

Andreas Härter: Ideenwerkstatt I: Theaterformen für ein junges Publikum.

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

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

Berlin: Alexander 2023 (itw : im dialog 6), S. 172–190.

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 Tempoföif 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 Genre 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 Vollzeit-Technikern 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 Huldi? 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 Huldi: 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.

Inspiziert 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. Regiehospitalanz: 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).