

Beate Hochholdinger-Reiterer: Zur Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters in der Schweiz.

In: Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz. Eine Bestandsaufnahme.

Hg. v. Andreas Härter, Beate Hochholdinger-Reiterer.

Berlin: Alexander 2023 (itw : im dialog 6), S. 38–52.

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: Klassiker-aufführungen. (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 Larifari. 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.

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.2023.3