel mit gesellschaftlichen Ordnungen in das Theater eingeladen: Die Schüler:innen sitzen zunächst als Zuschauer:innen in einer leicht verwinkelten Arena-Situation. Performer:innen treten auf, schauen sich ihr Publikum an und testen Zuschreibungen aus. Sie tragen LED-Tafeln mit wechselnden Begriffen gesellschaftlicher Unterscheidungsmerkmale (»Ost/West«, »Deutschtürken/Russland-deutsche/Biodeutsche« oder »Grundschule/Gymnasium/Privatschule« und auch unterschiedliche soziale Zuschreibungen wie »cool/verrückt/beliebt« etc.). Je nachdem, wo sich die Performer:innen damit im Raum positionieren, signalisieren Schüler:innen, ob sie mit der Zuordnung einverstanden sind oder nicht (»Oh, nee, bloß nicht!, weitergehen!« oder »Ja, das sind wir! ... Hier rüber, zu uns«). Im nächsten Schritt werden sie aufgefordert, sich selbst unterschiedlichen Vorlieben wie Fußball, Zocken, Tanzen und unterschiedlichen Sprachen und Stadtteilen im Raum zuzuordnen (»Alle Pferdemädchen kommen hier nach links«, »Alle Hip-Hop-Fans mal hier in die Mitte« etc.) Dieses Spiel wird durch die erwachsenen Performer:innen in dem Moment abgebrochen, da es um die Unterscheidungsmerkmale »arm« und



Unterscheidet Euch! 2019 (Foto: Daniela del Pomar)

»reich« geht, denn »über Geld spricht man nicht« – bei Turbo Pascal jedenfalls nicht in Form von autobiografischen Offenbarungen in der Theateröffentlichkeit, die stigmatisierende Unterschiede nur manifestieren würden. Doch wie spricht und spielt man neben den individuellen und bereichernden Unterschieden auch über beziehungsweise mit Tabus wie der sozialen Schere in einer Stadt?

Die dramaturgische Lösung ist hier das Los. Jedes Kind zieht aus einer Lostrommel eine Aussage über Besitz, Wohnform oder Alltagsgestaltung, wie z.B. »Du wohnst in einer Mietwohnung und teilst ein Zimmer mit deiner Schwester«, »Du kaufst Dir immer das neueste Smartphone« oder »Im Sommer fährt Deine Familie zwei Wochen gemeinsam in den Urlaub«. Das sprichwörtliche Los, das Menschen mit ihrer Geburt ziehen und über das sich ihr Aufwachsen, ihre soziale Anerkennung und oft auch ihre Lebenswege unterscheiden, wird über das in der Theatersituation gezogene Los verhandelbar, indem sich die Schüler:innen den Kategorien »arm«, »reich« und »Mittelschicht« im Raum selbst zuordnen. Unabhängig von Übereinstimmungen

mit ihrer realen Lebenssituation werden sie so zu Vertreter:innen einer sozialen Gruppe. Als solche diskutieren sie, moderiert durch die vier erwachsenen Performer:innen, ökonomische Unterschiede, soziale Gräben und gesellschaftliche Ungerechtigkeiten, die unser Zusammenleben prägen. *Unterscheidet Euch!* Ist eine partizipative Performance auf der Schnittstelle zwischen künstlerischer (Sozial-) Forschung, interaktivem Gesellschaftsspiel und Theater. Material zu gesellschaftlichen Unterschieden wurde sowohl aus sozialwissenschaftlicher Forschung als auch durch Interviews mit Kindern und Jugendlichen aus vier Berliner Schulen und Stadtteilen generiert und dramaturgisch so in das Performance-Setting eingeschrieben, dass es in der Aufführung interaktiv untersucht und verhandelt werden kann.

In einem vierten Verständnis von Partizipation geht es im Kinder- und Jugendtheater darum, welche Entscheidungen erwachsene Theatermacher:innen mit Kindern und Jugendlichen zu teilen oder an sie abzugeben bereit sind. Die ASSITEJ International stellt in ihrem 2020 veröffentlichten Manifest einen breiten Forderungskatalog, basierend auf der UN-Konvention über die Rechte des Kindes, für unterschiedliche gesellschaftliche Akteur:innen auf, Kinder und Jugendliche »als Berater:innen und Partner:innen« einzubeziehen und »ihre Meinungen und Ansichten auf allen Ebenen« (ASSITEJ 2020: 2) zu berücksichtigen. Von Theatern fordert das Manifest unter 8. 4., »sicherzustellen, dass Kinder und Jugendliche auf allen Ebenen an Entscheidungen beteiligt werden« (ebd.: 6). Hier wird Partizipation als Mitentscheiden (4) verstanden. Dies beginnt bei Fragen der Programmierung und Kuration und kann künstlerische Prozesse sowie Jury-Entscheidungen umfassen. Seit den 2010er-Jahren gibt es insbesondere in Festivalkontexten zahlreiche Kinder-Jurys, Junge Jurys, generationsübergreifende Jurys oder Kinderkritiker:innen oder Kinder-Theaterräte. Wegweisend war in diesem Kontext die mehrjährige Arbeit der kanadischen Performancegruppe Mammalian Diving Reflex und ihres Regisseurs Darren O'Donnell gemeinsam mit der Dramaturgin Cathrin Rose und der Regisseurin Jana Eiting von 2012 bis 2017 im Rahmen der Programmreihe *No Education* des Festivals Ruhrtriennale:



The Children's Choice Awards, *Kyoto Experiment*, 2017
(Foto: Yoshikazu Inoue)

Bei den *Children's Choice Awards* sitzt eine Gruppe von Kindern in der ersten Reihe jeder Aufführung, nachdem sie in der Limousine vorgefahren sind und über einen roten Teppich das Theater betreten haben. VIPs. Darüber hinaus hat die im Rahmen von *No Education* gemeinsam mit Kindern und Jugendlichen gegründete Gruppe *Mit ohne Alles* 2016/2017 mit *Teentalitarismus* ein »Teenager-Machtgebiet« ausgerufen, in dem Jugendliche Erwachsene zu Mutproben und Nachtwanderungen einladen.

Mammalian Diving Reflex erarbeitet weltweit gemeinsam mit Jugendlichen Performances zu Fragen von Macht und Ohnmacht, Fairness, Ausgrenzung und zur Auflösung eines binären Verhältnisses zwischen Kindern und Erwachsenen (vgl. Ruhrtriennale 2014; O'Donnell 2018). Als konsequente Fortsetzung dieser Arbeit haben Rose und Eiting mit der Eröffnung der Spielstätte Theaterrevier am Jungen Schauspielhaus Bochum 2020/2021 die *Drama Control* installiert: 15 Kinder und Jugendliche zwischen fünf und 21 Jahren bilden einen Aufsichtsrat, der ihre Beteiligung an konzeptionellen und programmatischen Entscheidungen im Theaterbetrieb etablieren soll



Drama Control, 2020 (Foto: Martin Steffen)

(Junges Schauspielhaus Bochum 2022): Gemeinsam mit Rose und Eiting bespricht, verhandelt und entscheidet die *Drama Control* Fragen der Programmierung, Formen der Beratung im einzelnen Produktionsprozess, die Mitgestaltung von Festivals und Räumen etc. und kuratiert eigenständig *Whatever the fuck you want*, ein Format der offenen Bühne. Hier und in weiteren Ansätzen (Abildtrup/Birke 2016) wird Kindern *agency* bei der Gestaltung des Kulturprogramms zugestanden, das sich an sie wendet.

Die vorgestellten Tendenzen machen deutlich, wie das Kinder- und Jugendtheater mit unterschiedlichen künstlerischen Ansätzen seine Arbeitsprozesse, seine Erzählungen, seine Formen und Verhältnisse des Erzählens und des Begegnens (selbst)kritisch befragt, umarbeitet und damit zugleich die gesellschaftlichen Verhältnisse zwischen Kindern und Erwachsenen temporär neu erprobt.

Literatur

- Abildtrup, Gitte/Birke, Naja (2016): »KulturCrew. Students behind the Scene«, <https://kulturcrew.dk/english/> (letzter Zugriff: 13. 6. 2022).
- ASSITEJ international (2020) (Hg.): *Manifest*, auf: https://www.assitej.de/fileadmin/assitej/_neue-webseite/PDF/Allgemein/Assitej_Manifesto_D.pdf (letzter Zugriff: 16. 12. 2021).
- Bauer, Karl W. (1980): *Emanzipatorisches Kindertheater: Entstehungszusammenhänge, Zielsetzungen, dramaturgische Modelle*, München: Fink.
- Dirks, Anja (2021): »Würdigung und Unterstützung der internationalen Arbeit jüngerer Künstler:innen. Laudatio für Jetse Batelaan«, ITI-Theaterpreis 2021, auf: https://www.iti-germany.de/fileadmin/PDF/LAUDATIO_FUER_JETSE_BATELAAN_.pdf (letzter Zugriff: 7. 6. 2022).
- Gunsilius, Maïke (2022): »Kinder- und Jugendtheater. Ästhetik einer interdisziplinären Kunst«, in: *Spielweisen für junges Publikum. Einblicke in das Kinder- und Jugendtheater*, kjl&m, 2/2022, S. 12–19.
- Gunsilius, Maïke (2021): »Dramaturgien postmigrantischer Performance. Citizenship in kultureller Bildung und künstlerischer Forschung«, in: Gunsilius, Maïke/Kowalski, Hannah (Hg.): *Handeln. Entscheiden. Performen. Künstlerische Forschung mit Kindern und Jugendlichen*, Bielefeld: Athena/wbv, S. 169–309.
- Hinz, Melanie/Kranixfeld, Michael/Köhler, Norma/Scheurle, Christoph (Hg.) (2018): *Forschendes Theater in Sozialen Feldern*, München: Kopaed.
- Junges Schauspielhaus Bochum (2022): »Drama Control«. <https://theaterrevier.de/drama-control/>, (letzter Zugriff: 13. 6. 2022).
- O'Donnell, Darren (2018): *Haircuts by Children and Other Evidence for a New Social Contract*, Toronto: Coach House Book.
- Peters, Sybille (2018): »Performing Research. Szenische Forschungsprojekte mit Schulkindern, in: *Zwischen Kunst und Bildung. Theorie, Vermittlung, Forschung in der zeitgenössischen Theater-, Tanz- und Performancekunst*, Oberhausen: Athena, S. 145–168.
- Peters, Sibylle (2017): »Spielanleitung«, in: *Playing up. Performancekunst für Kinder*, Hamburg: FUNDUS THEATER.
- Pfister, Manfred (1988): *Das Drama*. München: Fink.
- Matzke, Annemarie (2015): »Das Theater auf die Probe stellen. Kollektivität und Selbstreflexivität in den Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters«, in: Beate Hochholdinger-Reiterer/Mathias Bremgartner/Christina Kleiser/Géraldine Boesch (Hg.): *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater*, Berlin: Alexander, S. 15–33.

- Ritz, Manuela (2008): *Kindsein ist kein Kinderspiel Adultismus – (un)bekanntes Phänomen*, auf: https://amyna.de/amyna-medien/dokumente/prog/Kindsein_ist_kein_Kinderspiel.pdf (letzter Zugriff: 12. 2. 2022).
- Sobrie, Jan/Ruëll, Raven (2018): *Wutschweiger*. München: Theaterstückverlag.
- Ruhrtriennale (2014) (Hg.): *No Education Infomappe*, auf: <https://archiv.ruhrtriennale.de/www.2014.ruhrtriennale.de/downloads/2-18-10272/No%20Education%20Infomappe.pdf> (letzter Zugriff: 12. 2. 2022).
- Wartemann, Gesche (2005): »Interaktionsraum Kindertheater«, in: Roesner, David/Wartemann, Gesche/Wortmann, Volker (Hg.): *Szenische Orte – Mediale Räume*. Hildesheim, S. 89–107.

Inszenierungen

- Batelaan, Jetse (2018–2020): (...) *Ein Stück, dem es scheißegal ist, dass sein Titel vage ist*, Theater Artemis, Künstlerhaus Mousonturm/Ruhrtriennale.
- Mammalian Diving Refelex (2012): *The Children's Choice Awards*, Ruhrtriennale.
- O'Donnel, Darren (2016/2017): *Teentalitarismus*, Mit ohne Alles/Mammalian Diving Reflex/Ruhrtriennale.
- Pascal, Turbo (2019): *Unterscheidet Euch!*, Theater an der Parkaue.
- Peters, Sibylle (2016): *Playing up*, FUNDUS THEATER/Forschungstheater.
- Peters, Sibylle (2021): *Playing up Gender*, FUNDUS THEATER/Forschungstheater.
- Pfeiffer, Charlotte/Vermaaten, Martina (2018): *Jetzt bestimme ich* nach Juli Zeh und Dunja Schnabel, barner 16/Meine Damen und Herren in Kooperation mit Kampnagel und Traummaschine Inc.

KINDER- UND JUGENDTHEATER
IN DER SCHWEIZ –
GESCHICHTE UND GEGENWART

Zur Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters in der Schweiz

Die Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters in der Schweiz ist bislang weder für die einzelnen Sprachregionen noch für die Gesamtschweiz erforscht. In diesem Beitrag werde ich daher nur einige ausgewählte historische Beispiele präsentieren können, die das große Forschungsdesiderat im Bereich der Historiografie des Schweizer Kinder- und Jugendtheaters umso deutlicher hervortreten lassen.

Bei der Beschäftigung mit der Geschichte von Kinder- und Jugendtheater ist zuallererst eine begriffliche Klärung notwendig, denn die deutschsprachige Bezeichnung ist mehrdeutig: Sie kann Theater für Kinder und Jugendliche, dargeboten von Erwachsenen, bedeuten oder Theater von Kindern und Jugendlichen für Kinder, Jugendliche und Erwachsene.

Kinder als professionelle Darstellende

Über Kinder als professionelle Darstellende sind wir theatergeschichtlich recht gut informiert: Die Berichte reichen von Knabentruppen und Boy Actors im elisabethanischen Theater über die selbstverständliche Mitwirkung von Kindern ab dem 17. Jahrhundert in den deutschsprachigen Wandertruppen, welche als Familienbetriebe funktionierten, die Kinderpantomimen des Impresario Nicolini in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis hin zum letzten Höhepunkt des Berufstheaters von Kindern in Form romantischer Ballettaufführungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts, für die der Choreograf Friedrich Horschelt in Wien aufwendige Inszenierungen mit pompöser Ausstattung und Verwandlungen entwickelte (vgl. Schedler 1974: 41).

Aber keines der genannten Beispiele würde man heute wohl als Kinder- oder Jugendtheater bezeichnen wollen.

Mitte des 19. Jahrhunderts entsteht ein neues Genre des Kindertheaters, das sogenannte Weihnachtsmärchen. Wieder sind Kinder die Darstellenden, diesmal jedoch von weihnachtlich-märchenhaften Sujets, die die gesamte Familie ansprechen sollten. Hintergrund für diese Entwicklung waren die mit Aufkommen von Weihnachtsmärkten und mit der Kommerzialisierung des Weihnachtsfestes sinkenden Einnahmen in den Theatern. Mit dem Versuch, saisonal entsprechende Stücke für die ganze Familie anzubieten, wollten die Direktoren dem entgegenwirken. Prägend waren die Dramen von Carl August Görner, der mit märchenhaften Sujets auf die damals einsetzende Märchenrezeption (vor allem der Brüder Grimm) durch das Bildungsbürgertum reagierte (vgl. Schedler 1974: 43–71).

Noch heute existiert an den deutschsprachigen Stadttheatern die Tradition, während der Adventszeit ein intern als Weihnachtsmärchen titulierte spezifisches Kinderstück aufzuführen – mittlerweile dargeboten vom erwachsenen Ensemble und nicht mehr zwingend märchenhafte Stoffe behandelnd. Der Hintergrund dieser Tradition ist auch hier ein ökonomischer, weil das Weihnachtsmärchen tendenziell für volle Häuser und damit für gefüllte Kassen sorgt.

Im nichtprofessionellen Bereich sind Kinder als Darstellende seit dem Mittelalter vor allem in den Schulen und dann mit Aufkommen aufklärerisch pädagogisch-moralischer Kinderstücke im familiären (bürgerlichen) Umfeld dokumentiert (vgl. Schedler 1974: 21–42; Dettmar 2001).

In der Schweiz gibt es eine lange Tradition konfessionellen Schultheaters. Im Gymnasium des Benediktinerstifts Einsiedeln reicht eine eigenständige Schultheatertradition bis ins Mittelalter zurück, in Luzern gab es an der Jesuitenschule ein wichtiges Zentrum des Schultheaters mit internationaler Bedeutung (vgl. SGK 1929/30; Müller 1944: 66–74; Stuck 2001: 28). Im Zuge der Reformation kommt auch dem Schultheater »als Mittel der Erziehung und Charakterbildung grösste Bedeutung« (SGK 1979: 101) zu. Es würde sich meines Erachtens lohnen, das bis heute in der Schweiz sehr aktive Schultheater an Gymnasien in Hinblick auf diese konfessionellen Traditionen zu untersuchen.

Theater für ein junges Publikum

Was wissen wir theatergeschichtlich aber über Theater für ein junges Publikum? Je weiter wir zurückgehen, umso weniger. Denn obwohl das Publikum ja einen ganz wesentlichen Teil jeder Theateraufführung ausmacht, ist die historische Publikumsforschung mehr noch als Theatergeschichtsforschung generell vor das Problem fehlender oder lückenhafter Quellen gestellt. Umso mehr, wenn es darum geht, über Kinder und Jugendliche im Publikum etwas zu erfahren.

Das Aquarell des Berner Malers Gottfried Mind (1768–1814) (Abb. 6), das die Vorführung eines mechanischen Marionettentheaters unter den Lauben Berns zeigt, ist zwischen 1804 und 1813 entstanden. Mind, so wird berichtet, sei körperlich und geistig behindert gewesen, habe allerdings als Inselbegabter über ein überdurchschnittliches Erinnerungsvermögen für optische Eindrücke verfügt (vgl. Brun 1885: 765–766). An diesem Bild ist nicht nur interessant, dass es aufgrund von Minds außergewöhnlichem visuellen Gedächtnis vermutlich eine besonders realistische Wiedergabe einer Theateraufführung des beginnenden 19. Jahrhunderts darstellt, sondern dass wir hier ein generationenübergreifendes Publikum im Freien betrachten können. Theater für das sogenannte breite Publikum war immer ein Theater für alle Generationen, und weil es ein Theater für alle war, wissen wir über dessen Publikum so wenig. Wer dazugehörte, war einfach zu selbstverständlich, als dass es berichtenswert gewesen wäre. Dass Kinder Teil des allgemeinen Theaterpublikums waren, erfahren wir spätestens dann, wenn deren Teilnahme zu einem Problem erhoben wird. So nimmt zum Beispiel die frühchristliche Taufliturgie Bezug auf die damals im Römischen Reich begrifflich weit gefassten *spectacula*, die von den Kirchenvätern als Teufelswerk bezeichnet wurden. In der Taufliturgie mussten sich die Eltern verpflichten, alles zu tun, die Kinder davon fernzuhalten. Damit wissen wir, dass Kinder damals offensichtlich im Publikum anwesend waren, z. B. auch bei den blutrünstigen Gladiatorenspielen. Ein weiteres Beispiel ist die Schrift des selbst ernannten Philanthropen Johann Friedrich Schneeberger über *Die Prostitution der Stadt Bern* (1872). In dieser zählt er zu den



Gottfried Mind: *Vorführung eines Marionetten Theaters unter den Lauben Berns*
(Schweizerische Nationalbibliothek, Sammlung Gugelmann)

»Ursachen der Prostitution« (Schneeberger 1872: 80) die »allzufrühe Weckung der Sinnlichkeit bei Kindern: 1.) Durch zu frühes Besuchen der Theater, der Cafés chantants mit ihren frivolen und lasciven scenischen Darstellungen etc.« (ebd.: 82).

Was war zwischen den Kindertruppen des frühen 18. Jahrhunderts, die für Erwachsene Erwachsenenthemen spielten bzw. tanzten, der Selbstverständlichkeit eines generationenübergreifenden Theaterpublikums, wie es uns das Aquarell von Mind noch für den Beginn des 19. Jahrhunderts zeigt, und Schneebergers Prostitutionswarnung passiert? Kindheit als eigener, mehr oder weniger abgeschlossener bzw. vom Erwachsenenleben abgesonderter Bereich, war entdeckt, konstruiert und ideologisch aufgeladen worden.

Der französische Historiker Philippe Ariès wies 1960 in seiner Studie *Geschichte der Kindheit* erstmals auf die Geschichtlichkeit von Kindheit und auf die Geschichte der sich wandelnden Einstellungen zur Kindheit hin. Kindheit als von der Erwachsenenwelt

separierter Bereich sei laut Ariès dem Mittelalter unbekannt gewesen. Der Abstand zwischen Erwachsenen und Kindern habe sich durch die Schulbildung fortwährend vergrößert, und diese habe dazu beigetragen, Kinder vollständig von der Erwachsenenwelt abzutrennen (vgl. Ariès 1978).

Als Schneeberger sein Prostitutionsbuch schrieb, war das Bürgertum längst zur kulturell tragenden Schicht geworden, bürgerliche Werte, bürgerliche Geschlechternormen und -rollen und eben auch ein bürgerliches Verständnis von Kindheit dominierten. Das bürgerliche Kindheitskonzept ist gewissermaßen ein Nebenprodukt der Neuordnung der Geschlechter, die sich in der geschlechtsspezifischen Trennung in eine außerhäusliche, berufliche und klar männlich konnotierte Sphäre und eine innerhäusliche, private und weiblich konnotierte Sphäre ausdrückt. In beiden Fällen, der Behauptung diametraler, einander ergänzender Geschlechter und der Separierung der Kinder, ging es offensichtlich um neue gesellschaftliche Ordnungssysteme, deren Wirkkraft in vielen Bereichen bis in unser heutiges 21. Jahrhundert reicht.

Die Entdeckung von Kindern und Jugendlichen als spezifischem Zielpublikum für Theater hängt also ganz eng mit veränderten Kindheitsvorstellungen und -werten zusammen. Es verwundert daher nicht, dass zeitgleich zu dem skizzierten gesellschaftlichen und geschlechtlichen Neuordnungsprozess auch Veränderungen in der Publikumsstruktur zu beobachten sind.

Minds Aquarell zeigt uns, dass Puppentheater ursprünglich ein generationenübergreifendes Publikum adressierte. Aber ab Beginn des 19. Jahrhunderts wurden diese improvisierten Theaterformen immer massiveren Zensurmassnahmen unterworfen. Die hohen Strafen für Improvisation führten dazu, dass die Puppenspieler ihre Sujets nach und nach reduzierten und anstößige Stellen eliminierten, wodurch das Puppenspiel allmählich seinen politisch-oppositionellen Charakter verlor. Während dieses Umwandlungsprozesses wurden Kinder als Zielpublikum für Marionetten- und Puppentheater entdeckt, indem sich die Vorstellung, »dass Kinder aus pädagogischen Gründen ein eigenes Repertoire brauchten« (Müller-Kampel 2019: 26), in den bürgerlichen Schichten der Großstädte ab Mitte des 19. Jahrhunderts, in

der sogenannten Provinz erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts etablierte.

Mitte des 19. Jahrhunderts kam es zu einer nachhaltigen Umorientierung im Puppenspiel. 1858 gründete Josef Leonhard Schmid (1822–1912), genannt Papa Schmid, das Münchner Marionettentheater. Schmid's Ziel war es, das Puppenspiel, das als traditionelle, minder angesehene Jahrmarktsunterhaltung galt, zu pädagogisieren. Er wollte ein sesshaftes Marionettentheater für Kinder gründen, dessen Spielplan nur Stücke, die »lediglich auf Schickliches, Religion und Sittliches sich beschränken« (Münchner Stadtmuseum und Stadtarchiv München 1988: 9), enthalten würde. Sein Hauptautor und Förderer wurde der königliche Kulturbeauftragte Franz Graf von Pocci, der die Kasperfigur Larifari erfand. Das Münchner Marionettentheater gilt als das älteste nichtmobile Marionettentheater im deutschsprachigen Raum.

Die Münchner Gründung machte großen Eindruck auf den Schweizer Kaufmann Hermann Scherrer, sodass dieser beschloss, in St. Gallen das erste stehende Marionettentheater der Schweiz zu gründen. 1902 fand die erste private Aufführung statt, von 1903 bis 1943 spielte das Marionettentheater St. Gallen öffentlich. Vom Münchner Vorbild wurden Poccis Textvorlagen und damit auch die Kasperfigur Larifari übernommen (vgl. Ribí 2019: 91–95). Scherrers Gründung hatte ihrerseits Vorbildcharakter für Marionettentheatergründungen in der gesamten Schweiz, z. B. das Schweizerische Marionettentheater in Zürich oder das von Jakob Flach gegründete Marionettentheater in Ascona. Ab 1956/57 gab es auch in St. Gallen wieder Bemühungen um eine Nachfolgebühne. Der Historiker und Germanist Hans Hiller engagierte sich für die Neugründung eines St. Galler Puppentheaters, indem er regionalen Puppenspieler:innen Auftrittsmöglichkeiten in einem improvisierten Theaterraum ermöglichte. Nach drei Jahren konnte wieder ein eigenes stehendes Theater mit einer Handpuppen- und Marionettenbühne bezogen werden (vgl. Bissegger 1978: 202–215).

Wann in der Schweiz das Weihnachtsmärchen, dargestellt von erwachsenen Schauspielenden, in den Stadttheatern eingeführt wird, ist bisher unbekannt. Das Stadttheatersystem und damit ein eigenes Schweizer Berufstheater wurde in der Schweiz erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts ideell und faktisch aufgebaut. Erst ab Beginn des 20.

Jahrhunderts gab es festangestellte und von den Städten, die für den Aufbau stehender Stadttheater zuständig waren, ernannte Direktoren. Man kann also annehmen, dass die Tradition der Weihnachtsmärchen zu der Zeit in die Schweizer Spielpläne aufgenommen wurde, als es ganzjährig bespielte Häuser mit einem festen Ensemble und Bedarf nach Kassenfüllung rund um die Weihnachtszeit gab.

Es scheint paradox, aber mit dem Aufkommen der Weihnachtsmärchen in den Stadttheatern, also eines eigens auf ein kindliches Publikum zugeschnittenen Genres, reduzierten sich die Möglichkeiten für Kinder und Jugendliche, Theater zu besuchen. Analog zur Separierung von der Erwachsenenwelt erfolgte auch ein Ausschluss aus dem Theaterpublikum bzw. eine Spezifizierung auf ein bestimmtes, als kindgerecht verstandenes Genre.

Zwischen den beiden Weltkriegen erweiterte sich in der Schweiz im Jugendtheaterbereich die Amateurtheaterszene. Vor allem in der Westschweiz machten sich Einflüsse aus Frankreich (von Jacques Copeau und Léon Chancerel) bemerkbar (vgl. SGK 1979: 102).

1975 stellte die eidgenössische Expertenkommission in ihren *Beiträgen für eine Kulturpolitik in der Schweiz* (Clottu-Bericht) fest:

Bis über die Mitte der sechziger Jahre hinaus gab es für Schüler und Jugendliche in der deutschen wie in der Westschweiz nur zwei Möglichkeiten, mit dem Medium Theater in Berührung zu kommen: auf dem Weg der literarischen Rezeption – durch die Lektüre von Theatertexten – und durch die Besuche spezieller Schülervorstellungen, bevorzugt oder gar vorgeschrieben: Klassikeraufführungen. (Clottu-Bericht 1975: 80)

Modernes Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz

Ein vermehrtes Engagement für ein im damaligen Verständnis modernes Kinder- und Jugendtheater setzte in der Westschweiz in den späten 1960er Jahren, in der Deutschschweiz Mitte der 1970er Jahre ein. Die Jahreszahlen legen als gesellschaftlichen Hintergrund die 1968er-Bewegung nahe, die auch international im Theaterbereich

wesentliche Neuerungen brachte. So waren die Studierendenunruhen und die damit verbundene gesellschaftliche Kritik maßgeblich dafür verantwortlich, dass tradierte Hierarchien, überlieferte Strukturen und unhinterfragte Arbeitsbedingungen kritisiert und problematisiert wurden. Das Ausbrechen aus institutionellen Theaterformen führte zur Ausbildung der sogenannten freien Theaterszene und zur Etablierung von Festivals mit internationaler Ausrichtung.

Es verwundert daher keineswegs, dass nach den Erfahrungen der totalitären faschistischen Regimes, der Kriegerlebnisse und einer restaurativen Nachkriegszeit im Kinder- und Jugendbereich fragwürdig gewordene pädagogische Konzepte überprüft wurden und dass gerade im Kinder- und Jugendtheaterbereich der freien Szene mit innovativen Formaten experimentiert wurde.

In der Westschweiz engagierte sich das Théâtre Populaire Romand (TPR) unter der Leitung von Charles Joris, der 1975 mit dem von der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK) vergebenen Hans-Reinhart-Ring, der höchsten Auszeichnung für Theaterschaffende der Schweiz, ausgezeichnet wurde, für professionelles Theater für Kinder und Jugendliche. 1967 wurde ein erstes für Jugendliche bestimmtes Theaterstück mit dem Titel *Molière et nous* realisiert, das eine Einführung in die Techniken von Theater am Beispiel eines Aktes von *Der Bürger als Edelmann* gab. 361 Klassen in der französischsprachigen Schweiz wurden besucht. Die ungeheure Resonanz war der Auftakt zu einer engen Zusammenarbeit mit Lehrpersonen und Schulen. 1972 begann das Théâtre Populaire Romand die Theaterarbeit von Jugendlichen selbst zu unterstützen (vgl. SGTK 1979: 105–110). Ab 1976 trat das TPR nach Eigenaussage »in eine neue Phase« (ebd.: 109) ein. Es suchte nunmehr nach einem Theater, »das zusammenführt«, nach einem »Theater für die ganze Familie« (ebd.: 110).

Ebenfalls 1972 wurde in Neuchâtel die ASTEJ (Association suisse du théâtre pour l'enfance et la jeunesse), die Vorgängerorganisation von ASSITEJ, gegründet, anknüpfend an die ersten Erfahrungen, die professionelle Theatergruppen wie das TPR und das Centre Dramatique de Lausanne mit den Lehrpersonen gemacht hatten. Die Gründung entsprach damals dem gemeinsamen Interesse zahlreicher Künstler:innen und Lehrer:innen, die sich für die Förderung und

Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters einsetzen (vgl. Muñoz 2005: 80–81).

Ein Jahr nach dem TPR entwickelte das Centre Dramatique de Lausanne (CDL) unter Charles Apothéloz (auch er ein Träger des Hans-Reinhart-Rings) ab 1968 ein System für Matineen an Schulen. Die Aufführungen wurden durch sogenannte Animationen begleitet (ein im französischen Bereich geläufiger Begriff, der im Deutschen am ehesten mit »Vermittlung« wiederzugeben ist). Ziel dieser Animationen war die »Schulung zukünftiger Zuschauer, Entwicklung kritischen Geistes durch Information, Hinführen zu Vorstellung und Theaterpraxis und Einsicht in die Parallelität dieser beiden Bereiche« (SGTK 1979: S. 110). 1976 beendete das CDL die spezifischen Inszenierungen für Jugendliche, weil nahezu zeitgleich (1975) von Claude Vallon und Catherine Desarzens das Théâtre Pour Enfants de Lausanne (TPEL) gegründet wurde.

1974 entstand in Genf das Théâtre Am Stram Gram. Dominique Catton (Träger des Hans-Reinhart-Rings 2005) und Nathalie Nath setzten sich zum Ziel, »auf hohem professionellem Niveau Produktionen für Kinder« (Huldi 1994: 89f.) zu entwickeln. Catton unterstreicht in einem Gespräch mit Charlotte Huldi, dass Am Stram Gram damals absolutes Neuland in der Romandie betrat, da es außer den Marionettes de Genève kein professionelles Theater für Kinder- und Jugendliche gab: »Nicht einmal die sonst bekannten Weihnachtsmärchen« (ebd.: 90).

Das Théâtre Am Stram Gram spielte anfangs öffentlich, aber auch in Schulen, wo es zuweilen wegen seiner Modernität auf Widerstand stieß, obwohl die Arbeiten durch die Tournées längst international anerkannt waren. Zwischen 1979 und 1983 richtete das Theater drei große internationale Festivals aus, die bei Publikum und Medien ein »Riesenerfolg« (ebd.: 93) wurden und auch für die eingeladenen Truppen als Netzwerk- und Austauschplattform wichtig waren. 1992 wurde das Nouveau Théâtre als neues Haus des Théâtre Am Stram Gram eröffnet, das in seiner Konzeption ganz auf Anforderungen und Bedürfnisse eines Theaters für ein junges Publikum zugeschnitten wurde.

In der Deutschschweiz kommt dem Basler Theater Spilkischte, heute bekannt unter dem Namen Vorstadttheater Basel, das 1974 von Ruth Oswald und Gerd Imbsweiler gegründet wurde, eine Pionierstellung zu. Dieses erste ganzjährig spielende professionelle Kindertheater in der Deutschschweiz startete 1974 mit der Dialektfassung von Paul Maars *Kikerikiste*, bei der zweiten Produktion *Robinson und Freitag* von Hansjörg Schneider halfen die Kinder vor der Vorstellung, aus Papier und Karton die Insel zu gestalten, nach der Vorstellung lernten sie, mit Hilfe von Alltagsgegenständen Musik zu machen. Bereits nach der dritten Saison musste man sich auf die Suche nach einem neuen Spielort machen. Auch der Name änderte sich im Laufe der Zeit: von »Theater Spilkischte« zu »Theater Spilkischte – Theater für alle« (1983) zu »Vorstadttheater« (ab 1999) (vgl. Moser-Ehinger 1994: 77–88).

Von Anfang an war das Spilkischte-Ensemble bereit, seine Räume auch anderen Kolleg:innen für Auftrittsmöglichkeiten zur Verfügung zu stellen. Während die Truppe durch Einladungen an internationale Festivals über die Schweiz hinaus bekannt und sehr gefragt wurde, musste sie in Basel weiterhin um Anerkennung und finanzielle Zuwendungen kämpfen. 1985, also nach elf Jahren Arbeit, wurde dem Theater der ASTEJ-Preis für Kulturvermittlung verliehen, 1987 erhielt das Theater Spilkischte den Kunstpreis der Stadt Basel. 1999 schließlich wurden Ruth Oswald und Gerd Imbsweiler mit dem Hans-Reinhart-Ring geehrt.

Mit seiner Inszenierung eines Klassikers des absurden Theaters, Eugène Ionescos *Die Stühle* in einer Dialektfassung (auch) für Kinder, sorgte das Theater 1987 für Aufsehen. Beat Fäh wurde für diese Produktion, die zur Überraschung vieler ein großer Erfolg wurde, erstmals als Regisseur von außen beigezogen und prägte in der Folge den Stil des Hauses entscheidend mit (vgl. Schlienger/Vogel 1999).

Die »Spilkischte« wurde mit ihrer damals ungewöhnlichen, eher formalen Ästhetik und der Inszenierung komplexer Stücke für Kinder wegweisend für das Kindertheater des deutschen Sprachraums (Gfeller 2005: 2027).



*Ruth Oswald und Gerd Imbsweiler in
Der König stirbt 1993 (SAPA; Foto: Claude Giger)*

Neben Stückvorlagen begann das Theater bald eigene Stücke und auch Straßentheaterprojekte zu entwickeln. Das Theater Spilkische habe sich, so die Einschätzung Peter Arnolds, »gegen jede Unterordnung der künstlerischen Arbeit unter pädagogische Zielsetzungen« und »gegen die Priorität von Schulvorstellungen gegenüber öffentlichen Vorstellungen« gewehrt und früh bereits ein »Theater für alle als seine Antwort auf das Kindertheater als neues Volkstheater« (Arnold 1995: 440) propagiert.

2007 übergaben Ruth Oswalt und Gerd Imbsweiler die Leitung an Matthias Grupp und Gina Durler. Den Schwerpunkt in der Spielplangestaltung bilden derzeit ein bis zwei hauseigene Produktionen, die ungefähr zwei Monate lang en suite gespielt werden, bevor die Truppe damit auf Tournee geht und während dieser Zeit ihr Haus für Gastspiele zur Verfügung stellt.

Eine weitere für die Deutschschweiz prägende Gruppe im Kinder- und Jugendtheater, die einen zum Theater Spilkische konträren Standpunkt zu Funktionen und Ästhetiken des Kinder- und Jugendtheaters einnahm, war die 1976 von Jean Grädel und Lilly Friedrich gegründete Truppe Spatz & Co., welche bis 1993 bestand. Die Truppe orientierte sich stark am sogenannten emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheater, »wie es vom Berliner Grips-Theater propagiert wurde« (ebd.).

Anfang der 1980er Jahre war die Gruppe Spatz & Co. »ein wichtiger kulturpolitischer Motor für das Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz« (Arnold 2005: 1708), da sie 1979 das erste Schweizerische Kinder- und Jugendtheatertreffen in Bremgarten organisierte und damit eine Tradition für ein jährliches Treffen der Szene initiierte. Diese schweizerischen Kinder- und Jugendtheatertreffen, deren erstes Jahrzehnt Peter Arnold in einem Beitrag anschaulich dokumentierte, waren offensichtlich sehr bedeutend für den Austausch und die Vernetzung der Theaterschaffenden im Bereich Kinder- und Jugendtheater, und anhand der Einladungen lassen sich retrospektiv auch Tendenzen des Schweizer Kinder- und Jugendtheaters über einen längeren Zeitraum verfolgen (vgl. Arnold 1995: 439–465).

Im Vorwort zum 1994 erschienenen Band *Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz* wird dieses von Wolfgang Schneider als eine »der

herausragendsten Kinder- und Jugendtheaterlandschaften in Europa« (Schneider 1994: 7) gewürdigt und dessen künstlerische Vielfalt unterstrichen.

Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz ist ein Theater der Einfachheit. Es ist ein Theater der Geschichtenerzähler. Es ist ein mobiles Theater. Es ist ein Theater, das sich lustvoll und spielerisch mit existentiellen Fragen auseinanderzusetzen weiß. (ebd.)

2018, also knapp ein Vierteljahrhundert später, wird vom Bund ein »bewusstes kulturpolitisches Zeichen« gesetzt, um »die Bedeutung des Kinder- und Jugendtheaters in der heutigen Gesellschaft« (Chassot 2018: 11) zu unterstreichen, indem der Schweizer Grand Prix Theater/Hans-Reinhart-Ring an das Theater Sgaramusch vergeben wurde. Das 1982 von Urs Beeler gegründete und seit 1997 von Nora Vonder Mühl und Stefan Colombo geleitete Theater wird gewürdigt für seine »Basisarbeit im Bereich der kulturellen Teilhabe« (ebd.), für seine Vorbildhaftigkeit und seine Flexibilität sowie als Theater mit »Ecken und Kanten« (ebd.: 13). In der Laudatio der Jury wird hervorgehoben, dass das Theater Sgaramusch sich »an ein Publikum jeden Alters« richte, dass es in seiner »Innovationsfreude« mit einfachen und verschiedensten Ausdrucksmitteln »das Spiel des Theaters« entlarve und »keine pädagogischen Absichten« (Helbling 2018: 25) verfolge.

Kaum eindrücklicher lässt sich hieran ein Weg ablesen, den die Kinder- und Jugendtheaterszene in der Schweiz über ein gutes Jahrhundert gegangen ist: vom sittlichen Marionettenspiel eines Hermann Scherrer nach Münchner Vorbild hin zu einem eckigen und kantigen Theater für alle.

Literatur

- Ariès, Philippe (1978): *Geschichte der Kindheit*, München: dtv.
- Arnold, Peter (1995): »Kinder- und Jugendtheater 1979–1989. 10 Kinder- und Jugendtheater-Treffen«, in: Andreas Kotte (Hg.), *Sondierungen zum Theater. Zehn Beiträge zur Theatergeschichte der Schweiz*, Basel: Theaterkultur, S. 439–465.
- Arnold, Peter (2005): »Spatz & Co., Baden AG«, in: Andreas Kotte (Hg.), *Theaterlexikon der Schweiz*, Zürich: Chronos, Bd. 3, S. 1707–1708.
- Bissegger, Ursula (1978): *Puppentheater in der Schweiz*. Zürich: Theaterkultur.
- Brun, Carl (1885): »Artikel Mind, Gottfried«, in: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hg.), *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig: Duncker & Humblot, Bd. 21, S. 765–766.
- Chassot, Isabelle (2018): »Junge Menschen brauchen Theater«, in: Gilardi, Paola u. a. (Hg.), *Theater Sgaramusch*, Bern u. a.: Peter Lang, S. 11–13.
- Clottu-Bericht (1975): *Beiträge für eine Kulturpolitik in der Schweiz*, Bern: o. V.
- Dettmar, Ute (2001): »Von der Rolle. Zur Theorie und Praxis des Kinderschauspiels im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert«, in: Hans-Heino Ewers u. a. (Hg.), *Kinder- und Jugendliteraturforschung 2000/2001*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 13–23.
- Gfeller, Eveline (2005): »Vorstadt-Theater Basel, Basel BS«, in: Andreas Kotte (Hg.), *Theaterlexikon der Schweiz*, Zürich: Chronos, Bd. 3, S. 2026–2028.
- Helbling, Gianfranco (2018): »Laudatio der Jury zur Verleihung des Schweizer Grand Prix Theater/Hans-Reinhart-Ring 2018 an das Theater Sgaramusch«, in: Gilardi, Paola u. a. (Hg.), *Theater Sgaramusch*, Bern u. a.: Peter Lang, S. 25.
- Huldi, Charlotte (1994): »Théâtre Am Stram Gram in Genf. Ein Interview im neuen Haus«, in: Wolfgang Schneider (Hg.), *Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz*, Frankfurt am Main: dipa, S. 89–100.
- Moser-Ehinger, Hansueli W. (1994): »Theater Spilkische in Basel. Rückblicke, Einblicke, Ausblicke«, in: Wolfgang Schneider (Hg.), *Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz*, Frankfurt am Main: dipa, S. 77–88.
- Müller, Eugen: *Schweizer Theatergeschichte*, Zürich/New York: Oprecht 1944.
- Müller-Kampel, Beatrix (2019): *Puppentheater im 19. Jahrhundert. Mit Kasperl und Pimperl, Hanswurst und Hänneshen, Peterl und Polichinell. Studien zur Figuralität, Motivik und Komik*, Graz: Unipress.
- Münchener Stadtmuseum und Stadtarchiv München (1988) (Hg.): *Kasperl Lari-fari. Blumenstraße 29a. Das Münchner Marionetten-Theater 1858–1988*, München: Heinrich Hugendubel.
- Muñoz, Jorge Gajardo (2005): ASTEJ – Association suisse du théâtre pour

- l'enfance et la jeunesse, in: Andreas Kotte (Hg.), *Theaterlexikon der Schweiz*, Zürich: Chronos, Bd. 1, S. 80–81.
- Ribi, Hana (2019): »Scherrer, Hermann«, in: Manfred Wegner (Hg.), *Handbuch zum Künstlerischen Puppenspiel 1900–1945. Deutschland – Österreich – Schweiz*, München: Utzverlag, S. 91–95.
- Schedler, Melchior (1974): *Kindertheater. Geschichte, Modelle, Projekte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schlienger, Alfred/Vogel, Fritz Franz (1999): *TheaterRausCH! Schweizer Szenen für ein junges Publikum. Einblicke anlässlich von 25 Jahren Theater Spilkische*, Basel: Imbos.
- Schneeberger, Johann Friedrich (1872): *Die Prostitution der Stadt Bern. Die Verbreitung, Ursachen, Wirkungen und Folgen und von den Mitteln zu ihrer Bekämpfung und Beseitigung. Ein Beitrag zur Lösung der sozialen Frage*, Biel: L. Heer-Betrix.
- Schneider, Wolfgang (1994) (Hg.): *Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz*, Frankfurt am Main: dipa.
- SGTK (1929/30): Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur (Hg.), *Jahrbuch der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur*, Nr. 2, Basel/Freiburg: J. & F. Hefß.
- SGTK (1979): Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur (Hg.), *Schweizer Theaterjahrbuch*, Nr. 42, Zürich: Theaterkultur.
- Stuck, Elisabeth (2001): »Die Schauspieltruppe im Text. Komödien für Kinder und für Jugendliche in der Schweizer Literatur des 19. Jahrhunderts«, in: Hans-Heino Ewers u. a. (Hg.), *Kinder- und Jugendliteraturforschung 2000/2001*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 24–41.

Theater für alle Generationen

Praxisberichte aus der Geschichte des Schweizer Kinder- und Jugendtheaters der Deutschschweiz

Am Praxisgespräch zur Geschichte des Schweizer Kinder- und Jugendtheaters nehmen Ruth Oswald, die gemeinsam mit Gerd Imbsweiler 1974 das Theater Spilkische (heute Vorstadttheater Basel) gegründet hat, Gabi Bernetta, die das jungspund-Theaterfestival initiiert hat und leitet, und Ronja Rinderknecht, die derzeit am Vorstadttheater Basel als Produktionsleiterin und Dramaturgin tätig ist, teil. Sie vertreten drei Generationen des Kinder- und Jugendtheaters in der Schweiz. Moderiert wird das Gespräch von Beate Hochholdinginger-Reiterer, Professorin für Theaterwissenschaft an der Universität Bern.

Beate Hochholdinginger-Reiterer: Ich freue mich sehr, dass wir für dieses Praxisgespräch zur Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters in der Schweiz drei Vertreterinnen gewinnen konnten, die Theater für ein junges Publikum in unterschiedlichen Phasen erlebt und geprägt haben bzw. derzeit aktiv begleiten. Beginnen möchte ich mit einer persönlichen Frage: Was war für Sie der Anstoß, sich dem Kinder- und Jugendtheater zu widmen?

Ronja Rinderknecht: Ich habe eigentlich keine konkrete Antwort darauf, weil ich damit aufgewachsen bin.¹ Kinder- und Jugendtheater war das Theater, mit dem ich immer und mit großer Selbstverständlichkeit in Kontakt war.

Gabi Bernetta: Bei mir war es ein Zufall. Ich habe bis Ende der 1980er-Jahre in der Werbung gearbeitet und wollte mich verändern. Da Theater mich schon immer interessiert hat, habe ich mich auf zwei

Stelleninserate beworben: beim Zürcher Theaterspektakel und beim Kitz – Junges Theater Zürich², wo man jemanden für die Leitung des KBB suchte. Letztendlich habe ich die Stelle beim Kitz bekommen. Es war eine spannende Zeit, weil das Kitz damals in das Depot Hardturm umgezogen ist, wo sich mit den Jahren ein wirkliches Kulturzentrum entwickelte. Wir alle haben den Aufbau des Kitz mitgeprägt. In dieser Zeit sind auch viele Freundschaften entstanden, so zum Beispiel mit Eveline Ratering. Wir haben Jahre später die TRIAD Theatercompany Zürich gegründet und über mehr als zehn Jahre lang auch regelmäßig Kinder- und Jugendtheater produziert. 1995 habe ich mein eigenes Produktionsbüro gegründet, weil ich gemerkt habe, dass es dafür einen unheimlichen Bedarf gibt.

Beate Hochholdingger-Reiterer: Wie entstand die Idee, wieder ein nationales Festival für Kinder- und Jugendtheater zu gründen?

Gabi Bernetta: Ich habe die Anfänge des Festivals Blickfelder mitbekommen, das ursprünglich in der Stadt Zürich verschiedene Häuser zusammen realisiert haben.³ Zusätzlich wurden in der ganzen Schweiz einzelne Produktionen gezeigt. Irgendwann wurde es umbenannt in Blickfelder Festival. Künste für ein junges Publikum, und damit kam auch der Wechsel, dass Schweizer Gruppen praktisch nicht mehr eingeladen wurden. Einerseits wurde auf partizipative Projekte gesetzt, andererseits traten internationale Truppen auf. ASSITEJ hat damals noch alle zwei Jahre das Spot Festival. Schweizerisches Theaterfestival für Kinder und Jugendliche⁴ organisiert, bei dem wir mit TRIAD auch auftraten. Das Spot Festival lief anfangs recht gut, aber mit der Zeit wurde es, wenn ich ehrlich bin, ein ziemliches Trauerspiel. Es gab nicht viel Publikum, und es wurde auch immer schwieriger, in den verschiedenen Städten Institutionen zu finden, die einerseits Räume zur Verfügung stellten und andererseits auch hinter dem Festival standen.

Gleichzeitig wurde es immer schwieriger, Auftrittsorte zu finden, wenn man größere Produktionen mit vier oder gar fünf Schauspielern:innen produziert hatte. Festivals für nationale Produktionen gab es auch nicht mehr, und da habe ich gedacht: Die Szene

braucht doch wieder einen Ort, wo sie sich treffen und austauschen kann und ihre Produktionen auf richtigen Bühnen präsentieren darf. Das war der Anstoß, das jungspund-Festival hier in St. Gallen zu initiieren.

Beate Hochholdinger-Reiterer: Frau Oswald, bei Ihnen war es weder Zufall, noch konnte man damals in die Kinder- und Jugendtheaterszene hineinwachsen, weil noch keine existierte, sondern es war eine bewusste Entscheidung, oder?

Ruth Oswald: Das ist natürlich eine längere Geschichte, die interessanterweise im Stadttheater angefangen hat. Mein Mann Gerd Imbsweiler war damals bei Düggelin in Basel fest im Ensemble, und ich war eigentlich nur ein loser Gast. Nach den Vorstellungen ging man immer noch in die Kneipe, und da kam die Idee auf, man müsste selber etwas machen, man müsste ein eigenes Haus haben und selber bestimmen, was man spielt und mit wem. Aber um so etwas zu starten, sagte jemand, braucht man mindestens hunderttausend Franken. Hunderttausend Franken war damals, als würde man heute sagen: mindestens eine halbe Million. So viel Geld hatte natürlich niemand von uns.

Im November oder Dezember 1973 hatte Gerd seine letzte Premiere und bis zum Sommer keine Proben mehr. Und da sagte er: Jetzt machen wir was, denn jetzt habe ich Zeit. Ich hatte vorher zweimal an einem kommerziellen Weihnachtsmärchen mitgespielt, weil dringend jemand gebraucht wurde. Ich habe das auch nicht ungern gemacht, weil ich die Kinder so toll fand als Publikum. Und mein Mann kam auch öfter als Zuschauer und war hingerissen, weil die Kinder so begeisterungsfähig und mit ihren roten Backen ganz dabei waren. Da kam die Idee auf, Theater für Kinder zu machen, aber so gut gearbeitet, wie für Erwachsene und nicht kommerziell betrieben.

Wir waren eine Genossenschaft von sieben Leuten und eine richtige Gemeinschaft. Damals wurde ja das Wort Kollektiv ganz groß geschrieben, wir wollten ein unhierarchisches Team sein, das hat uns auch zusammengeschweißt.

Beate Hochholdingger-Reiterer: Ich würde jetzt gern den Sprung machen zu den besonderen Herausforderungen, vor denen man steht, wenn man Theater für ein junges Publikum macht. Frau Rinderknecht, ich frage jetzt nicht, was die besonderen Herausforderungen der letzten zwei Pandemie-Jahre waren. Was ist heutzutage die wirklich größte Herausforderung, mit der Sie sich herumschlagen müssen?

Ronja Rinderknecht: Ich frage mich, welches eigentlich neue Herausforderungen sind. Denn ich habe das Gefühl, es gibt viele Herausforderungen, die man schon seit dreißig Jahren kennt. Stichwort Reputation zum Beispiel oder Anerkennung von der Kulturpolitik, aber auch von den Ausbildungsinstitutionen. Wo gibt es die nächste Generation, die sich für Theater für ein junges Publikum einsetzt? Es gibt in der Schweiz eine starke Generation der 1970er- und 1980er-Jahre, die sehr prägend war, sich aber inzwischen im Pensionsalter befindet. Aber wer trägt das jetzt weiter – das ist für mich im Moment eine zentrale Frage.

Beate Hochholdingger-Reiterer: Klar ist, dass die Kinder über ihre Eltern und/oder die Schule ins Theater kommen. Mich würde interessieren: Was kann man tun, dass uns die Jugendlichen nach ihrer Schulzeit nicht verloren gehen? Wie kann es weitergehen, wenn die Schulen nicht mehr zuständig sind für den Theaterbesuch?

Ronja Rinderknecht: Theater müsste eine Art der Freizeitbeschäftigung werden. Ich glaube, es geht um Einbindung, darum, selbst kreativ zu sein. Ich würde mal behaupten, dass Jugendliche eher miteinander und füreinander spielen wollen. Es müsste vielleicht noch mehr Einbindung des Zielpublikums geben – auf der Bühne oder in der Vorbereitungszeit.

Beate Hochholdingger-Reiterer: Ich habe gelesen, dass in den 1970er- und 1980er-Jahren Kinder- und Jugendtheater, das nicht die damals traditionelle Weihnachtsmärchenästhetik bediente, große Schwierigkeiten hatte, von den Schulen akzeptiert zu werden.

Ruth Oswald: Die Schulen sind damals überhaupt nicht ins Theater gekommen. Ich glaube, in Basel war es besonders schlimm. Wir haben unser erstes bisschen Geld jahrelang vom sozialpädagogischen Dienst bekommen. Der Leiter war eine wichtige Person in der Basler politischen Szene, und er stand total hinter uns. Wir haben ihm oft gesagt, dass wir Mühe haben, die Schulklassen ins Theater zu bekommen. Ob er nicht eine Empfehlung an die Schulen geben könnte. Da hat er gesagt: Das kann ich schon machen, aber das kann euch eher schaden. Denn die Basler Lehrerinnen und Lehrer wollen nicht befohlen kriegen, was sie machen dürfen. Wenn ich eine Empfehlung mitgebe, kann es sein, dass sie erst recht nicht ins Theater gehen. Es war wirklich nicht einfach. Eher kamen die Lehrerinnen und Lehrer aus den Quartieren, wo schwierige Kinder oder Migrationskinder lebten, oder Kinder aus Kleinbasel, die aus ärmeren Familien stammten. Diese Kinder kamen mit ihren Lehrpersonen und fanden es super.

Beate Hochholdinger-Reiterer: Wie sieht das denn heute beim jungspund-Festival aus? Sie arbeiten doch sicher mit den Schulen hier zusammen, oder?

Gabi Bernetta: Ja natürlich. Es war erstaunlich, dass die Schulen von der ersten Festivalausgabe an sehr gut mitgemacht haben. Wir haben gewisse Schulhäuser, die kommen einfach immer. Selbst jetzt während der Pandemie, wo die Schulen eher zögerlich gebucht haben, gab es welche, auf die man sich wirklich verlassen konnte. Aber St. Gallen ist eine dankbare Stadt. Es gibt das Figurentheater, das vor allem ein Angebot für die kleineren Kinder hat. Dann das Theater St. Gallen, das eher Jugendtheater macht. St. Gallen ist auch sehr daran interessiert, die freie Szene hier anzusiedeln. Sowohl die Schulen als auch das öffentliche Publikum sind neugierig, Theater aus der ganzen Schweiz zu sehen. Wir haben auch Informationsveranstaltungen für die Lehrpersonen durchgeführt, um das Festival bekannt zu machen oder auch einzelne Produktionen, wo die Künstler:innen anwesend waren und ihre Arbeit vorgestellt haben. Wir haben engen Kontakt und versuchen, mit den Schulen im Austausch zu sein.

Beate Hochholdinger-Reiterer: Man muss also schon im Vorfeld ganz viel arbeiten, damit überhaupt jemand in die Vorstellungen kommt. Frau Rinderknecht nickt. Ist das auch in einem so etablierten Haus wie dem Vorstadttheater so?

Ronja Rinderknecht: Ich glaube, es steht und fällt mit dem Kontakt zwischen Lehrpersonen und Theater. Der Austausch ist relevant. Ein anderer wichtiger Aspekt ist natürlich die Unterstützung durch das Erziehungsdepartement, das sich finanziell am Besuch der Schulklassen beteiligt, damit der Theaterbesuch überhaupt leistbar wird.

Beate Hochholdinger-Reiterer: Im deutschsprachigen Stadttheater ist derzeit das große Thema die mangelnde Diversität – sowohl, was das Ensemble betrifft, als auch die geringe Diversität im Publikum. Da in die Schule ja alle Kinder gehen müssen, hat man im Kinder- und Jugendtheater, wenn die Schulklassen kommen, ein sehr diverses Publikum. Würden Sie dem zustimmen, Frau Rinderknecht?

Ronja Rinderknecht: Ja. Das ist die größte Chance, dass verschiedenste Publika Zugang zum Theater bekommen. Wir haben zum Beispiel Premierenklassen, die jeweils Hausproduktionen begleiten. Da arbeiten wir mit der ganzen Klasse. Das heißt, wir haben Zugang zu verschiedenen Menschen, die später Teil unseres Publikums werden und sonst in mühsamer Arbeit zusammengesucht werden müssten, um einen repräsentativen Querschnitt zu bekommen.

Ruth Oswald: Ich finde es auch toll, wenn die Schulen kommen. Wir hatten sehr schöne Begegnungen mit Schulklassen. Aber das Tollste war für uns immer, wenn ein gemischtes Publikum im Haus war. Das war meistens am Wochenende der Fall. Es war schön für uns zu sehen, dass die Erwachsenen dasselbe Stück ganz anders rezipieren als die Kinder. Wir haben Rückmeldungen von Eltern bekommen, dass die Kinder erst nach einer Woche angefangen haben, über das Stück zu sprechen, und noch Monate später über einzelne Details reden wollten. Anfang der 1980er-Jahre haben wir unser Theater »Theater für alle« genannt. Auf die Idee hat uns das Publikum gebracht. Die

Erwachsenen meinten: Schreibt doch »Theater für die ganze Familie«. Das fanden wir Ende der 1970er-Jahre natürlich so etwas von konservativ! Dann sind wir auf »Theater für alle« gekommen, im Bewusstsein, dass das natürlich nicht wirklich stimmt. Man hätte »Theater für alle Generationen« oder so ähnlich schreiben müssen.

Beate Hochholdinginger-Reiterer: Frau Bernetta, was ist denn das Schönste bei der Arbeit für ein junges Publikum? Was genießen Sie daran am meisten?

Gabi Bernetta: Das Schönste ist das, was Ruth Oswald schon angesprochen hat: diese Direktheit des Publikums. Man merkt sofort an den unmittelbaren Reaktionen, ob positiv oder negativ, was das junge Publikum denkt. Einerseits die Begeisterung, die viel offener gezeigt wird als im Erwachsenentheater, andererseits auch die Ehrlichkeit, wenn etwas nicht gefällt.

Beate Hochholdinginger-Reiterer: Aber ist es nicht auch schön für Sie zu wissen, dass Sie mit dem jungspund-Festival für die Szene einen Raum schaffen, dass Sie etwas initiieren?

Ruth Oswald: Gabi Bernetta hat einen Orden verdient.
(Klatschen)

Ronja Rinderknecht: Was mich immer wieder berührt, ist das Theater für alle Generationen. Anfang 2020 hatten wir eine Produktion, *Das dritte Leben*⁵, die Menschen im Alter thematisierte. Wir hatten damals im Publikum tatsächlich Rollator neben Rollschuhen. Die Erkenntnis, dass dieses Theater für alle Generationen wirklich funktioniert, beeindruckt mich am meisten.

Beate Hochholdinginger-Reiterer: Frau Oswald, was hatte in Ihrer Arbeit eine große, prägende Bedeutung?

Ruth Oswald: Vom Publikum haben wir ja schon gesprochen. Ich könnte viele Geschichten erzählen, was wir so alles erlebt haben. Aber

am schönsten fand ich immer, wenn bei einer Vorstellung der Funke übersprang zwischen uns auf der Bühne und dem Publikum. Manchmal hat man das Glück, dass man kaum angefangen hat, und schon kommt eine Welle hoch, auf der man dann spielen kann – das ist das Schönste an dem Beruf. Bei Kindern spürt man diesen Funken einfach sehr schnell. Ich sage immer, Schauspieler:innen, die nie für Kinder spielen, sollten das ab und zu tun, damit sie merken, was das Publikum geben kann, wie viel Aufmerksamkeit und auch wie viel Stress!

Beate Hochholdinger-Reiterer: Sie arbeiten alle in diesem wunderbaren transitorischen Beruf, und wir, die wir uns wissenschaftlich damit beschäftigen, wollen dokumentieren und analysieren. Das ist vielleicht der Punkt, wo die Wissenschaft mithelfen kann, die Bedeutung des Theaters für ein junges Publikum auch allgemein sichtbar zu machen. Ich danke Ihnen sehr für dieses Gespräch und unserem Publikum für die Aufmerksamkeit.

Anmerkungen

- 1 Ronja Rinderknecht ist die Tochter von Peter Rinderknecht, der seit den 1980er-Jahren als Autor und Schauspieler im Bereich Kinder- und Jugendtheater tätig ist.
- 2 Aus dem Kitz ist im Jahr 2000 das Theater an der Sihl hervorgegangen (http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Theater_an_der_Sihl,_Z%C3%BCrich_ZH), das seinerseits seit 2007 unter dem Namen »Theater der Künste« als Produktions- und Aufführungsort des Departements Darstellende Künste und Film (DDK) der am 1.8.2007 gegründeten Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) (<https://www.zhdk.ch/theater-der-kuenste>) fungiert.
- 3 Das Blickfelder Festival Zürich, 1992 gegründet, bietet ein breites Veranstaltungsangebot mit Theater, Tanz, Musik, Kunst und Literatur für Kinder, Jugendliche und Erwachsene (<https://blickfelder.ch/de/>).
- 4 ASTEJ, die Vorläuferorganisation von ASSITEJ, veranstaltete seit 1979 Spot, das *Schweizer Theaterfestival für junges Publikum*. Das Festival fand 2012 letztmals statt.
- 5 *Das dritte Leben. Ein poetischer Reigen über den letzten Lebensabschnitt*. Hausproduktion des Vorstadttheater Basel in Kooperation mit dem TAK Theater Liechtenstein. Uraufführung: 22.11.2019. Regie: Matthias Grupp; Text: Ensemble/Jens Nielsen; Spiel: Gina Durler, Samuel Kübler, Florian Müller-Morungen, Bea Nichele-Wiggli, Markus Mathis und Klaus Brömmelmeier (bis Ende 2019), Alexander Maria Schmidt (ab 2020); Choreographie: Bea Nichele-Wiggli; Dramaturgie: Ueli Blum, Martina Nübling; Musik: Michael Eimann; Bühnenbild: Fabian Nichele; Kostüme: Eva Butzkies; Technik: Timo Hauschild, Christian Foskett, Lukas Hohl; Theaterpädagogik: Sarah Speiser; Regieassistent: Özlem Yilmaz.

Worauf wir uns freuen können

Berichte aus der jungen Szene

Moderation: Petra Fischer

Der Beitrag »Worauf wir uns freuen können« stellt aktuelle künstlerische Praxis der jungen Generation vor. Mehrere der mitwirkenden Theatermacher:innen sind an das Festival kicks! 2022 eingeladen worden. kicks!, das Performing Arts Festival für ein junges Publikum, wurde 2016 vom Schlachthaus Theater Bern ins Leben gerufen und im Mai 2022 zum zweiten Mal – dieses Mal mit Partnerinstitutionen aus verschiedenen Regionen der Schweiz – durchgeführt.¹ Im Gespräch stellen Künstler:innen ihre Projekte vor, gehen aber auch auf ihre Erfahrungen mit den spezifischen Bedingungen des Theaterschaffens für ein junges Publikum ein. Das Gespräch wird von Petra Fischer, Dramaturgin und Theaterpädagogin (u. a. am Theater Chur) und Vorstandsmitglied von ASSITEJ Schweiz/Suisse/Svizzera/Svizra, moderiert.

Petra Fischer: Es ist mir ein Anliegen, junge Theaterschaffende vorzustellen, die am Beginn ihrer künstlerischen Arbeit im Kinder- und Jugendtheater stehen, die noch nicht auf vielen Festivals in Erscheinung getreten sind: Vertreter:innen also der nächsten und übernächsten Generation. Gern werde ich die Runde vorstellen. Da sind Stephan Q. Eberhard und Edith Sophia Godau von FUTUR₂, die soeben mit *2042. Ein Spiellabor für Zukünfte* ihre erste Premiere hatten. Anwesend sind auch Marie Jeger und Dominique Enz von cie. zisch; die Kompanie wird im Rahmen des kicks!-Festivals mit *grrr knrsch ha!* ihre erste Premiere feiern. Weiter ist Diana Rojas-Feile von Mandarina & Co bei uns, einer Gruppe, die schon etwas bekannter ist. Ihre erste Premiere hatte sie 2019 mit dem *Uhu Experiment*; im Oktober 2021 hatte das interaktiven Hörerlebnis *Wald* Premiere. Und schließlich sind

Patricia Bianchi und Mikki Levy-Strasser von der Gruppe goldtiger bei uns, die mit *Das grosse Fragen*² 2020 ihre erste Premiere hatten. Es sind junge Gruppen mit neuen Produktionen, die zum Teil wegen der Corona-Pandemie noch nicht gezeigt werden konnten und nun mit Verzögerung in den Vorstellungsbetrieb eintreten.

Ich möchte den Fokus auf das künstlerische Schaffen legen. Der Fokus ist weit: Er umfasst die künstlerische Praxis der Tänzerin, der Regisseurin, des Bühnenbildners, des Szenografen, der Performerin, der Dramaturgin, der Autorin, der Produktionsleiterin, der Theaterpädagogin, des Schauspielers usw. Als Einstieg nenne ich zwei Aussagen zum Theater für ein junges Publikum und bitte Sie um Ihre Stellungnahmen. Die erste Aussage lautet: »Ich war erstaunt, was alles möglich ist.« Wie könnten Sie sich dazu positionieren?

Dominique Enz: Ich würde die Person, die das gesagt hat, gern fragen, was denn in ihren Augen *nicht* möglich gewesen wäre. Geht es um das, was Kinder oder junge Menschen nicht verstehen?

Petra Fischer: Wie ist es mit der Palette von künstlerischen Arbeitsweisen, von künstlerischen Sprachen? Augenscheinlich hat die Person ja spezifische Erwartungen gehabt und war dann positiv überrascht.

Mikki Levy-Strasser: Ich denke, man hat stets eine Vorstellung von dem, was geht, und diese ist immer begrenzter als das, was tatsächlich möglich ist. Eine solche Vorstellung hat man auch vom Kindertheater. Wenn ich an unsere Produktion denke: Man kann das Publikum so viel stärker fordern, als man gewohnheitsmäßig erwarten würde. Es geht so viel mehr als das, was man im Kopf hat, wenn das Wort »Kindertheater« fällt.

Petra Fischer: Die zweite Aussage lautet: »Kinder haben einen unglaublichen Bedarf an Geschichten.«

Stephan Q. Eberhard: Mit Kindern mache ich nicht die Erfahrung, dass sie eine Geschichte im klassischen Sinn des Theaters brauchen. Alles, was in irgendeiner Weise performativ abläuft und ehrlich und

offen ist, funktioniert. Da brauche ich keinen Anfang und kein Ende und keine Entwicklung einer Figur, sondern gerade in den Leerstellen dazwischen entsteht das Spannendste.

Edith Sophia Godau: Wir machen die Erfahrung, dass es eher die Erwachsenen im Raum sind, die es schlecht aushalten können, dass man den Kindern keine Geschichte erzählt.

Diana Rojas-Feile: Das würde ich auch unterschreiben.

Dominique Enz: Ich stimme der Aussage zu, allerdings nicht im Sinne von »Kinder *brauchen* eine Geschichte«. Aber Kindern Geschichten zu erzählen, die Fantasie sprühen zu lassen, die Lust am Eintauchen zu erleben, das totale Ernstnehmen von Geschichten, macht mir Spaß.

Diana Rojas-Feile: Für mich geht es eher darum, Erfahrungen zu teilen, einen Raum zu kreieren, in dem man zusammen etwas erleben kann. Dafür braucht es nicht unbedingt eine Geschichte. In meiner Arbeit gibt es nicht immer eine Geschichte, und doch entstehen Erlebnisse.

Marie Jeger: Das denke ich auch. Nach meiner Erfahrung geht es eher um die Ansprache oder um die Frage, wie unmittelbar und lebendig man etwas darstellen kann. Je kleiner die Kinder sind, desto weniger muss eine Geschichte vorhanden sein. Da braucht es kaum einen Handlungsfaden oder einen Grund, von A nach B zu gehen. Was zählt, ist die Lebendigkeit der Darstellung. Wenn die Kinder älter sind, fragen sie eher nach, warum dies oder jenes geschieht.

Petra Fischer: Ich nehme das als Überleitung und bitte Sie, uns Einblicke in Ihr konkretes Projekt zu geben. Die Kompanie cie. zisch hat für das kicks!-Festival ein Konzept eingereicht, das ausgewählt wurde und das Sie nun in Angriff genommen haben. Im Moment stecken Sie in Ihrer ersten Recherche- und Probephase für *grrr knrsch ha!*.

Marie Jeger: grrr knrsch ha! ist ein Gefühlswesen, oder vielmehr: Ein Gefühl wird zu einem Wesen, das sich in verschiedene weitere Gefühle transformiert.

Dominique Enz: Es ist ein Stück für Kinder ab vier Jahren. Wir haben bereits einen ersten Probelauf gemacht und waren dabei auch in einem Kindergarten, wo wir mit den Kindern getanzt haben. Jetzt beginnt dann die zweite Phase.

Petra Fischer: Und auf der Bühne stehen Sie, Frau Jeger, als Tänzerin und die Musikerin Rosanna Zünd: zwei Personen, die in fünf verschiedene Gefühle einsteigen.

Dominique Enz: Wir haben uns auf fünf Gefühle beschränkt. Es gibt die rote Wut, die gelbe Freude, die blaue Traurigkeit, die grüne Gelassenheit und die graue Angst. Sie spielen zusammen, manchmal vermischen sie sich, und da kann es auch mal bunt und chaotisch werden.

Marie Jeger: Die Idee kam von der Kostümbildnerin Franca Manz, und das sieht man auch: Grrr knrsch ha! ist nicht primär ein Wesen mit einem Gesicht, das Ganze ist stark von den Kostümen her gestaltet.

Petra Fischer: Können Sie uns aus der künstlerischen Erfahrung der ersten Probenphase einen Moment nennen, der besonders überraschend war?

Marie Jeger: Es macht Spaß, Gefühle körperlich zu erforschen und spielerisch mit ihnen umzugehen, zu schauen: Was macht ein Gefühl im Körper? Und wie generieren wir daraus Material? Wir haben mit den Kindern im Kindergarten gearbeitet und ihnen zugeschaut, wie sie ein Gefühl vertanzten. Wir haben aus Gefühlen körperliche Protagonist:innen kreiert. Das war eine spannende Erfahrung.

Dominique Enz: Ich kann mich da anschließen. Warum taucht bei mir zum Beispiel oft, wenn die Wut da war und dann abebbt, die Traurigkeit auf? Es ist spannend, solche Prozesse zu beobachten, zu sortieren

und schließlich Gefühle als einzelne Charaktere oder Figuren zu denken.

Marie Jeger: Ja, besonders das Kippen von einer Figur in die andere. Und der nonverbale Dialog dazwischen.

Petra Fischer: Das partizipative Arbeiten in verschiedenen Ausrichtungen ist etwas, was alle Projekte, die hier vertreten sind, verbindet. Das zweite Projekt, das am kicks!-Festival gezeigt wird, ist *2042. Ein Spiellabor für Zukünfte* von FUTUR2. Stephan Q. Eberhard und Edith Sophia Godau, auch für Sie hatte die Arbeit mit Kindern im Vorfeld der Produktion einen großen Stellenwert. Und Sie haben auch bereits erste Erfahrungen mit dem Publikum gemacht. Können Sie Ihr Projekt kurz umreißen? Wie hat sich der Schritt von der Probensituation zur Vorstellung und damit zu der Erfahrung mit dem Publikum gestaltet?

Stephan Q. Eberhard: In *2042. Ein Spiellabor für Zukünfte* versuchen wir zu imaginieren, wie die Welt und wie die Schweiz in zwanzig Jahren sein werden. Wir gehen dabei nicht ausschließlich und auch nicht in erster Linie von uns aus, sondern wir haben mit Zehnjährigen hier in Bern geforscht, indem wir sie gefragt haben, wie sie sich ihre Welt und die Welt im Allgemeinen in zwanzig Jahren vorstellen, also dann, wenn sie ungefähr unser Alter haben werden. Da gibt es etwas, was uns zunächst überrumpelt hat: Die Visionen der Kinder sind stark negativ. Wir haben aus dem, was wir gesammelt haben, vier Szenarien entworfen, die in der Vorstellung teilpartizipativ dargestellt werden. Auf die doch eher dystopische Richtung des Stücks werden wir oft angesprochen.

Edith Sophia Godau: Wir spiegeln die Ideen wider, die aus der Arbeit mit Kindern hervorgegangen sind, aber wir liefern keine Antworten. Das beschäftigt die Leute. Viele Erwachsene, die mit Kindern ins Theater kommen, sagen uns: Das ist so dystopisch. Und wir sagen: Wir haben sogar einiges beschönigt und versucht, die positiven Anteile zu schärfen, aber wir haben auch vieles stehen gelassen, ohne

Antworten zu geben, die wir ja auch nicht kennen. Ich glaube, dass darin eine Stärke liegt.

Stephan Q. Eberhard: Wir haben die Hoffnung, dass auf diese Weise, ausgehend von den Inputs, die von den Zehnjährigen kamen, mit denen wir geforscht haben, ein offener Denkraum entsteht. Viele beschäftigt das, was wir zeigen, sehr: Wenn die Zehnjährigen derart negative Vorstellungen von der Zukunft haben, was müssen wir dann als Erwachsene ändern? Für uns stellt sich die Frage, wie man im Theater mit Negativität umgeht. Wir wollten nicht künstlich Visionen hineinpacken, die deutlich positiver sind. Vielmehr hoffen wir, dass wir über das Gezeigte und über das vor allem zum Ende hin partizipative Format mit dem Publikum ins Gespräch kommen. Wie ordnen wir uns in diese extremen Szenarien ein? Welche Zukunft könnte realistisch sein? In welcher Zukunft würden wir gerne leben? Darüber wollen wir uns austauschen und im Idealfall auch den Willen zur Veränderung stärken. Was können wir tun, etwa mit Blick auf den Klimawandel? Können wir überhaupt etwas tun?

Petra Fischer: Von diesen Fragen her leite ich über zu Diana Rojas-Feile. Das Themenfeld von *Wald*, der neuesten Produktion von Mandarin & Co, bietet einige Anknüpfungspunkte, was die mehr oder weniger hoffnungsfrohen Blicke in die Zukunft und die Frage betrifft, wie man auf der Bühne und mit dem Publikum mit diesen umgeht. Könnten Sie uns das Projekt *Wald* vorstellen?

Diana Rojas-Feile: *Wald* ist eine interaktive Installation, bei der die Zuschauer:innen sich mitten im Raum befinden. In diesem Raum wird die Frage nach der Verbindung von Mensch und Natur gestellt. Inwieweit bin ich für die Natur verantwortlich? Auch bei uns fand im Vorfeld eine vertiefte Recherche statt. Wir haben in zwei Schulhäusern in Zürich gearbeitet. Die Kinder haben mit uns über das Thema nachgedacht, sie sind auch selbst hinausgegangen und haben auf der Straße und bei den Eltern recherchiert. Das heißt, die Kinder waren in der Forschung unsere Partner:innen. Die Dramaturgin Elisa Elwert hat ebenfalls eine Recherche unternommen, und zwar in den Feldern der

Politik und der Naturwissenschaft. Es war ein aufwendiges Unterfangen. Schlussendlich haben wir eine dokumentarische Hörinstallation mit über zweihundert unterschiedlichen Stimmen in verschiedenen Sprachen – Englisch, Portugiesisch, Spanisch und Deutsch – geschaffen: Wie ist unser Bezug zur Natur? Welche Rolle spielen die Kinder, und welche Verantwortung trage ich selbst? Es ist ein Format, das stark mit Live-Interviews arbeitet, aber auch sehr sinnlich ist. Der Körper des Zuschauers oder der Zuschauerin steht mitten im Raum und ist mit Kopfhörern ausgestattet. Die Stimme im Ohr erzeugt eine intime Atmosphäre, ein Gefühl des Alleinseins, aber zugleich entsteht auch eine Verbundenheit, da man sich mit anderen Menschen im Raum befindet und alle dieselbe Stimme hören. Das ist das Medium, mit dem ich seit Jahren arbeite, mit Audio, Visuals und dokumentarischem Material. In den inzwischen acht Jahren, in denen ich damit arbeite, war der Bezug zur Realität stets sehr wichtig für mich.

Verglichen mit dem, was Edith Sophia Godau vorhin gesagt hat, machen wir in dem Sinn andere Erfahrungen, dass die Kinder zwar auch dystopische Vorstellungen haben, dass aber gleichzeitig viel Hoffnung da ist. Je nach Vorstellung gibt es am Ende ein positives Licht oder aber eine düstere Sicht. Jede Vorstellung ist anders. Keine Vorstellung kann sich wiederholen, denn es existiert kein fixes Script. Zwar ist der eine Teil vorproduziert – Visuals, kurze Hörspiele, etwas Theater –, aber dann geht es um den gemeinsamen Raum der Reflexion, in dem wir miteinander denken und sprechen. Indem wir mit 3D-Sound-Aufnahmen arbeiten, mit Mikrofonen für die Stimmen der Zuschauenden, entsteht ein sinnlicher Erfahrungsweg, eine sinnliche Suche nach dem Bezug zur Natur. Ich würde sagen, es ist weniger ein intellektueller, sondern eher ein emotionaler Approach zu der Frage, wie ich mich gegenüber der Natur verhalte, was für eine Verantwortung ich habe, oder ob ich überhaupt eine Verantwortung habe.

Petra Fischer: Bei den verschiedenen Projekten, die hier präsent sind, gibt es eine große thematische Bandbreite, aber auch bei den Umsetzungen zeigen sich sehr unterschiedliche Herangehensweisen und Mittel, die zum Einsatz kommen. Ich bitte nun Patricia Bianchi und

Mikki Levy-Strasser von der Gruppe goldtiger, ihr Projekt *Das grosse Fragen* zu beschreiben.

Mikki Levy-Strasser: Wir stellen in *Das grosse Fragen* zwölf philosophische Fragen, die von Kindern stammen. Wir haben das Stück einerseits mit der Theaterbrut³ vom Theater Stadelhofen entwickelt, andererseits mit einem Sommerhort. Die Kinder sind zu uns in den Zuschauer:innenraum gekommen und haben uns Fragen gestellt, und wir haben dann mit unseren Geräten – einem Episkop, einem Projektionsgerät und einem Synthesizer sowie Requisiten, die wir zusammengesucht haben – versucht, diese Fragen nicht zu beantworten, sondern einen Weg zu entwickeln, wie man vielleicht aus einer Improvisation heraus eine Antwort finden könnte. In diesem Probenprozess ist das Stück entstanden: ein Stück aus Fragen und Szenen, die in Partizipationsmomenten immer wieder geöffnet werden. Es sind Fragen, die sich Kinder verschiedener Altersstufen, aber auch Erwachsene stellen. »Warum muss man sterben?«, ist eine Frage, die oft gestellt wurde. Eine andere Frage ist: »Wieso gibt es Geld?« Ich denke, Kinder werden mit Konstrukten wie etwa Geld konfrontiert, aber sie verstehen nicht, warum es sie gibt. Wir haben dann angefangen zu improvisieren und sind auf diese Szenen gekommen, die das Stück ergeben haben, mit dem wir nun glücklicherweise unterwegs sind.

Petra Fischer: Wenn Sie alle hier einander zuhören und Einblicke in die Projekte erhalten, welche Fragen stellen sich Ihnen dann? Was ist vergleichbar mit dem, was Sie selbst an Erfahrungen gesammelt haben? Welche Fragen tauchen völlig neu auf? Ich denke zum Beispiel, die Weise des Einbezugs der Kinder wird sehr unterschiedlich behandelt. Von herkömmlichen Probenbesuchen war die Rede, von aktiver Zusammenarbeit auf der Probe über einen längeren Zeitraum hinweg, von einer vorgelagerten Phase der Recherche. Aber vielleicht gibt es auch ganz andere Fragen zur künstlerischen Arbeit, die Sie beschäftigen, etwa zu dem Aspekt, den Stephan Q. Eberhard und Edith Sophia Godau vorhin angesprochen haben, nämlich zu der Diskrepanz zwischen Kindern und Erwachsenen in Bezug auf die Wahrnehmung oder auf die Erwartungshaltungen, die auf Kinder übertragen

werden und denen sie sich unterwerfen müssen. Oder die Frage, wo man Widerstand leisten muss und will. Oder auch die Frage der künstlerischen Auseinandersetzung und der künstlerischen Mittel, mit denen Sie arbeiten.

Stephan Q. Eberhard: Wir hatten beim Zuhören den Eindruck, dass es in einem Punkt bei allen ähnlich aussieht: Die Arbeit geht von der Recherche mit Kindern aus. Ist das ein Trend, auf den wir da aufgesprungen sind?

Edith Sophia Godau: In meinen Augen ist es bei *Das grosse Fragen*, aber auch bei *2042. Ein Spiellabor für Zukünfte* ein Anliegen, die Menschen besser begreifen zu können, für die wir Theater machen, um eine Augenhöhe herzustellen, statt dass Erwachsene sich ausdenken, was Kinder interessieren könnte oder sollte. Kritisch könnte man aber auch fragen, ob man das einfach deshalb in ein Konzept schreibt, weil man dafür mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit Geld bekommt.

Diana Rojas-Feile: Für mich gab es eine ganz andere, nämlich politische Motivation, Kinder- und Jugendtheater zu machen. Partizipatives Theater ist für mich keine Modeerscheinung. Ich mache das seit zehn Jahren. Davor habe ich fünf Jahre lang Theater für Erwachsene gemacht, dann bin ich zum Kindertheater zurückgekehrt, und für mich geht es immer um das, was Maïke Gunsilius in ihrem Vortrag gesagt hat⁴: Es geht um Partizipation, um Demokratie. Ich habe oft mit Flüchtlingen gearbeitet und künstlerische Projekte mit dokumentarischer Recherche gemacht. Es ist für mich eine Selbstverständlichkeit, dass meine Projekte partizipativ sind. Natürlich ist es auch eine künstlerische Mode, die nicht erst heute angefangen hat. Beim Kindertheater in der Schweiz habe ich den Überblick nicht, aber beim Theater für Erwachsene ist es fünfzehn oder zwanzig Jahre her, seit die Zuschauer:innen Mitspracherecht haben.

Partizipation ist für mich mehr als eine künstlerische Haltung, sie ist eine gesellschaftliche Aufgabe, wenn man an die Zukunft denkt. Echte Diversität findet nur statt, wenn die Menschen wirklich teilhaben können, und sie können nur teilhaben, wenn sie sehen: Es gibt andere

Sprachen auf der Bühne, es gibt andere Farben auf der Bühne, und die Themen, über die gesprochen wird, haben etwas mit dem zu tun, was ich zuhause erlebe. Dann fühle ich mich berührt, und wenn ich mich berührt fühle, dann denke ich vielleicht in fünfzehn Jahren: Theater ist nicht nur dieses langweilige Ding, wo ich im Dunkeln sitze, wo man mich nicht anspricht. Warum sinken die Zuschauer:innenzahlen in den letzten Jahren immer weiter? Was hat das mit uns als Theater-schaffenden zu tun, und was mit der Vermittlungsarbeit? Wenn Sie fragen, welche Motivation für mich besteht, dann sehe ich Theater als ein Mittel, um Menschen zu erreichen.

Mikki Levy-Strasser: Wir lernen seit Längerem, nicht mehr nur *über* Menschen zu reden, sondern vielmehr *mit* ihnen. Und genau das tun wir: Wir suchen in unserer Arbeit mit Kindern den Austausch auf Augenhöhe. Kinder wollen mit den Problemen, die sie schon in einem frühen Alter haben, ernstgenommen werden. Bei uns sind es die »großen Fragen«. Wir haben unser Stück für Menschen ab sieben Jahren angesetzt, aber wir hatten auch oft Menschen schon ab vier, fünf Jahren im Publikum, und auch wenn sie vielleicht nicht alles verstehen, sind sie dabei und nehmen etwas mit. Weil wir auch bei ihnen auf Augenhöhe achten. Für uns ist der künstlerische Freiraum sehr wichtig. Wir haben uns entschieden, mit einer Produktionsleitung zu arbeiten.⁵ Das ist für eine sehr junge Gruppe insofern schwierig, als man immer alles selber machen will, aber für unseren Prozess war die Produktionsleitung extrem hilfreich. Als junge oder neue Gruppe in der freien Szene leistet man oft unbezahlte Arbeit, und wir sind sehr glücklich, dass diese Arbeit im Nachhinein noch bezahlt werden konnte.

Petra Fischer: Wie sieht es allgemein mit den Produktionsbedingungen aus, wenn man für ein junges Publikum arbeitet, im Gegensatz zur Arbeit für ein erwachsenes Publikum? Wo zeigen sich besondere Herausforderungen, die Sie bei Ihrem ersten Projekt bemerkt haben?

Mikki Levy-Strasser: Wir haben mit einem Wettbewerb angefangen, der zu einer Residence am Dschungel Wien geführt hat, die es uns

ermöglicht hat zu recherchieren.⁶ Ohne diese Recherchephase, allein mit sieben Wochen Proben, hätten wir das Stück nicht auf die Bühne bringen können. Sieben bis acht Wochen Proben kann man sich als eine Gruppe von unserer Größe mit dem, was man an öffentlichen Geldern und von Stiftungen bekommt, leisten. Aber ohne Recherchezeit geht es nicht. Ich habe den Eindruck, dass sich die Förderlandschaft langsam verändert, sodass auch die Recherchephasen ernster genommen und dass dafür zunehmend finanzielle Mittel bereitgestellt werden. Damit bekommen auch junge Gruppen nach einer ersten oder zweiten Produktion die Möglichkeit, ohne Premierendruck zu recherchieren. Wir sind jetzt wieder daran, ein neues Stück zu entwickeln, und merken, dass wir die Recherchephase brauchen, um überhaupt nachhaltiges Theater für ein junges Publikum schaffen zu können.

Dominique Enz: Etwas Besonderes beim Arbeiten für ein junges Publikum sind die Vorstellungen für Schulklassen. Man hat einen großen Vorteil, wenn man es schafft, in die Plattformen hineinzukommen, die mit Schulklassen zusammenarbeiten. Bei uns war es tatsächlich so, dass die Schulvorstellungen bereits ausverkauft waren, bevor die regulären Tickets online waren. Mit den Schulvorstellungen sind wir wieder bei dem Anliegen der Diversität, das Diana Rojas-Feile vorhin erwähnt hat: Das Publikum ist vier Jahre alt, es hat sich nicht selbst entschieden zu kommen, aber wenn die Lehrpersonen Vorstellungen buchen, kommen eben nicht nur Kinder von Eltern, die selbst ins Theater gehen, zu uns. Dank der Schulvorstellungen können wir Menschen ansprechen, die wir sonst nicht ohne Weiteres erreichen können.

Petra Fischer: Für ein junges Publikum zu arbeiten, heißt, mit spezifischen Bedingungen umgehen zu müssen: erschwerte Umstände bei der Sicherstellung angemessener Produktionsbedingungen, kindergerechte Uhrzeiten für Proben und Vorstellungen, der Gedanke, wenn man Theater für ein junges Publikum mache, habe man die Zwei auf dem Rücken und müsse sich davon wieder befreien. Und doch haben Sie sich entschieden, schon früh nach der Ausbildung genau das zu machen. Was gab den Ausschlag für diese Entscheidung? Was hat Sie

motiviert, zumal es in der Ausbildung bislang wenig gibt, was man an Erfahrung im Bereich Kinder- und Jugendtheater mitnehmen kann?

Stephan Q. Eberhard: Die Sache mit der Zwei auf dem Rücken würde ich gern korrigieren. Zunächst ist der Altersunterschied nach den Kategorien »Kinder« und »Erwachsene« eine Vereinfachung. Es ist ja nicht so, dass auf der einen Seite die Kinder als Einheit stehen und auf der anderen Seite die Erwachsenen, die alle ungefähr gleich sind. Was entscheidend ist, ist der Austausch zwischen erwachsenen und jungen Menschen. Die Arbeit von FUTUR2 wäre nicht möglich ohne Leute wie Milena Kaute⁷, die mit ihrer Expertise in unserer Recherchephase herauskriegt, was junge Menschen beschäftigt und wie sie sich fühlen. Und was die Uhrzeiten betrifft, finde ich es gut, von neun bis vier oder von zehn bis sechs zu arbeiten. Bei Produktionen, die nicht für ein junges Publikum gedacht sind, wird manchmal rund um die Uhr durchgearbeitet, was nicht immer produktiv ist.

Edith Sophia Godau: Die Reaktionen des jungen Publikums auf Vorstellungen und die Gespräche hinterher haben eine ganz andere Intensität als bei Erwachsenen. Und die ersten Theatererfahrungen können prägend sein. Darin liegt unsere Motivation, und da sehe ich einen Auftrag für uns: Diversität auf die Bühne zu bringen, Verhandlungen dessen auf die Bühne zu bringen, womit die jungen Menschen später zu kämpfen haben werden. Und wenn das auch noch freudestrahlend geschieht und hinterher tolle Diskussionen stattfinden, dann ist es das Engagement auf jeden Fall wert.

Diana Rojas-Feile: Ich mache Theater spezifisch für Kinder und junges Publikum, aber meine Stücke werden auch für Erwachsene gespielt. Das ist mein Anspruch. Wir hatten die Möglichkeit, das *Uhu Experiment* auch nur für Erwachsene zu spielen, und es hat sehr gut funktioniert. Es sind dort andere Punkte, über die man lacht oder nachdenkt, und es sind andere Gespräche, die geführt werden. Im Kinder- und Jugendtheaterbereich arbeitet man zu Tageszeiten, die nicht alle Künstler:innen schätzen. Aber man kann viel öfter spielen als für Erwachsene. In der Stadt Zürich etwa spielt man für Erwachsene ungefähr

achtmal, wenn man von der Stadt Geld bekommt, und vielleicht noch an zwei oder drei anderen Orten. Mit Kinder- und Jugendtheater kann man, wenn es gut läuft, zwanzig- bis vierzig- oder fünfzigmal spielen. Vielleicht gibt es weniger Anerkennung von der künstlerischen Welt, aber praktisch kann ich viel mehr arbeiten und verdienen.

Petra Fischer: Dominique Enz, Sie haben im Sommer des letzten Jahres Ihr Regiestudium in Hamburg abgeschlossen. Dann haben Sie für ein junges Publikum zu arbeiten angefangen. Woher kommt Ihre Motivation?

Dominique Enz: Bei uns in der Ausbildung gab es zwei tolle Workshops zu Kinder- und Jugendtheater von zwei Theaterfrauen. Das waren eigentlich die zwei besten Kurse im ganzen Studium. Die Kursleiterinnen haben Fragen gestellt, die auch mir unter den Nägeln gebrannt haben: Wer ist denn eigentlich das Publikum, wen wollen wir überhaupt ansprechen, wie ist das Verhältnis von Theater und Publikum? Dieser Fokus auf das Publikum steckt schon im Begriff »Kinder- und Jugendtheater«. Und auch wenn ich mich ans Erwachsenentheater wagen würde, würde ich mich mit der Frage nach dem Publikum beschäftigen, in welcher Form auch immer. Der andere Punkt ist, dass ich im Kinder- und Jugendtheater bis jetzt nur mit Leuten zu tun gehabt habe, denen es um die Sache ging, nicht um ihr Ego. Ich nehme bei der Arbeit für ein junges Publikum viel Wertschätzung wahr.

Petra Fischer: Ich komme zu meiner letzten Frage. Wenn Sie für die nächsten fünf Jahre einen Wunsch für die künstlerische Praxis frei hätten, was würden Sie sich wünschen?

Edith Sophia Godau: Etwas, was ich mir sehr wünsche, ist, dass es üblicher wird, Produktionen für *tout publique* zu haben, also für ein gemischtes Publikum. Ich glaube, es lohnt sich, das zu stärken, weil ganz besondere Prozesse stattfinden, wenn Erwachsene und Kinder zusammen etwas anschauen, was beide unterschiedlich berührt, und sie einander dabei erleben. Das würde Formate bedingen, die durchlässiger sind als entweder Schulvorstellungen oder Abendvorstellungen.

Stephan Q. Eberhard: Genau. Dafür müssen aber Vorurteile überwunden werden. Wenn es heißt, ein Stück sei ab zehn Jahren, sollte nicht ein Großteil des Publikums denken: Aha, Kindertheater, da gehe ich nicht hin, oder nur mit meinen Kindern.

Marie Jeger: Ich kann mich dem nur anschließen. Ich denke, beim Theater für ein junges Publikum kommt mit der Frage, wie man das Publikum ansprechen kann, eine zusätzliche Ebene hinzu. Egal, was man kreiert oder choreografiert, es ist spannend zu fragen: Wie kann das, was ich mache, auch jemanden ansprechen, der oder die nicht die Stückbeschreibung gelesen hat?

Dominique Enz: Mein Wunsch ist, dass wir nach den Vorstellungen mehr miteinander sprechen. Wir haben bei einer Produktion für die Nachbereitung Schulklassen besucht.⁸ Ich habe von achtzig Leuten gehört, was sie gesehen haben, oder Fragen gestellt bekommen. Das war toll. Ich fände es schön, wenn das selbstverständlicher wäre. Theater ist ja nicht mit der Aufführung fertig, sondern damit fängt erst etwas an.

Diana Rojas-Feile: Ich wünsche mir mehr Mut, wenn es um gesellschaftliche Themen geht, wenn man über Diversität und Teilhabe spricht. Kinder- und Jugendtheater hat eine Funktion in der Gesellschaft, und diese Funktion sollten wir unterstützen, vor der Bühne, auf der Bühne und hinter der Bühne. Diversität bedeutet nicht allein People of Color (PoC), sondern auch unterschiedliche ästhetische Formen, unterschiedliche Publika und Vermittlungsformate. Wir sollten z. B. auch für blinde Menschen programmieren und überhaupt in der Programmation mutig und risikofreudig sein.

Mikki Levy-Strasser: Wenn ich meinen Freunden sage, dass wir unser Stück für Menschen ab sieben Jahren spielen, sagen sie: Ich glaube, da komm ich nicht hin, weil es nicht für mich ist. Aber wenn sie dann doch kommen, sind sie begeistert. Ich denke, es geht darum, den Begriff Kindertheater neu anzugehen und zu vermitteln. Nicht nur wir als Gruppen und Spieler:innen, sondern auch die Theaterhäuser

sollten die Bedeutung von Theater für ein junges Publikum nach außen tragen. Ich wünsche mir auch mehr Recherchebeiträge. Recherche, gerade mit Kindern, ist zentral für die Übersetzung von Themen ins Theatrale und dann auch für das Gespräch nach einer Vorstellung. Das Gespräch, das nach der Vorstellung beginnt, ist ja eigentlich das Spannendste.

Petra Fischer: Mit diesem Ausblick beenden wir dieses Gespräch. Ich danke Ihnen herzlich für Ihre Leidenschaft, für Ihre Professionalität, für Ihre Neugier. Erlauben Sie mir zum Schluß eine Bemerkung aus aktuellem Anlass. Vor über hundert Jahren hatte die Schaffung von Kinder- und Jugendtheater als gesellschaftspolitische Aufgabe im Programm der russischen Oktoberrevolution eine hohe Priorität. Was aber heute, am 24. Februar 2022, von diesem Land ausgeht, ist unfassbar.⁹ Umso wichtiger ist es, dass das, was unsere Welt ausmacht und ausmachen kann, in unseren Geschichten, in unseren Theaterformen gegenwärtig ist. Und dass wir uns dessen bewusst sind, dass unsere Theaterwelt in einem viel größeren Rahmen steht. Ich danke Ihnen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. <https://schlachthaus.ch/mitmachen/kicks!-dramatic-arts-for-young-audiences> und <https://schlachthaus.ch/stueck/4996>; siehe auch <https://rabe.ch/2022/05/17/theater-und-tanzfestival-fuer-junges-publikum-kicks/>.
- 2 Im originalen Stücketitel wird beim Wort »groß« die schweizerische Schreibweise mit Doppel-s verwendet.
- 3 Theaterbrut ist ein Projekt des Theaters Stadelhofen in Zürich, das sich für innovatives Kindertheater engagiert und den Dialog zwischen Künstler:innen und Kindern ermöglicht (<https://www.instagram.com/accounts/login/?next=/theaterbrut/>).
- 4 Siehe den Beitrag von Maïke Gunsilius in diesem Band, S. 20–35.
- 5 Die Produktionsleitung bei *Das grosse Fragen* von goldtiger hat die Kulturmanagerin und Festivalmacherin Patricia Bianchi inne.
- 6 Dominik Baumann, Theresa Künz, Mikki Levy-Strasser und Fiona Schreier von goldtiger wurden in der Saison 2018/19 als Artists in Residence in den Dschungel Wien, Theaterhaus für Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene, eingeladen (<https://www.dschungelwien.at/>).
- 7 Die Performerin und Theaterpädagogin Milena Kaute ist bei FUTUR2 für Recherche und Vermittlung zuständig.
- 8 Es handelt sich um das Stück *Waisen* von Dennis Kelly in der Produktion der freien Theatergruppe Atoll. UA/Premiere 25. 1. 2022 im Jugendkulturhaus Dynamo, Zürich (<https://bernetta.net/atoll/waisen>).
- 9 Am 24. 2. 2022 begann der Angriffskrieg Russlands gegen die Ukraine.

Panorama du théâtre jeune public romand

« Les compagnies de théâtre romandes considèrent le jeune public comme un vrai public. »
Sophie Gardaz

Sophie Gardaz dirige le Petit Théâtre depuis 2005. Situé au pied de la cathédrale à Lausanne, dans le canton de Vaud, ce lieu plein de charme est l'une des rares salles de spectacles de Suisse romande entièrement dédiées à la jeunesse. Lauréate du Prix suisse de théâtre en 2022, Sophie Gardaz évoque le développement du théâtre jeune public dans la capitale vaudoise et dans l'ensemble de la Suisse romande.

Cécile Dalla Torre : La création du Petit Théâtre à Lausanne remonte aux années 1990. Quel était le contexte de l'époque ?

Sophie Gardaz : Le Théâtre pour enfants de Lausanne (TPEL), dirigé par Claude Vallon, un passionné, accueillait des pièces pour le jeune public. Celui-ci réalisait un travail extraordinaire sur le terrain en proposant des animations scolaires. Il faisait venir des spectacles du monde entier à Lausanne. Il a même été en chercher en Chine. Le théâtre n'était pas doté d'une salle propre à l'époque et n'existe plus aujourd'hui. Du côté du Petit Théâtre, trois metteurs en scène créaient des spectacles pour le jeune public chacun de leur côté dans des lieux différents. La Ville leur a confié la salle du Petit Théâtre en la dotant d'une mission de création. En outre, il existait aussi le Théâtre des Marionnettes de Lausanne. Il est dirigé aujourd'hui par Lionel Caille. En tant que théâtre coproducteur, le Théâtre des Marionnettes de

Lausanne présente également des créations à son public. Parmi ces trois structures, seul le Petit Théâtre possède un lieu propre.

Cécile Dalla Torre : A Genève, le Théâtre des Marionnettes (TMG) a fêté ses 90 ans en 2019 et le Théâtre Am Stram Gram ses 30 ans en 2022. Outre ces pôles genevois et le Petit Théâtre lausannois, quelles sont les salles romandes dédiées à l'enfance et la jeunesse ?

Sophie Gardaz : En Valais, la Bavette, à Monthey, est aussi un lieu de création. Il est dirigé par Catherine Breu. A Biemme, le Théâtre de la Grenouille propose également des créations pour le jeune public. Charlotte Huldi, sa directrice, est la seule présente sur les deux terrains linguistiques. Les autres théâtres ont une programmation mixte.

Cécile Dalla Torre : En 2014, le Festival d'Avignon a intégré le théâtre jeune public dans sa programmation, ce qui lui a donné une grande visibilité. Cela a-t-il aussi participé à son essor en Suisse romande ?

Sophie Gardaz : J'ai plutôt l'impression qu'il s'agit d'un développement continu, avec des moments clés, parfois des reculs et des avancées. Aujourd'hui, on constate une mixité dans le travail de beaucoup de compagnies de théâtre romandes, qui considèrent le jeune public comme un public à part entière, vers qui elles peuvent s'adresser sans dénaturer leurs recherches ni quitter un réseau. Il a fallu du temps et de l'énergie, mais nous avons réussi à combattre efficacement les a priori du milieu artistique. Pour ce qui est du Festival d'Avignon, la création de la Sélection suisse en Avignon en 2016, qui programme régulièrement des spectacles jeune public, a contribué à leur donner une visibilité internationale. *C'est tes affaires !* figurait dans la sélection cette année, un spectacle d'improvisation créé au Petit Théâtre. Il y en a eu deux autres également, *1985...2045* de Kajibi Express et *Hocus Pocus* de Philippe Saire, pour qui le passage à Avignon a été déterminant, même si une grosse tournée était déjà prévue en amont. C'est un spectacle esthétiquement très fort et pourtant léger à tourner. Ce sont des atouts importants pour la diffusion dans les salles qui proposent des spectacles pour le jeune public, pas toujours bien équipées. On a demandé

à Philippe Saire à quand le prochain spectacle jeune public, mais cette incursion devrait rester exceptionnelle. *Hocus Pocus* devait partir en tournée sur d'autres continents, des dates étaient prévues en Inde et au Japon quand le Covid a passé par là... On espère que ce spectacle va pouvoir reprendre la route.

Cécile Dalla Torre : Philippe Saire avait-il déjà créé des spectacles pour enfants ?

Sophie Gardaz : Nous avons participé tous les trois avec Hélène Cattin à la conception-crédation du *Petit Prince écarlate*, ce qui l'a familiarisé avec le jeune public. Quand il a créé *Vacuum*, un spectacle avec un système d'éclairage permettant des apparitions magiques, il m'a proposé de réaliser un spectacle jeune public avec ce même concept et je l'ai encouragé à le faire.

Cécile Dalla Torre : Quelle rôle le Petit Théâtre joue-t-il aujourd'hui ?

Sophie Gardaz : Proposer une saison complète jeune public avec des créations et des accueils en alternance, en privilégiant la diversité des formes et des approches avec une haute exigence de qualité. Les spectacles destinés au très jeune public ont fait leur apparition dans notre programmation et rencontrent un succès grandissant.

Cécile Dalla Torre : Votre travail de directrice-programmatrice a-t-il évolué au fil des ans ?

Sophie Gardaz : Aujourd'hui, nous travaillons davantage en réseau pour la coproduction de spectacles et la visibilité des compagnies. Quand des spectacles sont créés au Petit Théâtre, nous menons chaque fois un travail d'accompagnement particulier, sur mesure, selon les besoins et la nature du projet, que ce soit au niveau artistique, technique ou administratif. Nous coproduisons avec des compagnies et aussi avec des théâtres, notamment ceux qui créent des spectacles pour les jeunes, comme Am Stram gram, le Théâtre du Loup, le Théâtre des Marionnettes de Genève ou la Bavette.

Cécile Dalla Torre : Comment le réseau romand jeune public s'est-il constitué ?

Sophie Gardaz : En 2016, avec Isabelle Matter, directrice du TMG, et Catherine Breu, directrice de La Bavette, nous avons initié le projet intitulé « La Course d'école ». Nous nous étions rendu compte de l'absence de compagnies romandes au festival Momix en Alsace, où nous nous rendons souvent. Les programmateurs n'avaient aucune idée de ce qui se passait sur le territoire romand. Nous les avons invités à venir dans nos théâtres pour découvrir les artistes que nous programmions. Cette rencontre fut un succès et nous poursuivons l'aventure chaque année, avec Am Stram Gram qui nous a rejoint par la suite. En 2022, une quarantaine de programmeur-ices français-es ont fait le déplacement, ainsi que des membres de l'ASSITEJ (Association suisse du théâtre pour l'enfance et la jeunesse). Nous avons eu envie de créer un rapprochement avec cette association, dont l'activité se concentre aujourd'hui en Suisse alémanique.

Cécile Dalla Torre : Quels liens entretenez-vous avec les institutions pour l'enfance et la jeunesse en Suisse alémanique ?

Sophie Gardaz : Le théâtre en Suisse alémanique est organisé sur le modèle allemand, avec, d'une part, les Stadttheater, théâtres municipaux dotés de moyens financiers conséquents qui programment parfois des spectacles jeune public. Ces spectacles sont inscrits dans leur répertoire. Ils ne tournent que rarement et ne cherchent pas de partenaires. D'autre part, il existe une scène indépendante beaucoup moins dotée, qui programme parfois du jeune public mais dans des conditions précaires. Des institutions comme Am Stram Gram ou le Petit Théâtre, pourvues d'une mission de création et subventionnées à cette fin, ont peu d'équivalents. D'où la difficulté à trouver des opportunités concrètes de collaboration. A cela s'ajoute la barrière de la langue. Si le théâtre pour adultes peut être surtitré, ce n'est pas le cas du théâtre jeune public ; sans compter la question des dialectes très présents dans le jeune public. Seuls les objets chorégraphiques ou sans paroles peuvent circuler facilement. Mais la volonté de collaborer existe de part et d'autre malgré tout et nous sommes prêts à faire preuve d'inventivité.

Cécile Dalla Torre : Il ne faut pas sous-estimer les enfants, qui peuvent comprendre toutes les formes d'art. La seule adaptation des pièces qui leur sont destinées réside dans l'accessibilité du texte, dites-vous.

Sophie Gardaz : Toutes les formes d'art peuvent s'adresser au jeune public. A la condition de les rendre accessibles. Pour les auteurs et autrices notamment, cela suppose une approche plus spécifique. C'est aussi une question de rythme car la durée de concentration des enfants n'est pas la même que celle des adultes. Avec l'expérience, j'arrive plus facilement à juger de l'âge qui est adapté à tel ou tel type de projet, même s'il m'arrive encore de me tromper ! Une forme narrative linéaire impliquant par exemple un personnage central confronté à des épreuves conviendra parfaitement à un public dès 7 ans. Un spectacle axé sur la sensation, l'immersion, voire l'abstraction, sera davantage accessible aux tout-petits. Cette question intervient très vite dans le processus de création, ce qui trouble souvent les compagnies. Une fois que l'on a déterminé un âge minimum, les écoles réservent leurs places en fonction de ce critère. En revanche, les spectacles jeune public offrent différents niveaux de lecture et les plus grands doivent toujours y trouver aussi leur compte.

Cécile Dalla Torre : Votre bassin de population, qui va bien au-delà de la Ville de Lausanne, s'étend-il dans l'ensemble du canton ?

Sophie Gardaz : Pour le public familial, sans avoir réalisé d'études, je pense que plus d'un tiers de nos spectateur·ices vient de l'extérieur de Lausanne. Pour les scolaires, notre plus gros demandeur reste la Ville, mais le canton de Vaud est vaste, nous avons des classes qui viennent de Coppet à Château-d'Oex, en passant par Bex et Le Sentier. Depuis plusieurs années, la plupart des représentations affichent complet déjà en début de saison. C'est une formidable preuve de succès qui nous remplit de fierté. D'autant que notre public se renouvelle constamment, au rythme des familles qui nous quittent quand leurs enfants grandissent et qui laissent la place à d'autres avec des enfants plus jeunes. Avec notre modeste jauge de 120 places, nous programmons entre 200 et 220 représentations par saison, ce qui est considérable. Nous jouons

deux fois le samedi et le dimanche, parfois trois quand les spectacles sont courts. Nous avons atteint nos limites et nous ne pourrions pas programmer une représentation de plus. Nous savons que nous n'arrivons pas à répondre à la demande. Je vois d'un très bon œil quand d'autres lieux lausannois proposent des spectacles pour les jeunes. Il nous faudrait sinon être équipés d'une deuxième salle, avec davantage de moyens financiers et humains. Il a souvent été question de déplacer le Petit Théâtre dans un lieu plus vaste, mais le charme de la maison et de son jardin, situés au pied de la Cathédrale, exercent un puissant attrait sur le public, les artistes et toutes les personnes qui y travaillent. Alors, malgré la pression qu'il engendre, nous gérons aussi bien que possible ce succès très gratifiant.

Cécile Dalla Torre : Le Petit Théâtre n'est-il pas outillé de deux salles ?

Sophie Gardaz : Nous proposons parfois des spectacles dans une yourte en automne ou au printemps, ou dans une autre structure installée dans notre jardin qui s'y prête très bien. Mais nous ne pouvons pas accueillir en même temps un spectacle dans notre salle et un autre dans la yourte, ça bouchonnerait à la caisse et dans l'espace d'accueil du public. Parfois, nous organisons des spectacles dans d'autres théâtres et nous y emmenons nos spectateur-ices. Mais les dimensions du Petit Théâtre restent idéales pour accueillir des enfants, qui ne sont pas toujours à l'aise dans des grands théâtres parfois très impressionnants et apprécient l'intimité du lieu.

Cécile Dalla Torre : Comment travaillez-vous à la réception des œuvres par le jeune public ?

Sophie Gardaz : Nous nous adressons aux écoles avant leur venue au théâtre, nous leur transmettons un dossier pédagogique et leur proposons un échange avec les artistes à l'issue de la représentation. Tous les spectacles traitant de thèmes forts sont sujets à réflexion et à discussion, et de fait, nous participons à la pédagogie, en aidant un peu les enfants à grandir, à avoir confiance en eux et en leur singularité. Mais nous ne sommes pas au service de l'école. Nous nous positionnons

comme partenaires et collaborons avec elle, mais nous mettons beaucoup de soin dans l'accueil pour qu'il n'y ait aucune confusion possible entre l'école et le théâtre dans la tête des élèves que nous accueillons. Notre mission est de les éveiller à la culture, de leur donner confiance en leur propre regard et de leur apporter des expériences fortes, sans pour autant nous investir dans un éventuel prolongement pédagogique. Si l'école veut s'emparer de cette tâche, nous en sommes ravies et, nous sommes prêtes à collaborer, mais il est important que chacun joue son rôle. En revanche, nous avons initié un rapprochement avec les écoles qui forment les enseignant-es et les éducateur-ices. C'est important pour nous d'intervenir à ce niveau-là pour pouvoir sensibiliser les personnes qui viendront au théâtre plus tard avec leurs élèves aux enjeux et à l'importance de l'éveil culturel.

Cécile Dalla Torre : Le Petit Théâtre développe-t-il un travail de médiation auprès du jeune public ?

Sophie Gardaz : Là encore, nous sommes tributaires de la taille de nos locaux et de notre équipe ainsi que des ressources financières supplémentaires que nous arrivons à réunir pour remplir cette mission. Nous avons mis sur pied le projet « Bouche à Oreille », qui se déroule en classe, avec des comédien-nes, à travers six rencontres. Ce dispositif vise un double but. D'une part, stimuler le goût de la lecture à haute voix par une approche ludique et, d'autre part, faire découvrir des pièces de théâtre jeune public. La rencontre avec l'auteur qui fait le déplacement en classe permet aux enfants de se familiariser avec son travail d'écrivain. Nous avons initié cette action il y a quatre ans et elle rencontre un succès grandissant. Un autre projet appelé « Circul'actions » réunit des théâtres des régions riveraines du Léman et nous permet de faire circuler nos publics au-delà des frontières, de part et d'autre du lac. Le TMG, Am Stram Gram, la Bavette, L'Esplanade à Divonne et La Maison des Arts de Thonon en font notamment partie. Nous accueillons également chaque année une vingtaine de classes, à raison d'une classe à la fois, qui viennent le temps d'une journée découvrir toutes les facettes du théâtre.

Theater für junges Publikum in der Romandie: ein Panorama

»Die Westschweizer Theatergruppen betrachten das junge Publikum als ein vollwertiges Publikum.«
Sophie Gardaz

Sophie Gardaz leitet das Petit Théâtre seit 2005. Dieser charmante Ort am Fuße der Kathedrale in Lausanne im Kanton Waadt ist eine der wenigen Spielstätten in der Westschweiz, die ganz dem Theater für junges Publikum gewidmet sind. Sophie Gardaz, die 2022 mit dem Schweizer Theaterpreis ausgezeichnet wurde, spricht über die Entwicklung des Theaters für junges Publikum in der Hauptstadt des Kantons Waadt und in der gesamten Westschweiz.

Cécile Dalla Torre: Die Gründung des Petit Théâtre in Lausanne geht auf die 1990er-Jahre zurück. Wie war der damalige Kontext?

Sophie Gardaz: Im Théâtre pour enfants de Lausanne (TPEL), das von Claude Vallon, einem Enthusiasten, geleitet wurde, wurden Stücke für das junge Publikum aufgeführt. Mit seinem Angebot an Schulvorstellungen leistete Vallon außergewöhnliche Arbeit vor Ort. Er holte Aufführungen aus der ganzen Welt nach Lausanne. Sogar aus China hat er welche geholt. Das Theater verfügte damals nicht über einen eigenen Saal, und es existiert heute nicht mehr. Was das Petit Théâtre betrifft, schufen drei Regisseure unabhängig voneinander an verschiedenen Orten Aufführungen für ein junges Publikum. Die Stadt hat ihnen den Saal des Petit Théâtre anvertraut und dieses mit dem Auftrag für Eigenproduktionen versehen. Darüber hinaus gab es noch das Théâtre des Marionnettes de Lausanne. Es wird heute von Lionel

Caille geleitet. Als Koproduktionstheater präsentiert auch das Théâtre des Marionnettes de Lausanne seinem Publikum Originalproduktionen. Von diesen drei Institutionen besitzt nur das Petit Théâtre eine eigene Spielstätte.

Cécile Dalla Torre: In Genf feierte das Théâtre des Marionnettes (TMG) 2019 sein 90-jähriges und das Théâtre Am Stram Gram 2022 sein 30-jähriges Jubiläum. Abgesehen von diesen Genfer Zentren und dem Petit Théâtre in Lausanne, welche Theater in der Romandie sind Kindern und Jugendlichen gewidmet?

Sophie Gardaz: La Bavette im Wallis, in Monthey, ist auch ein Ort, an dem produziert wird. Es wird von Catherine Breu geleitet. In Biel bietet das Théâtre de la Grenouille ebenfalls Produktionen für das junge Publikum an. Charlotte Huldi, seine Leiterin, ist die einzige, die in beiden Sprachgebieten tätig ist. Die anderen Theater haben ein gemischtes Programm für junges und für erwachsenes Publikum.

Cécile Dalla Torre: 2014 hat das Festival d'Avignon das Theater für junges Publikum in sein Programm aufgenommen, was diesem große Sichtbarkeit verliehen hat. Hat das auch zu seinem Aufschwung in der Westschweiz beigetragen?

Sophie Gardaz: Ich habe eher den Eindruck, dass es sich um eine kontinuierliche Entwicklung handelt, mit Schlüsselmomenten, gelegentlichen Rückschlägen und Fortschritten. Heute ist in der Arbeit vieler Westschweizer Theatergruppen eine Durchmischung festzustellen: Sie arbeiten für erwachsenes wie für junges Publikum. Sie betrachten die Jungen als vollwertiges Publikum, an das sie sich wenden können, ohne ihre Fragestellungen zu verfälschen oder ihr Netzwerk zu verlassen. Es hat Zeit und Energie gekostet, aber es ist uns gelungen, die Vorurteile der Kunstszene wirksam zu bekämpfen. Was das Festival d'Avignon betrifft, so hat die Schaffung der Sélection suisse en Avignon (www.selectionsuisse.ch) im Jahr 2016, die regelmäßig Aufführungen für junges Publikum auf dem Programm hat, dazu beigetragen, diesen eine internationale Sichtbarkeit zu verleihen. *C'est tes*

affaires! war dieses Jahr in der Auswahl enthalten, ein Improvisationsstück, das im Petit Théâtre uraufgeführt wurde. Es gab auch zwei andere, 1985... 2045 von Kajibi Express sowie *Hocus Pocus* von Philippe Saire, für den der Auftritt in Avignon entscheidend war, auch wenn im Vorfeld bereits eine große Tournee geplant war. Es handelt sich um eine ästhetisch wirkungsvolle Aufführung, mit der dennoch leicht auf Tour zu gehen ist. Das sind wichtige Vorteile für Vorstellungen in den nicht immer gut ausgestatteten Sälen, in denen Aufführungen für ein junges Publikum angeboten werden. *Hocus Pocus* sollte auf anderen Kontinenten auf Tournee gehen, es waren Termine in Indien und Japan geplant, als Covid dazwischenkam. Wir hoffen, dass diese Produktion sich wieder auf den Weg machen kann.

Cécile Dalla Torre: Hatte Philippe Saire zuvor schon Aufführungen für Kinder gemacht?

Sophie Gardaz: Zusammen mit Héléne Cattin waren wir zu dritt an der Konzeption und Inszenierung von *Le Petit Prince écarlate* beteiligt. Das hat ihn mit dem jungen Publikum vertraut gemacht. Als er *Vacuum* kreierte, ein Stück mit einem Beleuchtungssystem, das magische Erscheinungen ermöglicht, schlug er mir vor, ein Stück für junges Publikum mit demselben Konzept zu realisieren, und ich ermutigte ihn, dies zu tun.

Cécile Dalla Torre: Welche Rolle spielt das Petit Théâtre heute?

Sophie Gardaz: Unsere Aufgabe ist es, eine komplette Spielzeit für junges Publikum im Wechsel von Uraufführungen und Gastspielen anzubieten, wobei die Vielfalt der Formen und Ansätze mit einem hohen Qualitätsanspruch im Vordergrund steht. Aufführungen für ein sehr junges Publikum haben Einzug in unser Programm gehalten und erfreuen sich wachsender Beliebtheit.

Cécile Dalla Torre: Hat sich Ihre Arbeit als Direktorin und Programmgestalterin im Lauf der Jahre verändert?

Sophie Gardaz: Heute arbeiten wir im Interesse der Koproduktion von Aufführungen und der Sichtbarkeit der Kompanien stärker vernetzt. Wenn Stücke im Petit Théâtre uraufgeführt werden, führen wir jedes Mal eine besondere Begleitarbeit durch, die auf Bedarf und Art des Projekts zugeschnitten ist, sei es auf künstlerischer, technischer oder administrativer Ebene. Wir koproduzieren mit Kompanien und auch mit Theatern, insbesondere mit solchen, die Stücke für Jugendliche kreieren, wie Am Stram Gram, Théâtre du Loup, Théâtre des Marionnettes de Genève oder La Bavette.

Cécile Dalla Torre: Wie ist das Westschweizer Netzwerk für junges Publikum entstanden?

Sophie Gardaz: 2016 haben wir – Isabelle Matter, die Direktorin des TMG, und Catherine Breu, die Direktorin von La Bavette, und ich – ein Projekt mit dem Titel »La Course d'école« initiiert. Uns war aufgefallen, dass es beim Festival Momix im Elsass (www.momix.org), das wir oft besuchen, keine Westschweizer Gruppen gab. Die Programmgestalter:innen hatten keine Ahnung, was auf dem Gebiet der Romandie vor sich ging. Wir luden sie ein, in unsere Theater zu kommen, um die Künstler:innen zu entdecken, die wir programmieren. Diese Begegnung war ein Erfolg, und wir setzten das Abenteuer jedes Jahr fort, auch mit Am Stram Gram, das sich uns später anschloss. Im Jahr 2022 reisten rund 40 französische Programmgestalter:innen sowie Mitglieder der ASSITEJ (Schweizerischer Verband für Kinder- und Jugendtheater) an. Wir hatten Lust, eine Annäherung an diesen Verband zu schaffen, dessen Aktivitäten sich heute auf die Deutschschweiz konzentrieren.

Cécile Dalla Torre: Welche Verbindungen unterhalten Sie zu den Theaterinstitutionen für Kinder und Jugendliche in der Deutschschweiz?

Sophie Gardaz: Das Theater in der Deutschschweiz ist nach dem deutschen Modell organisiert. Einerseits gibt es die Stadttheater mit beträchtlichen finanziellen Mitteln, die manchmal auch Aufführungen für ein junges Publikum auf dem Programm haben. Diese

Aufführungen gehören zu ihrem Repertoire. Sie gehen nur selten auf Tournee und suchen nicht nach Partnern. Andererseits gibt es eine weitaus weniger gut ausgestattete freie Szene, die manchmal für junges Publikum programmiert, aber unter prekären Bedingungen. Institutionen wie Am Stram Gram oder das Petit Théâtre, die mit einem Auftrag für Eigenproduktionen ausgestattet sind und für diesen Zweck subventioniert werden, haben nur wenige Entsprechungen. Daher ist es schwierig, konkrete Möglichkeiten zur Zusammenarbeit zu finden. Hinzu kommt die Sprachbarriere. Während das Theater für Erwachsene übertitelt werden kann, ist dies beim Theater für junges Publikum nicht der Fall, ganz zu schweigen von der Frage der Dialekte, die beim jungen Publikum eine grosse Rolle spielen. Nur choreografische oder wortlose Produktionen können problemlos zirkulieren. Aber der Wille zur Zusammenarbeit ist trotz allem auf beiden Seiten vorhanden und wir sind bereit, erfinderisch zu sein.

Cécile Dalla Torre: Man sollte Kinder nicht unterschätzen, da sie alle Kunstformen verstehen können. Sie sagen also, die einzig notwendige Anpassung der Stücke, die für sie bestimmt sind, betreffe die Zugänglichkeit des Textes?

Sophie Gardaz: Alle Kunstformen können sich an ein junges Publikum richten. Voraussetzung ist, dass sie zugänglich gemacht werden. Insbesondere bei Autor:innen setzt dies einen spezifischeren Ansatz voraus. Es ist auch eine Frage des Rhythmus, denn die Konzentrationsdauer von Kindern ist nicht die gleiche wie die von Erwachsenen. Mit zunehmender Erfahrung fällt es mir leichter zu beurteilen, welche Art von Projekten für welches Alter geeignet ist, auch wenn ich mich manchmal noch irre! Eine lineare Erzählform mit einer Hauptfigur, die mit Prüfungen konfrontiert wird, eignet sich z. B. hervorragend für ein Publikum ab sieben Jahren. Eine Aufführung, die auf emotionales Erleben, Immersion oder sogar Abstraktion setzt, ist eher für jüngere Kinder geeignet. Diese Frage meldet sich im Schaffensprozess sehr schnell, was die Theaterkompanien oft verwirrt. Sobald ein Mindestalter festgelegt ist, reservieren die Schulen ihre Plätze nach diesem Kriterium. Demgegenüber bieten Aufführungen für junges Publikum

verschiedene Deutungsebenen – auch die älteren Kinder müssen immer auf ihre Kosten kommen.

Cécile Dalla Torre: Erstreckt sich Ihr Einzugsgebiet, das weit über die Stadt Lausanne hinausgeht, auf den gesamten Kanton?

Sophie Gardaz: Was das Familienpublikum betrifft, denke ich, ohne dazu Forschung betrieben zu haben, dass mehr als ein Drittel unserer Zuschauer:innen von außerhalb von Lausanne kommt. Bei den Schulklassen bleibt unsere größte Nachfragerin die Stadt, aber der Kanton Waadt ist groß, wir haben Klassen, die von Coppet bis Château-d'Oex, aber auch aus Bex und Le Sentier kommen. Seit mehreren Jahren sind die meisten Vorstellungen bereits zu Beginn der Saison ausverkauft. Das ist ein großartiger Erfolgsbeweis, der uns mit Stolz erfüllt. Zumal sich unser Publikum ständig erneuert, da uns Familien verlassen, wenn ihre Kinder älter werden, und Platz für andere mit jüngeren Kindern machen. Mit unserem bescheidenen Fassungsvermögen von 120 Plätzen planen wir pro Saison zwischen 200 und 220 Aufführungen, was eine beachtliche Zahl ist. Wir spielen samstags und sonntags zweimal, manchmal auch dreimal, wenn die Aufführungen kurz sind. Wir haben unsere Grenzen erreicht und könnten nicht noch eine weitere Aufführung ansetzen. Wir wissen, dass wir die Nachfrage nicht befriedigen können. Ich sehe es sehr positiv, wenn andere Orte in Lausanne Aufführungen für Jugendliche anbieten. Ansonsten müssten wir mit einem zweiten Saal ausgestattet werden, mit mehr finanziellen und personellen Mitteln. Es war oft die Rede davon, das Petit Théâtre an einen größeren Ort zu verlegen, aber der Charme des Hauses und seines Gartens am Fuße der Kathedrale übt eine starke Anziehungskraft auf das Publikum, die Künstler:innen und alle Personen, die dort arbeiten, aus. Trotz des damit verbundenen Drucks gehen wir also so gut wie möglich mit diesem sehr befriedigenden Erfolg um.

Cécile Dalla Torre: Ist das Petit Théâtre nicht mit zwei Sälen ausgestattet?

Sophie Gardaz: Manchmal bieten wir im Herbst oder im Frühjahr Aufführungen in einer Jurte an oder in einer anderen Struktur in unserem Garten, der sich dafür sehr gut eignet. Aber wir können nicht gleichzeitig eine Vorstellung in unserem Saal und eine andere in der Jurte veranstalten, da es an der Kasse und im Empfangsbereich für das Publikum zu Staus kommen würde. Manchmal organisieren wir Aufführungen in anderen Theatern und nehmen unsere Zuschauer:innen dorthin mit. Aber die Größe des Petit Théâtre ist immer noch ideal für Kinder, die sich in den großen, manchmal sehr beeindruckenden Theatern nicht immer wohlfühlen und die Intimität des Ortes zu schätzen wissen.

Cécile Dalla Torre: Wie unterstützen Sie die Rezeption der Bühnenerwerke durch das junge Publikum?

Sophie Gardaz: Wir wenden uns an die Schulen, bevor sie ins Theater kommen, wir übermitteln ihnen ein pädagogisches Dossier und bieten ihnen nach der Vorstellung einen Austausch mit den Künstler:innen an. Alle Aufführungen, die schwierige Themen behandeln, regen zum Nachdenken und zur Diskussion an, und in der Tat wirken wir an der Pädagogik mit, indem wir den Kindern ein wenig helfen, erwachsen zu werden, Vertrauen in sich selbst und ihre Einzigartigkeit zu haben. Wir stehen jedoch nicht im Dienst der Schule. Wir positionieren uns als Partner und arbeiten mit ihr zusammen, aber wir legen bei der Betreuung viel Wert darauf, dass es in den Köpfen der Schüler:innen, die wir bei uns begrüßen, keine Verwechslung zwischen Schule und Theater gibt. Unsere Aufgabe ist es, sie für Kultur zu begeistern, ihnen Vertrauen in ihren eigenen Blick zu geben und ihnen starke Erfahrungen zu vermitteln, ohne dass wir uns in einer allfälligen pädagogischen Weiterführung engagieren. Wenn die Schule diese Aufgabe übernehmen möchte, freuen wir uns darüber und sind bereit, mit ihr zusammenzuarbeiten, aber es ist wichtig, dass jeder seine Rolle spielt. Andererseits haben wir eine Annäherung an die Schulen initiiert, die Lehrer:innen und Erzieher:innen ausbilden. Es ist wichtig für uns, auf dieser Ebene tätig zu werden, damit wir die Personen, die später mit

ihren Schüler:innen ins Theater kommen, für die Herausforderungen und die Bedeutung der kulturellen Bildung sensibilisieren können.

Cécile Dalla Torre: Entwickelt das Petit Théâtre eine Vermittlungsarbeit für das junge Publikum?

Sophie Gardaz: Auch hier sind wir abhängig von der Größe unserer Räumlichkeiten und unseres Teams sowie von den zusätzlichen finanziellen Ressourcen, die wir aufbringen können, um diese Aufgabe zu erfüllen. Wir haben das Projekt »Bouche à Oreille« (›Mund-zu-Mund-Propaganda‹) ins Leben gerufen, das in Klassenzimmern unter Mitwirkung von Schauspieler:innen in sechs Begegnungen durchgeführt wird. Diese Maßnahme verfolgt ein doppeltes Ziel. Einerseits soll durch den spielerischen Ansatz die Lust am Vorlesen angeregt werden, andererseits sollen Theaterstücke für junges Publikum entdeckt werden. Die Begegnung mit Autor:innen, die in die Klasse kommen, ermöglicht es den Kindern zudem, sich mit deren Arbeit als Schriftsteller:innen vertraut zu machen. Wir haben diese Aktion vor vier Jahren initiiert, und sie erfreut sich immer größerer Beliebtheit. Ein anderes Projekt namens »Circul'actions« vereint Theater aus den Anrainerregionen des Genfersees und ermöglicht es uns, unser Publikum über die Landesgrenzen hinweg auf beiden Seiten des Sees zirkulieren zu lassen. Zu den Mitwirkenden gehören unter anderem das TMG, Am Stram Gram, la Bavette, L'Esplanade in Divonne und La Maison des Arts in Thonon. Außerdem empfangen wir jedes Jahr rund 20 Schulklassen, pro Tag eine Klasse, die alle Facetten des Theaters kennenlernen soll.

Joan Mompарт

A propos du théâtre jeune public

« L'art ne peut pas exister
sans le regard de l'enfance. »
Chiara Guidi

Joan Mompарт est comédien, metteur en scène et directeur du Théâtre Am Stram Gram, à Genève, depuis 2021. Avec sa compagnie Llum, il y a signé quelques spectacles qui ont fait date : La Reine des Neiges d'après Andersen (2010), Ventrosoleil de Douna Loup (2014), Münchhausen ? de Fabrice Melquiot (2015) ou plus récemment Le Colibri d'Elisa Shua Dusapin (printemps 2022) et OZ (automne 2022) qui, dans la foulée de sa création, partira en tournée internationale.

Centre international de création, partenaire de l'enfance et la jeunesse, le Théâtre Am Stram Gram a été fondé par Dominique Catton et Nathalie Nath en 1974. En 1992, la Ville de Genève construit le bâtiment du 56, route de Frontenex. Doté d'une salle de 337 places avec un vaste plateau, le lieu dispose également d'une seconde salle, entièrement modulable, pouvant accueillir jusqu'à 100 spectateur-ices, pour les répétitions, l'accueil, la création de petites formes et pour ses ateliers hebdomadaires de pratique artistique. Entre 2012 et 2021, il a été dirigé par l'auteur de théâtre Fabrice Melquiot.

Dédié au « tout public », pluridisciplinaire et intergénérationnel, ce lieu unique est devenu une référence internationale pour la qualité des spectacles qu'il crée ou accueille chaque année.

En ouverture du festival genevois La Bâtie, une rencontre de politique culturelle a eu lieu le 25 août 2022 entre les directions des théâtres genevois et les candidat-es au Conseil d'Etat genevois. A cette occasion, Joan Mompарт a formulé dans un discours sa vision du théâtre pour le jeune public. Le texte suivant se base sur ce discours.

Théâtre jeune public : théâtre tout public

Plus d'un an après avoir pris la direction du Théâtre Am Stram Gram, je formule le constat suivant à propos du théâtre jeune public : les clichés ont la vie dure. En dépit de l'extraordinaire action des théâtres de création qui lui sont dédiés, pour que l'art vivant à destination de l'enfance et la jeunesse soit perçu comme un terrain d'expérimentation artistique qui ressourçe et vivifie tous les compartiments de l'art scénique, je sens, j'entends et je vois que la perception que l'on se fait du théâtre jeune public est aujourd'hui encore, parfois, un peu réductrice. Nous n'aurions pas de mission par rapport à l'émergence de jeunes artistes ? Nous serions cantonnés à une certaine forme de spectacles ? On ne pourrait pas tout dire aux enfants ? Et d'ailleurs, comprennent-ils vraiment ce que l'on crée, ce que l'on produit ?

En premier lieu, j'aimerais dire que le théâtre jeune public est en fait le théâtre tout public. Peut-être devrait-on d'ailleurs l'appeler ainsi ? C'est déjà le cas dans certains réseaux professionnels car il s'adresse à un éventail très large de générations. Et il s'agit là de l'une des complexités de notre activité. Dans une saison théâtrale, nous devons offrir des propositions artistiques qui conviennent à différentes tranches d'âges. Si ces propositions sont définies par la mention « dès 5 ans », « dès 7 ans » ou « dès 15 ans », ce n'est qu'une limitation qui signifie « à partir de tel âge ». Or il n'existe pas de limitation qui voudrait dire que le spectacle n'est « pas adapté pour des personnes de plus de 30 ans ». En effet, les spectacles « tout public » intéressent, c'est connu aujourd'hui, un public varié, curieux et de tous âges, ce qui semble répondre pleinement à notre mission de service public.

Une fois ce constat établi, on peut se poser la question de savoir ce qui différencie une programmation tout public d'une programmation dite généraliste ou simplement non pensée spécifiquement pour l'enfance et la jeunesse.

Chiara Guidi a fondé avec Romeo Castellucci la Societas Raffaello Sanzio en 1981, en Italie. Nous l'avons accueillie à Am Stram Gram la saison dernière, où elle a donné une conférence sur le théâtre tout public. Chiara Guidi dit en substance que « l'art ne peut pas exister sans le regard de l'enfance ».

En effet, on oublie souvent que le public le plus exigeant qui soit, c'est l'enfant. L'enfant remplit les salles souvent sans l'avoir choisi, mais il donne un crédit, une force extraordinaire à la représentation. C'est un peu « à la vie, à la mort », dirait-on. La force de ces spectateur-ices, c'est d'y croire : foncièrement, totalement, extrêmement... ou pas du tout. Dès lors, la responsabilité de l'artiste est engagée à un niveau supérieur, transcendant. Le phénomène de la validation critique rationnelle est dépassé, on se trouve dans un échange philosophique, poétique, que peu d'assistances parviennent à entretenir. Les enfants sont aussi les actrices et acteurs de la pièce, non seulement parce qu'ils s'expriment, mais parce qu'ils la changent, au-delà de ce qu'on appelle une « bonne » ou « mauvaise » représentation. Ils changent l'art, la présence de l'artiste.

Une attention délicate nous est donc demandée pour capter les mots de nos spectateur-ices, leurs regards, leurs silences, leurs rires, ne plus les prendre seulement comme des encouragements à continuer de créer seul-es, mais comme une incitation à le faire avec elles et eux, horizontalement, dans une écoute humble qui aspire à entrer en conversation vertueuse sur le monde d'aujourd'hui et de demain.

Spectateurs et les spectatrices d'aujourd'hui

Au Théâtre Am Stram Gram, nous nous efforçons de conforter chez les plus jeunes l'audace d'être les spectateurs et les spectatrices d'aujourd'hui – une idée reçue voudrait que notre public soit seulement celui de demain – à travers un dialogue intergénérationnel : tant dans les spectacles participatifs que dans les autres propositions de la saison (Agoras, actions culturelles, expositions, etc.).

L'idée est de libérer nos jeunes spectatrices et spectateurs de la règle, somme toute nouvelle, qui voudrait qu'une salle de théâtre soit forcément l'endroit où l'on doit se taire.

À l'origine, le théâtre grec était une célébration (consacrée à Dionysos, dieu des arts et de la fête) de l'abandon de soi et des hiérarchies sociales – on sait que les esclaves y participaient, on mentionne moins souvent que les enfants aussi : toutes les générations y étaient joyeusement

mélangées. Plus proche de nous, le théâtre élisabéthain était aussi un endroit d'expression où, selon les témoignages, un public issu de toutes les couches sociales montait sur scène pour prendre part à la représentation, dans un rapport à la fiction direct, très proche de celui de l'enfance. Nous avons la volonté de renouer avec ces récits de théâtre, ces esprits populaires, cathartiques et festifs pour donner aux jeunes générations une place aussi importante que celle des adultes (spectateur-ices, critiques d'art, intellectuel·les, théoricien·nes, etc.) dans la relation à l'art.

Am Stram Gram : un théâtre pionnier de service public

Sans oublier son rôle transmetteur d'un art millénaire et défricheur de création contemporaine, sans se cantonner à une ligne artistique exclusive (nous visons à offrir au public des spectacles qui rendent compte de la création actuelle de manière large) et avec la responsabilité que procure le regard de l'enfance et la jeunesse, un centre international de création comme le Théâtre Am Stram Gram est et doit rester un théâtre pionnier dans sa relation au public.

Nous tâchons pour cela de collaborer avec les artistes les plus innovants ; Caroline Bernard, Antoine Frammery, Steven Matthews, Yan Duyvendak, Sarah Ostertag, Sahar Suliman, pour n'en citer que quelques-un·es, et également avec le monde associatif genevois où des idées originales fleurissent, pour être mises au service de la société de l'enfance et la jeunesse (Robin Des Watts, Global Shapers, Step into Action, GreenBuzz, Terragir, Ckatalyzen), ainsi qu'avec les services de la Ville de Genève comme Agenda21 ou les festivals (Les Créatives, Antigél, La Bâtie).

Nous cherchons également à faire rayonner notre action, qui trouve déjà un très bel écho chez de nombreux nouveaux partenaires, au-delà des frontières : avec La Couveuse – accompagnement des nouvelles écritures scéniques pour la petite enfance (en partenariat avec le Théâtre Paris-Villette, le Théâtre Nouvelle Génération de Lyon et le Théâtre Molière-Sète), avec les Agoras nomades, ces espaces de dialogue intergénérationnel autour des thématiques qui animent la société jeune, qui sont programmés de manière semestrielle à Genève,

et qui voyageront bientôt chez nos partenaires du réseau Interreg européen. Avec, enfin, un temps fort jeune public en Avignon, où seront présentées des productions suisses, françaises, canadiennes et belges.

Au Théâtre Am Stram Gram, nous tâchons de faire circuler par des tournées les artistes d'ici, de défendre et renouveler l'image de la production théâtrale jeune public, d'organiser des événements qui mettent le dialogue intergénérationnel au centre, de défendre les artistes émergent-es du territoire, d'aller dans les classes du canton, et de chercher la relation à l'enfance et la jeunesse par les arts.

Nous réinterrogeons en permanence notre posture et notre rôle vis-à-vis des jeunes générations : comme l'expliquait Gérard Mendel, cet anthropologue qui a inspiré l'action de Dominique Catton, et dont la lecture reste absolument novatrice, les adultes, « alors même qu'ils témoignent de compréhension à l'égard des enfants en tant que personnalités, se refusent assez souvent à admettre qu'ils puissent avoir une existence collective, et, au lieu de faciliter la création d'une société jeune, s'y opposent par différents moyens visant à obliger l'enfant à se conformer à la société adulte » (Mendel 1971 : 5).

Dans une maison d'art, comment faire bouger nos positions d'adultes, figures de l'autorité, nous qui ne sommes ni la famille, ni l'école ? Comment favoriser, accompagner l'émergence, dont l'on ressent aujourd'hui les prémices très concrètes, par exemple dans les marches pour le climat, d'une société de l'enfance déchargée des normes adultes ?

Comment éviter « l'infantisme », et proposer de l'horizontalité entre générations dans la relation à l'art vivant, explorer des territoires communs, inviter à réfléchir au vivre ensemble, à imaginer ensemble ? Ce sont les questions qui fondent nos choix de spectacles et d'actions culturelles au Théâtre Am Stram Gram.

Depuis ma perspective, et fort des échanges avec nos collaborateur-ices du réseau, je peux aujourd'hui affirmer ceci : l'endroit le plus vivifiant pour une rencontre avec le public, c'est bien ici, dans les salles de théâtre où viennent les jeunes, les enfants, les ados... C'est le message que j'ai transmis aux jeunes artistes en résidence à l'ABRI, centre pour jeunes talents, à Genève, lorsque son directeur Rares Donca m'a donné la possibilité de leur parler : c'est une bonne chose de viser la

notoriété internationale, mais pour grandir et faire grandir notre art, la présence des enfants devant nos créations est essentielle.

Je vous invite à ne pas manquer l'occasion de découvrir les spectacles tout public / jeune public partout où vous pourrez en voir. Il est des propositions étonnantes qui, lorsqu'elles naissent par nécessité, dans une sincère volonté de dialogue intergénérationnel, peuvent nous ébranler et opérer en nous un changement durable.

Littérature

Mendel, Gérard (1971) : *Pour décoloniser l'enfant – Sociopsychanalyse de l'autorité*. Paris : Payot.

Über das Theater für junges Publikum

»Die Kunst kann ohne den Blick
der Kinder nicht existieren.«

Chiara Guidi

Joan Mompart ist Schauspieler, Regisseur und seit 2021 Direktor des Theaters Am Stram Gram in Genf. Mit seiner Theatergruppe Llum hat er dort einige unvergessene Stücke aufgeführt: La Reine des Neiges nach Andersen (2010), Ventrosoleil von Douna Loup (2014), Münchhausen? von Fabrice Melquiot (2015) und zuletzt Le Colibri von Elisa Shua Dusapin (Frühjahr 2022) und OZ (Herbst 2022), das im Anschluss an seine Premiere auf internationale Tournee gehen wird.

Das Theater Am Stram Gram, internationaler Produktionsort und Partner für Kinder und Jugendliche, wurde 1974 von Dominique Catton und Nathalie Grand gegründet. 1992 baute die Stadt Genf für Am Stram Gram das Gebäude an der Route de Frontenex 56. Das Theater verfügt über einen Saal mit 337 Plätzen und einer großen Bühne sowie über einen zweiten, vollständig modulierbaren Saal für bis zu 100 Zuschauende, der für Proben, Empfang, kleinere Formate und wöchentliche Workshops zur künstlerischen Praxis genutzt wird. Zwischen 2012 und 2021 wurde Am Stram Gram von dem Theaterautor Fabrice Melquiot geleitet.

Dieser einzigartige, dem ›ganzen Publikum‹ gewidmete, multidisziplinäre und generationsübergreifende Ort ist aufgrund der Qualität der Stücke, die hier jedes Jahr produziert oder ausgerichtet werden, zu einem Ort internationaler Bedeutung aufgestiegen.

Zur Eröffnung des Genfer Festivals La Bâtie fand am 25. August 2022 ein kulturpolitisches Zusammentreffen zwischen den Direktionen der Genfer Theater und den Genfer Staatsratskandidat:innen statt. Zu diesem Anlass formulierte Joan Mompart in einer Rede seine Vision des Theaters für junges Publikum als ›Theater für alle‹. Der folgende Text basiert auf dieser Rede.

Theater für junges Publikum: Theater für alle

Mehr als ein Jahr nach der Übernahme der Leitung des Theaters Am Stram Gram stelle ich in Bezug auf das Theater für junges Publikum fest: Klischees sind hartnäckig. Trotz des außerordentlichen Engagements der Produktionsorte, die sich ihm widmen – damit die darstellende Kunst für Kinder und Jugendliche als ein künstlerisches Experimentierfeld wahrgenommen wird, das alle Bereiche der Bühnenkunst nährt und belebt –, spüre, höre und sehe ich, dass die Vorstellung, die man sich vom Theater für junges Publikum macht, auch heute noch gelegentlich zu kurz greift. Wir hätten keinen Auftrag der Förderung werdender Künstlerinnen und Künstler? Wir seien auf eine bestimmte Form von Stücken beschränkt? Man könne Kindern doch nicht alles sagen? Und überhaupt, verstehen sie denn wirklich, was wir machen, was wir zeigen?

Zunächst sei gesagt, dass Theater für junge Zuschauende eigentlich Theater für alle ist. Vielleicht sollte man es auch so nennen, da es sich an ein sehr breites Spektrum von Generationen richtet. In einigen professionellen Netzwerken ist dies bereits der Fall. Und genau das ist eine der Herausforderungen unserer Arbeit. In jeder Spielzeit müssen wir künstlerische Angebote machen, die für verschiedene Altersgruppen geeignet sind. Wenn diese Angebote mit ›ab 5 Jahren‹, ›ab 7 Jahren‹ oder ›ab 15 Jahren‹ definiert werden, ist das nur eine Untergrenze, die ›ab diesem Alter‹ bedeutet. Es gibt jedoch keine Obergrenze, die besagen würde, dass die Aufführung ›nicht für Personen über 30 Jahre geeignet‹ ist. Tatsächlich weiss man inzwischen, dass Aufführungen ›für alle‹ ein vielfältiges, neugieriges Publikum aller Altersgruppen ansprechen, was unserem öffentlich-rechtlichen Auftrag durchaus zu entsprechen scheint.

Im Anschluss kann man sich die Frage stellen, was ein Programm ›für alle‹ von einem Programm unterscheidet, das nicht speziell für Kinder und Jugendliche gedacht ist.

Chiara Guidi gründete 1981 zusammen mit Romeo Castellucci die Societas Raffaello Sanzio in Italien. Wir hatten sie in der vergangenen Saison bei Am Stram Gram zu Gast, wo sie einen Vortrag über Theater für alle Altersgruppen hielt. Chiara Guidi sagt sinngemäß, dass »die Kunst ohne den Blick der Kinder nicht existieren kann«.

In der Tat wird oft vergessen, dass das anspruchsvollste Publikum, das es gibt, das Kind ist. Kinder füllen oft die Säle, ohne es sich ausgesucht zu haben, aber sie verleihen der Aufführung Glaubwürdigkeit und außerordentliche Kraft. Es ist ein bisschen wie ›auf Leben und Tod‹, könnte man sagen. Die Stärke dieser Zuschauer:innen besteht darin, dass sie daran glauben: von Grund auf, vollständig, extrem ... oder überhaupt nicht. Die Verantwortung des Künstlers oder der Künstlerin liegt damit auf einer höheren, transzendenten Ebene. Wir befinden uns jenseits der Frage rationaler kritischer Anerkennung in einem philosophischen, poetischen Austausch, den nicht jedes Publikum aufrechterhalten kann. Die Kinder sind auch die Akteur:innen und Akteure des Stücks, nicht nur, weil sie sich ausdrücken, sondern weil sie es verändern, jenseits dessen, was man eine ›gute‹ oder ›schlechte‹ Aufführung nennt. Sie verändern die Kunst, die Präsenz des Künstlers, der Künstlerin.

Behutsame Aufmerksamkeit ist erforderlich, um die Worte dieser Zuschauer:innen, ihre Blicke, ihr Schweigen, ihr Lachen zu erfassen und sie nicht nur als Ermutigung zu verstehen, weiter zu schaffen, als wäre man allein, sondern als Ansporn, dies mit ihnen gemeinsam zu tun, auf Augenhöhe, in einem demütigen Zuhören, das danach trachtet, in ein aufrichtiges Gespräch über die Welt von heute und morgen einzutreten.

Zuschauerinnen und Zuschauer von heute

Im Theater Am Stram Gram bemühen wir uns, die Jüngsten im Mut zu bestärken, Zuschauerinnen und Zuschauer von heute zu sein – ein weit verbreitetes Missverständnis besagt, dass dieses Publikum nur das von morgen ist –, indem wir einen Dialog über die Generationen hinweg führen: sowohl in den partizipativen Aufführungen als auch in den anderen Angeboten der Spielzeit (Agoras, kulturelle Aktionen, Ausstellungen usw.).

Die Idee ist, unsere jungen Zuschauerinnen und Zuschauer von der – historisch doch ziemlich neuen – Regel zu entbinden, dass man im Theatersaal zwangsläufig still sein muss.

Das antike griechische Theater war ursprünglich eine (dem Gott des Festes und des Rausches, Dionysos, gewidmete) Feier der Preisgabe des eigenen Selbst und der sozialen Hierarchien – es ist bekannt, dass Sklaven daran teilnahmen, es wird jedoch seltener erwähnt, dass auch Kinder daran teilnahmen: Alle Generationen waren fröhlich gemischt. Historisch näher war auch das elisabethanische Theater ein Schauplatz, auf dem Berichten zufolge ein Publikum aus allen sozialen Schichten ins Theater kam, um an der Aufführung teilzunehmen, in einer direkten Beziehung zur Fiktion, die derjenigen der Kinder sehr nahesteht.

Wir wollen an diese Theatererzählungen, diesen volkstümlichen, kathartischen und festlichen Geist anknüpfen, um den jungen Generationen einen ebenso wichtigen Platz in der Kunst zu geben wie den Erwachsenen (Zuschauer:innen, Kunstkritiker:innen, Intellektuellen, Theoretiker:innen usw.).

Am Stram Gram: ein Theaterpionier im Dienst der Öffentlichkeit

Ohne seine Rolle als Vermittler einer jahrtausendealten Kunst und als Erschließer des zeitgenössischen Schaffens zu vergessen, ohne sich auf eine exklusive künstlerische Linie zu beschränken (wir wollen dem Publikum Aufführungen bieten, die das aktuelle Schaffen auf breite Weise widerspiegeln) und mit der Verantwortung, die der Blick auf die Kindheit und Jugend mit sich bringt, ist ein internationaler Produktionsort wie das Theater Am Stram Gram ein Theater, das in Bezug auf sein Publikum Pionierarbeit leistet, und so muss es auch sein.

Um dies zu erreichen, versuchen wir, mit den innovativsten Künstler:innen zusammenzuarbeiten: Caroline Bernard, Antoine Frammery, Steven Matthews, Yan Duyvendak, Sarah Ostertag, Sahar Suliman, um nur einige zu nennen, aber auch mit dem Genfer Vereinswesen, in dem originelle Ideen blühen (Robin Des Watts, Global Shapers, Step into Action, GreenBuzz, Terragir, Ckatalyzen), sowie mit den Initiativen der Stadt Genf wie Agenda21 oder den Festivals (Les Créatives, Antigel, La Bâtie).

Wir versuchen auch, unsere Arbeit, die bereits bei vielen neuen Partner:innen auf große Resonanz stößt, über die Grenzen hinaus zu

verbreiten: mit La Couveuse, einer Plattform zur Begleitung neuer Bühnenwerke für die frühe Kindheit (in Partnerschaft mit dem Théâtre Paris-Villette, dem Théâtre Nouvelle Génération in Lyon und dem Théâtre Molière-Sète) oder mit den Agoras nomades, diesen Räumen für den generationenübergreifenden Dialog zu Themen, die die junge Gesellschaft bewegen, die halbjährlich in Genf stattfinden und bald auch zu unseren Partnern im Netzwerk von Interreg Europe (www.interregeurope.eu) reisen werden, oder schließlich mit einem Höhepunkt für junges Publikum am Festival d'Avignon, bei dem Produktionen aus der Schweiz, Frankreich, Kanada und Belgien gezeigt werden.

Am Theater Am Stram Gram sind wir bestrebt, die Arbeit der hiesigen Künstler:innen durch Tournéeen zu verbreiten, das Image der Theaterproduktionen für junges Publikum zu verteidigen und zu erneuern, Veranstaltungen zu organisieren, die den Dialog zwischen den Generationen in den Mittelpunkt stellen, für die aufstrebenden Künstler:innen der Region einzutreten, in die Schulklassen des Kantons zu gehen und mit Hilfe der Künste Beziehungen zur Kindheit und Jugend zu suchen.

Wir hinterfragen ständig unsere Haltung und unsere Rolle gegenüber den jungen Generationen: Wie der Anthropologe Gérard Men-del erklärte, der Dominique Cattons Arbeit inspiriert hat und dessen Lektüre nach wie vor richtungsweisend ist, weigern sich Erwachsene, »obwohl sie Verständnis für Kinder als Persönlichkeiten aufbringen, oft genug zuzugeben, dass diese eine kollektive Existenz haben können, und anstatt die Schaffung einer jungen Gesellschaft zu erleichtern, widersetzen sie sich dieser durch allerlei Mittel, die das Kind zwingen sollen, sich an die Gesellschaft der Erwachsenen anzupassen« (Mendel 1971: 5, übersetzt).

Wie können wir in einem Haus der Kunst unsere Positionen als Erwachsene und Autoritätspersonen bewegen, wir, die wir weder Familie noch Schule sind? Wie können wir die Entstehung einer von den Normen der Erwachsenen entlasteten Gesellschaft der Kindheit fördern und begleiten, deren konkrete Anfänge heute zum Beispiel in den Klimamärschen zu spüren sind?

Wie kann man »Infantismus« vermeiden und in der Beziehung zur darstellenden Kunst eine Beziehung auf Augenhöhe zwischen den

Generationen anbieten, gemeinsame Territorien erkunden und dazu einladen, über das Zusammenleben nachzudenken und gemeinsame Vorstellungen zu entwickeln? Dies sind die Fragen, auf denen unsere Auswahl an Stücken und kulturellen Aktionen am Theater Am Stram Gram beruht.

Aus meiner Perspektive und gestützt auf den Austausch mit unseren Kooperationspartner:innen im Netzwerk kann ich heute Folgendes sagen: Der belebendste Ort für eine Begegnung mit dem Publikum ist hier in den Theatersälen, in die die Jugendlichen, Kinder und Teenager kommen. Das ist die Botschaft, die ich den jungen Künstlerinnen und Künstlern im ABRI, dem Zentrum für junge Talente in Genf, übermittelt habe, als mir der Direktor Rares Donca die Gelegenheit gab, mit ihnen zu sprechen: Es ist eine gute Sache, nach internationaler Bekanntheit zu streben, aber um zu wachsen und unsere Kunst wachsen zu lassen, ist die Anwesenheit von Kindern vor unseren Kreationen unerlässlich.

Ich lade Sie ein: Lassen Sie sich die Gelegenheit nicht entgehen, Produktionen für alle/für ein junges Publikum zu entdecken, wo immer Sie sie sehen können. Es gibt umwerfende Angebote, die, wenn sie aus Notwendigkeit und im echten Willen zum generationenübergreifenden Dialog entstehen, erschütternd sind und eine dauerhafte Veränderung in uns bewirken können.

Literatur

Mendel, Gérard (1971) : *Pour décoloniser l'enfant - Sociopsychanalyse de l'autorité*. Paris: Payot.

Teatro per un pubblico giovane nella Svizzera italiana

Premessa

Fin dalle loro origini storiche (anni Sessanta-Settanta del secolo scorso) le compagnie professioniste indipendenti della Svizzera italiana hanno sviluppato interessi e lavoro relativi al teatro per bambini e ragazzi attraverso un'articolata serie di attività, dalle produzioni di singoli spettacoli a festival specifici, ai corsi privati o in collaborazione con le scuole, ai laboratori, agli studi di formazione e di pedagogia indirizzati al teatro. In diversi guardavano, dal Sud della Svizzera, all'Italia, dove questo genere, in ritardo rispetto alla scena dell'Est e del Nord Europa, stava conoscendo una notevole espansione: qui erano confluiti soprattutto i cosiddetti "alternativi" e magari all'inizio è stato considerato un ripiego, per poi andare incontro ad un mercato più ampio. Era un teatro giovane non solo perché diretto ai giovani, ma anche perché giovani erano gli artisti che vi si cimentavano, spesso eredi di uno spirito di autogestione e di cooperativismo sessantottino. Nato come "teatro povero" in senso letterale, poco sistematico, da una parte, era spronato dalle difficoltà verso una vena più creativa, originale, versatile rispetto alla tradizione; dall'altra, era orientato fin dagli inizi ad una rappresentazione totale, meno incardinata sulla parola, perché rivolta ad uno spettatore più sensibile a stimoli visivi, tattili, sonori. Un teatro che si sarebbe delineato avanzato nella ricerca, libero e aperto a sperimentazioni; gli entusiasmi dei neofiti nel tempo si sono incanalati in una maggiore professionalità alla cui base non c'è solo l'esperienza artistica ma anche la consulenza degli specialisti nel campo della pedagogia e della psicologia. Per quanto concerne, nello specifico, la situazione della Svizzera italiana, oltre a dover affrontare

i problemi generali che da sempre affliggono la realtà teatrale locale di natura economica e logistica (con frequenti cambiamenti o perdite di spazi dove potersi esibire), le compagnie impegnate nel teatro per ragazzi, rispetto al teatro per adulti, hanno potuto contare su una maggiore flessibilità nell'adattarsi alle circostanze in mancanza di un palco: dalla strada, all'aula scolastica, alla palestra. Ma anche in questo caso, dovendosi confrontare con una platea negli anni diventata più smaliziata ed esigente, si è potuta notare una maturazione nei diversi aspetti della realizzazione di spettacoli e progetti.

Vania Luraschi, la pioniera

Il nostro discorso non può che iniziare nel segno di Vania Luraschi (1948–2019), pioniera ticinese in questo ambito, non a caso proveniente da una formazione in pedagogia sociale conseguita a Losanna ancora prima della specializzazione teatrale presso l'Università di Paris VIII Vincennes, una vita e una carriera dedicate in particolare ai giovani e al teatro proprio come strumento educativo. Nel 1975 ha fondato a Lugano, insieme ad un gruppo di animatori socioculturali ed educatori disoccupati, la Cooperativa di Animazione Culturale Teatro Panzini's Zirkus, che prese il nome dal burattino costruito da Cito Steiger e protagonista del primo spettacolo, *Belbon, il paese delle torte* (1975), creazione collettiva ispirata all'*Ascesa e caduta della città di Mahagonny* di Bertolt Brecht e Kurt Weill. La denominazione divenne poi Teatro Panzini's nel 1984; infine, nel 1986, trasformato in associazione e con un team rinnovato, eccolo rinascere come Teatro Pan: il debutto avvenne il 12 dicembre del 1987 con *Guglielmo Tell*, la cui regia fu affidata a Marco Baliani.

Fin dall'inizio i lavori collettivi s'indirizzavano verso la clownerie, il teatro di figura, le favole, ma ampliando poi alla sperimentazione per adulti; Vania Luraschi, dopo un primo breve periodo come attrice, si dedicò alla regia con rappresentazioni teatrali attente alle tematiche educative e sociali, il senso dell'amicizia, la sensibilità verso l'altro, il diverso e l'ambiente, con spunti ecologici. Tra le produzioni storiche ricordiamo *Puntina e Pandora* di Ad de Bont

(1989) che come un happening scolastico irrompeva nelle classi delle elementari per trattare il tema delle paure e dell'amicizia con un percorso narrativo nutrito di sogni e visioni; in seguito fu attiva soprattutto come promotrice, organizzatrice, direttrice di rassegne, oltre che insegnante. Nel 1977 diede vita alla prima manifestazione teatrale (a cadenza biennale) per un pubblico giovane, la Giostra del Teatro, non solo spettacoli ma anche conferenze, laboratori, seminari, dibattiti: una finestra aperta sull'attualità, attenta al periodo di particolare fermento, di evoluzione e ricerca che la scena nazionale e internazionale stava attraversando. Vania Luraschi cercava sempre di visionare gli spettacoli invitati e, fin dall'inizio, ha coinvolto sia le realtà più vive della scena italiana, che nel tempo hanno assunto un ruolo "storico" in questo ambito (ad esempio il Teatro Ruotalibera, il Teatro delle Briciole, il pugliese Kismet, il Teatro del Buratto o il già citato Marco Baliani, esponente del teatro di narrazione), sia compagnie elvetiche d'oltre Gottardo come la marionettista Margrit Gysin di Liestal o il Théâtre Am Stram Gram di Ginevra, sia gruppi e artisti locali con proprie produzioni oppure assunti come registi o interpreti: da Michel Poletti, a Ferruccio Cainero e Gardi Hutter, a Giuseppe Valenti.

Nel 1987 la Giostra prese la denominazione di Festival Internazionale del Teatro per Ragazzi e Giovani, però nel 1994 Vania Luraschi affermava:

Non adoperiamo più, almeno nel titolo, il termine teatro per ragazzi, poiché ci siamo accorti [che] produceva un effetto riduttivo, ghet-tizzante. Ma come al solito prevediamo rappresentazioni per i più giovani durante il giorno e per gli adulti o tutta la famiglia alla sera.
(*Giornale del Popolo*, 8. 6. 1994)

E l'internazionalità spazierà in Europa e negli altri Continenti, in una visione sempre più multietnica. C'erano anche spettacoli per le scuole e una giuria di critici in erba che si sperimentavano attraverso recensioni pubblicate su un giornalino distribuito durante il Festival: per ottenere l'attenzione dei ragazzi occorre coinvolgerli in prima persona, trasformarli in soggetti attivi, questa era un po' la filosofia.

Il Festival per anni dovette confrontarsi con crisi finanziarie e logistiche, andando incontro anche ad una interruzione di sette anni (ultima edizione prima della pausa: 1998; ripresa nel 2005) e a cambiamenti di programmazione, dalla primavera all'autunno proprio in relazione alla tempistica delle sovvenzioni. Nel tempo, la manifestazione assunse sempre più un carattere legato al panorama e ai linguaggi della scena contemporanea destinata ad un pubblico adulto, conservando però alcune proposte in concorso per bambini e adolescenti. Luraschi ha diretto il Festival fino al 2015, passando la mano poi a Paola Tripoli che già da qualche anno condivideva la direzione.

L'altra importante "creatura" di Vania fu la Rassegna Teatro famiglia, la cui prima edizione si svolse nel 1991, diventata nel 1994 Senza confini, grandi e piccini insieme a teatro, concepita come transfrontaliera, divisa in diversi cartelloni e spazi tra Lugano, Chiasso e Como, da gennaio, in seguito dall'autunno, a primavera, con spettacoli la domenica pomeriggio per ragazzi e genitori, repliche scolastiche il lunedì. La locandina dei 25 anni aveva come titolo tematico: "Il teatro nel cuore dell'infanzia".

Infine, visto che, a livello di produzioni e di richiesta del pubblico, si configuravano spettacoli per bambini sempre più piccoli, ecco nascere, nel 2009, Il Maggiolino per la prima infanzia. Come dice il nome (che evoca anche l'aggraziato insetto) si svolge nel mese di maggio: un modo per creare, attraverso l'arte, momenti privilegiati di condivisione tra genitori e figli e per favorire nei bambini il formarsi di una conoscenza sensibile.

Dopo la sua scomparsa, nel 2019, le due attrici storiche, Elena Chiavalli e Cinzia Morandi, hanno preso il testimone proseguendone l'attività: la prima come direttrice di Senza confini, la seconda come direttrice artistica, organizzatrice del Festival Il Maggiolino e di progetti indirizzati alle scuole fra cui il Teatro Forum per la sensibilizzazione verso tematiche etiche e sociali come razzismo, bullismo, violenza di genere e domestica. Entrambe si occupano inoltre delle produzioni del Teatro Pan a livello di realizzazione e/o interpretazione.

Dal 1991 è vicino al Teatro Pan anche il citato Giuseppe Valenti con spettacoli di narrazioni teatrali per bambini e ragazzi ispirati a fiabe e classici, come *I musicanti di Brema* (1992, regia di Carlos Alsina) o

Che ne è stato di Sancio Pancia dopo la morte di Don Chisciotte? (1996, testo e regia di Ferruccio Cainero). E continua da indipendente con la sua Scuola di Teatro, fondata nel 1995.

Clown e Commedia dell'Arte

Non sempre, tuttavia, i confini sono così precisi da distinguere il teatro per bambini e ragazzi da quello per adulti. Esiste un genere che unisce famiglie, nonni, genitori, figli, nipoti. Non si rivolge a fasce fisse d'età (a volte l'indicazione è dai 6 ai 90 anni...), si ride per le stesse cose, anche quando si comprendono metafore e simboli a livelli differenti. Nella Svizzera italiana c'è stato un nume tutelare della scena in questo senso, che ha tracciato la strada di molti artisti, alcuni hanno avviato le loro carriere nel mondo, altri sono rimasti e qui hanno creato compagnie e repertorio. La storia è iniziata quando Dimitri (1935–2016), con la moglie Gunda, si è stabilito nel villaggio ticinese di Verscio, dove, nel 1971, ha acquistato un piccolo pezzo di terra e tre stabili, realizzando a poco a poco un villaggio delle arti sceniche, il teatro, la scuola, il museo... Un universo circense per presentare e sviluppare abilità acrobatiche, mimiche, gestuali, comiche. Dimitri, con le sue doti anche di polistrumentista, può essere definito il clown per eccellenza, che non ha bisogno della parola (usata poco o in una sorta di *grammelot*) per esprimere un mondo candido e poetico, di sogni e fantasia. Anche se il percorso professionale di Dimitri è molto più articolato, esemplare per una visione "domestica" che coinvolge tre dei figli, artisti ciascuno a suo modo, Masha, Nina, David, più il genero Kai Leclerc, è lo spettacolo intitolato appunto *La Famiglia Dimitri* (2008, concetto generale di Masha Dimitri).

La crescente richiesta di corsi da parte di giovani interessati, portò Gunda, Dimitri e il mimo praghese Richard Weber a fondare, nel 1975, la Scuola Teatro Dimitri (dal 2006 affiliata alla Scuola Universitaria Professionale SUPSI, e dal 2015 ribattezzata in Accademia Teatro Dimitri). Nel 1978, proprio l'anno in cui i primi allievi si erano diplomati, le Berliner Festwochen commissionarono a Dimitri uno spettacolo sul tema del circo (*Il Clown è morto, evviva il Clown!*), così nacque

la Compagnia Teatro Dimitri con un continuo rinnovamento dei componenti: attori e regista costruiscono insieme lo spettacolo partendo da un'improvvisazione, sulla base di un'idea o di uno scenario, in una variazione del repertorio circense. Inoltre, diversi sono gli ex allievi della Scuola Dimitri che hanno creato un loro gruppo nella Svizzera italiana, dando anche un'impronta caratteristica al tipo di teatro locale indipendente più diffuso sul nostro territorio.

Ad iniziare dalla Compagnia Teatro Paravento, fondata nel 1982 e diretta da Miguel Ángel Cienfuegos, autore, attore e regista giunto in Svizzera dal Cile nel 1974 e diplomatosi alla Scuola Dimitri nel 1978. Il debutto avvenne con *Le pantomime clownesche* (1982, regia di Ctibor Turba); nel 1988 il gruppo ha trovato una sede stabile a Locarno dove offre, in parallelo, spettacoli per adulti (perlopiù rielaborazione di classici o testi originali d'impegno civile) e rappresentazioni specificatamente destinate ad un pubblico giovane, ma evidentemente con intersezioni "per tutti". In entrambi i casi si mescolano tecniche e contenuti del teatro popolare europeo, dal recupero della tradizione orale ai buffoni del Medioevo, alla Commedia dell'Arte (un filone che nel tempo, per la compagnia, acquisterà un rilievo importante), all'omaggio al cinema muto; la rivisitazione del bagaglio del clown si affianca all'interpretazione d'attore, la parola nella sua mescolanza di accenti e plurilinguismo, all'espressione corporea. Il Teatro Paravento, nei suoi diversi componenti, ha sempre investito nel valore formativo del teatro: ad esempio il co-fondatore, David Matthäus Zurbuchen, dal 1978 al 1982 ha lavorato come animatore per bambini e giovani nel Locarnese e Luisa Ferroni (entrata nel 1991) ha tenuto corsi di teatro per bambini.

Anche Alberto Foletti ha partecipato alla fondazione del Teatro Paravento prima di proseguire la sua strada come solista alla ricerca di una personale idea di clown. Ma se lo citiamo qui è soprattutto come creatore, nel 1991, insieme alla compagna Lenka Machoninová, del mini-circo Giroldòn, una tenda da 60 posti con cui gira l'Europa sul solco di una recuperata semplicità artigianale della *clownerie*.

Si può dire che ognuno è un clown a modo suo, come Lorenzo Manetti, anche lui ex allievo della Scuola Dimitri; ha studiato pianoforte da bambino e la musica avrà rilevanza nel suo repertorio. Autore e attore,

debutta nel 1982 in *Folial il giullare* e nel 1983 fonda il Teatro del Chiodo a Bellinzona. Utilizza varie tecniche della comicità d'espressione fisica, ammantata da una certa vena surreale. Celebre è *Concerto senza sci*, in coppia con Thomas Usteri (1994, regia di Ferruccio Cainero). Gli spettacoli quasi sempre sono godibili da tutti, grandi e piccoli. Dal 2015 si è avvicinato alla tecnica della Sand Art e per bambini ha prodotto *Le montagne sciolte* (2016), racconto e disegni di sabbia proiettati dal vivo.

Troppo famosa per aver bisogno di presentazioni è la maschera da pagliaccio al femminile, irsuta palla di stracci, goffa e visionaria su un registro tragicomico, che si è creata Gardi Hutter (svizzera tedesca trapiantata nel Mendrisiotto). Al di là dei legami con la Scuola Dimitri, la sua formazione parte dalla Schauspiel-Akademie di Zurigo e prosegue in Italia presso i clown Mario Gonzalez e Nani Colombaioni. Il suo clown è affidato alla mimica e rappresenta un simbolo di ribellione e trasgressione. I bambini possono ridere per le esilaranti trovate, negli adulti è anche stimolata una riflessione di critica politica e sociale, nel tempo sempre più approfondita. Gli spettacoli più legati ad una emotività squisitamente infantile sono quelli delle origini, risalenti al sodalizio privato e artistico con Ferruccio Cainero che ne firmava la regia: come il cavallo di battaglia del repertorio, l'eroica e sognatrice lavandaia *Giovanna d'ArpPo* (1981), la stregonesca *Abra Catastrofe* (1984) o l'animalesco paradigma di *Come un topo nel formaggio* (1988).

Internazionalmente noto è anche il nome di Daniele Finzi Pasca che nel 1983 fonda la compagnia Sunils Clowns, poi Teatro Intimo Sunil (creato nel 1984 insieme alla sua storica collaboratrice, Maria Bonzanigo, musicista e coreografa), quindi Teatro Sunil e oggi Compagnia Finzi Pasca. L'artista è molte cose, ma l'origine e il filo conduttore della sua poetica restano la figura del clown intesa in senso antropologico e archetipico. *Icaro* (1989), evergreen del repertorio, è emblematico del Teatro della Carezza da lui teorizzato, con la figura dell'angelo-clown che cura, lenisce le ferite; la fragilità e l'eroismo quotidiano di piccoli gesti, la coesistenza di sorrisi e commozione, i simbolismi di malattia e morte ne fanno uno spettacolo che parla al cuore di ogni età. Il balzo di popolarità e di mezzi, che lo portano dal piccolo palcoscenico di provincia alle rappresentazioni di massa, Finzi Pasca lo compie con il "Nouveau Cirque". Nel 2001 inizia la collaborazione con Julie Hamelin

(1973–2016) e la troupe canadese, da lei co-fondata e co-diretta, del Cirque Eloize, firmando le regie di *Nomade* (2002), *Rain* (2003) e *Nebbia* (2007). Poi sarà la volta del Cirque du Soleil con gli spettacoli *Corteo* (2005) e *Luzia* (2016). Stile e contenuti, acrobazie, clownerie, invenzioni visionarie, dialoghi surreali però radicati sempre in una memoria autobiografica rendono questi spettacoli accessibili anche a un pubblico giovane. Inoltre, il talento e la genialità inventiva hanno portato Daniele Finzi Pasca ad essere il regista di eventi spettacolari per folle oceaniche come la cerimonia di apertura delle Olimpiadi invernali di Torino del 2006, quella di chiusura dei giochi di Sochi (2014) e l'ultima edizione della Fête des Vignerons (2019) a Vevey, manifestazione tradizionale della Svizzera romanda che si svolge cinque volte in un secolo ed è iscritta nella lista dell'UNESCO come patrimonio immateriale dell'umanità.

Marionette, burattini & co.

Santuzza Oberholzer fonda nel 1986 a Locarno il Teatro dei Fauni. Alla base delle produzioni c'è una concezione di arte scenica globale, con l'attore sul palco in veste di creatore e servitore del rito teatrale e l'uso di varie tecniche, dalle ombre ai pupazzi manipolati a vista, pantomima, danza e musica dal vivo. Fin dall'inizio, gli spettacoli sono rappresentati nelle scuole, nelle piazze, oltre che nei teatri, per un pubblico allargato; i contenuti trattano rielaborazione di fiabe, miti, leggende del territorio, anche performance di impegno sociale (con particolare attenzione alle tematiche ecologiche). Rientrano nell'attività corsi e laboratori di recitazione, teatro di figura, pedagogia teatrale, giochi, improvvisazioni, costruzioni e animazioni di burattini. Dal 1998, ogni estate è organizzato Il castello incantato, festival internazionale di burattini e marionette, itinerante in vari luoghi del Sopraceneri: a questo proposito, in un'intervista apparsa sulla testata ticinese online *L'Osservatore* il 5 agosto 2022, Santuzza Oberholzer ha dichiarato che «non è semplice trovare spettacoli che vadano bene sia ai bambini, sia ai genitori; richiede lungo l'arco dell'anno, una lunga riflessione e un'accurata ricerca. Tuttavia, il teatro di figura facilita in parte il

compito, attingendo ai cosiddetti archetipi: figure – senza tempo – che rievocano i grandi miti della Storia dell'uomo.»

Diversa la storia del romando Michel Poletti, che aveva avviato la sua avventura ticinese con la moglie Michèle fondando nel 1969 a Lugano la compagnia TAA (Teatro Antonin Artaud): a partire dalla denominazione, omaggio al grande teorico e drammaturgo francese, c'era l'idea programmatica di un teatro totale che rinviava alla grande tradizione, sia classica che d'avanguardia, poetica e intellettuale, rivolta principalmente ad un pubblico adulto (con qualche pomeridiana per bambini). In questo medesimo solco s'inseriva il Festival Internazionale delle Marionette, creato a Lugano nel 1979 e dal 1987 rappresentato sul palco del San Materno di Ascona. Dopo la chiusura di questo teatro (1998) e un difficile periodo itinerante, Poletti trova un nuovo inizio per il suo festival nel 2003 nell'ambito del cartellone del Teatro Foce di Lugano. Nel frattempo, però, la situazione è cambiata. Il pubblico richiede spettacoli per famiglie e per bambini sempre più piccoli. Poletti si adegua, il suo festival s'indirizza d'ora in poi soprattutto a spettacoli per la prima infanzia o le elementari, ospitando talentuosi professionisti del campo che propongono una grande varietà di tecniche e contenuti del teatro di figura. Le produzioni dello stesso Poletti si rivolgono a tutti: favole, animali, clown, storia delle marionette... popolano l'universo dell'artista che non disdegna effetti speciali con video e digitale. Un altro elemento da segnalare è l'utilizzo di musica dal vivo che avviene grazie alla collaborazione con musicisti di fama internazionale come il pianista italiano Antonio Breschi o il violinista marocchino Jamal Ouassini, ma si rafforza soprattutto a partire dall'incontro con la polistrumentista e compositrice Lucia Bassetti, incontro che porterà la compagnia perfino a cambiare il nome, nel 2010, in Musicateatro.

Tra le altre rassegne dedicate alle marionette citiamo Maribur, nata nel 1994 come omaggio al burattinaio italiano Otello Sarzi (1922–2001), si svolgeva itinerante ogni anno (fino al 2018) nei luoghi del Mendrisiotto, la regione più a sud del Ticino, organizzata dal Dicastero Cultura del Comune di Stabio, con la direzione artistica di Marco Rossi, l'allora direttore delle scuole elementari: quando andò in pensione, chiuse anche la rassegna perché il comune fece scelte diverse nell'ambito delle attività culturali.

Il teatro di narrazione

Markus Zohner, tedesco, luganese d'adozione, dopo la Scuola Dimi-tri fonda la sua compagnia (Partner & Partner Theater nel 1987, poi Markus Zohner Theater Compagnie nel 1988). L'esordio è costituito da pantomime in uno scambio diretto ed emozionale con il pubblico, per poi svilupparsi in riferimenti alla Commedia dell'Arte e alla rivisitazione di classici letterari, dove al gesto è affiancata l'espressione vocale nelle sue multiformi possibilità, in un'abile manipolazione capace di produrre particolari effetti evocativi. *C'era una volta – Favole da Le mille e una notte* (1993) è il primo spettacolo concepito appositamente per bambini ticinesi, con una tournée nelle classi elementari, dopo le rappresentazioni pubbliche. Qui, come in diverse altre produzioni, Zohner è affiancato da Patrizia Barbuiani, già nota ai più piccoli come conduttrice di una trasmissione televisiva a loro dedicata (*BigBox*, TSI, ora RSI). Sotto il cappello "per tutta la famiglia" figurano produzioni come *Odissea* (1994) o *Spiriti, draghi e incantesimi* (1996). Zohner nel 2000 ha creato inoltre un'Accademia estiva di teatro.

Ferruccio Cainero, regista, autore, commediante e clown di discendenza contadina (il tradizionale "Zanni"), ha iniziato in Friuli, sua regione italiana di origine, con il teatro di strada; dal 1986 risiede in Svizzera, prima ad Arzo, poi a Meride. Dal 1982 al 1994 ha diretto Gardi Hutter. Successivamente, in collaborazione con Manetti, ha girato le scuole del territorio con *Ferruccio e Lorenzo in concerto* (1995), uno spettacolo da cui scaturì anche un'audiocassetta. Ha collaborato spesso con compagnie della regione e frequentato personaggi come il tragicomico Don Chisciotte, portato in scena in diverse versioni, anche per bambini: *Quante botte Don Chisciotte* (1991).

Segnaliamo pure il Festival Internazionale di Narrazione di Arzo, giunto nel 2022 alla XXII edizione. Si svolge per tre giorni, dal venerdì alla domenica, in agosto con proposte serali riservate agli adulti, al mattino e al pomeriggio per i più piccoli.

Ad Arzo, nel Mendrisiotto hanno sede anche i Giullari di Gulliver, Associazione culturale di teatro per la gioventù fondata nel 1991 da Antonello Cecchinato come emanazione dei Confabula, gruppo di raccontastorie con un'attività itinerante nelle scuole della Svizzera

italiana. Il Collettivo teatrale produce regolarmente spettacoli che coinvolgono giovani dai 18 ai 30 anni. Da rilevare inoltre il lavoro con interpreti disabili.

La ricerca

Nell'ambito più sperimentale, con approcci teatrali e socioculturali complementari, si muove il Trickster Teatro (oggi Trickster-p) di Novazzano, Mendrisiotto. Nato nel 1999 su iniziativa di Cristina Galbiati e Ilija Luginbühl, realizza progetti senza la presenza fisica dell'attore e dove centrale è la figura del "fruitore", reinterpretando gli spazi teatrali e mettendo in gioco in maniera interattiva ogni tipo di provocazione sensoriale attraverso la contaminazione di codici espressivi differenti. Privilegia l'evocazione, l'allusione onirica e visionaria, grazie a un linguaggio che possa parlare sia ai bambini sia agli adulti. Tra le tematiche, il lavoro sui miti, gli archetipi, le fiabe intese come percorso di crescita e di gestione della paura, ad esempio con *.h.g.* (2009), installazione teatrale ispirata ad *Hänsel e Gretel*. Del 2012 è *B*, percorso di suoni e voci attorno alla fiaba di *Biancaneve*.

Scuole

Come si è visto nei capitoli precedenti, la collaborazione con gli istituti scolastici va nelle due direzioni, quella di portare spettacoli e tematiche nelle aule o di proporre nei teatri rappresentazioni riservate alle scolaresche (secondo vari livelli). In più, per motivi di sopravvivenza economica e per vocazione pedagogica, molte compagnie tengono corsi e laboratori per le diverse fasce d'età. Tra le offerte più strutturate vi è quella del MAT, Movimento artistico ticinese diretto da Mirko D'Urso con sede a Pregassona (Lugano), che si occupa dell'insegnamento di teatro, danza e musica. I corsi per giovani, tenuti da attori professionisti, sono rivolti ai bambini dai 6 ai 10 anni e ai ragazzi dai 10 ai 14. Anche in questo caso si sviluppano lavori da presentare al pubblico. Molte altre compagnie tengono laboratori e corsi come quella

dei Microattori di Emanuele Santoro, sempre a Lugano. Rilevandone l'importanza nei processi educativi e nello sviluppo della personalità, dal 1977 il teatro è stato inserito nei programmi scolastici come attività complementare o facoltativa; sono nati così gruppi giovanili impegnati a realizzare rappresentazioni da presentare poi al pubblico nei saggi di fine anno. Coinvolti nell'insegnamento possono essere docenti spinti da una passione amatoriale, ma anche professionisti della scena indipendente, come Lorenzo Manetti, Santuzza Oberholzer e in passato anche Vania Luraschi e Alberto Canetta, l'attore e regista che aveva già creato alla fine degli anni Sessanta il Gruppo Teatrale Studenti Scuole Medie e Superiori (esordio nel 1970 con *L'Istruttoria* di Peter Weiss). Negli ultimi anni, tagli al budget hanno portato tuttavia a una riduzione di queste iniziative, anche nell'ambito della collaborazione con le compagnie locali.

Dal passato al presente

Sul modello fornito dal Teatro Pan anche altri teatri della Svizzera italiana, come l'Excelsior di Chiasso o il Teatro Sociale di Bellinzona, tra gli anni Ottanta e Novanta avevano iniziato ad offrire cicli dedicati al pubblico più giovane, in parallelo alle stagioni classiche per adulti. Con il nuovo centro culturale inaugurato nel 2015, LAC – Lugano Arte Cultura, il panorama cambia ulteriormente. Se, da una parte, il LAC viene sentito dalle compagnie locali come una forte concorrenza istituzionale, dall'altra però, fin dall'inizio, c'è un coinvolgimento diretto di alcuni professionisti della scena indipendente ticinese. Per quanto concerne il nostro tema, l'attenzione va rivolta a LAC edu, il programma di mediazione culturale, uno dei pilastri che compone l'offerta del Centro, con lo scopo di instaurare un dialogo fra le arti e i diversi pubblici (scuole, bambini, famiglie, giovani e adulti). Importante sottolineare quindi la collaborazione con il Teatro Pan sotto forma di sostegno alle singole produzioni e alla rassegna Senza confini: è la parte più consistente degli "spettacoli per famiglie" nell'ambito di LAC edu. Altre proposte (di solito cinque) riguardano quelle previste nell'ambito del FIT – Festival Internazionale del Teatro (anch'esso

inglobato nella programmazione del LAC) e qualche ulteriore offerta in cartellone. Altri progetti, organizzati da LAC edu nel Focus Arti sceniche, sono atelier e workshop.

E il futuro?

L'offerta per un pubblico giovane o rivolta a tutta la famiglia che, come si è visto, è particolarmente diffusa nella Svizzera italiana, è tanta ma anche dispersiva. Si rilevano diversi problemi, fra cui le incognite riguardo alla nascita e formazione di nuove compagnie professioniste e alla loro possibilità di sopravvivenza. Si auspica da parte dell'ente pubblico (dal Cantone alle città che sostengono queste attività e le organizzano anche in proprio) più dialogo e più interesse nel capire il lavoro degli artisti e dei gruppi indipendenti che operano sul territorio, per poter creare una politica culturale comune (anche diversificata) e maggiori sinergie, evitando doppioni rispetto alla programmazione e contribuire in modo più efficace a far comprendere al pubblico l'importanza che ricoprono il teatro e in generale le arti performative soprattutto nei bambini, adolescenti e giovani adulti.

Theater für ein junges Publikum in der italienischsprachigen Schweiz

Vorwort

Seit ihren historischen Anfängen (1960er-/1970er-Jahre) haben die freien professionellen Ensembles der italienischsprachigen Schweiz ihre Interessen und ihre Arbeit im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters in einer Reihe von Aktivitäten entwickelt, die von Eigenproduktionen bis hin zu Festivals, privat oder in Kooperation mit Schulen veranstalteten Kursen, Workshops, künstlerischen und theaterpädagogischen Lernangeboten reichen. Von der Südschweiz aus blickte man nach Italien, wo dieses Genre damals, mit Verzögerung im Vergleich zur ost- und nordeuropäischen Szene, einen bemerkenswerten Aufschwung erlebte: Vor allem hier hatten sich die sogenannten ›Alternativen‹ zusammengefunden, und vielleicht betrachteten sie das Kinder- und Jugendtheater zunächst als eine Art Notlösung, um später einen größeren Markt zu erreichen. Es war ein junges Theater, nicht nur, weil es sich an junge Leute richtete, sondern auch, weil die Künstler:innen, die daran mitwirkten, jung waren, oftmals Erben eines Geistes der Selbstverwaltung und des Genossenschaftsdenkens der 1968er-Generation. Als wenig systematisches ›armes Theater‹ im wörtlichen Sinn entstanden, wurde es einerseits durch die bestehenden Schwierigkeiten zu einer, verglichen mit der Tradition, kreativeren, originelleren und vielseitigeren Entwicklung angespornt; andererseits waren die Aufführungen von Anfang an auf eine gesamthafte Wirkung angelegt und hingen weniger von Worten ab, da sie sich an ein Publikum richteten, das stärker für visuelle, taktile und akustische Reize empfänglich war. Es entstand ein Theater, das konzeptionell fortschrittlich, frei und offen für Experimente war. Der Enthusiasmus

der Neulinge wandelte sich im Lauf der Zeit zu einer größeren Professionalität, die sich nicht nur auf die künstlerische Erfahrung, sondern auch auf den Rat von Spezialist:innen aus Pädagogik und Psychologie stützte. Was speziell die Situation in der italienischsprachigen Schweiz betrifft, hatten und haben die Kinder- und Jugendtheatergruppen nicht nur mit den allgemeinen wirtschaftlichen und logistischen Problemen zu kämpfen, die die lokale Szene seit jeher plagen (etwa der häufige Wechsel oder Verlust von Aufführungsorten), sondern konnten sich im Vergleich zum Erwachsenentheater auch stets flexibler an die Gegebenheiten anpassen, wenn keine Bühne vorhanden war: von der Straße über das Klassenzimmer bis hin zur Turnhalle. Aber auch hier hat angesichts eines Publikums, das im Laufe der Jahre anspruchsvoller und wählerischer geworden ist, in den vielfältigen Aspekten der Realisierung von Eigenproduktionen und Projekten ein Reifungsprozess stattgefunden.

Vania Luraschi, die Pionierin

Dieser Überblick muss im Zeichen von Vania Luraschi (1948–2019), der Tessiner Pionierin des Kinder- und Jugendtheaters, beginnen. Nicht zufällig hatte sie eine Ausbildung in Sozialpädagogik in Lausanne absolviert, bevor sie sich an der Universität Paris VIII Vincennes auf Theater spezialisierte. Ihr Leben und ihre Karriere waren in erster Linie jungen Menschen und dem Theater als pädagogischem Instrument gewidmet. 1975 gründete sie zusammen mit einer Gruppe arbeitsloser soziokultureller Animateur:innen und Pädagog:innen die Cooperativa di Animazione Culturale Teatro Panzini's Zirkus in Lugano. Benannt wurde die Cooperativa nach der von Cito Steiger gebauten Puppe, die die Hauptfigur ihrer ersten Produktion war, *Belbon, il paese delle torte* (1975), einer kollektiven Arbeit, die von Bertolt Brechts und Kurt Weills *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* inspiriert war. 1984 wurde sie zum Teatro Panzini's, 1986 schließlich in einen Verein umgewandelt und mit einem erneuerten Team als Teatro Pan wiedergeboren. Dieses debütierte am 12. Dezember 1987 mit *Guglielmo Tell* in der Regie von Marco Baliani.

Die Arbeit des Kollektivs war von Anfang an auf Clownerie, Figurentheater und Märchen ausgerichtet, weitete sich dann aber auf experimentelle Produktionen für Erwachsene aus. Vania Luraschi wandte sich nach einer kurzen Anfangszeit als Schauspielerin der Regie für Theateraufführungen zu, die sich mit erzieherischen und sozialen Themen, wie dem Sinn für Freundschaft, der Sensibilität für das Fremde, das Andersartige und die Umwelt befassten. Zu ihren denkwürdigen Produktionen gehört *Puntina e Pandora* (1989), die wie ein Happening in die Grundschulklassen einbrach, um Themen wie Ängste und Freundschaft in einer träumerischen und visionären Erzählweise zu behandeln. Später war sie vor allem als Veranstalterin, Organisatorin und Leiterin von Festivals sowie als Lehrerin tätig. Ab 1977 organisierte sie das erste (alle zwei Jahre stattfindende) Theaterfestival für ein junges Publikum, die Giostra del Teatro, die nicht nur Aufführungen, sondern auch Vorträge, Workshops, Seminare und Debatten umfasste. Es war ein offenes Fenster zum aktuellen Geschehen, das auf diese äußerst bewegte, von Entwicklungen und Experimentierfreude geprägte Zeit, die die nationale und internationale Szene durchlief, aufmerksam machte. Vania Luraschi bemühte sich stets, die eingeladenen Produktionen vorab zu visionieren, und bezog von Anfang an sowohl die innovativsten Akteur:innen der italienischen Szene mit ein, die im Laufe der Zeit eine prägende Rolle auf diesem Gebiet eingenommen hatten (z. B. das Teatro Ruotalibera, das Teatro delle Briciole, das Teatro Kismet aus Apulien, das Teatro del Buratto oder der bereits erwähnte Marco Baliani – ein wichtiger Vertreter des Erzähltheaters), als auch Schweizer Ensembles von jenseits des Gotthards wie die Puppenspielerin Margrit Gysin aus Liestal oder das Théâtre Am Stram Gram in Genf, aber auch lokale Gruppen und Künstler:innen, die mit eigenen Produktionen oder als Regisseur:innen bzw. Darsteller:innen engagiert wurden – von Michel Poletti über Ferruccio Cainero und Gardi Hutter bis hin zu Giuseppe Valenti.

1987 nahm die Giostra den Namen Festival Internazionale del Teatro per Ragazzi e Giovani an, aber 1994 erklärte Vania Luraschi:

Wir verwenden den Begriff Kinder- und Jugendtheater nicht mehr, zumindest nicht im Festivaltitel, da wir festgestellt haben, dass er

eine reduzierende, ghettoisierende Wirkung hat. Aber wie üblich planen wir tagsüber Aufführungen für die Jüngsten und abends für Erwachsene oder die ganze Familie. (*Giornale del Popolo*, 8. 6. 1994)

Und die Internationalität sollte sich über Europa und andere Kontinente erstrecken, in einer zunehmend multiethnischen Vision. Es gab auch Vorführungen für Schulen und eine Jury aus angehenden Kritiker:innen, die mit Rezensionen experimentierten, die in einer kleinen Festivalzeitung veröffentlicht wurden: Um die Aufmerksamkeit der Jugendlichen zu gewinnen, sollte man sie persönlich einbeziehen, sie zu aktiven Subjekten machen, so lautete die Philosophie.

Jahrelang hatte das Festival mit finanziellen und logistischen Krisen zu kämpfen; schließlich musste es sogar eine siebenjährige Unterbrechung hinnehmen (letzte Ausgabe vor der Unterbrechung: 1998; Wiederaufnahme im Jahr 2005), und die Durchführung wurde – infolge einer Änderung des Zeitplans für die Subventionsvergabe – vom Frühjahr in den Herbst verschoben. Im Laufe der Zeit nahm das Festival immer mehr den Charakter einer auf die Vielfalt und die Ausdrucksweisen der zeitgenössischen Szene ausgerichteten Veranstaltung für ein erwachsenes Publikum an, wobei einige Angebote für Kinder und Jugendliche beibehalten wurden. Luraschi leitete das Festival bis 2015 und übergab dann die Gesamtverantwortung an Paola Tripoli, mit der sie diese bereits während einiger Jahre geteilt hatte.

Ein weiteres wichtiges ›Geschöpf‹ von Vania Luraschi ist die *Rassegna Teatro Famiglia*, die 1991 ins Leben gerufen und 1994 in *Senza Confini, grandi e piccini insieme a teatro* umbenannt wurde. Als grenzüberschreitende Veranstaltung konzipiert, auf verschiedene Spielpläne und Spielstätten zwischen Lugano, Chiasso und Como verteilt, erstreckt sich ihr Programm vom Herbst (ursprünglich von Januar) bis zum Frühjahr, mit Aufführungen an Sonntagnachmittagen für Kinder und Eltern und Schulaufführungen am Montag. Das Motto der 25. Ausgabe lautete: »Das Theater im Herzen der Kindheit«.

Da die Nachfrage wie auch die Anzahl von Produktionen für ein immer jüngeres Publikum stetig zunahm, wurde schließlich 2009 das Festival *Il Maggiolino per la prima infanzia* (Der Maikäfer für die frühe Kindheit) ins Leben gerufen. Wie der Name andeutet (der

auch an das anmutige Insekt erinnert), findet es im Monat Mai statt mit dem Ziel, mittels Kunst besondere Momente des Austauschs zwischen Eltern und Kindern zu schaffen und bei den Kleinsten die Sinne zu stimulieren sowie die Entwicklung der emotionalen Intelligenz zu fördern.

Nach dem Tod von Vania Luraschi im Jahr 2019 übernahmen zwei ihrer langjährigen Weggefährtinnen, die Schauspielerinnen Elena Chiaravalli und Cinzia Morandi, den Staffelstab und setzten ihre Aktivitäten fort, erstere als Leiterin von Senza confini, letztere als künstlerische Leiterin und Organisatorin des Festivals Il Maggiolino und von Projekten für Schulen wie Forumtheater zur Sensibilisierung für ethische und soziale Themen wie Rassismus, Mobbing, Gender und häusliche Gewalt. Beide sind überdies an Produktionen beteiligt, sei es als Regisseurin oder als Darstellerin.

Seit 1991 steht auch der bereits erwähnte Schauspieler Giuseppe Valenti dem Teatro Pan mit Aufführungen für Kinder und Jugendliche nahe, die von Märchen und Klassikern inspiriert sind, wie *I musicanti di Brema* (1992, Regie: Carlos Alsina) oder *Che ne è stato di Sancio Pancia dopo la morte di Don Chisciotte?* (1996, Text und Regie: Ferruccio Cainero). Daneben bietet er Kurse in der eigenen, 1995 gegründeten Theaterschule an.

Clowns und Commedia dell'Arte

Die Grenzen zwischen dem Theater für ein junges Publikum und dem Erwachsenentheater lassen sich allerdings nicht immer eindeutig ziehen. Es gibt ein Genre, das Familien, Großeltern, Eltern, Kinder und Enkelkinder vereint. Es spricht keine bestimmten Altersgruppen an (manchmal lautet die Angabe 6 bis 90 Jahre), man lacht über die gleichen Dinge, auch wenn man Metaphern und Symbole auf verschiedenen Ebenen versteht. In der Theaterszene der italienischsprachigen Schweiz gab es in diesem Sinne eine ›Schutzgottheit‹, die den Weg vieler Künstler:innen vorgezeichnet hat: einige von ihnen sind zu einer Weltkarriere aufgebrochen, andere sind geblieben und haben hier Kompanien und Repertoires geschaffen. Die Geschichte

begann, als sich Dimitri (1935–2016) und seine Frau Gunda im Tessiner Dorf Verscio niederließen, wo sie 1971 ein kleines Stück Land und drei Gebäude kauften und nach und nach ein Dorf der darstellenden Künste, ein Theater, eine Schule, ein Museum... ein Zirkusuniversum für die Darbietung und Entwicklung akrobatischer, mimischer, gestischer und komischer Fähigkeiten schufen. Dimitri, mit seinem Talent auch als Multi-Instrumentalist, kann als der Clown schlechthin bezeichnet werden, der keine Worte braucht (er benutzt sie kaum oder in einer Art *Grammelot*), um einer unschuldigen und poetischen Welt der Träume und der Fantasie Ausdruck zu verleihen. Auch wenn die berufliche Laufbahn Dimitris vielschichtiger ist, zeigt das Stück *La Famiglia Dimitri* (2008) doch exemplarisch eine ›familiäre‹ Vision, welche die drei Kinder Masha, Nina, David sowie den Schwiegersohn Kai Leclerc – alle Künstler:innen auf ihre eigene Weise – mit einbezieht.

Die wachsende Nachfrage nach Kursen von Seiten interessierter junger Leute veranlasste Gunda, Dimitri und den Prager Pantomimen Richard Weber 1975 zur Gründung der Scuola Teatro Dimitri (seit 2006 der Fachhochschule der Italienischen Schweiz SUPSI angegliedert und 2015 umbenannt in Accademia Teatro Dimitri). 1978, im selben Jahr, in dem die ersten Studierenden ihren Abschluss machten, erhielt Dimitri von den Berliner Festwochen den Auftrag für ein Stück zum Thema Zirkus (*Il Clown è morto, evviva il Clown*). So entstand die Compagnia Teatro Dimitri, die durch eine stete Erneuerung der Ensemblemitglieder geprägt ist: Schauspieler:innen erarbeiten gemeinsam mit einem Regisseur oder einer Regisseurin ein Stück aus einer Improvisation, auf der Grundlage einer Idee oder eines Szenarios, in einer Variation des Zirkusrepertoires. Überdies haben viele ehemalige Schüler:innen der Dimitri-Schule ihre eigene Gruppe in der italienischsprachigen Schweiz gegründet und damit das in der freien Szene dieser Region am meisten verbreitete Genre mitgeprägt.

Den Anfang machte die Compagnia Teatro Paravento, die 1982 gegründet wurde und nach wie vor von Miguel Ángel Cienfuegos geleitet wird, einem Autor, Schauspieler und Regisseur, der 1974 aus Chile in die Schweiz kam und 1978 die Scuola Dimitri absolvierte. Ihr Debüt gab die Kompanie mit *Le pantomime clownesche* (1982, Regie:

Ctibor Turba); 1988 fand die Gruppe ein festes Domizil in Locarno, wo sie nebeneinander Produktionen für Erwachsene (meist Neubearbeitungen von Klassikern oder Originaltexte zu Zivilcourage und gesellschaftlichem Engagement) sowie Aufführungen speziell für ein junges Publikum (aber natürlich mit Überschneidungen ›für alle‹) anbietet. In beiden Bereichen werden Techniken und Inhalte des europäischen Volkstheaters vermischt, von der Rückbesinnung auf die mündliche Tradition bis hin zu den Gaukler:innen des Mittelalters und von der Commedia dell'Arte (ein Strang, der im Laufe der Zeit für die Kompanie an Bedeutung gewinnen wird) bis hin zur Hommage an den Stummfilm; eine Neuinterpretation der Clownkunst steht Seite an Seite mit dem klassischen Schauspiel, das gesprochene Wort in einer Mischung aus Akzenten und Mehrsprachigkeit und der körperliche Ausdruck ergänzen einander. Das Teatro Paravento hat immer auf die pädagogische Dimension des Theaters Wert gelegt: So hat etwa der Mitbegründer David Matthäus Zurbuchen von 1978 bis 1982 als Animator für Kinder und Jugendliche in der Region Locarno gearbeitet und Luisa Ferroni (seit 1991 Mitglied der Gruppe) hat Theaterkurse für Kinder geleitet.

Auch Alberto Foletti war an der Gründung des Teatro Paravento beteiligt, bevor er auf der Suche nach seiner persönlichen Vorstellung von Clownerie seinen Weg als Einzelkünstler fortsetzte. Wenn wir ihn hier erwähnen, dann vor allem als Schöpfer des Mini-Zirkus Girolò. Er hatte ihn 1991 ins Leben gerufen; zusammen mit seiner Partnerin Lenka Machoninová tourt er heute noch mit einem Zelt mit 60 Sitzplätzen auf der Spur einer wiedergewonnenen handwerklichen Einfachheit der Clownerie durch Europa.

Man könnte sagen, dass jeder auf seine Weise ein Clown ist, wie etwa Lorenzo Manetti, auch ein ehemaliger Schüler der Scuola Dimitri: Er studierte als Kind Klavier, und Musik sollte in seinem Repertoire eine wichtige Rolle spielen. Der Autor und Schauspieler gab 1982 sein Debüt in *Folial il giullare* und gründete 1983 das Teatro del Chiodo in Bellinzona. Er verwendet verschiedene Techniken der körperlichen Ausdruckskomik, die von einem Hauch des Surrealen umgeben sind. Bekannt ist vor allem *Concerto senza sci* im Duo mit Thomas Usteri (1994, Regie: Ferruccio Cainero). Manettis Aufführungen sind fast

immer ein Vergnügen für alle, ob jung oder alt. Seit 2015 hat er sich der Technik der Sandkunst angenähert und für Kinder *Le montagne sciolte* (2016) produziert, eine Geschichte mit Sandzeichnungen, die live projiziert werden.

Zu berühmt, als dass man sie vorstellen müsste, ist die weibliche Clownsfigur, die Gardi Hutter (Deutschschweizerin, ins Mendrisiotto verpflanzt) für sich selbst erschaffen hat: ein haariges Lumpenknäuel, unbeholfen und visionär in seinem tragikomischen Register. Neben ihrer Verbindung zur Scuola Dimitri beginnt sie ihre Ausbildung an der Schauspiel-Akademie in Zürich und setzt sie in Italien bei den Clowns Mario Gonzalez und Nani Colombaioni fort. Ihre Clownerie beruht auf Mimik und Gestik und ist ein Symbol für Rebellion und Übertretung. Kinder können über die lustigen Gags lachen, Erwachsene werden aber auch zum Nachdenken über die gesellschaftspolitische Kritik angeregt, die mit der Zeit immer mehr an Tiefe gewinnt. Die Produktionen, die am engsten mit einer wunderbar kindlichen Emotionalität verbunden sind, gehen auf die private und künstlerische Partnerschaft mit Ferruccio Cainero zurück, der für die Regie verantwortlich zeichnete: das Zugpferd des Repertoires, die heroische und verträumte Wäscherin *Giovanna d'ArpPo* (1981) oder die hexenhafte *Abra Catastrofe* (1984) oder das animalische Paradigma von *Come un topo nel formaggio* (1988; Titel der deutschsprachigen Version: *So ein Käse*).

International bekannt ist auch der Name von Daniele Finzi Pasca, der 1983 seine Gruppe ins Leben rief: zunächst Sunils Clowns, dann Teatro Intimo Sunil (1984 zusammen mit seiner langjährigen Mitstreiterin, der Musikerin und Choreografin Maria Bonzanigo, gegründet), später Teatro Sunil und heute Compagnia Finzi Pasca. Der Künstler ist vieles, aber der Ursprung und der rote Faden seiner Poetik bleibt die Figur des Clowns, verstanden in einem anthropologischen und archetypischen Sinn. *Icaro* (1989), ein Evergreen in seinem Repertoire, ist mit der Figur des Engel-Clowns, der heilt und Wunden lindert, ein Sinnbild des von ihm theoretisierten Theaters der Zärtlichkeit; die Zerbrechlichkeit und das alltägliche Heldentum der kleinen Gesten, die Koexistenz von Lächeln und Rührung, die Symbolik von Krankheit und Tod machen es zu einem Stück, welches das Herz von Menschen

jeden Alters anspricht. Der Sprung hinsichtlich Popularität und Mittel, der ihn von kleinen Provinzbühnen zu den Massenveranstaltungen katapultierte, gelang Finzi Pasca mit dem »Nouveau Cirque«. 2001 begann die Zusammenarbeit mit Julie Hamelin (1973–2016) und der von ihr mitbegründeten und mitgeleiteten kanadischen Truppe Cirque Eloize; Finzi Pasca zeichnete für die Regie von *Nomade* (2002), *Rain* (2003) und *Nebbia* (2007) verantwortlich. Dann war der Cirque du Soleil mit den Shows *Corteo* (2005) und *Luzia* (2016) an der Reihe. Stil und Inhalt, Akrobatik, Clownerie, visionäre Erfindungen, surreale Dialoge, die aber immer in einer autobiografischen Erinnerung wurzeln, machen diese Shows auch für ein junges Publikum zugänglich. Darüber hinaus hat Daniele Finzi Pasca dank seines Talents und seiner Erfindungsgabe spektakuläre Veranstaltungen für ein riesiges Publikum inszeniert, so die Eröffnungszereemonie der Olympischen Winterspiele 2006 in Turin, die Abschlusszereemonie der Spiele in Sotschi (2014) und die jüngste Ausgabe der Fête des Vignerons (2019) in Vevey, des traditionsreichen Westschweizer Fests, das in einem Jahrhundert fünfmal stattfindet und von der UNESCO in die Liste des immateriellen Kulturerbes der Menschheit aufgenommen wurde.

Marionetten, Puppen & Co.

1986 gründete Santuzza Oberholzer in Locarno das Teatro dei Fauni. Den Produktionen liegt – mit den Schauspieler:innen auf der Bühne als Schöpfer:innen und Diener:innen des theatralischen Rituals und dem Einsatz verschiedener Techniken, von Schatten bis zu sichtbar gelenkten Puppen, Pantomime, Tanz und Live-Musik – ein umfassendes Konzept der Bühnenkunst zugrunde. Die Aufführungen finden von Anfang an in Schulen, auf Plätzen und in Theatern statt und richten sich an ein breites Publikum; inhaltlich geht es um die Bearbeitung von Märchen, Mythen und Legenden aus der Region, aber auch um soziales Engagement (mit besonderem Augenmerk auf ökologischen Themen). Zu den Aktivitäten gehören Kurse und Workshops in Schauspiel, Figurentheater, Theaterpädagogik, Spielen, Improvisation, Puppenbau und Animation. Seit 1998 gastiert Il castello incantato,

ein internationales Puppen- und Marionettenfestival, jeden Sommer an verschiedenen Orten im Sopraceneri. In diesem Zusammenhang erklärte Santuzza Oberholzer in einem Interview, das am 5. August 2022 in der Tessiner Online-Zeitung *L'Osservatore* erschien:

Es ist nicht einfach, Veranstaltungen zu finden, die sowohl den Kindern als auch den Eltern gefallen; es erfordert während des ganzen Jahres viel Überlegung und eine sorgfältige Recherche. Das Figurentheater erleichtert diese Aufgabe jedoch teilweise, indem es auf so genannte Archetypen zurückgreift: Figuren, die – zeitlos – die großen Mythen der Menschheitsgeschichte heraufbeschwören.

Ganz anders ist der Werdegang von Michel Poletti aus der Romandie. 1969 gründete er zusammen mit seiner Frau Michèle in Lugano das TAA (Teatro Antonin Artaud): Angefangen mit dem Namen, einer Hommage an den renommierten französischen Theoretiker und Dramatiker, existierte die programmatische Idee eines Theaters, das sich auf die große Tradition beruft, sowohl klassisch wie auch avantgardistisch, poetisch und intellektuell, und das sich hauptsächlich an ein erwachsenes Publikum richtet (mit einigen Nachmittagsvorstellungen für Kinder). Auf derselben Linie liegt das 1979 in Lugano ins Leben gerufene Festival Internazionale delle Marionette, das ab 1987 auf der Bühne des Teatro San Materno in Ascona stattfand; nach der Schließung dieses Theaters (1998) und einer schwierigen Phase als Wanderfestival fand Poletti 2003 für seine Veranstaltung einen Neuanfang im Rahmen des Spielplans des Teatro Foce in Lugano. In der Zwischenzeit hat sich die Situation jedoch geändert. Das Publikum verlangt heute nach Angeboten für Familien und immer kleinere Kinder. Poletti passt sich an, und sein Festival konzentriert sich nun vor allem auf Produktionen für Kinder im Vorschul- oder Grundschulalter, bei denen talentierte Künstler:innen eine breite Palette von Techniken und Inhalten des Figurentheaters anbieten. Die Produktionen von Poletti beinhalten alles: Märchen, Tiere, Clowns, die Geschichte des Figurentheaters bevölkern das Universum des Künstlers, der auch Spezialeffekte mit Video und digitalen Mitteln nicht verschmäht. Ein weiteres anzumerkendes Element ist der Einsatz von Live-Musik,

der dank der Zusammenarbeit mit international renommierten Musiker:innen wie dem italienischen Pianisten Antonio Breschi oder dem marokkanischen Violinisten Jamal Ouassini zustande kommt, aber vor allem durch die Begegnung mit der Multiinstrumentalistin und Komponistin Lucia Bassetti verstärkt wird, eine Begegnung, die sogar dazu führt, dass die Kompanie im Jahr 2010 ihren Namen in Musicateatro ändert.

Zu den weiteren den Marionetten gewidmeten Festivals gehört Maribur, das 1994 als Hommage an den italienischen Puppenspieler Otello Sarzi (1922–2001) ins Leben gerufen wurde und jedes Jahr (bis 2018) im Mendrisiotto, der südlichsten Region des Tessins, stattfand. Organisiert wurde es von der Kulturabteilung der Gemeinde Stabio, unter der künstlerischen Leitung von Marco Rossi, dem damaligen Direktor der Grundschule: Als er in den Ruhestand ging, wurde auch das Festival geschlossen, weil die Gemeinde im Bereich der kulturellen Aktivitäten andere Schwerpunkte setzte.

Das Theater der Erzählung

Markus Zohner, Deutscher und Wahl-Luganese, gründete nach Abschluss der Scuola Dimitri sein eigenes Ensemble (1987 Partner & Partner Theater, seit 1988 Markus Zohner Theater Compagnie). Am Anfang stehen Pantomimen, die in einen direkten und emotionalen Austausch mit dem Publikum treten, dann folgen Bezüge zur Commedia dell'Arte und Neuinterpretationen literarischer Klassiker, bei denen die Gestik durch die vielfältigen Möglichkeiten des stimmlichen Ausdrucks auf eine Weise ergänzt wird, die suggestive Effekte zu erzeugen vermag. *C'era una volta – Favole da Le mille e una notte* (1993) ist das erste speziell für Tessiner Kinder konzipierte Theaterstück im Tessin, das nach öffentlichen Aufführungen auch in Grundschulklassen gezeigt wurde. Hier, wie auch in mehreren anderen Produktionen, wird Zohner von Patrizia Barbuiani unterstützt, den Jüngsten bereits als Moderatorin einer ihnen gewidmeten Fernsehsendung bekannt (*BigBox*, TSI, jetzt RSI). Zum Genre ›für die ganze Familie‹ zählen Produktionen wie *Odissea* (1994) oder *Spiriti, draghi e incantesimi*

(1996). Überdies gründete Zohner im Jahr 2000 eine Sommertheater-Akademie.

Ferruccio Cainero, Regisseur, Autor, Komiker und Clown bäuerlicher Abstammung (der traditionelle ›Zanni‹), begann in seiner italienischen Heimatregion Friaul mit Straßentheater; seit 1986 lebt er in der Schweiz, zunächst in Arzo, dann in Meride. Von 1982 bis 1994 führte er bei Gardi Hutter Regie. In Zusammenarbeit mit Lorenzo Manetti tourte er später mit *Ferruccio e Lorenzo in concerto* (1995) – einer Produktion, die auch als Hörspiel auf Audiokassette erschien – durch die Schulen der Region. Er arbeitete häufig mit Ensembles in der Region zusammen und trat mit Figuren wie dem tragikomischen Don Quijote in mehreren Versionen, auch für Kinder, auf die Bühne: *Quante botte Don Chisciotte* (1991).

Erwähnenswert ist auch das Festival Internazionale di Narrazione di Arzo, das 2022 bereits zum 22. Mal durchgeführt wurde. Es findet jeweils an drei Tagen im August statt, von Freitag bis Sonntag, mit Abendvorstellungen für Erwachsene und Vormittags- und Nachmittagsvorstellungen für Kinder.

Arzo im Mendrisiotto ist auch Sitz der Giullari di Gulliver, einer kulturellen Vereinigung für Jugendtheater, die 1991 von Antonello Cecchinato als Ableger der Confabula gegründet wurde, einer Gruppe von Geschichtenerzähler:innen, die in den Schulen der italienischsprachigen Schweiz unterwegs ist. Das Theaterkollektiv produziert regelmäßig Aufführungen mit Jugendlichen zwischen 18 und 30 Jahren. Besonders hervorzuheben ist die Arbeit mit behinderten Darsteller:innen.

Experimentelles Theater

Im experimentelleren Bereich, mit einander ergänzenden theatralischen und soziokulturellen Ansätzen, ist das Trickster Teatro (heute Trickster-p) in Novazzano im Mendrisiotto angesiedelt. Es wurde 1999 auf Initiative von Cristina Galbiati und Ilija Luginbühl gegründet und realisiert Projekte ohne die physische Anwesenheit von Schauspieler:innen, bei denen die Figur des ›Nutzers‹ bzw. der

›Nutzerin‹ im Mittelpunkt steht. Dabei werden Theaterräume neu interpretiert und alle Arten von sensorischen Reizen auf interaktive Weise und durch die Vermischung von verschiedenen künstlerischen Formen ins Spiel gebracht. Bevorzugt werden die Evokation, die traumhafte und visionäre Anspielung durch eine Sprache, die Kinder und Erwachsene gleichermaßen anspricht. Zu den Themen gehören die Reflexion über Mythen, Archetypen, Märchen, die als Weg zum Wachstum und zur Angstbewältigung verstanden werden, zum Beispiel mit .h.g. (2009), einer von *Hänsel und Gretel* inspirierten theatralischen Installation. Aus dem Jahr 2012 stammt *B*, eine Reise der Klänge und Stimmen rund um das Märchen *Schneewittchen* (*Biancaneve*).

Schulen

Wie in den vorangegangenen Abschnitten beschrieben, geht die Zusammenarbeit mit den Schulen in zwei Richtungen: Entweder werden Aufführungen und Themen in die Klassenzimmer gebracht, oder es werden Aufführungen in Theatern angeboten, die für Schüler:innen (nach Altersstufen) reserviert sind. Darüber hinaus bieten viele Kompanien, zum Überleben und aufgrund ihrer pädagogischen Neigung, Kurse und Workshops für verschiedene Altersstufen an. Eines der am besten strukturierten Angebote ist das von MAT, Movimento artistico ticinese, unter der Leitung von Mirko D'Urso mit Sitz in Pregassona (Lugano), wo Theater, Tanz und Musik unterrichtet werden. Die Jugendkurse, die von professionellen Schauspieler:innen geleitet werden, richten sich an Kinder im Alter von 6 bis 10 Jahren und Jugendliche im Alter von 10 bis 14 Jahren. Auch hier werden Arbeiten für die Darbietung vor Publikum geschaffen. Aber auch viele andere Gruppen bieten Workshops und Kurse an, wie zum Beispiel Microactors von Emanuele Santoro, ebenfalls in Lugano. 1977 wurde Theater in Anerkennung seiner Bedeutung für den Bildungsprozess und die Persönlichkeitsentwicklung als ergänzende oder fakultative Aktivität in die Lehrpläne der Schulen aufgenommen; so haben sich Jugendgruppen gebildet, die Theaterstücke produzieren, die am Ende des Schuljahres

vor Publikum aufgeführt werden. Am Unterricht können von Amateurleidenschaft angetriebene Lehrer:innen beteiligt sein, aber auch professionelle Theaterschaffende aus der freien Szene wie Lorenzo Manetti, Santuzza Oberholzer und zu Lebzeiten auch Vania Luraschi und Alberto Canetta, der Schauspieler und Regisseur, der seinerzeit den Gruppo Teatrale Studenti Scuole Medie e Superiori gegründet hatte (eine Theatergruppe für Sekundar- und Oberstufenschüler:innen, die 1970 mit Peter Weiss' *Die Ermittlung* [*L'Istruttoria*] debütierte). In den letzten Jahren haben jedoch Haushaltskürzungen zu einem Rückgang dieser Initiativen geführt, einschließlich der Zusammenarbeit mit lokalen Kompanien.

Von der Vergangenheit zur Gegenwart

Nach dem Vorbild des Teatro Pan hatten in den 1980er- und 1990er-Jahren auch andere Theater in der italienischen Schweiz, wie das Excelsior in Chiasso oder das Teatro Sociale in Bellinzona, begonnen, parallel zu den klassischen Spielzeiten für Erwachsene Zyklen für ein jüngeres Publikum anzubieten. Mit dem 2015 eingeweihten neuen Kulturzentrum LAC (Lugano Arte Cultura) ändert sich das Panorama weiter. Einerseits wird das LAC von den lokalen Ensembles als starke institutionelle Konkurrenz empfunden, andererseits sind einige professionelle Theaterschaffende aus der freien Szene des Tessins von Beginn weg an dessen Aktivitäten direkt beteiligt. Wenn das LAC einerseits von den lokalen Ensembles als starke institutionelle Konkurrenz empfunden wird, so sind andererseits einige professionelle Theaterschaffende aus der freien Szene des Tessins von Anfang an direkt beteiligt. Was das Kinder- und Jugendtheater betrifft, so liegt der Schwerpunkt auf LAC edu, dem Kulturvermittlungsprogramm und einer der Säulen des Angebots des Kulturzentrums, mit dem Ziel, einen Dialog zwischen den Künsten und verschiedenen Zielgruppen (Schulen, Kindern, Familien, Jugendlichen und Erwachsenen) herzustellen.

In diesem Zusammenhang ist es wichtig, die Zusammenarbeit mit dem Teatro Pan in Form der Unterstützung einzelner Produktionen

und des Festivals Senza confini hervorzuheben: Aus dieser Zusammenarbeit stammt der größte Teil der ›Familienvorstellungen‹ im Rahmen von LAC edu. Weitere Vorschläge, in der Regel fünf, betreffen die im Rahmen des FIT (Festival Internazionale del Teatro, das ebenfalls in das Programm des LAC integriert wurde) geplanten Produktionen sowie einige zusätzliche Angebote auf dem Spielplan. Weitere Projekte, die von LAC edu im Rahmen des Schwerpunkts darstellende Künste organisiert werden, sind Ateliers und Workshops.

Und die Zukunft?

Das Angebot für ein junges Publikum oder für die ganze Familie, das, wie wir gesehen haben, in der italienischen Schweiz besonders verbreitet ist, ist zwar groß, aber wenig strukturiert. Es gibt mehrere Probleme, so stellt sich etwa die Frage, ob überhaupt neue professionelle Theatertruppen entstehen und sich entfalten können und wie es um ihre Überlebenschancen steht. Mehr Dialogbereitschaft und Verständnis seitens der Behörden (vom Kanton bis zu den Städten, die Theateraktivitäten unterstützen und auch selbst organisieren) gegenüber der Arbeit der in der Region tätigen Künstler:innen und freien Ensembles wäre wünschenswert. Denn damit ließen sich eine gemeinsame (und breitgefächerte) Kulturpolitik und größere Synergien schaffen mit dem Ziel, Doppelspurigkeiten bei der Programmgestaltung zu vermeiden und einen wirksameren Beitrag zu leisten, der Öffentlichkeit die Bedeutung des Theaters und der darstellenden Künste im Allgemeinen, insbesondere für Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene, näherzubringen.

Kinder- und Jugendtheater in Graubünden

Ein Blick in die Zukunft

Im Gebiet der vierten Landessprache, im rätoromanischen Teil, gibt es keine Kinder- und Jugendtheatergruppe. Die Rätoromanen leben in den Bergen, und dorthin gehen wir zum Wandern oder zum Skifahren, zum Snowboarden oder zum Riverrafting, zum Deltasegeln oder zum Mountainbiken, aber nicht, um ins Theater zu gehen. (Bleiker 1994: 16)

Auch wenn die ironische Zuspitzung des Autors Christian Bleiker aus dem Jahr 1994 unverkennbar ist, will ich mich der darin enthaltenen Provokation im Jahr 2022 stellen.

Im Lauf meiner seit 1999 währenden Tätigkeit im Bereich des Theaters für ein junges Publikum in der Schweiz habe ich die Szene in Graubünden viele Jahre lang beobachtend wahrgenommen, getragen von großer Neugier und Sympathie, aber auch mit einem gewissen Gefühl des Exotischen: Recherchen für eine *Schellen-Ursli*-Produktion am Theater an der Sihl offenbarten mir sowohl die wunderbare Landschaft als auch den Geschichtenschatz des Bündnerlandes. Zur Premiere von *Giaglina Ida & Stgilat Pilat – Ein Theaterstück mit romanischen Anteilen* in der Klibühni Chur verstand ich zwar kaum ein Wort des Rätoromanischen, war aber doch gleich begeistert von diesem ungezügelter Theaterspiel wie all die Familien um mich herum, die zusätzlich auch dem Wortwitz so viel abgewannen. Es war eine Produktion der 2009 gegründeten Gruppe Bagat.

Bagat kultiviert das Theater für ein junges Publikum und Familien in rätoromanischer Sprache und beauftragt rätoromanische Theaterschaffende, Stücke in ihrer Muttersprache zu erarbeiten und

aufzuführen. Die Produktionen werden auch ins Deutsche übertragen, um sie auch dem deutschsprachigen Publikum zugänglich zu machen. (<https://bagat.ch/de/bagat/>)

Ich erinnere diverse Anlässe der Schweizer ASSITEJ in Chur, an denen Fragen des zeitgenössischen Theaterschaffens für ein junges Publikum zur Debatte standen, wie sie auch in Zürich und Basel diskutiert wurden. Ich sah aufregende Gastspiele im Theater Chur aus den Niederlanden, Dänemark oder Frankreich – und war jedes Mal gern Gast.

Seit 2020 bin ich nun ›vor Ort‹ (soweit es die Pandemiesituation zuließ). Seit Beginn der Direktion von Roman Weishaupt am Theater Chur verantworte ich dort die Bereiche Dramaturgie und Vermittlung für junges Publikum zusammen mit Roland Amrein als Schulbeauftragtem. Der Stellenwert des Theaters für ein junges Publikum war von Beginn an als gleichberechtigter Teil des Spielplans gesetzt. Das kann bei einem Theaterdirektor, der nach seiner theaterpädagogischen Ausbildung an der heutigen Zürcher Hochschule der Künste in seinem ersten Festengagement unter dem damaligen Theaterdirektor Markus Luchsinger 2006/07 diesen Bereich am Theater Chur begründet und aufgebaut hat, auch nicht anders sein. 2009 schuf er unter dem Namen Basta! Junges Theater Chur einem jungen Ensemble die Möglichkeit zum eigenen Theaterspiel. 2011 erwuchs daraus der Verein Junges Theater Graubünden: »Das Teater Giuven Grischun / Junges Theater Graubünden / Giovane Teatro Grigioni (TGG/JTG/GTG) ermöglicht den Jugendlichen im Kanton Graubünden den Zugang zum zeitgenössischen Theaterspiel« (<https://jungestheater.gr/ueber-uns/verein>). 2016 wurde dieses Engagement mit dem Schweizer Theaterpreis geehrt. Inzwischen liegt die Verantwortung in den Händen der nächsten Generation. Das Theater Chur unter der Leitung von Roman Weishaupt ist verlässlicher Koproduktionspartner des JTG.

Und doch habe ich nach wie vor das Gefühl, draußen zu sein, von außen auf die Szene schauen zu müssen, aber auch zu können. Die interessierte Distanz ermöglicht einen Blick von außen, der manch Wesentliches zeigt.

Dieser Blick von außen erfordert gleichzeitig die Zusammenarbeit, den Austausch mit denjenigen, die die ›Szene‹ von innen kennen, sie mit aufgebaut, gestaltet und entwickelt haben. Überraschenderweise kam es bei diesem Austausch kaum zu Rückblicken. Vielmehr wurde das Bedürfnis offenkundig, über Künftiges nachzudenken, Erfahrungen und vorhandene Pläne mitzuteilen, um dem Genre einen neuen Schub zu geben sowie um Gleichgesinnte zu erreichen. Die Antworten auf die Fragen nach dem, was die ›Szene‹ in Graubünden braucht, um mehr professionelle Theaterschaffende für die Arbeit für ein junges Publikum zu gewinnen, ergaben eine wegweisende Sammlung. Diese Gedanken aufgreifend und als Anstoß nehmend, werden im Folgenden Möglichkeiten und Visionen einer Tanz- und Theaterlandschaft im größten Kanton der Schweiz zur Diskussion gestellt. Zwar wird auch zurückgegriffen auf bisher Geleistetes, aber nicht um geschichtliche Vollständigkeit zu beweisen, sondern nur insofern, als es sich impulsgebend für Künftiges erweist.

Ausgangslage

Die Gründe für die Fokussierung auf die Zukunft sind gewichtig und vielgestaltig: Die gesamtgesellschaftliche Situation in Zeiten der Pandemie verlagert Schwerpunkte im Rahmen der kulturellen Praxis für ein junges Publikum. Es ist dringender geworden, Heranwachsenden vielfältige Angebote zu unterbreiten, in denen sie die Gestaltungskraft, den Perspektivwechsel auf Fragen des Alltags und Visionen für ihre Zukunft erleben können. Art. 31 der UN-Konvention über die Rechte des Kindes¹ muss in allen Landesteilen auch der Schweiz umgesetzt werden.

Gerade jetzt wird sichtbar, wie dringlich es ist, für jedes Kind die gleichen Chancen und Teilhabemöglichkeiten zu schaffen, und wie notwendig es ist, die Welt für alle Kinder gesund und nachhaltig zu gestalten. Kunst und Kultur spielen für unser Zusammenleben eine zentrale Rolle. Sie ermöglichen es uns, gemeinsam mit Kindern und Jugendlichen unsere Phantasie zu nutzen, um eine Welt zu schaffen, in der wir gemeinsam besser leben. (ASSITEJ-Manifest, 2021)

Dafür braucht es ein Zusammenwirken von Tanz- und Theaterschaffenden, Lehrpersonen, bildungspolitischen Entscheidungsträger:innen, Gremien der Kinder- und Jugendförderung, Elternverbänden. Als Lobby und in Anwaltschaft für die junge Generation müssen sie alles daransetzen, dass diese Anliegen gesamtgesellschaftlich angegangen werden.

Aktuell wird die Bündner Landschaft des Theaters für ein junges Publikum als »ausgetrocknet«, »aufs Einzelkämpfertum bezogen«² beschrieben. Sie erscheint als Aneinanderreihung einzelner, sehr unterschiedlicher Angebote, die wenig zueinander in Bezug stehen: Seit Ende der 1970er-Jahre, explizit seit 1984 hat sich das Amateurensemble der Freien Bühne Chur dem Märchenspiel verschrieben (<https://freiebuehne-chur.ch/wer-wir-sind/>), Einzelkünstler:innen sind, wenn es sich ergibt, mit Einzelauftritten unterwegs, der Kulturplatz Davos programmiert monatlich regionale und nationale Angebote (<https://kulturplatz-davos.ch/de>), Laientheater bringen den Märchen-, Sagen- und Geschichtenschatz auf Bühnen und das Theater Chur bietet ein breitgefächertes Spektrum an regionalen, nationalen und internationalen Gastspielen für Kinder in Familien und Schulklassen sowie Jugendliche und Erwachsene an (<https://theaterchur.ch/>). Eine ›Szene Graubünden‹ lässt sich nicht ausmachen, wenn es um spezifische Gemeinsamkeiten, Typisches, Verbindendes geht. Oder ist das gerade ihr Merkmal?

Zumindest bei den Befragten aus der ›Szene‹ herrscht eine große Bereitschaft vor, eigene Erfahrungen zu reflektieren, Fragen zu stellen und Visionen zu veröffentlichen. Da sich viele meiner Erfahrungen an anderen Orten mit diesen Überlegungen decken und woanders schon gelebte Praxis sind, lässt sich davon zehren und darauf aufbauen. So beschreibt dieser Text weniger das, was in der längeren und kürzeren Vergangenheit war, als vielmehr das, was künftig nötig ist, und woran man mit vereinten Kräften arbeiten muss und kann.

Es braucht mehr Überzeugungskraft bzw. mehr Vertrauensaufbauarbeit, Personen, welche sich für die regionale Kultur einsetzen und die Einheimischen da abholen, wo sie sind, sie mitziehen und auch

an die Grenze bringen, damit sie Neues am eigenen Leib spüren können und aus sich herauswachsen.

Das Theaterangebot soll kein Einkaufsbetrieb sein. Es braucht von der Kommune getragene künstlerische Kernteams, die eine ›Marke‹ aufbauen können durch eigene Kreationen und ein dazu geladenes Programm.³

Was kann künstlerisches Arbeiten befördern?

Aktuell laden vorhandene Produktionsbedingungen nicht dazu ein, Neuproduktionen für ein junges Publikum in Angriff zu nehmen. Zu mühsam sind das Beschaffen von Proberäumen und Geldern, das Gewinnen von Partner:innen, das Finden von Auftrittsmöglichkeiten. Müdigkeit, Erschöpfung, fehlende Wahrnehmung und Wertschätzung aus zurückliegender Zeit hemmen künstlerische Initiativen für ein junges Publikum. Umfassend ist der Wunsch nach Initiator:innen und Wegbegleiter:innen.

Das nationale und internationale Beziehungsnetz zur zeitgenössischen Landschaft der darstellenden Künste für ein junges Publikum, wie es durch die Gastspieltätigkeit am Theater Chur seit vielen Jahren entstanden ist, bietet produktive Voraussetzungen dafür, Verbindungen zu regionalen Tanz- und Theaterschaffenden herzustellen und Formen der Begegnung, des Austauschs, der Weiterbildung, des Kooperierens und Koproduzierens zu schaffen. Neue künstlerische Impulse sind dabei ebenso interessant wie die Möglichkeit eines größeren Wirkungsradius mit einer höheren Anzahl an Vorstellungen und damit der Nachhaltigkeit des eigenen Produzierens.

Aktuell ist es allerdings eher so, dass junge Künstler:innen den Kanton verlassen, um an anderen Orten Ausbildungsmöglichkeiten zu nutzen, tätig zu werden und Erfahrungen zu sammeln. Die Rückkehr in den Heimatkanton wird erschwert, da die Produktionsbedingungen vor Ort unattraktiv sind. Das Wissen allein um die Kinder und Jugendlichen im Kanton als Publikum reicht nicht aus. Damit diese dann auch die Vorstellungen besuchen, braucht es wiederum

eine Infrastruktur, über die die einzelne freie Gruppe bzw. einzelne freischaffende Künstler:innen nicht verfügen.

Pro Spielzeit sollte ein temporärer Raum geschaffen werden, in dem für ein junges Publikum produziert wird, wo regionale und auswärtige Künstler:innen einander begegnen können und sich auf Entdeckungs- und Forschungsreisen begeben, wo Laborsituationen geschaffen werden als inhaltlicher wie künstlerisch-ästhetischer Pool für gemeinsames Produzieren.

Herzsprache: Theater in der Muttersprache wird intensiver wahrgenommen und gespürt und darum ist es von so großer Bedeutung, dass die Mehrsprachigkeit im Theater bestehen bleibt und gefördert wird. Es ist wichtig, dass alle drei Sprachen abgedeckt werden. (ebd.)

In sprachlicher Hinsicht hat der Kanton Graubünden ein Alleinstellungsmerkmal: die Vielfalt der Sprachen von Rätoromanisch mit all seinen Idiomen über Hoch- und Schweizerdeutsch, Italienisch sowie all die Sprachen von Einwander:innen, die im Kanton seit teilweise mehreren Generationen leben. Daraus erwachsen unterschiedliche Erwartungen auch ans Theater. Das eigene Theaterspiel von Kindern und Jugendlichen stellt jeweils neu unter Beweis: Am unmittelbarsten entsteht eine Bindung zu Themen und Stoffen, wenn sie in der Muttersprache umgesetzt werden können.

Das Gewinnen von Gegenwartsautor:innen für das Schreiben für die Bühne setzt Produktionsmöglichkeiten und Praxisfelder voraus. Theatertexte brauchen die szenische Erprobung und Umsetzung. »Mehrsprachigkeit in den Stücken sowie moderne Theaterliteratur in rätoromanischer Sprache« und »Texte total unterschiedlicher Autor:innen mit einer breiten Palette verschiedener Schreibstile von ›modern‹ bis ›sehr regional‹« (ebd.) bleiben Wunschvorstellungen, solange sich die Theaterpraxis nicht dafür öffnet und diese Herausforderungen annimmt.

Theater für junges Publikum ›eigener Prägung‹ sollte sich so platzieren und etablieren können, dass es wahrgenommen wird und entsprechend ausstrahlt. Seit Jahrzehnten werden die vereinzelt Bündner Aktivitäten und Produktionen in der übrigen Schweiz eher

als ›Exotikum‹ wahrgenommen. Was jedoch regionale künstlerische Produktionen ausmacht und ausmachen kann, ist vor Ort zu erleben und allenfalls auch für ein reisendes Publikum von Interesse. Aus diesem Selbstbewusstsein kann die Öffnung entstehen, sich an schweizerischen Projekten und Festivals zu beteiligen, statt allzu eigenbrötlerisch zu agieren.

Wir brauchen mehr professionelles Theater – auch für die Schulen. Jede professionelle Produktion sollte im zweiten Jahr Aufführungen in allen Schulen machen. Nötig ist eine stärkere Wertschätzung seitens der Schulen. (ebd.)

Was macht Gastgeberschaft aus?

Die Ausrichtung des Theaters Chur weg vom produzierenden hin zu einem gastgebenden Theater machte es möglich, dass Kinder und Familien, Jugendliche und Erwachsene qualitativ hochstehendes professionelles Theater in grosser Bandbreite kennenlernen und erleben können: Schauspiel, Tanz und Figurenspiel, Stückentwicklungen, Performances, Umgang mit bekannten klassischen Stoffen der Weltliteratur bis hin zu Uraufführungen. Seit der Spielzeit 2006/07 ist Chur mit dem Theater Chur, der Postremise, der Spielstätte Kulturhaus Bienenweg, der Klibühni u. a. zu einem gefragten Gastspielort auch nationaler und internationaler Theaterhäuser und Theatergruppen für ein junges Publikum geworden.

Dies ist unter anderem darin begründet, dass die Künstler:innen immer ein junges Publikum vorfinden. Möglich wurde das, weil das künstlerische Angebot von Beginn an mit engagierten Bemühungen der Vermittlung, der theaterpädagogischen Arbeit verknüpft war. Trotz jahrzehntelanger Arbeit gibt es zwar (noch) keine Fachstelle von Schule und Theater resp. Kultur wie in anderen Kantonen. Doch sowohl die Schuldirektion der Stadt Chur als auch der Kanton Graubünden haben zumindest vergleichbare finanzielle Voraussetzungen dafür geschaffen, dass Kinder und Jugendliche im Rahmen ihrer schulischen Ausbildung kulturelle Angebote auf breiter Basis nutzen

können, unabhängig von den finanziellen und kulturellen Hintergründen in der eigenen Familie.

Der Entscheid des Kulturdepartementes Graubünden von 2021 zugunsten der Erweiterung und Erhöhung der Leistungsvereinbarung stärkt das Theater Chur zukünftig als ein überregional und transnational angesehenes, künstlerisch hochstehendes Theaterhaus und damit seine lokale Verankerung im ganzen Kanton – auch bezogen auf das junge Publikum. Die Schaffung einer kantonalen Fachstelle Schule und Kultur würde die Möglichkeit bieten, Besonderheiten des verzweigten und großflächigen Kantons Graubünden aufzugreifen und maßgeschneiderte Vermittlungs- und Distributionsangebote im Zusammenspiel mit kulturellen Institutionen und regionalen Kunst- und Kulturschaffenden zu konzipieren, umzusetzen und anzubieten. Hierfür reichen die Ressourcen der künstlerisch Tätigen nicht aus. Es braucht ein Netzwerk, auf das Gruppen und Einzelpersonen zugreifen können, um es für sich nutzbar zu machen.

Spiele(n), Spiele(n), Spiele(n)

Bei den Recherchen für diesen Beitrag fiel ein Aspekt ins Gewicht, der in der sonstigen deutschsprachigen Theaterlandschaft für ein junges Publikum in dieser Form nicht existiert: Das personelle Zusammendenken, vor allem aber Zusammen-Praktizieren von Theater *für* ein junges Publikum und das eigene Theaterspiel *von* Kindern und Jugendlichen. Beides ist in der Entwicklung von Kindern und Jugendlichen von großer Bedeutung: Die Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur generell hilft jungen Menschen, ihre Potenziale zu entfalten. Das eigene kreative Schaffen ermöglicht ihnen, neue Perspektiven für sich zu gewinnen und unabhängig zu handeln, auf ihre Stärken zu vertrauen und ihre Rechte in der Gesellschaft einzufordern und auszuüben – unabhängig von ihrer Herkunft und ihrem sozialen Umfeld. Dass sich dafür auch diejenigen in der Verantwortung sehen, die selbst auf der Bühne stehen und/oder eigene Kreationen entwickeln, ist in dieser Selbstverständlichkeit an anderen Orten selten vorhanden. Zur Landschaft von Tanz und Theater in Graubünden gehört es dazu.

Es braucht regionales Engagement, Flexibilität und Individualität im Bereich der Theaterpädagogik. Zu wünschen ist mehr professionelles Theater für die Schulen und Workshops für die Schüler:innen. Nötig ist eine stärkere Wertschätzung seitens der Schulen. (ebd.)

2016/17 initiierte das Theater Chur das erfolgreiche Projekt BEST Bündner Schultheater (<https://best.theaterchur.ch>). Damit ermöglicht es jedes Jahr rund 200 Schüler:innen im ganzen Kanton unter professioneller Anleitung das eigene Theaterspiel. Das Theater Chur übernimmt damit im gesamten Kanton eine einzigartige und wichtige Aufgabe im Bereich Kulturvermittlung und kulturelle Teilhabe.

Dem Projekt BEST liegt eine Vision zugrunde: Alle Bündner Schüler:innen beteiligen sich im Verlauf der obligatorischen Schulzeit mindestens einmal an der partizipativen Entwicklung einer Tanz- oder Theaterproduktion unter professioneller Anleitung und treten am BEST-Festival vor anderen Schulklassen auf. Das Besondere an der partizipativen Arbeitsweise ist, dass sich die entstehenden Produktionen an keinen bereits bestehenden dramatischen Text halten, sondern »dass die Jugendlichen sich eines Stoffes annehmen und diesen bearbeiten, sich damit auseinandersetzen. Es ist neben der Erweiterung der individuellen Allgemeinbildung auch zu bedenken, dass die individuelle Empathie und somit das Verständnis für Andersdenkende oder andere Themen, die gerade nicht bekannt sind, gefördert werden« (ebd.). Die Schüler:innen werden von Beginn an in den kreativen Prozess der Entwicklung einbezogen, sodass ihre Themen, ihre Fragen an die Welt, ihre Anliegen, ihre Träume und auch Ängste mit in die Inszenierungen einfließen. Die unterschiedlichen Angebote des Projekts richten sich an Schulklassen und Projektgruppen aller Altersstufen ab dem fünften Schuljahr sowie Lehrpersonen aus allen drei Sprachregionen des Kantons Graubünden.

Die Projekte werden von erfahrenen und professionell ausgebildeten Tanz- und Theaterpädagog:innen aus dem Kanton Graubünden und aus der Schweiz durchgeführt, die teilweise selbst auch als Schauspieler:innen, Tänzer:innen, Regisseur:innen im professionellen Bereich arbeiten.

Die großzügige finanzielle Förderung durch die Drosos Stiftung ermöglichte die langfristige und mehrjährige Durchführung des Projektes. Dadurch wurden vielfältige Erfahrungen gesammelt, konnten gesellschaftliche, bildungs- und kulturpolitische Entwicklungen aufgegriffen und der Projektverlauf entsprechend angepasst und differenziert werden.

So fand das BEST-Festival anfangs wechselnd einmal im Theater Chur, im darauffolgenden Jahr in einer Schule statt, dann wieder im Theater Chur. Bei der schwankenden Anzahl von Anmeldungen stellte sich heraus, dass aus der Perspektive der Lehrpersonen – und sie entscheiden schlussendlich über die Anmeldung ihrer Klasse fürs Projekt – die Attraktivität des Festivals am Theater höher gewichtet wurde als im schulischen Umfeld, das die tägliche Umgebung der Schulklassen und Lehrpersonen darstellt. Inzwischen findet das Festival jährlich am Theater Chur statt. Ressourcen, die zuvor in das Kennenlernen und Erschließen einer jeweils neuen Infrastruktur gingen, stehen nun für die Entwicklung neuer Festivalformate zur Verfügung. Dies ermöglicht eine größere Strahlkraft des Projektes durch verstärkte Wahrnehmung von verschiedenen Seiten her.

Außerdem hat sich das Projektangebot um Theaterbesuche der BEST-Klassen im Theater Chur erweitert. Hier erleben die beteiligten Kinder und Jugendlichen ›ihre‹ Tanz- und Theaterschaffenden auf der Bühne, d. h. das Theater wird zu einem Ort, der für Kinder und Jugendliche sowohl bei Theatererlebnissen als Publikum erfahrbar als auch mit der eigenen Aktivität verbunden ist, was sich in Rückmeldungen von Jugendlichen dokumentiert, die sich noch nach vielen Jahren an ihr eigenes Theaterspiel bei der jährlichen Personalfeier der Stadt Chur auf der Bühne des Theaters erinnern. Das eigene Theaterspiel, das Beteiligtsein an einer eigenen Tanz- oder Theateraufführung hinterlässt bleibende Eindrücke, die wesentlich zur Sozialisation in Sachen Theater, aber auch Kultur allgemein, beitragen.

Das Bündner Schultheaterprojekt sollte eine Bewegung im ganzen Kanton werden. Lehrpersonen, die daran mit ihren Klassen teilgenommen haben, könnten Verantwortung für das Projekt in ihrer eigenen Schule übernehmen, indem sie anderen Lehrpersonen die Wege dazu ebnen.

Studierende der Pädagogischen Hochschule Graubünden sollten das BEST-Festival als außerschulischen Lernort erleben und Impulse daraus in ihre weitere Ausbildung mitnehmen. Innerhalb des Curriculums könnten sie Vertiefungsangebote haben, die regionale Tanz- und Theaterschaffende unterbreiten.

Schultheaterprojekte von Jugendlichen sollten in Austausch mit Schultheaterprojekten anderer Kantone der Schweiz kommen. Im ganzen Kanton sollten regelmäßig Produktionen mit Jugendlichen entstehen und die nötige Förderung, Aufmerksamkeit und Wertschätzung bekommen. (ebd.)

Zwischen BEST, dem Jungen Theater Graubünden, Vereinen wie Kinder- und Jugendtheater zapperlot, Kinderkultur Chur oder der Verein Die Voyeur:innen sollte ein regelmäßiger Austausch etabliert werden, sodass Jugendliche auch in ihrer Freizeit sowie nach der obligatorischen Schulzeit vielfältige Möglichkeiten haben, sich mit den darstellenden Künsten auseinanderzusetzen, ob im eigenen Spiel, beim Anleiten entstehender Projekte und/oder beim Reflektieren von Theatererlebnissen.

Theater sollte als Freizeitbeschäftigung bei Kindern und Jugendlichen genauso wie Fußball, Klavierunterricht und Pfadfinder etabliert und gefördert werden. Jedes Kind und jede:r Jugendliche sollte die Möglichkeit haben, im eigenen Wohnumfeld Theater spielen zu können. (ebd.)

Wohin könnte die Entwicklung gehen?

Auf der Bühne ist das Träumen real. Strengen wir uns an, dass die Träume für die Bühne Realität werden. Stellen wir uns im Sinn einer Utopie vor, im Gebiet der vierten Landessprache, im rätoromanischen Teil des Kantons, gebe es:

- ein schweizerisches Zentrum der darstellenden Künste für ein junges Publikum in allen Landessprachen, das sich um deren Förderung und Entwicklung im Zusammenwirken mit verschiedenen Partnerinstitutionen kümmert;
- jährlich drei bis vier neue regionale Produktionen für die verschiedenen Altersgruppen, die im ganzen Kanton touren, wofür sich feste Partnerschaften mit Veranstaltungsorten entwickelt haben;
- an diesen Veranstaltungsorten außerhalb der Spielsaison Workshops, Weiterbildungen, Labore, in denen Künstler:innen aus Graubünden mit internationalen und nationalen Künstler:innen gemeinsam arbeiten;
- Weiterbildungsmöglichkeiten für die vielgestaltige Amateurtheaterszene, um neue Formen des Spielens für ein junges Publikum kennenzulernen und in die eigene Arbeit einfließen zu lassen;
- die Regiogruppe Graubünden innerhalb der ASSITEJ Schweiz/Suisse/Svizzera/Svizra;
- jährlich ein Schultheaterfestival, bei dem Schulklassen aus dem ganzen Kanton einander ihre selbstentwickelten Produktionen vorstellen und sich darüber austauschen. Lehrpersonen melden ihre Klassen schon im März des Vorjahres dafür an, weil sie wissen, dass die Kapazitäten wegen der großen Nachfrage schnell ausgebucht sind. Man hat nur alle drei Jahre eine Chance zur Teilnahme, weil die Kapazitäten es nicht anders zulassen.
- Schultheaterprojekte, die sich für kantonsübergreifende Festivals anmelden, z. B. fanfaluca Jugend Tanz Theater Festival der Schweiz (<https://fanfaluca.ch/de/>);
- an nationalen und internationalen künstlerischen Ausbildungseinrichtungen immer mehr Bewerber:innen aus Graubünden;
- die mehrsprachige Biennale des ›Theaters in ländlichen Räumen‹, die aus der Schweizer und internationalen Festivalagenda nicht mehr wegzudenken ist. Sie entstand, nachdem die Veranstaltungsreihe ›Theater in ländlichen Räumen erproben‹ von der deutschen ASSITEJ zu Gast in Graubünden war.

Im Austausch, bei Begegnungen und in der Zusammenarbeit mit Tanz- und Theaterschaffenden aus Graubünden sowie bei Proben- und

Aufführungserfahrungen zeigt sich, dass der Kanton auch im Bereich der darstellenden Künste für ein junges Publikum das Potenzial hat, einzigartig zu werden.

Literatur

ASSITEJ-Manifest (2021), <https://www.assitej.de/publikationen/assitej-manifest/> (letzter Zugriff: 12. 11. 2022).

Bleiker, Christian (1994): »Ein fröhlicher Bericht aus einem sehr schönen Land«, in: Wolfgang Schneider (Hg.): *Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz*, Frankfurt am Main: Dipa, S. 14–34.

Anmerkungen

- 1 Art. 31 der UN-Konvention über die Rechte des Kindes lautet: »(1) Die Vertragsstaaten erkennen das Recht des Kindes auf Ruhe und Freizeit an, auf Spiel und altersgemäße aktive Erholung sowie auf freie Teilnahme am kulturellen und künstlerischen Leben. (2) Die Vertragsstaaten achten und fördern das Recht des Kindes auf volle Beteiligung am kulturellen und künstlerischen Leben und fördern die Bereitstellung geeigneter und gleicher Möglichkeit für die kulturelle und künstlerische Betätigung sowie für aktive Erholung und Freizeitbeschäftigung.« (file:///C:/Users/andre/Downloads/un-kinderrechtskonvention_de.pdf).
- 2 In diesen Beitrag sind Antworten bezogen auf einen Fragebogen eingestreut, den Bündner Schauspieler:innen und Regisseur:innen beantwortet haben. Die Autorin dankt Marina Blumenthal, Justina Derungs, Sarah Hermann, Lorenzo Polin, Annina Sedlacek, Roman Weishaupt für ihre Mitwirkung.
- 3 Vgl. Anm. 2.

KÜNSTLERINNEN
IM GESPRÄCH

Frauke Jacobi über *Romeo und Julia* am Figuren Theater St. Gallen

Moderation: Björn Reifler

Im Rahmen des jungspund-Festivals 2022 zeigte das Figuren Theater St. Gallen eine Bearbeitung von Shakespeares Romeo und Julia, inszeniert von Sebastian Ryser, mit Frauke Jacobi (Spiel) und Lorena Dorizzi (Cello).¹ Die Produktion verknüpft die Geschichte von Romeo und Julia mit Momenten der Aufführungsgeschichte des Klassikers – repräsentiert in verschiedenen von Frauke Jacobi gelenkten Puppen – und schafft damit eine metatheatrale Ebene voller überraschender, witziger, anrührender Anspielungen. Kernelement ist ein Archiv, in welchem Memorabilien wie ein Haarbüschel von Shakespeare oder nichtmaterielle Artefakte wie der Angstseufzer einer Schauspielerin vor der Aufführung aufbewahrt werden.

Frauke Jacobi, künstlerische Leiterin des Figuren Theaters St. Gallen, stellt sich den Fragen von Björn Reifler, Theaterpädagoge und Dozent für Darstellende Künste an der Pädagogischen Hochschule St. Gallen.

Björn Reifler: Frauke Jacobi, wenn man recherchiert, was Sie schon alles gemacht haben, häufen sich die Stichworte: Figurenspielerin, Schauspielerin, Regisseurin, Autorin, Ausstatterin, Gastdozentin, Theatergründerin, Theaterleiterin. Über die vielen Facetten der Theaterfrau Frauke Jacobi könnten wir lange sprechen, aber wir legen hier den Fokus auf *Romeo und Julia*, das Stück, das Sie am jungspund-Festival gezeigt haben. Als Einstiegsfrage für unser Gespräch: Was war Ihre Motivation, einen Klassiker zu wählen und zu bearbeiten, der, wie auch im Stück thematisiert, zimal gespielt, bearbeitet, besprochen wurde?

Frauke Jacobi: Bisher war das Figurentheater St. Gallen – abgesehen vom Abendprogramm für Erwachsene – vor allem als Haus für das sehr junge Publikum bekannt. Die Untergrenze liegt bei Stücken für ein Publikum ab drei Jahren. Vor zwei Jahren haben wir beschlossen, dass wir uns verstärkt auch einem etwas älteren jungen Publikum widmen wollen, also den Jugendlichen. Letztes Jahr haben wir das erste Stück ab zehn Jahren gemacht; bis dahin lag die Obergrenze bei der Alterskategorie ab sieben. Für ein Publikum ab zehn Jahren haben wir den *Kleinen Prinzen* gemacht, für Jugendliche ab zwölf *Romeo und Julia*. Da das Figurentheater St. Gallen für Stücke in diesen Alterskategorien noch nicht bekannt ist, haben wir bewusst klassische Stoffe gewählt, natürlich auch um die Lehrer:innen zu erreichen. Später wollen wir dann auch unbekanntere Stoffe bearbeiten.

Björn Reifler: Woher kommt das Interesse, für ein älteres junges Publikum zu spielen?

Frauke Jacobi: Wir wollten immer Theater für alle machen und hatten – neben dem Kinderprogramm – stets auch ein Programm nur für Erwachsene als Abendspielplan. Neben dem Theater St. Gallen gibt es hier aber so viele Kleintheater für das Abendprogramm, dass wir vor zwei Jahren zum Schluss gekommen sind, uns ganz auf Programme für Kinder und Jugendliche zu konzentrieren. Wir haben also einerseits das Programm für Erwachsene eingestellt, andererseits das Programm für Kinder auf die Alterskategorien der Jugendlichen ausgedehnt. Unsere Kinder- und Jugendstücke werden auch am Abend gezeigt. Das Ziel ist, dass wir bis zur Alterskategorie 16–18 gehen und schließlich Theater für alle machen – nicht nur für die Kleinen.

Björn Reifler: Was müssen Sie ändern, damit Sie dieses Zielpublikum erreichen?

Frauke Jacobi: Wir haben vor, noch gezielter in den Austausch mit Jugendlichen zu treten. Nächstes Jahr machen wir ein Stück ab 13/14 Jahren zum Thema Handy. Wir gehen bereits jetzt in die Klassen und tauschen uns zu dem Thema aus, um herauszufinden, was die

Jugendlichen daran interessiert. Was kann es für eine Geschichte zu diesem Thema geben? Wir sprechen mit verschiedenen Klassen, mit einer Klasse arbeiten wir dann weiter und entwickeln das Stück im Austausch mit den Jugendlichen. Dadurch werden sie Teil der Geschichte. Das ist unser Weg: der konkrete Austausch mit den Jugendlichen. Ich denke, es ist besser, sie auf diese Weise abzuholen, als ihnen einfach einen Klassiker vorzusetzen. Bei *Romeo und Julia* war Shakespeares Stück für uns durchaus ein Anreiz zu sagen: Das Figurentheater ist auch für Größere da. Allerdings haben wir die Geschichte von Romeo und Julia sehr frei interpretiert. Das Stück wurde von uns selber entwickelt, ist also nicht mehr der klassische Shakespeare.

Björn Reifler: Warum sollen Jugendliche Figurentheater anschauen?

Frauke Jacobi: Ich würde das gar nicht so stark am Figurentheater festmachen. Jugendliche sollen generell Theater schauen. Figuren sind eben unser Material. Ich finde es reizvoll, mit unterschiedlichen Materialien zu arbeiten. Das kann in verschiedenen Formen geschehen. Bei *Romeo und Julia* sind auch Videosequenzen mit Puppen zu sehen. Figuren sind unsere Spezialität, aber ich würde nicht sagen, Jugendliche müssten unbedingt Figurentheater schauen, sondern es ist schön, wenn sie Theater, Tanz, generell alles schauen.

Björn Reifler: Aber denken Sie, es gebe einen Zugang zur Puppe, der anders ist als der Zugang zum Schauspiel oder Film mit Schauspieler:innen?

Frauke Jacobi: Kürzlich hatten wir eine Schulvorstellung in einer Mädchenschule. Beim Nachgespräch war ich froh und erstaunt, als eines der 14- bis 15-jährigen Mädchen fragte, ob es bei uns Kurse in Puppenspiel gebe. Vielleicht war das aber ein Einzelfall. Ich denke schon, dass es diesen Vorbehalt bei Jugendlichen gibt: Puppentheater, das ist nichts mehr für uns. Wenn man in einer Klasse fragen würde, dann würden die Jugendlichen bestimmt sagen: Wir wollen lieber richtige Menschen sehen und nicht Puppen. Man denkt ja sofort: Ich habe früher mit Puppen gespielt, das mache ich jetzt nicht mehr. Ich vermute,



Romeo und Julia, *FigurenTheater St. Gallen* 2021 (Foto: Regina Jäger)

das lässt sich nur über die Lehrer:innen ändern. Viele Jugendliche sind es bislang nicht, die freiwillig abends ins Figurentheater kommen. Es wäre natürlich schön, wenn das irgendwann anders wäre.

Björn Reifler: In *Romeo und Julia* haben Sie beides gemacht: Sie haben selbst eine Figur gespielt, Sie haben aber auch die Puppen geführt. Wo liegt für Sie der Unterschied, wo liegt der Reiz?

Frauke Jacobi: Ich glaube, ich fühle mich wohler mit Figuren. Sie sind eine Art Schutz für mich. Die Figur der Irene Linzer, die ich in *Romeo und Julia* spiele, lebt in ihrem Archiv, sie liebt es, die Dinge, die dort lagern, zu beleben. Diese Figur zu spielen, fällt mir leicht, weil das, was sie tut, mir nahe ist: Sachen zu beleben, Dinge zu sehen und oder etwas in ihnen zu sehen. Das tue ich mit den Puppen. Ich habe auch schon reines Schauspieltheater gespielt, aber ich fühle mich wohler, wenn ich Figuren habe, die mich umgeben, die ich beleben kann. Man hat dabei immer einen leichten Draufblick, man sieht die Figuren, und man sieht, was sie machen. Es gibt in einem anderen Stück eine Figur,

Gertrud, eine Klappmaulfigur, die etwas von einem frechen Kasper hat.² Durch eine solche Figur kann man Dinge anders und direkter sagen. Sie ist wie eine Art Schutzschild, hinter dem man sich verstecken kann. Abgesehen davon finde ich es schön, dass Figuren so anders aussehen können, man kann sie gestalten, muss sich nicht selbst verkleiden. Ich muss mir keinen Schnurrbart ankleben, wenn ich einen Mann spielen muss. Figuren können groß und klein, dick und dünn sein. Ich kann jedes Alter spielen, ich kann ein Kind sein, kann ganz frech mit einer Puppe spielen. Natürlich kann man sich auch als Schauspieler:in verkleiden, aber man kann nicht so in die Extreme gehen wie mit Figuren.

Björn Reifler: Haben Sie unter den Figuren im Stück eine Lieblingsfigur?

Frauke Jacobi: Ja, das ist Elisabeth, die alte Dame, die eigentlich gar nicht so oft zum Zuge kommt. Mein erster Beruf war Krankenschwester, zwischendurch habe ich auch wieder in Altersheimen gearbeitet und den Austausch mit den älteren Leuten geschätzt. Irgendwie habe ich eine Liebe zu dieser Elisabeth, ich mag ihr Gesicht mit diesen freundlichen Augen. Sie ist die größte Figur im Stück, sie hat, glaube ich, die wenigsten Auftritte, dennoch habe ich sie sehr gern, die Elisabeth.

Björn Reifler: Können Sie, wenn wir gerade bei den Figuren sind, ein wenig aus dem Nähkästchen plaudern? Wie sind Sie zu diesen Figuren gekommen, wie haben sie sich entwickelt, bis sie jetzt so dastehen, wie wir sie sehen?³

Frauke Jacobi: Der Regisseur Sebastian Ryser hat im Vorfeld die Figuren festgelegt. Sein Ansatz war, dass sie aus allen Altersgruppen stammen. Zunächst sollten sie sehr international sein, davon ist allerdings nur die Figur der Yuki übriggeblieben. Sebastian Ryser wusste genau, was für Figuren er wollte; es waren anfänglich noch ein paar mehr, die aber in seinem Konzept wieder weggefallen sind. Er hat mit dem Puppenbauer gesprochen und ihm die Aufträge gegeben. Der Puppenbauer, Johannes Eisele, hat dann zuerst einmal gezeichnet. So ging

es zwischen den beiden hin und her. Ich war an dem Austausch beteiligt, habe mich gelegentlich auch geäußert, aber die Figuren waren ganz klar von Sebastina Ryser bestimmt. Sie waren bereits zur ersten Probe da, noch nicht alle angezogen, aber schon ziemlich ausgeformt. Und natürlich hatte der Regisseur ein wenig Vorlauf zu den Figuren: Woher kommen sie, was bewegt sie? Auf den Proben haben wir dann zusammen noch mehr von den Hintergründen entwickelt. Bei der Figur der Mathilde ist viel in Improvisation entstanden. Bei dem kleinen Regisseur, Christopher Warner, war es ein Regisseur, mit dem ich vier Jahre lang gearbeitet habe, von dem viel in die Figur eingeflossen ist. Sven, der Fünfzehnjährige, ist für mich am schwierigsten, da ich zu ihm am wenigsten Bezug gehabt habe. Bei ihm haben wir einfach als Ausgangspunkt gesetzt, dass er verzweifelt verliebt ist. Bei Elisabeth war, wie gesagt, mein Bezug am persönlichsten. Mathilde hat etwas von einer älteren Diva, Sarah Bernhardt war da ein Anhaltspunkt.

Wenn ich eine Figur spiele, schaue ich sie mir zuerst einmal lange an, den Gesichtsausdruck und wie sie sich bewegt. Wir arbeiten mit Gliederpuppen. Diese sind von der Bewegung und von ihren Möglichkeiten her fast gleich, sie unterscheiden sich nur in der Größe. Mathilde hat lediglich die Besonderheit, dass sie selbständig stehen kann. Die Köpfe haben ein Kugelmagnetgelenk, Hals und Körper sind mit magnetischer Halbschale und Kugel miteinander verbunden. Dadurch kann man den Kopf bewegen, und er bleibt in der gewünschten Richtung stehen. Der Gestus einer Figur verdeutlicht sich an der Gestalt, am Gesicht, an der Weise, wie sie redet. Da ist man zuerst einmal eine Weile am Suchen.

Björn Reifler: Die größte Figur ist eigentlich die Musikerin. Wie sind Sie zu ihr gekommen?

Frauke Jacobi: Zunächst war vieles offen oder anders geplant. Auch das Archiv ist erst im Lauf der Probenarbeit hinzugekommen. Im anfänglichen Setting stellte Sebastian Ryser sich vor, dass die Figuren bei einem Vorsprechen sind und immer wieder in die Filmszenen rutschen, um etwas auszuprobieren, sich beweisen zu müssen. Das ging leider nicht auf, weil ich als einzelne Spielerin nicht fünf Figuren bewegen konnte, die miteinander hätten reden sollen. Aus dem

Vorsprechen wurde schließlich ein Archiv. In einer deutschen Stadt gibt es ein Archiv für Liebesbriefe, dort werden Liebesbriefe aus allen Jahrhunderten gesammelt.⁴ Damit lässt sich erforschen, wie sich die Liebe zu verschiedenen Zeiten ausdrückte. Ich finde es faszinierend, dass es ein solches Archiv gibt. Also dachten wir, halten wir uns doch an die Realität. Unser Figurentheater ist nicht sehr groß, die Bühne ziemlich niedrig und eng. Die Schränke auf der Bühne sollten zumindest den Eindruck erwecken, dass sie sich nach hinten noch weiter erstreckten, wie in einem richtigen Archiv.

Dann kam die Musikerin ins Spiel. Sie sollte ursprünglich auch eine lebendige Frau sein, die neu ins Archiv kommt, und ich sollte ihr alles erklären und zeigen. Aber Lorena Dorizzi ist Musikerin, nicht Schauspielerin. Also haben wir nach einer anderen Rolle gesucht, die vor allem die Musik betont. Im Lauf der Proben entstand die Idee, sie zu einem Musikroboter zu machen. Als mechanische Figur passt sie gut in das Archiv, das ohnehin lauter Artefakte enthält. Zum einen gehört sie also zum Archiv, zum anderen ist sie meine Ansprechperson. Abgesehen davon, dass ich auch ein bisschen in Herrn Schäfer⁵ verliebt bin, ist sie in diesem Institut mit seinen vielen Abteilungen meine Partnerin. Ich behandle sie wie einen Menschen, das sieht man in der einen Szene, wo ich fast vergesse, dass sie ein Roboter ist, und sie frage, ob sie auch jemanden hat, den sie liebt. Roboter, die so aussehen wie Menschen und so agieren, existieren ja bereits, sind also nichts wirklich Neues.

Björn Reifler: Ich möchte noch auf eine andere Figur genauer eingehen. Yuki übernimmt im Stück viel Kommentar. Sie kommentiert immer wieder Shakespeare, sie kommentiert Inszenierungen und so weiter. Provokativ gefragt: Nimmt sie den jugendlichen Zuschauer:innen, die sie damit zwar abholt, nicht auch ihr Urteil vorweg?

Frauke Jacobi: Über Shakespeare selbst macht sie sich am Anfang bei der Balkonszene lustig, und dann geht es um Testosteron und Männlichkeit, das finde ich eher allgemein. Ansonsten hat sie ihre Vorstellung von der Liebe, für sie ist klar, dass man direkt sein, dass man fragen und mutig sein sollte. Ich habe nicht den Eindruck, dass sie, außer bei der Balkonszene, wo sie sich über die Sprache mokiert, mit Blick auf

Shakespeare viel vorwegnimmt. Da hat man bei den Jugendlichen öfter gehört: Ach, da ist wieder Yuki, was spricht sie für einen Dialekt. Sie tritt allerdings auch nicht so oft auf. Bei der Premierenklasse ist sie nicht sehr präsent gewesen, da ging es eher um Sven und eigenartigerweise um den Regisseur. Im Übrigen fanden die Jugendlichen die Filme toll.

Björn Reifler: Können Sie, bevor wir zu den Filmen kommen, etwas über die Reaktion der Premierenklasse auf Christopher Warner, den kleinen Regisseur, sagen?

Frauke Jacobi: Er hat bei vielen, wie gesagt, einen stärkeren Eindruck hinterlassen als Yuki, vielleicht in seiner Art, wie er mit Menschen umgeht. Es waren vor allem die Jungen, die ihn nachzumachen versuchten. Zum einen ist er witzig, zum anderen ein Despot, darüber haben sie in meiner Wahrnehmung vor allem gesprochen.

Björn Reifler: Sie haben vorhin die Filme im Stück erwähnt. Können Sie einen Abriss geben, wie Sie mit den Filmen vorgegangen sind?

Frauke Jacobi: Für Sebastian Ryser sind Filme ein wichtiges Element im Theater, er arbeitet oft damit. Für ihn war klar, welche Szenen aus Shakespeares Stück verfilmt werden sollen. Ein Stück weit hatten wir die Figuren schon entwickelt, aber dann haben wir zuerst einmal die Filme gedreht. Wir haben mit einem Greenscreen gearbeitet. Da spielt man in einem grünen Ganzkörperanzug vor einer grünen Leinwand, dann wird im Computer die Farbe Grün herausgenommen, womit ich als Spielerin unsichtbar werde. Nur an einzelnen Stellen sieht man gelegentlich eine Hand oder die Stäbe der Puppen. Die Hintergründe kommen erst später hinzu. Zwei Filme konnten wir am Ende nicht verwenden, es wären zu viele geworden. Das war natürlich schade, denn es ist eine Wahnsinnsarbeit, die Sebastian Ryser da zusammen mit seinem Kollegen Lars Wolfer geleistet hat.

Die Filme waren der zentrale Punkt, das Übrige ist während der Proben um sie herum entstanden. Das Archiv etwa ist aus einem Setting für einen Film entstanden, das zunächst als Studio für das Vorsprechen gedacht war. Ein Archiv benötigt Schränke, aber zugleich brauchten

wir eine Leinwand, um die Filme zu zeigen, und damit das zusammengeht, mussten die Archivschränke so platziert werden, dass man auf ihnen die Filme sehen kann. Vieles ist durch Improvisation zustande gekommen.

Ganz klar war, dass wir die Geschichte von Romeo und Julia von Anfang bis Ende erzählen wollten. Das war der Rahmen, das musste möglich sein. Wir hatten die Figuren, wir hatten ein paar Kisten, dann gab es beim Theater St. Gallen einen Kostümverkauf, da haben wir dieses schöne Kleid her, das Irene Linzer trägt. Ich habe immer gesagt, ich möchte auch mal so ein schönes Kleid auf der Bühne tragen. Einmal! Dann die Dinge im Archiv: Da hatten wir zuerst auch viel mehr, und dann reduziert man. Elisabeth hatte eine viel größere Geschichte, sie hat zuerst von ihrem Ehemann erzählt, der viel zu früh gestorben ist. Aber dann muss man sehen, was Platz hat, was wichtig ist, und dann streicht man Dinge. Die Dramaturgin Katja Langenbach ist immer wieder zu den Proben gekommen, hat kritisch hinterfragt und gesagt: Da verrennt ihr euch, seid mal ein bisschen konkreter. Ich glaube, sie war es, die die Idee mit dem Archiv hatte, in dem sich alles zusammenfassen lässt. Und schließlich hat der Musiker Stefan Suttiger die Motive komponiert und sie mit Lorena Dorizzi einstudiert. Das Ganze ist ein Prozess, in dem Schritt für Schritt das Stück entsteht.

Björn Reifler: Was war in dieser Produktion für Sie die größte Herausforderung?

Frauke Jacobi: Ich habe zwar Lorena Dorizzi als Ansprechpartnerin, trotzdem ist man ein bisschen allein. Allein zu spielen, das habe ich schon oft gemacht, aber dann denke ich immer wieder: Jetzt wäre es schön, mit jemandem zusammen zu spielen. Ich bin froh, dass Lorena da ist, aber dennoch bestreite ich den Abend als Spielerin allein. Das ist generell eine Herausforderung, würde ich sagen. Was die Puppen angeht, gibt es bei keiner bestimmten Rolle eine große Herausforderung. Der kleine Regisseur ist stimmlich anstrengend, er geht auf den Hals. Ich möchte nicht den ganzen Abend diese Stimme sprechen müssen.

Björn Reifler: Was war Ihr schönstes Erlebnis?

Frauke Jacobi: Das Kleid vielleicht? – Allgemein gesagt, war es ein sehr fröhlicher Probenprozess, wir haben viel gelacht. Ich finde es immer schön auf den Proben, wenn es leicht ist. Natürlich hat man auch Momente, in denen man plötzlich nicht weiter weiß und nicht weiter kommt und sagt: Das stimmt alles nicht. Aber es war im Ganzen ein sehr schönes und humorvolles Miteinander aller Beteiligten, das ist ja nicht immer gegeben.

Björn Reifler: Wie viel Vermittlung, wie viel Pädagogik steckt in diesem Stück?

Frauke Jacobi: Das planen wir nicht. Wir gehen nicht an eine Arbeit heran, um pädagogisch zu vermitteln. Wir haben aber seit einigen Jahren eine Theaterpädagogin, Edith Zwygart, die uns bei den Proben begleitet. Sie bereitet den Austausch mit den Klassen vor, die zur Premiere kommen. Bei *Romeo und Julia* hat sie die Premierenklasse nach Geschlecht geteilt. Die Jungen konnten mit den Filmen vor dem Greenscreen experimentieren. Ich habe inzwischen den Mädchen die Figuren vorgestellt, und sie durften die Figuren zu ihren Biografien befragen. Dann haben wir gewechselt. Edith Zwygart entwickelt auch Begleitmaterial, das wir den Schulen im Vorfeld zur Verfügung stellen, und geht in die Schulen, wenn das gewünscht wird.

Björn Reifler: Gibt es Dinge, die Sie nach den ersten Vorstellungen noch geändert haben?

Frauke Jacobi: Bis jetzt noch nicht. Außer dass wir uns überlegen, bei den Filmen ein bisschen zu straffen. Aber nach vier Schulvorstellungen ist es noch zu früh für Änderungen. Ich muss mit dem Stück erst einmal mehr Bühnenerfahrung sammeln. Ich finde es schön, dass sich Stücke während des Spielens auch noch weiterentwickeln können. Man merkt, was funktioniert oder wo plötzlich eine Unruhe entsteht, weil das Interesse nachlässt. Darauf reagieren wir, und manchmal kommt es sogar zu gravierenden Änderungen. Es ist immer ein Prozess, ein Stück entwickelt sich mit den Vorstellungen.

Björn Reifler: An dieser Stelle öffnen wir das Gespräch für das Publikum. Gibt es Fragen an Frauke Jacobi?

Frage aus dem Publikum: Es gab zwei Figuren, die nicht auf der Bühne auftraten, aber für andere Figuren wichtig waren: Rudolfo für Mathilde, Lucia für Sven. Mathilde hat an einer Stelle gesagt, mit einem gebrochenen Herzen könne man keine Julia spielen. Wie wichtig war es, dass die Figuren eine eigene Geschichte oder ein eigenes Herz haben?

Frauke Jacobi: Bei Mathilde war es so, dass sie Rudolfo geliebt und er sie verlassen hat. Da haben wir uns an den großen Diven aus der Theatergeschichte orientiert, besonders an Sarah Bernhardt, die auch unglückliche Liebesgeschichten hatte. Und dann ist da auch ihre Beziehung zu dem kleinen Regisseur, der ebenfalls allein ist. Man weiß nicht: Finden die beiden im Regal 7D zusammen, oder trinkt jedes wieder für sich allein? Aber das steht bei der Figur der Mathilde nicht im Vordergrund. Sie hat vor allem die Aufgabe, den Einstieg in das Stück zu geben, indem sie zum einen über ihre Schauspielkarriere als Julia, zum anderen von den verfeindeten Familien in Verona erzählt. Die Geschichte mit Rudolfo kommt erst mit dem Liebesbrief hinzu, den sie auf dem Nachttisch findet.

Bei Sven und Lucia hingegen war für den Regisseur wichtig, dass die jugendlichen Zuschauer:innen auf der Bühne sehen, was sie auch selbst erleben. Ich war ein paarmal unglücklich verliebt, war natürlich auch glücklich verliebt, aber eben auch unglücklich verliebt. Einmal bin ich mit dreizehn dreimal an dem Haus meines Schwarms vorbeigelaufen und habe dann doch nicht geklingelt. Oder habe jemanden nicht angesprochen, nicht gefragt, ob man mal etwas zusammen unternimmt. Solche Dinge fließen in die Figur ein. Und bei Sven schließt sich dann die Geschichte, da er es zum Schluss immerhin geschafft hat, Lucia zu fragen.

Frage aus dem Publikum: Sie haben von den Premierenklassen gesprochen. Ist die Premiere der erste Kontakt mit Jugendlichen? Oder haben Sie den Kontakt schon vorher?

Frauke Jacobi: Bei *Romeo und Julia* war die Premiere der dritte Kontakt mit den Jugendlichen. Premierenklassen haben wir schon sehr lange und auf jeder Altersstufe. Sie kommen zu einer oder zwei Proben, und dann entweder zur Premiere oder zu einer Hauptprobe, je nachdem, wie es passt. Zur Zeit probe ich gerade *Das kleine schwarze Schaf*. Da kommt die Klasse zweimal zur Probe. Der Kontakt ist also nicht sehr intensiv. In der Schule geht die Thematisierung dann aber weiter, und ich bekomme von der Lehrerin auch eine Rückmeldung. Bei dem Stück zum Thema Handy hingegen, das wir für das kommende Jahr planen, sind wir viel intensiver dran, als es sonst mit einer Premierenklasse üblich ist.

Frage aus dem Publikum: Für das Figurentheater St. Gallen ist offenbar ein Theaterrat geplant. Lässt sich dazu schon etwas sagen? Außer dass er aus Kindern bestehen wird?

Frauke Jacobi: Das junge Schauspielhaus Bochum hat einen Theaterrat mit Kindern und Jugendlichen von sechs bis Anfang zwanzig gegründet, um mit seinem Zielpublikum wirklich im Austausch zu sein. Ich habe davon gelesen und gesagt: Das machen wir auch, und zwar nicht erst in der nächsten Spielzeit, sondern so schnell es geht. Für unseren Theaterrat sehen wir zunächst Kinder und Jugendliche von sechs bis vierzehn Jahren vor. Wir haben das Vorhaben ausgeschrieben, und es haben sich bereits sieben Kinder gemeldet. Das erste Treffen wird Anfang April [2022] stattfinden. Der Austausch ist für mich wichtig, und ich finde es toll, dass in dem Theaterrat alle Altersstufen zusammenkommen. Wir besuchen Vorstellungen, machen Probenbesuche, und ich möchte mit ihnen über alle möglichen Themen in Austausch treten. Ich bin sehr gespannt und stelle mir vor, dass es gut funktionieren wird, auch mit der großen Altersspanne. Es ist ein neuer Zugang, aber er scheint bereits Gehör gefunden zu haben.

Björn Reifler: Ich habe noch eine Frage zum Abschluss. Warum soll das St. Galler oder das Schweizer Publikum Ihre Version von *Romeo und Julia* anschauen?

Frauke Jacobi: Zum einen haben wir mit den verschiedenen Figuren eine besondere Form für Shakespeares Stück gefunden, auch mit den Filmen, die ich im Puppentheater in ihrer Art noch nicht gesehen habe, zumindest nicht in der Schweiz. Zum anderen halte ich die Idee des Archivs für einen schönen Gedanken, den man für sich auch weiterspinnen kann: Was könnte in einem Archiv der schönsten Liebesgeschichte der Welt noch so alles aufgehoben sein? Und schließlich die Musik: Ich finde Lorena Dorizzi mit ihrem Cello fantastisch. Auch die Musik macht das Besondere an dem Stück aus.

Björn Reifler: Vielen Dank für das Gespräch, für Ihre Offenheit, für Ihre Ausführungen zum Stück und zu Ihrer Arbeit.

Anmerkungen

- 1 *Romeo und Julia*. Nach William Shakespeare. Co-Produktion des Figuren-Theaters St. Gallen mit der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, Berlin. Ab 12 Jahren und für Erwachsene. Regie: Sebastian Ryser; Spiel: Frauke Jacobi; Live-Musik (Cello): Lorena Dorizzi; Musikalische Leitung: Stefan Suttinger; Video: Lars Wolfer, Sebastian Ryser; Figuren: Johannes Eisele; Bühne: Maurus Leuthold; Licht: Stephan Zbinden, Lukas Bollhalder; dramaturgische Beratung: Jörg Lehmann; Auge von außen: Katja Langenbach; Theaterpädagogik: Edith Zwygart. Premiere: 17. September 2021.
- 2 *Gertrud tritt auf und Frau Jacobi muss mit*. Co-Produktion des Figuren-Theaters St. Gallen und der WiRRköpfe VEB Theaterproduktion Zürich (2016).
- 3 Die Figuren im Stück: Irene Linzer, Archivarin (Frauke Jacobi); Hanka Robowski, Archivarin (Lorena Dorizzi, Cello); Elisabeth, alte Julia-Darstellerin; Mathilde von Eigenthal, nicht mehr ganz junge Julia-Darstellerin; Yuki, junge Julia-Darstellerin; Sven, junge Romeo-Figur; Christopher Warner, der kleine Regisseur.
- 4 Es handelt sich um das Liebesbriefarchiv Koblenz-Darmstadt (<https://gruss-und-kuss.ulb.tu-darmstadt.de/>).
- 5 Diese Figur tritt im Stück nie auf; Irene Linzer telefoniert lediglich mit ihr.

Charlotte Huldi über *Was das Nashorn sah, als es auf die andere Seite des Zauns schaute*

Moderation: Alexandra Portmann

Das jungspund-Festival programmierte für die Ausgabe 2022 das Stück Was das Nashorn sah, als es auf die andere Seite des Zauns schaute, eine Eigenproduktion von La Grenouille, Theaterzentrum junges Publikum/Centre théâtre jeune public Biel/Bienne, in der Regie von Julien Schmutz. La Grenouille produzierte das Stück in zwei getrennten Fassungen auf Deutsch und Französisch. Die Schweizer Erstaufführung des 2014 mit dem deutschen Kindertheaterpreis und dem niederländischen Dramatiker:innenpreis Kaas & Kappes ausgezeichneten Stückes von Jens Raschke fand in der deutschsprachigen Fassung am 1. Mai 2021 im Theaterzentrum La Grenouille in Biel/Bienne statt. Die französische Erstaufführung hatte am 19. November 2021 Premiere.¹

Das Stück versteht sich als eine Parabel auf das kollektive Wegsehen. Historischer Ausgangspunkt ist der Zoologische Garten neben dem Konzentrationslager Buchenwald, der zur Vergnügung der SS und deren Angehörigen errichtet wurde. Aus der Perspektive der Zootiere werden die Gräueltaten des Holocaust verhandelt und die zentrale Frage gestellt, wie Widerstand möglich ist. Charlotte Huldi, Dramaturgin und künstlerische Leiterin von La Grenouille, war mit Alexandra Portmann, Professorin für Theaterwissenschaft an der Universität Bern, im Gespräch.

Alexandra Portmann: Charlotte Huldi, Sie sind heute in einer doppelten Funktion mit mir im Gespräch, als Dramaturgin der Produktion *Was das Nashorn sah, als es auf die andere Seite des Zauns schaute* und als künstlerische Leiterin von La Grenouille. Wir konnten gestern eine

fein ausgearbeitete und präzise Inszenierung von Raschkes mehrfach ausgezeichnetem Stück sehen. Es handelt sich um eine Fabel, die komplex aufgebaut ist, bewusst mit unterschiedlichen Erzählperspektiven arbeitet und immer wieder explizite historische Bezüge zum Holocaust schafft. In gekonntem Wechselspiel zwischen konkreten historischen Bildern und einer abstrakten Erzählebene verhandelt das Stück die Frage, wie Widerstand möglich ist. Raschkes Stück kam im Theater La Grenouille erstmals in der Schweiz zur Aufführung. Wie kam es zu dieser Entscheidung? Weshalb haben Sie sich als Theaterleiterin entschieden, gerade dieses Stück als Eigenproduktion auf die Bühne zu bringen?

Charlotte Huld: Solche Entscheidungsprozesse durchlaufen in La Grenouille immer unterschiedliche Phasen und sind von verschiedenen Faktoren geprägt. Wir haben als Haus den Anspruch, für ein Publikum unterschiedlichen Alters zu produzieren, das heißt für Jugendliche, für ältere Kinder oder für ganz junge Kinder. Darüber hinaus verfolgen wir als Team die aktuellen Tendenzen im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters. Als Jens Raschke 2014 mit dem deutschen Kindertheaterpreis ausgezeichnet wurde, habe ich das Stück kurz darauf gelesen und war davon begeistert. Da wir aber zu diesem Zeitpunkt mitten in der Produktion des Stückes *Die wahre Geschichte von Regen und Sturm*² waren, mussten wir das *Nashorn* erst einmal zurückstellen. Entscheidungen für oder gegen ein Stück sollen meines Erachtens im Team gefällt werden, weshalb ich früh die inhaltliche Diskussion mit Clea Eden und Nicole Bachmann gesucht habe. Beide arbeiten bei uns auf der Schnittstelle von Dramaturgie und Schauspiel, und selbstverständlich sind beide zweisprachig (Deutsch/Französisch). Wir haben uns über ein halbes Jahr lang regelmäßig getroffen, bis es schließlich zu einer definitiven Entscheidung für dieses Stück kam. Das Stück *Was das Nashorn sah, als es auf die andere Seite des Zauns schaute* passt zu uns als Haus und als Team. Gleichzeitig war uns auch bewusst, dass es in der Schweiz nicht unbedingt einfach sein wird, Raschkes Stück zu programmieren. Die Gründe dafür sind vielfältig, weil es in Deutschland spielt und die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg auf der Bühne immer eine Herausforderung ist. Ich

denke aber, die gestrige Inszenierung hat uns allen gezeigt, dass es gar nicht so kompliziert ist, diese Inhalte auf der Bühne zu verhandeln.

Alexandra Portmann: Im Gegensatz zur Schweiz wurde das Stück in Deutschland sehr häufig inszeniert und hat entsprechend auch ein breites mediales Echo erhalten. Jens Raschke äußerte in einem Interview, dass es kein Stück über Buchenwald sei, weil darüber gar kein Stück geschrieben werden könne. Vielmehr sei es ein Stück über die Frage: »Bär oder Pavian?« Das heißt, ein Stück über die Frage nach dem kollektiven Wegsehen oder Handeln. Dieses Votum betont die abstrakte Erzählebene im Stück, auf welcher die Tiere ihre Position zu den durchaus sichtbaren Gräueltaten auf der anderen Seite des Zauns aushandeln. Sowohl der Text als auch die Inszenierung arbeiten trotzdem mit konkreten historischen Referenzen wie dem gelben Stern oder auch dem Schornstein von Buchenwald. Ist es für die Inszenierung ein Problem, wenn diese historischen Referenzen vom jungen Publikum nicht verstanden werden?

Charlotte Huldi: Nein, überhaupt nicht. Ich habe als Theatermacherin und Zuschauerin nicht den Anspruch, im Theater alles zu verstehen. Für mich steht das individuelle Erleben im Vordergrund. Konkret auf das Beispiel des *Nashorns* bezogen: Als Zuschauerin kann ich auch nur die Ungerechtigkeit wiedererkennen, welche auf der Bühne gezeigt wird, und aufgrund dessen über meine eigenen Handlungsmöglichkeiten nachdenken. Vielleicht passiert das erst im Nachgang zur Aufführung im Gespräch mit einer Lehr- oder Bezugsperson. Bis zum heutigen Zeitpunkt haben wir über vierzig Vorstellungen gespielt und konnten uns entsprechend auch mit verschiedenen Lehrpersonen austauschen. So gibt es beispielsweise Klassen, welche im Gespräch lediglich die verschiedenen Handlungsoptionen entlang der Tiere diskutierten. Andere wiederum stellen persönliche Bezüge zum Stoff her: So hat ein Kind über seinen Vater gesprochen, der im Bosnienkrieg war. Selbstverständlich ist unser latenter Wunsch, dass mit diesem Stück an den Holocaust erinnert wird. Es ist aber auch nicht schlimm, wenn das nicht passiert.

Alexandra Portmann: Die Frage nach dem Zielpublikum und nach den Altersgrenzen scheint den fachlichen Diskurs im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters zu prägen. Sie haben für das Stück eine Altersgrenze von zehn Jahren angesetzt. Erinnerere ich mich an meine eigene Schulausbildung in der Schweiz zurück, wurden der Erste und der Zweite Weltkrieg erst in der Sekundarschule behandelt. Das heißt, es kann durchaus sein, dass jüngere Zuschauer:innen noch nichts über den Zweiten Weltkrieg wissen. Wer ist Ihr gewünschtes Zielpublikum bzw. wer soll diese Vorstellung besuchen?

Charlotte Haldi: Grundsätzlich so viele wie möglich. Zu Beginn hatten wir besonders viele Anfragen für Schulvorstellungen erhalten, und wir mussten uns fragen, wie wir mit den unterschiedlichen Wissensbeständen der Kinder umgehen wollen. Relativ früh haben wir gemerkt, dass ein Gespräch nahe am Erlebten, das heißt nahe an der Inszenierung, gut funktioniert. Denn selbst wenn die Kinder die historischen Referenzen nicht wiederkennen, fragen sie vielleicht nach den Bomben oder nach dem Schornstein. Das ist für uns ein günstiger Zeitpunkt darauf hinweisen, dass das Stück auf historischen Tatsachen beruht.

Durch unsere Vermittlungsformate wurde uns deutlich, dass die Kinder je nach Sensibilität unterschiedlich mit dem Stoff umgehen. So hat eine Gruppe von jüngeren Kindern für sich ein gutes Ende gebaut und uns erklärt, dass der Bär nach dem Einbruch des Schornsteins seinen Weg zurück in den Wald fand. Es ist eigentlich wie im Märchen: Ich baue mir das Monster nur so schlimm, wie ich es mir vorstellen kann. Unser Erfahrungswert ist, auch in Bezug auf andere Produktionen, dass eine zu starke Vorbereitung auf die jeweiligen Themen durch Lehrpersonen nicht unbedingt zu einem besseren Erleben der Vorstellungen führt.

Alexandra Portmann: La Grenouille zeichnet sich durch seine konsequente Zweisprachigkeit aus. Für das Team ist es entsprechend selbstverständlich, zwischen Französisch und Deutsch zu wechseln. Auch das *Nashorn* wurde in beiden Sprachen von derselben Besetzung gespielt. Unterscheidet sich die Rezeption, wenn Sie das Stück vor einem französischsprachigen oder deutschsprachigen Publikum spielen?



Was das Nashorn sah, als es auf die andere Seite des Zauns schaute,
*Theaterzentrum junges Publikum/Centre théâtre jeune public Biel/
Bienne 2021 (Foto: Guy Perrenoud)*

Charlotte Huldi: Bislang haben wir nur im Lycée Français in Zürich, für die Schulen im Berner Jura in Tavannes und für die frankophonen Klassen in Biel auf Französisch gespielt. Wir bemerken, dass die *Nashorn*-Produktion in der deutschsprachigen Schweiz etwas mehr Anklang findet als in der französischsprachigen Schweiz. Ob das an der Sprache oder auch an den verschiedenen Diskussionskulturen liegt, lässt sich schwer sagen. So waren die Zuschauenden in Basel³ vom Gezeigten stark betroffen, vielleicht oder genau wegen der Nähe zur deutschen Grenze. Auf der anderen Seite fällt uns auf – und ich möchte an dieser Stelle nicht generalisieren –, dass wir von Lehrpersonen aus der französischsprachigen Schweiz häufiger Rückmeldungen zu unseren Produktionen erhalten. Die Gespräche sind jedoch in beiden Landesteilen ähnlich gelagert: Wir gehen von den konkreten Fragen und Beobachtungen der Kinder aus, sprechen über das Vermittlungsangebot, empfehlen den Lehrpersonen, mit den Kindern zu malen oder mit nonverbalen Mitteln zu arbeiten, über die Emotionen

zu sprechen, um dadurch den Einstieg in das Nachgespräch mit den Kindern zu finden.

Alexandra Portmann: Für das Theaterzentrum La Grenouille ist Mehrsprachigkeit eine Selbstverständlichkeit. In der Schweiz sprechen wir neben den vier Landessprachen auch viele andere Sprachen. Gibt es in La Grenouille Überlegungen, wie mit Mehrsprachigkeit auf der Bühne jenseits des Deutschen und Französischen umgegangen werden kann? Wollen Sie in diese Richtung verstärkt arbeiten? Wenn ja, mit welchen Expert:innen arbeiten Sie dafür zusammen?

Charlotte Huldi: Grundsätzlich ja. Aus eigener Erfahrung weiß ich, dass solche Projekte und Initiativen immer langfristig angesetzt werden müssen und selbstverständlich auch von den jeweiligen Inhalten abhängig sind, die wir auf die Bühne bringen wollen. Beim *Nashorn* war es klar, dass wir es auf Deutsch und Französisch mit derselben Besetzung inszenieren und aufführen wollen. Dafür mussten wir uns als Team intensiv mit der Übersetzung auseinandersetzen. In Biel arbeiten wir zusätzlich mit dem Forum du Bilinguisme und den dortigen Sprachwissenschaftler:innen zusammen. Selbstverständlich könnten wir als zweisprachiges Team wesentlich stärker in Richtung Mehrsprachigkeit auf der Bühne arbeiten.

Alexandra Portmann: Vielen Dank für Ihre Ausführungen. Sehr gerne würde ich unser Gespräch nun für das Publikum öffnen.

Beate Hochholdinger-Reiterer: Ich möchte zuerst betonen, dass ich vom gestrigen Abend begeistert bin, insbesondere von der schauspielerischen Qualität. Meine Frage zielt auf die Übersetzungsarbeit: Machen Sie die Übersetzungen der Stücke direkt bei Ihnen im Haus?

Charlotte Huldi: Häufig machen wir die Übersetzungen der Stücke direkt im Haus. Beim *Nashorn* hatten wir jedoch eine Übersetzung, welche uns seitens des Verlages zur Verfügung gestellt wurde. Da wir zunächst nur auf Deutsch geprobt haben, ist uns erst in den Endproben aufgefallen, dass die Übersetzung für uns nicht stimmte. Leider

war sie zu literarisch. Sie war zwar schön, voller Ehrfurcht für den Text, leider konnten wir damit aber szenisch nicht arbeiten. Entsprechend haben Clea Eden und Nicole Bachmann den französischen Text intensiv bearbeitet und ihn für unsere Bedürfnisse angepasst. Eine Übersetzung muss immer auf der Bühne verifiziert werden. Diese Anpassungen und Überarbeitungen müssen wir häufig im Laufe der Proben zu unseren Produktionen machen, unabhängig davon, ob wir zuerst mit der französischen oder deutschen Version beginnen.

Beate Hochholdinger-Reiterer: Ich hätte noch eine Frage an Christoff Raphaël Mortagne, der in der Produktion u. a. den Bären spielt. Verändert sich Ihr Spielgestus, je nachdem, ob Sie auf Deutsch oder Französisch spielen? Wie äußert sich das konkret in dieser Produktion?

Christoff Raphaël Mortagne: Der Rhythmus des Spiels, des Sprechens ändert sich, wenn wir auf Französisch spielen. Das Originalstück ist auf Deutsch geschrieben, und Deutsch ist eine sehr rhythmische Sprache, welche die Konsonanten stark betont. Im Gegensatz dazu ist die französische Sprache wesentlich melodischer. Im Probenprozess haben wir gemerkt, dass im Französischen bestimmte Szenen entweder kürzer oder länger dauern, bis der Inhalt adäquat vermittelt wird. Entsprechend haben wir mehrere Durchläufe gebraucht, bis wir als Ensemble für die französische Version eingespielt waren. Durch diesen sprachlichen Wechsel konnten wir aber auch neue Facetten des Stückes entdecken, und dies spiegelt sich auch in den unterschiedlichen Reaktionen der Kinder wider. Da ich zweisprachig aufgewachsen bin, ist für mich der Wechsel zwischen den Sprachen nicht schwierig, außer dass sich der Rhythmus, die Melodie, einzelne Akzente und teilweise auch die Körperlichkeit verändern. Die gestrige Vorstellung hat aber deutlich gemacht, dass auch andere Faktoren wie der russische Angriffskrieg gegen die Ukraine die Seh- und Spielerfahrung beeinflussen können und dadurch die verhandelte Gewalt auf der Bühne eine ganz andere Bedeutung erhält.

Laura Leupi: Ich würde in diesem Zusammenhang gerne eine Frage zu Triggerwarnungen stellen. Gerade wenn wir ein vielstimmiges

Publikum vor Augen haben und unter Umständen ein Kind in der Vorstellung sitzt, das tatsächlich einen Bombenangriff erlebt hat, kann dieses eine Retraumatisierung erfahren. Wie kann eine Triggerwarnung für so etwas Konkretes wie die Shoa aussehen?

Charlotte Haldi: Ich habe mich im Nachgang zu unserem Gastspiel im Vorstadttheater Basel mit Matthias Grupp bezüglich der Kommunikationsstrategie zu diesem Stück unterhalten. Grundlage dafür war ein Artikel in unserer regionalen Tageszeitung, in welchem die Inszenierung als Aufbereitung des Holocausts für Kinder beschrieben wurde. Dieser Hinweis kann als eine Art Triggerwarnung verstanden werden. Ich frage mich jedoch, was diese tatsächlich bewirken kann. Vielleicht kann die Programmgruppe des jungspund-Festivals kurz sagen, wie sie mit dieser Frage umgegangen ist.⁴

Gabi Bernetta: Wir haben in der Programmgruppe ebenfalls darüber diskutiert, wie wir das Stück ankünden wollen, und sind zum Schluss gekommen, dass das Stück auf ganz unterschiedlichen Ebenen besprochen werden kann. Deshalb wollten wir durch den Programmtext den Blick nicht exklusiv auf den Holocaust lenken, sondern vor allem das kollektive Wegsehen thematisieren.

Eveline Ratering: Wir haben in der Programmgruppe lange darüber gesprochen, was für Echoräume bei uns Erwachsenen eröffnet werden. Selbstverständlich geht mir das Stück nahe, und ich erkenne die historischen Referenzen. Für Kinder ist die historische Tatsache der Shoa jedoch weit weg, weil sie entweder noch nie etwas davon gehört haben oder, wenn doch, dann so aufbereitet, wie es ihre Bezugs- und Lehrpersonen für richtig hielten. Dieses Stück ist ein großartiges Beispiel dafür, dass wir nicht ausschließlich von unserer Rezeption als Erwachsene ausgehen können, wenn wir Theater für ein junges Publikum machen. Aufgrund der verschiedenen Erzählebenen steht für Kinder das Geschehen zwischen den Tieren im Zentrum. Die Schrecken außen herum werden zwar benannt, bleiben gleichzeitig auch diffus. Aus diesem Grund haben wir uns gegen eine Triggerwarnung entschieden.

Meldung aus dem Publikum: Ich finde die Diskussion um Triggerwarnungen spannend. Ich habe im Rahmen eines Projektes mit Jugendlichen zusammengearbeitet, die in ihrer Kindheit schlimme Gewalterfahrungen gemacht haben, und ich hatte sehr großen Respekt vor dieser Kollaboration. Im Austausch mit den Jugendlichen habe ich gelernt: Den Trigger interessiert die Warnung nicht. Ich kann zwar eine Triggerwarnung verfassen für Bombenhagel, wessen wir uns jedoch bewusst sein müssen, ist, dass der eigentliche Trigger dann ausgelöst wird, wenn zum Beispiel eine Tür sich schließt oder ein Glas runterfällt. Das heißt, wenn ich glaube, ich könnte den Trigger antizipieren, dann habe ich den Trigger nicht verstanden. Für mich ist viel wichtiger, wo ich Resonanzräume schaffen kann. Also das, was hier passiert, hätte ich mir gestern Abend gewünscht: einen Resonanzraum nach der Vorstellung.

Maïke Lex: Ich würde gerne nochmals auf die Stückfassung und Ihre Arbeit mit dem Text zurückkommen. Charlotte Huldi, Sie haben erzählt, dass über eine halbe Stunde Text gekürzt wurde. Könnten Sie erläutern, an welchen Stellen Sie gekürzt haben? Was wurde in den gestrichenen Passagen verhandelt?

Charlotte Huldi: Es handelt sich um einen mehrseitigen Monolog, in welchem Raschke der Frage auf den Grund geht, was eigentlich mit dem Nashorn passiert ist. Der Autor eröffnet unterschiedliche Lösungsansätze, beantwortet die Fragen nach dem Tod des Nashorns aber nicht endgültig. Aus einer dramaturgischen Perspektive verlangsamte diese Stelle die Dynamik des Stückes, weshalb wir uns gegen diesen Monolog entschieden haben. Darüber hinaus gab es andere Textstellen, beispielsweise einen Traum vom Bären mit seiner Mutter, die ebenfalls diese selbstreflexive Ebene reinbringen, welche für den Plot des Stückes aber nicht zwingend relevant sind.

Christoff Raphaël Mortagne: Eine reflexive Stelle haben wir aber behalten, und zwar jene, in der das Murrelftiermädchen als Erzählerin auftritt. Diesen Wechsel der Ebenen haben wir auch mit einem Lichtwechsel markiert. Gemäß Raschkes Erläuterung sollten diese

Erzählpassagen ohnehin nicht unbedingt gespielt werden, und daran haben wir uns gehalten. Es handelt sich also vor allem um jene Stellen, welche einerseits die Dramaturgie des Stückes verlangsamen und andererseits für unser Publikum besonders schwer zu verstehen wären.

Alexandra Portmann: Ich bedanke mich für die angeregte Diskussion. Vielen Dank, Charlotte Huldi, für dieses Gespräch.

Anmerkungen

- 1 Mit: Arthur Baratta, Nicole Bachmann, Clea Eden, Christoff Raphaël Mortagne. Inszenierung: Julien Schmutz, Text: Jens Raschke, Bühnenbild: Valère Girardin, Lichtgestaltung: Gaël Chapuis, Musik: François Gendre, Kostüme: Eva Butzkies, Dramaturgie: Charlotte Huldi, Technik: Tom Häderli, Mitarbeit Technik Tournee: Monika Hug, Produktionsleitung/Tour DE: Jonas Junker Vente/Diffusion FR: Amandine Thévenon, Grafik: Atelyeah & Sifon, Theaterpädagogik: Ilona Siwek, Rechte: Theaterstückverlag Korn-Wimmer & Wimmer, München, SSA Produktion La Grenouille – Theaterzentrum junges Publikum/Centre théâtre jeune public Biel/Bienne 2021.
- 2 Die Produktion *Die wahre Geschichte von Regen und Sturm* feierte am 21. Oktober 2017 in der Regie von Charlotte Huldi im La Grenouille Theaterzentrum junges Publikum Premiere. Die deutsche Fassung wurde vom Tojo Theater in Bern koproduziert.
- 3 Gastspiele im Vorstadttheater Basel von *Was das Nashorn sah, als es auf die andere Seite des Zauns schaute* fanden zwischen dem 10. und 13. Februar 2022 statt.
- 4 Der Programmgruppe des jungspund-Festivals gehörten an: Gabi Bernetta, Frauke Jacobi, Jonas Knecht, Andi Peter, Eveline Ratering (vgl. <https://jungspund.ch/programmgruppe/>).

KUNST UND GELD

Ideenwerkstatt I: Theaterformen für ein junges Publikum

Moderation: Gabi Mojzes

Die Ideenwerkstatt »Theaterformen für ein junges Publikum« ist der Kunst gewidmet. Theater für ein junges Publikum trägt in seinem Namen eine spezifische Adressatenbestimmung, und es stellt sich die Frage, ob in Korrespondenz zu dieser Adressatenbestimmung bestimmte Theaterformen zu identifizieren seien. Legen die Bedingungen des Kinder- und Jugendtheaters spezifische Ästhetiken nahe? Wie experimentell ist Theater für ein junges Publikum? Die Ideenwerkstatt wird von Gabi Mojzes, Dramaturgin, Lehrbeauftragte an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) und Vorstandsmitglied bei ASSITEJ Schweiz, moderiert.

Gabi Mojzes: Gern stelle ich meine Gesprächspartnerinnen in dieser Ideenwerkstatt vor. Ich beginne mit Frauke Jacobi, Puppenspielerin, Regisseurin, Illustratorin. Sie war lange als freischaffende Künstlerin tätig, unter anderem als Teil der Dalang Puppencompany. Seit 2014 ist sie künstlerische Leiterin des FigurenTheaters St. Gallen. Tina Beyeler ist Tänzerin, Choreographin, Pädagogin. Sie unterrichtet an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) und an der TanzTheaterSchule Schaffhausen. Seit 2003 realisiert sie mit ihrer freien Tanztheatergruppe Kumpane Produktionen unter anderem für ein junges Publikum. Charlotte Huldi ist Regisseurin, Veranstalterin und künstlerische Leiterin von La Grenouille, Theaterzentrum für junges Publikum in Biel. Sie war 1985 eine der Gründerinnen des Theaters; 2020 schlossen sich das ehemalige Théâtre de la Grenouille und der Gastspielveranstalter *à propos* zum heutigen Theaterzentrum zusammen. Laura Leupi ist freie Theaterschaffende, Theaterpädagogin, Aktivistin, Studentin und Mitinitiantin der Gruppe Kollektiv Tempopoif und des

Grätsche Festival. Sie ist Vorstandsmitglied bei ASSITEJ Schweiz und beim Verein Blickfelder Festival.

Zum Einstieg frage ich Sie: Was ist Ihre allererste Theatererinnerung? Und warum ist diese Erinnerung lebendig geblieben?

Tina Beyeler: Bei mir ist es das Theater Sgaramusch mit *S versunkeni Land*¹. Ich war sieben oder acht Jahre alt. Urs Beeler² spielte ein Wesen, das halb Mensch war, halb ich weiß nicht was. Das Wesen hat mit einer Gabel eine rohe Zwiebel aufgespießt und in die Zwiebel gebissen. Vor allem das ist mir in Erinnerung geblieben: wie es in die Zwiebel gebissen hat.

Laura Leupi: In meiner ersten Theatererinnerung habe ich im Theater PurPur selbst gespielt. Davon gibt es sogar ein Zeitungsfoto, auf dem ich am Eröffnungstag 2003 in einem Prinzessinnenkostüm durch den Innenhof renne. Das ist, glaube ich, meine erste Theatererfahrung. Und dann habe ich eine sehr prägende Erinnerung an ein Stück des Vorstadttheaters Basel, *Frau Kägis Nachtmusik*³. Das habe ich ungefähr zehn Mal gesehen, ich konnte es eine Weile lang auswendig nachspielen.

Charlotte Huld: Mir kommen spontan zwei Erinnerungen in den Sinn. Wir haben mit der Familie eine Vorstellung im Basler Marionettentheater besucht, da war dieser rot angeleuchtete Vorhang, und dann ging er auf und es öffnete sich eine Welt, in der die Figuren fliegen konnten, wo Dinge geschahen, die ich nicht einordnen konnte. Dieses Erlebnis hat mich geprägt. Ich habe heute noch Bilder davon im Kopf. Die zweite Erinnerung ist, dass mein Vater das Gefühl hatte, ich sei das Kind, mit dem man auch ins große Theater gehen könne. Er hat mich mit etwa neun oder zehn Jahren ins Stadttheater Basel zu Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* mitgenommen. Ich habe eigentlich nichts verstanden, aber auch davon habe ich heute noch Bilder im Kopf. Dass er mir das zugetraut hat, hat mich geprägt, auch mit Blick auf die Diskussion, was man denn im Theater verstehen müsse.

Frauke Jacobi: Ich kann meine Erinnerung nicht an einem spezifischen Stück festmachen. Ich bin in Halle aufgewachsen und habe um die Ecke vom Puppentheater gewohnt, ich war oft in diesem Puppentheater und wollte mit zehn Jahren schon Puppenspielerin werden. In der DDR war es üblich, dass man mindestens zweimal im Jahr mit der Schule ins Theater ging. Ich weiß noch, dass es mich immer wahnsinnig aufgeregt hat, dass das meine Mitschüler:innen nicht besonders interessiert hat, und ich wollte immer wissen, was auf der Bühne geschieht, während die anderen mit den Eintrittskarten herumgespielt haben. Aber manche Vorstellungen waren spannend genug, dass auch sie gefesselt waren. Wie gesagt, ich kann meine Erinnerung nicht konkret an einem Stück festmachen. Ich bin einfach mit dem Puppentheater aufgewachsen und schon immer von Geschichten und Bildern umgeben gewesen.

Gabi Mojzes: Wenn Sie für ein junges Publikum Theater oder Tanz machen, wie weit und auf welche Weise setzen Sie sich mit dem jungen Publikum auseinander? Auf welcher Ebene hat diese Auseinandersetzung die stärkste Auswirkung? Ist es die Ästhetik, die Erzählweise, ist es die Zusammenarbeit oder die Arbeitsweise?

Tina Beyeler: In der Tanztheatergruppe Kumpane arbeite ich mit meinem Bruder Andri Beyeler⁴ zusammen. Wir gehen zusammen in unsere Kindheit zurück, und daraus entsteht eine thematische Klarheit, zum Beispiel: Wir machen ein Stück über das Verlorensein. Für Kinder ist es völlig normal, dass sie nicht alles verstehen. Ich glaube, genau diese Freiheit, dass man nicht alles verstehen muss, dass man punktuell und impulsiv sich eine Geschichte zusammensetzen kann, hilft uns sehr. Die Fähigkeit, dass man darüber nachdenken kann, gehört zum Erwachsenwerden.

Charlotte Huldi: Das Schöne daran, für junges Publikum zu produzieren, ist, dass wir beim Produzieren das Publikum nicht wegdenken können. Es geht um eine gesamtgesellschaftliche Sicht. Wie denke ich über die Gesellschaft nach, wie denke ich über Familie, über verschiedene Menschen in dieser Gesellschaft? Das finde ich das Interessante

am Theater für junges Publikum, dass es die ganze Gesellschaft mitmeint, nicht nur bestimmte Segmente. Diese Herausforderung interessiert mich am meisten. Sie kann sich verschieden artikulieren, etwa darin, dass man mit Kindergruppen redet oder Texte liest, etwa Stücke für Jugendliche. Mich interessieren Jugendliche als Publikum, weil sie weniger zu bezaubern sind als Kinder.

Ich habe jahrelang am Gymnasium Stücke inszeniert. Das hat mir – neben den eigenen Kindern – eine Verbindung zu den Jugendlichen und ihren Themen bewahrt. Wir haben unsere Stücke jahrelang im autonomen Jugendzentrum in Biel gespielt, das ist wirklich ein Crash-Ort und geradezu ein politisches Statement. Das Theater muss dorthin gehen, wo der Ort für diejenigen cool ist, für die wir spielen wollen. Das hat nicht für alle, aber doch für viele Stücke funktioniert. Und es beeinflusst nicht nur die Inhalte, sondern auch die ästhetischen Formen.

Laura Leupi: Ich habe bis jetzt vor allem mit Kindern gearbeitet, aber noch nicht so oft für Kinder produziert. Das Zentrale war für mich immer der Raum. Es geht mir darum, einen Raum zu schaffen, in dem Kinder und Jugendliche ihre Themen verhandeln oder zeigen können. In dem sie sich so wohl fühlen, dass sie das Gefühl haben, hier können sie ausprobieren, sich selbst reflektieren, ihre Geschichten zeigen. Dass Sie, Charlotte Huldi, im autonomen Jugendzentrum gearbeitet haben, finde ich spannend, weil mich die Frage immer wieder beschäftigt: Muss der Raum, den ich kreierte, im Theater sein? Wie schaffe ich es, diesen Raum auch an anderen Orten herzustellen?

Frauke Jacobi: Ich gehe oft von Kinderbüchern aus, älteren und neuen, die mich interessieren. Ich bestimme also nicht zuerst ein Thema. Ich entwickle die Inszenierung nicht, indem ich mich frage: Wie ist das jetzt für ein vierjähriges Kind? Vielmehr frage ich: Was interessiert mich an der Geschichte? Natürlich entstehen dabei ganz schnell Bilder und Formen. Ich traue mir immer noch zu, dass so viel Kind in mir ist, dass ich nicht völlig an den Interessen der Kinder vorbeiszeniere. Die Kinder kommen erst später hinzu, damit ich sehen kann, ob ein Stück funktioniert. Ich finde den Gedanken an ein Theater für

alle schön. Darin liegt ein Antrieb, warum man Geschichten macht: Weil man denkt, sie seien wichtig und können erzählt werden für alle.

Tina Beyeler: Ich habe angefangen zu überlegen: Warum fällt es mir leichter, für Kinder zu produzieren? Und warum ist es mir vorher, als ich für Erwachsene produziert habe, nicht wichtig gewesen zu überlegen, für welche Erwachsenen ich eigentlich tanze? Was haben die denn für Themen? Bei Kindern habe ich das Gefühl, ich sollte besser mal darüber nachdenken, wer sie sind. Warum fällt mir bei Kindern das Bestimmen von Themen leichter als bei Erwachsenen? Warum habe ich das Gefühl, bei einem Kind könne ich das, aber bei Erwachsenen nicht? Das sind meine Fragen. Darum hat es mir gefallen, dass Sie, Frauke Jacobi, gesagt haben: Ich habe noch so viel Kind in mir. Das kann ich nachvollziehen.

Gabi Mojzes: Damit sind wir wieder bei dem Thema, das Maike Gunzilius in ihrem Vortrag erwähnt hat: Theater für junges Publikum habe ein adressiertes Publikum.⁵ Das stimmt natürlich, aber eigentlich hat Theater doch immer ein adressiertes Publikum. Was heißt aber dann Theater für alle? Geht es nur um die Aufhebung einer Altersbeschränkung? Oder gibt es andere Grenzen, die geöffnet werden könnten? Charlotte Huldi, La Grenouille spielt seit den Anfängen zweisprachig. Sie haben eine deutsch- und eine französischsprachige Version Ihrer Produktionen. Wie sieht das konkret aus?

Charlotte Huldi: Für uns in Biel ist das Leben in einer zwei- und mehrsprachigen Welt Alltagsrealität. Fast alle Menschen, mit denen wir zu tun haben, sind in zwei- oder mehrsprachigen Beziehungen. Arthur Baratta⁶ und ich haben in Paris bei Jacques Lecoq studiert und sind bei Philippe Gaulier und Monika Pagneux in der Weiterbildung gewesen.⁷ Das war eine internationale Welt, von den Sprachen, von den Körpern, den Musiken her. Die Mehrsprachigkeit steckt bei mir sozusagen in der DNA. Was macht der Faktor der Mehrsprachigkeit mit dem Spiel? Mit dem Ausdruck? Wir wollen so produzieren, dass unsere Stücke auf Deutsch und auf Französisch funktionieren. Das wird für jede Produktion neu verhandelt. Es kann sein, dass ein Stück keine

Sprache oder ganz wenig Sprache hat. Oder dass es wirklich zweisprachig ist. Wir hatten mehrere Produktionen, in denen bis zu vier Sprachen gesprochen wurden: Spanisch, Englisch, Schweizerdeutsch und Hochdeutsch. *Was das Nashorn sah, als es auf die andere Seite des Zauns schaute* wird von denselben Schauspieler:innen in zwei verschiedenen Sprachfassungen gespielt. Wir haben also unterschiedliche Formen der Mehrsprachigkeit, je nach Stück, je nach Möglichkeit und Wirkung auf der Bühne. Ich denke, wir sind da noch zu wenig mutig. Biel ist eine Stadt, in der es hundert gesprochene Sprachen gibt. Wir bringen vielleicht drei auf die Bühne. Ich wünschte mir, dass wir noch viel weiter gehen könnten. Was bedeutet Sprachenvielfalt für den szenischen Ausdruck, für das Übersetzen, für die Menschen, die in der Mehrsprachigkeit leben? Jedes Kind, das zweisprachig aufwächst, nicht nur deutsch-französisch, sondern auch albanisch-französisch oder albanisch-deutsch, muss sich von klein auf mit Übersetzungsfragen, mit dem Nichtverstehen, mit den Lücken auseinandersetzen. Mit diesen Kindern möchten wir künstlerisch arbeiten.

Man muss allerdings auch sagen, dass die Zwei- und Mehrsprachigkeit von der Vermarktungssituation her nicht ganz einfach ist. Wir müssen unsere Produktionen anpassen, je nachdem, wohin wir gehen. In Luzern ist Französisch schwierig. In der Romandie muss man viel erklären, wenn auf Schweizerdeutsch gesprochen wird. Das ist eine Aufgabe, der wir uns stellen. Und für die Programmation im Haus müssen wir auf Ausgewogenheit achten, wenn wir Stücke einladen, die für beide Sprachgruppen oder nur für die eine oder die andere zugänglich sind. Publika beider oder aller Sprachen zusammen in einer Vorstellung zu haben, ist einfach großartig. Das entspricht unserer Gesellschaft. Wir sind keine einsprachige Gesellschaft. Warum soll dann das Theater einsprachig sein?

Gabi Mojzes: Vielen Dank für diesen Appell. Auch in Zürich leben rund neunzig Nationalitäten. 30% der Bevölkerung der Stadt Zürich haben keinen Schweizer Pass und sehr wahrscheinlich eine andere Muttersprache als Deutsch, Französisch, Italienisch oder Rätoromanisch. Diese Tatsache kommt auf der Bühne praktisch nicht vor. In diesem Sinn werden 30% der Bevölkerung im Theater nicht

berücksichtigt. Manche von Ihnen haben vielleicht schon erlebt, was es mit einem Kind macht, wenn es ein Wort in seiner Muttersprache sagen kann und die Klasse erraten muss, was es heißt – dieser magische Moment, in dem sie so stolz sind. – Tina Beyeler, Ihre Kompanie Kumpane arbeitet an der Schnittstelle von Tanz, Bewegung und Sprechtheater. Warum verwenden Sie als Tänzerin Text?

Tina Beyeler: Mit Text kann ich Dinge erzählen, die ich mit einer Bewegung nicht erzählen kann, und mit einer Bewegung kann ich Dinge erzählen, die ich mit Text nicht erzählen kann. Wenn ich tanze, ist die Chance groß, dass das Publikum nicht klar versteht, was ich zeigen will. Mit Sprache kann ich einen Kontext, eine Situation erschaffen, in der ich für meine Bewegungen große Freiheit habe und doch verstanden werde. Das ist mein Anstoß, zu meinem Bruder zu sagen: Lass uns zusammen etwas machen. Andri schreibt dann einen Text von vielleicht vierzig Seiten, und am Ende, auf der Bühne, bleiben davon ungefähr vier Seiten. Einen großen Teil seiner Worte übersetze ich in meine Bewegungen. Seine Texte sind für mich eine Inspirationsquelle. Ich mag Wörter.

Gabi Mojzes: Frauke Jacobi, Figurentheater überschreitet per se Grenzen, es verbindet Genres, es ist Figurenspiel, Schauspiel, bildende Kunst, Musik. Ist Figurentheater das ultimative Theater für ein junges Publikum, oder überhaupt für jedes Publikum?

Frauke Jacobi: Als Figurenspielerin habe ich eine größere Spielwiese als ein:e Schauspieler:in, auch wenn er oder sie das vielleicht anders sieht. Ich kann Figuren hinzunehmen. Eine Figur kann viel extremere Dinge tun als ein:e Schauspieler:in. Sie kann sterben, man kann ihr den Kopf abhacken, sie kann sich in alle Gliedmaßen zerteilen, man kann sie so vielfältig gestalten, wie man es mit der besten Maske nicht hibekommt. Man kann sich mit ihr unterhalten, man kann mehrere und auch völlig unterschiedliche Personen zugleich sein. Eine Marionette kann auch gut tanzen und dabei Bewegungen machen, die ein:e Tänzer:in nicht machen könnte. Das ist gestalterisch eine große Bereicherung, erst recht, wenn man die Möglichkeiten ausweitet bis hin

zur Maske, bis hin zu Materialien, bis hin zu Animationsfilmen. Es ist ein großes Feld. Ein wenig spielt man auch Gott. Als Figurenspieler:in erschafft man sich seine Welt und fängt an, sie lebendig werden zu lassen. Beim Schauspiel und auch beim Tanz finde ich das schwieriger. Dort hat man eine Welt um sich herum, aber man hat nicht den Draufblick auf diese Welt.

Gabi Mojzes: Von dem Figurenspieler Florian Feisel gibt es eine Lecture Performance mit dem Titel *Puppen sterben besser*. Das ist ein wunderbares Stück darüber, was Puppen oder Materialien alles können, was ein Mensch einfach nicht kann. Und weil es beim Theatermachen auch um Geld geht: Puppen und Figuren können sehr wertvoll sein, aber sie brauchen keine Gage. Die Spieler:innen der Gruppe, in der ich mitarbeite, sagen das immer wieder: Nur die Hälfte des Personals braucht Gage. – Laura Leupi, Sie sind in verschiedenen Kollektiven tätig, in denen nicht nur Hierarchien, sondern auch künstlerische Kategorien abgebaut werden sollen oder sogar schon abgebaut sind. Wie funktioniert das? Und entsteht dadurch nicht eine neue Kategorie?

Laura Leupi: Das ist eine gute Frage. Es funktioniert natürlich immer wieder nicht. Ich denke, es ist ein ständiges produktives Scheitern. Wir haben mit Grätsche ein Theaterfestival mit dem Ziel gegründet, selbstorganisierte Theatergruppen zu fördern.⁸ Das sind Gruppen von Leuten zwischen 16 und 25. Sie sind nicht mehr im Spielclub⁹, sie sind noch nicht an der Schauspielschule. Sie sind in diesem Limbo, wo man nicht so recht weiß, wie es weitergeht. Man ist nicht professionell, aber man ist auch nicht *nicht* professionell. Diesem Zwischenraum versuchen wir eine Bühne zu geben. Wir haben gemerkt, dass wir damit viele Fragen aufgeworfen haben. Was heißt »professionell«? Ab wann ist man professionell? Braucht es dafür eine Ausbildung? Was für eine Ausbildung? Wie finanziert man das? Was für Strukturen gibt es? Wie kommen Menschen zusammen, die nicht ganz professionell arbeiten? Und so weiter. Wir kuratieren das Grätsche-Festival nicht. Man kann sich einfach anmelden. Damit sind wir zwar an Grenzen gestoßen, haben aber auch Möglichkeiten eröffnet. Wir haben festgestellt, dass es keine Räume für Nachwuchs-Theaterschaffende gibt, in denen man

scheitern kann. Man gerät als Nachwuchs schnell in Bewertungssituationen und muss einen gewaltigen Durchhaltewillen haben, um sich nach einem ersten misslungenen Versuch wieder aufzuraffen und weiterzumachen. Einen Raum zu schaffen, in dem man produktiv scheitern kann, vielleicht mit der ersten Produktion, die einfach nicht so ›gut‹ war, das ist unser Ziel. Am Anfang sind wir damit auf viel Skepsis gestoßen. Aber es ist etwas Neues, und da steht man auch vor Herausforderungen.

Gabi Mojzes: Charlotte Huldi und Frauke Jacobi, Sie leiten ein Haus. Das heißt, Sie programmieren Eigenproduktionen, Koproduktionen, Gastspiele. Kurz gesagt: Sie kuratieren. Wie schätzen Sie die Bedeutung des Kuratierens oder eben des Nichtkuratierens ein?

Charlotte Huldi: Das Kuratieren ist bei uns aus unseren Erfahrungen mit Festivals entstanden. Wir haben an den Festivals viele Stücke, viele neue Theaterformen gesehen, von denen wir gedacht haben, wir würden sie gern weiter in die Welt hinausbringen. Natürlich zeigen wir Produktionen, hinter denen wir stehen können, die wir spannend finden, die unsere Arbeiten ergänzen. Das heißt, es findet bei uns eine große inhaltliche Debatte statt. Welche Formen, welche künstlerischen Erzählweisen, welche Dramaturgien zeigen wir? Und dann geht es darum, der Stadt zu erzählen, was für tolle Stücke bei uns zu sehen sind, und wir hoffen, dass genügend Leute da sind, die das auch merken. Das ist die Aufgabe des Kuratierens. Was uns beim Kuratieren künstlerisch interessiert, sind die verschiedenen Ästhetiken und die verschiedenen Erzählweisen. Das Publikum muss nicht immer vor der Bühne sitzen, es kann auch mal rundherum oder bifrontal oder mit Kopfhörern zugegen sein oder in einem ganz anderen Raum und so weiter. Wir wollen immer wieder gewohnte Erzählweisen aufbrechen. Aber wenn ein Stück einfach inhaltlich gut und gut umgesetzt ist und tolle Schauspieler:innen hat, dann ist das letztlich auch ein starkes Kriterium.

Für uns als Theater an der Sprachgrenze ist es zudem interessant zu sehen, was sich einerseits in der Deutschschweiz, andererseits in der Romandie tut. In Genf gibt es das Théâtre Am Stram Gram, ein

Haus nur für junges Publikum, mit Ganzjahresprogramm und großem Etat.¹⁰ Da besteht, verglichen mit der anderen Seite der Sprachgrenze, von vornherein eine gewisse Selbstverständlichkeit in Bezug auf die Bedeutung von Theater für junges Publikum. Bei uns hat sich einiges verändert, seit wir das Theaterzentrum mit einer höheren Leistungsvereinbarung haben, vor allem dem Nachwuchs gegenüber. Wir werden häufig von jungen Produzent:innen kontaktiert, und da stellt sich mir die Frage, welches unsere Aufgabe sei und welchen Dialog ich führen möchte. Lasse ich eine junge Gruppe ins Haus, die kreierte und ausprobiert, die sich umsehen oder auch mitreden darf? Wie viel Interesse ist auf beiden Seiten da? Wie viel Dialog ist gewollt? Ich denke, als Haus haben wir da eine Verantwortung. Wir haben jetzt einer Gruppe Recherchezeit gegeben, aber wir konnten ihnen die Arbeit nicht bezahlen. Wir können ihnen Infrastruktur geben, da entsteht zumindest schon mal etwas.

Gabi Mojzes: Sie haben auf den Unterschied zwischen der Romandie und der Deutschschweiz im Umgang mit Kinder- und Jugendtheater hingewiesen. Gibt es dazu noch weitere Aspekte, abgesehen von dem politischen Willen und den Mitteln, die bei Am Stram Gram von Anfang an da waren und bis heute vorhanden sind?

Charlotte Huldi: In der Romandie existieren mehrere gut ausgestattete Spielstätten für Kinder- und Jugendtheater, die auch einen Einkaufsetat haben. Das heißt, dass man für Häuser produzieren kann, die technisch gut ausgestattet sind. Wenn ich in der Romandie ein Stück mache, kommt es vor, dass ich eineinhalb Tage mit drei Vollzeittechnikern für den Aufbau bekomme. Sie wissen alle, wie es in der Deutschschweiz vielerorts um Produktionsbedingungen steht... Es gibt in der Romandie auch eine junge Szene von gut ausgebildeten Schauspieler:innen – etwa aus der Manufacture¹¹ oder von der Ecole Serge Martin¹² –, die sich wieder für kollektive Strukturen und flache Hierarchien interessieren und im Modus der *écriture de plateau*, d.h. in kollektiven Kurationsformen und Stückentwicklungen, für ein junges Publikum kreieren und in sehr guter Qualität produzieren. Oder Muriel Imbach, die mit großen Recherchephasen mit den

Kindern in den Klassen arbeitet. Und ein Letztes noch: Es ist für Schauspieler:innen in der Romandie interessant, sowohl für erwachsenes wie für junges Publikum zu arbeiten. Die Schauspieler:innen und auch die Regisseur:innen sind in beiden Bereichen tätig, weil alle jeweils in befristeten Stückverträgen arbeiten, die oft relativ gut bezahlt sind. Insgesamt gibt es große Unterschiede zur Deutschschweiz, das stelle ich einfach fest.

Gabi Mojzes: Frauke Jacobi, wie sieht es beim Figurentheater St. Gallen mit der Frage des Kuratierens aus?

Frauke Jacobi: Wir machen vorrangig Eigenproduktionen und Koproduktionen. Gastspiele haben wir maximal drei bis vier pro Spielzeit. Ich weiß nicht, ob es allgemein so ist, aber bei uns in St. Gallen spielen immer noch Titel eine Rolle: Bekannte Titel laufen besser als unbekannte. Ich mache daher einen Kompromiss: In jeder Spielzeit haben wir ein Stück, das einen bekannten Titel hat. Natürlich machen wir jeweils unsere eigene Version daraus. Daneben haben wir einen unbekannten Titel und hoffen, dass die Leute auch bei diesem zu uns kommen. Jetzt, nach der Zeit der Pandemie, müssen wir uns bis zu einem gewissen Grad neu finden. Davor haben wir es ganz gut geschafft. Wie ist es bei Ihnen, Charlotte Huldli? Sie scheinen im Umgang mit Titeln freier zu sein. Diesen Eindruck habe ich, wenn ich Ihr Programm lese. Bei uns hingegen stößt man auf viele gängige Kinderbuchtitel.

Charlotte Huldli: Wir versuchen, nicht auf die Bekanntheit der Titel Rücksicht zu nehmen. Ich kuratiere nicht allein; das Gespräch mit Leuten, die Ähnliches wollen, ist wichtig, wenn es darum geht, ein Programm zu bestimmen. Wir bemühen uns, das ohne Schere im Kopf zu tun. Wenn wir von einer Produktion überzeugt sind, dann wollen wir sie bringen. Natürlich ist es immer wieder auch hart, dass man nicht alles bringen kann, was man möchte.

Gabi Mojzes: Ich möchte auf die Frage der Räume eingehen. Die Diskussion um Räume hat schon vor der Pandemie angefangen, ist durch diese aber vielleicht differenzierter geworden. Wo sind Räume, Orte

außerhalb fester Häuser, an denen Theater für ein junges Publikum gespielt werden kann?

Frauke Jacobi: Wir machen zur Zeit – sicher auch pandemiebedingt – ein Stück, das sowohl drinnen wie draußen gespielt werden kann. Wir haben dafür einen wunderschön gelegenen Bauernhof oberhalb der Stadt gefunden. Das Stück spielt auf einer Wiese mit einem Baum. Der Baum ist drinnen natürlich abstrakter, künstlicher als draußen. Gewiss ist Theater für den Außenraum nichts Neues, aber ich finde es reizvoll, etwas Derartiges zu probieren, das habe ich bisher noch nicht gemacht. Was die Jugendlichen betrifft, überlegen wir uns auch, an andere Orte zu gehen, wo die Hemmschwelle tiefer ist als beim Figurentheater St. Gallen.

Laura Leupi: Im Theater PurPur hatten wir auch immer wieder die Diskussion, warum Jugendtheater da nicht so gut ankommt. Das PurPur ist vor allem für Kinder unter zwölf Jahren interessant. Die Ästhetik der Räume ist für sie gedacht: Sie sind bunt und verspielt und signalisieren damit klar, dass es sich um Räume für Kinder handelt, nicht für Jugendliche, die sich eher dagegen abgrenzen. Das hat sich auch bei den Theaterkursen gezeigt: Je älter die Kinder werden, desto schwieriger wird es, sie ins Haus zu bringen. Ich denke generell, dass Räume fehlen, gerade für Jugendliche. In St. Gallen kam es letztes Jahr während der Pandemie zu Jugendunruhen.¹³ Da hat sich auch gezeigt, dass es an Räumen mangelt, an unkuratierten, unmoderierten, nicht kommerziellen Räumen für Jugendliche. In dieser Hinsicht finde ich das Foyer des Stadttheaters Basel großartig. Es ist offen, man kann dort lernen, arbeiten, lesen oder einfach Zeit verbringen. Man muss nicht konsumieren, man muss kein Stück anschauen, nichts.

Wir haben – ebenfalls coronabedingt – Hörformate geschaffen, das ist natürlich auch nichts Neues, aber ich glaube, dass soziale Medien viele Chancen bieten, solche Formate und deren Möglichkeiten der Interaktion neu zu denken. Die Jugendlichen bewegen sich in diesen Medien ganz anders als wir. Wir haben beim digitalen Raum vielleicht Berührungspunkte, aber es wäre eine Chance, diesen Raum auf

produktive Weise zu verstehen, auch verschränkt mit dem analogen Raum. In dieser Verschränkung liegt viel Potential für die Zukunft.

Tina Beyeler: Ich habe während Corona das Gleiche getan. Ich konnte nicht spielen und auch nicht unterrichten, weil keine Gruppen zusammenkommen durften. Da habe ich angefangen, alle, die über sechzehn waren, in meinem Probenraum einzeln zu treffen. Ich habe mit ihnen einzeln gespielt, einzeln geprobt. Dann haben sie miteinander darüber gesprochen, und schließlich haben sie sich zu einer Gruppe zusammengetan. Schlussendlich habe ich mit ihnen ein Tanzstück kreiert, als man nach der Pandemie wieder miteinander arbeiten durfte. In der Pandemiezeit sind die Jugendlichen stark in den digitalen Raum gedrängt worden. Nun ist es umso wichtiger, dass man wieder gemeinsame physische Räume hat.

Charlotte Haldi: Ich möchte auf die Anfangsfrage zu den Räumen zurückkommen. Soll man dezentral spielen? Also nicht nur in Theaterräumen? Und wenn ja, unter welchen Bedingungen? Wenn ich nur bei uns in Biel oder nur im Vorstadttheater Basel spiele, dann bedeutet das eine Einschränkung. Wir haben bei der Tournee mit *Was das Nashorn sah...* zwei ganz andere Spielorte eingeschlossen. Zum einen haben wir im Lycée Français de Zurich gespielt, und zwar in einem sehr hellen Raum. Das war ziemlich seltsam. Aber wir haben zwei Tage in unserem Probenraum ohne Verdunkelung geprobt und die Produktion mit dem Lichttechniker für eine Licht-Version angepasst. Wir mussten einen erheblichen Aufwand leisten, aber am Ende war es sehr schön. Wir hatten zwei Mal hundertzehn junge Menschen in den Vorstellungen und haben mit ihnen tolle Gespräche geführt. Und wir waren in einer Landschule in Bern, die auch nur einen Veranstaltungssaal hat, der Boden ist hell, die Wände changieren zwischen Braun und Rot. Wie spielen wir dort? Welches sind unsere Bedingungen, wie viel Aufwand betreiben wir? Wir sind schon mehrmals dort gewesen, und die Kinder fragen uns: Wann kommt ihr wieder? Mit welchem Stück kommt ihr wieder? Ich bin ein großer Fan von Schulvorstellungen, weil das die demokratischste Art der Publikumsansprache ist. Natürlich wünsche ich mir auch ein möglichst diverses Publikum im Haus,

natürlich wünsche ich mir, dass wirklich alle Menschen in die öffentlichen Vorstellungen kommen, aber die Realität ist eine andere.

Inspiriert worden sind wir von den Begegnungen mit Wederzijds, Ad de Bont und Liesbeth Coltof¹⁴ sowie von der Situation in Dänemark, wo sie viele ganz schreckliche Räume und ganz wenig Theaterräume haben, was heißt, dass sie zwangsläufig für nicht theatrale Räume produzieren müssen, damit sie spielen können. Daraus entsteht eine Selbstverständlichkeit, die ich für mich übernommen habe. Die Lösung ist, dass keine Konzessionen gemacht werden, weder künstlerische noch inhaltliche noch ästhetische. Wir müssen so produzieren, dass das gewährleistet ist, auch wenn es aufwendig sein kann.

Gabi Mojzes: Damit sind wir bei den Schulvorstellungen. Die Schweiz ist ein Land mit 26 Kantonen, fast jeder Kanton hat ein anderes System, um Schulvorstellungen zu ermöglichen oder zu unterstützen. Mir scheint, das Zürcher Modell sei wirklich gut. Sowohl die Stadt Zürich als auch der Kanton Zürich unterstützen die Schulvorstellungen erheblich mit Geld. Die Schülerinnen und Schüler können auf diese Weise nicht nur an Theater, sondern grundsätzlich an Kultur teilhaben. Wie ist das in St. Gallen, Frauke Jacobi?

Frauke Jacobi: Bei uns müssen die Schulen die Vorstellungen selbst finanzieren. Immerhin kommen wir ihnen entgegen, indem wir den Eintrittspreis gesenkt haben, allerdings unter der Bedingung, dass eine bestimmte Zahl von Klassen die Vorstellung besuchen muss, weil es sonst für uns rechnerisch nicht aufgeht und wir keine Gagen zahlen können. Die Schulen planen für jedes Jahr, was sie machen wollen, ob sie ein Museum besuchen oder ins Theater gehen.

Laura Leupi: Vielleicht muss man die Aussage relativieren, die Schulvorstellungen seien die demokratischste Art der Publikumsansprache. Die Schweiz ist ein so kleines Land, und dennoch gibt es keine einheitlichen Bedingungen. Man fährt eine halbe Stunde Zug, und schon sind die Regeln anders. Es kann eigentlich nicht sein, dass ein Kind in Schlieren andere Voraussetzungen hat als in Zürich.¹⁵ Und doch ist es so. Und auch in einem gut funktionierenden Modell sind

die Umstände immer noch abhängig davon, was für eine Lehrperson da ist, wie sie den Stoff vor- und nachbereitet. Da haben die Kinder nicht die gleichen Voraussetzungen. Und man muss immer wieder betonen, wie wichtig die Frage der Sprache ist. Das Demokratische an der Schulvorstellung muss auch heißen, dass die Kinder auf der Bühne Menschen sehen, Stoffe erleben, mit denen sie sich wirklich identifizieren können. Bei uns am Theater PurPur geht man entweder in einen Kindergarten oder in eine Schule, oder die Klassen kommen einen Tag zu uns, und dann arbeitet man einen Tag lang an einem Stoff. Man spielt einen Tag lang zusammen Theater. Teilweise war ich schockiert, welche Stoffe da noch verhandelt werden, dass etwa immer noch *Fridolin*¹⁶ aus den fünfziger Jahren ein Thema ist, und das in einer diversen Klasse, die nun mal die Lebensrealität in der Schweiz abbildet.

Gabi Mojzes: Ich nehme das Stichwort Vorbereitung/Nachbereitung auf. Tina Beyeler, Sie haben mir vor unserem Gespräch erzählt, dass an manchen Orten, wo Sie spielen, die Veranstalterin die Kinder instruiert, falls sie etwas nicht verstehen. Das ist gut gemeint, aber damit kommt die Erwachsenenwelt ins Spiel, die alles verstehen zu müssen meint. Wie stehen Sie dazu? Wie gehen Sie mit dieser Erwachsenenwelt um?

Tina Beyeler: Ich spreche neuerdings mit der veranstaltenden Person und erkläre, dass man beim Tanz nicht alles verstehen kann. Das fühlt man, und das ist sehr individuell. Bei Kumpane haben wir festgestellt, dass alle still sind und uns zuhören, wenn wir sprechen, und wenn wir zu tanzen beginnen, sprechen sie oft miteinander. Wenn ich hinhöre, stelle ich fest, dass sie verhandeln, was sie sehen. Wir machen eigentlich dasselbe: Entweder sind wir im Flow, oder wir verhandeln miteinander, was gerade passiert. Wir besprechen deshalb mit den Veranstalter:innen, dass sie den Kindern sagen: Wenn ihr Fragen habt, wenn ihr nicht alles verstanden habt, könnt ihr nachher mit den Künstler:innen reden.

Gabi Mojzes: Bei den künstlerischen Prozessen stellt sich immer wieder die Frage nach der Wirkung oder der Intention. Was ist das Statement, was ist die Aussage? Wie weit ist das bei Ihnen ein Thema?

Tina Beyeler: Wenn ich ein Projekt starte, dann denke ich durchaus, dass das Publikum wissen muss, was ich aussagen will. Das hat vielleicht etwas Erzieherisches. Aber sobald die Arbeit in Gang kommt, merke ich, dass mein Projekt für mich viele Fragen klärt, und damit kehren sich die Verhältnisse um. Zunächst sage ich, dass ich ein Stück für die Kinder machen möchte, um ihnen zum Beispiel verständlich zu machen, dass man einfach besser kommunizieren muss. Im Nachhinein finde ich im Stück heraus: Ach, das sind meine Antworten darauf, wie ich in Zukunft kommunizieren will. Es ist eine Art Rückübersetzung.

Charlotte Huldi: Man entscheidet sich für eine Produktion oder ein Gastspiel, weil man mit dem Publikum in einen Dialog treten will. Mit dem Publikum über Themen zu verhandeln, ist eigentlich die Basis unserer Arbeit. Bei den Schulvorstellungen ist es wichtig, dass die Kinder sozusagen ankommen, dass sie merken: Hier bin ich, und jetzt passiert etwas. Sie kommen aus verschiedenen Settings, und es gibt Stücke, die sie gleichsam selbst in die Hand nehmen, und andere, bei denen wir als Vermittler:innen agieren müssen. Das ist auch eine unserer Aufgaben.

Frauke Jacobi: Ich kann nicht sagen, dass ich eine bestimmte Geschichte machen und damit unbedingt dies oder jenes erreichen will. Ich liebe Geschichten, und ich möchte mit meinen Bildern eine Geschichte erzählen und hoffe, dass die Leute das spannend finden. Wir produzieren zur Zeit *Das kleine schwarze Schaf*, ein Stück, in dem Ausgrenzung ein Thema ist, nicht nur, weil das kleine Schaf schwarz ist in der weißen Herde, sondern auch, weil es ein Einzelgänger ist, weil es das tut, was es tun möchte und verträumt ist. Wir haben unserer Premierenklasse einen Ausschnitt von einer Viertelstunde gezeigt, in dem schon klar wurde, dass das schwarze Schaf ein kleiner Sonderling ist und die anderen es nicht so recht mögen. Dann habe ich

sie gefragt, wie die Geschichte weitergehen könnte. Der erste Junge meinte, da sollte der Wolf kommen und das Schaf auffressen, dann wäre das Problem erledigt. Das nächste Mädchen sagte, es könnte doch abhauen und ganz viele andere schwarze Freunde finden. Das müssten nicht nur schwarze Schafe sein, es können schwarze Tauben oder schwarze Pferde sein. Und das dritte Kind meinte, es sollte einfach weiße Farbe kaufen und sich weiß anmalen, dann wäre das Problem auch gelöst. Solche Aussagen beschäftigen mich natürlich. Es war eine multinationale Klasse, wir haben das Thema weiter besprochen, und die Schüler:innen haben gemeint, nein, sie würden nicht ausgrenzen. Ein Junge sagte, doch, er fühle sich schon ein wenig ausgegrenzt – es wurde dann sehr spannend. Ich schätze es, mit den Kindern in Kontakt zu kommen und zu sehen, was da weiter entsteht. Aber es ist nicht so, dass ich eine bestimmte Geschichte erzähle, weil ich etwas ganz Bestimmtes sagen will, was dann alle mitkriegen müssen.

Gabi Mojzes: Gibt es zum Schluss noch Fragen aus dem Publikum?

Meldung aus dem Publikum: Vorhin war von Integration, Demokratieverständnissen und Öffnung des Kinder- und Jugendtheaters für alle Bevölkerungsschichten die Rede. Ich komme vom Land und habe den Eindruck, das klinge nach einem sehr städtischen Diskurs. Was wird unternommen, dass von den Städten aus, beispielsweise von Zürich, St. Gallen oder Biel aus, die Schulen und die Kinder und Jugendlichen im umliegenden Land mit Theater in Kontakt kommen? Wie wird der Austausch initiiert? Wie sieht das in den verschiedenen Kantonen aus? Und was tut die freie Szene für den Austausch zwischen Stadt und Land?

Petra Fischer: Die Frage, wie man Menschen und Theater auch in ländlichen Regionen zusammenbringt, halte ich für sehr wichtig. Sie ist auch verknüpft mit der Frage der Theaterformen: Welche Formen brauchen die große Bühne? Wie gestaltet man Produktionen, mit denen man in die Regionen gehen will? In den einzelnen Kantonen gibt es damit sehr unterschiedliche Erfahrungen. Ich rege deshalb an, dass

man ein Austauschforum schafft, in dem man zusammenträgt, was an Kontaktbemühungen, Kommunikationsinitiativen, Fördermöglichkeiten vorhanden ist und welche Impulse man voneinander aufgreifen könnte.

Gabi Mojzes: Ich bedanke mich sehr herzlich bei Ihnen allen für das Gespräch und dafür, dass Sie Ihre Erfahrungen und Erkenntnisse mitgeteilt haben.

Literatur

Murray, Simon (2010): »Jacques Lecoq, Monika Pagneux and Philippe Gaulier: training for play, lightness and disobedience«. In: A. Hodge (Hg.) *Actor Training*, Routledge: London, S. 215–236.

Anmerkungen

- 1 Theater Sgaramusch, *S versunkeni Land* (nach Ad de Bonts *Het verdronken land van Milo*). Koproduktion mit dem momoll theater. Premiere: 14. 1. 1989, + GF + Werk 3 im Mühletal, Schaffhausen. Dialektfassung: Enrico Beeler. Regie: Jordi Vilardaga. Spiel: Urs Beeler, Claudia Rüegeegger, Fredi Schelb, Anna Maria Tschopp. Ausstattung und Bühnenbild: Alex Müller. Kostüme: Alex Müller. Technik: Thomas Meier.
- 2 Urs Beeler war der Gründer und erste Leiter von Theater Sgaramusch. 2009 war er Gründer und Ausbildungsleiter der (ehemaligen) Schauspielausbildung im Theater HORA – Stiftung Züriwerk. Heute gehört er der Leitung von machTheater an, einer von ihm initiierten Ausbildungsstätte für junge Menschen mit Beeinträchtigungen. Beeler steht mit Theater HORA (2016) und Theater Sgaramusch (2018) direkt oder indirekt zweifach im Kontext der Verleihung des Schweizer Grand Prix Theater/Hans-Reinhart-Ring.
- 3 Vorstadtheater Basel, *Frau Kägis Nachtmusik*. Uraufführung 4. 12. 2009. Regie: Matthias Grupp. Spiel: Gina Durler. Text und Dramaturgie: Ueli Blum und Ensemble. Musik: Florian Grupp. Ausstattung: Valentin Fischer. Technik: Andreas Bächli/Michael Studer. Regiehospitantz: Meret Guttmann.
- 4 Andri Beyeler ist Dramaturg und Theaterautor. Für seine Kinder- und Jugendtheaterstücke wurde er mehrfach ausgezeichnet.
- 5 Siehe den Beitrag von Maïke Gunsilius in diesem Band, S. 20–35.

- 6 Arthur Baratta und Charlotte Huldi haben 1985 zusammen das Théâtre de la Grenouille gegründet.
- 7 Zu Lecoq, Pagneux und Gaulier vgl. Murray (2010).
- 8 Grätsche ist ein niederschwelliges Festival für junges, selbstorganisiertes Theater-, Tanz- und Performanceschaffen (<https://www.graetsche.ch/>).
- 9 Spielclubs führen Theaterhäuser wie das Schauspielhaus Zürich oder das Theater Basel (»Junges Haus«) oder auch das Junge Theater Basel oder das LAB Junges Theater Zürich u. a.
- 10 Gründer des Am Stram Gram war Dominique Catton (1942–2018), Träger des Hans-Reinhart-Rings 2005.
- 11 La Manufacture – Haute école des arts de la scène wurde 2003 gegründet und hat ihren Sitz in Lausanne (<https://www.manufacture.ch/>).
- 12 Die Ecole de Théâtre Serge Martin ist in Genf domiziliert und besteht seit 1986 (<https://ecole-serge-martin.ch/>).
- 13 Die Rede ist von den sogenannten »Osterkrawallen« in der Stadt St. Gallen. Am Karfreitag 2021 kam es zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen Jugendlichen und Einsatzkräften der Polizei. Als Hintergrund wurden vor allem die Einschränkungen wegen der Corona-Pandemie genannt.
- 14 Wederjids war die älteste Jugendtheatergruppe der Niederlande. Ihre ersten Produktionen stammen aus dem Jahr 1972. 1997 fusionierte sie mit Huis aan de Amstel zur Gruppe De Toneelmakerij; Liesbeth Coltof und Ad de Bont übernahmen gemeinsam die künstlerische Leitung. Vgl. https://theaterencycopedie.nl/wiki/Theatergroep_Wederzijds; [https://toneelmakerij.nl/nl/de-toneelmakerij/medewerkers-raad-van-toezicht/](https://toneelmakerij.nl/nl/de-toneelmakerij/medewerkers-raad-van-toezicht/liesbeth-coltof/) und <https://toneelmakerij.nl/nl/de-toneelmakerij/medewerkers-raad-van-toezicht/ad-de-bont/>.
- 15 Die Stadt Schlieren ist zehn Eisenbahnminuten von Zürich entfernt.
- 16 Franz Caspar, der Autor von *Fridolin – eine lustige Geschichte für Kinder* (1959), war Begründer des Schweizerischen Jugendbuchinstituts (SJI), des heutigen Schweizerischen Instituts für Kinder- und Jugendmedien (SIKJM).

Ideenwerkstatt II: Das liebe Geld – Förderung, Vermittlung, Gagen

Moderation: Eveline Ratering

Über Theater für ein junges Publikum zu sprechen, heißt auch, über Strukturen, Produktionsbedingungen, Vermittlungsformen zu sprechen. Zu den Bedingungen der künstlerischen Arbeit im Kinder- und Jugendtheater gehört als besonders einschneidender Punkt die Frage des Geldes, d. h. der institutionellen Förderung, der Finanzierung von Produktionen, der Abgeltung künstlerischer Arbeit. Die Ideenwerkstatt zu diesem Punkt wird von Eveline Ratering moderiert. Eveline Ratering gehört zur Programmgruppe des jungspund-Festivals, sie ist freischaffend als Sprecherin, Regisseurin und Schauspielerin tätig. Eveline Ratering spricht mit Persönlichkeiten, die aus sehr unterschiedlichen Perspektiven mit dem Thema des »lieben Geldes« befasst sind.

Eveline Ratering: Ich begrüße Sie alle und werde zuerst meine Gesprächspartner:innen vorstellen. Mathias Bremgartner ist Co-Leiter der Förderung Kultur und Fachexperte für die darstellenden Künste beim Migros-Genossenschafts-Bund in Zürich. In dieser Funktion leitet er auch das Förder- und Netzwerkprojekt m2act und ist als Theaterexperte in die Vergabe von Förderbeiträgen involviert. Vor seiner Zeit bei Migros-Kulturprozent war er als freier Dramaturg und Produktionsleiter für verschiedene Gruppen in der Schweiz tätig. Neben ihm sitzt Priska Praxmarer. Sie ist freischaffende Figurenspielerin, Schauspielerin und Regisseurin. Sie leitet theaterpädagogische Projekte, ist Puppenbauerin und performt in unterschiedlichen Konstellationen. Mit ihren eigenen Gruppen KMPV und Die Nachbarn spielt sie an verschiedenen Häusern und Festivals im In- und Ausland. Esther Hungerbühler ist Kulturschaffende, arbeitet für die Kulturförderung

des Kanton St. Gallen und auch als Theaterrequisiteurin – eine spannende Mischung. Zudem ist sie Vorstandspräsidentin des jungspund-Festivals. Matthias Grupp ist Schauspieler und Regisseur, er leitet zusammen mit Gina Durler das Vorstadttheater Basel. Er ist für das künstlerische Gesicht des Vorstadttheaters verantwortlich, zum einen durch Eigenproduktionen, zum anderen ist das Vorstadttheater auch ein Veranstaltungsort, an dem viele freie Gruppen der Schweiz ihre Kinder- und Jugendtheaterprojekte zeigen können.

Ich beginne mit einem Zitat: »Wenn sich Banker treffen, reden sie über Kunst, wenn sich Künstler treffen, reden sie über Geld.« Das Prekariat der freien Szene beschäftigt uns alle, zumal ein Großteil der Kinder- und Jugendtheaterproduktionen in der Schweiz freie Produktionen sind. Da ist das Prekariat manchmal noch ein bisschen prekärer, denn häufig sind die Gagen immer noch niedriger als beim Theater für Erwachsene. Statt darüber zu räsonieren, woran das liegen könnte, gebe ich die erste Frage in die Runde: Was braucht es, damit sich das ändert? Darf ich bei Ihnen anfangen, Mathias Bremgartner?

Mathias Bremgartner: Die einfache Antwort wäre bestimmt: mehr Geld. Das ist aber nicht so leicht umzusetzen. Meine Antwort lautet: Es braucht mehr Dialog und Transparenz, und zwar zwischen allen Beteiligten. Also mehr Dialog im Dreieck zwischen Förderung, Gruppen und Häusern. Welche Bedingungen stellen Förderinstitutionen? Welcher Bedarf besteht bei den Kunstschaffenden? Was ist machbar? Hier braucht es Transparenz auf der Seite der Kompanien, der Veranstalter:innen und der Förderinstitutionen. Ich spreche aus der Sicht von Migros-Kulturprozent¹: Welche Bedingungen haben wir, welche Budgets haben wir zur Verfügung? Wen können wir überhaupt fördern? Wenn wir diese Transparenz in den Dialog einbringen, dann können wir da ansetzen und etwas verändern. Das bedeutet nicht automatisch mehr Geld oder bessere Bezahlung, aber zumindest ein besseres Verständnis füreinander.

Eveline Ratering: Priska Praxmarer, was würden Sie als Künstlerin sich wünschen, damit sich bei der Förderung des Kinder- und Jugendtheaters etwas ändert?

Priska Praxmarer: Wenn es um das Kinder- und Jugendtheater geht, denke ich an das Schultheater. Schulvorstellungen, ob im Theater oder im Schulhaus, sind der Ort, an dem das Theater zu den Kindern kommen kann, auch zu den Kindern, die von zu Hause aus dieses Erlebnis nicht haben. Die Produktionen, in denen ich spiele, werden meist in Theatern gezeigt. Zu den Vorstellungen kommen folglich vor allem Klassen aus stadtnahen Schulen. Auf dem Land für Kinder zu spielen, heißt in vielen Fällen, in einem Singsaal aufzutreten. Aber so, wie ich Theater mache, ist der Singsaal oft nicht geeignet. Da sehe ich eine Lücke; es müsste mehr Geld vorhanden sein, damit Schulklassen vom Land ins Theater gehen können. Für die Kinder macht es einen großen Unterschied, ob sie ein Theater besuchen können oder in den Singsaal der Schule gehen müssen, wo sie ohnehin schon viel Zeit verbringen. Ich war auf einer Jugendtheatertournee in Holland, wo es viel mehr Theaterhäuser gibt und wo die Kinder viel öfter mit der Schule ins Theater gehen. Ich halte Theaterbesuche für eine Notwendigkeit, was die Bildung betrifft. Da muss, ich kann es nicht anders sagen, mehr Geld her.

Eveline Ratering: Also doch: mehr Geld. Sie haben einen wichtigen Punkt genannt: Im Fall von Kinder- und Jugendtheater ist das genannte Förder-Dreieck eher ein Förder-Viereck, weil neben den Gruppen, den Häusern und der Kulturförderung auch die Bildung eine Rolle spielt. Wenn ich im Kanton Zürich anfrage, ob ich mit meiner Gruppe irgendwo spielen kann, sagt die Veranstaltende: Ja, aber ich muss erst mal klären, ob die Fachstelle Schule und Kultur die Vorstellung in ihr Angebot aufgenommen hat. Diese muss eine bestimmte Anzahl Schulvorstellungen garantieren, sonst kann ich Sie nicht einladen. Esther Hungerbühler, St. Gallen ist ein großer Kanton, wie sieht es da aus mit der Infrastruktur?

Esther Hungerbühler: St. Gallen unterscheidet sich nicht stark von anderen Kantonen. Wir haben aber das Glück, dass wir, regional gut verteilt, langjährig bestehende Kleintheater mit mittlerweile recht großen Bühnen zur Verfügung haben. Allerdings muss man immer zuerst die Lehrpersonen in die Theater kriegen. Im Kanton St. Gallen gibt es kein Angebot wie zum Beispiel den Theaterfrühling oder Augenauf!

in Winterthur.² Dort können Lehrpersonen ihre Klasse für Vorstellungen anmelden. Eine solche Struktur fehlt bei uns. Was es gibt, ist die Plattform *kklick*³, da findet man kulturvermittelnde Aktivitäten, Kurse für Schülerinnen und Schüler mit Kunstschaffenden aller Sparten und auch mit Museen und anderen Institutionen. Aber für professionelles Theater für ein junges Publikum gibt es keinen institutionellen Ort.

Frauke Jacobi (aus dem Publikum): Immerhin gibt es für die Ostschweiz die Gastspielreihe TheaterLenz.⁴

Esther Hungerbühler: Ja, aber es gibt kein ganzjähriges Vermittlungsangebot.

Eveline Ratering: Was also fehlt, ist eine behördliche Vermittlungsstelle, die die Angebote der verschiedenen Häuser sammelt?

Esther Hungerbühler: Ja, bei den Strukturen besteht Luft nach oben. Es gibt in der Deutschschweiz bereits verschiedene Arten dieser Förderung (unter anderem Theaterfrühling und Augenauf! in Winterthur oder Theaterlenz und *kklick*/Kulturvermittlung in der Ostschweiz, Theaterfunken im Aargau). Aber welches Angebot ist geeignet? Ein vorgegebenes Programm? Oder einfach die Subventionierung pro Schüler:in von Schulvorstellungen, welche die Lehrpersonen selbst auswählen und mit der Klasse besuchen? Für die zweite Option spricht, dass es für eine Gruppe, die nicht in einem vorgegebenen Programm ist, schwierig wird, zu spielen und die entsprechenden Gelder zu erhalten. Es gibt sicher verschiedene Formen, und man muss schauen, welche Form für unseren Kanton oder die einzelnen Regionen sinnvoll ist. Auf jeden Fall müssen die Kleintheater unbedingt miteinbezogen werden. Sie existieren in jeder Region und sind relativ gut ausgerüstet. Wir müssen gemeinsam schauen, welche Möglichkeiten bestehen, die für den Kanton angemessen sind.

Eveline Ratering: Matthias Grupp, kommen wir zurück zum Prekariat. Was braucht es in Ihren Augen, damit Kinder und Jugendtheater weniger prekär unterwegs ist?

Matthias Grupp: Wichtig ist auf jeden Fall, dass man sich austauscht, wie Mathias Bremgartner schon gesagt hat. Das Vorstadttheater Basel ist ein Haus, das viele Eigenproduktionen macht, aber auch Gastspieltruppen einlädt, die ihrerseits Gelder bei kantonalen Stellen oder privaten Institutionen beantragen. Von den letzten fünf bis sieben Produktionen haben gerade mal zwei Geld bekommen. Und das in der Stadt Basel. Ich behaupte, das hängt stark damit zusammen, dass es um Kindertheater geht. In meinen Augen muss sich das Bewusstsein ändern. Allein schon die Unterteilung in Erwachsenentheater und Kindertheater ist fragwürdig. Es sollte einfach um gutes Theater gehen. Ich halte auch die Vorstellung für problematisch, Kindertheater müsse immer einen bestimmten Zweck verfolgen. Ich habe es zum Beispiel erlebt, dass wir *Frau Kägis Nachtmusik*⁵ gespielt haben, und da saßen Kinder mit einem Schreibblock drin und haben mitgeschrieben. Ich habe sie gefragt, was sie da machen, und die Antwort war: Die Lehrerin hat gesagt, wir müssen aufschreiben, was in dem Stück vorkommt. Das geht in meinem Verständnis völlig am Theater vorbei. Theater soll keinen Zweck verfolgen, sondern etwas Sinnhaftes haben, indem es einfach zeigt. Ich habe den Eindruck, Kindertheater werde häufig auf seine Verwertbarkeit reduziert. Was ist der Zweck? Ist es gut konsumierbar? Beim Theater für Erwachsene frage ich mich, wenn ich *Hamlet* mache, auch nicht, was das Publikum denn eigentlich sehen will. Sondern ich frage: Was will ich machen? Was brennt mir auf der Seele? Ich denke, es entsteht hier ein elender Kreislauf von Verwertbarkeit und Förderung. Es kann durchaus geschehen, dass Produktionen, die nicht einen pädagogischen Zweck verfolgen, nicht mehr unterstützt werden. In der Folge werden die Gehälter gekürzt, und dann interessiert das auch nicht mehr nur professionelle Spieler:innen. Dadurch kommt das Kinder- und Jugendtheater noch mehr in Verruf, als ob es sich dabei, ganz böse gesagt, lediglich um eine Art Spielenachmittag handeln würde. Ich glaube, das Bewusstsein muss verändert werden, damit klar wird, dass wir, wenn wir für die Kinder Theater machen, einfach gutes Theater machen wollen, mit guten Leuten und mit gutem Geld. Theater soll keine erweiterte Schule sein. Neulich war ich in Nürnberg am panoptikum-Festival⁶, und wenn ich da dänische und holländische und belgische Gruppen sehe, stelle ich fest, dass diese die

Trennung von Kinder- und Erwachsenentheater nicht machen, also Produktionen zeigen, in denen eine achtzigjährige Frau genauso sitzen kann wie ein achtjähriger Junge. Ich meine, diese Trennung ist ein großer Teil des Problems.

Eveline Ratering: Vor zwei Jahren habe ich ein halbes Jahr in Holland verbringen dürfen, und da hat mir eine Frau gesagt: Das Trennende sind die Produktionen für Erwachsene, die einen Teil des Publikums ausschließen, nämlich die Jungen. Also die, bei denen man davon ausgeht, dass sie das Gezeigte nicht verstehen können. Würden Sie sagen, Kinder- und Jugendtheater im besten Sinn müsste eigentlich Theater für alle sein?

Matthias Grupp: Ja.

Eveline Ratering: Wenn ich erzähle, was ich beruflich mache, muss ich oft Begriffe klären. Ich werde gefragt: Ach, Kinder- und Jugendtheater, das heißt, da sind die Kinder auf der Bühne? Ich sage dann: Nein, es handelt sich bei dieser Produktion um Theater von professionellen Schauspieler:innen oder Tänzer:innen für ein junges Publikum. Gleichzeitig gibt es spannende neue Formate, vor allem partizipative Formate, in denen Profis und Kinder zusammen spielen. Verwirrung um den Begriff des Kinder- und Jugendtheaters und Formate, die sich mischen: Was bedeutet das für die Fördertätigkeit, Mathias Bremgartner? Stehen Sie hier vor einer großen Herausforderung?

Mathias Bremgartner: Ich würde das nicht als große Herausforderung bezeichnen. Vielmehr geht es im Kern um die ästhetische Erfahrung, die gemacht wird. Wird ein Erfahrungsraum angeboten, den junge und ältere Menschen betreten können? Welche ästhetische Erfahrung machen sie? Ob diese auf dem Format der Partizipation basiert, ob ein Mitmachmoment dabei ist, ob es ein herkömmliches Schauspielende-für-Publikum-Format ist, interessiert mich zweitrangig. Mich interessiert: Was ist dieser Raum, wie wird er gestaltet und was kann darin geschehen? Die Formfrage ist für mich nachgelagert.

Eveline Ratering: Aus der Perspektive der Förderung macht die Form also keinen entscheidenden Unterschied. Für Veranstalter*innen ist es interessant, Formate einzuladen, in denen Jugendliche für Jugendliche spielen, weil hier dasselbe gilt wie für die Puppen im Figurentheater: Sie erhalten keine Gage. Auch wenn Laien auf der Bühne stehen oder in Spielclubs auftreten, ist das für die Veranstalter*innen günstiger, weil diese weniger Gage bekommen. Für Veranstalter*innen ist das auch Kinder- und Jugendtheater – warum sollten sie dann noch professionelle Gruppen einladen? Für professionelle Gruppen ist es schwierig, unter solchen Voraussetzungen zu bestehen. Wie sehen Sie das, Matthias Grupp?

Matthias Grupp: Genauso. Ich bin der Meinung, dass partizipative Formate ihren Stellenwert haben, und ebenso, dass Kinder und Jugendliche Theater spielen. Aber ich denke, die Kinder und Jugendlichen haben auch ein Recht, Profis zu sehen. Weil das nochmals etwas komplett anderes ist. Die Vermengung der verschiedenen Konstellationen empfinde auch ich als schwierig.

Priska Praxmarer: Darum habe ich vorhin betont, dass es für Kinder wichtig ist, ins Theater zu gehen. Das Theater ist ein professioneller Raum, der eine andere Erfahrung vermittelt als der Singsaal in einer Schule. Natürlich ist es in Ordnung, wenn dort auch Spielclubs sind und die Kinder eine Aufführung zeigen, aber für mich ist der professionelle Rahmen entscheidend. Was man dort tut, unterscheidet sich von dem, was man mit der Schulklasse macht und im Veranstaltungsraum des Schulhauses zeigt. Ich nehme mich auch selbst anders wahr, je nachdem, in welchem Raum ich spiele.

Eveline Ratering: In Diskussionen höre ich immer wieder, Theater solle nicht so sein, dass Kinder nur dazusitzen und konsumieren. Vielmehr gehe es darum, dass sie aktiv werden und selbst agieren können. Darum komme ich auf den Punkt der Begriffsklärung zurück. Ich denke, kulturelle Teilhabe kann auch heißen, dass Kinder lernen, Kunst zu rezipieren. Wenn sie die Erfahrung machen, dass sie einen speziellen Raum betreten, in dem alles anders ist, wo ihnen mit wenigen Mitteln

eine Welt gezeigt wird, die sie anders entlässt, als sie eingetreten sind – dann ist auch das kulturelle Teilhabe. Ich wünschte mir, dass diese beiden Erfahrungsbereiche nicht immer wieder gegeneinander ausgespielt würden, gerade in der Förderung. Priska Praxmarer, kommt es vor, dass Sie sich in Ihrer Arbeit dafür rechtfertigen müssen, dass Sie eine Gage brauchen und dass Sie frontal Theater spielen?

Priska Praxmarer: Wenn man mich fragt: Was machst du so? »Dusch immer no theäterle?«⁷ – dann denke ich, ich sei in einem Dauerzustand von Hobbytätigkeit. Ich habe häufig das Gefühl, meine professionelle Arbeit werde von der breiteren Öffentlichkeit, die nicht oft ins Theater geht, gar nicht als Beruf wahrgenommen. Und wenn ich in einem Stück auch noch mit Puppen spiele, was ja für viele gleichbedeutend mit dem Kaspar ist, dann hat sich das Ganze bestätigt.

Eveline Ratering: Es scheint so, als ob es auch in der freien Theaterszene eine Hierarchie der Sparten gebe. Wenn jemand Theater für Kinder macht, ist schnell einmal von »Theäterle« die Rede. Besteht die Lösung darin, dass man den Begriff »Kinder- und Jugendtheater« abschafft?

Matthias Grupp: Den Begriff muss man nicht abschaffen, aber die Wertung muss verändert werden. In diesem Sinn soll nicht unterschieden werden, was Kultur für die Erwachsenen und was Kinder- und Jugendkultur ist. Solange man einen Wertungsunterschied macht, solange das eine frei sein kann, während das andere bestimmte Zwecke verfolgen muss, kommen wir aus der Abwertungsschleife nicht hinaus.

Eveline Ratering: Würden dazu nicht auch Institutionen gehören, die ihr Publikum über längere Zeit an Formate heranführen, in denen nicht die pädagogische Zweckorientierung an erster Stelle steht, sondern die künstlerische Professionalität? Sie leiten ein Haus, Sie könnten den Lehrpersonen, dem Schulamt, den Förderer:innen klar machen, dass Sie in erster Linie spannendes Theater machen und weiterhin Schulklassen dazu einladen. Wenn auf der anderen Seite eine freie Gruppe ihre Produktion einfach als Theaterstück ohne Hinweis auf das anvisierte Zielpublikum ankündigen würde, wäre es vermutlich

schwierig, Veranstalter:innen zu finden und Kinder und Jugendliche oder Schulklassen in die Vorstellungen hineinzukriegen. Besteht da nicht ein Widerspruch? Braucht es nicht zwingend die Häuser, die Institutionen, die ihr Publikum dahingehend vorbereiten?

Matthias Grupp: Das ist schon richtig. Die Krux liegt darin, dass immer unterteilt wird: Dieses Stück ist für Siebenjährige, jenes für Zehnjährige, ein anderes für Vierzehnjährige. Nehmen wir an, wir machen am Vorstadttheater *Macbeth*, und wir sagen: Wir machen das für Erwachsene und für Kinder ab zehn Jahren. Dann heißt es: Aha, Sie machen das Stück in zwei Versionen? Nein, wir machen eine Version, die für alle funktionieren soll. Man muss den Leuten immer wieder erklären, was man tut. Klarer wird das erst, wenn sie sich das Stück ansehen.

Eveline Ratering: Das Vorstadttheater hat sich seit den Siebzigerjahren einen Ruf weit über Basel hinaus erarbeitet, so, dass ich als Lehrerin wahrscheinlich weiß, was dort gemacht wird. Leider gibt es in der Schweiz sehr wenige solche Häuser. Sie haben ein kleines Ensemble. Am Stram Gram in Genf produziert und koproduziert viel. Dann gibt es das Grenouille Theaterzentrum in Biel, aber Sie haben kein festes Ensemble, Charlotte Huldi, nicht wahr?

Charlotte Huldi (aus dem Publikum): Wir haben Schauspieler:innen, mit denen wir regelmäßig zusammenarbeiten. Und neben Am Stram Gram spielen das Théâtre de Marionette de Genève und das Petit Théâtre Lausanne ganzjährig für ein junges Publikum.

Matthias Grupp: Wir sprechen vom Publikum und von Veranstalter:innen, aber ich sehe eine große Schwierigkeit darin, dass auch bei Stiftungen und Kulturkommissionen Vorurteile herrschen. Wir haben zur Zeit am Vorstadttheater ein Format, das FR!SCH heißt. Da produzieren Menschen, die aus dem Erwachsenenbereich kommen und noch nie für Kinder und Jugendliche gespielt haben. Manche kommen kurz nach dem Abschluss der Schauspielschule, andere sind schon länger tätig, machen aber zum ersten Mal Theater für Kinder. Wir haben die Erfahrung gemacht, dass die Unterstützung in vielen

Fällen nicht klappt, obwohl teilweise schon größere Namen darunter sind oder sie schon Gelder bekommen haben. Aber eben, wenn beim Gesuch »Kinder- und Jugendtheater« darauf steht, dann wird es schwierig. Ich denke, wir müssten mit den Stiftungen und Kulturkommissionen in Verbindung treten können, um ihnen zu beschreiben, was die Leute bei uns machen. Wenn Sie, Mathias Bremgartner, sagen, Ihnen seien Formen nicht besonders wichtig, finde ich das gut, aber ich habe doch den Eindruck, dass häufig bestimmte Trends im Vordergrund stehen: Es soll keine Geschichte erzählt werden, es soll möglichst performativ sein usw. Manche Produktionen sind nicht modisch, und auch da muss man mit den Kommissionen und Stiftungen in einen Austausch treten, um ihnen zu zeigen, was alles produziert wird. Ich behaupte mal, dass viele gar nicht wissen, was beispielsweise Theater Sgaramusch oder was das Vorstadttheater macht.

Mathias Bremgartner: Wir müssen in beide Richtungen denken. Es geht darum zu erzählen, was Sie machen, aber es geht auch darum zuzuhören, was wir tun. Mir scheint, es gibt auf beiden Seiten Vorurteile und spezifische Vorstellungen von dem, was die andere Seite tut. Das habe ich am Anfang mit Dialog und Transparenz gemeint. Für uns als Förderinstitution ist es wichtig, auch mal erklären zu dürfen, wie wir an die Förderung herangehen, welches unsere Überlegungen sind, was wir verstehen und was nicht. Wenn das Verständnis füreinander wachsen kann, dann ist zumindest irgendwann das Vertrauen da zu wissen: Gut, wir haben zwar eine Absage erhalten, aber es liegt nicht daran, dass die Förderinstitution wieder einmal Kinder- und Jugendtheater mit irgendetwas anderem verwechselt hat; vielmehr hat die Absage einen anderen Grund. Dann kann man im Dialog herausfinden, woran es gelegen hat.

Maike Lex (aus dem Publikum): Ich bin etwas erstaunt über das, was Sie berichten, Matthias Grupp. Wenn ich an die Gründungsgeschichte des Vorstadttheaters und an seine Bedeutung denke⁸, verblüfft mich Ihre Einschätzung, Theater für ein junges Publikum erfahre so viel Geringschätzung. Aus meiner Arbeit am Schlachthaus Theater in Bern hätte ich eine andere Erfahrung zu berichten. Ich denke, es kann nicht

das Ziel sein zu sagen, das Kinder- und Jugendtheater müsse in einem Theater für alle aufgehen, damit es Wertschätzung erfährt. Ich bin auch für *tout publique* und generationenübergreifende Projekte, aber unser erstes Ziel muss es doch sein, das Theater für ein junges Publikum selbstbewusst zu vertreten und immer wieder zu sagen und zu zeigen, wie wichtig dieses Theater ist. Ich erlebe hier in der Schweiz viel Wertschätzung für Theater, das für junges Publikum produziert und gezeigt wird, sowohl in der Öffentlichkeit wie auch bei Förderstellen.

Matthias Grupp: Bei unseren eigenen Produktionen im Vorstadttheater bekommen wir diese Wertschätzung, auch durch die Subventionen. Und vom Publikum erfahren wir ebenfalls seit Jahrzehnten, schon seit den Arbeiten von Ruth Oswald und Gerd Imbsweiler, große Wertschätzung. Mir geht es hauptsächlich um die freien Gruppen, und da stelle ich fest, dass die Budgets ganz andere sind als beim Theater für ein erwachsenes Publikum. Das heißt aber nicht, dass man mit gebücktem Rücken auftreten soll. Sondern natürlich soll man stolz sein auf das, was man macht, weil man weiß, dass es wichtig ist.

Eveline Ratering: Priska Praxmarer, Sie sind mit zwei Kompanien unterwegs. Mit Die Nachbarn machen Sie Theater für Kinder und Jugendliche. Mit der anderen Gruppe, KMPV, produzieren Sie zwar ebenfalls Stücke für Kinder und Jugendliche, aber hauptsächlich für Erwachsene. Haben Sie andere Budgets, wenn Sie für Erwachsene produzieren?

Priska Praxmarer: Ich habe bis anhin im Kanton Aargau gewohnt, ebenso Vivianne Mösli, meine Mitspielerin bei Die Nachbarn. Dirk Vittinghoff, unser Regisseur, wohnt in Bern. Für die Erwachsenenstücke suchen wir vor allem in Bern um Förderung an, während wir Gesuche für Stücke des Kindertheaters beim Kuratorium Aargau⁹ eingeben. Dort bekommt man maximal dreißigtausend Franken, den Rest muss man über andere Förderinstitution beschaffen. Im Kanton Bern hingegen existiert ein subsidiäres System, das heißt, wenn der Kanton Geld spricht, beispielsweise dreißigtausend Franken, dann tut die Stadt Bern das ebenfalls. Dann hat man sechzigtausend Franken, womit man

eine gute Produktion machen kann, während man mit dreißigtausend keine großen Sprünge macht. Zudem haben wir die Möglichkeit, eine Produktion mit Puppen aufzustocken, die keine Gage kosten.

Eveline Ratering: Das heißt also, dass Sie für Kindertheaterproduktionen kleinere Budgets haben?

Priska Praxmarer: Ja, so ist es. Was ich Mathias Bremgartner gern fragen möchte: Können Sie in Prozenten angeben, wie viel Sie im Kindertheater und wie viel Sie im Erwachsenentheater fördern? Trifft es zu, dass das Kindertheater tatsächlich weniger gefördert wird?

Mathias Bremgartner: Ich kann sehr gerne darauf eingehen, würde aber mit Blick auf die Verteilungsfrage den Ball zuerst noch Esther Hungerbühler zuspielen.

Esther Hungerbühler: Wenn ich die beim Kanton St. Gallen eingehenden Gesuche sichte, stelle ich fest, dass die Budgets von Theater-schaffenden, die für Kinder- und Jugendtheater produzieren, in vielen Fällen kleiner sind als Budgets von Produktionen für das Erwachsenentheater. Es handelt sich hier zum Teil um Einmann- oder Einfrauentheater. Da wird weniger gebraucht, und es kann darum auch weniger vergeben werden. Eine Festlegung auf Prozentzahlen haben wir aber nicht. Es wird von Seiten der Förderung kein Unterschied gemacht, ob die Gesuche für Erwachsenen- oder für Kindertheater gestellt werden.

Von meiner Herkunft her befinde ich mich bei der Kulturförderung in einer Zwitterfunktion. Eigentlich komme ich als Mitglied von ASSITEJ aus der Szene und bin in Teilzeit bei der Kulturförderung tätig. Das ist manchmal eine Zerreißprobe.

Eveline Ratering: Was heißt das?

Esther Hungerbühler: Oft muss ich den Theatermachenden sagen: Hört auf mit allzu kleinen Budgets, die die Kosten nicht decken. Es ist ja nicht so, dass man eher Geld bekommt, wenn man ein niedriges

Budget vorlegt. Macht realistische Budgets. Aber übertreibt es auch nicht, schließlich sind wir geübt im Lesen von Budgets. Auch intern muss ich manchmal Klarheit schaffen. Es gibt zum Beispiel Tarife als Vorgabe dafür, was man als Gage zahlen sollte. An diese halte ich mich. Beim Kinder- und Jugendtheater ist mir intern auch schon die Frage gestellt worden: Ist das professionell? Es dauert ja nur eine Stunde. Da habe ich gedacht: Wie bitte? Habt ihr schon mal ein Bild gekauft und wolltet einen tieferen Preis zahlen, weil es klein war? Ich versuche intern, meine praktischen Erfahrungen einzubringen, indem ich etwa darauf hinweise, dass die Probenarbeit beim Kinder- und Jugendtheater dieselbe ist wie beim Erwachsenentheater.

Matthias Grupp: Liegt die Tatsache der kleineren Budgets nicht auch daran, dass viele Theaterschaffende denken: Wir produzieren klein, also mit wenig Personal? Wenn wir im Vorstadttheater Basel ein Stück mit mehr als vier Spielenden machen, wissen wir schon im Voraus, dass wir damit wahrscheinlich nicht auf Tournee gehen können. Das heißt umgekehrt, dass man, wenn man auf Tournee gehen will, ein Stück produzieren muss, das möglichst wenige Mitwirkende und möglichst wenig Bühnenaufwand hat, bei dem man schnell aufbauen und danach schnell noch selbst die Bühne reinigen kann. Geht es nicht auch darum, dass man sich aufwendigere Produktionen gar nicht leisten kann?

Esther Hungerbühler: Das stimmt. Aber ich weiß nicht, wie stark die Förderinstitutionen, ob es sich um Stiftungen oder Kantone handelt, auf dieses Denken Einfluss nehmen können. Als ich anfang, gab es noch Ensembles, die während des ganzen Jahres bezahlt wurden. Heute gibt es kaum mehr Ensembles, sondern nur Künstler:innen, die regelmäßig in Projekten zusammenarbeiten.

Matthias Grupp: Es geht mir nicht nur um die Förderung, sondern auch um die Frage, was die Theater zu zahlen bereit sind. Es kommt vor, dass sie eine Produktion für das Kinder- und Jugendtheater nicht auswählen, weil sie ihnen zu teuer ist. Das Problem liegt nicht allein bei den Förderinstitutionen.

Esther Hungerbühler: Ja, in den Leistungsvereinbarungen, die zum Beispiel der Kanton St. Gallen hat, steht mittlerweile, dass bei der Bezahlung der Künstler:innen die Richtgagen angestrebt werden sollen. Mehr Geld als heute gibt es aber leider nicht, im Gegenteil, uns steht wieder einmal eine Sparrunde bevor. Da können wir nichts machen, das ist die politische Ebene. Die Veranstalter:innen sagen uns dann, sie könnten nicht mehr so viel veranstalten wie bisher. Wie wäre es denn, weniger Veranstaltungen anzubieten, diese dafür richtig zu bezahlen? Ich weiß aber nicht, ob das die Lösung wäre.

Eveline Ratering: Da sind wir wieder bei dem Dreieck beziehungsweise Viereck von Förderung, Künstler:innen, Veranstaltenden und, je nachdem, wo man spielt, auch noch der Bildung angelangt. Mathias Bremgartner, Sie wollten noch Priska Praxmarers Frage nach Prozentsätzen in der Förderung beantworten.

Mathias Bremgartner: Wir haben keinen Prozentsatz in Bezug auf die Förderung irgendwelcher Formate, Formen oder Sparten. Bei uns im Migros-Genossenschafts-Bund wurden die Förderformate Anfang 2020 umgestellt. Wir haben jetzt ein Format für die Phase der Ideation, also für die erste Schaffensphase in einem kreativen Prozess, vorgelagert vor Kreation oder Produktion, und ein Format für die Diffusion, also für die letzte Phase, in der Kunst auf Publikum trifft.¹⁰ Beide Formate operieren spartenverbindend in dem Sinn, dass wir alle Gesuche zusammen beurteilen und mit der Expertise aus den verschiedenen Sparten zu einer Entscheidungsfindung kommen.

Die Budgets von Gesuchen für Kinder- und Jugendtheater sind manchmal tatsächlich weniger hoch als bei anderen Produktionen. Das liegt aus meiner Sicht daran, dass oftmals verschiedene Funktionen, die in einer Produktion besetzt werden, von einer einzigen Person übernommen werden. Beim Figurentheater ist es ähnlich, wenn eine Person sowohl als Figurenbauerin wie als Spielerin tätig ist, für die aber gemäß Richtgagen nicht zwei ganze Saläre berechnet werden, sondern eine kombinierte Gage. Das führt dazu, dass die Gesamtbudgets im Vergleich zu anderen Theaterproduktionen weniger hoch sind. Auch wir möchten, dass realistische Budgets eingegeben werden,

die sich an den Richtgagen orientieren. Und natürlich führt das im Umkehrschluss dazu, dass sich die Machenden sehr genau überlegen, wie viele Leute an einer Produktion beteiligt sein können, je nachdem, wo das Gesuch eingegeben wird, damit das Projekt auch wirklich ausfinanziert werden kann.

Eveline Ratering: Meine Erfahrung diesbezüglich ist, dass es häufig gar nicht so schwierig ist, eine Produktion zu finanzieren, sondern dass es eher schwierig ist, Veranstaltende zu finden, die die Produktion auch zeigen. Es kann schwierig werden wegen der Anforderungen an Bühne und Ausstattung, aber es kann auch schwierig werden, wenn man sagt, man habe vier Leute auf der Bühne und wolle, dass diesen die Richtgage bezahlt werde. Dann lautet die Antwort oft: Das können wir nicht, und dann steht man vor der Entscheidung, ob man auf einen Teil der Gage verzichtet, nur um spielen zu können, oder ob man von Anfang an ein Ein- bis Zweipersonenstück ohne großes Bühnenbild plant.

Meldung aus dem Publikum: Fehlt bezüglich der Budgetplanung nicht auch der Dialog? Ich habe eine Eingabe für einen Förderbeitrag für ein Einpersonenstück gemacht, das sich an Jugendliche richtet. Mir fehlte das Wissen, wie mein Budget aussehen sollte. Ist es zu klein? Unter welchen Bedingungen wird es vielleicht angenommen, und wann nicht? Wenn da steht, Eingaben stünden professionellen Kunstschaffenden offen: Ab wann gelte ich als professionell? Welche Leute muss ich ins Boot holen, damit das Projekt als professionell gilt? Wo kann ich solche Informationen erhalten?

Esther Hungerbühler: Für meine Stelle in St. Gallen kann ich in solchen Fällen nur sagen: Rufen Sie an. Es gehört zu meinem Job, zu beraten, Gesuchsteller:innen zu begleiten. Wenn jemand noch am Anfang steht, ist es schwierig, den Durchblick zu haben und die Voraussetzungen zu kennen. Es ist wichtig, dass man sich zusammen an einen Tisch setzt. Im Übrigen bin ich der Meinung, der Umgang mit Förderung und Eingaben sei etwas, was grundsätzlich schon an den Ausbildungsstätten vermittelt werden sollte.

Mathias Bremgartner: Aus meiner Sicht kann die Förderinstitution die Frage nicht beantworten, wie hoch ein Budget sein soll. Meine Antwort lautet immer: Orientieren Sie sich an den Richtgagen. Die Frage nach der Professionalität sollte man unbedingt mit den Förderstellen klären, weil das sehr unterschiedlich gehandhabt gibt. Die einen schauen auf die Ausbildung, die anderen auf die Erfahrung. Bin ich nach zehn Jahren Theaterarbeit professionell? Manche achten bei der Professionalität auf die Ausstrahlung in einer bestimmten Szene oder bei einem bestimmten Publikum. Es gibt sehr verschiedene Kriterien, die von den Förderinstitutionen verwendet werden. Das Wissen darum, wie das Kriterium Professionalität bei einzelnen Institutionen definiert wird, hilft, wenn es darum geht herauszufinden, ob sich eine Eingabe lohnt oder nicht.

Eveline Ratering: Ich möchte auf die Häuser zurückkommen, auf die Veranstaltenden. Die Qualität der Produktionen steht und fällt mit der Infrastruktur, die man vorfindet. Sie, Matthias Grupp, haben in Basel ein Haus mit optimalen Bedingungen. In Zürich beispielsweise gibt es nichts Vergleichbares. Für das Figurantentheater gibt es das Theater Stadelhofen, das Theater PurPur macht Produktionen für die ganz Kleinen, das Theater Gemeinschaftszentrum Buchegg leistet tolle Arbeit, aber alle arbeiten ohne die Vorzüge professioneller Bedingungen. Wie sehen Sie das von Seiten der Förderung? Mathias Bremgartner, was können wir Künstler:innen unternehmen, um bessere Produktionsbedingungen zu schaffen? Wir sind zu steter Innovation gezwungen, wir hinterfragen uns, wir evaluieren unsere Arbeit, das ist ein Teil unseres Schaffens. Ich wünschte mir dasselbe manchmal auch von Veranstalter:innenseite. Dass man sich mehr austauscht, dass man sich mehr Gedanken macht: Wir haben nur ein kleines Budget, aber wir würden eine bestimmte Gruppe gern einladen. Wie können wir Synergien schaffen, wie können wir mit anderen Häusern zusammenarbeiten? Oder wie können wir Zwischennutzungen möglich machen?

Mathias Bremgartner: Eine Bemerkung vorweg: In Zürich soll ein Haus für Kinder- und Jugendtheater entstehen. Da bewegt sich durchaus etwas. Dann finde ich das Beispiel Schlachthaus Theater Bern

interessant, weil hier ein Haus, das früher wenig Theater für Kinder und Jugendliche gemacht hat, sich nun – dank Maike Lex – in eine andere Richtung bewegt hat. Da zeigt sich exemplarisch die Bedeutung des Dialogs zwischen den Künstler:innen und den Häusern, in dem ausgelotet wird, wie man gemeinsam Dinge umsetzen kann.

Eveline Ratering: Aber spielt nicht auch eine Rolle, ob eine Intendanz offen ist für junges Theater und Strukturen aufbaut, und ob diese Bemühungen nicht wieder beendet werden, sobald ein Leitungswechsel stattfindet? Müsste man die Häuser nicht über Leistungsvereinbarungen in die Pflicht nehmen? Wäre es nicht Aufgabe der Förderung, hier als Korrektiv zu wirken und darauf hinzuwirken, dass die Produktionsbedingungen gewährleistet bleiben?

Mathias Bremgartner: Es ist sicher so, dass die städtischen und kantonalen Institutionen die richtigen Ansprechpersonen wären, um diese Diskussion zu führen. Migros-Kulturprozent ist dafür nicht zuständig. Aber es sollte in der Tat ein intensiverer Dialog darüber geführt werden.

Meldung aus dem Publikum: Ich habe eine Frage zur Rolle der Theaterpädagogik. Ich habe schon öfter erlebt, dass Theaterhäuser Theaterpädagog:innen suchen, die in die Schulen gehen, das Material zu einer Produktion mit der Schulklasse bearbeiten und vielleicht eine Probe besuchen. Häufig stehen für diese Aufgabe aber nur ein kleineres Budget und kleinere Zeitgefäße zur Verfügung. Woran liegt das? Ist für Theaterpädagogik als Vermittlung zwischen der Produktion und der Schule keine Förderung vorgesehen?

Eveline Ratering: Das Problem liegt vielleicht darin, dass die Gruppen diesen Aspekt oft nicht von Anfang an konsequent als Bestandteil des Entstehungsprozesses mitdenken und auch ins Budget einfließen lassen. Es reicht nicht, wenn einem am Schluss noch einfällt, dass man die Produktion gern schön aufbereitet an die Schulen bringen würde, aber dann ist dafür kein Budget mehr da.

Mathias Bremgartner: Die Förderung ist tatsächlich stark auf die künstlerischen Produktionsprozesse ausgerichtet. Bei theaterpädagogischen Tätigkeiten innerhalb eines Projekts lässt sich etwas Ähnliches feststellen wie bei Produktionsleitungsbüros. Diese Aufgaben werden von Kulturschaffenden übernommen, die nicht als Künstler:innen tätig sind, sondern administrativ und distributiv unterstützend mit mehreren Gruppen zusammenarbeiten. Die Produktionsleitungsbüros haben zur Zeit noch an ganz wenigen Orten die Möglichkeit, für ihre Kulturarbeit Gelder zu beantragen. Wenn diese Arbeit nicht als integraler Teil von Projekten schon mitgedacht und entsprechend in die Produktionsbudgets der Gruppen eingerechnet wird, fällt sie finanziell zwischen Stuhl und Bank.

Eveline Ratering: Man müsste vielleicht auch in diesen Bereichen über Richtgagen nachdenken.

Meldung aus dem Publikum: Auch wenn t. schon lange auch für Theaterpädagog:innen eine Richtgage definiert hat¹¹ und diese auch Kunstschaffende sind, habe ich oft den Eindruck, die Vermittlung werde nur pro forma mitgedacht.

Eveline Ratering: Gabi Bernetta, wollen Sie als Produzentin auf die Frage antworten, ob man die Vermittlungsarbeit überhaupt mit in eine Fördereingabe aufnehmen sollte?

Gabi Bernetta (aus dem Publikum): Das sollte man auf jeden Fall tun. Man weiß ja, dass beim Kinder- und Jugendtheater oft die Frage nach der theaterpädagogischen Mappe kommt. Diese muss jemand ausarbeiten, und ebenso muss die Vermittlungsarbeit zwischen der Gruppe und den Schulen konzipiert und geleistet werden.

Meldung aus dem Publikum: Wenn man im Kanton Wallis einen Förderantrag eingibt, muss man zwingend ein Kulturvermittlungskonzept einbauen, egal, ob man Kinder-, Jugend- oder Erwachsenentheater macht. Dafür wird ein Fünftel des Budgets reserviert. Ist das in anderen Kantonen auch so?

Esther Hungerbühler: Als Mitarbeiterin einer Förderstelle wäre ich skeptisch, wenn man die Vermittlung zwingend in die Eingabe integrieren müsste. Eine Förderstelle will ja nicht in den künstlerischen Prozess oder in seine pädagogische Aufbereitung eingreifen. Aber wenn man die pädagogische Vermittlung anstrebt, dann gehört sie auf jeden Fall dringend in die Finanzierungsplanung. Im Kanton St. Gallen gibt es deshalb ein Extrabudget für die Kulturvermittlung.

Mathias Bremgartner: Ich würde gern eine Präzisierung versuchen. Mir ging es vorhin nicht darum zu sagen, dass theaterpädagogische Vermittlungsarbeit nicht gefördert werden soll. Die Förderung hat den Fokus auf Projekte, und was auch immer Teil eines Projekts ist, kann eingegeben werden, mit oder ohne Produktionsleitung, mit oder ohne Theaterpädagogik. Es gibt bei Migros-Kulturprozent keine gesonderten Förderformate, die zum Beispiel nur Produktionsleitungsbüros unterstützen. Fünf Leute, die sich zusammenschließen und als Produktionsleitungsbüro zwanzig verschiedene Gruppen unterstützen, haben keine Möglichkeit, Anträge für ihre spezifische Kulturarbeit einzugeben. Deshalb muss diese Arbeit von den Gruppen selbst in ihren Projekteingaben mitgedacht werden.

Matthias Grupp: Ich habe selbst viel theaterpädagogisch gearbeitet, und wir sind am Vorstadttheater daran, eine neue Stelle einzurichten, weil wir feststellen, dass wir intensivere Kontakte zu den Schulen herstellen müssen. Aber ich wehre mich dagegen, dass man die Bereiche allzu sehr vermengt. Für mich ist Theaterpädagogik, wie der Name sagt, Pädagogik, und das, was auf der Bühne geschieht, ist Kunst. Wenn das Theater zu sehr pädagogisiert wird, dann wird es schwierig. Es gibt Künstler:innen, die sagen: Ich brauche keine Pädagogik. Das respektiere ich.

Eveline Ratering: Vielleicht gibt es unterschiedliche Verständnisse des Begriffs Pädagogik. Es gibt Gruppen, die ohne Bühnenbild funktionieren, es gibt Gruppen, die ohne Kostüme funktionieren, Theater ist ja eine Kunstform, wo sehr viele Fachbereiche zusammen ein Produkt kreieren. Ich denke wie Matthias Grupp oder Esther Hungerbühler,

es sei der jeweiligen Gruppe zu überlassen, ob sie die Vermittlung als zentralen Bestandteil ihrer Produktion mitdenken will.

Meldung aus dem Publikum: Es fällt mir schwer, Kunst und Pädagogik zu trennen. Wir können nicht gemeinsam denken, wenn wir sagen: Auf der Bühne passiert Kunst, und die Vermittlung ist die Pädagogik. Ich glaube, Theater für junges Publikum funktioniert nur, wenn wir uns zusammen als Vermittlung und Kunstschaffende verstehen, auch den Förderstellen gegenüber.

Matthias Grupp: Dem will ich nicht widersprechen. Ich wehre mich nur dagegen – und das hat mit Theaterpädagogik nur bedingt zu tun –, dass Kinder- und Jugendtheater ›verpädagogisiert‹ wird, dass Schulen sagen: Wenn wir Sie zu uns einladen, dann brauchen wir die theaterpädagogische Mappe, dann brauchen wir eine Vor- und Nachbereitung. Ich meine, Theaterpädagogik ist erstens viel mehr, und zweitens geht es dabei einmal mehr um die Zweckhaftigkeit, die Verwertbarkeit des Theaters. Ich halte das für eine Vereinfachung von Theater, aber auch von Theaterpädagogik.

Eveline Ratering: Das Problem mit der Theaterpädagogik liegt, denke ich, nicht in dieser selbst, sondern in der Vorstellung, die viele Veranstalter:innen sich von ihr machen. Lange habe ich Kinder- und Jugendtheater so erlebt, dass man zu jeder Problemstellung – etwa zum Thema der Sucht – ein Stück gemacht hat, das danach in der Schule nachbereitet und diskutiert wurde. So hatte man gleich auch noch die Präventionsstunden, die man leisten musste, abgehakt. Dem steht der legitime Anspruch gegenüber, Kinder- und Jugendtheater sei eine Kunstform, die ganz neue Formate schafft. Genauso legitim ist aber der Anspruch, dass eine Pädagogik, die nicht nur darauf zielt, künstlerische Produkte mundgerecht darzubieten, Teil dieser Kunstform ist.

In mehreren Meldungen haben wir nun ein Plädoyer für das Mitdenken theaterpädagogischer Arbeit als eines zentralen Bestandteils am künstlerischen Entstehungsprozess gehört. Vielleicht ist es Zeit für weitere Plädoyers. Wir befinden uns ja in einer Ideenwerkstatt – hier entstehen Dinge.

Matthias Grupp: Ich würde gerne noch einmal auf die Veranstaltungsorte zurückkommen. Wo kann eine freie Theatergruppe in der Schweiz ihre Kunst darbieten? Ich bedaure, dass es nicht mehr eigenständige Spielstätten für Kinder- und Jugendtheater gibt. Oft ist das Kinder- und Jugendtheater an große Häuser angeschlossen, die dann nebenher zum Beispiel noch ein Weihnachtsmärchen zeigen. Aber eigenständige Spielstätten, an denen man auch mit größeren Produktionen auftreten kann, fehlen, sei es in Zürich oder St. Gallen oder anderswo.

Eveline Ratering: Wir hören ein Plädoyer für professionelle Theaterräume.

Charlotte Huldi (aus dem Publikum): Ich möchte noch einmal an etwas anknüpfen, was früher von Mathias Bremgartner gesagt wurde, und eine Nachfrage stellen. Wie hält Migros-Kulturprozent es mit Entwicklungsbeiträgen, etwa für Recherchephasen? Muss für diese Art der Förderung bereits ein fertiges Produktkonzept mit Partnern vorliegen, die eine gesicherte Produktion gewährleisten?

Mathias Bremgartner: Ich habe vorhin unsere beiden Formate skizziert: Ideation als Förderung der ersten Phase, in der Ideenentwicklung geschehen kann, und Distribution für die Phase ab dem Premi-erentag, in der Kunst auf Publikum trifft. Die Förderung der ersten Phase ist so gedacht, dass Recherche betrieben werden, dass ein Dispositiv ausprobiert werden kann, dass zum Beispiel zwei Wochen lang erkundet werden kann, was für ein theatrales Potential ein neuer technischer Gimmick hat. Da muss nicht schon klar sein, was für eine Produktion entstehen soll. Da muss auch nicht schon ein:e Partner:in vorhanden sein. Vielmehr soll es um den Moment gehen, in dem man überhaupt erst herausfindet, ob eine Idee vielleicht später in ein Projekt umgewandelt werden kann. Man probiert etwas zwei Wochen lang aus, und der Abschluss dieser Ideationsphase ist eben diese Erkenntnis: Ich habe da etwas herausgefunden, jetzt überlege ich mir, ob das eine Produktion werden kann, oder vielleicht war es zwar spannend, aber ich verfolge es nicht in einem künstlerischen Prozess weiter, der in eine Bühnenproduktion mündet.

Charlotte Huldi (aus dem Publikum): In der Schweiz fehlt eine flächendeckende Entwicklungsförderung. Es gibt viel zu wenige Förderformate im Sinn von Entwicklungsbeiträgen für Recherche, für Residenzen usw. Die Förderinstitutionen denken bei dieser Art der Förderung an die Rolle der Häuser. Aber letztlich sind deren Mittel beschränkt, und es stellt sich die Frage der Prioritäten: Gehen die Mittel in eine Produktion, gehen sie in den künstlerischen oder den theaterpädagogischen Bereich oder in die Leitungsstelle, geht es um ein weiteres Gastspiel? Ich denke, es ist ganz wichtig zu sehen, dass solche Werkstattbeiträge oder Entwicklungsbeiträge notwendig sind und dass sie auch gefordert werden sollen.

Eveline Ratering: Wir hören ein weiteres Plädoyer: für flächendeckende Förderformate, die freie Recherchen, Werkstätten, Untersuchungsphasen unterstützen und die es erst in manchen Städten und Kantonen gibt. – Wir sind vom »lieben Geld« auf viele weitere Themen gekommen, aber das Geld bestimmt schließlich auch die Strukturen, in denen wir arbeiten, und bestimmt letztlich auch darüber, welche Ideen verfolgt werden und welche nicht. Ich bedanke mich ganz herzlich bei meinen Gesprächspartner:innen und bei allen, die sich eingebracht haben.

Anmerkungen

- 1 Seit 1957 investiert das Schweizer Detailhandelsunternehmen Migros 1% seines Umsatzes in die Förderung kultureller und sozialer Initiativen. Das Migros-Kulturprozent (<https://www.migros-engagement.ch/de/kulturprozent>) ist in den Statuten des Migros-Genossenschafts-Bundes verankert.
- 2 Das Programm Theaterfrühling (4–12 Jahre) und das Festival augenauf! (ab 13 Jahren) bieten professionelles Kinder- und Jugendtheater in den Theaterhäusern der Stadt Winterthur (<https://www.augenauf-theater.ch/>).
- 3 Die Plattform klick – Kulturvermittlung Ostschweiz versammelt Angebote für verschiedene Altersstufen aus den Sparten Baukultur, Brauchtum & Geschichte, Film & Multimedia, Kunst, Literatur, Musik, Natur & Umwelt, Tanz und/oder Theater (<https://www.klick.ch/sg/>).
- 4 Die Gastspielreihe TheaterLenz, organisiert von der Fachstelle Theater der Pädagogischen Hochschule St. Gallen, bietet Schülerinnen und Schülern Vorstellungsbesuche den Kleintheatern der Ostschweiz (<https://www.phsg.ch/de/dienstleistung/fachstellen/fachstelle-theater>).
- 5 *Frau Kägis Nachtmusik*. Uraufführung 4.12.2009, Vorstadttheater Basel. Regie: Matthias Grupp. Spiel: Gina Durler. Text und Dramaturgie: Ueli Blum und Ensemble. Musik: Florian Grupp. Ausstattung: Valentin Fischer. Technik: Andreas Bächli / Michael Studer. Regiehospitalanz: Meret Guttmann.
- 6 Das 12. europäisch-bayerische Kindertheaterfestival panoptikum fand in Nürnberg vom 8. bis 13. 2. 2021 statt (<https://festival-panoptikum.de/>).
- 7 »Spielst du immer noch Theater?« in dem Sinn, in dem man auch fragt: »Spielst du immer noch mit Puppen?«.
- 8 Vgl. den Bericht von Ruth Oswald, Mitgründerin des Vorstadttheaters Basel, im Beitrag »Theater für alle Generationen. Praxisberichte aus der Geschichte des Schweizer Kinder- und Jugendtheaters der Deutschschweiz« im vorliegenden Band, S. 53–61.
- 9 Das Kuratorium Aargau »fördert und vermittelt [...] aktuelle Aargauer Kultur im Kanton und darüber hinaus« (<https://www.aargauerkuratorium.ch/>).
- 10 Die Unterscheidung von Ideation und Diffusion konkretisiert sich in den entsprechenden Gesuchsformaten (<https://www.migros-engagement.ch/de/foerderung/ideationsfoerderung> und <https://www.migros-engagement.ch/de/foerderung/diffusionsfoerderung>).
- 11 Die von t., dem Berufsverband der Akteur:innen im professionellen freien Theater, definierten Richtgagen für Theaterpädagog:innen gehen allerdings von Produktionen mit Jugendlichen aus, für die die Theaterpädagog:innen auch die Regie übernehmen (<https://www.tpunkt.ch/files/Richtgagen-und-Richtlo%CC%88hne.pdf>, S. 12f.).

THEATERPÄDAGOGIK

Perspektiven auf Professionalität in der Theaterpädagogik

Mit dem Titel dieses Beitrags mache ich eine Spielwiese auf – denn ich muss damit weder eine umfassende, grundlegende und synthesebildende Antwort geben noch wegweisende Thesen aufstellen und analytisch verfolgen. Vielmehr gibt er mir die Erlaubnis, einzelne Perspektiven auszuwählen und mit diesen zu spielen. Mir ist bewusst, dass ich damit eine Vereinseitigung und Verzerrung erzeuge, die immer auch eine gewollte oder doch zumindest eine vermeinte ist. Denn obwohl ich versuchen werde, sehr sachbezogen vorzugehen, steckt hinter der Auswahl ein Impuls, ein körperliches Empfinden, eine Reaktion auf von mir favorisiert wahrgenommene Situationen und Diskussionen. Mit dem Anliegen, Denkräume zu er/öffnen, trete ich in eine Auseinandersetzung mit bekannten, vertrauten Sichtweisen und will zugleich über sie hinaus, will mit Perspektiven spielen, die in meinen Augen notwendig sind, um Professionalität von heute aus zu reflektieren.

Meine Positionierung auf der hier ausgerollten Spielwiese erfolgt entlang dreier Fluchtpunkte, die aktuell in erhöhter Frequenz in fachwissenschaftlichen Texten auftauchen. Wir sind uns dieser zeitgenössischen Leerstellen also sehr bewusst, erhandeln uns aber gerade einen anderen Umgang damit, der das Selbstverständnis der Theaterpädagogik verschieben und in eine andere Rahmung begleiten kann. Die drei hier ausgewählten Fluchtpunkte sind Reflexivität, Bildung und Krise. Sie scheinen mir aus folgenden Gründen zentral für eine Weiterverfolgung in diesem Beitrag:

1. Fluchtpunkt Reflexivität: Die Forderung nach Reflexivität hat aktuell Konjunktur. Sehr pauschal wird sie als ausschlaggebende Instanz für die Steigerung von Qualität in der Praxis angeführt. Darin eingewoben liegt augenscheinlich eine Reihe von Versprechungen.

Sie variieren von Fall zu Fall und werden nur selten explizit benannt, umkreisen aber häufig fachübergreifende Thematiken (z. B. Demokratiebildung und Machtkritik, diskriminierungskritische Arbeitsweisen etc.). Reflexivität erscheint darin als Garant für souveränes Handeln und verbrieft Professionalität.

2. Fluchtpunkt Bildung: Bildung, genauer ästhetische Bildung, ist seit den 1990er-Jahren der Dreh- und Angelpunkt der theaterpädagogischen Fachwissenschaft. Überlegungen zur Professionalität der Theaterpädagogik werden ohne Verweis auf und Bemühen um die Präzisierung der Bildungsprozesse, die in der Theaterpädagogik gemacht werden können, nicht auskommen.

3. Fluchtpunkt Krise: Aktuelle Diskussionen in der Theaterpädagogik nehmen wieder vermehrt die Krise ins Visier. Welche Denkbewegungen sind in Zeiten ökonomischer, ökologischer und weltpolitischer Krisen (soziale Ungleichheit, Klimawandel, Pandemie, kriegerische Auseinandersetzungen) notwendig und – hier zitiere ich Ole Hruschkas Worte aus der Einleitung der *Zeitschrift für Theaterpädagogik* – »welcher ethische oder politische Auftrag und welche ästhetischen Konsequenzen ergeben sich aus den aktuellen und für die Zukunft prognostizierten Krisen und Notlagen für das Arbeitsfeld« (Hruschka 2021: 3)?

Und wo bleibt die Praxis? Professionelle Praxis findet natürlich vielerorts statt, dauert an, entwickelt sich weiter. Sie hat ganz unterschiedliche Gesichter und erzählt verschiedene Geschichten. Die folgenden Überlegungen sollen dazu anregen, die Fluchtpunkte von Praxisreflexionen wahrzunehmen und so aufmerksam zu werden auf die Erwartungen und Projektionen, die sich auf das Handlungsfeld richten. Möglicherweise decken sie an mancher Stelle auf, welche Aspekte aufmerksamer und gezielter ins Handeln hineingenommen werden können, um zentrale Qualitätskomponenten der Arbeit stärker zu betonen.

Was steht im Hintergrund meiner Überlegungen?

In erster Linie liegt mir an der Suche nach einem Bildungsverständnis für theaterpädagogisches Handeln in Zeiten der Krise. Vielleicht gelingt es, der theaterpädagogischen Professionalität damit einen

spannungsreichen, lustvollen Problemhorizont als Reibungsfläche zur Seite zu stellen. Hinzu kommt eine waghalsige Denkbewegung meinerseits, die ich gerne mitzuteilen versuche. Ein wesentliches Ziel dabei ist es, mögliche Qualitätskriterien für kunstvermittelnde Praxis heute, sozusagen im Krisenmodus, zu bestimmen. Mitbestimmt wird die Suche zudem von der Verweigerung einer Dystopie. Vor dem Hintergrund einer theaterpädagogischen Praxis mit Kindern bringe ich indirekt eine Entwicklungslogik ins Spiel: Was heute passiert, soll eine Konsequenz für morgen haben. Das ist die Hoffnung. Ich verorte mein Schreiben damit also politisch und gesellschaftlich und nehme die Theaterarbeit mit hinein in diese Positionierung. Wenn dies als Anstoß für eine politische Reflexion dienen könnte, was im Theater für und mit Kindern aktuell gedacht und gemacht wird, hätte der Text sein Anliegen erfüllt.

Fluchtpunkt Reflexivität

Was meint das eigentlich, Professionalität? Eine erste Klärung dazu ist hilfreich für den Start in ein kleinteiligeres Denken.

Eine Person gilt gemeinhin als professionell, wenn sie etwas ausgezeichnet kann und hervorragend macht. Sie also über ein Wissen und Fertigkeiten verfügt, die eine hohe Qualität des Handelns garantieren. In der Regel schließt diese Zuschreibung an einen Berufskontext an und kennzeichnet ein bestimmtes Niveau der zu erwartenden Tätigkeit und ihres Ergebnisses.

Das Dilemma um Professionalität beginnt, sobald ein sozialer Kontext das Handeln mitbestimmt und die Qualität der geleisteten Arbeit erst in einer noch unbestimmten Zukunft bewertet werden kann. Wenn also nicht unmittelbar die Tat, nicht ›in der Tat‹ selbst, abschließend das Gelingen beurteilt werden kann, sondern sie ein Folgeversprechen enthält. Mit solchen Situationen haben wir es in künstlerischen und pädagogischen Arbeitswelten zu tun. Besonders im Umgang mit komplexen, häufig paradoxen Situationen in diesen Feldern ist entsprechend zu fragen, was professionelles Tun darin auszeichnet.

Generell gesprochen gilt für diese Konstellationen von Professionalität das Gebot einer »berufsethisch reflektieren Ausübung einer Tätigkeit« (Werner 2019: o. S.) als Leitlinie. Fragen wir entsprechen nach der Qualität von theaterpädagogischem Handeln, sind wir aufgefordert, ethische Dimensionen darin zu präzisieren.

Für den Moment greife ich entsprechend nach einem Definitionsversuch, der das praktische Tun unter den Bedingungen von Reflexivität festhält: Professionalität ist dabei zu verstehen als ein »habitualisiertes, szenisch-situativ zum Ausdruck kommendes Agieren unter typischerweise sowohl hochkomplexen wie auch paradoxen Handlungsanforderungen« (Dewe/Otto, zit. n. Werner 2019: o. S.). Kunstpädagogische Vermittlungspraxis leitet ihre berufsethische Orientierung aus den Disziplinen Kunst und Pädagogik ab. Da beide Bereiche in Relation zu gesellschaftlichen Entwicklungen stehen und von diesen abhängen und durch sie verändert werden, bedarf es immer wieder der Reflexion auf aktuelle Bezüge und Diskurse, die dem Handeln eingeschrieben werden müssen, um als professionell zu gelten. Reflexivität ist genau hier ein notwendiges Scharnier zur Professionalisierung in berufsethischer Hinsicht. Bevor entlang der beiden Fluchtpunkte Bildung und Krise der Gegenwartsbezug perspektiviert wird, kann zudem auf einer übergeordneten Ebene festgehalten werden:

Professionalität im künstlerischen Kontext unterliegt einem dem Medium selbst eingeschriebenen Paradox: sachverständiges, reflektiertes und kunstvolles Handeln ist für einen ästhetischen Sinnhorizont nicht hinreichend determinierbar, da Qualitätsmaßstäbe für künstlerische Tätigkeit sich der Möglichkeit entziehen, eindeutig oder essentialistisch fixiert zu werden. Das Unruhepotenzial, der partielle Dilettantismus oder auch die Verweigerung der vermeintlichen Professionsstandards ist in der Kunst mehr als nur Attitüde und selbst Teil von Professionalität. Auch daran wäre theaterpädagogische Professionalität zu messen – ohne aber je dingfest gemacht werden zu können.

Theaterpädagogische Professionalität ist damit in einem doppelten Paradox zuhause, zum einen dem der pädagogischen Profession, in der ethische Leitlinien gelten, Handlungsziele vorgegeben sind, die sich zeitlich erst später zeigen und Wissen szenisch-situativ zur Anwendung finden soll. Zum anderen folgt sie den Parametern

künstlerischen Handelns und ist damit der Überschreitung, Unterwanderung oder kritischen Nivellierung von fixen professionellen Strategien und Codes zugeordnet.

Fluchtpunkt Bildung

Kinder und Theater in einen Verbund zu stellen, bedeutet immer, eine doppelte Zukunftsdimension zu bedenken: die Zukunft der Kunst in der Gesellschaft und die generelle Frage nach einer zukunftsfähigen Lebensform. Wie uns allen bekannt ist, haben wir hier kräftig nachzuholen – beziehungsweise, etwas weniger moralisch gesprochen, ist die gemeinsame Überlebensfähigkeit heute eine der größten und dringlichsten Aufgaben, die von enormer Komplexität begleitet ist. Im pädagogischen Kontext tut sich hier die Frage auf, was wir in diesem Zusammenhang unter Bildung verstehen, wie wir dieses Verständnis begründen und welche Konsequenzen es für die praktische Arbeit und ihre Reflexion hat.

Das unauflösbare Ineinander und Miteinander pädagogischer und künstlerischer Praxis ist immer dann wirksam, wenn mehrere Menschen miteinander Theater produzieren. Für pädagogische Rahmen wie zum Beispiel die Theaterarbeit in der Schule oder in Spielclubs an Theatern ist die eigene reflektierte Position in Bezug auf das implizierte Bildungsverständnis mehr als ein *nice to have*. Sie ist berufsethisch relevant, handlungsleitend und maßgebend für den State of the Art der Profession.

Da Bildung allerdings kein auf Dauer stabiles und vom Zeitgeschehen unberührbares Konstrukt ist, sondern von gesellschaftlichen Umbrüchen mitbestimmt wird, sich also immer wieder wandelt und entwickelt, ist diese Auseinandersetzung ebenso kontinuierlich notwendig wie potenziell endlos. Bildungsüberlegungen sind notwendig auf eine vorgestellte, vermeinte Zukunft gerichtet. In bildender Hinsicht sollen, salopp gesprochen, Menschen nachhaltig die Voraussetzungen für eine lebendige Existenz entdecken, sich aneignen oder wiedergewinnen. Die Pädagogik sucht nach Wegen, wie dies gelingen kann. Pädagogische Orientierungspunkte folgen dabei

zeitgeschichtlich geprägten Vorstellungen, welche Erfahrungen, welche Fertigkeiten, welches Wissen eine tragfähige Lebensgrundlage darstellen werden und wie Menschen herausfordernde Entscheidungen möglichst angemessen bewältigen können. Bildungsanliegen beziehen ihre Inhalte damit ausgehend von vorgestellten Lebensvollzügen, die zukünftig relevant für eine bewusste, stimmige, verantwortliche Lebensgestaltung und -bewältigung sein werden.

Zukunftsdimensionen heute

Zukunft als Konflikthorizont durchzieht heute mehr denn je Fragestellungen und Entscheidungsprozesse von Kindern wie von Erwachsenen. Dabei drohen nicht nur die kulturellen Entfaltungsräume für Kinder zu verschwinden, sondern auch die Verantwortung für die nachfolgenden Generationen lastet bereits auf sehr jungen Schultern. Wir sind mehr denn je gefordert, unser Denken und Handeln in Bezug auf dessen Nachhaltigkeit zu prüfen und zukunftsfähige Lösungen im Wissen um die gesellschaftlichen Herausforderungen der Gegenwart zu legitimieren. Dabei geht es nicht mehr nur um einen kritischen Umgang mit hierarchisch geordneten Konstellationen zwischen den Generationen, sondern vielmehr um eine grundlegende Neubewertung der Generationenverhältnisse. In welche Relation setzen sich Erwachsene in Bezug auf Kinder? Welche Intentionen unterlegen sie der Theaterarbeit mit Kindern und für Kinder? Von welchen Kindheits- und Zukunftsvorstellungen gehen sie aus? Solche Fragen können Anlässe zur Reflexion werden. Ebenso kann der Blick von Kindern auf Erwachsene Augen öffnen und andere Fragen an unsere Zukunftsfähigkeit in den Blick nehmen. Generationsübergreifende Zusammenarbeit in unterschiedlichen institutionellen Räumen kann dabei unterstützend sein und zudem der Frage nach Verantwortungs- und Entscheidungsprozessen innerhalb von Institutionen auf einer nicht allein strukturellen Ebene begegnen. Vor diesem Hintergrund wirkt die Triebfeder von Gob Squads vielzitiertes Performance *Before Your Very Eyes* (Gob Squad 2011), in der biographische Wandlungs- und persönliche Entwicklungsprozesse von Kindern für ein überwiegend

erwachsenes Publikum pointiert und virtuos zur Darstellung gebracht wurden, heute fast schon ebenso beschaulich wie die ungezählten theaterpädagogischen Projektarbeiten zu Themen wie »Träume«, »Mutprobe« oder »Held:innen«. Sie aktivieren und umkreisen in der Regel die Konflikte und Ambivalenzen von individuellem Begehren, Macht- oder Allmachtsphantasien und münden meist in der individuellen Läuterung ihrer Protagonist:innen.

Zukunft meint inzwischen fast schon automatisch »unsichere Zukunft«, die sich für den einzelnen Menschen als weniger verheißungsvoll abzeichnet, potenziell Verlust mit sich bringt und mit bekannten und noch unbekanntem Herausforderungen aufwartet.

Darin liegt zugleich eine Absage an das Versprechen eines individuell machbaren Glücks und unabhängiger, selbstverantwortlicher Lebensführung. Das Subjekt als autonome Instanz gilt in den erziehungswissenschaftlichen Diskursen längst als überholtes Konstrukt; nun aber schleicht sich diese Einsicht allmählich mit einer Konsequenz in Alltagspraxis und -bewusstsein ein, die selbstbezogenes Denken, Handeln und Argumentieren unhaltbar macht und erkennen lässt, dass individuelle Autonomie weder im persönlichen noch im globalen Denken zukunftsfähig sein wird.

Ein wesentlicher theaterpädagogischer Konsens (und nicht nur der theaterpädagogische, sondern generell der bildungswissenschaftliche) lautet: Als Bildungsprozesse gelten Transformationen des Welt-Selbst-Verhältnisses eines Subjekts. Bildungsprozesse finden demnach statt, wenn eine Person mit den bisherigen, bestehenden Figuren und Vorstellungen von Welt-Selbst-Verhältnissen in eine krisenhafte Auseinandersetzung gerät und diese revidieren muss, um handlungsfähig zu bleiben (vgl. Koller 2010). Selbst und Welt sind in dieser Annahme nicht als additive Positionen zu verstehen, sondern immer aufeinander bezogen zu denken. Bildung kann also nicht das eine Mal mein Weltbild umkrepeln, ohne dass ich dabei ins Trudeln komme, und das andere Mal meine persönlichen Wertvorstellungen neu ausrichten, ohne gleichzeitig ein anderes In-der-Welt-Sein zu bewirken.

Der Erziehungswissenschaftler Hans-Christoph Koller geht im Zuge der Präzisierung des transformatorischen Bildungsbegriffs auf ein paar berechtigte Einwände ein. Einer davon ist in der Frage

aufgehoben, ob ein Chemielehrer, der zum Drogendealer wird, einen transformativen Bildungsprozess vollzogen hat. Es wird an dieser Frage klar, dass der Transformationsprozess genauer bestimmt werden muss, damit eine qualitative Bewertung von veränderten Welt-Selbst-Verhältnissen vorgenommen werden kann. Damit sind wir wieder bei den übergeordneten ethischen Gesichtspunkten, die diesem Bildungsgedanken normativ vorangestellt werden müssen. Koller selbst nennt als eine notwendige Voraussetzung für transformatorische Bildung, dass die Offenheit für weitere transformative Prozesse gewährleistet bleiben muss und damit dezidiert die Entwicklung von verhärteten, dogmatischen Positionen nicht als Bildungsprozess gelten kann (vgl. Koller 2016: 158). Einen zweiten Aspekt findet er im Denkmodell des Widerstreits nach Jean-François Lyotard, der die unbedingte Anerkennung alternativer Denkmöglichkeiten einfordert. Der Respekt vor der Differenz des Andersdenkenden weist totalitäre Wahrheitsansprüche zurück und schließt solche Transformationsprozesse aus, die andere Sichtweisen, andere Denkstile und Diskursarten zum Schweigen bringen wollen (vgl. ebd.: 159).

Fluchtpunkt Krise

Wie müsste angesichts der Krisenszenarien, mit denen wir uns heute konfrontiert sehen, die immer noch am individuellen Subjekt orientierte Idee von Bildung aktualisiert werden? Eine etwas andere, in meinen Augen dringlichere und weitreichendere Aktualisierung bekommt das Bildungsverständnis durch Helmut Peukert, der grundsätzlich den Gedanken der transformativen Bildungstheorie aufgreift, sie aber vor dem Horizont aktueller gesellschaftlicher Problemlagen schärfer – und in meinen Augen mit einer wesentlich höheren Konsequenz für die Frage nach der Zukunft von Bildung – zuspitzt und konkretisiert. Sein erweiterter Transformationsbegriff wird beispielsweise in folgender Textpassage sichtbar:

Die Zukunft komplexer Systeme mit nichtlinearer Dynamik mag nicht exakt berechenbar sein. Aber es lassen sich doch offensichtlich

Richtungen und Bandbreiten *zukünftiger Entwicklungen* und ihrer Veränderung erkennen, etwa Zonen des möglichen Umkippens von Prozessen in einem Systemgefüge, wie z. B. das Abreißen der Meeresströmungen. Wäre nicht die Verweigerung der Reflexion auf sie und auf die Fähigkeiten, die erforderlich sind, Gefährdungen zu vermeiden oder ihnen zu begegnen, einfach *subhuman*, unter dem Niveau der in der Evolution erreichten menschlichen Erkenntnis- und Reflexionsfähigkeit? (Peukert 2000: 508, Hv. im Orig.)

Bildung dürfte entsprechend nicht nur als Aneignung der Wissensbestände, Interpretationen und Regeln einer gegenwärtig bestehenden kulturellen Lebensform verstanden werden, sondern ist von der Frage begleitet, wie wir die Strukturen und herrschenden Regeln in welt- und selbstgefährdenden Lebensformen transformieren können (vgl. Peukert 2000: 508). Bildung als Transformationsprozess bekommt damit eine gesellschaftliche Komponente, in der das individuelle Subjekt als Protagonist konsequent relational gedacht wird und strukturelle Verantwortung trägt.

Peukert fordert vor diesem Szenario die Revision des Bildungsbegriffs ein und verlangt nach einer Reflexion, die

danach fragt, wie eine *Transformation* der gegenwärtigen Verfasstheit der Gesellschaft erreicht werden kann, so dass insgesamt Überleben möglich erscheint, ohne dass einer immer größeren Anzahl von Menschen eine humane Existenz verweigert wird. Dürfte dann nicht nur ein Wissen und Können, das mit solcher Reflexion verbunden ist, Anspruch auf den Titel Bildung erheben? (Peukert 2000: 511, Hv. im Orig.)

Für die Reflexion und Erneuerung gesellschaftlicher Strukturen gibt Peukert die moderne Literatur als Experimentierfeld an. Das zeitgenössische Theater lässt sich dort einreihen, so es denn Experimentierfeld ist. Eine Veränderungsnotwendigkeit reicht also bis in den künstlerischen Bereich, die künstlerische und erst recht natürlich die kunstpädagogische Praxis hinein. Hier – nicht nur hier, aber auch

hier – wäre aktiv die Verantwortung für eine gesellschaftliche Zukunft zu verorten.

Für die Theaterpädagogik würde diesem Denkmodell entsprechend Professionalität auf den Reflexionsbewegungen basieren, die sich der gesellschaftlichen Dimension ihres Tuns zuwenden: Wie und warum machen wir, was wir machen? Welche gesellschaftlichen Transformationsprozesse halten wir für unausweichlich? Wie verfolgen wir diese? Wer kann wie daran beteiligt werden? Welche Strukturen versuchen wir dadurch zu verändern? Wo und wie setzt unser Handeln dazu an?

Mit Peukert tritt zudem die Praxis des intersubjektiven Handelns in den Vordergrund, eines »intersubjektive[n] Handeln[s], dem weder die Struktur des Subjekts noch die Struktur der Gesellschaft fraglos und stabil vorgegeben, sondern in einer zwar geschichtlich ableitbaren, aber nicht determinierten krisenhaften Instabilität zur Entscheidung aufgegeben sind« (Peukert 2000: 518f.). Hier werden implizit ethische Fragen aufgerufen, die für eine Zusammenarbeit unter den Vorzeichen der Gegenwartsgesellschaft bedacht werden müssen. Das »Finden einer Orientierung von Praxis in krisenhaften Handlungssituationen« (ebd.: 518) stellt für den theaterpädagogischen Kontext nicht nur die Frage nach Teilhabe- und Machtverhältnissen innerhalb der Zusammenarbeit mit Spielenden, sondern rückt deren inhaltliche Dimensionen ins Zentrum der Auseinandersetzung mit der Welt und der uns alle umgebenden Wirklichkeit.

Im Zuge der Thematisierung gesellschaftlicher Verantwortung reflektiert Peukert kritisch das gängige Verständnis von transformativen Bildungsprozessen. Er fragt: »Lassen sich dann menschliche Entwicklungs- und Bildungsprozesse lesen als ein gemeinsames Konstruieren, dem es unter unbedingter Achtung vor der Ungreifbarkeit des anderen um *Transformation von Strukturen* geht mit dem Ziel, eine gemeinsame Lebensform zu finden?« (Peukert 2000: 519; Hv. MS). Weltverhältnisse nicht als etwas zu verstehen, das außerhalb der Theaterarbeit liegt und auf welches sie Bezug nehmen kann, sondern die Möglichkeiten zu geben, sowohl die inneren Strukturen von theaterpädagogischer Arbeit mitzugestalten als auch unmittelbar in die Konstruiertheit von Welt außerhalb zu intervenieren, wäre als Handlungsraum für eine zeitgenössische Theaterpädagogik weiterzuverfolgen.

Ansätze, die in diese Richtung weisen, finden sich unter anderem in der experimentellen und explorativen Praxis der künstlerischen Forschung mit Kindern (vgl. Günsilius/Kowalski 2021). Auch der Modus des Umräumens, wie er in der Kunstpädagogik von Christine Heil dargelegt und als eine Praxis verstanden wird, in der der Frage nach »Veränderbarkeit von Machträumen« (Heil 2018: 27) durch kollektives Handeln nachgegangen wird, ist hier beispielhaft und kann für eine theaterpädagogische Praxis leicht anschlussfähig gemacht werden. Ebenso lässt sich auf einer institutionellen Ebenen seit einigen Jahren an vielen Orten mitverfolgen, wie strukturelle Entwicklungen auch im Theater inzwischen als notwendig erkannt werden und zu Veränderungen führen. Die breite Aufmerksamkeit, die Partizipation und Teilhabe im Theater bekommen haben, führt hier zur mehr Mitbeteiligung an Entscheidungsprozessen, die den Theaterapparat als strukturelles Gefüge verändert (vgl. ixpsilonzeit 01/2021). Ebenso werden dramaturgische und inszenatorische Setzungen in Theaterprojekten mit Kindern in einer anderen Konsequenz geteilt, und es werden Wege erprobt, wie ein wechselseitiges Miteinander gelingen kann. Diese Entwicklungen werden weitergehen, weiter gehen. Die Reflexion auf das darin angelegte Verhältnis zwischen Bildung, Kunst und Gesellschaft aktiv zu betreiben und aktiv die gesellschaftlichen Veränderungsprozesse mitzugestalten, wäre ein wesentliches Kennzeichen von Professionalität. Neben der Frage, was Theater mit den Spieler:innen macht, machen kann, wird auf diesem Weg der Reflexion und Mitgestaltung der erweiterte transformative Bildungsbegriff relevant werden: wenn wir nämlich danach fragen, was die theaterpädagogische Arbeit mit der Wirklichkeit macht bzw. machen kann.

Literatur

- Gob Squad (2011): *Before Your Very Eyes*, Campo Belgien.
- Gunsilius, Maïke/Kowlaski, Hannah (2021): *Handeln. Entscheiden. Performen. Künstlerische Forschung mit Kindern*, Bielefeld: Athena.
- Heil, Christine (2018): »Bildungsräume öffnen. Momente des Umräumens in der Kunstpädagogik«, in: Plegge, Henrike/Scheffler, Ina (Hg.): *UMRÄUMEN. Das Moment der Veränderung bildungsinstitutioneller Räume*, Oberhausen: Athena. S. 11–28.
- Hruschka, Ole (2021): »Die Krise als Herausforderung für die Theaterpädagogik«, in: *Zeitschrift für Theaterpädagogik*, Heft 79, Milow u. a.: Schibri, S. 3–4.
- Fechner, Meike/Werner, Birte (Hg.): *Ixypsilonzett. Das Magazin für Kinder- und Jugendtheater*, Heft 01/2021, Berlin: Theater der Zeit.
- Koller, Hans-Christoph (2016): »Ist jede Transformation als Bildungsprozess zu begreifen? Zur Frage der Normativität des Konzepts transformatorischer Bildungsprozesse«, in: Verständig, Dan/Holze, Jens/Biermann, Ralf (Hg.): *Von der Bildung zu Medienbildung*, Wiesbaden: Springer VS, S. 149–161.
- Koller, Hans-Christoph (2010): »Grundzüge einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse«, in: Liesner, Andrea/Lohmann, Ingrid (Hg.): *Gesellschaftliche Bedingungen von Bildung und Erziehung*, Stuttgart: Kohlhammer, S. 288–300.
- Peukert, Helmut (2000): »Reflexionen über die Zukunft von Bildung«, in: *Zeitschrift für Pädagogik* 46/4/2000, Weinheim: Beltz, 507–524.
- Werner, Sven (2019): »Professionalität [online]. socialnet Lexikon, Bonn: socialnet, 30.10.2019, auf: <https://www.socialnet.de/lexikon/Professionalitaet> (letzter Zugriff: 13. 6. 2022).

AUSBLICK

Rundgespräch: Kinder- und Jugendtheater – Theater für alle?

Moderation: Dagmar Walser

Das Rundgespräch zum Thema »Kinder und Jugendtheater – Theater für alle?« bildete den Abschluss des Symposiums und eröffnete zugleich einen Ausblick auf anstehende Herausforderungen. Anliegen des Rundgesprächs war es, Bedingungen der Sichtbarmachung von Theater für junges Publikum zu erörtern, Ebenen der Vermittlung anzusprechen, Kinder- und Jugendtheater als eigenständige Kunstform zu vertreten. Im Rundgespräch waren Theatermacher:innen ebenso repräsentiert wie die Positionen der Veranstalter:innen, der Theaterpädagogik und der Theaterkritik. Moderiert wurde es von Dagmar Walser, Theaterkritikerin und Kulturredakteurin bei Radio SRF2 Kultur.

Dagmar Walser: Wir haben an diesem Symposium geglückte Brückenschläge zwischen Wissenschaft und Praxis erlebt, das Zusammenkommen unterschiedlicher Sichtweisen und Begriffe. Auch in diesem Rundgespräch versammeln wir unterschiedliche Perspektiven auf Kinder- und Jugendtheater. Nora Vonder Mühl und Stefan Colombo sind seit fünfundzwanzig Jahren zusammen als Theater Sgaramusch unterwegs – ein Urgestein der Schweizer Szene, 2018 mit dem Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring, der höchsten Auszeichnung im Theaterleben der Schweiz, geehrt. Maike Lex vertritt die Perspektive der Veranstalter:innen. Seit zwölf Jahren ist sie Garantin für ein verlässliches Kinder- und Jugendtheaterangebot am Schlachthaus Theater Bern. Bettina Kugler vom *St. Galler Tagblatt* vertritt die Perspektive der Kulturjournalistin. Auch sie ist eine verlässliche Größe;

sie kämpft seit vielen Jahren in den Redaktionen um Platz für das Kinder- und Jugendtheater. Markus Gerber von der Zürcher Hochschule der Künste, Co-Leiter des Bachelors Theaterpädagogik, wird uns erzählen, welchen Stellenwert das Kinder- und Jugendtheater in der Theaterausbildung an der ZHdK hat.

Zunächst wollen wir die unterschiedlichen Positionen und Perspektiven kennenlernen. Markus Gerber, wie interessiert sind die Studierenden Ihres Studiengangs an Kinder- und Jugendtheater?

Markus Gerber: Sehr. Am ersten Tag des Symposiums präsentierten sich junge Gruppen im Gespräch, darunter mehrere Absolvent:innen unseres Studiengangs Theaterpädagogik. An der ZHdK finden die einzelnen Bereiche des Theaters, also Bühnenbild, Dramaturgie, Schauspiel, Regie und Theaterpädagogik durch gemeinsamen Unterricht, durch die gemeinsame Veranstaltung von Festivals zusammen. Dabei entstehen oft Kollektive mit Menschen aus den verschiedenen Studienbereichen. Kinder- und Jugendtheater ist ein dynamisches Arbeitsfeld, in dem übrigens, wie mir scheint, immer deutlicher bewusst wird, dass man auch Geld verdienen kann und dass das Arbeiten in diesem Feld gerade für junge Formationen eine Zukunft hat.

Dagmar Walser: Ist Theaterpädagogik ein boomendes Feld?

Markus Gerber: Womöglich, ja. Eine Theaterpädagogik, welche sich als Verschmelzung von Kunst- und Bildungsprozessen versteht, ist aber nicht zwangsläufig gleichzusetzen mit Theater für ein junges Publikum, das von professionellen Theaterschaffenden gemacht wird. Letzterer Bereich ist in der Ausbildung bislang nicht vertreten. Nun gibt es ab Herbst 2023 an der ZHdK ein neues Studiensystem mit Haupt- und Nebenfächern (Majors und Minors).¹ Nebenfächer können von den Studierenden frei gewählt werden; sie müssen nicht im eigenen Departement angesiedelt sein. Im Zug dieser Reform wird auch ein Nebenfach installiert, das »Theater für ein junges Publikum« heißt.² Das ist eine Chance, diesen Begriff zu platzieren und stärker ins Bewusstsein zu rücken. Der große Wunsch ist, dass sich nicht nur Leute aus unterschiedlichen Theaterbereichen dafür interessieren, sondern

dass Studierende aus verschiedenen Disziplinen zusammenkommen, Game-Designer:innen, Studierende aus dem Bereich der bildenden Kunst etc., und gemeinsam Projekte entwickeln.

Dagmar Walser: Mit welchen Vorstellungen von Kinder- und Jugendtheater starten die jungen Theaterschaffenden ihre Arbeit?

Markus Gerber: Es ist nicht zu erwarten, dass alle das Angebot großartig finden. Natürlich gibt es auch jene, die denken, Theater für ein junges Publikum sei zweitklassige Kunst, da müssen wir uns nichts vormachen. Aber gerade in den jungen Kollektiven bildet sich ein großes Selbstvertrauen heraus. Da spielt es gar nicht mehr so eine Rolle, für welchen Bereich sie Theater machen, sei es eine Produktion explizit für Kinder, sei es Performancekunst, sei es, dass sie ein Teilhabeprojekt mit anderen initiieren. Die Grenzen zwischen den Bereichen gibt es weniger als früher. Darum sind auch Entscheidungen nur für ein Gebiet weniger dringlich, was wiederum das grundsätzliche Selbstverständnis prägt: Wir machen tolle Dinge, und wir versuchen mit unseren Mitteln, an der Gesellschaft zu arbeiten.

Dagmar Walser: Weshalb braucht es einen Minor zum Theater für ein junges Publikum, wenn die Grenzen sich verwischen?

Markus Gerber: Wir sind der Meinung, Theater für ein junges Publikum sei ein Feld, das besondere Aufmerksamkeit verdient, dass es wichtig sei, für Kinder und auch mit Kindern zu produzieren. Mit einem Gefäß wie diesem Minor erhält der Bereich einen angemessenen Platz. Das hat auch eine gesellschaftspolitische Komponente: Hier wird für einen eminent wichtigen Teil der Gesellschaft gearbeitet. Das muss in der Ausbildung verankert werden. Studierende sollen die Erfahrung machen, dass es bereichernd ist, mit Kindern und für Kinder zu arbeiten, dass hier ein zentraler Teil des gesellschaftlichen Lebens stattfindet, der beide Seiten nährt, entwickelt, transformiert.

Eine der Grundlagen des Minors ist, dass wir versuchen, der jeweils eigenen Konstruktionen von Kindheit – Was ist in meiner Vorstellung ein Kind, wie denkt es, wie und warum handelt es? – auf die

Schliche zu kommen. Die Studierenden sollen sich ihrer eigenen Vorannahmen und Zuschreibungen bewusster werden und diese – so die Hoffnung – über Bord werfen oder zumindest mit neuen Perspektiven erweitern. Dazu möchten wir den Grundstein legen.

Dagmar Walser: Dass Kinder- und Jugendtheater schon in der Ausbildung präsent ist, ist also wichtig. So, wie es entscheidend ist, dass das Thema auch in der Forschung wahrgenommen wird. Dass dieses Symposium stattfindet, ist ein Zeichen dieser ›neuen‹ Wertschätzung.

Maike Lex: Das will ich bekräftigen. Dass Kinder- und Jugendtheater an einer Kunsthochschule und allgemein im akademischen Bereich ernst genommen wird, ist wichtig, weil dies seinen Status anzeigt, nicht nur für Kunstschaffende, auch in der Bildungslandschaft: Sich damit auseinanderzusetzen, hat seinen Wert, es wird anerkannt und kann einen weiterbringen. Das halte ich für wichtig.

Dagmar Walser: Sie setzen sich als Veranstalterin für ein Theater für junges Publikum ein. Was gehört da alles dazu? Wie erreichen Sie Ihr Publikum? Wie schaffen Sie die konkrete Ansprache des jungen Publikums, wie positionieren Sie Ihr Haus in diesen Fragen?

Maike Lex: Diese Frage wollen und müssen auch wir uns immer wieder stellen. Ich habe das Glück, seit zwölf Jahren Teil der Leitung des Schlachthaus Theaters Bern zu sein. Das Schlachthaus Theater Bern wurde 1998 gegründet.³ Von Anfang war der Auftrag, Theater für junges Publikum zu machen, in den Statuten festgeschrieben. Im Vorstand des Schlachthaus Theaters sitzt seit Anbeginn und bis heute ein Mitglied der ASSITEJ⁴ als Vertretung dieses Interesses. Als ich die künstlerische Leitung des Hauses übernahm, war das Anliegen, Theater für junges Publikum zu machen, also längst etabliert. Seit ich die Leitung inne habe, weiß ich: Es existiert, es funktioniert, mal besser, mal schlechter. Und ich frage mich: Was können wir verändern? Wie können wir weitergehen?

Wir haben in den letzten Jahren versucht, Kontinuität aufzubauen. Das ist nicht ganz einfach. Für uns ist Theater für ein junges Publikum

zwar ein wichtiger Teil, aber wir haben auch einen Abendspielplan. Das Schlachthaus Theater Bern steht für beides, und wir wollen beides auf allen Ebenen gleichwertig behandeln. Wenn man aber nur einen großen Saal und eine kleine Studiobühne hat, wie schafft man es dann, Kontinuität herzustellen und nicht nur punktuell etwas für verschiedene Altersstufen zu bieten? Was wir gemacht haben, ist, in den vier Wintermonaten eine erhöhte Kontinuität zu schaffen. Zwischen November und Februar haben wir jedes Wochenende mindestens ein Stück, eine Veranstaltung für ein junges Publikum. Dafür haben wir nicht nur konzeptionelle Arbeit geleistet, sondern auch Fundraising gemacht, weil das Projekt für ein verhältnismäßig kleines Team einen großen Kraftaufwand bedeutet. Wir haben es »Familiensonntag« genannt. Neben den Schulvorstellungen und den Vorstellungen unter der Woche oder am Samstag findet dieser Familiensonntag verlässlich statt. Es gibt Stücke für Kinder ab vier, sechs, acht oder bis zu zehn Jahren. Hinzu kommt das begleitende Programm Munterbunt für ganz kleine Kinder und ihre erwachsenen Begleitpersonen. So schaffen wir Kontinuität.

Dann haben wir auch über die Kommunikation nachgedacht. Was für Bildwelten verwenden wir, welche Sprache braucht es, welche Art von Medien benutzen wir? Ich glaube, es ist uns in den letzten Jahren gelungen, das Schlachthaus zu einem verlässlichen, kontinuierlichen Ort zu machen, von dem man weiß: Dieses Theater steht für Vielfalt. Wir haben kein eigenes Ensemble, wir haben auch keine Hausregie und stehen nicht für einen bestimmten Stil, sondern wir haben eine große Vielfalt an Stilen, Sprachen, Zugängen zur Theaterwelt. Wir arbeiten mit Gruppen und Künstler:innen zusammen, denen wir vertrauen und die immer wieder bei uns auftreten. Wir haben neue Formate wie *kicks!* oder Schlachthaus im Quartier entwickelt.⁵ Diese Vielfalt hat uns, so glaube ich, in den letzten Jahren stark geprägt. Und wir haben die Erfahrung gemacht, dass es möglich ist, zu diesem nachwachsenden und sich immer verändernden Publikum von Familien und Kindern eine Beziehung herzustellen, die bleibt, obwohl die Generationen weiterziehen.

Dagmar Walser: Wie ist das Verhältnis zwischen Abendprogramm und Theater für ein junges Publikum? Man hört oft von unterschied-

lichen Budgets, unterschiedlicher Anerkennung, unterschiedlich langen Aufbauzeiten. Wie machen Sie das?

Maike Lex: Ich behaupte guten Gewissens, dass wir die beiden Bereiche gleichberechtigt behandeln. Wir zahlen die gleichen Gagen für Gruppen. Wir haben einen Gagenschlüssel, der nach den Richtlinien von t.⁶ bemessen ist. Diesen wenden wir für alle Vorstellungen an, auch für Schulvorstellungen. Aufbauzeiten sind immer Verhandlungssache. Wo steht was im Spielplan? Was benötigt ein Stück? Auch bei den Ressourcen, die das Theater bereitstellt, haben wir Gleichbehandlung.

Dagmar Walser: Mussten Sie dafür Denkmuster verändern?

Maike Lex: Nein. In den ersten Jahren meiner Leitungstätigkeit waren die Schulvorstellungen ein großes Thema, und das sind sie immer noch. Wie werden Schulvorstellungen finanziert? Wir haben in der Schweiz sechsundzwanzig Kantone und damit sechsundzwanzig Systeme. Wie ist es in der Stadt Bern, und wie ist es im Kanton Bern? Da gibt es immer wieder Diskussionen. Aber wir haben es für uns geklärt: Schulvorstellungen werden gleich bezahlt. Das bedeutet für uns auch, dass wir sehen müssen, wie wir die Einnahmen generieren.

Im Team ist die Gleichberechtigung von Abendprogramm und Theater für ein junges Publikum selbstverständlich. Das Team ist stolz auf das Profil des Hauses, auch auf die zwei ›Gesichter‹ in der Ansprache des Zielpublikums. So haben wir uns auch gefragt, wie zugänglich eigentlich unser Raum sei. Mit welcher Einrichtung können wir das Foyer ausstatten, damit die Kinder merken: Das ist auch unser Raum? Das ist für unser Haus wichtig, und es wird allgemein geschätzt, dass die Erwachsenen ihre Stücke im selben Theater sehen wie die Kinder, dass die Kinder wissen: Meine Eltern gehen hin, wo ich hingeh, wir werden nicht irgendwo hingeschoben, wo es heißt: Das ist jetzt der Kinderraum. Gewiss, für uns bedeutet dieser gemeinsame Raum immer auch Aufwand und Umbauten. Aber im Moment ist es so, und es ist gut so.

Dagmar Walser: Sie zeigen auf, wie umfassend man die Wertschätzung des Kinder- und Jugendtheaters denken muss. Es ist nicht damit getan, Gruppen einzuladen, Stücke zu produzieren oder kontinuierlich mit Künstler:innen zusammenzuarbeiten. Vielmehr fängt die Aufmerksamkeit auf das junge Publikum schon bei den Sitzmöglichkeiten an, das geht sehr weit und bedeutet viel Detailarbeit von Tag zu Tag.

Bettina Kugler, haben Sie es schwer, in der Redaktion dafür zu kämpfen, dass Kinder- und Jugendtheater Platz hat?

Bettina Kugler: Dadurch, dass ich schon sehr lange über Theater für junges Publikum schreibe und man vielleicht auch eine gewisse Qualität erwarten kann, habe ich es nicht so schwer. Aber eigentlich fühle ich mich schon als Einzelkämpferin. Die Präsenz von Kinder- und Jugendtheater in unserer Zeitung steht und fällt mehr oder weniger mit meinem Interesse. Immerhin habe ich in meinem Ressort einen guten Rückhalt.

Dagmar Walser: Also Expertise hilft.

Bettina Kugler: Expertise hilft, ja. Es ist auf der anderen Seite so, dass man sich natürlich keinen Orden verdient, indem man sich Jahre oder Jahrzehnte lang mit Kinder- und Jugendtheater befasst. Das ist genau wie bei den Theaterschaffenden, denke ich. Dass man mit Kinder- und Jugendtheater in der zweiten Reihe steht, das ist im Medienbereich ähnlich. Aber es gibt manchmal günstige Momente dafür, die habe ich in meiner Laufbahn erlebt. Als ich anfing, gab es noch Konkurrenz unter Printmedien; das ist heute schon fast unvorstellbar. Im Kulturbereich wurde flächendeckend über alles berichtet, auch über Kinder- und Jugendtheater. Heute sind wir hier die einzige Regionalzeitung, und wir haben für Kultur wenig Platz und wenig Ressourcen. Ich muss oft dafür kämpfen, dass ich Zeit und Platz für Kinder- und Jugendtheater bekomme. Hinzu kommt, dass wir im Transformationsprozess von Print zu Online stecken. Es ist schwierig, im Online-Journalismus eine Form für Kinder- und Jugendtheater zu finden. Vieles läuft über die sozialen Medien: Veranstalter:innen stellen sich vor, machen Werbung, und die Theaterschaffenden sind auch selbst aktiv. Da muss ich dann verteidigen,

dass ich das auch noch mache. Zudem haben sich die Formen, wie wir journalistisch mit den Angeboten umgehen, verändert. Am Anfang habe ich eine Vorstellung besucht und habe eine Kritik geschrieben. Dann hieß es plötzlich, die Kritik bringe niemandem etwas, wenn die Produktion nachher nicht mehr zu sehen sei. Also haben wir versucht, im Voraus etwas zu machen. Wir haben Künstler:innengespräche geführt, wir haben Portraits geschrieben und mit dem Hinweis auf die Veranstaltung verknüpft. Das hat eher Servicecharakter, und auch das fällt jetzt umso mehr weg, je offener und zugänglicher die verschiedenen Online-Medien sind, mit denen auch die Häuser und Kulturschaffenden ihr Publikum erreichen. Wie gesagt, da muss ich mich dann rechtfertigen: Warum machst du das? Die werben doch selbst für sich.

Dagmar Walser: Warum haben Sie seinerzeit angefangen, über Kinder- und Jugendtheater zu schreiben?

Bettina Kugler: Kinder- und Jugendtheatervorstellungen sind das, worauf man als Praktikant:in losgelassen wird, vielleicht auch deshalb, weil man selbst noch relativ jung ist und weil angenommen wird, man habe noch einen stärkeren Bezug dazu. Ich bin da aus Leidenschaft und Interesse hängen geblieben. Ich habe gemerkt, dass Theater für junges Publikum etwas ganz anderes ist, als sich die meisten Leute vorstellen. Ich finde da eine unglaubliche künstlerische Sorgfalt, Vielfalt, Offenheit. Die Tatsache, dass mit sehr einfachen Mitteln oft große Kunst geschaffen wird, hat mir viel eröffnet und auch Zugang zum erwachsenen Theater verschafft. Deswegen bin ich heute dankbar, dass ich als Praktikantin da hingeschickt wurde.

Dagmar Walser: Nora Vonder Mühl, Stefan Colombo, wie Bettina Kugler setzen Sie sich schon lange für ein innovatives Theater für ein junges Publikum ein. Erinnern Sie sich daran, weshalb Sie angefangen haben, zusammen zu arbeiten, Theater für ein junges Publikum zu machen? Ist die Motivation heute noch dieselbe?

Stefan Colombo: Ich habe nicht mit dem Theater für Kinder und Jugendliche angefangen, sondern ich war in der Jungwacht⁷. Da war ich

sehr engagiert, schon damals wollte ich Dinge verändern, und ich bin nach wie vor der Überzeugung, dass zukünftige Änderungen nur mit der nächsten Generation stattfinden können. Alte weiße Männer kann man nicht verändern, aber junge Menschen schon. Die Welt ist nicht in Ordnung, so wie sie ist, in den letzten zwei Tagen sowieso nicht mehr.⁸ Der Grund, warum ich Theater für Kinder und Jugendliche mache, ist immer noch derselbe. Wenn wir eine Vorstellung haben und die jungen Menschen und auch die Erwachsenen, die dabei sind, mit uns in ein Thema eintauchen und sich dazu verschiedene Blickwinkel anschauen und dann in einem friedlichen Rahmen, aber mit hundert verschiedenen Ideen zu debattieren beginnen, dann weiß ich: Das ist der richtige Ort. Wenn die Begegnungen stattfinden können, dann weiß ich, ich mache das Richtige. Bis die Begegnungen stattfinden, braucht es sehr viel Arbeit. Da verliere ich manchmal die Geduld, aber nicht mehr, wenn es dann startet.

Nora Vonder Mühl: Bei mir ist es eigentlich Zufall gewesen, wie ich zu Sgaramusch gekommen bin. Ich habe beim Schaffhauser Sommertheater⁹ mitgemacht. Ich wollte einfach Theater machen, gar nicht unbedingt für ein junges Publikum. Beim Sommertheater habe ich Urs Beeler, den Gründer von Theater Sgaramusch, kennengelernt. Er hat mich dann gefragt, ob ich Sgaramusch übernehmen wolle. Ich habe Stefan gefragt, ob er mitmache, und er hat ja gesagt. So hat das alles angefangen. Die Stadt Schaffhausen unterstützte Sgaramusch regelmäßig mit Produktionsbeiträgen. Wenn ich mir jetzt überlege, warum ich das bis heute mache, muss ich sagen: Ich bin da einfach hineingewachsen.

Dagmar Walser: Und wie haben Sie es geschafft, dass Sie immer noch zusammen unterwegs sind? Und immer wieder erfolgreiches, innovatives Theater für ein junges Publikum machen?

Stefan Colombo: Geholfen haben Menschen wie Bettina Kugler oder Maike Lex. Geholfen hat, dass wir immer wieder Menschen finden, die mit uns arbeiten wollen, uns unterstützen. Bis zur Premiere steckt man oft in Löchern und fragt: Wird das noch was? Das hat auch mit dem alten weißen Mann tun: Was will ich den Kindern noch erzählen?

Interessiert sie, was ich zu erzählen habe? Und wenn man dann Orte findet und Menschen, die sagen, doch, ihr macht das gut, dann weiß man: Ja, deshalb machen wir das immer noch. Mein eigener Zuspruch reicht da nicht.

Maike Lex: Den Dank kann ich nur zurückspiegeln. Ich erlebe Sgaramusch in den Proben und in den Vorstellungen als extrem nahe an den Kindern, am Publikum dran. Wenn sie eine Vorstellung oder eine Probe haben und Kinder dazu einladen, dann sind ihnen die Veranstalter:innen, die ebenfalls dabeisitzen, vollkommen egal. Sie wollen das Feedback der Kinder. Auch nach den Vorstellungen erlebe ich von ihnen nicht nur ein Interesse, sondern eine große Zugewandtheit zu ihrem Publikum. Für mich als Veranstalterin macht dieses Ernstnehmen des Publikums das Theater Sgaramusch ganz wesentlich aus.

Nora Vonder Mühl: Für mich ist es auch ein Antrieb, dass wir eine Leistungsvereinbarung mit Stadt und Kanton Schaffhausen haben. Das ermöglicht uns eine 30-Prozent-Stelle für die Administration und es erlaubt uns, Leute von außen für die Regie zu holen. Und ich selbst? Es ist mein Anspruch an mich, etwas zu kreieren, was ich gut finde. Es gibt da etwas, was mich treibt. Irgendwie kann ich nicht aufhören, das ist einfach so. Und wir sind ein gutes Team. Was ich spüre, ist, dass wir beide das, was wir machen, immer noch ganz stark wollen. Und was auch wichtig ist: Wir haben uns eine Flexibilität erhalten. Manche spielen zum Beispiel nicht gern in Schulhäusern. Wenn uns aber ein Schulhaus anfragt, dann gehen wir auch in dieses Schulhaus. Mir gefällt die Flexibilität, überall hinzugehen, wo es möglich ist zu spielen.

Dagmar Walser: Seit fünfundzwanzig Jahren leiten Sie zusammen das Theater Sgaramusch. Das sind, wenn wir von Theater für ein junges Publikum reden, ungefähr fünf Publikumsgenerationen. Haben sich die Kinder in dieser Zeit verändert? Hat sich Ihr Bild von Kindheit, Ihre Vorstellung davon, für wen Sie spielen, verändert?

Nora Vonder Mühl: Mir scheint, es seien vor allem die Erwachsenen, die sich verändert haben. Wir Erwachsenen sind ängstlicher

geworden, gerade auch angesichts der aktuellen Krisen. Das wirkt sich natürlich auf die Kinder aus. Wir haben einen extrem großen Einfluss auf die Kinder, weil diese einfach einsaugen, was von uns kommt. Ich glaube, ein Kind, wenn es auf die Welt kommt, ist mit allen Sinnen offen, und was auf es einwirkt, beeinflusst es. Aber zunächst verändern wir Erwachsenen uns.

Stefan Colombo: Ich denke auch nicht, dass sich die Kinder stark verändert haben. Sie kommen mit vielen Fragen, und die einzelnen Fragen sind vielleicht anders geworden, aber der fragende Mensch ist noch der gleiche. Und sie werden von vielen Erwachsenen nicht für voll genommen, das ist auch immer noch so. Ich vermute, deshalb wird das Theater für junges Publikum als zweitklassig angesehen. Weil wir die Kinder als zweitklassig ansehen. Das machen wir bei Sgaramusch nicht, deshalb schenken sie uns ihr Vertrauen. Wir fragen sie immer, was sie sehen wollen oder was sie beschäftigt, was sie interessiert. So fängt jedes unserer Stücke an. Wir nehmen sie für voll. Das hat sich nicht geändert.

Dagmar Walser: Also auch hier Wertschätzung und Kontinuität. Bevor wir die Runde öffnen und einen Ausblick versuchen, würde ich gerne den Begriff »Theater für junges Publikum« für alle hier in die Runde werfen. Bettina Kugler, Sie haben gesagt, Sie würden als Zuschauerin im Theater für ein junges Publikum viel für die Betrachtung von Theater für Erwachsene lernen. Markus Gerber, Sie haben darauf hingewiesen, dass die Studierenden den Unterschied gar nicht mehr so klar machen. Wie stehen Sie zu dem Begriff des Theaters für junges Publikum? Steckt darin eine Vision?

Markus Gerber: Mir ist bei Ihnen, Maïke Lex, aufgefallen, dass Sie als Leiterin eines etablierten Hauses, das für Kinder, aber auch für Erwachsene produziert, klar mit diesen beiden Kategorien agieren. Sie haben beschrieben, wie Sie das Foyer des Schlachthaus Theaters für die Kinder oder die Erwachsenen umgestalten und dass bei Ihnen die Erwachsenen dort ins Theater gehen, wo auch die Kinder sind. Das klingt für mich so, dass es die beiden Welten gibt, die sich dann im Schlachthaus-Kosmos treffen. Arbeiten Sie darüber hinaus auch in

Richtung eines Theaters für alle, bei dem man bewusst versucht, die Trennlinien aufzuheben?

Maike Lex: Zum einen sind wir mit dieser Frage konfrontiert, wenn Gruppen zu uns kommen und sagen: Wieso müssen wir uns auf ein Alter festlegen? Das müssen sie nicht tun, aber wir fragen natürlich schon, was sie machen wollen. Zum anderen denken wir als Theater gerade deshalb viel über diese Frage nach, weil jedes Publikum bei uns im Haus gleichwertig behandelt wird. Es ist unser Anliegen, dass die Vorstellungen für ein junges Publikum möglichst voll sind, dass wir so viele Leute wie möglich erreichen. Diesem Anliegen tragen wir auch mit dem Format Schlachthaus im Quartier Rechnung. Dieses Projekt haben wir in den letzten drei Jahren entwickelt; hoffentlich können wir es in diesem Jahr endlich ohne pandemiebedingte Krisen, Überbrückungen und Notlösungen durchführen. Wir gehen in dezentrale Quartiere, weil wir hoffen, Menschen zu erreichen, die nicht ohne Weiteres von sich aus zu uns in die Altstadt kommen, die nicht die Tradition haben, kulturelle Veranstaltungen zu besuchen. Ich denke, das ist doch eigentlich das Ziel. Ich habe nichts dagegen, wenn Theatervorstellungen am Nachmittag – etwa wenn wir *Rosa* von Theater Sgaramusch spielen¹⁰ – von vielen Erwachsenen besucht werden; ich will Kinder und Erwachsene gar nicht gegeneinander ausspielen. Aber ich finde es großartig, wenn viele Kinder kommen. Wie Sie, Stefan Colombo, es beschrieben haben: Sie wollen mit Kindern arbeiten, weil Kinder die Welt verändern können. Oder weil es die Hoffnung darauf gibt. Darum wollen wir so viele Kinder wie möglich erreichen, darum wollen wir herausfinden, was sie brauchen, damit sie kommen können, damit sie Räume finden. Ich wehre mich nicht gegen Theater für alle, aber ich finde es wichtig, immer wieder zu überlegen, wie wir noch mehr Kinder und Familien dazu bringen, ins Theater zu gehen.

Dagmar Walser: Ein »Theater für alle« wäre dann nicht nur ein Theater für unterschiedliche Generationen von Theatergänger:innen, sondern ein Theater, das niemanden ausschließt und möglichst viele unterschiedliche Menschen einlädt.

Bettina Kugler: Für mich als Schreibende ist es spannend zu sehen, was Theater auslösen kann. Deswegen besuche ich gerne Kinder- und Jugendtheaterproduktionen, auch Schulvorstellungen. Es ist schön zu sehen, wie dieses Publikum, das wenig theatererfahren ist, reagiert. Und es reagiert ja sehr spürbar. Es ist schön zu hören, wenn die Kinder oder Jugendlichen miteinander diskutieren; man merkt, wenn es ihnen gefällt, man merkt, wenn es sie langweilt. In anderen Theatervorstellungen spürt man das weniger. Es muss schon viel passieren, bis jemand türenknallend hinausgeht. Normalerweise sitzen die Leute einfach still da, und wenn ich nachher im Foyer mit ihnen rede, weiß ich eigentlich nicht, was mit ihnen geschehen ist.

Dagmar Walser: Beate Hochholdinger-Reiterer, in Ihrem Vortrag haben Sie darauf hingewiesen, dass nicht nur das Bild, das wir von Kindheit haben, sondern auch das Bild, das wir vom Publikum haben, eine historische Dimension aufweist.¹¹ Welche Vorstellungen von Publikum haben wir heute, und was bedeuten diese, wenn wir den Begriff »Theater für alle« in den Blick nehmen? Ist das wirklich der Begriff, nach dem wir uns ausrichten wollen?

Wir öffnen hier die Runde. Es gibt zu dieser Frage hier im Raum viele unterschiedliche Perspektiven und Erfahrungen.

Beate Hochholdinger-Reiterer (aus dem Publikum): Ruth Oswald, Sie haben den Begriff »Theater für alle« geprägt.¹²

Ruth Oswald (aus dem Publikum): Der Begriff mag nicht ideal sein, aber er bedeutete für uns im Theater Spilkische den Anspruch, dass das erwachsene Publikum nicht in der Vorstellung sitzt und sagt: Wie niedlich, da sind ja auch Kinder. Die Erwachsenen sollen vergessen, dass sie in einem sogenannten Kindertheater sitzen, wo sie denken, wie nett das alles ist. Es hat mit einer bestimmten Haltung Kindern gegenüber zu tun, dass man sagt: Ich will so spielen, dass es mir nicht peinlich ist, wenn Erwachsene in der Vorstellung sitzen. Wir haben es mit der Spilkische manchmal erlebt, dass wir abends irgendwo gespielt haben und gefragt wurden: Das spielen Sie auch für Kinder? Weil keine Kinder da waren, sind die Erwachsenen nicht auf die Idee gekommen,

es könnte sich um sogenanntes Kindertheater handeln. Das finde ich das Spannende daran, wenn man »Theater für alle« macht.

Beate Hochholdinger-Reiterer (aus dem Publikum): Zur Zeit halte ich am ITW in Bern ein Seminar zum Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz. Ich habe die Studierenden nach ihrem ersten bewussten Theatererlebnis gefragt und bin – richtigerweise, wie sich gezeigt hat – davon ausgegangen, dass sie das Kinder- und Jugendtheater nennen würden. Und ich habe sie gefragt, warum sie in dem Seminar sitzen. Viele haben geantwortet, dass sie gern Kinder- und Jugendtheater sehen und sich dazu jeweils ein Kind ausborgen. Das sagt doch etwas aus, wenn nicht einmal Studierende der Theaterwissenschaft sich allein ins Kinder- und Jugendtheater trauen. Offenbar ist es gefährliches Theater.

Markus Gerber: Ja, ein Theater, das mit Vorurteilen belegt ist. Es wäre schön, wenn der Grund, mir ein Kind auszuborgen, darin liegen könnte, dass ich in meinem Denken und Wahrnehmen gern ergänzt und herausgefordert werde. Dass sich da ein Dialog zwischen den Generationen entspinnt. Häufig findet diese Auseinandersetzung aber nur punktuell statt und bleibt nicht nachhaltig, wenn Theaterbesuche von Kindern und Erwachsenen nicht immer wieder geschehen.

Maike Lex: Ich finde es spannend, hier weiterzudenken. Was das Schlachthaus Theater Bern betrifft, müssen wir um jede Zuschauerin, jeden Zuschauer werben, egal zu welcher Uhrzeit die Vorstellung stattfindet. Was erzählen wir? Welche Texte, welche Bilder, welche Inhalte und welche Künstler:innen bieten wir an? Was müssen wir ändern, wenn wir ›Theater für alle‹ machen wollen? Müssen wir bei Stücken, die auch für Kinder konzipiert wurden, die Uhrzeit ändern, damit die Leute sie besuchen? Ich glaube wirklich, die Ansprache, das Adressieren ist ein Schlüssel.

Ruth Oswald (aus dem Publikum): In den ersten Jahren der Spilkische haben wir nur nachmittags gespielt, um vierzehn Uhr dreißig. Dann kamen Kinder, die sagten: Wenn unsere Eltern ins Theater gehen, möchten wir oft auch mitgehen, dann sagen wir, nehmt uns doch mit.

Aber sie gehen abends ins Theater, dann heißt es, du bist noch zu klein, das verstehst du nicht, also können wir ich euch nicht mitnehmen. – Und dann haben die Kinder uns gesagt: Wenn ihr am Abend spielen würdet, dann könnten die Eltern das nicht mehr sagen. – Das war der Grund, warum wir angefangen haben, am Samstag um neunzehn Uhr zu spielen. Weil wir dachten, dann ist es zwanzig Uhr, wenn sie heimgehen, da ist es noch nicht mitten in der Nacht. Es war allerdings eine lange Durststrecke, bis sich das durchgesetzt hat. Aber die Kinder kamen voller Begeisterung mit den Eltern am Samstag abends um sieben ins Theater. Das waren die ersten Anfänge. Inzwischen ist es völlig normal, dass man am Freitag und Samstag – oder sogar einmal unter der Woche – um zwanzig Uhr spielt. Und wenn eine Vorstellung um achtzehn Uhr beginnt, kann auch ein Kind im Kindergartenalter dabei sein, wie am Nachmittag.

Beate Hochholdinger-Reiterer (aus dem Publikum): Da schließe ich eine theaterhistorische Beobachtung an. In den Anfangszeiten fand Theater nicht in der Nacht statt. Das wäre viel zu gefährlich gewesen. Man hat bei Tageslicht gespielt. Da konnten alle dabei sein. In einem Haus zu sein, in dem zu Beginn der Vorstellung das Licht im Publikumsraum ausgeht, ist eine spezifisch bürgerliche, gar nicht sehr lange Tradition. Für ein Kind heißt Theater in der Folge: Es wird dunkel, und dann muss man still sein. So wird bürgerliches Illusionstheater internalisiert. Solche Konventionen haben ihre Geschichte. Es ist ein relativ neues Phänomen, dass wir am Abend ins Theater gehen. Das ist nichts, was zwingend so bleiben muss.

Dagmar Walser: Wir haben vorhin gehört, dass Kinder und Jugendliche es auch schätzen, ihre eigenen Räume zu haben, ohne Erwachsene.

Laura Leupi (aus dem Publikum): Das ist etwas, was ich als Leiterin von Kursen, aber auch im Kindertheater PurPur¹³ erlebt habe: Dass Kinder es schätzen, dass da ihr Raum sein darf, in dem sie Geheimnisse haben dürfen und nicht alles den Eltern erzählen müssen. Im PurPur spielen nicht nur Professionelle für Kinder, sondern auch die Kinder selbst. Dabei ist es ein bewusster Entscheid, dass nicht jeder

Theaterkurs mit einer Aufführung enden muss, sondern dass teilweise einfach Räume da sind, in denen miteinander gespielt, aber nicht zwingend nachher den Eltern etwas gezeigt wird. Ich denke, man muss die Konzepte nicht gegeneinander ausspielen. Beide haben ihre Berechtigung. Ich glaube, die Frage, wie wir – Kinder und Erwachsene – einander begegnen, ist wichtig, und ebenso die Frage, welche Räume wir schaffen, in denen Kinder für sich sein dürfen.

Dagmar Walser: Mir scheint, dass viele der Themen, die wir diskutiert haben, in die Richtung der Frage gehen, wie das Theater für junges Publikum sich ein Stück weit von Konventionen und Institutionen freimachen kann. Zum Abschluss dieses Gesprächs können wir die Frage stellen: Wie weit sind wir davon entfernt, Kinder- und Jugendtheater als eigenständige, vollgültige Kunstform anerkannt zu sehen? Welches könnten die nächsten Schritte auf dieses Ziel hin sein?

Meldung aus dem Publikum: Wir brauchen eine große Community – vielleicht organisiert in ASSITEJ – und viele Leute, die sich einsetzen und austauschen, die am gleichen Strick in die gleiche Richtung ziehen.

Meldung aus dem Publikum: Es ist nicht notwendig, gleich das ganze Bild zusammenfügen. Vielmehr haben wir in der eigenen Arbeit Gelegenheit zu prüfen, wo wir einzelne Bausteine ausprobieren können, etwa bei Vorstellungszeiten und Kommunikation. Man muss nicht darauf warten, dass der Rahmen da ist, damit man das Bild aufhängen kann.

Meldung aus dem Publikum: Wichtig ist nun, dass wir mit einem neuen Selbstbewusstsein und gestärkt aus dieser Runde hinausgehen. Dass wir uns nicht als die Kleinen sehen, die im Schatten stehen. Diese selbstbewusste Haltung sollten wir ausstrahlen.

Dagmar Walser: Ich danke Ihnen für das Gespräch, Bettina Kugler, Maike Lex, Nora Vonder Mühl, Stefan Colombo, Markus Gerber und allen Anwesenden.

Anmerkungen

- 1 Vgl. <https://www.zhdk.ch/studium/major-minor-an-der-zhdk-10089> sowie <https://www.zhdk.ch/studium/theater>.
- 2 Vgl. <https://www.zhdk.ch/studium/theater-fuer-ein-junges-publikum-10093>.
- 3 Schlachthaus Theater Bern: <https://schlachthaus.ch/>.
- 4 Association Internationale du Théâtre de l'Enfance et la Jeunesse (Internationale Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche). ASSITEJ Schweiz: <https://assitej.ch/>.
- 5 kicks! Performing Arts Festival für ein Junges Publikum (<https://schlachthaus.ch/mitmachen/kicks!-dramatic-arts-for-young-audiences>); Schlachthaus Theater im Quartier (<https://schlachthaus.ch/mitmachen/schlachthaus-theater-im-quartier>).
- 6 t. Theaterschaffen Schweiz ist der Berufsverband aller Akteur:innen im professionellen freien Theater (<https://www.tpunkt.ch/>).
- 7 Die Jungwacht ist eine der katholischen Kirche nahestehende schweizerische Jugendorganisation ähnlich den Pfadfindern. Sie ist männlichen Jugendlichen vorbehalten; das weibliche Pendant zur Jungwacht ist der Blauring. Die beiden Verbände haben sich 2009 zusammengeschlossen (<https://www.jubla.ch/>).
- 8 Der Angriffskrieg Russlands gegen die Ukraine begann – wenn man die Vorgeschichte ausklammert – am 24. Februar 2022 (dem Eröffnungstag des Symposiums, das in diesem Buch dokumentiert wird).
- 9 Das Schaffhauser Sommertheater existiert seit 1983 und ist fester Bestandteil der kulturellen Agenda der Region (<https://sommertheater.ch/home>).
- 10 *ROSA. Lebensgeschichte einer mutigen Frau. Für Menschen ab 5 Jahren*. Premiere 10. 9. 2021, Haberhaus-Bühne Schaffhausen.
- 11 Siehe den Beitrag von Beate Hochholding-Reiterer in diesem Band, S. 38–52.
- 12 Ab 1981 hieß das Theater von Ruth Oswald und Gerd Imbsweiler »Theater Spilkischte – Theater für alle« (<https://sapa.swiss/bestand-vorstadttheaterbasel/>); vgl. auch den Artikel »Vorstadt-Theater Basel, Basel BS« im Schweizer Theaterlexikon (http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Vorstadt-Theater_Basel,_Basel_BS).
- 13 PurPur ist ein Theater für Kinder in Zürich; es versteht sich als »mutmachender Spielraum« (<https://www.theater-purpur.ch/index>). Anlässlich des jungspund-Festivals 2022 ist die Gründerin und Leiterin des PurPur, Claudia Seeberger, mit dem Prix ASSITEJ Schweiz/Suisse/Svizzera/Svizra geehrt worden.

Abstracts

Maike Gunsilius

How do we come together? Transgenerational negotiations in international theatre for children and young people

The relational is inscribed in a special way in theatre for children and young people, whether it's theatre created for young audiences, or theatre performed by children and young people. This article highlights three contemporary tendencies in which the asymmetrical relationship between children/young people and adults – in society and in theatre – is questioned, and that allow us to work on that relationship using the means of theatre in a way that is self-reflexive, critical of power, and participative.

Beate Hochholdinger-Reiterer

On the history of theatre for children and young people in Switzerland

A comprehensive history of children's and youth theatre in Switzerland has not yet been written, though the Swiss children's and youth theatre scene experienced an upswing from the 1970s onwards and drew considerable international attention. An outside perspective – also on Swiss theatre in general – can highlight the artistic diversity and cultural diversity brought about by the country's multilingualism.

This article contextualises the historical developments of theatre for a young audience and highlights exemplary cases of the diverse manifestations of Swiss theatre for children and young people.

Beate Hochholdinger-Reiterer

Theatre for all generations. Field reports from the history of Swiss theatre for children and young people

This practical discussion of the history of Swiss theatre for children and young people features Ruth Oswalt, who founded the Theater

Spilkische (now Vorstadttheater Basel) together with Gerd Imbsweiler in 1974; Gabi Bernetta, who initiated and directs the jungspund theatre festival; and Ronja Rinderknecht, who currently works at Vorstadttheater Basel as production manager and dramaturge. They represent three generations of theatre professionals who have dedicated their work to young audiences. They talk about their beginnings and the specific challenges and benefits of theatre for children and young people.

Andreas Härter

What can we look forward to? Reports from the young scene

Young theatre-makers at the beginning of their careers have their say here. They present their projects and discuss the role of storytelling and the special intensity of audience involvement in children's and youth theatre. Participatory work plays a role everywhere: participation as an artistic attitude, but also as a social task. The conditions of production are addressed, especially the importance of research and its role in funding policy. All the participants are united by a desire for the general acceptance of theatre for children and young people as a fully valid art form.

Cécile Dalla Torre

A panorama of theatre for young audiences in French-speaking Switzerland

Joan Mompart

Theatre for young audiences

Theatre for young audiences in French-speaking Switzerland has been booming for several decades and is marked by the presence of centres of artistic production in Geneva and Lausanne. In the heart of the historic district of Lausanne, the Petit Théâtre completely fulfils its mission of making theatre for the youngest audiences, co-producing a large number of performances for children. Sophie Gardaz, its director since 2005, has contributed to the development of a network for young audiences that continues to gain more and more attention beyond

our borders. Situated at the western tip of Lake Geneva, the Théâtre Am Stram Gram spearheads theatre for children and young people. Its director Joan Mompарт took over this theatre in 2021, inspired by the vision of the designer and educator Chiara Guidi, for whom art cannot exist without the eyes of childhood. Theatre companies that focus exclusively on young audiences can be counted on the fingers of one hand in French-speaking Switzerland. Plays aimed at the young generation are in practice more likely to be produced by general theatre companies, which tend to alternate this type of performance with productions for an adult audience.

Manuela Camponovo

Theatre for a young audience in Italian-speaking Switzerland

The scene of professional theatre for children and young people in Italian-speaking Switzerland is as lively as it is diverse. This article documents the development of this scene since the 1970s and presents its most important forms and participants: the pioneer Vania Luraschi, clowns and commedia dell'arte, puppet theatre, narrative theatre and experimental theatre. The importance of school theatre, festivals and children's programmes at theatres is emphasised. It calls for a stronger cultural policy in favour of theatre for young audiences.

Petra Fischer

Children's and youth theatre in Graubünden.

A look into the future

Against the background of the author's own observations and work experience, and based on research among theatre professionals in Graubünden, a picture is drawn here of today's performing arts scene for young audiences in the canton of Graubünden. Special importance is attached to those institutions with future potential, as they could link regional creative activity with national and international developments and thereby contribute to a greater awareness and appreciation of theatre work for young audiences.

Andreas Härter

Frauke Jacobi on *Romeo and Juliet* at the FigurenTheater St. Gallen

The puppeteer Frauke Jacobi here talks about the development of the play *Romeo and Juliet* at the FigurenTheater St. Gallen: about the puppetry, the music, the inclusion of film sequences, and the involvement of school classes in the development of the play. She points out the role of Shakespeare's play in efforts to appeal to an older young audience. In doing so, she addresses the genre-specific problem of puppet theatre, namely that it is often pigeon-holed as being something for small children, akin to playing with dolls. As the director of the St. Gallen FigurenTheater, she tackles this prejudice both artistically and programmatically.

Alexandra Portmann

Charlotte Huldi in conversation about *What the rhino saw, when it looked on the other side of the fence* (La Grenouille, Theatre Centre for Young Audiences, Biel)

The theatre director and dramaturge Charlotte Huldi talks about working on the play *What the rhino saw, when it looked on the other side of the fence*, directed by Julien Schmutz (2021). This conversation revolves around the topics of historical representation on stage, bilingualism as an opportunity and a challenge, and the imagined target audience in theatre for children and young people. She offers insights into specific work processes in the field of translation, the composition of artistic ensembles, and rehearsals at La Grenouille, a bilingual theatre centre for young audiences (Biel/Bienne).

Andreas Härter

Workshop of ideas I: Theatrical forms for young audiences

In a discussion about forms of theatre for young audiences, theatre professionals talk about their artistic work. This workshop demonstrates that theatrical aesthetics cannot be discussed without looking at the specific conditions that are decisive for theatre for children and

young people: its specific addressability, the question of performing spaces, the relationship between artistic freedom and pedagogical impact, multilingualism and cultural inclusion, the role of schools, theatre pedagogy and communication, curating, and programming.

Andreas Härter

Workshop of ideas II: It's a money thing – promotion, sponsors, fees

This workshop of ideas addresses the economic conditions under which theatre for young audiences functions. The discussion shows that funding for children's and youth theatre is lower than that for adult theatre, which is due not just to the funding policies of institutions, but also to the smaller production budgets of children's and youth theatre. This in turn has to do with the limited financial scope of the organisers, be they theatres or schools. Lurking in the background is the question of the cultural appreciation of theatre for children and young people.

Mira Sack

Perspectives on professionalism in theatre education

This article deals with the question of professionalism in theatre education. Its starting point is the necessity for a permanent process of reflection on professional ethics that takes into account the relational link between education, art and society. Against the background of today's social situation, the author proposes expanding our understanding of education. The influence that this might have on self-perception in theatre pedagogy, and the superordinate strategies for action that can follow on from it, are here outlined by way of example.

Andreas Härter

Round table: children's and youth theatre – theatre for all?

This round table discusses the conditions for improving the visibility of theatre for children and young people as an independent art form.

The participants discuss the status of children's and youth theatre, both in education and in theatres' programming strategies, and asks about the possible ways and means of addressing audiences. They describe the struggle for media coverage on children's and youth theatre, and explain their motivation for creating theatre for a young audience. Finally, the panel negotiates the term "theatre for all"; theatre for children and young people should also be theatre for everyone.

Beiträger:innen und Herausgeber:innen

Manuela Camponovo ist Journalistin mit einem Abschluss in Moderner Literatur. Sie widmet sich vor allem dem Theater mit Schwerpunkt auf der Szene der italienischen Schweiz. Sie war Mitglied der italienischsprachigen Redaktion des *Theaterlexikons der Schweiz*. Sie ist verantwortlich für den Kulturbereich der Online-Zeitung *L'Osservatore*.

Giornalista, laureata in Lettere moderne, **Manuela Camponovo** si occupa in particolare di teatro con uno sguardo rivolto alla scena della Svizzera italiana. Ha fatto parte della redazione di lingua italiana del *Dizionario Teatrale svizzero*. È responsabile del settore culturale della testata online *L'Osservatore*.

Cécile Dalla Torre, Journalistin, Absolventin der Ecole Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs (ESIT) in Paris und Inhaberin eines CAS in Dramaturgie und Textperformance (Universität Lausanne), ist 2011 in die Kulturredaktion der Westschweizer Tageszeitung *Le Courrier* eingetreten, wo sie die Rubrik Scène leitet. Dort hat sie die Seiten «Inédits Théâtre» eingeführt, die von der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK) unterstützt werden, deren Vorstandsmitglied sie seit 2021 ist.

Journaliste, diplômée de l'ESIT à Paris et titulaire d'un CAS en dramaturgie et performance du texte (UNIL), **Cécile Dalla Torre** a rejoint en 2011 la rédaction culturelle du quotidien romand *Le Courrier*, où elle dirige la rubrique Scène. Elle y a lancé les pages «Inédits Théâtre», parrainées par la Société suisse du théâtre (SST), dont elle est membre du comité depuis 2021.

Petra Fischer ist Dramaturgin und Vermittlerin für junges Publikum am Theater Chur, künstlerische Leiterin von fanfaluca – Jugend Tanz

Theater Festival Schweiz und Dozentin an der ZHdK sowie der Pädagogischen Hochschule Schwyz. Davor hat sie Theaterwissenschaft in Leipzig studiert und war am Theater Junge Generation Dresden, Grips Theater Berlin und am Jungen Schauspielhaus Zürich tätig. Sie ist Vorstandsmitglied der ASSITEJ Schweiz/Suisse/Svizzera/Svizra, des Vereins Theater Stadelhofen Zürich, des Vereins Zirkusquartier Zürich.

Maike Gunsilius ist Professorin für die Ästhetik des Kinder- und Jugendtheaters an der Universität Hildesheim. Als Kulturwissenschaftlerin, Dramaturgin und Performancemacherin hat sie seit 2003 an Theatern u. a. in Basel, Frankfurt am Main, Hamburg und in theatralen Stadtprojekten, freien Performances und Schulen gearbeitet sowie an Hochschulen u. a. in Hamburg und Hildesheim gelehrt. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Dramaturgien des zeitgenössischen, experimentellen Kinder- und Jugendtheaters sowie partizipative Forschung im Theater mit Kindern (und Erwachsenen).

Andreas Härter ist Ständiger Dozent und Titularprofessor für Deutsche Sprache und Literatur an der Universität St. Gallen (School of Humanities and Social Sciences). Dort lehrt er im Kontextstudium (Studienbereich Kultur- und Sozialwissenschaften). Daneben hatte er Gastprofessuren in den USA inne. Er hat über Rhetorik und Poetik, Romantik und Literatur des frühen 20. Jahrhunderts gearbeitet; seine aktuellen Forschungsgebiete sind Literatur- und Raumtheorie. Er war Co-Präsident der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK) und ist heute Mitglied des Vorstands; u. a. hat er deren Publikation zum 75-jährigen Jubiläum herausgegeben.

Beate Hochholdinger-Reiterer ist seit 2013 Professorin am Institut für Theaterwissenschaft (ITW) der Universität Bern, wo sie bis 2020 vornehmlich im Schwerpunkt Gegenwartstheater tätig war, die Veranstaltungsreihe *itw : im dialog* – Forschungen zum Gegenwartstheater initiierte und ein SNF-gefördertes Projekt zu zeitgenössischem Figurentheater leitete. Seit August 2020 vertritt sie am ITW den Schwerpunkt Theatergeschichte. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen

Theatergeschichte, Geschlechterforschung und Fachgeschichte der Theaterwissenschaft. Sie ist Vorstandsmitglied der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK) und war Vizepräsidentin der Gesellschaft für Theaterwissenschaft.

Joan Mompert ist katalanischer Abstammung und begann seine Schauspielkarriere in Lausanne bei Gérard Diggelmann, Ahmed Madani und Omar Porras. Danach gründete er seine Kompanie Llum Teatre in Genf, mit der er *On ne paie pas, on ne paie pas!* von Dario Fo (*Bezahlt wird nicht!*; 2013), Brechts *Quat'sous Opera* (*Dreigroschenoper*; 2016) und Beaumarchais' *Le Mariage de Figaro* (2018) in der Comédie aufführte und gleichzeitig Kreationen für ein junges Publikum im Theater Am Stram Gram anbot, das er seit 2021 leitet.

D'origine catalane, **Joan Mompert** démarre sa carrière de comédien à Lausanne auprès de Gérard Diggelmann, Ahmed Madani et Omar Porras. Puis il fonde sa compagnie Llum Teatre à Genève, avec laquelle il crée *On ne paie pas, on ne paie pas!* de Dario Fo (2013), *L'Opéra de quat'sous* de Brecht (2016) et *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais (2018) à la Comédie, tout en proposant des créations pour le jeune public au Théâtre Am Stram Gram, qu'il dirige depuis 2021.

Alexandra Portmann ist Assistenzprofessorin für Theaterwissenschaft mit dem Schwerpunkt Gegenwartstheater an der Universität Bern (Schweiz). Sie arbeitete als Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Universität Köln (Deutschland) und absolvierte mehrere Forschungsaufenthalte in Großbritannien (z. B. Queen Mary UL, University of Kent) und Deutschland (z. B. LMU München). Derzeit leitet sie das vom Schweizerischen Nationalfonds geförderte Projekt «Festivals and Institutional Changes. Perspectives on international Theatre Production» (2019–2023). Ihre Forschungsinteressen umfassen zeitgenössische Theater- und Performancekunst in Europa, institutionellen Wandel und Kritik in den Künsten, (Theater-)Geschichtsschreibung, Kulturpolitik und -ökonomie, Theaterschaffen in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien und Shakespeare.

Mira Sack (Dr. phil.) ist Theaterpädagogin und Erziehungswissenschaftlerin. Sie absolvierte ihre Studien an der Universität Hamburg und der Universität der Künste Berlin. Derzeit ist sie Professorin für das Praxisfeld Theaterpädagogik an der Zürcher Hochschule der Künste und Mitherausgeberin der Fachzeitschrift für Theaterpädagogik.

Dank

Die Publikation des sechsten Bandes der Reihe *itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater* konnte durch die großzügige finanzielle Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW) verwirklicht werden. Wir danken der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK) für die nutzbringende Kooperation und dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern (ITW) für die Unterstützung der Transkriptions- und Redaktionsarbeiten.

Das Herausgeberteam dankt Mena Taverna für die sorgfältigen Transkriptionen der Künstler:innengespräche, des Praxisberichts, der Ideenwerkstätten sowie des Rundgesprächs, welche eine unverzichtbare Grundlage für die redaktionelle Bearbeitung der Gespräche waren. Tabitha Zurbrügg danken wir für die Mitarbeit bei der Erstellung des druckfähigen Manuskripts. Ein besonderer Dank geht an Paola Gilardi für ihr umfassendes Lektorat des italienischsprachigen Beitrages und ihre Unterstützung bei dessen Übersetzung ins Deutsche, an Michael Groneberg für die Kontrolle der Übersetzung der französischsprachigen Texte sowie an Chris Walton für sein präzises Lektorat der englischsprachigen Abstracts. Für die Übersetzungen wurden mittels DeepL Pro Rohfassungen erstellt; deren Erstbearbeitung besorgte Andreas Härter. Den Fotograf:innen danken wir für die freundliche Genehmigung zur Veröffentlichung der Fotografien und Abbildungen.

Gabi und Ramun Bernetta wollen wir an dieser Stelle nochmals aufrichtig für die Gelegenheit danken, dass wir im Rahmen des jungspund-Festivals 2022 unsere Tagung zum Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz durchführen durften.

Allen Beitragenden des vorliegenden Bands sei für die reibungslose Zusammenarbeit gedankt. Antje und Alexander Wewerka unterstützen auf gewohnt professionelle Weise von Verlagsseite die Publikation. Für die nun schon traditionell gute Zusammenarbeit und das wiederholte Vertrauen in unsere Reihe sind wir ihnen sehr verbunden.

Andreas Härter und Beate Hochholdinger-Reiterer

Die Reihe itw : im dialog
Forschungen zum Gegenwartstheater
Herausgegeben von
Beate Hochholdinger-Reiterer und Alexandra Portmann

Band 1
Arbeitsweisen im Gegenwartstheater
Beate Hochholdinger-Reiterer, Mathias Bremgartner,
Christina Kleiser, Géraldine Boesch (Hrsg.)

Band 2
Spielwiesen des Globalen
Beate Hochholdinger-Reiterer, Géraldine Boesch (Hrsg.)

Band 3
Publikum im Gegenwartstheater
Beate Hochholdinger-Reiterer, Géraldine Boesch,
Marcel Behn (Hrsg.)

Band 4
Festivals als Innovationsmotor?
Alexandra Portmann, Beate Hochholdinger-Reiterer (Hrsg.)

Band 5
Uneins – Désuni – At odds.
Identitätsentwürfe im Figurentheater
Laurette Burgholzer, Beate Hochholdinger-Reiterer (Hrsg.)



www.alexander-verlag.com