



Theater HORA

MIMOS 2016



Theater HORA, 1993 in Zürich als Kulturwerkstatt für Menschen mit einer geistigen Behinderung entstanden, erobert heute als «freie Republik» die Bühnen weltweit. Dem breiten Spektrum der künstlerischen Arbeit und den aktuellsten Entwicklungen dieses einzigartigen Projekts gilt das vorliegende Buch.

Le Théâtre HORA, créé à Zurich en 1993 comme atelier culturel pour personnes en situation de handicap mental, conquiert aujourd'hui les scènes du monde en tant que «République libre». Le présent ouvrage se penche sur le large spectre du travail artistique de ce projet unique et sur ses audaces les plus actuelles.

Il Theater HORA, fondato nel 1993 come laboratorio artistico per persone con una disabilità mentale, è divenuto oggi una «Libera Repubblica» alla conquista della scena internazionale. Questo volume è dedicato all'ampio ventaglio dell'espressione artistica e all'evoluzione più recente di questo progetto unico nel suo genere.

Theater HORA, which began in Zurich in 1993 as a cultural workshop for people with a mental disability, is today conquering stages around the world as a «free republic». The present book is devoted to the broad spectrum of artistic work and most recent developments of this unique project.

Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring 2016



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Département fédéral de l'intérieur DFI
Dipartimento federale dell'interno DFI
Departament federal da l'intern DFI

Bundesamt für Kultur BAK
Office fédéral de la culture OFC
Ufficio federale della cultura UFC
Uffizi federal da cultura UFC



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



Peter Lang

MIMOS 2016

MIMOS

Schweizer Theater-Jahrbuch 78–2016
Annuaire suisse du théâtre 78–2016
Annuario svizzero del teatro 78–2016
Annuari svizzer dal teater 78–2016

Herausgegeben von der
Édité sous la direction de la
A cura della
Edi da la



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

Mit Unterstützung von
Avec le soutien de
Con il sostegno di
Cun il sustegn da



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra
Swiss Confederation

Bundesamt für Kultur BAK
Office fédéral de la culture OFC
Ufficio federale della cultura UFC
Uffizi federal da cultura UFC
Federal Office of Culture FOC

In der gleichen Reihe, beim gleichen Verlag
Dans la même collection, chez le même éditeur
Nella stessa collana, presso lo stesso editore
En la medema collecziun, dal medem editur
Mimos 2011: Christoph Marthaler
Mimos 2012: Daniele Finzi Pasca
Mimos 2013 (avec DVD): Yvette Théraulaz
Mimos 2014: Omar Porras
Mimos 2015: Rimini Protokoll
Mimos 2016: Theater HORA

Die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur ist Mitglied der SAGW, die ihre Tätigkeit unterstützt
La Société suisse du théâtre est membre de l'ASSH, qui soutient ses travaux
La Società Svizzera di Studi Teatrali è membro della ASSU, che sostiene le sue attività
La Societad svizra dal teater è commembra da l'ASSUS che sustegna sias activitads

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 socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



MIMOS 2016

Theater HORA

**Herausgegeben von
Édité sous la direction de
A cura di
Edi da**

**Anne Fournier
Paola Gilardi
Andreas Härter
Beate Hochholdingner-Reiterer**



Peter Lang

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Bibliografische Information der Deutschen
Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlagbild / en couverture / in copertina / Cover

Proben von *Zyklus*, Inszenierung von Nora Tosconi im
Rahmen des Projekts *Freie Republik HORA – Phase 3*,
Backstein, Rote Fabrik, Zürich, 18.03.2016. Im Bild:
v.r.n.l.: Remo Beuggert, Fabienne Villiger, Noha Badir,
Remo Zarantonello

Foto: © Niklaus Spoerri / Theater HORA

ISBN: 978-3-0343-2715-2

ISSN: 2235-6290

ISBN: 978-3-0343-3082-4 eBook

ISBN: 978-3-0343-3083-1 ePub



Open Access: Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons
Lizenz Namensnennung-Nicht kommerziell 4.0 International (CC BY-
NC 4.0). Den vollständigen Lizenztext finden Sie unter:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de>

© Anne Fournier/Paola Gilardi/Andreas Härter/
Beate Hochholding-Reiterer (eds.), 2016

Peter Lang AG, Wabernstrasse 40, 3007 Bern, Schweiz
info@peterlang.com, www.peterlang.com

Gestaltung / Layout: Büro 146. Maike Hamacher,
Valentin Hindermann, Madeleine Stahel, Zürich.
Mit Tiziana Artemisio

- Isabelle Chassot**
- 11 Heldinnen und Helden
des Möglichkeitssinns**
Vorwort
- 13 Le sens du possible
a aussi ses héros**
Préface
- 15 Eroi ed eroine del senso
della possibilità**
Prefazione
- 17 Heroes and Heroines
of the Possible**
Preface

- Kaa Linder**
- 20 Laudatio der Jury**
- 21 Laudatio du jury**
- 22 Laudatio della giuria**
- 23 The Jury's Statement**

- Anne Fournier**
- 28 D'abord pour jouer**
Introduction
- 31 Vor allem: um zu spielen**
Einleitung
- 34 Soprattutto: per fare teatro**
Introduzione
- 37 The Play's the Thing**
Introduction

- Daniele Muscionico**
- 42 Auf der Suche nach der Zeit**
Gespräch mit Michael Elber,
Nele Jahnke, Giancarlo
Marinucci und Marcel Bugiel
- 55 En quête du temps**
Discussion avec Michael Elber,
Nele Jahnke, Giancarlo
Marinucci et Marcel Bugiel
- 67 Alla ricerca del tempo**
Intervista con Michael Elber,
Nele Jahnke, Giancarlo
Marinucci e Marcel Bugiel
- 78 In Search of Time**
Interview with Michael Elber,
Nele Jahnke, Giancarlo
Marinucci and Marcel Bugiel

- Milo Rau**
- 91 **Anarchie und Ordnung**
Notizen zu *120 Tage von Sodom*
- 95 **Anarchie et ordre**
Notes sur les *120 journées de Sodome*
- 99 **Anarchia e ordine**
Appunti sulle *120 giornate di Sodoma*
- 103 **Anarchy and Order**
Notes on the *120 Days of Sodom*
- Marcel Bugiel, Isabelle Ginot**
- 109 **Présupposer la poésie**
À propos du travail artistique de Matthias Grandjean, Peter Keller, Lorraine Meier
- 120 **Poesie voraussetzen**
Über die künstlerische Arbeit von Matthias Grandjean, Peter Keller und Lorraine Meier
- 132 **Presupporre la poesia**
Riflessioni sul lavoro artistico di Matthias Grandjean, Peter Keller, Lorraine Meier
- 143 **Presupposing Poetry**
Concerning the Artistic Work of Matthias Grandjean, Peter Keller and Lorraine Meier
- Benjamin Wihstutz**
- 155 **Résumé / Riassunto / Abstract**
- 156 **Lust am Scheitern**
Über Schauspiel, Performance und Behinderung
- Ketty Ghnassia**
- 167 **Résumé / Riassunto / Abstract**
- 168 **Präsenz in Jérôme Bels Inszenierung *Disabled Theater* und die Figur des <geistig Behinderten>**
- Kati Kroß**
- 184 **Résumé / Riassunto / Abstract**
- 185 **Matthias Brücker: Augen auf – ich komme!**
- Pascale Caemerbeke**
- 195 **Zusammenfassung / Riassunto / Abstract**
- 196 **Venir voir *Disabled Theater***
Réflexions sur le handicap mental
- Giulia Innocenti Malini**
- 208 **Zusammenfassung / Résumé / Abstract**
- 209 **Attorialità performative al confine tra vita e teatro**
- Yvonne Schmidt**
- 218 **Résumé / Riassunto / Abstract**
- 219 **Ordnungen des Inszenierens: Theater als Freie Republik**

- Sarah Marinucci**
233 Résumé / Riassunto / Abstract
234 **Freie Republik HORA: Vom
«Sprechen über» zum
«Sprechen mit» Darstellenden
mit geistiger Behinderung**
- Paola Gilardi**
244 Résumé / Riassunto / Abstract
245 **«Wir sind alle wie wildes Schilf
gewachsene Performerinnen
und Performer»**
Gespräch mit Florian Loycke
zu *Mars Attacks!* und *Freie
Republik HORA*
- Andreas Klaeui**
255 Résumé / Riassunto / Abstract
256 **Kann man sich mit Box-
handschuhen streicheln?**
Ein Probenbesuch bei den
HORA-Azubis
- Jean-Marc Heuberger**
265 Zusammenfassung / Riassunto /
Abstract
266 **Un succès insuffisant**
- Marcel Bugiel**
273 **Theater HORA: Meilensteine
von 1993 bis heute**
287 **Théâtre HORA: Histoire
de 1993 à aujourd’hui**
300 **Theater HORA: Momenti
salienti dal 1993 fino ad oggi**
312 **Theater HORA: Milestones
from 1993 to the Present Day**
324 **Anhang
Annexe
Appendice
Appendix**

**«Theater ist Liebe,
Theater ist mein Herz,
ich bin in die Bühne
verliebt, Theater ist für
mich wie Ferien, da
kann ich mich ausleben,
hier kann ich alles
machen, fast alles.»**

Matthias Brücker, 26 Jahre

Isabelle Chassot

Heldinnen und Helden des Möglichkeitssinns

Vorwort

11

Le sens du possible a aussi ses héros

Préface

13

Eroi ed eroine del senso della possibilità

Prefazione

15

Heroes and Heroines of the Possible

Preface

17

Schweizer Theaterpreise
Premi svizzeri di teatro
Premis svizzers da teater
2016



Verleihung des Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring 2016 an
Theater HORA, Théâtre de Carouge-Atelier de Genève, Genf, 26.05.2016
Foto: © Adrian Moser / BAK / OFC / UFC / FOC

Isabelle Chassot
Direktorin Bundesamt für Kultur

Heldinnen und Helden des Möglichkeitssinns

Rede zur Verleihung des Grand Prix Theater /
Hans-Reinhart-Ring an Theater HORA
Théâtre de Carouge-Atelier de Genève, 26. Mai 2016

Sehr geehrter Herr Bundesrat, sehr geehrte Theater-
schaffende, meine Damen und Herren

Wem gebührt der diesjährige Schweizer Grand Prix Theater,
wer bekommt den Hans-Reinhart-Ring?

Der österreichische Schriftsteller Robert Musil hat
in seinem Jahrhundertroman *Der Mann ohne Eigenschaften*
einen Begriff geprägt: «Möglichkeitssinn». Mit diesem Sinn
sind Menschen begabt, die den Mut haben, das zu verwirk-
lichen, was zunächst verrückt erscheint. Musil schreibt sinn-
gemäss: Wer Möglichkeitssinn besitzt, erfindet: Hier könn-
te, sollte oder müsste geschehen. Er nimmt das, was ist,
nicht wichtiger als das, was nicht ist. Man möchte ergänzen:
In *jedem* Realen schlummert Mögliches. Es zu entfalten, ist
die Kunst.

So viel vorweg: Unsere Preisträgerinnen und Preis-
träger – ja, Sie haben richtig gehört, wir ehren heute ein gan-
zes Ensemble – unsere diesjährigen Preisträger sind *Pioniere*:
Heldinnen und Helden des Möglichkeitssinns.

Meine Damen und Herren – ist das Theater, ist die
Bühne nicht vor allem dies: Ein *Kraftort* für das Mögliche?
Ein Ort, wo Geträumtes sich verkörpert? Im Theaterspiel
macht sich Lebendiges Luft. Es ist ein gemeinsames und
in Freiheit gestaltetes Suchen von Möglichkeiten. Wer sagt,
wo es langgeht? Wer hat die Macht?

Unsere Auszeichnung geht heute Abend an Thea-
terschaffende, die Mut zur Freiheit gezeigt haben, die die
Kraft aufgebracht haben, aus dem Theaterspiel einen Akt des

Glaubens an sich selbst zu machen, in dem sie sich ganz und gar verwirklichen konnten und den man nicht mehr vergisst. Kann man Vorurteile besser widerlegen? Wie oft hören wir im Alltag: Das geht nicht, das haben wir nie so gemacht, das ist unrealistisch. Und allzu oft lassen wir es dabei bewenden. Das Theater lebt von dem, was wir von vornherein jenseits des Möglichen wähen. Während der Vorstellung tauchen wir in eine Welt ein, die uns ansonsten unbekannt bliebe. Das Theater ist ein Ort, der uns vieles lehrt über das Potenzial des Menschen und uns die Frage nach seinem Schicksal stellt.

Der heutige Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring geht nicht umsonst an ein Kollektiv. Das Theater ist auch eine Phantasie des Miteinander. Sehr oft entsteht dabei Wundervolles, Poetisches. Aufrüttelnde Dialoge brechen sich Bahn, grosse Emotionen zeigen sich. Ihr Treibstoff ist die Freiheit, Normen zu überschreiten. Wer geht nicht ins Theater, um zu sehen, was er sich nicht vorstellen konnte?

Dass Theaterschaffende in der Tat mutige Möglichkeitsmenschen sind, die uns durch ihre Kraft der Imagination die Augen für die Wirklichkeit öffnen, beweisen unsere diesjährigen Preisträger. Denn ihr Theater schafft Raum für Menschen, die uns oft durch ihre ungewöhnliche Lebendigkeit überwältigen. Und die diese expressive Begabung manchmal auch zu ihrem Beruf machen.

**Der Schweizer Grand Prix Theater /
Hans-Reinhart-Ring 2016 geht an das
Theater HORA. Herzliche Gratulation!**

Das Theater HORA fördert die aussergewöhnlichen Fähigkeiten seiner Schauspielerinnen und Schauspieler, und es macht sie *sichtbar*. Sie sind begabt, sie spüren ihr Theaterblut – und sie sind mit einer geistigen Behinderung zur Welt gekommen. Ihr Wunsch ist, ihrem Berufsziel nachgehen zu können. Dies ist ein Glück für sie und für uns, das Publikum.

Wer eine Vorstellung mit den Schauspielerinnen und Schauspielern von HORA gesehen hat, wird sie nie vergessen. Diese Künstlerinnen und Künstler hinterlassen Spuren, sie verändern unsere Art zu sehen und bereichern unseren Alltag.

Das Theater Hora erhält den Schweizer Grand Prix Theater / Hans Reinhart-Ring 2016 für sein aussergewöhnliches und umfassendes künstlerisches Engagement und für seinen wichtigen Beitrag zu einem anderen Blick auf unsere Gesellschaft.

Isabelle Chassot
Directrice de l'Office fédéral de la culture

Le sens du possible a aussi ses héros

Discours prononcé à l'occasion de la remise du
Grand Prix suisse de théâtre / Anneau Hans Reinhart
au Théâtre HORA
Théâtre de Carouge-Atelier de Genève, 26 mai 2016

Monsieur le Conseiller fédéral, Chers amis du théâtre,
Mesdames, Messieurs,

A qui revient le Grand Prix suisse de théâtre de cette année,
qui va recevoir l'Anneau Hans Reinhart ?

Dans son roman *L'Homme sans qualités*, l'écrivain autrichien Robert Musil a développé la notion de « sens du possible ». Les personnes douées de ce sens ont le courage de réaliser ce qui au premier regard semble absurde. Musil écrit : celui qui possède ce sens imagine qu'ici pourrait, devrait se passer telle ou telle chose. Il n'accorde pas davantage d'importance à ce qui est qu'à ce qui n'est pas. Il faudrait ajouter : *il n'est pas de réel* dans lequel ne sommeille le possible. L'art consiste à l'éveiller.

Je dirai ceci : nos lauréates et nos lauréats de cette année – oui, vous avez bien entendu, nous honorons aujourd'hui un collectif – sont *des pionniers*, des héroïnes et des héros du sens du possible.

Mesdames, Messieurs, le théâtre, la scène ne sont-ils pas avant tout des lieux où le possible peut actualiser sa virtualité, un lieu où les rêves prennent corps ? Le jeu théâtral manifeste la vie. C'est une recherche de possibilités, menée en commun et en toute liberté. Qui indique la marche à suivre, qui a le pouvoir ?

Notre distinction va ce soir à des créateurs qui ont osé la liberté, qui ont eu la force de faire du jeu théâtral un acte de foi en eux-mêmes dans lequel ils ont pu se réaliser, un acte de foi qu'il sera difficile aux spectateurs d'oublier.

Est-il possible de mieux réfuter les préjugés ? Nous entendons souvent dire dans la vie quotidienne : ça ne va pas, nous n'avons jamais fait ça comme ça, et nous nous résignons à la routine. Le théâtre vit de ce que nous pensons de prime abord être au-delà du possible. Une représentation nous fait plonger dans un monde qui nous resterait inconnu sinon. Le théâtre est un lieu qui nous apprend beaucoup sur le potentiel de l'homme et pose la question de son destin.

Il est significatif que le lauréat de cette année du Grand Prix suisse de théâtre / Anneau Hans Reinhart soit un collectif. Le théâtre est aussi le rêve du vivre ensemble. C'est de cette manière que naissent très souvent le merveilleux et la poésie à travers de grandes émotions portées par des dialogues bouleversants. La liberté de s'affranchir des normes est ce qui le pousse. Pourquoi va-t-on au théâtre, si ce n'est pour voir ce qui est au-delà de notre imagination ?

Les lauréats de cette année sont la preuve vivante que les gens de théâtre sont des gens courageux, ouverts à tous les possibles, qui, par la force de l'imagination, nous ouvrent les yeux sur la réalité. Leur théâtre présente des êtres qui nous bouleversent par une insolite vitalité et qui, pour certains, ont pu faire leur métier de ce don pour l'expression.

**Le Grand Prix suisse de théâtre /
Anneau Hans Reinhart 2016 va
au Théâtre HORA. Nos cordiales
félicitations !**

Le Théâtre HORA développe les extraordinaires aptitudes de ses comédiennes et de ses comédiens et les rend *visibles*. Ils sont doués, ils ont le virus du théâtre, et sont venus au monde avec un handicap mental. Leur désir est de pouvoir exercer le métier auquel ils aspirent. Pour leur plus grand bonheur, et le nôtre, celui du public.

Assister à une représentation donnée par les comédiennes et les comédiens de HORA est un événement inoubliable. Ces artistes laissent une trace, ils modifient notre manière de voir et enrichissent notre quotidien.

Le Théâtre HORA reçoit le Grand Prix suisse de théâtre / Anneau Hans Reinhart 2016 qui honore un engagement artistique extraordinaire et total et qui nous apprend à porter un autre regard sur notre société.

Isabelle Chassot
direttrice dell'Ufficio federale della cultura

Eroi ed eroine del senso della possibilità

Discorso per il conferimento del Gran Premio
svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart alla
compagnia Theater HORA
Théâtre de Carouge-Atelier de Genève, 26 maggio 2016

Onorevole Consigliere federale, gentili attrici e attori,
Signore e Signori,

a chi verrà assegnato quest'anno il Gran Premio svizzero di teatro? Chi riceverà l'Anello Hans Reinhart?

Nel suo romanzo *L'uomo senza qualità*, che figura tra i capolavori del Novecento, lo scrittore austriaco Robert Musil ha coniato il concetto di «senso della possibilità». Un senso del quale è dotato chi ha il coraggio di realizzare ciò che in un primo momento sembra una pazzia. Parafrasando Musil, chi possiede il senso della possibilità immagina: qui potrebbe o dovrebbe accadere questo o quello; a suo modo di vedere ciò che è non ha maggiore importanza di ciò che non è. E si potrebbe aggiungere che in *ogni* cosa reale si cela una dimensione di possibilità. Spetta all'arte portarla alla luce. Ma ora veniamo alle nostre vincitrici e ai nostri vincitori – sì, avete capito bene, quest'anno premiamo un'intera compagnia – e si tratta di veri *pionieri*: eroine ed eroi del senso della possibilità.

Signore e signori, il teatro, il palco, non sono forse soprattutto questo? Un *centro nevralgico* del possibile, un luogo dove i sogni prendono vita?

Nel fare teatro si dà spazio alla vitalità; è una ricerca collettiva e sconfinata di possibilità. Chi stabilisce quale direzione prendere? Chi detiene il potere?

Questa sera il nostro riconoscimento va ad attrici e attori che hanno dimostrato il coraggio della libertà, la forza di credere in se stessi attraverso il teatro, un luogo

nel quale hanno potuto realizzarsi appieno e che li renderà indimenticabili. C'è modo migliore per smentire i pregiudizi? Quante volte sentiamo dire: questo non va bene, non l'abbiamo mai fatto così, non è fattibile. E il più delle volte tutto resta com'è. Il teatro vive di ciò che crediamo ci sia oltre il possibile. Durante lo spettacolo ci immergiamo in un mondo che altrimenti rimarrebbe sconosciuto. È un luogo che ci insegna molto sul potenziale dell'essere umano e che ci invita ad interrogarci sul suo futuro.

Non a caso è una compagnia a ricevere oggi il Gran Premio svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart. Il teatro rappresenta anche una fantasia dello stare insieme, da cui molto spesso nasce qualcosa di meraviglioso, di poetico e da cui irrompono dialoghi sorprendenti e scaturiscono forti emozioni. La sua linfa vitale è la libertà di superare le norme. D'altronde non si va a teatro per vedere l'inimmaginabile?

I vincitori odierni dimostrano che i professionisti del teatro sono persone audaci dotate di uno spiccato senso della possibilità e che sono in grado di farci vedere la realtà con il potere della loro immaginazione. Il loro teatro dà spazio a persone che spesso ci travolgono con la loro insolita vivacità e che, talvolta, fanno di questo talento espressivo la loro professione.

**Il Gran Premio svizzero di teatro /
Anello Hans Reinhart 2016 è assegnato
al Theater HORA. Complimenti vivissimi!**

Il Theater HORA promuove le straordinarie capacità delle sue attrici e dei suoi attori e li rende *visibili*. Sono talentuosi, sono consapevoli della propria teatralità e sono venuti al mondo con una disabilità mentale. Desiderano una cosa sola: raggiungere il proprio obiettivo professionale. È una fortuna, per loro e per noi – il pubblico.

Chi ha assistito a uno spettacolo delle attrici e degli attori del Theater HORA non lo dimenticherà mai. Queste artiste e questi artisti lasciano una traccia, modificano il nostro modo di vedere le cose e arricchiscono la nostra vita quotidiana.

Il Theater HORA riceve il Gran Premio svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart 2016 per il suo ampio e straordinario impegno artistico e per l'importante contributo a una nuova visione della nostra società.

Isabelle Chassot
Director of the Federal Office of Culture

Heroes and Heroines of the Possible

Speech on Presentation of the Swiss Grand Award
for Theatre / Hans Reinhart Ring to Theater HORA
Théâtre de Carouge-Atelier de Genève, 26 May 2016

Federal Councillor, thespians, ladies and gentlemen

Who has won this year's Swiss Grand Award for Theatre?
Who will receive the Hans Reinhart Ring?

The Austrian author Robert Musil wrote in his ground-breaking novel *The Man Without Qualities* about the "sense of possibility". Those who possess this gift have the courage to achieve what initially seems insane. To paraphrase Musil, whoever has this sense of possibility invents, says this or that might, could or ought to happen. They attach no more importance to what is than to what is not. We might add that possibility can be found in *all* aspects of reality and that the process of revealing it is art.

I will give away this much: our winners this year – yes, you heard correctly, we are here today to honour a whole ensemble – are *pioneers*: heroes and heroines of the possible.

Ladies and gentlemen, is the theatre, the stage, not one thing above all, namely a *place of empowerment* for the possible, a place where dreams become real? The theatre is where life lets off steam. It is a free, shared search for possibilities. Who leads the way? Who has the power?

Our award goes tonight to a troupe of actors who have shown the courage to be free, who have summoned the strength to make theatre an unforgettable act of faith in themselves in which they realise their full potential. Could there be any better way to break down prejudice?

All too often, we hear in our day-to-day lives, "That can't be done, we've never done it like that, it's not realistic." All

too often, we fail to question this. Theatre thrives on the things we imagine to be beyond the bounds of possibility. Watching a play immerses us in a world that would otherwise remain unknown to us. The theatre is a place that teaches us a lot about our potential as human beings and makes us think about our fate.

It is no coincidence that we are presenting the Swiss Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring to a collective. Theatre is also about collective imagination. It very often creates something wonderful and poetic. It confronts us with evocative dialogue and waves of emotion. The freedom to break from the norm is what drives it. Who does not go to the theatre to see things they have never imagined?

This year's winners are living proof that thespians are courageous masters of possibility whose powers of imagination open our eyes to reality. Their particular brand of theatre makes room for people who often overwhelm us with their extraordinary spirit. Some of them even forge a career from their gift of expression.

**The Swiss Grand Award for Theatre /
Hans Reinhart Ring 2016 goes to Theater
HORA. Congratulations!**

Theater HORA encourages its actors to make the most of their exceptional qualities and makes them *visible*. They are gifted, acting is in their blood – and they were born with a mental disability. What they really want is to act professionally. It is a joy for them and of course for us, the audience.

If you are lucky enough to see a performance by the HORA actors, it is something you will never forget. These artists make a big impression. They enrich our lives and change the way we look at the world.

Theater HORA receives the Swiss Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring 2016 for its outstanding and tireless dedication to its art and for its invaluable contribution in terms of providing a different perspective on our society.

Kaa Linder

Laudatio der Jury

zur Verleihung des
Schweizer Grand Prix Theater /
Hans-Reinhart-Ring
an Theater HORA

20

Laudatio du jury

à l'occasion de la remise du
Grand Prix suisse de théâtre /
Anneau Hans Reinhart 2016
au Théâtre HORA

21

Laudatio della giuria

per il conferimento del
Gran Premio svizzero di teatro /
Anello Hans Reinhart 2016
al Theater HORA

22

The Jury's Statement

on the Occasion of Bestowing the
Swiss Grand Award for Theatre /
Hans Reinhart Ring
to Theater HORA

23

Kaa Linder

Laudatio der Jury

zur Verleihung des
Schweizer Grand Prix Theater /
Hans-Reinhart-Ring
an Theater HORA

«Das Theater HORA schreibt mit seinen fast 25 Lebensjahren ein Stück Theatergeschichte der grossen und grossartigen Wandlung. Was 1993 als Zürcher Kulturwerkstatt für Menschen mit einer geistigen oder körperlichen Behinderung begann, ist heute eine freie Republik. Ein radikales ästhetisches System, das sich durch nichts und von niemandem behindern lässt. Das Theater HORA macht professionelles Theater mit Menschen, die aus den gesellschaftlichen Normalitätsgrenzen fallen, und diese Künstlerinnen und Künstler halten der Gesellschaft einen irrsinnig lebendigen Spiegel vor die Nase.

Mit seiner unermüdlichen künstlerischen Arbeit steht das Theater HORA heute für die Anarchie des Lebens, für den Spass am Scheitern und die Vielfalt des Daseins.»

Kaa Linder

Laudatio du jury

à l'occasion de la remise
Grand Prix suisse de théâtre /
Anneau Hans Reinhart 2016
au Théâtre HORA

« Avec ses presque vingt-cinq ans d'existence, le Théâtre HORA écrit une tranche d'histoire du théâtre qui raconte une mutation profonde et magnifique. Ce qui, en 1993, avait commencé par un atelier culturel à l'intention des handicapés physiques ou mentaux est aujourd'hui une république libre. Un concept esthétique radical, qui ne se laisse handicaper par rien ni personne. Le Théâtre HORA fait du théâtre professionnel avec des personnes qui échappent aux normes sociales habituelles, et ces artistes agitent sous le nez de la société un miroir incroyablement vivant.

Grâce à son travail artistique infatigable, le Théâtre HORA incarne aujourd'hui l'anarchie de la vie, la joie de l'échec et la pluralité de l'existence. »

Kaa Linder

Laudatio della giuria

per il conferimento del
Gran Premio svizzero di teatro /
Anello Hans Reinhart 2016
al Theater HORA

«Nei suoi quasi 25 anni di esistenza, il Theater HORA ha scritto un pezzo della storia del teatro che testimonia un grande ed eccezionale cambiamento. Quello che nel 1993 era iniziato come laboratorio culturale zurighese per persone con disabilità fisiche o mentali è divenuto ora una Libera Repubblica, un sistema estetico radicale che niente e nessuno potrà fermare. Il Theater HORA è composto da persone al di fuori degli schemi sociali della normalità, artiste e artisti che mettono la società di fronte allo specchio incredibilmente vivo della loro follia.

Con il suo instancabile lavoro artistico, la compagnia incarna oggi l'anarchia della vita, il lato umoristico del fallimento e la grande varietà esistenziale.»

Kaa Linder

The Jury's Statement

on the Occasion of Bestowing the
Swiss Grand Award for Theatre /
Hans Reinhart Ring
to Theater HORA

“In a career now spanning almost 25 years, Theater HORA has written a chapter of theatre history marked by great and glorious change. What began in 1993 as a Zurich-based culture workshop for people with learning difficulties or physical disabilities is today a free republic. It stands for a radical aesthetic that lets nothing and no-one stand in its way. Theater HORA makes professional theatre with people who do not conform to social constructions of normality, and these artists hold an extraordinary, living mirror up to society.

Tireless in its artistic endeavours, Theater HORA today stands for the anarchy of life, the joyful acceptance of failure and the rich diversity of existence.”

Anne Fournier

D'abord pour jouer

Introduction

28

Vor allem: um zu spielen

Einleitung

31

Soprattutto: per fare teatro

Introduzione

34

The Play's the Thing

Introduction

37



Performance von HORA-Schauspielerin Julia Häusermann im Rahmen
der Verleihung des Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring 2016,
Théâtre de Carouge - Atelier de Genève, Genf, 26.05.2016
Foto: © Adrian Moser / BAK / OFC / UFC / FOC



D'abord pour jouer

Anne Fournier

Co-présidente de la SST et membre du jury
fédéral de théâtre

C'est un soir de mai, dans un théâtre genevois surchauffé. Après deux heures de discours, le nom de leur ensemble résonne et tous les comédiens et comédiennes se précipitent sur la scène pour fêter ce Grand Prix suisse de théâtre / Anneau Hans-Reinhart 2016. Ils ont attendu, patiemment, maîtres d'eux-mêmes. Visiblement comblés.

Mais que signifie en 2016 un prix de théâtre pour une compagnie que l'on définit souvent en premier lieu par le handicap mental de ses membres ? Au pied de la scène, la question occupe déjà les esprits. Un acte politiquement correct, voire un engagement social, glissent certains professionnels. La reconnaissance d'une démarche artistique de haut vol, réplique le jury.

La naissance de cette crispation, au-delà de son contexte culturel et de sa pertinence, donne à ce *Mimos - Annuaire suisse du théâtre* consacré au Théâtre HORA une urgence supplémentaire. Depuis près d'un quart de siècle, la compagnie non seulement s'est professionnalisée au fil de ses productions mais continue d'interroger ses fondements et avec eux l'être-là du théâtre, comme insistent plusieurs metteurs en scène qui travaillent à leurs côtés, dont Milo Rau.

La Société suisse du théâtre réunit ici une quinzaine d'intervenants – chercheurs et chercheuses, professionnels de la scène ou journalistes – pour interroger la réception de ce travail de création, mais aussi dresser le portrait d'artistes qui existent dans leur individualité et qui nourrissent une poésie. Car la genèse de l'ensemble témoigne de cette exigence de découvertes formelles et esthétiques dès les

premiers instants, comme le racontent ses créateurs dans un long entretien réalisé par Daniele Musciconico.

Artistes, car ils apprennent à l'être, avec et grâce à ce handicap, dans le cadre d'une formation dispensée depuis 2009 par le pédagogue du théâtre Urs Beeler qu'a rencontré Andreas Klæui, et qui enrichit un répertoire dans lequel ils apprennent à puiser.

Artistes, car ils se retrouvent confrontés à la résonance internationale et au succès d'une production comme *Disabled Theater*, mise en scène en 2012 par le chorégraphe Jérôme Bel. Et pour laquelle ils sillonnent le monde. Pourtant cette pièce qui veut les faire exister sur scène dans leur réalité d'être porteurs d'un handicap, ne le fait-elle pas au nom d'une authenticité faussaire, comme l'interroge Ketty Ghnassia, responsable de production et observatrice privilégiée de cette démarche ? Un moyen aussi de conforter le spectateur dans sa soif de réel.

Artistes, surtout car ils racontent notre société avec le regard inquisiteur d'une autre "normalité". Que veut-on voir lorsqu'ils sont sur scène ? Où se limite la soif de l'authentique, parfois voisine d'un voyeurisme latent ? Eux ont choisi, expose Benjamin Wihstutz, non seulement d'interroger leur handicap sur scène, voire d'en rire, mais aussi de l'utiliser pour le transformer en potentiel esthétique.

Aujourd'hui encore, le Théâtre HORA cultive cette envie d'expérimenter de nouveaux rôles, et de nouvelles responsabilités. Avec *Freie Republik HORA*, les membres de l'ensemble s'engagent dans l'expérience de direction, de mise en scène ; une expérience qu'ont suivie les chercheuses Yvonne Schmidt et Sarah Marinucci, avec le point de vue des artistes mais aussi celui du public, souvent en équilibre.

Car, enfin, c'est aussi leur exigence qui fait des protagonistes du Théâtre HORA des artistes ; exigence avec leur corps, avec leurs mots, avec leurs silences, avec leur lenteur. De quoi peut-être nourrir cette « politique de la perception » que Hans-Thies Lehmann a associé à une « esthétique de la responsabilité »¹. Dans leur fine analyse du travail d'acteurs,

1 Voir Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris : L'Arche, 2002, p. 292 [Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999]: « [...] il [le théâtre] constitue par essence une pratique qui peut se centrer sur l'implication réciproque d'acteurs et de spectateurs dans la création théâtrale d'images et peut ainsi renouer à nouveau le fil rompu entre la perception et l'expérience vécue. Une telle expérience serait non seulement esthétique mais en même temps éthique et politique. »

Marcel Bugiel et Isabelle Ginot concluent d'ailleurs avec une nécessité ontologique : « Le travail des artistes porteurs de handicap ne suffit pas : il a besoin que le regard qu'il rencontre *présuppose le théâtre et la poésie.* »

Ce soir de mai 2016, à Carouge, les comédiennes et comédiens du Théâtre HORA sont montés tous ensemble avec ferveur sur la scène du théâtre pour y être récompensés. D'ordinaire, ils la foulent parce qu'ils ont appris à jongler avec ses artifices et ses illusions. Pour jouer.

Vor allem: um zu spielen

Anne Fournier

Co-Präsidentin der SGTk und Mitglied der
eidgenössischen Jury für Theater

Es geschieht an einem Maiabend in einem überheizten Genfer Theater. Der Name des Ensembles wird genannt, und alle Schauspielerinnen und Schauspieler stürzen auf die Bühne, um den Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring 2016 entgegenzunehmen. Geduldig und gefasst haben sie zwei Stunden gewartet, während die Reden gehalten wurden. Die Freude steht ihnen ins Gesicht geschrieben.

Doch was bedeutet im Jahr 2016 ein Theaterpreis für eine Truppe, die man oft in erster Linie über die geistige Behinderung ihrer Mitglieder definiert? Im Publikum beschäftigt diese Frage die Geister. Es sei ein Akt politischer Korrektheit, ja sozialen Engagements, flüstern manche professionelle Theaterleute. Es drücke die Anerkennung für einen hochrangigen künstlerischen Ansatz aus, gibt die Jury zu verstehen.

Das blosses Aufkommen dieser Irritation, jenseits ihres kulturellen Kontexts und ihrer Relevanz, verleiht der aktuellen Ausgabe von *Mimos*, dem *Schweizer Theater-Buch*, die dem Theater HORA gewidmet ist, eine zusätzliche Dringlichkeit. Seit fast einem Vierteljahrhundert hat sich die Truppe im Laufe ihrer Produktionen nicht nur professionalisiert, sondern hört auch nicht auf, ihre Grundlagen und damit das Dasein des Theaters insgesamt zu hinterfragen, wie einige Regisseure betonen, die mit ihr gearbeitet haben, unter ihnen auch Milo Rau.

Die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur vereint in diesem Sammelband rund 15 Beiträge von Forscherinnen und Forschern, Theaterleuten sowie Journalis-

tinnen und Journalisten, die sich mit der Rezeption dieser kreativen Arbeit auseinandersetzen, aber auch Künstlerinnen und Künstler in ihrer Eigenart und ihrer Poetik porträtieren. Denn dieses Ensemble zeugt seit den Anfängen von dem stetigen Streben nach formalen und ästhetischen Entdeckungen, wie es ihre Schöpferinnen und Schöpfer in einem langen Gespräch mit Daniele Muscionico ausführen.

Sie sind Künstlerinnen und Künstler, weil sie es mit und dank ihrer Behinderung zu sein lernen, und zwar im Rahmen einer seit 2009 vom Theaterpädagogen Urs Beeler geleiteten Ausbildung, die – wie aus dem Beitrag von Andreas Klæui hervorgeht – das Repertoire erweitert, aus dem sie schöpfen können.

Sie sind Künstlerinnen und Künstler, weil sie internationale Resonanz und Erfolg erfahren, wie mit der Produktion *Disabled Theater*, inszeniert vom Choreographen Jérôme Bel im Jahr 2012, mit der sie überall auf der Welt auftreten. Doch Ketty Ghnassia, Produktionsleiterin des Theater HORA und daher privilegierte Beobachterin von Bels Ansatz, wirft die Frage auf, ob dieses Stück vielleicht im Namen einer gefälschten Authentizität die HORA-Schauspielenden in ihrer Wirklichkeit als behinderte Menschen in Szene setzen will. Es könnte auch ein Mittel sein, die Zuschauenden in ihrem Realitätsdurst zu bestärken.

Sie sind vor allem Künstlerinnen und Künstler, weil sie von unserer Gesellschaft mit dem bohrenden Blick einer anderen <Normalität> berichten. Was wollen wir sehen, wenn sie auf der Bühne stehen? Wo hat der Durst nach Authentischem, der bisweilen einem latenten Voyeurismus gleicht, zu versiegen? Sie selber haben entschieden, wie Benjamin Wihstutz darlegt, nicht nur ihre Behinderung auf der Bühne zu hinterfragen oder sogar über sie zu lachen, sondern sie auch in ästhetisches Potenzial zu verwandeln.

Auch heute pflegt das Theater HORA diese Lust, neue Rollen und neue Wirkungsbereiche auszuprobieren. Mit *Freie Republik HORA* lassen sie sich auf die Erfahrung der künstlerischen Leitung, des Inszenierens ein; eine Erfahrung, die Yvonne Schmidt und Sarah Marinucci aus den einander oft entsprechenden Blickpunkten der Künstlerinnen und Künstler und des Publikums untersuchen.

Und schliesslich sind es auch die Anforderungen, die die Protagonisten des Theater HORA ans Publikum stellen, die sie zu Künstlerinnen und Künstlern machen: mit ihrem Körper, ihrer Sprache, ihrem Schweigen, ihrer Langsamkeit –

woraus vielleicht eine «Wahrnehmungspolitik» entstehen kann, die Hans-Thies Lehmann mit einer «Ästhetik der Verantwortung» assoziiert.¹ In ihrer feinsinnigen Analyse der Schauspielerwirkung folgern Marcel Bugiel und Isabelle Ginot überdies mit geradezu ontologischer Notwendigkeit: «Die Arbeit der Künstlerinnen und Künstler mit einer Behinderung allein genügt nicht: Sie ist darauf angewiesen, dass der Blick, der auf sie trifft, *Theater und Poesie voraussetzt*.»

An diesem Abend Ende Mai 2016 sind alle Schauspielerinnen und Schauspieler des Theater HORA gemeinsam voller Begeisterung ins Rampenlicht des Théâtre de Carouge getreten, um eine Auszeichnung zu erhalten. Für gewöhnlich stehen sie auf der Bühne, weil sie gelernt haben, mit den Finessen und Illusionen des Theaters zu jonglieren: um zu spielen.

1 Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999, S. 471: Theater kann die «wechselseitige *Implikation von Akteuren und Zuschauern in der theatralen Bilderzeugung* in den Mittelpunkt rücken und so den zerrissenen Faden zwischen Wahrnehmung und eigener Erfahrung sichtbar werden lassen. Eine solche Erfahrung wäre nicht nur ästhetisch, sondern darin zugleich ethisch-politisch.»

Soprattutto: per fare teatro

Anne Fournier
Copresidente della ssst e membro della giuria
federale del teatro

Una sera di maggio, nella sala surriscaldata di un teatro ginevrino, dopo due ore di discorsi viene pronunciato il nome della loro compagnia e tutti gli attori e le attrici si precipitano sul palco per festeggiare l'assegnazione del Gran Premio svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart 2016. Hanno atteso pazientemente, padroni di sé. Visibilmente colmi di gioia.

Ma cosa significa nel 2016 un premio teatrale per una compagnia che viene spesso identificata in primo luogo con la disabilità mentale dei propri membri? In platea questa domanda arrovella i pensieri. Si tratta di un atto politicamente corretto o addirittura di impegno sociale, insinuano alcuni professionisti della scena. È il riconoscimento di un approccio artistico di alto livello, replica la giuria.

L'emergere di questa irritazione, al di là del contesto culturale e della sua pertinenza, conferisce ulteriore urgenza a questa edizione di *Mimos - Annuario svizzero del teatro* dedicata al Theater HORA.

Ormai da un quarto di secolo la compagnia, da un lato, continua ad affinare la sua professionalità con il susseguirsi delle produzioni e, dall'altro, rimette costantemente in questione i propri fondamenti e al contempo l'essenza stessa del teatro - come sostengono vari registi che collaborano con il Theater HORA, fra cui Milo Rau.

Nel presente volume la Società Svizzera di Studi Teatrali riunisce una quindicina di contributi di ricercatrici e ricercatori, professionisti della scena, giornaliste e giornalisti con l'intento di mettere in luce aspetti legati alla ricezione di questo percorso creativo come pure evidenziare le

peculiarità dei singoli artisti e la loro poetica. Poiché – come spiegano i creatori della compagnia nell’ampia intervista realizzata da Daniele Muscionico – sin dagli esordi il Theater HORA ha manifestato un’assidua volontà di sperimentare sia sul piano formale che su quello estetico.

Sono artisti perché imparano ad esserlo, con e grazie alla propria disabilità, nell’ambito di una formazione impartita dal 2009 dal pedagogo teatrale Urs Beeler e che – come si evince dal contributo di Andreas Klæui – si propone di ampliare il repertorio a cui possono attingere.

Sono artisti perché confrontati con la risonanza internazionale e il successo di una produzione come *Disabled Theater*, realizzata nel 2012 dal coreografo Jérôme Bel, grazie alla quale girano il mondo. Eppure questa pièce – come si chiede Ketty Ghnassia, direttrice di produzione della compagnia e osservatrice privilegiata dell’approccio di Bel – non intende forse farli apparire in scena nella loro realtà di persone portatrici di un handicap in nome di una presunta autenticità? O piuttosto per assecondare la sete di realtà degli spettatori?

Sono artisti soprattutto perché gettano sulla nostra società lo sguardo inquisitore di una “normalità” differente. Cosa vogliamo vedere quando sono in scena? Dove termina la sete di autenticità e si avvicina a un voyeurismo latente? Come illustra Benjamin Wihstutz, dal canto loro questi artisti hanno deciso non solo di mettere in questione il proprio handicap, o addirittura di riderne in scena, ma anche di trasformarlo in un potenziale espressivo.

Il Theater HORA continua indefesso a sperimentare nuovi ruoli e nuove responsabilità. Nell’ambito del progetto *Freie Republik HORA* i membri della compagnia si cimentano nella direzione artistica e nella regia; le ricercatrici Yvonne Schmidt e Sarah Marinucci hanno analizzato questa esperienza dalla prospettiva degli artisti e da quella degli spettatori, che spesso si compenetrano. Poiché, in fin dei conti, è anche il fatto di confrontare il pubblico con i loro corpi, le loro parole, i loro silenzi, la loro lentezza a renderli artisti e a fornire forse un contributo a quella «politica della percezione» che Hans-Thies Lehmann mette in relazione con un’«estetica della responsabilità»¹.

1 Cfr. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 1999, p. 471: il teatro può «implicare il reciproco coinvolgimento di attori e spettatori nella produzione di immagini sceniche, rendendo in questo modo visibile il filo interrotto fra la percezione e l’esperienza vissuta. Un’esperienza di questo tipo non sarebbe meramente estetica, ma al contempo etica e politica.»

In conclusione della loro fine analisi del lavoro attoriale, Marcel Bugiel e Isabelle Ginot esprimono una necessità ontologica: «Il lavoro degli artisti portatori di handicap non basta: ha bisogno che lo sguardo che incontra *presupponga il teatro e la poesia.*»

Alla fine di maggio 2016 le attrici e gli attori del Theater HORA sono saliti con fervore sul palco del Théâtre de Carouge per ottenere un riconoscimento. Di solito calcano la scena perché hanno appreso a destreggiarsi con i suoi artifici e le sue illusioni: per fare teatro.

The Play's the Thing

Anne Fournier

Co-President of the Swiss Association
for Theatre Studies, and Member of the
Federal Theatre Jury

It is a May evening in an overheated Genevan theatre. After two hours of speeches, the name of their ensemble resounds and all the actors rush onto the stage to celebrate this Swiss Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring 2016. They have waited patiently, remaining in control of themselves – and are visibly overcome.

But what does a theatre prize in 2016 signify for a company that is often defined first of all in terms of the mental handicap of its members? This question is already on everyone's mind in the auditorium. It is a 'politically correct' act, even a social commitment, some professionals insinuate; it is rather the recognition of a high-level artistic initiative, the jury responds.

The birth of this tension, beyond its cultural context and its pertinence, gives an additional urgency to this *Mimos: Swiss Theatre Annual* devoted to Theater HORA. For almost a quarter of a century, this company has not only become professionalised in the course of its productions but has also continued to question its foundations and thereby the being-there of theatre as such, as several stage directors who work with them insist, including Milo Rau.

The Swiss Association for Theatre Studies here brings together around fifteen contributors – researchers, professionals of the stage or journalists – in order to question the reception of this creative work, but also to construct a portrait of actors who exist in their individuality and who nourish a poetics. For the genesis of the ensemble witnesses to this demand to make formal and aesthetic discover-

ies from its very beginning, as its creators recount in a long interview conducted by Daniele Muscionico.

They are actors, since they learn to act, with and thanks to their handicap, in the framework of a training that has been delivered since 2009 by the drama teacher Urs Beeler, whom Andreas Klæui met for us, and who enriches a repertory from which they learn to draw.

They are actors, since they find themselves faced with the international resonance and the success of a production like that offered by *Disabled Theater*, staged in 2012 by the choreographer Jérôme Bel; and for the sake of which they travel across the world. However, this play, which aims to make them exist on stage in their reality as human beings bearing a handicap – does it not do so in the name of a falsifying authenticity, as Ketty Ghnassia, responsible for the production and thus a privileged observer of this initiative, asks? This would then also be a means of comforting spectators in their thirst for the real.

They are actors, above all since they tell the story of our society with the inquisitive view of a different ‘normality’. What do we want to see, when they are on stage? Where is the limit of that thirst for the authentic, which sometimes borders on a latent voyeurism? As for them, they have chosen, as Benjamin Wihstutz explains, not only to question their own handicap on stage, and indeed to laugh at it, but also to use it in order to transform it into aesthetic potential.

Even today, Theater HORA still cultivates this desire to experiment with new roles and new responsibilities. With *Freie Republik HORA*, the members of the ensemble commit themselves to the experience of directing, of staging: an experience that the researchers Yvonne Schmidt and Sarah Marinucci have followed, with the point of view of the actors but also with that of the audience, often in equilibrium with each other.

For, ultimately, it is also their demandingness which makes the protagonists of Theater HORA into actors: being demanding with their body, with their words, with their silence, or with their slowness. Here perhaps is nourishment for that “politics of perception” which Hans-Thies Lehmann

has associated with an aesthetics of responsibility.¹ In their fine analysis of the actors' work, Marcel Bugiel and Isabelle Ginot conclude moreover with an ontological necessity: "The work of performers bearing a handicap is not enough on its own; it needs the vision that it encounters to *presuppose theatre and poetry*."

This evening in May 2016, in Carouge, the actors of Theater HORA have got up all together onto the stage of the theatre, with fervour, in order there to receive their recognition. Ordinarily they set foot on it because they have learnt to juggle with its artifices and its illusions – in order to play.

1 See Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre* (London; New York: Routledge, 2006) [Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999], p. 186: theatre "can move the mutual implication of actors and spectators in the theatrical production of images into the centre and thus make visible the broken thread between personal experience and perception. Such an experience would be not only aesthetic but therein at the same time ethico-political."

Daniele Muscionico

Auf der Suche nach der Zeit

**Gespräch mit Michael Elber, Nele Jahnke,
Giancarlo Marinucci und Marcel Bugiel**

42

En quête du temps

**Discussion avec Michael Elber, Nele Jahnke,
Giancarlo Marinucci et Marcel Bugiel**

55

Alla ricerca del tempo

**Intervista con Michael Elber, Nele Jahnke,
Giancarlo Marinucci e Marcel Bugiel**

67

In Search of Time

**Interview with Michael Elber, Nele Jahnke,
Giancarlo Marinucci and Marcel Bugiel**

78



Silvia Casiraghi als Meister Hora in der ersten Produktion von Theater HORA *Aber Zeit ist Leben. Und das Leben wohnt im Herzen*, Theater Rigiblick, Zürich, 15.01.1993 (Premiere). Regie: Michael Elber
Foto: © Victor Oliver Koch / Theater HORA

Daniele Muscionico

Auf der Suche nach der Zeit

Über die Lust am Scheitern als Wille und Vision:
Gespräch mit Michael Elber¹, dem künstlerischen
Leiter von Theater HORA, seiner Stellvertreterin
Nele Jahnke, dem Gesamtleiter Giancarlo Marinucci
und dem Dramaturgen Marcel Bugiel

Daniele Muscionico: Kann man die Entstehung
von HORA an einem initialen Moment festmachen?

Michael Elber: An einem Sonntag, am 2. März 1990, habe ich die Inszenierung *Im Stehen sitzt es sich besser* der Zürcherin Christine Vogt im Theaterhaus Gessnerallee gesehen. Sie ist später nach Berlin gezogen und hat dort das Theater Thikwa gegründet. Ein Schauspieler mit Trisomie 21 hat in diesem Projekt den sprachlosen Kaspar Hauser gespielt. Unglaublich! Grossartig! Selbstvergessen! Unvergesslich für mich! Das Erlebnis war der Anstoss, mit meinem ‹Theatergrüpli› von geistig behinderten Menschen in einem Wohnheim etwas Grösseres zu wagen.

Marcel Bugiel: Das war bei mir ähnlich. Mein Bruder hat eine geistige Behinderung. Dank des sozialen Engagements meiner Eltern und der Kontakte zur Schule meines Bruders stehe ich behinderten Menschen seit je nahe. Dann habe ich Theaterwissenschaft studiert; doch meine Arbeit und meinen Bruder samt seiner Besonderheit habe ich mir lange Zeit nicht zusammendenken können. Dabei hat man mich sogar oft darauf angesprochen und gefragt: ‹Willst du nicht mit deinem Bruder Theater machen?› Aber ich wollte nicht, denn mich hat Theaterpädagogik nicht interessiert. Erst als ich eine Gruppe behinderter Menschen Theater spielen sah

1 Michael Elber konnte krankheitshalber nicht an dem Gespräch teilnehmen. Er wurde zu einem späteren Zeitpunkt interviewt, und seine Antworten wurden nachträglich in den Text integriert.

– es war nicht HORA –, hatte ich mein Erweckungserlebnis. Es gibt eine Kluft zwischen regulärer Kulturszene und dem Behindertenmilieu. Aber auch die Widerstände bei manchen Eltern, die mangelnde Einsicht in den Sinn von Theaterspielen, sind nach wie vor aktuell.

Giancarlo Marinucci: Aber viel weniger als früher, oder? Die Elternseite war am Anfang von HORA ja nur ein Themenfeld; komplizierter wurde im Laufe der Zeit ebenso die Zusammenarbeit mit den Arbeitsstellen und mit den Werkstattleitern der HORA-Spielerinnen und -spielern. In den ersten Jahren sprach man noch nicht davon, dass Proben, dass Theaterspielen Arbeit sei. Es fand ja in der Freizeit statt. Erst zehn Jahre nach der Gründung, 2003, wurde der Verein in die die Stiftung Zürliwerk integriert, eine Institution für Arbeits- und Wohnplätze für Menschen mit geistiger Behinderung. Seitdem ist HORA die einzige professionelle Kulturwerkstatt für geistig behinderte Künstlerinnen und Künstler in der Schweiz. Und seit 2009 bieten wir auch eine anerkannte Schauspiel-Ausbildung unter der Leitung von Urs Beeler an.

DM: Eine Schauspielausbildung lässt den Wunsch nach einer bestimmten Bühnenästhetik vermuten.

MB: Ganz im Gegenteil! Die Frage, wie man das scheinbar eingeschränkte Spektrum der HORA-Arbeit schauspielerisch oder formal immer wieder erweitern kann, ist zentral. Ich finde, in den ersten zehn Jahren gab es keine zwei Produktionen, die dieselbe Ästhetik verfolgten. Man hat sich jedes Mal weitergetastet: mal eine Shakespeare-Adaptation – *All the World is a Stage* – oder ein Stück mit Musik der Beatles – *Die Beatles – Eine Geburt der Welt* –, dann eine Modeschau – *Drehum: La Mode folie* –, dann ein Tanzstück – *Wir sind solcher Zeugs wie der zu träumen* –, inspiriert von Shakespeares Luftgeist Ariel... Jede dieser Produktionen war einzigartig. Vereinfachend kann man sagen: Bei der zweiten Inszenierung hat man erstmals nicht mehr mit einem bestimmten Behinderten-Wohnheim zusammengearbeitet. Bei der dritten stand zum ersten Mal ein nicht behinderter Profischauspieler mit auf der Bühne – und bei der vierten dann ein ganzes nicht behindertes Ensemble.

DM: Womit wir beim Alleinstellungsmerkmal sind. HORA ist das einzige Ensemble-Theater der Schweiz, dessen Mitglieder eine von der Invaliden-

versicherung zertifizierte geistige Behinderung haben. Doch als Theater, das mit geistig Behinderten arbeitet, steht es nicht alleine in der Schweiz.

MB: Der Unterschied ist einfach. Andere Theater stehen für eine bestimmte Ästhetik und allenfalls für eine langsame Entwicklung in die eine oder andere Richtung. Sie sind wiedererkennbar und haben eine Handschrift. Bei HORA sieht jede Produktion wieder anders aus.

DM: HORA ist, wenn normal anders ist. Ist HORA also eine unberechenbare Konstante?

Nele Jahnke: Ja, aber nicht nur gegen aussen; das ist es auch gegen innen. (*lacht*)

GM: Wir ändern uns beständig, darin sind wir konstant. Bei unserer Eigenkreation *Il sogno della vita*, frei nach Fellinis *La strada*, ging es sogar darum, die Methoden, Macken oder Stereotypen der einzelnen Spielerinnen und Spieler aufzubrechen.

NJ: Wichtig ist es festzuhalten, dass es nicht nur eine Arbeitsweise gibt. Beispielsweise ändert sich der Anteil der Improvisation je nach Regisseur oder Regisseurin, die dazustossen. In Improvisationen arbeiten wir an Kommunikationsmöglichkeiten und Zeitbegriffen und setzen dazu Stimme, Körper, die Emotion oder den Raum ein. Eine meiner Produktionen, *Normalität. Ein Musical*, begann damit, dass ich feststellte, dass einige HORA-Spielerinnen und -Spieler gut tanzen können. Das Grundthema war von ihnen abgeleitet. Ich wollte auf ihre Sehnsucht nach Normalität, auf diesen Wunsch nach Reihenhaus und Familie und auf die Themen Sexualität und Heirat eingehen. Die Ideen ergeben sich aus unserem nahen Umgang mit den Spielerinnen und Spielern. Wir sind ja täglich, von 9.30 bis 17 Uhr, mit ihnen zusammen.

MB: Tendenziell laufen Themenwahl und Produktionsabläufe nicht viel anders ab als im Stadttheater; vor allem bei der Besetzung. Man will auch bei HORA die Inszenierung um die Stärken der Schauspielerinnen und Schauspieler bauen.

NJ: Genau, und es geht keinesfalls um eine Begrädigung oder um Normalisierung von Beeinträchtigungen.

DM: Ich möchte auf HORAs bekannteste und erfolgreichste Produktion zu sprechen kommen, *Disabled Theater* in der Regie des französischen

Choreografen Jérôme Bel, die im Mai 2012 uraufgeführt wurde. Wenn sich die HORA-Leute zu Beginn vorstellen, gehen sie ganz nach vorne an die Rampe, nennen ihren Namen und ergänzen dann: «... und ich bin Schauspieler.» Ist es Ihr Wunsch, die klassische bürgerliche Definition von Theater zur Disposition zu stellen?

NJ: Für mich gilt ganz bestimmt, dass mich der herrschende Theaterbegriff und die Homogenität der Bühnenkünstlerinnen und -künstler schon immer gelangweilt haben. Man trägt Kleidergrösse 36 bis 38, man ist mindestens 1.75 cm gross und weiss.

GM: Aber ich würde unserem Theater nicht unterstellen wollen, dass es auf eine Neuprägung des klassisch bürgerlichen Theaters abzielt.

MB: Ich würde schon sagen, dass es bei uns beides gibt: Es gibt den Geist der 1980er – in der Nachfolge der 68er – mit seiner Infragestellung des etablierten Theaters, bei welcher das «Freak-Sein» als etwas Positives galt. Heute sind wir viel «normalistischer» geworden. Aktuell sollen ja sämtliche Randgruppen in die Mitte geholt werden. Damals war integratives Theater ein subversiver Versuch, mit ästhetischen Strategien in den Mainstream zu kommen, von einem grösseren Publikum beachtet zu werden.

ME: Allerdings gibt es immer noch die Unterscheidung zwischen «uns» und «den anderen». Es gibt ja auch den Unterschied zwischen weisser und schwarzer Musik oder zwischen Outsider-Kunst, Art brut, und Insider-Kunst. Aber die Grenzen beginnen, je länger man daran arbeitet, umso undeutlicher zu werden. Es ist mein Ziel, hier ein wenig Verwirrung zu stiften. Ja, wenn in jedem Schauspielhausensemble auch behinderte Schauspielerinnen und Schauspieler wären, dann müssten wir nicht mehr von «uns» und «den anderen» reden.

DM: Ist HORA ein theaterpolitisches Lern-Labor? Geht es darum, Visionen für einen anderen Theaterbegriff jenseits der Repräsentation zu untersuchen?

ME: In unserem Langzeitprojekt *Freie Republik HORA* spielen nicht behinderte Schauspielerinnen und Schauspieler im Ensemble mit, und zwar unter der Regie von behinderten Menschen. Ich glaube, alle stiegen mit einer gewissen

Portion Angst in dieses Risiko ein. Und alle verliessen HORA mit einer grossen Bereicherung. Ich glaube, viele Künstlerinnen und Künstler können hier etwas lernen: FREIHEIT, vielleicht? Ungehinderte geistige Freiheit. Oder wie es der Schauspieler Thomas Thieme in unserem Buch über das Ensemble schreibt: «In der Selbstvergessenheit liegt die Kraft, im Grenzbereich des Kontrollverlusts liegen die richtigen theatralen Wirkungen, bei jedem Schauspieler der Welt.»²

NJ: Ich bin kritisch, was die Stadttheater-Debatte betrifft; ob und wie man da in eine Nähe rücken soll. Aber die Selbstvergessenheit der Schauspielerinnen und Schauspieler schätze auch ich sehr. Und ich bin begeistert von ihrer anderen Art von Zeitlichkeit. Was ihr Bewusstsein davon betrifft, was sie tun, stelle ich fest, dass ihre Ausbildung einen grossen Unterschied ausmacht. Ich habe geistig Behinderte erstmals bei Christoph Schlingensiefel auf der Bühne erlebt, und es geschah eine Verführung hin zu einem Ort, den ich bisher nicht gekannt hatte. Jetzt erlebe ich dasselbe bei HORA wieder. Wundersame Momente, lange Szenen, in denen nichts passiert, eigene Logiken. Es ist traumhaft, was diese Schauspielerinnen und Schauspieler alles anbieten! Reproduzierbarkeit ist natürlich ein anderes Thema, dafür ist das HORA-Ensemble vielleicht das falsche.

MB: Das philosophisch Interessante ist ja: Man feiert nicht das Defizit, denn das Defizit wird nicht als solches betrachtet. Zum Beispiel diese Fähigkeit, langsam zu sein, man kann sie als grosse Begabung betrachten. In der ersten Produktion, *Aber Zeit ist Leben. Und das Leben wohnt im Herzen*, der ersten Produktion von 1993, gab es eine Schauspielerin, die unglaublich langsam war. Sie brauchte etwa eine halbe Stunde, um von der einen Bühnenseite zur anderen zu kommen. Das ist in ihrem sozialen Alltag extrem schwierig – doch im Theater, in dieser freien Adaption des Romans *Momo* von Michael Ende, konnte sie die allerwunderbarste Schildkröte Kassiopeia sein. Das ist ein Paradebeispiel dafür, dass Theater der Raum sein kann, in dem Menschen sie selbst sein können.

DM: Herr Elber, Sie haben Ihr Theater nach einer Figur aus *Momo* benannt, Meister Hora, der den

2 Marcel Bugiel; Michael Elber (Hrsg.), *Theater HORA – Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*. Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 425.

Menschen die Zeit zur Verfügung stellt. War die Gründung des Ensembles 1993 Teil Ihres Protestes, Leistungsdruck und Zeitmangel anzuprangern?

ME: Ja, Meister Hora in Michael Endes Roman *Momo* stellt den Menschen die Zeit zur Verfügung, damit sie diese mit Achtsamkeit, mit Ruhe und Gelassenheit füllen. Ich erinnere mich: Im April 1993 konnte ich einen Offenen Brief an die HORA-SchauspielerIn, die Marcel soeben erwähnt hat, im Magazin des *Tages-Anzeigers* publizieren. Ich bedankte mich bei ihr für das Vorleben einer Bedächtigkeit, einer Ruhe und Langsamkeit, die ihresgleichen sucht. Ich beklagte darin – noch vor den Jahren der Mails und Smartphones – die allgemeine Beschleunigung der Zeit in unserer Gesellschaft und meine Schwierigkeiten damit. Der Brief ist in unserem HORA-Buch abgedruckt.³ Leider bin ich nun selber in die Falle geraten und an Burn-out erkrankt. Meister Hora muss mich jetzt beraten...

DM: Kennen Sie geistig behinderte Menschen mit Burn-out?

ME: Gute Frage! Ich glaube, um in ein Burn-out zu geraten, muss man fixe Lebensziele haben. Einen Tunnelblick! Man muss ein hohes Verantwortungsgefühl besitzen. Man darf nicht im Moment leben. Lebensgenuss ist tabu. Authentizität hat da nichts verloren. Um zur Frage zurückzukommen: Nein, ich kenne niemanden dergleichen.

DM: Ihr eigentliches Interesse gilt inzwischen weniger der Regiearbeit als den Workshops, die HORA auf allen Kontinenten mit behinderten und nicht behinderten Menschen realisiert: «Null-Improvisationen» im freien Raum. Was überzeugt Sie daran in gesellschaftspolitischer oder theaterpolitischer Hinsicht?

ME: Das Einmalige, Einzigartige, nicht Fixierbare, Authentische. Das Nicht-Wiederholbare! Jede Vorstellung ist ein Geschenk an alle Beteiligten. Das Erleben von echten, emotional riskanten Begegnungen und die Vereinbarung zwischen den Spielerinnen und Spielern, behindert und

3 Ebd., S. 519.

nichtbehindert, die für das Publikum eine unwiderruflich einmalige Bühnenhandlung entstehen lässt. Das Spielen im Moment ohne Gedanken an Zukünftiges und Vergangenes. Die vier Vorstellungen des integrativen Labors *Into the Wild* 2014 in Singapur waren ein Highlight meiner künstlerischen Biografie.

Into the Wild, das wir seit 2008 laufen haben, ist aus den Erfahrungen mit den spezifischen Fähigkeiten unserer Schauspieler und Schauspielerinnen gewachsen. Es geht hier für einmal nicht darum, sich dem Theatermarkt anzubiedern und nach dessen Regeln zu funktionieren, sondern das zu tun, was *wir* können. Natürlich würde ich diese Methode gerne als Projekt in alle Schauspielhäuser der Welt hinaustragen.

DM: Wenn Theater der Raum ist, in dem sich die Schauspielerinnen und Schauspieler in ihren Stärken zeigen sollen, was bedeutet das für Ihre Produktionsbedingungen?

ME: Der nicht zu verharmlosende Unterschied zu den üblichen Produktionsbedingungen ist der erhöhte Personalbedarf, weil wir es mit Menschen mit einer Beeinträchtigung zu tun haben. Dies ist ein grosses Geschenk für die Bühnenwirkung und -präsenz, aber auch eine vermehrte Belastung und eine Schwierigkeit im organisatorischen, finanziellen und gruppendynamischen <Courant normal> eines Ensembles.

MB: Doch man darf die historische Entwicklung nicht vergessen. Die Lebensumstände von Menschen mit Down-Syndrom waren vor 20 Jahren nicht dieselben wie heute. Es gibt bessere Therapien und Fördermöglichkeiten. Früher waren für eine durchschnittliche HORA-Produktion ein bis zwei Jahre Probezeit notwendig. Was natürlich auch damit zu tun hatte, dass nur einmal die Woche geprobt werden konnte. Heute sind die stadttheaterüblichen sechs Probewochen mit Gastregisseurinnen und -regisseuren fast schon grosszügig berechnet. Zudem ist inzwischen etwa die Hälfte des Ensembles durch die hauseigene Theater-Ausbildung gegangen.

DM: Zur Entwicklung der Gruppe gehört nicht nur die Etablierung einer anerkannten Ausbildung, Sie haben sich als Verein HORA, wie vorhin erwähnt, auch in die Stiftung Züriwerk integriert.

GM: Diese Etablierung war keine Kleinigkeit, wir mussten begreifen, wie deren Mechanismen funktionieren. Aber Michael und ich kannten solche Institutionen aus unserer früheren Arbeit, wir wussten also, wo und wie wir uns anzupassen hatten. Wir kapierten bald, dass es um Kostenstellen, um Geld ging. Doch unsere Abteilung liess sich anfänglich nicht kostendeckend betreiben. Unser Alltag passte sich ständig den Bedingungen der Stiftung an. Wir erfanden uns laufend neu. Gleichzeitig musste zum Beispiel unser Probeort gut ausgelastet sein, um innerhalb der Stiftung die Mehrkosten zu rechtfertigen.

MB: Um nochmals an die Anfänge zurückzugehen. Michael hat sich jahrelang durch eine Lücke gekämpft, durch die Kluft im Behindertenmilieu zwischen denen, die verstehen, was hier passiert, und den anderen aus eher kunstfernen Kreisen. Doch die Schizophrenie existiert genauso in der regulären Kulturszene, es gibt eine Kluft zwischen dem «Normalen», Etablierten und allem, was mit Behinderung zu tun hat. Es bedarf einer Anstrengung, nicht unwillkürlich zu denken: «Behinderten-Theater? Ach, ein Sozialprojekt.» Es ist eine Leistung zu begreifen, dass es hier um eine Erweiterung künstlerischer Möglichkeiten geht. Wir müssen Kulturverantwortlichen klar machen, dass Subventionen keine Sache von Sozialgeldern sind, sondern dass ruhig auch einmal Kulturgelder fliessen dürfen.

GM: Interessant, was du sagst. Ich stiess ja später dazu und habe die HORA-Spielerinnen und -Spieler nie als Randständige gesehen. Woran liegt es denn, dass viele noch immer diese Konnotation haben? Ich verstehe oft die andere Seite nicht: Wieso sieht man das künstlerische Potential nicht?

MB: Welchem Schauspieler, welcher Schauspielerin sieht man denn gerne zu? Ungeachtet ihrer technischen Fähigkeiten finde ich 90 Prozent der Stadttheater-Schauspielerinnen und -Schauspieler uninteressant. Im HORA-Ensemble gibt es prozentual viel mehr Menschen, denen ich stundenlang zusehen könnte, ohne dass mir dabei langweilig wird. Es ist schwer zu pauschalisieren, und ich will nicht idealisieren: Aber welcher Schauspieler ist schon in der Lage, ganz einfach auf einem Stuhl zu sitzen, ohne dass er sich dabei produziert oder über seine Aussenwirkung nachdenkt? Bei HORA gelingen für mich Momente, die ich nie mehr vergesse.

GM: Die «Nullimprovisation» *Die Lust am Scheitern* war eine dieser Produktionen, die mich mit absoluter Glückseligkeit

erfüllten. Dann der Versuch, solche Dinge festzuhalten, und es eben nicht zu können, das ist der Reiz.

DM: Was sind Ihre Meilensteine? Die Produktion *Die Lust am Scheitern* zählt fraglos dazu.

MB: Das war der Meilenstein aller Meilensteine! Bis dahin hat man immer nach etablierten Formen gesucht. Bei der *Lust am Scheitern*, einem Zusammenspiel zwischen den HORA-Leuten und nicht behinderten Musikern in der Regie von Beat Fäh und Michael Elber, entstand eine Form, die es bisher nicht gab, etwas, was keiner Schablone entspricht. Die Form fand sich durch das Miteinander der Beteiligten. Nach dieser Produktion gab es immer wieder Versuche, diese Erkenntnis für andere Produktionen fruchtbar zu machen. Mit mehr oder weniger befriedigenden Ergebnissen. Meine drei Meilensteine, wenn es denn nur drei sein sollen, sind: *Die Lust am Scheitern*, *Disabled Theater* und die *Freie Republik HORA*.

ME, NJ, GM: Gut zusammengefasst!

DM: Wobei *Disabled Theater* die HORAS zu eigentlichen Rockstars des OFF-Theaters gemacht hat.

GM: Vielleicht war es falsch, vielleicht richtig, vielleicht waren wir naiv, dass wir Bel zur Zusammenarbeit einluden. Die Folgen waren jedenfalls nicht abzusehen: Wir mussten uns in jeder Hinsicht professionalisieren. HORA ist heute eine Tourneemaschine und gleichzeitig eine Produktionsstätte.

MB: Aber durch die vielen Gastspiele in grossen Theatern ist die Souveränität unserer Schauspielerinnen und Schauspieler, vor einem sehr grossen Publikum zu stehen, gewachsen.

GM: Diese Souveränität habe ich nie bezweifelt! Unsere Leute haben sie schon bei anderen Produktionen bewiesen. Die Tourneen in der ganzen Welt wurden schliesslich zur Routine.

DM: Sprechen wir über die Zukunft. Wie soll und kann sie aussehen?

NJ: Ich meine, wir stehen vor der Frage: Was ist unsere Idee von Ensemble? Es liegt eine so grosse Kraft in der Gruppe.

GM: Du sprichst von der Gruppe, und unsere aktuelle Produktion, *Freie Republik HORA*, stellt programmatisch den

Einzelnen in den Vordergrund. Siehst du es nicht als Chance für die Emanzipation, dass man nun unsere Leute durch eigene Regiearbeiten zunehmend stärker als eigenständige Persönlichkeiten wahrnimmt?

NJ: Da befinden wir uns in einem HORA-typischen Widerspruch und auf einem von vielen Spannungsfeldern: Auch gesamtgesellschaftlich finde ich die Stärkung des Individualismus problematisch. Untergräbt man damit nicht unser grosses Solidaritätsprinzip? Ich frage mich manchmal sogar, züchten wir mit unseren Inszenierungs-Experimenten Regie-Diktatorinnen und Diktatoren heran?

MB: Zu welchen Höhen kann und soll HORA nach *Disabled Theater* denn noch aufsteigen? Und was bedeuten Erfolg und Aufstieg für die Ensemblemitglieder? Wie sehr sollen sie sich dafür aufreiben? War es Teil des HORA-Gründungsgedankens, dass man ins offizielle Theater eindringen möchte? Nein, meine ich. Es ging immer nur darum, mit geistig behinderten Menschen unter professionellen Bedingungen Theater zu machen. Eine richtige Bühne, Scheinwerfer und Zeit für die Arbeit – um alles andere wollen wir uns nicht kümmern. Es soll uns einerlei sein, wie viele Menschen wir erreichen. Denn ich glaube auch, dass trotz der Auszeichnung mit dem Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring oder der Einladung zum Berliner Theatertreffen erst die wenigsten realisiert haben, welche wunderbaren Schauspielerinnen und Schauspieler hier auf der Bühne stehen. Wir sind erst ganz am Anfang. Wir brauchen noch viel Ruhe und müssen noch viel experimentieren, bis wir sagen können, dass wir wissen, wie es geht.

NJ: Wer vom Theaterpublikum hat von HORA je etwas gesehen? Oder etwas anderes als *Disabled Theater*? Diese Zahlen sind im Grunde genommen verschwindend klein.

ME: Auch wenn in der öffentlichen Wahrnehmung seit unserem Welterfolg mit *Disabled Theater* alles bestens ist, wünsche ich mir noch immer, dass wir einmal im Leben eine Produktion ohne Stress, finanzielle Überlebensprobleme und menschliche Dramen zu Ende bringen können. Es wäre toll, sich ausschliesslich der Kunst zu widmen, immer ideale Bedingungen wie beim Workshop *Into the Wild* in Singapur zu haben. Da wurde für sämtliche wichtigen Produktionsbedürfnisse gesorgt. Wunderbare Bühne, Backstage, jede Hilfe, die man sich wünschen kann, interessierte Techniker, Leute, die sich um die Schauspielerinnen und Schauspieler kümmerten, und so weiter.

MB: Der Godard-Film *La Chinoise*, in dem zum Schluss alle Maoisten sind, endet mit einem Satz, der ungefähr so lautet: «Wir glaubten, dass wir einen grossen Sprung gemacht hatten, aber wir waren erst am Anfang eines langen Marsches.»

«Man kann in andere Rollen schlüpfen, dann ist man jemand anderes auf der Bühne, das macht Spass, ich fühle mich gut. Da kann ich die Sarah ablegen, z. B. beim *Lust am Scheitern* fühle ich mich frei, man kann komische Sachen machen, die man auf der Strasse nicht machen könnte, weil die Leute uns schräg anschauen würden.»

Sarah Hess, 30 Jahre

**«Für mich ist Theater,
wenn man authentisch
sein kann, zuerst
muss man dafür seine
innere Knöpfe und
Verletzungen lösen, um
daraus zu schöpfen.
Das würde allen gut tun!
Mir bringt es viel,
um mich besser zu kennen.»»**

Nora Tosconi, 32 Jahre

En quête du temps

A propos du plaisir de l'échec transformé en volonté et en vision : discussion avec Michael Elber¹, le directeur artistique du Théâtre HORA, son adjointe Nele Jahnke, le directeur général Giancarlo Marinucci et le dramaturge Marcel Bugiel

Daniele Muscionico : Peut-on faire remonter la naissance de HORA à un moment précis ?

Michael Elber : Un dimanche, le 2 mars 1990, j'ai vu la mise en scène de la pièce *Im Stehen sitzt es sich besser* de la Zurichoise Christine Vogt, au Théâtre Gessnerallee. Plus tard, elle a déménagé à Berlin, où elle a créé la compagnie Thikwa. Dans son projet, un acteur atteint de trisomie 21 a interprété le rôle de Kaspar Hauser muet. Incroyable ! Grandiose ! Cette capacité de s'oublier totalement sur scène ! Inoubliable, pour moi ! Cette expérience a été l'étincelle qui m'a donné l'idée de tenter quelque chose de plus grand avec mon petit groupe de théâtre, composé de personnes handicapées vivant dans une institution spécialisée.

Marcel Bugiel : Cela a été pareil pour moi. Mon frère est handicapé mental. Grâce à l'engagement social de mes parents et aux contacts avec l'école de mon frère, j'ai toujours été proche des personnes handicapées. J'ai étudié les sciences théâtrales, mais, pendant longtemps, je n'ai pas pu établir de lien entre mon travail et mon frère, y compris sa particularité. Pourtant, on m'en a souvent parlé. Les gens me demandaient si je ne voulais pas faire du théâtre avec mon frère. Mais je m'y refusais, car la pédagogie théâtrale ne m'intéressait pas. Il a fallu que je voie un groupe de han-

¹ Michael Elber n'a pas pu participer à la discussion pour des raisons de maladie. Les réponses qu'il a pu apporter ultérieurement aux questions ont été intégrées au texte.

dicapés jouer une pièce – ce n’était pas HORA –, pour que je me réveille et comprenne, enfin. Il y a un fossé entre la scène culturelle ordinaire et le milieu des handicapés. Certains parents ont aussi encore de grandes retenues, car ils ne comprennent pas le sens du jeu théâtral.

Giancarlo Marinucci : Mais c’est beaucoup moins le cas qu’autrefois, non ? Au début de HORA, les parents n’étaient qu’un thème parmi d’autres ; au fil du temps, la collaboration est devenue également plus compliquée avec les lieux de travail et les directeurs d’atelier des actrices et acteurs de HORA. Dans les premières années, on ne parlait pas encore du fait que les répétitions et les pièces de théâtre représentaient du travail. Le théâtre, c’est quelque chose qui a lieu durant les loisirs. Notre association n’a été intégrée que dix ans après sa création, en 2003, à la Fondation Züriwerk, une organisation pour l’emploi et l’habitat de personnes souffrant d’un handicap mental. Depuis, HORA est le seul atelier culturel professionnel pour artistes handicapés mentaux de Suisse. Et, depuis 2009, nous proposons une formation d’acteur de théâtre sous la direction d’Urs Beeler.

DM : Une formation théâtrale laisse supposer qu’il y a un désir d’esthétique scénique particulière.

MB : Bien au contraire ! La question de savoir comment il est possible d’élargir le spectre apparemment restreint de HORA en matière de jeu ou de forme est centrale. Les dix premières années, à mes yeux, toutes les pièces ont poursuivi une esthétique différente. A chaque fois, le travail de recherche s’est poursuivi : il y a eu une adaptation de Shakespeare – *All the World is a Stage* – ou une pièce avec la musique des Beatles – *Die Beatles – Eine Geburt der Welt* –, suivie par un défilé de mode – *Drehum : La Mode folie* –, puis une pièce de danse – *Wir sind solcher Zeugs wie der zu träumen*, inspirée de l’esprit aérien Ariel de Shakespeare. Toutes ces productions étaient uniques. Pour simplifier, on peut dire que lors de la deuxième mise en scène, nous avons pour la première fois renoncé à travailler avec une institution pour personnes handicapées. Avec la troisième pièce, pour la première fois, un acteur professionnel non handicapé a joué avec la compagnie. Dans la quatrième pièce, tout un groupe d’artistes non handicapés était avec nous sur scène.

DM : Ce qui nous amène à la particularité de HORA, qui est la seule compagnie théâtrale de Suisse dont les membres ont un handicap mental reconnu par l'assurance-invalidité. Mais on trouve d'autres troupes en Suisse qui travaillent avec des handicapés mentaux.

MB : La différence est simple. D'autres compagnies défendent une certaine esthétique et, à la rigueur, un développement lent dans l'une ou l'autre direction. Elles sont reconnaissables et ont une signature. Avec HORA, toutes les créations sont différentes.

DM : HORA est l'image même de ce qui, normalement, est différent. La compagnie a-t-elle une constante d'imprévisibilité ?

Nele Jahnke : Oui, mais pas seulement vis-à-vis de l'extérieur. C'est aussi le cas à l'intérieur (*rives*).

GM : Nous changeons en permanence, c'est en cela que nous sommes constants. Dans notre création, *Il sogno della vita*, adapté librement de *La strada* de Fellini, il s'agissait même de rompre avec les méthodes, les défauts ou les stéréotypes individuels des actrices et des acteurs.

NJ : Il est important de souligner que nous n'avons pas une seule manière de travailler. Ainsi, la part donnée à l'improvisation change selon les metteurs en scène. Dans l'improvisation, nous travaillons sur les possibilités de communication et les concepts de temps, et nous utilisons les voix, les corps, l'émotion ou l'espace. L'idée de l'une de mes créations, *Normalität. Ein Musical*, m'est venue lorsque j'ai constaté que certaines actrices et acteurs de HORA dansaient bien. Le sujet de base est venu d'eux. J'ai voulu traiter cette aspiration à la normalité, ce désir de famille et de maison mitoyenne, et aborder la thématique de la sexualité et du mariage. Les idées naissent de notre proximité avec les actrices et les acteurs. Nous passons toutes nos journées ensemble, de 9h30 à 17 heures.

MB : De manière générale, le choix des thèmes et la manière de les traiter ne se déroulent pas bien différemment que dans les théâtres établis, surtout en ce qui concerne le choix des acteurs. Chez HORA aussi, la mise en scène se base sur les compétences des actrices et des acteurs.

NJ : Exactement, et il ne s'agit en aucun cas d'une canalisation ou d'une normalisation des déficiences.

DM : J'aimerais à présent que nous parlions de *Disabled Theater*, créée en mai 2012 avec une mise en scène du chorégraphe français Jérôme Bel, la pièce la plus connue de HORA, qui est aussi celle qui a rencontré le plus grand succès. Lorsque les membres de la compagnie se présentent, au début du spectacle, ils vont au bout de la scène, devant le public, disent leur nom et complètent avec « ... et je suis acteur. » Est-ce votre désir de remettre en question la définition classique et bourgeoise du théâtre ?

NJ : En ce qui me concerne, le concept théâtral dominant et l'homogénéité des artistes de scène m'ont toujours ennuyée. La taille des habits est de 36 à 38, il faut mesurer au moins 1 mètre 75 et être blanc.

GM : Mais je ne voudrais pas insinuer que notre théâtre vise une nouvelle orientation du théâtre classique bourgeois.

MB : Je dirais que nous avons les deux : il y a, d'une part, l'esprit des années 1980 – dans la foulée de 1968 – avec la remise en question du théâtre établi, période durant laquelle “être freak” était considéré comme quelque chose de positif. Aujourd'hui, la “normalité” est à nouveau plus forte : une tentative de ramener tous les groupes marginaux vers un juste milieu se dessine actuellement. Autrefois, le théâtre intégrant consistait en une tentative subversive d'arriver dans les courants “mainstream” avec des stratégies esthétiques pour trouver un plus large public.

ME : Pourtant la différence entre « nous » et « les autres » demeure. Il y a aussi la différence entre musique blanche et musique noire ou entre l'art “outsider”, l'art brut et l'art pour “insiders”. De fait, plus on y travaille, plus les frontières deviennent floues. Il s'agit, pour ma part, de créer un peu de confusion. Oui, s'il y avait des actrices et acteurs handicapés dans toutes les troupes de théâtre, nous ne devrions plus parler de « nous » et des « autres ».

DM : Est-ce que la compagnie est un laboratoire d'éducation à la politique du théâtre ? Est-ce que vous explorez des visions qui pourraient déboucher sur un autre concept de théâtre ?

ME : Dans notre projet à long terme, *Freie Republik HORA*, des actrices et acteurs non handicapés jouent dans la com-

pagnie, sous la direction de personnes handicapées. Je crois que tous ont pris le risque avec une certaine appréhension. Et tous sont repartis en s'étant beaucoup enrichis. A mes yeux, de nombreux artistes peuvent apprendre quelque chose de cette expérience : la LIBERTÉ, peut-être ? Une liberté mentale sans obstacle. Ou, comme l'écrit l'acteur Thomas Thieme dans le livre que nous avons consacré à la compagnie : « La force demeure dans l'oubli de soi-même, les vrais effets théâtraux résident dans la zone floue de la perte de contrôle, chez tous les acteurs du monde. »²

NJ : Le débat sur la nécessité ou non de se rapprocher des théâtres établis, et, si oui, sur la manière de le faire, m'inspire du scepticisme. Moi aussi, j'apprécie beaucoup l'oubli de soi des actrices et des acteurs. Et je suis enthousiaste devant leur temporalité différente. Quant à la conscience de ce qu'ils font, je constate de grandes différences selon leur formation. C'est chez Christoph Schlingensiefel que j'ai vu pour la première fois des personnes mentalement handicapées sur une scène. Ce spectacle m'a séduite et emmenée vers des lieux que je ne connaissais pas encore. Je revis cela aujourd'hui avec HORA. Moments merveilleux, longues scènes durant lesquelles il ne se passe rien, logiques propres. Ce que ces actrices et acteurs proposent est sublime ! La reproductibilité, c'est une autre question. Sur ce point, la compagnie HORA n'est peut-être pas la bonne adresse.

MB : Je trouve philosophiquement intéressant que l'on ne célèbre pas les déficiences, car elles ne sont pas considérées comme telles. On peut par exemple voir la capacité à la lenteur comme une grande qualité. Dans la première pièce, *Aber Zeit ist Leben. Und das Leben wohnt im Herzen*, datant de 1993, une actrice était incroyablement lente. Il lui fallait à peu près une demi-heure pour passer d'un côté de la scène à l'autre. Dans sa vie quotidienne, c'est une chose extrêmement difficile, mais au théâtre, dans cette adaptation libre du roman *Momo* de Michael Ende, elle pouvait incarner d'une façon merveilleuse la tortue Cassiopée. Cet exemple montre parfaitement que le théâtre est un espace où les personnes peuvent être elles-mêmes.

2 Marcel Bugiel ; Michael Elber (éd.), Theater HORA – *Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*, Berlin : Theater der Zeit, 2014, p. 425 [trad. fr. de la citation: Ariane Gigon].

DM : Vous vous êtes inspiré, Monsieur Elber, d'un personnage de *Momo* (Maître Hora) pour le nom de votre troupe, un personnage qui met le temps à disposition des êtres humains. Est-ce que vous avez fondé la compagnie en 1993, pour, entre autres, dénoncer la pression à la performance et le manque de temps ?

ME : Oui, dans le roman *Momo* de Michael Ende, Maître Hora met le temps à disposition des êtres humains afin que ceux-ci l'investissent de leur pleine conscience, de calme et de sérénité. En avril 1993, j'ai publié, dans le « Magazine » du *Tages-Anzeiger*, une lettre ouverte à l'actrice que Marcel vient de mentionner. Je la remerciais de montrer le temps de la réflexion, du calme et de la lenteur d'une manière incomparable. J'y critiquais, bien avant l'usage généralisé des emails et des smartphones, l'accélération du temps dans notre société et les difficultés que cela me posait. La lettre est imprimée dans notre livre sur HORA.³ Malheureusement, je suis aujourd'hui moi-même tombé dans le piège et j'ai souffert d'un burn-out. Maître Hora devrait me donner des conseils...

DM : Connaissez-vous des handicapés qui ont des burn-out ?

ME : Bonne question ! Je crois que le burn-out survient chez des personnes qui ont des buts fixes dans la vie. Une vision de tunnel ! Il faut avoir un fort sentiment de responsabilité. Il ne faut pas vivre dans le moment présent. Jouir de la vie est tabou. L'authenticité n'a rien à faire ici. Pour répondre à la question : non, je ne connais personne qui serait dans ce cas.

DM : Votre travail consiste aujourd'hui moins à mettre en scène qu'à organiser des ateliers sur tous les continents avec des personnes handicapées et des personnes non handicapées. Le principe de l'« improvisation zéro » dans l'espace libre. Qu'est-ce qui vous convainc dans ce travail, en termes de politique sociale ou de politique du théâtre ?

3 Ibid, p. 519.

ME : Ce qui est unique, particulier, non fixable, authentique. Ce qui n'est pas reproductible ! Toutes les représentations sont un cadeau aux participants. Vivre ces rencontres, véritables, émotionnellement risquées et passer un accord avec les actrices et acteurs, handicapés et non-handicapés, qui permette de faire naître une action scénique unique, inoubliable : voilà ce qui me convainc. Les quatre représentations du laboratoire intégratif *Into the Wild*, en 2014 à Singapour, ont été des moments marquants de ma biographie artistique.

Into the Wild, que nous tournons depuis 2008, a grandi avec les qualités spécifiques de nos actrices et de nos acteurs. Pour une fois, il ne s'agit pas ici de s'acclimater au marché du théâtre et de fonctionner d'après leurs règles, mais de faire ce que *nous* maîtrisons. Il va sans dire que je verrais volontiers cette méthode utilisée en tant que projet dans tous les théâtres du monde.

DM : Quelle influence exerce un théâtre en tant qu'espace dans lequel les actrices et acteurs devraient pouvoir montrer leurs points forts sur les conditions de création ?

ME : La différence avec les conditions de création ordinaires ne doit pas être minimisée. Elle se traduit par un besoin plus élevé en personnel, car nous travaillons avec des personnes qui ont une déficience. C'est un vrai cadeau pour l'effet et la présence sur scène, mais aussi une charge de travail plus grande et des difficultés d'ordre organisationnel, financier et de dynamique de groupe pour le "courant normal" d'une troupe de théâtre.

MB : Mais il ne faut pas oublier l'évolution historique. Il y a vingt ans, les conditions de vie des personnes avec un syndrome de Down n'étaient pas les mêmes qu'aujourd'hui. Les thérapies et les possibilités d'encouragement se sont améliorées. Avant, il fallait entre une et deux années de répétition en moyenne pour créer une pièce de *HORA*. Cette durée était bien sûr liée au fait que nous ne pouvions répéter qu'une fois par semaine. Aujourd'hui, on peut généreusement compter sur les six semaines de répétition, usuelles au théâtre, avec des metteuses et metteurs en scène invités. En outre, près de la moitié des membres de la troupe ont désormais suivi la formation théâtrale interne à la troupe.

DM : La mise en place d'une formation reconnue n'est pas le seul élément montrant l'évolution de la troupe. Comme déjà mentionné plus haut, vous avez intégré HORA en tant qu'association à la Fondation Züriwerk.

GM : Cela n'a pas été une mince affaire. Nous avons dû comprendre comment leurs mécanismes fonctionnent. Mais Michael et moi connaissions de telles institutions par notre travail précédent. Nous savions où et comment nous devions nous adapter. Nous avons vite compris qu'il s'agissait de dépenses et d'argent. Mais, au début, notre division ne couvrait pas ses coûts. Notre quotidien s'est adapté en permanence aux conditions posées par la fondation. Nous nous sommes constamment réinventés. En même temps, nous devions, par exemple, bien occuper le lieu des répétitions, pour justifier les coûts supplémentaires au sein de la fondation.

MB : Je voudrais encore une fois revenir à nos débuts. Au fil des années, Michael s'est frayé un chemin à travers un interstice, voire le fossé existant dans le milieu des handicapés, entre ceux qui comprennent ce qui se passe et ceux qui se trouvent éloignés de l'art. Cette schizophrénie existe toutefois de la même manière dans les milieux artistiques usuels. Il y a, là aussi, un fossé entre la "normalité", ce qui est établi, et tout ce qui a un lien avec le handicap. Il fallait faire un effort pour ne pas penser : « Du théâtre avec des handicapés ? Ah, un projet social. » Il n'est pas facile de comprendre qu'il s'agit d'un élargissement des possibilités artistiques. Nous devons expliquer aux responsables culturels que les subventions ne sont pas des dépenses sociales, mais qu'ils peuvent aussi, de temps en temps, accorder tranquillement des subsides culturels.

GM : Ce que tu dis est intéressant. Je suis arrivé plus tard que toi et je n'ai jamais vu les actrices et acteurs de HORA comme des marginaux. A quoi cela tient-il que de nombreuses personnes continuent à souffrir de cette connotation ? Pourquoi ne voit-on pas le potentiel artistique ? C'est souvent cet aspect-ci que je ne comprends pas.

MB : Quel acteur, quelle actrice regarde-t-on volontiers ? Indépendamment de leurs compétences techniques, je trouve que près de 90 % des actrices et acteurs des compagnies de théâtre institutionnel ne sont pas intéressants. Chez HORA, le pourcentage d'acteurs que je pourrais regarder pendant des heures, sans m'ennuyer, est bien plus élevé. Il est tou-

tefois difficile de généraliser, et je ne veux pas idéaliser : mais quel acteur serait capable de s'asseoir sur une chaise, tout simplement, sans se produire ou sans réfléchir à l'effet qu'il produit ? Avec HORA, il y a des moments que je n'oublie jamais.

GM : Dans *Die Lust am Scheitern* [Le plaisir de l'échec], le principe de l'« improvisation zéro » en a fait l'une de ces créations qui me remplissent de bonheur. La tentative de maintenir de telles réussites, et de ne pas y parvenir, est précisément une motivation.

DM : Quels sont les moments-clés de l'histoire de la compagnie ? La création *Die Lust am Scheitern* en fait sans aucun doute partie.

MB : C'est le moment-clé de tous les moments-clés ! Avant lui, nous avons toujours cherché d'après des formes établies. De cette pièce (un travail des membres de HORA avec des musiciens non handicapés, dans la mise en scène de Beat Fähr et de Michael Elber), une forme inédite est née, quelque chose qui ne correspondait à aucun moule. Elle est née de la collaboration entre toutes les personnes impliquées. Après cela, nous avons essayé de faire fructifier le résultat dans d'autres créations, avec des issues plus ou moins satisfaisantes. Si je dois n'en citer que trois, je dirais que les moments-clés sont *Die Lust am Scheitern*, *Disabled Theater* et *Freie Republik HORA*.

ME, NJ, GM : Bien résumé !

DM : *Disabled Theater* a fait des membres de la compagnie de véritables “rockstars” du théâtre indépendant.

GM : Peut-être était-ce faux, peut-être juste, peut-être avons-nous fait preuve de naïveté en invitant Jérôme Bel à faire la mise en scène. Nous n'en avons en tout cas pas prévu les conséquences : nous avons dû nous professionnaliser, à tous égards. HORA est aujourd'hui une machine de tournées et, en même temps, un lieu de création.

MB : Pourtant, avec les présentations de la pièce dans de grands théâtres, devant un nombreux public, la maîtrise des actrices et des acteurs s'est encore accrue.

GM : Je n'ai jamais douté de cette maîtrise ! Les membres de la compagnie avaient déjà pu faire leurs preuves avec

d'autres créations. En fin de compte, les tournées dans le monde entier se sont transformées en routine.

DM : Parlons de l'avenir. A quoi devrait-il et pourrait-il ressembler ?

NJ : La question à laquelle nous devons répondre est la suivante : quelle est notre idée de troupe théâtrale ? Il y a une telle force dans le groupe.

GM : Tu parles du groupe et, dans notre dernière création, *Freie Republik HORA*, ce sont les individus qui sont à l'avant-plan. Nos membres, à partir de leur propre travail de mise en scène, sont perçus de plus en plus fortement comme des personnalités autonomes : ne penses-tu pas qu'il s'agisse d'une chance d'émancipation ?

NJ : Nous voici dans une de ces contradictions typiques de HORA et dans l'un de nos nombreux champs de tension : à mes yeux, le renforcement de l'individualisme est aussi problématique sur le plan sociétal. N'enterrons-nous pas ainsi notre grand principe, celui de la solidarité ? Je me demande même parfois si nous ne sommes pas en train de faire naître des dictatrices et des dictateurs avec nos expériences de mises en scène.

MB : A quelle hauteur la troupe HORA doit-elle et peut-elle encore s'élever, après *Disabled Theater* ? Que signifient le succès et l'élevation pour les membres de la compagnie ? A quel point doivent-ils s'user dans ce processus ? Est-ce que percer dans le théâtre officiel faisait partie des réflexions ayant mené à la création de la compagnie ? Je pense que non. Il s'est toujours agi de faire du théâtre avec des personnes mentalement handicapées, dans des conditions professionnelles. Une vraie scène, des spots lumineux et du temps pour le travail – nous ne voulions rien d'autre. La grandeur de notre public devrait nous être égale. Je crois aussi que très peu de gens ont pris conscience, par le Grand prix suisse de théâtre / Anneau Hans-Reinhart ou avec l'invitation aux Rencontres théâtrales de Berlin, que des actrices et acteurs extraordinaires étaient sur scène. Ce n'est que le début. Nous avons encore besoin de beaucoup de calme et devons encore beaucoup expérimenter avant de pouvoir dire que nous savons comment cela fonctionne.

NJ : Qui, au sein du public de théâtre, a déjà vu une pièce de HORA ? Ou quelque chose d'autre que *Disabled Theater* ? Fondamentalement, ces chiffres sont très faibles.

ME : Même si tout est pour le mieux dans la perception du grand public après le succès mondial de *Disabled Theater*, je souhaite encore et toujours que nous puissions un jour préparer une création qui soit dénuée de stress, de problèmes financiers et de drames humains sans fin. Ce serait fantastique de pouvoir se consacrer exclusivement à l'art, de toujours avoir des conditions idéales comme celles que nous avons pour l'atelier *Into the Wild* à Singapour, où des solutions avaient été trouvées pour tous les besoins de la production. Une scène magnifique, des coulisses, toute l'aide que l'on peut souhaiter, des techniciens intéressés, des gens qui s'occupaient des actrices et des acteurs, et j'en passe.

MB : A la fin de *La Chinoise* de Jean-Luc Godard, lorsque tous deviennent maoïstes, il y a une phrase qui dit à peu près cela : « Nous croyions avoir fait un grand bond en avant, mais nous n'étions qu'au début d'une longue marche. »



HORA-Regisseurin Sarah Hess und HORA-Leiter Michael Elber bei den Proben von *Über Leben auf der Strasse* im Rahmen des Projekts *Freie Republik HORA – Phase 3*, Backstein, Rote Fabrik, 16.01.2016
Foto: © Niklaus Spoerri / Theater HORA

Alla ricerca del tempo

A proposito del piacere del fallimento tramutato in volontà e visione: intervista con Michael Elber¹, direttore artistico del Theater HORA, il suo braccio destro Nele Jahnke, il direttore generale Giancarlo Marinucci e il consulente drammaturgico Marcel Bugiel

Daniele Muscionico: È possibile fare risalire la nascita di HORA a un momento preciso?

Michael Elber: Una domenica, per la precisione il 2 marzo 1990, ho assistito allo spettacolo *Im Stehen sitzt es sich besser* della regista zurighese Christine Vogt alla Gessnerallee. Qualche tempo dopo Christine si è trasferita a Berlino, dove ha fondato il Theater Thikwa. In questa produzione un attore con la sindrome di Down interpretava il ruolo di Kaspar Hauser, il ragazzo “selvaggio” pressoché privo della parola. Incredibile! La sua straordinaria capacità di dimenticare totalmente se stesso in scena! Indimenticabile per me! Questa esperienza mi ha stimolato ad osare qualcosa di più con il mio piccolo gruppo teatrale costituito da persone con una disabilità mentale che convivevano in un pensionato.

Marcel Bugiel: Ho vissuto anch'io un'esperienza simile. Mio fratello ha un handicap mentale. Grazie all'impegno sociale dei miei genitori e al contatto con la scuola di mio fratello sono sempre stato vicino alle persone disabili. Poi ho studiato Scienze teatrali, ma per lungo tempo non riuscivo a mettere in relazione il mio lavoro e mio fratello, con la sua particolarità. Eppure molti mi chiedevano: «Perché non fai teatro con tuo fratello?» Ma io mi rifiutavo, perché non ero interessato alla pedagogia teatrale. Solo dopo avere visto

¹ Michael Elber non ha potuto partecipare alla discussione per ragioni di salute. È stato intervistato in un secondo momento e le sue risposte sono state integrate a posteriori nel testo.

in scena un gruppo di persone disabili – non si trattava del Theater HORA – ho avuto un’illuminazione. Esiste tuttora un abisso fra la scena culturale regolare e l’ambiente artistico dei disabili. E talvolta si incontra anche reticenza da parte di alcuni genitori che non capiscono il senso del teatro.

Giancarlo Marinucci: Ma in misura minore rispetto al passato, o no? All’inizio i genitori erano solo uno dei temi; nel corso degli anni si è fatta più complessa anche la collaborazione con i luoghi di lavoro e i direttori dei laboratori protetti delle attrici e degli attori di HORA. Durante i primi anni gli spettacoli e le prove teatrali non venivano considerati come un mestiere e dovevano svolgersi nel tempo libero. Solo dieci anni dopo la creazione della compagnia, nel 2003, la nostra associazione è stata integrata nella Fondazione Züriwerk, che offre lavoro e alloggio a persone disabili. A tutt’oggi HORA è l’unico atelier professionistico per artiste e artisti con una disabilità mentale esistente in Svizzera. E dal 2009 disponiamo anche di una scuola di arte drammatica ufficialmente riconosciuta, diretta da Urs Beeler.

DM: Una scuola di arte drammatica fa pensare alla volontà di perseguire un’estetica teatrale ben definita.

MB: Al contrario! L’assidua ricerca di possibilità per ampliare lo spettro apparentemente ristretto dell’attività artistica di HORA, sia sul piano formale che attoriale, riveste un ruolo centrale. A me sembra che, nei primi dieci anni, praticamente nessuna produzione si sia basata sulla stessa estetica. Abbiamo continuato a sperimentare di volta in volta, passando da un adattamento da Shakespeare (*All the World is a Stage*) a una pièce con musica dei Beatles (*Die Beatles – Eine Geburt der Welt*) e da una sfilata di moda (*Drehum: La Mode folie*) a uno spettacolo di danza (*Wir sind solcher Zeugs wie der zu träumen*, ispirato ad Ariel, lo spirito dell’aria della *Tempesta* di Shakespeare). Ognuna di queste produzioni era unica nel suo genere. Semplificando si potrebbe dire che nel nostro secondo spettacolo abbiamo smesso di lavorare esclusivamente con una determinata istituzione per disabili; nel terzo abbiamo ingaggiato per la prima volta un attore professionista non disabile e nel quarto abbiamo collaborato con un’intera compagnia di persone senza handicap.

DM: E questo ci riporta alla peculiarità di HORA, che è l'unica compagnia professionistica esistente in Svizzera costituita esclusivamente da persone con una disabilità mentale attestata dall'assicurazione invalidità. Tuttavia, anche altre istituzioni teatrali svizzere lavorano con disabili mentali.

MB: La differenza consiste semplicemente nel fatto che altre compagnie si identificano con una determinata estetica, o perlomeno perseguono un lento sviluppo nell'una o nell'altra direzione. Sono facilmente riconoscibili e possiedono una propria cifra estetica. Le produzioni di HORA divergono invece totalmente l'una dall'altra.

DM: Si potrebbe dunque dire che per HORA sia normale ciò che è diverso e che la compagnia abbia una costante d'imprevedibilità?

Nele Jahnke: Sì, ma non solo all'esterno, anche all'interno (*ride*).

GM: Siamo coerenti solo nel fatto di essere in perenne mutamento. Nella nostra produzione *Il sogno della vita*, liberamente tratta dal film *La strada* di Fellini, abbiamo tentato addirittura di scardinare i metodi, i difetti o le stereotipie dei singoli attori e delle singole attrici.

NJ: È importante sottolineare che non ci basiamo su un unico metodo di lavoro. La parte di improvvisazione, ad esempio, può variare a seconda dei registi con cui collaboriamo. Nell'ambito delle improvvisazioni ci concentriamo sulle possibilità comunicative e le nozioni di tempo avvalendoci della voce, del corpo, delle emozioni e dello spazio. Una delle mie produzioni, *Normalität. Ein Musical*, trae ispirazione dal fatto di essermi resa conto che alcuni attori e attrici della compagnia se la cavavano bene con la danza. Il tema di fondo prende spunto dal loro desiderio di normalità, dal sogno di avere una cassetta a schiera e una famiglia, e volevo anche cimentarmi con tematiche come la sessualità e il matrimonio. Le idee nascono dal nostro stretto rapporto con le attrici e gli attori, con i quali condividiamo buona parte della giornata, dalle 9.30 alle 17.

MB: Tendenzialmente la scelta tematica e le modalità di realizzazione non divergono molto da quelle dei teatri stabili, soprattutto per quanto riguarda il casting. Anche i nostri spettacoli si basano sui punti di forza delle attrici e degli attori.

NJ: Esatto, e non si tratta assolutamente di canalizzare o normalizzare i loro handicap.

DM: Ora vorrei discutere con voi della produzione che ha reso celebre il Theater HORA in tutto il mondo: *Disabled Theater*, la cui regia è stata affidata al coreografo francese Jérôme Bel e che ha debuttato nel maggio del 2012. Nella scena iniziale i membri della compagnia si dirigono verso il proscenio e si presentano al pubblico aggiungendo «... e sono un attore». Intendete forse rimettere in questione la definizione classica e borghese di «teatro»?

NJ: Personalmente ho sempre trovato noiosa la concezione dominante di «teatro» e l'omogeneità delle artiste e degli artisti della scena. La taglia dei capi di abbigliamento deve essere una 36 o una 38, si deve essere alti almeno 1.75 cm, ed essere bianchi.

GM: Ma non vorrei insinuare che la nostra compagnia intenda ridefinire il teatro classico e borghese.

MB: Direi che nella nostra compagnia si riscontrano entrambe le tendenze: da un lato c'è lo spirito degli anni Ottanta, periodo durante il quale, sulla scia del Sessantotto, il teatro istituzionale veniva contestato ed "essere freak" aveva una connotazione positiva. Oggi stiamo diventando più "normalistici", in concomitanza con la tendenza generale a riavvicinare tutti i gruppi marginali al centro. In passato il teatro integrativo era un tentativo di infiltrarsi nel "mainstream", tramite determinate strategie estetiche, per attirare l'attenzione di un pubblico più ampio.

ME: Tuttavia, continua a sussistere una differenza fra «noi» e «gli altri», come continua a sussistere una differenza fra la musica dei neri e dei bianchi o fra Arte Outsider (o Art Brut) e Arte Insider. Continuando ad intaccarli, però, i confini cominciano a dissolversi. Il mio obiettivo è creare confusione: se in tutte le compagnie dei teatri stabili ci fossero anche attrici e attori con disabilità, non avrebbe più senso parlare di «noi» e degli «altri».

DM: HORA sarebbe quindi un laboratorio sperimentale di politica teatrale? Intendete forse esplorare possibili idee per una nuova concezione del teatro, al di là della mera rappresentazione?

ME: Il nostro progetto a lungo termine, *Freie Republik HORA*, oltre ai membri della compagnia coinvolge anche attori e attrici non disabili sotto la direzione di registe e registi disabili. Credo che tutti abbiano accettato di partecipare a questo progetto rischioso con un po' di ansia; ma tutti hanno vissuto la collaborazione con il Theater HORA come un arricchimento. Molti artisti e artiste potrebbero imparare qualcosa da un'esperienza di questo tipo: la LIBERTÀ, forse? Una libertà illimitata della mente oppure, come ha scritto l'attore Thomas Thieme nel nostro libro dedicato ai primi vent'anni della compagnia: «Per ogni attore, in tutto il mondo, la forza espressiva risiede nella capacità di dimenticare se stesso in scena e il vero effetto teatrale si concretizza al limite della perdita di controllo.»²

NJ: Io sono piuttosto critica nei confronti del dibattito sul teatro istituzionale: se e in che misura si debba tendere a un avvicinamento. Ma apprezzo moltissimo anch'io la capacità degli attori e delle attrici di dimenticare se stessi. E sono entusiasta della loro diversa percezione del tempo. Per quanto riguarda la consapevolezza del loro agire in scena, ho potuto constatare che la formazione professionale fa una grande differenza. Ho visto per la prima volta persone con una disabilità mentale in scena in una produzione di Christoph Schlingensiefel e ne sono rimasta affascinata; questa esperienza mi ha condotta verso territori sconosciuti. E ora rivivo la stessa cosa con il Theater HORA: momenti magici, lunghe scene durante le quali non succede nulla, una logica del tutto singolare. Il repertorio espressivo di queste attrici e attori è fantastico! La riproducibilità ovviamente è tutto un altro discorso, la nostra compagnia in questo senso non è esemplare.

MB: Sul piano filosofico è interessante constatare che non si tratta di celebrare la menomazione, perché essa non viene considerata tale. La lentezza può ad esempio rivelarsi un grande talento. Nella nostra prima produzione *Aber Zeit ist Leben. Und das Leben wohnt im Herzen*, del 1993, c'era un'attrice estremamente lenta. Ci impiegava mezz'ora per spostarsi da una parte all'altra del palcoscenico. Per la sua vita sociale ciò costituiva ovviamente un impedimento, ma a teatro, nel nostro libero adattamento del romanzo *Momo*

2 Marcel Bugiel; Michael Elber (a cura di), *Theater HORA - Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*, Berlino: Theater der Zeit, 2014, p. 425.

di Michael Ende, poteva impersonare in modo meraviglioso la tartaruga Cassiopea. Questo esempio mostra in modo emblematico come il teatro sia un luogo in cui le persone possono essere se stesse.

DM: Signor Elber, la Sua compagnia, fondata nel 1993, deve il proprio nome a un personaggio del romanzo *Momo*, Mastro Hora, che mette il tempo a disposizione degli esseri umani. Si è trattato forse di un atto di protesta, per denunciare la pressione e la cronica mancanza di tempo nella società contemporanea?

ME: Sì, nel romanzo *Momo* di Michael Ende Mastro Hora distribuisce il tempo agli umani affinché lo impieghino con consapevolezza, calma e serenità. Mi ricordo che nell'aprile del 1993 ero riuscito a pubblicare, nel settimanale «Magazin» del *Tages-Anzeiger*, una lettera aperta all'attrice della compagnia a cui ha accennato prima Marcel. La ringrazio perché, con la sua ponderatezza, calma e lentezza era un grande esempio di vita; nella stessa lettera mi lamentavo anche – molto prima dell'era degli email e degli smartphone – della tendenza generale nella nostra società a una crescente frenesia e delle difficoltà che ciò mi causava. Questa lettera è stata pubblicata anche nel nostro libro sul Theater HORA.³ Purtroppo anch'io mi sono lasciato trascinare nel vortice e ora ho un burnout. Mi servirebbero i consigli di Mastro Hora...

DM: Conosce disabili mentali con un burnout?

ME: Buona domanda! Secondo me, per ritrovarsi in una situazione di burnout bisogna avere degli obiettivi di vita prefissati: una visione a tunnel! Si deve avere un forte senso di responsabilità, non si deve vivere nel qui e ora, è severamente vietato godersi la vita, non si deve lasciare spazio alla spontaneità. Per tornare alla Sua domanda: no, non conosco nessun disabile che abbia un burnout.

DM: Attualmente il Suo interesse, più che alla regia, è rivolto ai workshop basati sul concetto di «improvvisazione totale» in spazi liberi, che il

3 Idem, p. 519.

Theater HORA organizza in tutto il mondo con persone con e senza handicap. Quali aspetti di questo approccio trova particolarmente convincenti sul piano sociopolitico o politico-teatrale?

ME: L'eccezionalità, l'unicità, l'indefinibilità, l'autenticità. L'irripetibilità! Ogni rappresentazione è un regalo ai singoli partecipanti. Mi affascina anche il fatto di poter vivere appieno degli incontri autentici e rischiosi sul piano emotivo come pure l'intesa fra attrici e attori – disabili e non – da cui nasce un'azione scenica unica e indimenticabile per il pubblico. Oppure l'essere in scena senza pensare al futuro o al passato. Le quattro rappresentazioni del laboratorio integrativo *Into the Wild*, che abbiamo realizzato a Singapore nel 2014, rientrano fra i momenti più importanti del mio percorso artistico.

Into the Wild, che abbiamo in repertorio dal 2008, si è sviluppato grazie all'esperienza con le capacità delle nostre attrici e dei nostri attori. Per una volta non si trattava di adeguarci al mercato teatrale e funzionare in base alle sue regole, ma di mettere in luce quello che sapevamo fare noi. Ovviamente mi piacerebbe poter sperimentare questo approccio in tutti i teatri stabili del mondo.

DM: Cosa implica concretamente in termini di condizioni di produzione il vostro modo di intendere il teatro come uno spazio in cui le attrici e gli attori possano valorizzare i propri punti di forza?

ME: La principale differenza, tutt'altro che irrisoria, rispetto alle usuali condizioni di produzione consiste nel fatto che abbiamo bisogno di più personale, dato che lavoriamo con persone disabili. Se da un lato ciò è un grande regalo sul piano dell'effetto teatrale e della presenza scenica, dall'altro comporta anche un onere maggiore e parecchie difficoltà per quanto concerne l'organizzazione, il finanziamento e la dinamica di gruppo nella gestione della compagnia.

MB: Non dobbiamo però dimenticare l'evoluzione storica. Oggi le condizioni di vita delle persone con la sindrome di Down sono cambiate notevolmente rispetto a vent'anni fa. Le terapie e gli incentivi sono migliorati. In passato per portare in scena uno spettacolo del Theater HORA erano necessari in media due anni di prove, anche perché potevamo provare solo una volta alla settimana. Oggi le regolari sei

settimane di prove di cui possiamo disporre, come qualunque compagnia di un teatro stabile, quando collaboriamo con registe e registi esterni sono più che sufficienti. Inoltre, nel frattempo, circa la metà dei membri della compagnia ha frequentato la nostra formazione professionale interna.

DM: Per l'evoluzione di un gruppo teatrale non basta istituire un percorso formativo ufficialmente riconosciuto. Come accennato in precedenza, l'Associazione Theater HORA è stata integrata nella Fondazione Züriwerk.

GM: Questa integrazione non è stata una cosa da poco, abbiamo dovuto capire il loro funzionamento. Michael ed io, tuttavia, avevamo già avuto a che fare con istituzioni simili nelle nostre occupazioni precedenti e sapevamo in che misura era necessario adeguarci. Avevamo capito in fretta che era una questione di soldi. Siccome all'inizio il nostro dipartimento non riusciva a coprire tutti i costi, la nostra vita quotidiana doveva adattarsi alle condizioni della Fondazione. Eravamo costretti a reinventarci di continuo. Al contempo dovevamo sfruttare al massimo lo spazio in cui provavamo, per potere giustificare le spese supplementari di fronte ai responsabili della Fondazione.

MB: Tornando di nuovo agli esordi: Michael, dopo lunghi anni, è riuscito ad aprirsi un varco nella trincea che sussiste nell'ambiente dei disabili fra coloro che capiscono cosa stiamo facendo e le cerchie poco inclini all'arte. Comunque questa schizofrenia si riscontra anche nella scena culturale regolare; anche lì c'è un abisso fra ciò che è "normale", istituzionalizzato, e tutto ciò che ha a che vedere con la disabilità. Richiede uno sforzo non pensare automaticamente: «Teatro con disabili? Ah, un progetto di animazione sociale.» Non è semplice comprendere che si tratta di un ampliamento del potenziale di espressione artistica. Dovremmo spiegare agli addetti alla cultura che non ci serve il sostegno degli enti sociali, ma che potrebbero tranquillamente essere elargiti anche sussidi da parte della promozione culturale.

GM: Quello che dici è interessante. Io sono entrato a fare parte della compagnia in un secondo momento e non ho mai percepito le attrici e gli attori di HORA come marginali. Perché molti hanno ancora questa connotazione e non vedono il potenziale artistico?

MB: Quale attore o quale attrice osserviamo volentieri? Nonostante la loro abilità tecnica, personalmente trovo il 90 per cento delle attrici e degli attori dei teatri stabili poco interessanti. Fra i membri del Theater HORA la percentuale di persone che potrei osservare per ore senza annoiarmi è molto maggiore. È difficile generalizzare e non vorrei idealizzare la nostra compagnia, ma quanti attori sono in grado di starsene seduti su una sedia senza esibirsi o riflettere sull'effetto che producono? Con HORA vivo spesso dei momenti indimenticabili.

GM: L'«improvvisazione totale» *Die Lust am Scheitern* [Il piacere del fallimento] è una di quelle produzioni che mi riempiono di gioia; e il tentativo di riprodurre qualcosa di simile senza riuscirci è un incentivo a non demordere.

DM: Quali sono i momenti più significativi nella storia della compagnia? La produzione *Die Lust am Scheitern* rientra senza dubbio in questa categoria.

MB: È una pietra miliare! Fino ad allora abbiamo sempre fatto riferimento a formati tradizionali. Con *Die Lust am Scheitern* – una coproduzione fra il Theater HORA e musicisti non disabili per la regia di Beat Fäh e Michael Elber – abbiamo creato un nuovo formato, che non corrisponde a nessuno schema. La forma è l'esito della collaborazione fra tutte le persone coinvolte. In seguito abbiamo tentato a più riprese di adattare in modo proficuo ad altri spettacoli quanto appreso grazie a questa esperienza, con risultati più o meno soddisfacenti. Se devo limitarmi ai tre momenti più significativi, direi senz'altro *Die Lust am Scheitern*, *Disabled Theater* e il progetto *Freie Republik HORA*.

ME, NJ, GM: Ottima sintesi!

DM: Grazie a *Disabled Theater* i membri della vostra compagnia sono diventati vere e proprie “rock star” della scena indipendente.

GM: Forse è stato un errore, forse era giusto così, forse siamo stati ingenui a chiedere a Jérôme Bel di collaborare con noi. In ogni caso non avevamo previsto le conseguenze: abbiamo dovuto professionalizzarci a tutti gli effetti; oggi HORA è infatti una “macchina da tournée” e al contempo un teatro di produzione.

MB: Ma grazie alle tournée in grandi teatri le attrici e gli attori hanno acquisito una maggiore sicurezza di fronte a un vasto pubblico.

GM: Non ho mai messo in dubbio la loro padronanza! L'hanno dimostrata anche in altre produzioni. Le tournée in tutto il mondo sono ormai una routine.

DM: Parliamo del futuro: come ve lo immaginate?

NJ: Se dobbiamo chiederci qual è il nostro concetto di compagnia, penso che risieda una grande forza nel gruppo.

GM: Tu fai riferimento al gruppo mentre il nostro nuovo progetto, *Freie Republik HORA*, pone gli individui in primo piano. Non vedi come un'opportunità di emancipazione il fatto che i membri della compagnia, potendo curare la regia dei propri spettacoli, vengano presi maggiormente in considerazione come personalità autonome?

NJ: Siamo di nuovo invischiati in uno dei tipici paradossi di *HORA* e in una delle tante zone di conflitto: in generale ritengo che la crescente tendenza all'individualizzazione sia problematica anche sul piano sociale. In questo modo non si mina forse il nostro principio di solidarietà? A volte mi chiedo addirittura se con i nostri esperimenti registici non stiamo per caso formando delle dittatrici e dei dittatori teatrali.

MB: Quali vette deve ancora raggiungere *HORA* dopo *Disabled Theater*? E cosa comporta l'ascesa verso il successo per i membri della compagnia? Quanto devono sacrificarsi? Non credo che fare irruzione nel teatro ufficiale rientrasse nella filosofia del Theater *HORA*. All'inizio volevamo solo fare teatro con persone disabili in condizioni professionali, su un palcoscenico vero e proprio, con riflettori e tempo a disposizione per elaborare i nostri spettacoli – di tutto il resto non deve importarci un granché. L'ampiezza del pubblico non fa nessuna differenza. Perché credo anche che, malgrado l'assegnazione del Gran Premio svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart o l'essere stati invitati agli Incontri teatrali di Berlino, solo poche persone abbiano capito di trovarsi di fronte a delle attrici e a degli attori straordinari. Siamo solo all'inizio del nostro percorso. Abbiamo bisogno di molta calma e dobbiamo sperimentare ancora parecchio prima di poter dire di avere capito in che direzione procedere.

NJ: Chi fra gli appassionati di teatro ha mai visto uno spettacolo di HORA? O non solo *Disabled Theater*? Si tratta di un numero esiguo di persone.

ME: Anche se agli occhi dell'opinione pubblica, dopo il successo planetario di *Disabled Theater*, la nostra compagnia sembra avere il vento in poppa, personalmente spero sempre che riusciremo almeno una volta nella vita a portare a buon fine una produzione senza stress, problemi finanziari e drammi umani. Sarebbe fantastico potersi dedicare esclusivamente alla creazione artistica, avere sempre condizioni di lavoro ideali come durante il workshop *Into the Wild* a Singapore, dove ogni singola esigenza dello spettacolo era stata soddisfatta: uno splendido palcoscenico munito di quinte e tutto l'aiuto che si possa desiderare, fra cui tecnici motivati, persone che si prendevano cura delle attrici e degli attori, eccetera.

MB: La frase finale del film *La Chinoise* di Godard, nel quale alla fine tutti diventano maoisti, dice più o meno così: «Credevamo di avere fatto un grande passo avanti, ma eravamo solo all'inizio di una lunga marcia.»

Daniele Muscionico

In Search of Time

On the pleasure of failure as will and vision: Interview with Michael Elber¹, artistic director of Theater HORA, his deputy Nele Jahnke, general manager Giancarlo Marinucci and dramaturg Marcel Bugiel

Daniele Muscionico: Can the inception of HORA be traced back to a particular moment?

Michael Elber: One Sunday, 2 March 1990, I saw a production of *Im Stehen sitzt es sich besser* staged at Theater Gessnerallee by Christine Vogt, who subsequently moved to Berlin, where she founded Theater Thikwa. In this project the dumb character of Kaspar Hauser was played by an actor with trisomy 21. It was incredible! Superb! Uninhibited! Unforgettable! The experience prompted me to dare to do something more adventurous with the theatre group I was working with for people with intellectual disabilities at a home.

Marcel Bugiel: It was a similar story for me. My brother is intellectually impaired. Thanks to my parents' social engagement and my contact with my brother's school I've always been very close to people with disabilities. I went on to do theatre studies, but for a long time I didn't make the connection between my work and my brother and his condition. People often even spoke to me about it. They'd ask me whether I didn't want to do theatre with my brother. But I didn't want to, as I wasn't interested in theatre education. My aha moment didn't come until I saw a group of people with disabilities – it wasn't HORA – doing theatre. There's a gulf between the regular arts scene and the world of people

1 Michael Elber could not take part in the original discussion for reasons of illness. He was interviewed at a later date and his responses were subsequently incorporated into the text.

with impairments. But there's still also resistance from some parents, who don't really see the sense of doing theatre.

Giancarlo Marinucci: But much less than there used to be, don't you think? Parents were only one of a number of issues when HORA started out; as time went on, working with the HORA actors' workplaces and workshop leaders also got more complicated. In the first few years nobody thought of rehearsals and acting as work. It was something people did in their spare time. It wasn't until 1993, ten years after the company was founded, that the association was integrated with Stiftung Züriwerk, an institution offering places for intellectually disabled people to live and work. Since then HORA has been the only professional arts workshop for artists with intellectual disabilities in Switzerland. And since 2009 we've also offered an accredited training programme for actors, directed by Urs Beeler.

DM: The fact that you offer acting training suggests that you're going for a particular stage aesthetic.

MB: On the contrary! The key question is how to continually expand the seemingly limited scope of HORA's work in acting or formal terms. I reckon in the first ten years there were no two productions pursuing the same aesthetic. Each time we tried to feel our way forward: with a Shakespeare adaptation, *All the World Is a Stage*; or a play with music by the Beatles, *Die Beatles – Eine Geburt der Welt*; then a fashion show, *Drehum: La Mode folie*; then a dance piece, *Wir sind solcher Zeugs wie der zu träumen*, inspired by Ariel, Shakespeare's air spirit. Each of these productions was unique. Put simply, for the second production we no longer worked with a specific home for the disabled. For the third production we also had a non-disabled professional actor on stage; and for the fourth an entire non-disabled ensemble.

DM: Which brings us to HORA's unique selling proposition. It's the only theatre ensemble in Switzerland whose members have an intellectual impairment certified by the disability insurance authorities. But it's not the only theatre in Switzerland to work with people with intellectual disabilities.

MB: The difference is simple. Other theatres are geared to a specific aesthetic, and in some cases to a slow development

in one direction or another. They have a recognisable style. At HORA, every production is different.

DM: HORA is when normal is different. So is HORA an unpredictable constant?

Nele Jahnke: Yes, but not only outwardly; inwardly too. *(laughs)*

GM: We change continually; that's where we're constant. In *Il sogno della vita*, freely created by us on the basis of Fellini's *La strada*, we even tried to deconstruct the methods, quirks and stereotypes of the individual actors.

NJ: It's important to remember that we don't just have one way of working. For example, the proportion of improvisation varies according to the directors who work with us. In improvisations we work on the possibilities of communication and concepts of time, using the voice, the body, emotions or the space. One of my productions, *Normalität. Ein Musical*, started when I found out that some HORA actors were good dancers. The basic theme came from them. I wanted to address their yearning for normality, their dream of a terraced house and family, and the themes of sexuality and marriage. The ideas come from our close dealings with the actors. Remember we're with them every day from 9.30am to 5pm.

MB: The choice of themes and the production process tend to function a lot like in municipal theatres, particularly when it comes to casting. At HORA we also try to build the production around the strengths of the actors.

NJ: Exactly. And it has nothing to do with trying to straighten out or normalise impairments.

DM: I'd like to talk about HORA's best-known and most successful production, *Disabled Theater*, directed by the French choreographer Jérôme Bel, which premiered in May 2012. When the HORA people introduce themselves at the start, they go right to the front of the stage and say their name, followed by "and I'm an actor". Are you trying to upend the classic, bourgeois definition of theatre?

NJ: I'd definitely say that the prevailing concept of theatre and the homogeneity of actors have always bored me. They're white, five feet nine tall, and wear a size medium.

GM: But I wouldn't say that our theatre is trying to refashion classic bourgeois theatre.

MB: I'd say that we have a bit of both: there's the spirit of the 1980s, following on from 1968, with its questioning of the established theatre, where 'being a freak' was seen as something positive. We've now become much more 'normalistic'. These days the idea is to put all marginal groups at the centre of things. Back then integrative theatre was a subversive attempt to get into the mainstream with aesthetic strategies, to get noticed by a larger audience.

ME: But there's still the distinction between "us" and "them". There's also the distinction between white and black music, and between outsider art, art brut and insider art. But the longer you work on it, the less clear the boundaries become. My aim here is to create a bit of confusion. If every acting ensemble also had actors with disabilities we'd no longer have to talk in terms of "us" and "them".

DM: Is HORA a lab setting for theatre and politics?
Is the idea to examine ideas for a different concept
of theatre, beyond representation?

ME: In our long-term project *Freie Republik HORA*, the ensemble includes non-disabled actors, directed by people with disabilities. I think everyone embarked on this risky undertaking with a certain amount of trepidation. And everyone left HORA greatly enriched. I believe many artists could learn something here: FREEDOM, perhaps? Unimpaired intellectual freedom. Or as actor Thomas Thieme writes in our book on the ensemble: "For every actor everywhere, the power lies in self-oblivion, and the real theatrical impact lies on the edge of loss of control."²

NJ: I'm critical when it comes to the debate on municipal theatre – whether and how we should be seeking proximity. But I also very much value the actors' lack of self-consciousness. And I'm excited by the way they deal with time, which is different. In terms of their awareness of what they're doing, I find their training makes a big difference. I first experienced intellectually disabled people on stage in Christoph Schlingensiefel's productions; I was seduced to a place I'd

2 Marcel Bugiel; Michael Elber (ed.), *Theater HORA – Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*. Berlin: Theater der Zeit, 2014, p. 425.

never been aware of before. Now I'm experiencing the same thing again with HORA. Wondrous moments, long scenes where nothing happens, their own logic. What these actors offer is fabulous! Of course reproducibility is another matter entirely, and maybe the HORA ensemble is the wrong place to find it.

MB: The interesting thing from a philosophical point of view is that you're not celebrating a deficit, because the deficit isn't viewed as such. For example this ability to be slow can be viewed as a great gift. In the first production, *Aber Zeit ist Leben. Und das Leben wohnt im Herzen*, in 1993, there was an actress who was incredibly slow. It took her about half an hour to get from one side of the stage to the other. In her everyday social interactions that would have been extremely difficult. But in the theatre, in this free adaptation of the novel *Momo* by Michael Ende, she was able to be the most wonderful tortoise Cassiopeia. That's a great example of how theatre can serve as a space where people can be themselves.

DM: Michael Elber, you named your theatre after Master Hora, a character in *Momo* who gives people time. Was founding the ensemble in 1993 part of your protest against a lack of time and the pressure to achieve?

ME: Yes, Master Hora in Michael Ende's novel *Momo* gives people time so that they can fill it with mindfulness, calm and serenity. I remember how in April 1993 I was able to publish an open letter to the HORA actress whom Marcel just mentioned in the *Tages-Anzeiger* magazine. I thanked her for setting an example of such unparalleled awareness, calm and slowness. In the letter I complained about the general speeding up of time in our society and my difficulties with it – back before e-mail and smartphones had even arrived. The letter is reproduced in our HORA book.³ Unfortunately I've now fallen into the trap myself and have suffered burnout. I need advice from Master Hora.

DM: Do you know any intellectually disabled people who've had a burnout?

3 Ibid., p. 519.

ME: Good question! I think that to suffer from burnout you have to have fixed goals in life. Tunnel vision! You have to have a great sense of responsibility. You can't live in the moment. Enjoying life is taboo. There's no room for authenticity. To get back to your question, no, I don't know any intellectually disabled people who've had a burnout.

DM: These days your real interest lies less with directing than with the workshops HORA organises for people with and without disabilities on all continents: "zero improvisation" in free space. What's the fascination for you in terms of social or theatrical politics?

ME: The unique, undefinable and authentic aspect of it. The never-to-be-repeated! Each performance is a gift for everyone involved. Experiencing genuine, emotionally risky encounters and the contract between the actors, impaired and non-impaired, which results in irrevocably unique action on stage for the audience. Acting in the moment without a thought for the future or past. The four performances of the integrative lab *Into the Wild* in 2014 in Singapore were a highlight of my artistic biography.

Into the Wild, which we've had running since 2008, grew out of experience with the specific abilities of our actors. For once it's not about kowtowing to the theatre market and playing by its rules; it's about doing what *we* can. Of course I'd like to take this method as a project to all the world's theatres.

DM: If theatre is a space where actors are supposed to display their strengths, what are the implications in terms of your production requirements?

ME: One difference, which can't be downplayed, by comparison with regular production requirements is the increased personnel requirements resulting from the fact that we're working with people with impairments. This is a huge asset in terms of impact and presence on stage, but also creates a greater burden and difficulties in terms of the organisation, finances and group dynamics – the daily business – of an ensemble.

MB: But we shouldn't forget the historical developments. Twenty years ago the circumstances for people with Down's

syndrome weren't the same as they are today. Now better therapies and support are available. The average HORA production used to require one to two years of rehearsals. Of course this also had to do with the fact that we could only rehearse once a week. These days the standard six weeks of rehearsals typical for a municipal theatre putting on a production with a guest director is almost too generous. Plus the fact that around half of the members of the ensemble have done HORA's own theatrical training.

DM: The development of the group hasn't just included establishing a recognised training programme. As already mentioned, you've integrated with the Stiftung Züriwerk foundation as the HORA Association.

GM: That was no easy matter. We had to understand how the mechanisms worked. But Michael and I were familiar with institutions of this sort from our previous work, so we knew where and how we had to make accommodations. We soon realised it was about money and cost centres. But initially it wasn't possible to run our department to cover costs. In our day-to-day work we always had to adapt to the terms of the foundation. We were constantly reinventing ourselves. At the same time, for example, our rehearsal venue had to be well booked to justify the extra costs within the foundation.

MB: To return to HORA's beginnings: for many years Michael fought his way through a gap, through the gap in the world of people with disabilities between those who understand what's going on here and those more remote from the arts. But schizophrenia's equally present in the regular arts scene, where there's a gulf between the 'normal', the established, and everything that has to do with disability. It requires an effort to stop yourself from automatically thinking "disabled theatre. Ah, it must be a social project." It takes an effort to grasp that it's about extending the artistic possibilities. We have to make people responsible for culture and the arts aware that subsidising what we do isn't about social welfare – but that they could also be giving us arts grants.

GM: What you're saying is interesting. I joined later, and never viewed HORA actors as marginalised. Why is it that this connotation is still there for so many people? I often don't understand the other side: why don't people see the artistic potential?

MB: What actors and actresses do people really enjoy watching? Regardless of their technical abilities, I find 90 per cent of actors in municipal theatres uninteresting. The HORA ensemble has a much larger percentage of people I could watch for hours without getting bored. It's hard to generalise, and I don't want to idealise. But what actor is able to quite simply sit on a chair without self-consciously trying or thinking about how they're being perceived? At HORA there have been moments that I'll never forget.

GM: The "zero improvisation" *Die Lust am Scheitern* – the title translates as "the pleasure of failure" – was one of those productions that filled me with absolute bliss. The fascination lies in the attempt to capture things like this but not being able to.

DM: What are your milestones? Without question the production *Die Lust am Scheitern* is one of them.

MB: That was the milestone of all milestones! Until that point we'd always been seeking established forms. With *Lust am Scheitern*, an interplay between the HORA people and musicians without disabilities, directed by Beat Fäh and Michael Elber, we saw the emergence of a form that hadn't existed before, something that doesn't fit any template. The form found itself in the interplay of the people involved. After this production there have been repeated attempts to exploit this insight for other productions, with more or less satisfying results. If I had to pick only three milestones, they would be *Die Lust am Scheitern*, *Disabled Theater* and *Freie Republik HORA*.

ME, NJ, GM: Yes, that sums it up well!

DM: *Disabled Theater* made the HORAS true rock-stars of the free theatre.

GM: Maybe it was wrong, maybe it was right, maybe we were naive to invite Jérôme Bel to collaborate. In any case we couldn't have foreseen the consequences: we had to professionalise in every respect. These days HORA is a touring machine as well as a production facility.

MB: But with so many guest performances in major theatres our actors have become more self-assured when it comes to playing for a very large audience.

GM: I never doubted their self-assurance! Our people have already proved themselves with other productions. Touring all over the world eventually became routine.

DM: Let's talk about the future. What could and should it be like?

NJ: I think we face the question of what our idea of ensemble is. There's such great power in the group.

GM: You talk about the group, and our latest production, *Freie Republik HORA*, programmatically places the individual in the foreground. Thanks to their work as directors, our people are increasingly seen as autonomous personalities. Don't you see this as an opportunity for emancipation?

NJ: There we find ourselves in a contradiction typical for HORA, and in one of many areas of tension: I find this increased individualism a problem, also in society as a whole. Aren't we undermining our great principle of solidarity? Sometimes I even wonder whether our experiments in *mise en scène* aren't breeding a generation of dictatorial directors.

MB: What new heights can and should HORA aspire to after *Disabled Theater*? What do success and advancement mean for the members of the ensemble? How hard should they be prepared to push themselves for these things? Was part of the idea behind the founding of HORA to infiltrate the official theatre? I would say not. It was always only about doing theatre under professional conditions with people with intellectual disabilities. A proper stage, lights and time to work – we don't want to have to worry about the rest. It shouldn't matter to us how many people we reach. Because I also think that despite the Swiss Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring or the invitation to the Berlin Theatertreffen, only very few people have realised what wonderful actors we have on stage here. We're only just getting started. We still need a lot of peace and quiet and have a lot of experimenting to do before we can say we know how it works.

NJ: What regular theatregoers have ever seen anything by HORA? Apart from *Disabled Theater*? Basically not very many people at all.

ME: Even though all's been well in the public's perception since our global success with *Disabled Theater*, I still wish that for once we could complete a production without stress, existential financial problems or personal drama. It would be great to be able devote ourselves exclusively to art, and always have ideal conditions like those we had for the *Into the Wild* workshop in Singapore. There all the important production requirements were in place: a wonderful stage and

backstage, all the help you could wish for, technicians who were interested, people looking after the actors, and so on. **MB:** The Godard film *La Chinoise*, where everyone ends up a Maoist, finishes with a line that goes something like this: “We thought we had made a great leap, but in fact we were only at the start of a long march.”



Die HORA-Schauspielenden Lorraine Meier, Matthias Grandjean und Peter Keller mit Mitgliedern der russischen Gruppe kroog und einem Musiker aus dem Projekt Blauzone in der «Nullimprovisation» *Das Lächeln aus Versehen*, Casino-Saal Aussersihl, Zürich, 14.06.2009 (Derniere). Konzept: Michael Elber, Foto: © Michael Bause / Theater HORA



Milo Rau

Anarchie und Ordnung

Notizen zu
120 Tage von Sodom
91

Anarchie et ordre

Notes sur les
120 journées de Sodome
95

Anarchia e ordine

Appunti sulle
120 giornate di Sodoma
99

Anarchy and Order

Notes on the
120 Days of Sodom
103

Milo Rau

Anarchie und Ordnung

Notizen zu
120 Tage von Sodom

Wir Faschisten sind die einzig wirklichen Anarchisten.
Natürlich erst dann, wenn die Macht im Staat uns gehört.
(Pier Paolo Pasolini, *Salò oder Die 120 Tage von Sodom*, 1975)

Diese Notizen schreibe ich, bevor ich mit den Proben an meiner Version der *120 Tage von Sodom* begonnen habe. Klar ist nur: Es werden Schauspielerinnen und Schauspieler der Ensembles vom Zürcher Schauspielhaus und vom Theater HORA dabei sein. Also von zwei der interessantesten Ensembles im deutschen Sprachraum, wobei ja eigentlich nur die HORAs ein wirkliches Ensemble bilden: eine Gruppe von Menschen, die ihr kreatives Leben gemeinsam verbringen. «Am liebsten wäre es uns, wenn du mit allen arbeitetest», hat mir der Gesamtleiter Giancarlo Marinucci gesagt, als ich die Schauspielerinnen und Schauspieler im Rahmen eines Castings kennen lernte. Und das macht auch Sinn: Warum eine Auswahl treffen, wenn die Kraft im Ensemble liegt?

Weshalb aber HORA? Zum einen, wie gesagt, weil HORA ein richtiges Künstlertheater ist, das nicht in erster Linie durch Produktionszwänge (fünf Klassiker pro Saison etc.) bestimmt ist, sondern durch die Charaktere der Künstler und die Atmosphäre der Begegnungen. Bei den HORAs hatte ich schon beim ersten Kennenlernen das Gefühl einer echten Offenheit: Sie sind, wie sie sind, sie wissen, was sie können, und sind gespannt darauf, was der andere will. Das Entscheidende für mich war aber, zum ändern, eine sofort sichtbare Mischung aus Anarchie und Professionalität, aus Zufall und Absicht, die ich so seit den Abenden von *Schlingensiefel* nirgends mehr gesehen habe. Von der Live-Dreh-Version von

Hitchcocks *Vögel* (mit einem kurzen *Psycho*-Moment), den ich von den HORAS am Ballhaus Ost in Berlin gesehen habe, bin ich jetzt noch begeistert: Eine Stunde Film, live gedreht mit Musik, Licht und Special Effects (z. B. ein Messermord), und das alles mit einem Tag Probe. Oder die Sex-Szene, die auf über 20 Minuten verlängert irgendwo zwischen Amüsement, Peinlichkeit und Spass, zwischen unabsichtlicher Ehrlichkeit des Moments und der offenbaren Künstlichkeit der Absicht genau jenen Aggregatzustand erreichte, den ich in meinen eigenen Arbeiten auch suche.

Anarchie und Ordnung lautet der Titel dieser kurzen Überlegungen – und hier sind wir bei Pasolini – oder de Sade – oder eben dem Faschismus – und damit bei der Schweiz und wieder bei den HORAS. Kurz zur Erinnerung: Pasolinis Film spielt in der Alpenrepublik Salò, dem letzten Refugium einer faschistischen Regierung gegen Ende des Zweiten Weltkriegs. Junge Männer und Frauen, alle schön und naiv und den verschiedensten Schichten entstammend (Milieus spielen zu dem Zeitpunkt keine Rolle mehr, wobei Pasolini eine leichte Vorliebe fürs ländliche Proletariat hat), werden entführt und von vier älteren Herren und ihren Schergen, darunter eine Pianistin und eine ehemalige Prostituierte und Geschichtenerzählerin, in einem Schloss gefangen gehalten. In einer Reihe von sadistischen Ritualen werden die Jugendlichen missbraucht und erniedrigt und schliesslich in einer Gewaltorgie zu Tode gequält. Obschon Pasolinis Adaption von de Sades Diagnose des Ancien Régime des 18. Jahrhunderts in einem deutschen Satellitenstaat im Norditalien von 1944 angesiedelt ist, wird sein Skandalfilm oft als Kommentar zu einer Herrschaftsform gelesen, die das faschistische Regime zwar ablöste, aber dieselben repressiven Mechanismen fortführte: die moderne Konsumgesellschaft. Die Anführer einer total passiven, aber gewalttätigen Mehrheit geben sich Pasolinis Diagnose zufolge nur scheinbar progressiv und liberal. Dabei ist ihre «Vorstellung vom absoluten Vorrang des Normalen ebenso selbstverständlich wie vulgär und geradezu kriminell»¹, und ihre Hetzkampagnen gegen das «Andere» sind in ihren Grundzügen nichts anderes als die Hexenjagen der faschistisch-klerikalen Gesellschaften.²

1 Pier Paolo Pasolini, «Der Koitus, die Abtreibung, die Schein-Toleranz der Herrschenden, der Konformismus der Progressiven». In: Ders., *Freibeuterschriften. Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft*. Berlin: Wagenbach 1998, S. 94f. [*Scritti corsari*. Milano: Garzanti 1975].

2 Ebd.

In meiner Version von *Salò* will ich – so der Plan – den Stoff Pasolinis frei assoziierend aufnehmen und, was wohl niemanden überrascht, die faschistische Alpenrepublik in Mitteleuropa verorten: in der Schweiz der Minarett-, Ausschaffungs- und Durchsetzungsinitiative, im Ungarn der offenen Hetze gegen Flüchtlinge, im Europa der Verschärfung der Ausländer- und Migrationsgesetze und der schleichenden Machtübernahme von rechts. Wie sieht diese <normalisierte> Anarchie des Feudalismus oder des Faschismus heute aus: in einer globalisierten Welt, in der es uns Schweizern <normal> erscheint, dass wir zwar keine Rohstoffe haben, aber 80 Prozent aller Mineralien in unserem Land raffiniert und gehandelt werden? Dass wir zwar von der Arbeitskraft und dem Reichtum ganzer Kontinente profitieren, jedoch unseren Umgang mit ihnen nicht vom Waren- und Finanzverkehr auf Bürgerrechte oder auf den freien Verkehr der Produzenten erweitern? Wie fühlt sich der heutige Feudaladel: Europa, die Schweiz? Wie sehen ihre moralischen und politischen, ihre religiösen und physischen Perversionen aus? Meine *Salò*-Variation ist der Versuch, die Realität unseres Umgangs mit der Welt zu reflektieren – die Dinge, die unsere Seele weiss, unser Verstand und unser Handeln jedoch nicht. Zum Beispiel: Jeder von uns, jede Schweizerin und jeder Schweizer, <beschäftigt>, wie eine Wirtschaftswissenschaftlerin letztthin berechnet hat, 60 Sklavenarbeiterinnen und Sklavenarbeiter in anderen Weltteilen, allein durch den eigenen Konsum.³ In dem Computer, auf dem ich diese Zeilen schreibe, ist nicht nur das berühmte Coltan aus den Blutminen des Ostkongo verarbeitet, sondern Einzelteile von ungefähr 100 000 Zwischenhändlern aus Asien, China, Afrika und so fort. Diesen <normalen> Feudalismus will ich in *Salò* zum Thema machen. In seiner ganzen Kleinbürgerlichkeit, Sattheit, Selbstverständlichkeit – in seiner mitteleuropäischen, seiner Schweizer Variante, der real radikalsten und, verglichen mit der Zeit de Sades oder Mussolinis, unauffälligsten der Weltgeschichte.

Das Faszinierende an den HORAS ist nun, dass sie um ein Mehrfaches radikaler und freier sind als wir <Normale> – und zugleich braver, spiessiger, angepasster. Beim Casting stand, wie man mir mitteilte und wie er immer wieder stolz unterstrich, einer der Schauspieler nicht mehr zur Verfü-

3 Evi Hartmann, *Wie viele Sklaven halten Sie? Über Globalisierung und Moral*. Frankfurt a. M.; New York: Campus 2016.

gung, denn er stieg aus, um eine Karriere als Rezeptionist zu beginnen. Man beachte die Grandiosität dieser Geste: Während alle Rezeptionisten ‹eigentlich› Schauspieler sind, ist es bei den HORAS genau umgekehrt, und während – um die Parallele weiterzuführen – der durchschnittliche Schweizer und die durchschnittliche Schweizerin komplett angepasst sind, aber gern ein wenig verrückt wären, sind die HORAS aufgrund ihrer Beeinträchtigung von Natur aus Exzentriker, die aber vom Wunsch nach ‹Normalität› und ‹normalen› Handlungsweisen auf äusserst sympathische Weise besessen sind. Wir haben hier also ein Gegeneinander von Anarchie und Ordnung (oder Ordentlichkeit), das unglaublich interessant ist. Giancarlo Marinuccis für mich zu Beginn etwas verwirrender Vorschlag, die HORAS nicht – wie es aus *political correctness* auf der Hand gelegen hätte – ‹die Guten› (also die gepeinigten Jugendlichen) spielen zu lassen, sondern die Peiniger, die Faschisten, leuchtete mir nach den ersten Begegnungen ein: Wer, wenn nicht sie?

Denn natürlich sind die HORAS keine Faschisten, sondern vielmehr für jeden realen Faschismus unbrauchbar, und dies aufgrund ihrer geradezu wahnwitzigen Gutmütigkeit, ihrer unüberwindlichen Menschlichkeit und Offenheit. In künstlerischer, also schauspielerischer Hinsicht aber – und die Kunst hat mit dem Leben bekanntlich weniger zu tun, als man denken würde – kommt in der Ver-rücktheit der HORAS der de Sadesche Wahnsinn zu sich selbst: Ordnungsliebe, Ordentlichkeit und unüberwindbarer Anarchismus vereinigen sich zum faschistischen (genauer: schweizerischen) Normal-Charakter.

Milo Rau

Anarchie et ordre

Notes sur les
120 journées de Sodome

Nous fascistes, nous sommes les véritables anarchistes...
Une fois que l'on s'est emparé du pouvoir bien sûr.
(Pier Paolo Pasolini, *Salò ou les 120 journées de Sodome*, 1975)

J'écris ces notes avant de commencer les répétitions pour ma version des *120 journées de Sodome*. Une seule chose est claire : des actrices et acteurs de l'ensemble du Schauspielhaus de Zurich et du Théâtre HORA seront là. Deux des plus intéressantes troupes de l'espace germanophone, donc. En fait, seul HORA est une vraie troupe : c'est un groupe de personnes qui vivent ensemble leur vie créative. « Ce que nous préférons, c'est que tu travailles avec nous tous », m'a dit le directeur Giancarlo Marinucci, lorsque j'ai fait la connaissance des actrices et des acteurs lors d'un casting. Effectivement, c'est une bonne idée : pourquoi faire un choix, puisque la force réside dans l'ensemble ?

Mais pourquoi HORA ? D'une part, comme déjà dit, parce qu'HORA est un véritable théâtre artistique qui n'est pas, en première ligne, soumis à des contraintes de production (cinq classiques par saison, etc.), mais au contraire défini par les caractères des artistes et par l'atmosphère des rencontres. Lorsque je les ai vus pour la première fois, j'ai eu le sentiment d'une ouverture sincère ; ils sont comme ils sont, ils savent ce qu'ils peuvent faire, et sont impatients de savoir ce que l'autre veut. Mais ce qui a été décisif, cela a été un mélange, instantanément visible, d'anarchie et de professionnalisme, de hasard et d'intention que je n'ai plus vu nulle part depuis les soirées de Schlingensief. Je suis encore et toujours enthousiasmé par la version de tournage en direct

des *Oiseaux* d'Hitchcock (avec un bref moment très *Psycho*) que j'avais vue au Ballhaus Ost de Berlin : une heure de film, tourné en direct avec de la musique, de la lumière et des effets spéciaux (par exemple un meurtre au couteau) : le tout après un jour de répétition. Ou encore la scène de sexe prolongée plus de vingt minutes et qui, quelque part entre amusement, gêne et plaisir, entre sincérité non voulue du moment et artificialité évidente de l'intention, réalise exactement cet état d'agrégation que je recherche également dans mon travail.

Anarchie et ordre : c'est le titre de ces brèves réflexions – qui nous amènent à Pasolini ou au marquis de Sade – ou, justement, au fascisme – et donc à la Suisse et, à nouveau, à HORA. En bref, pour mémoire : le film de Pasolini se passe dans la république alpine de Salò, dernier refuge d'un gouvernement fasciste vers la fin de la deuxième guerre mondiale. Des jeunes gens, tous beaux et naïfs, sont enlevés et retenus prisonniers dans un château par quatre messieurs assez vieux et par leurs serviteurs, dont une pianiste et une ancienne prostituée et narratrice ; ces jeunes gens représentent les couches sociales les plus diverses (le milieu social ne joue plus aucun rôle à ce moment-là, même si Pasolini a une légère préférence pour le prolétariat rural). Les jeunes personnes sont abusées et humiliées durant une suite de rituels sadiques, avant d'être finalement torturés à mort lors d'une véritable orgie de violences. Bien que le diagnostic porté par le marquis de Sade sur l'ancien régime du XVIII^e siècle soit transporté, dans l'adaptation de Pasolini, dans un État-satellite allemand au nord de l'Italie en 1944, son film, scandaleux, est souvent interprété comme un commentaire sur une forme de domination qui a certes remplacé le régime fasciste, tout en en reprenant ses mécanismes répressifs – la société de consommation moderne. Selon le diagnostic de Pasolini, les dirigeants d'une majorité totalement passive, mais violente, ne sont progressistes et libéraux qu'en apparence. Leur « idée de l'absolu privilège de la normalité est aussi naturelle que vulgaire, et franchement criminelle »¹, et leurs chasses aux sorcières contre l'"autre" ne sont, dans leurs caractéristiques de base, rien d'autre que les chasses aux sorcières des sociétés cléricalo-fachistes.²

1 Pier Paolo Pasolini, « Le coït, l'avortement, la fausse tolérance du pouvoir, le conformisme des progressistes », dans Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, Paris : Flammarion, 1976, p. 146 [Pier Paolo Pasolini, *Scritti Corsari*, Milano : Garzanti 1975].

2 Ibid.

En l'état actuel des préparatifs, j'entends, dans ma version de *Salò*, adopter librement, par association, le matériau de Pasolini et situer, ce qui ne surprendra personne, la République fasciste alpine au cœur de l'Europe : dans la Suisse des initiatives contre les minarets, pour les renvois et pour leur mise en œuvre, dans la Hongrie des campagnes menées au grand jour contre les réfugiés, dans l'Europe du durcissement des lois sur les étrangers ou sur la migration et de la prise de pouvoir insidieuse par la droite. A quoi ressemble aujourd'hui cette anarchie "normalisée" du féodalisme ou du fascisme : dans un monde globalisé dans lequel il nous semble normal, à nous, Suisses, de n'avoir aucune matière première, mais de voir 80 % de tous les minéraux raffinés et commercialisés dans notre pays ? De certes profiter du travail et de la richesse de continents entiers, mais sans élargir nos relations du trafic des marchandises et des flux financiers aux droits civils ou à la libre circulation des personnes qui produisent ?

Que ressent la noblesse féodale d'aujourd'hui : l'Europe, la Suisse ? De quoi ont l'air leurs perversions morales et politiques, religieuses et physiques ? Avec cette version de *Salò*, je tente de refléter la réalité de notre rapport au monde – les choses que notre âme connaît, mais que notre raison et nos actions ignorent. Par exemple : chacun de nous, toutes les Suissesses et tous les Suisses, "occupent", rien qu'en consommant, 60 esclaves dans toutes les parties du monde. C'est ce qu'a démontré récemment une chercheuse en sciences économiques.³ L'ordinateur sur lequel j'écris ces lignes ne contient pas seulement le fameux coltan extrait des mines sanglantes de l'est du Congo, mais aussi des éléments provenant d'environ 100 000 intermédiaires d'Asie, de Chine, d'Afrique et d'ailleurs. C'est ce féodalisme "normal" que je veux thématiser dans *Salò*. Dans son esprit totalement petit-bourgeois, dans sa satiété, son évidence – dans sa variante d'Europe centrale, suisse, qui est véritablement la plus radicale et, comparée avec l'époque du marquis de Sade ou de Mussolini, la plus discrète de l'histoire mondiale.

Ce qui fascine, dans la troupe HORA, est que ses membres sont bien plus radicaux et bien plus libres que nous les "normaux" – et en même temps plus sages, plus ringards et plus

3 Evi Hartmann, *Wie viele Sklaven halten Sie? Über Globalisierung und Moral*, Frankfurt a.M. / New York : Campus, 2016.

ajustés. Lors du casting, un des acteurs n'était plus à disposition car, comme il me l'a dit et redit plusieurs fois avec fierté, il avait quitté la troupe pour commencer une carrière de réceptionniste. Que l'on songe à la grandeur de ce geste : tandis que tous les réceptionnistes sont, "en fait", des acteurs, c'est exactement le contraire avec HORA. Pour poursuivre ces parallèles : tandis que le Suisse moyen et la Suisse moyenne sont complètement dans le rang mais seraient volontiers un peu plus fous, les gens de HORA sont, par leur déficience naturelle même, excentriques, mais obsédés, d'une manière extrêmement sympathique, par le désir et les attitudes de la normalité. Nous avons donc ici un face à face extrêmement intéressant entre l'anarchie et l'ordre (ou la convenance). La proposition de Giancarlo Marinucci, de prime abord déroutante, de ne pas faire jouer "les bons" (les jeunes gens martyrisés) aux acteurs de HORA, comme on s'y attendrait - de façon politiquement correcte -, mais de leur confier les rôles des bourreaux, des fascistes, m'est apparue lumineuse après la première rencontre : qui, sinon eux ?

Les membres de HORA ne sont bien sûr pas fascistes. Ils sont même inutilisables pour tout fascisme réel, et cela précisément en raison de leur anormale bonté et de leur incompressible humanité et ouverture. Mais d'un point de vue artistique, c'est-à-dire du point de vue des acteurs - et l'art a, c'est bien connu, beaucoup moins à voir avec la vie qu'on ne le croit -, la folie sadienne se révèle dans la folie de HORA : l'amour de l'ordre, les convenances et un anarchisme insurmontable s'allient en un caractère fasciste "normal" (plus exactement : suisse).

Milo Rau

Anarchia e ordine

Appunti sulle
120 giornate di Sodoma

Noi fascisti siamo i soli veri anarchici, naturalmente
una volta che ci siamo impadroniti dello Stato.
(Pier Paolo Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975)

Annoto questi pensieri prima di iniziare le prove della mia versione delle *120 giornate di Sodoma*. L'unica cosa certa è che vi prenderanno parte attrici e attori dello Schauspielhaus di Zurigo e del Theater HORA, cioè due fra le compagnie più interessanti dei Paesi di lingua tedesca, benché solo HORA sia una vera e propria compagnia: un gruppo di persone che condivide la propria vita creativa. «Preferiremmo che coinvolgessi tutti i nostri attori e le nostre attrici», mi disse il direttore generale Giancarlo Marinucci quando avevo fatto la loro conoscenza durante il casting. In effetti è una buona idea: perché fare una scelta se la forza risiede nell'intera compagnia?

Ma perché proprio HORA? Da un lato, come detto, perché HORA è un vero e proprio teatro di creazione che non deve sottostare a nessun tipo di costrizione (come portare in scena cinque classici ogni stagione, ecc.), ma si definisce in base alle caratteristiche delle artiste e degli artisti e all'atmosfera degli incontri. Già dopo averli visti per la prima volta mi hanno dato l'impressione di una sincera apertura: sono come sono, sono consapevoli delle proprie capacità e sono impazienti di scoprire cosa vuole chi hanno di fronte. Ma per me è stato decisivo il connubio – immediatamente percepibile – di anarchia e professionalità, intenzione e casualità che non avevo più riscontrato da nessuna parte dopo le serate di Schlingensiefel. La versione video ripresa dal vivo

degli *Uccelli* di Hitchcock (con una breve sequenza da *Psycho*) realizzata dal Theater HORA, a cui avevo avuto l'occasione di assistere al Ballhaus Ost di Berlino, mi entusiasma ancora adesso: un'ora di film, ripreso dal vivo con musiche, luci ed effetti speciali (ad esempio un accoltellamento) – e tutto dopo un solo giorno di prove. Oppure la scena di sesso – protrattasi per più di venti minuti fra divertimento, imbarazzo e piacere, in bilico fra l'involontaria autenticità del momento e la palese artificialità dell'intenzione – con cui gli HORA sono riusciti a creare quel particolare stato di aggregazione al quale ambisco anch'io nel mio lavoro artistico.

Anarchia e ordine è il titolo di queste mie riflessioni – e i due concetti rimandano a Pasolini, oppure a de Sade o, per l'appunto, al fascismo e con esso alla Svizzera e al Theater HORA. Una breve rievocazione: il film di Pasolini è ambientato nella Repubblica alpina di Salò, l'ultimo baluardo del regime fascista verso la fine della Seconda guerra mondiale. Giovani uomini e donne – tutti belli, ingenui e appartenenti alle classi sociali più disparate (l'ambiente sociale a quel tempo non giocava più nessun ruolo, benché Pasolini avesse un debole per il proletariato contadino) – vengono rapiti e tenuti prigionieri in un castello da quattro anziani signori e dai loro seguaci, fra cui una pianista e una ex prostituta e contastorie. I giovani subiscono abusi sessuali e umiliazioni durante una serie di rituali sadici e, infine, vengono torturati a morte in un'orgia di violenza. Nel suo adattamento, Pasolini traspone la diagnosi dell'Ancien Régime del XVIII secolo di de Sade in uno Stato satellite tedesco dell'Italia settentrionale nel 1944. Ciononostante il suo film scandalo viene spesso interpretato come un commento a una forma di potere totalitario che ha soppiantato il regime fascista mantenendo tuttavia gli stessi meccanismi repressivi: la moderna società dei consumi.

In base alla diagnosi pasoliniana, i dirigenti di una maggioranza passiva ma violenta sarebbero solo in apparenza progressisti e liberali. La loro «idea dell'assoluto privilegio della normalità è tanto naturale quanto volgare e addirittura criminale.»¹, e le loro campagne contro il “Diverso” ricordano da vicino, nei loro fondamenti, la caccia alle streghe delle società clerico-fasciste.²

1 Pier Paolo Pasolini, «Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti», in: *Scritti corsari*, Milano: Garzanti, 1975, p. 129.

2 Idem.

Nella mia versione di *Salò* intendo trarre liberamente spunto dal film di Pasolini e – ciò non sorprenderà nessuno – ambienterò la Repubblica alpina fascista nell’Europa centrale: nella Svizzera delle iniziative contro i minareti o a favore dell’espulsione degli stranieri e per l’attuazione di quest’ultima; nell’Ungheria delle campagne contro i profughi; nell’Europa delle leggi sempre più severe sugli stranieri e sull’immigrazione, e della strisciante ascesa al potere della Destra. Come si presenta oggi questa “ordinaria” anarchia di impronta feudale o fascista: in un mondo globalizzato in cui a noi svizzeri sembra “normale” che, pur non possedendo materie prime, l’80% dei minerali venga raffinata e commercializzata nel nostro Paese? O che approfittiamo della manodopera e della ricchezza di interi continenti, senza ampliare tuttavia le nostre relazioni dal traffico delle merci e del denaro ai diritti civili o alla libera circolazione dei produttori? Quali sono le aspirazioni dell’odierna aristocrazia feudale? Dell’Europa, della Svizzera? Come si manifestano le sue perversioni sul piano politico e morale, religioso e fisico? La mia variante di *Salò* è un tentativo di riflettere sul nostro rapporto con il mondo, su ciò che la nostra anima conosce mentre la nostra ragione e il nostro agire ignorano. Ognuno di noi, ogni svizzero e ogni svizzera, con i propri consumi “impiega” ad esempio – come ha dimostrato un’economista in un suo recente studio – 60 schiavi in altre parti del pianeta.³ Il computer sul quale sto scrivendo queste parole non contiene solo il famigerato coltan delle sanguinose miniere del Congo orientale, ma anche componenti provenienti da circa 100 000 intermediari in Asia, Cina, Africa e via dicendo. Questa forma di “ordinario” feudalesimo sarà il tema centrale di *Salò*: in tutta la sua dimensione piccolo borghese, nella sua sazietà, nella sua ovvietà, nella sua variante mitteleuropea e svizzera che – se paragonata all’epoca di de Sade o di Mussolini – è la più discreta della storia mondiale.

Tornando al Theater HORA, quello che mi affascina è che i membri della compagnia sono molto più radicali e liberi rispetto a noi “normali” e al contempo più docili, piccolo-borghesi e conformisti. Durante il casting – come mi è stato comunicato e come ha ribadito più volte lui stesso con orgoglio – uno degli attori non era più disponibile perché aveva lasciato la compagnia per intraprendere una

3 Evi Hartmann, *Wie viele Sklaven halten Sie? Über Globalisierung und Moral*, Frankfurt a. M.; New York: Campus, 2016.

carriera di ricezionista. Si consideri la grandiosità di questo gesto: mentre di solito tutti i ricezionisti sono “in realtà” attori, per gli HORA è esattamente il contrario. Ampliando il parallelismo: mentre lo svizzero medio e la svizzera media di regola sono totalmente conformisti, ma gli piacerebbe avere una vena di follia, gli HORA a causa della loro disabilità sono per natura eccentrici, ma sono ossessionati in un modo estremamente simpatico dal desiderio di “normalità” e di comportamenti “normali”. Siamo dunque di fronte a un’opposizione alquanto interessante fra anarchia e ordine (o meticolosità). La proposta di Giancarlo Marinucci di non affidare agli HORA – come sarebbe stato politicamente corretto – il ruolo dei “buoni” (quindi dei ragazzi torturati), bensì quello dei persecutori e dei fascisti, sulle prime mi ha un po’ disorientato, ma poi mi è sembrata illuminante: Chi, se non loro?

Ovviamente gli HORA non sono fascisti; la loro incredibile bontà, la loro immensa umanità e apertura li rende totalmente inadeguati ad ogni tipo di fascismo reale. Tuttavia, sul piano artistico, quindi attoriale – e l’arte, com’è risaputo, ha meno a che fare con la realtà di quanto si possa pensare – nella follia degli HORA affiorano aspetti della follia di de Sade: l’amore per l’ordine e la meticolosità che, in unione a un’insormontabile anarchismo, costituiscono il carattere del fascista ordinario (più precisamente: svizzero).

Milo Rau

Anarchy and Order

Notes on the
120 Days of Sodom

We fascists are the only true anarchists,
naturally, once we're masters of the state.
(Pier Paolo Pasolini, *Salò, or the 120 Days of Sodom*, 1975)

I'm writing these notes before beginning rehearsals for my version of the *120 Days of Sodom*. The only thing that's clear is that it will involve actors from the Schauspielhaus Zurich ensemble and Theater HORA. These are two of the most interesting ensembles in the German-speaking world, although in reality only the HORAS are a real ensemble – a group of people who spend their creative lives together. At the casting session where I was getting to know the actors, general manager Giancarlo Marinucci said to me that “we'd most like you to work with everyone.” That makes sense: why choose individuals when the power lies in the ensemble?

But why HORA? For one thing because, as I already mentioned, HORA is a real artists' theatre that's not primarily driven by the need to put on certain productions (five classics every season, for example), but by the characters of the artists and the atmospherics of the encounters that take place. From the moment I first made the acquaintance of the HORAS I got the impression of real openness. They are what they are, they know what they're capable of, and they're excited to find out what the other person wants. But the decisive thing for me was the immediately visible combination of anarchy and professionalism, chance and intention, that I hadn't seen anywhere since Schlingensiefel's productions. I'm still excited by the HORAS' live-shoot remake of Hitchcock's *The Birds* (with a brief *Psycho* moment) that

I saw at Ballhaus Ost in Berlin. An hour of film, shot live with music, lighting and special effects (including a knife murder), all on one day of rehearsals. Or the sex scene, extended to more than 20 minutes, that somewhere between amusement, embarrassment and fun, between the unintentional honesty of the moment and the obvious artificiality of the intention, achieved that aggregate state I also seek in my own work.

I've entitled these brief reflections *Anarchy and Order*, bringing us back to Pasolini – or de Sade – or to fascism – and thus back to Switzerland and the HORAS. By way of reminder: Pasolini's film is set in the alpine republic of Salò, the last refuge of a fascist government towards the end of the Second World War. Young men and women, all good-looking, naive and from the most diverse social classes (at this point in time milieus no longer matter, although Pasolini has a slight predilection for the rural proletariat), are kidnapped and held prisoner in a castle by four older men and their henchpeople, including a pianist and a former prostitute and storyteller. In a series of sadistic rituals the young people are abused and humiliated, and finally tortured to death in an orgy of violence. Even though Pasolini's adaptation of de Sade's diagnosis of the Ancien Régime of the 18th century is set in 1944 in a German satellite state in northern Italy, his scandalous film is often read as a comment on a form of hegemony that replaced the fascist regime but retained the same repressive mechanisms: our modern consumer society. According to Pasolini's diagnosis, the leaders of a totally passive but violent minority are only pretending to be progressive and liberal. Their "representation of the absolute primacy of the normal is as vulgar and downright criminal as it is self-evident"¹, and their hate campaigns against the "other" are in essence no different from the witch hunts of the fascist clerical societies.²

In my version of *Salò* the plan is to take up Pasolini's material in free association and – something that's unlikely to come as a surprise to anyone – situate the fascist alpine republic in Central Europe: in the Switzerland that has voted to ban minarets and expel foreigners, in the Hungary that

1 Translated by Michael Craig from Pier Paolo Pasolini: "Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti [The Coitus, Abortion, Pseudo-tolerance of the Rulers, the Conformity of the Progressives]". In: *Scritti corsari* [Corsair Writings]. Milan: Garzanti, 1975, p. 146.

2 Ibid.

openly persecutes refugees, in the Europe that is tightening its laws on foreigners and migration and where power is stealthily being taken over by the Right. What form does this 'normalised' anarchy of feudalism or fascism take these days, in a globalised world where it seems perfectly normal to us Swiss that we don't have any natural resources but 80 per cent of all minerals are refined and traded in our country? Where it seems normal that we profit from the labour and wealth of whole continents but in our dealings with them fail to extend the flow of goods and finance to include civil rights or the free movement of producers? How does today's feudal aristocracy feel: Europe, Switzerland? What do its moral and political, religious and physical perversions look like? My variation on *Salò* is an attempt to reflect on the reality of the way we deal with the world – the things we know in our soul but not in our minds or actions. For example, as an economic researcher recently calculated, via the things we consume, every Swiss person 'employs' 60 slave labourers in other parts of the world.³ In addition to the infamous coltan from the bloody mines of eastern Congo, the computer I'm using to write these lines incorporates components from around 100 000 individual middlemen in Asia, China, Africa, and so on. I want to make this 'normal' feudalism the theme of *Salò*: in all its petty narrow-mindedness, smugness and complacency, in its central European, Swiss form, and the most radical and – compared with that of the time of de Sade or Mussolini – most inconspicuous manifestation in the history of the world.

The fascinating thing about the HORAS is that they're much freer and more radical than we 'normal people' are, while at the same time being more upright, bourgeois and conformist. At the casting one of the actors emphasised repeatedly and proudly that he was no longer available because he was leaving to start a career as a receptionist. Note the grandiosity of this gesture: while all receptionists are 'actually' actors, for the HORAS it's precisely the other way round; and, to take the analogy further, while the average Swiss is completely conformist but would like to be a little bit crazy, because of their impairments the HORAS are eccentric by nature, but in an extremely nice way obsessed by the desire for (and behaviours of) normality. So what we

3 Evi Hartmann, *Wie viele Sklaven halten Sie? Über Globalisierung und Moral*. Frankfurt a. M.; New York: Campus, 2016.

have here is a contrast of anarchy and order (or orderliness) which is incredibly interesting. After my first encounters, Giancarlo Marinucci's suggestion, which at first I found a bit confusing, made sense: he proposed that the HORAS play the torturers, the fascists, rather than the 'good guys' (the tormented young people) as political correctness would dictate. Who could do it better?

Because of course the HORAS aren't fascists; thanks to their almost lunatic good-naturedness, their irrepressible humanity and openness, they're useless as real fascists. But from an artistic, theatrical point of view – and as we know art has less to do with life than you might think – in the in-sanity of the HORAS, de Sade-style craziness comes into its own: a love of order and orderliness and insuperable anarchism unite to create the normal fascist (or more precisely, Swiss) character.

**Marcel Bugiel
Isabelle Ginot**

Présupposer la poésie

**À propos du travail artistique de
Matthias Grandjean, Peter Keller, Lorraine Meier**

109

Poesie voraussetzen

**Über die künstlerische Arbeit von
Matthias Grandjean, Peter Keller und Lorraine Meier**

120

Presupporre la poesia

**Riflessioni sul lavoro artistico di
Matthias Grandjean, Peter Keller, Lorraine Meier**

132

Presupposing Poetry

**Concerning the Artistic Work of
Matthias Grandjean, Peter Keller and Lorraine Meier**

143



Matthias Grandjean bei den Proben von *Human Resources*, Koproduktion von Theater HORA und kraut_production, Fabriktheater, Rote Fabrik, Zürich, 27.02.2015 (Premiere: 03.03.2015). Regie: Michel Schröder
Foto: © Sava Hlavacek

Marcel Bugiel
Isabelle Ginot

Présupposer la poésie

À propos du travail artistique de
Matthias Grandjean, Peter Keller, Lorraine Meier

Dans les discours critiques sur les pièces avec des artistes porteurs de handicap mental, nous apparaît un point aveugle à l'endroit du projet esthétique. Même dans les commentaires sur *Disabled Theater*¹, où "le travail de Jérôme Bel" occupe une place centrale, subsiste un silence entre l'analyse de son projet esthétique et le statut des interprètes de la pièce : comme si, tandis que Jérôme Bel fait œuvre, les interprètes, eux, ne jouaient pas vraiment – à la fois parce qu'ils seraient "incapables" de comprendre les codes et les règles propres à la scène théâtrale (ce qui les rend paradoxalement à la fois incompetents et génialement radicaux), parce qu'ils ne sauraient agir que sous l'impulsion de leur nature (handicapée) et parce qu'ils seraient dénués de la conscience de ce qu'ils produisent. Les acteurs handicapés mentaux sont ainsi régulièrement ramenés à une sorte de spontanéité naturelle et essentielle. La critique utilise cette "spontanéité" comme explication et origine de la plus grande partie de

1 *Disabled Theater*, création de Jérôme Bel en 2012, est une étape marquante dans l'histoire du Théâtre HORA, de par l'immense visibilité (première le 12.05.2012 dans le cadre du kunstenfestivaldesarts de Bruxelles et innombrables tournées sur les scènes les plus reconnues) et les débats critiques suscités par la pièce (voir p. ex. l'intense débat déclenché par l'article de Matthias Dell dans l'hebdomadaire allemand *Freitag* du 22.05.2013 parmi les lecteurs de *nachtkritik* : http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8174:presseschau-vom-22-mai-2013-nder-freitag-findet-disabled-theater-vor-allem-bloede&catid=242:presseschau&Itemid=115, consulté le 10.08.2016, ou les contributions de la monographie publiée sous la direction de Sandra Umathum et Benjamin Wihstutz, *Disabled Theater*, Zurich ; Berlin : diaphanes, 2015).

leurs gestes, comme signe soit de génie, soit de défaillance.² Ainsi, plus d'un siècle après l'invention de l'art brut, exemple puissant de fascination du monde de l'art légitime pour les productions d'artistes hors circuit – handicapés, psychiatrisés, marginalisés – le débat art/handicap³ demeure pris dans les mêmes apories : peut-on être artiste légitime lorsqu'on est handicapé ? Un geste, une production, une œuvre, peuvent-ils être artistiques lorsqu'ils sont produits par une personne handicapée, ou sont-ils les preuves de son handicap ? Ou encore, le handicap est-il une condition (naturelle) du génie ? Paradoxalement, pourtant, ces débats sur les rapports entre art et handicap négligent de porter un regard attentif sur les acteurs du point de vue de leur *travail sur scène*. C'est pourquoi nous voudrions dans cet essai nous pencher sur le travail de trois d'entre eux, acteurs du Théâtre HORA, dont le parcours nous semble particulièrement remarquable : Matthias Grandjean, né en 1970, acteur svelte et sérieux d'apparence, interprète privilégié de personnages respectables : capitaine, père de famille, orateur, rôles "en costume-cravate". Peter Keller, né en 1954, maître de l'improvisation, interprète de nombreux rôles d'excentriques et d'êtres d'exception : personnages de conte de fées, artistes (Salvador Dalí dans les productions *3D*⁴ et *Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*⁵), Kurtz dans *Herz der Finsternis*⁶, Obéron dans *All the*

2 Pour des articles en langue française, voir par exemple Marie Christine Vernay, « La danse à corps et à creux », dans *Libération*, 13.07.2012 ; Rosita Boisseau, « La danse des Kanak et des handicapés », dans *Le Monde*, 12.07.2012. Un choix d'articles en langue allemande a été réimprimé dans Marcel Bugiel ; Michael Elber (éd.), *Theater HORA - Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*, Berlin : Theater der Zeit, 2014, p. 588 et suivantes.

3 Voir quelques textes classiques : Antonin Artaud, « Lettre aux médecins-chefs des asiles des fous », dans *La revue surréaliste*, 3 (avril 1925) ; ou encore Jean Dubuffet, « L'art brut préféré aux arts culturels » (1948), republié notamment dans Charles Harrison ; Paul Wood (éd.), *L'art en théorie. 1900-1990. Une anthologie*, Vanves Cedex : Hazan, 1997, p. 656-659. Pour un exemple plus récent de débat francophone, voir l'excellent ouvrage collectif publié sous la direction de Nicolas Roméas et Valérie de Saint Do, *Les hors-champs de l'art : Prisons, psychiatrie, quelles actions artistiques ?*, Colleville : Noÿs, 2007 (Cassandre/Horschamp, hors-série 6).

4 *3D* est une sorte de "bande dessinée en 3D", inspirée du projet de Salvador Dalí et Walt Disney de réaliser, dans les années 1950, un film d'après la *Divine Comédie* de Dante. Mise en scène : Michael Elber ; première : 01.08.2002, Zeughaus, Zurich (voir Bugiel ; Elber [éd.], *Theater HORA*, op. cit., p. 641).

5 *Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*, performance masquée en plein air. Mise en scène : Michael Elber, Kathrin Iseli ; première : 11.08.2005, dans le parc MFO, Zurich (ibid., p. 643).

6 *Herz der Finsternis* [*Au cœur des ténèbres*], d'après le récit de Joseph Conrad. Mise en scène : Beat Fäh ; première : 08.06.2007, Casino-Saal Aussersihl, Zurich (ibid., p. 645).

World is a Stage.⁷ Enfin Lorraine Meier, née en 1970, corpulente actrice à l'énergie fonceuse (même sa Gretchen, dans le *Faust 1 & 2*, d'après Goethe⁸, devient un personnage offensif), qui affectionne les rôles de "méchantes". Tous trois ont fait leurs débuts à "l'âge classique" du Théâtre HORA, et, au moment de la première de *Disabled Theater*, ils étaient de loin les acteurs plus expérimentés de la compagnie : entrés dans la troupe respectivement en 1998 (Peter Keller), 2001 (Lorraine Meier) et 2003 (Matthias Grandjean), chacun avait à son actif plus de vingt pièces avec HORA⁹, principalement sous la direction artistique de Michael Elber mais aussi avec une dizaine d'autres metteurs en scène et chorégraphes. À partir d'extraits vidéos¹⁰ de leur travail dans 20 à 25 pièces différentes avant et après *Disabled Theater*, nous avons voulu faire un exercice de regard : d'une part, en faisant le choix de les regarder *comme des acteurs*, plutôt que *comme des personnes handicapées*, et pour cela, de passer par une pratique de description. D'autre part, en faisant jouer la différence de nos deux points de vue, l'un plus "interne" (Marcel Bugiel a suivi quelques processus de création de la troupe), et l'autre plus externe (Isabelle Ginot découvre le travail à partir des vidéos).

Poétiques singulières

Dans toutes les pièces où on le voit jouer, Matthias Grandjean apparaît hautement sérieux et attentif ; il se tient droit, sans mouvements parasites, un peu comme un athlète ou un danseur en état de veille, prêt à réagir à tout moment. Il travaille avec la délicatesse et a une façon bien à lui de danser avec l'air : légèrement fléchi vers l'avant, jambes pliées, et cependant comme un appel vers le ciel, suspendu par la

7 *All the World is a Stage*, d'après le *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. Mise en scène : Michael Elber, Nicole Tondeur ; première : 03.06.1999, Theater Rigiblick, Zurich (ibid., p. 639).

8 *Faust 1 & 2*, une comédie musicale sur la folie du perfectionnisme, d'après Goethe. Mise en scène : Michael Elber ; première : 12.12.2008, Casino-Saal Aussersihl, Zurich (ibid., p. 646).

9 Pourtant, aucun d'eux n'a suivi la formation d'acteurs que le Théâtre HORA propose depuis août 2009 (sous la direction de Urs Beeler) ; à ce sujet voir l'article de Andreas Klæui dans le présent ouvrage, pp. 256-261 et le texte de Urs Beeler, «Die HORA-Schauspiel-Berufsausbildung für Menschen mit Beeinträchtigungen», dans Bugiel ; Elber (éd.), *Theater HORA*, op. cit., p. 344-347.

10 Pour notre analyse, nous nous sommes basés sur les vidéos de spectacles disponibles sur le site Internet du Théâtre HORA : <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=508> (consulté le 10.08.2016).

peau, en contact avec les sphères du haut. On retrouve cette façon tactile d'être dans l'espace dans ses échanges avec ses partenaires ou au sein du groupe. Il y a de la douceur dans la façon dont il se pose sur le sol, et avec les autres, en membre ou en leader. Il peut prendre en main un groupe, imposer une certaine autorité, mais sans heurts : sa présence semble rendre les conflits impossibles. Qu'il incarne un clown blanc dans *Il sogno della vita*¹¹ d'après *La Strada* de Fellini, l'énigmatique enfant sauvage Kaspar Hauser dans *Menschen! Formen!*¹² ou un représentant de la normalité dans *Normalität. Ein Musical*¹³, son jeu est totalement dépourvu d'exagération, comme s'il cherchait une forme de neutralité, conservant une grande retenue et traitant ses propres singularités avec discrétion. Néanmoins, il peut aussi produire des émotions fortes et "vraies" si la situation le demande, comme dans *Menschen! Formen!*, où il combine une profonde intensité avec la même délicatesse qu'il met dans ses autres actes scéniques. Très attentif, jamais une action ne paraît échapper à son contrôle : il semble s'observer de l'extérieur, prendre les décisions de manière plus réfléchie qu'impulsive. Semblant adhérer profondément aux projets scéniques de chaque pièce, il a l'air de vouloir réaliser toutes les actions convenues de la manière la plus fidèle possible, sans les commenter, sans chercher à se singulariser. Dans *Disabled Theater*, alors que la consigne du metteur en scène est que « chacun s'habille comme il veut », il choisit le plus souvent des vêtements semblables à ceux qu'affectionne Jérôme Bel (blue-jean coloré et chemise à carreaux de la même couleur). S'il s'agissait d'un acteur valide, ce geste serait compris soit comme un signe d'appropriation soit comme une prise de distance ironique ou critique par rapport au dictat individualiste de la pièce.

Lorraine Meier au contraire, arrive sur le plateau comme sur un terrain de jeu, avec enthousiasme, joie,

11 Mise en scène : Michael Elber, Nicole Tondeur ; première : 24.03.2004, Casino-Saal Aussersihl, Zurich (voir Bugiel ; Elber [éd.], *Theater HORA*, op. cit., p. 642).

12 *Menschen! Formen!*, une rêverie inspirée par les films *Jeder für sich und Gott gegen alle* de Werner Herzog, *The Elephant Man* de David Lynch et *L'enfant sauvage* de François Truffaut. Mise en scène : Michael Elber ; première : 21.05.2015, Freies Werkstatt Theater Cologne (ibid., p. 647-8).

13 *Normalität. Ein Musical*, une comédie musicale durant laquelle se concrétise la dernière utopie intacte de notre temps : une existence digne des stéréotypes de la chanson populaire et des shows télévisés. Mise en scène : Nele Jahnke ; première : 05.06.2015, Fabriktheater, Rote Fabrik, Zurich (voir la description sur le site de HORA : <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=485&produktion=794> ; consulté le 10.08.2016).

humour, mais aussi sans gravité, sans y attacher beaucoup d'importance. On pourrait penser qu'elle est peu concentrée sur ce qu'elle fait : dans les extraits vidéo que nous avons visionnés, nombreuses sont les situations où elle se reprend, s'interrompt, sort de ce qu'elle a à faire pour y revenir, remet un tee-shirt, son soutien-gorge, une mèche, et replonge ; parfois c'est pour jeter un œil à la caméra, comme pour signaler qu'elle sait qu'on est là ; parfois c'est pour vérifier ce que font les autres sur scène, comme si elle n'était pas sûre d'elle-même, ce qui est contredit dans la seconde suivante, par l'autorité avec laquelle elle retourne dans son rôle. Pourtant, dans *Menschen!Formen!*, elle démontre qu'elle peut aussi être parfaitement concentrée : dans une scène où elle se tient face au public, complètement immobile, les musiciens défilent avec divers instruments "à cornet", tels des médecins dans l'amphithéâtre, auscultant, mesurant, écoutant, inventant divers tests plus ou moins loufoques, tandis qu'elle reste strictement impassible, à part quelques mouvements furtifs des yeux, qui semblent lui échapper. C'est un moment où elle tient un même état de façon continue, dans la durée, et on voit la tension, l'effort immense qu'elle fait : un peu comme si elle était emmurée dans une enveloppe invisible ; la signification de la scène – qui évoque l'objectification des sujets handicapés par les médecins, leur spectacularisation aussi bien par la médecine et la science que par les expositions universelles ou les spectacles "freaks" des foires – est redoublée par une autre signification, celle de l'effort de Lorraine pour se contenir, sortir d'elle-même, en quelque sorte, en se laissant – défaite pour une fois de tous ses tics, gestes et réactions soi-disant "parasitaires" – enfermer dans un rôle.

Sa virtuosité à entrer dans l'action scénique et à en sortir sans cesse, intégrant dans son jeu non seulement le fil narratif et actionnel de son rôle, mais aussi la mise en scène de ses propres réactions, opère des ruptures incessantes avec la fiction, mettant à nu ce qui est habituellement occulté par la mise en scène. Son détachement – qui n'a rien d'une indifférence ou d'une négligence – vis-à-vis de la scène semble paradoxal au regard de la joie qu'elle semble y trouver, au plaisir qu'elle affiche, par exemple quand elle danse.¹⁴ Lorsque, dans *Disabled Theater*, on demande aux

14 Par exemple dans *Nach allen Regeln der Kunst* (chorégraphie : Fiona Zolg ; première : 02.05.2001, Theater Rigiblick, Zurich), *Weihnachtsspiel* (mise en scène : Walter Koch, première : 15.12.2005, Casino-Saal Aussersihl, Zurich),

acteurs de nommer leur handicap, elle fond en larmes, dans une scène mille fois commentée : « C'est un moment si soudain, si émouvant – un moment qui ne se répète sans doute pas à chaque représentation. »¹⁵ Non seulement elle rejouait cette même scène à chaque représentation, avec quelques variations, mais encore elle pouvait parfois demander – ouvertement, face au public, sourire aux lèvres – si elle avait été convaincante. On peut la caractériser comme indomptablement irrespectueuse vis-à-vis des conventions du théâtre, mais on pourrait aussi bien la situer dans la tradition du “performeur” qui se limite à exécuter des tâches sobrement, sans y entrer émotionnellement, jouant à rester “présent” et à ne pas se confondre avec le sens et les énergies produits sur scène – un style de jeu assez en vogue actuellement dans l'ensemble du spectacle vivant. Enfin, l'oscillation continue de son jeu entre des tâches à accomplir, ses tics, son attention flottante, ses réactions par rapport à ce qui arrive, à ce qu'elle perçoit, peut être lue comme une poétique de l'échec et de la distance : comme si en acceptant ce qu'elle est ainsi que le risque de l'échec que cela implique, elle s'autorisait aussi la prise de risque, l'élan et l'engagement, voire le dépassement de ses propres failles.

Figure énigmatique, chauve et édentée, agitée de mouvements de la bouche, des yeux, l'air perdu, Peter Keller, dans la première scène de *Disabled Theater*, semble confirmer tous les stéréotypes du handicap : durant la première scène, il reste face au public très au-delà de la durée imposée (une minute), jusqu'à ce que le traducteur lui demande de sortir ; plus tard, il s'épanouit dans des récits énigmatiques sans rapport apparent avec la question qui lui a été posée. « Quand enfin il s'assoit, son allure exprime l'étonnement devant ces codes complexes du théâtre, ces conventions opaques concernant la durée et la composition. »¹⁶ Pourtant, dans les nombreuses pièces qu'il a interprétées auparavant, rien n'indique que Peter Keller ne contrôle pas les mouvements de son visage – est-il possible

Faust 1 & 2 (2008 et 2011, mise en scène : Michael Elber), *I can't dance - Die Geschichte von den schwarzen Buben* (inspiré par *Struwwelpeter* de Heinrich Hoffmann et *The show must go on* de Jérôme Bel ; mise en scène : Michael Elber ; première : 23.09.2010). Pour une description plus détaillée de ces projets voir l'ouvrage édité sous la direction de Michael Elber et Marcel Bugiel, *Theater HORA*, op. cit., pp. 641 et suivantes.

¹⁵ Pieter T'Jonck, « Disabled Theater », dans *tanz - Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance*, 7/2012, p. 12.

¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

qu'il ait consciemment produit les signes qu'on attend de lui en tant que personne handicapée ? Il est de ces acteurs qui semblent véritablement devenir quelqu'un d'autre dans chaque pièce, à chaque nouvelle rencontre. Il ne construit pas ses personnages à partir de l'imitation de personnes ou d'images, mais en se vouant à la situation du moment avec un imaginaire vif et ludique. Il a développé un langage gestuel très singulier qu'il met au service de ses tâches : il joue avec la distorsion, frôle la monstruosité ; et pourtant un air légèrement narquois qui revient régulièrement donne à penser qu'il sourit de lui-même, et qu'il n'est pas dupe des images qu'il produit. Dans *All the World is a Stage*, son Roi des Elfes invente tout un théâtre du visage et du corps, sans jamais tomber dans la pantomime. En quelques gestes il fait apparaître toutes sortes d'animaux différents, dans un travail de métamorphose qui évoque l'approche des danseurs de butō. Dans *Herz der Finsternis*, au contraire, nous le voyons parfaitement calme, allongé au centre d'un tableau vivant où tout le groupe – sauf le récitant – est massé autour de lui, le caressant, posant une tête sur lui. Dans *Menschen! Formen!*, lors d'une scène où un professeur est censé lui apprendre à parler, les mots qui commencent à s'échanger semblent comme tissés dans l'épaisseur de sa posture, le tonus, les gestes, les affects. Lorsque, subrepticement, il inverse les rôles – approuvant à son tour le professeur – le public rit, non de son handicap, mais de s'être laissé prendre au jeu du handicap, et de le découvrir *capable*, montrant sa compréhension de la situation et son sens de l'humour. Plus on observe son travail d'acteur, plus on se rend compte de son immense intelligence scénique ; les musiciens “valides” du projet *Blauzone*¹⁷ qui ont travaillé près de quinze ans avec lui dans l’“improvisation zéro” *Die Lust am Scheitern* [*Le plaisir de l'échec*]¹⁸ l'appelaient “le maître”, pour son sens précis du rythme et de la durée. Le regarder aide à comprendre ce que jouer peut signifier : laisser de côté les conventions, les règles, les rôles qui régissent la vie courante ; accepter les propositions qui se présentent comme si toutes avaient la même valeur, accepter également tout changement.

17 Sebastian Gramss, Carl-Ludwig Hübsch, Ole Schmidt, Chris Weinheimer.

18 Selon le directeur artistique de HORA, Michael Elber, ce projet représente « l'essence de notre travail » (Bugiel ; Elber [éd.], *Theater HORA*, op. cit., p. 88). Mise en scène : Michael Elber, Beat Fäh ; première : 01.09.2000, passage souterrain Escher-Wyss, Zurich (ibid., p. 640).

Théâtre, normes et regards

Carrie Sandahl parle de la « tyrannie du neutre » à propos des normes imposées aux acteurs par le théâtre dominant, et montre que les singularités des acteurs handicapés sont autant d'obstacle à cet idéal de neutralité.¹⁹ Nos trois acteurs n'y font pas exception, et échappent particulièrement (mais pas seulement) aux normes du théâtre par leur usage du langage verbal. Matthias Grandjean parle un langage très particulier, réduit à quelques mots-clés, quasiment dépourvu de syntaxe. Le langage de Peter Keller est aussi rudimentaire, chaotique et difficile à comprendre. Lorraine Meier, enfin, est marquée par un fort bégaiement et de nombreux tics (se recoiffer, replacer ses vêtements...), ainsi que par une attention dispersée et intermittente. Certaines mises en scène utilisent ces "handicaps", que nous préférons appeler "singularités" ou "idiosyncrasies", de façon directe et intentionnelle, produisant ainsi une sorte de "mise en scène du handicap". Par exemple, dans *Menschen! Formen!, Human Resources*²⁰ et *Normalität. Ein Musical*, le langage singulier de Matthias Grandjean semble explicitement exploité pour exposer sa poésie, freiner l'action, créer une sorte de tension scénique, critiquer les shows télévisés, mettre en abyme les conventions de la normalité bourgeoise, fêter le hors-norme... Dans *Disabled Theater*, les difficultés de mémoire, le bégaiement et l'émotivité surabondante de Lorraine Meier sont surexposés, tandis que sa danse enthousiaste, au vocabulaire très stéréotypé, est mise en dérision par les paroles de *Dancing Queen* de ABBA, la chanson qui l'accompagne. De telles pièces invitent à *voir le handicap*, surtout lorsqu'elles ont une apparence aussi documentaire que *Disabled Theater* ; pourtant, il y a une différence entre *voir le handicap* et *présupposer le handicap*. Malgré quelques rares exceptions, de nombreux critiques semblent entretenir un regard qui présuppose le handicap, naturalisant tous les effets de théâtre pour les interpréter comme des faits de

19 Carrie Sandahl, « The Tyranny of Neutral. Disability and Actor Training », dans Carrie Sandahl ; Philip Auslander (éd.), *Bodies in Commotion. Disability and Performance*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 2005.

20 La pièce *Human Resources* rend hommage à la marginalité, à la vie en dehors du système économique. Mise en scène : Michel Schröder, kraut_produktion ; première : 03.03.2015, Fabriktheater, Rote Fabrik, Zurich (voir la description sur le site web de HORA : <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=485&-produktion=793> ; consulté le 10.08.2016).

handicap²¹ : comme si on ne pouvait imaginer que ce qui a lieu sur scène *est une mise en scène*, voulue par Jérôme Bel, et moins encore que Peter Keller, Lorraine Meier et Matthias Grandjean mobilisent des compétences d'interprètes, voire même, une intention scénique de jouer avec la situation.

Cependant, dans la longue carrière de ces trois acteurs, ces “mises en scène du handicap” relèvent de l'exception plutôt que de la règle. Dans la plupart des pièces dont ils ont été les interprètes (au delà, donc, de *Disabled Theater*), nous voyons plutôt les acteurs mobiliser des stratégies pour neutraliser ou dépasser leurs “singularités”, afin de pouvoir produire – comme tous les acteurs professionnels – les signes, les effets et les énergies voulus par la situation, le propos scénique ou le personnage. Comme pour n'importe quels autres acteurs, suivre le travail scénique de Matthias Grandjean, Peter Keller et Lorraine Meier à travers la durée et à travers de nombreuses pièces aux projets esthétiques variés, a fait apparaître quelque chose comme une poétique faite à la fois des singularités de chaque interprète, de son style, et de ses métamorphoses dans la rencontre avec la pièce et la mise en scène. Michael Elber notamment, metteur en scène principal de la troupe durant toutes ces années, développe un théâtre gestuel où le texte n'est pas dominant ; ce faisant, il ouvre un espace où ces acteurs ne sont pas “handicapés” par leurs difficultés de langage. En développant un travail à partir de dramaturgies construites avec eux et pour eux, d'improvisations, il donne une valeur dramaturgique et narrative à leurs propositions, il ouvre ses pièces à leurs imaginaires plutôt que de mettre en scène leurs impossibilités, autrement dit, de les confronter aux normes esthétiques et sociales. Comme tous les acteurs professionnels, ils jouent, sur scène, des rôles qu'ils ont travaillés, au sein d'un processus soutenant un projet esthétique ; comme dans tout projet de spectacle vivant, ce projet esthétique inclut un certain mode de relation aux interprètes, des techniques de travail, et, tout particulièrement, une mise en tension spé-

21 Voir p. ex. le choix suivant parmi les nombreux articles parus dans les trois premiers mois après la première de *Disabled Theater* : Oliver Meier, « “Freakshow” mit doppeltem Boden », dans *Berner Zeitung*, 07.05.2012 ; Brigitta Niederhauser, « Demontiertes Behindertentheater », dans *Der Bund*, 07.05.2012 ; Armelle Héliot, « Avignon, la routine et l'exception », dans *Le Figaro*, 13.07.2012 ; Anastasia Patts, « Le syndrome de Down et le théâtre », dans *Insense Scènes*, 14.07.2012 ; Sylvain Saint-Pierre, « Au Festival d'Avignon, l'art brut de Jérôme Bel », dans *festivalier.net*, 17.07.2012 ; Dominik Wolfinger, « So ehrlich, dass es schmerzt », dans *Kulturkritik – Kritische Stimmen zum Kulturgesehen*, 30.08.2012.

cifique entre l'expression de l'interprète, la coloration qu'il amène à une œuvre, et le cadre du projet scénique. Certains chorégraphes et metteurs en scène travaillent "sous influence" des interprètes, se nourrissent de leurs univers ; les "stéréotypies" de tout acteur viennent ainsi nourrir un imaginaire collectif, se laissent déplacer par la rencontre avec la thématique, la narration, la partition, les poésies croisées de chacun.

Telle est la leçon que nous enseignent ces trois interprètes du Théâtre HORA : c'est le travail artistique, et non le handicap, qui fait le théâtre. Mais c'est aussi notre regard qui fait, ou non, leur handicap au théâtre. Les approches des soi-disant rapports entre art et handicap qui occultent la dimension esthétique et sensible, entretiennent l'illusion d'une double ontologie – du handicap et du théâtre. Mais, surtout, elles rejouent l'invisibilité des personnes handicapées, en fondant le débat sur une occultation active de leur travail artistique. Le travail des artistes porteurs de handicap ne suffit pas : il a besoin que le regard qu'il rencontre *présuppose le théâtre et la poésie.*

**«Ich bin der Älteste in
der Gruppe, ich möchte
aber nicht Polizist
werden, auch nicht Chef,
solche Sachen mache
ich nicht mehr.
Für mich ist Theater,
wenn alle zusammen-
spielen und helfen, auch
die Bühne aufbauen
und abbauen. Das ist im
Theater wichtig.»**

Matthias Grandjean, 46 Jahre

Marcel Bugiel
Isabelle Ginot

Poesie voraussetzen

Über die künstlerische Arbeit von
Matthias Grandjean, Peter Keller und Lorraine Meier

In den Auseinandersetzungen der Kritik mit Theaterarbeiten von Künstlerinnen und Künstlern mit einer ‹geistigen Behinderung› gibt es unserer Meinung nach einen blinden Fleck, wo es um das künstlerische Projekt selbst geht. Selbst in den Kommentaren zu *Disabled Theater*¹, in denen ‹die Arbeit von Jérôme Bel› eine zentrale Stelle einnimmt, bleibt zwischen der Analyse seines künstlerischen Projekts und dem Beitrag, den die Schauspielerinnen und Schauspieler dazu leisten, etwas Ungesagtes: als hätten diese, während Jérôme Bel Kunst gemacht hat, nicht wirklich gespielt – als seien sie unfähig, die Codes und Regeln des Theaters zu erfassen (was sie paradoxerweise zugleich inkompetent und genial-radikal erscheinen lässt), als seien sie lediglich dazu in der Lage, dem Drang ihrer (behinderten) Natur zu folgen, und als seien sie sich nicht bewusst, was sie auf der Bühne tun. So werden Schauspielerinnen und Schauspieler mit einer ‹geistigen Behinderung› immer wie-

1 *Disabled Theater*, konzipiert von Jérôme Bel, ist eine markante Etappe in der Geschichte von Theater HORA, zum einen aufgrund seiner grossen Sichtbarkeit (Premiere am 12.05.2012 im Rahmen des kunstenfestivaldesarts in Brüssel und unzählige Gastspiele an den renommiertesten Spielstätten weltweit), zum anderen aufgrund der kritischen Debatten, die dieses Stück provoziert hat (siehe zum Beispiel im deutschsprachigen Raum die rege Debatte in den Kommentaren zu Matthias Dells Artikel aus der Wochenzeitung *Freitag* vom 22.05.2013 unter http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8174:presseschau-vom-22-mai-2013-nder-freitag-findet-disabled-theater-vor-allem-bloede&catid=242:presseschau&Itemid=115; letzter Zugriff: 10.08.2016, oder die Beiträge im von Benjamin Wihstutz und Sandra Umatham herausgegebenen Sammelband *Disabled Theater*. Zürich; Berlin: diaphanes 2015).

der auf eine natürliche und essentielle Spontaneität reduziert. Die Kritik benutzt diese ‹Spontaneität› als Erklärung und Ursache für den Grossteil ihres Spiels, wahlweise als Zeichen ihres Genies oder ihrer Unfähigkeit.² So verhartet die Debatte um Kunst und Behinderung³ auch mehr als ein Jahrhundert nach der Erfindung der Art Brut – wirkungsmächtiges Beispiel für die Faszination der offiziellen Kunst gegenüber künstlerischen Erzeugnissen behinderter, psychiatrisierter, marginalisierter Künstlerinnen und Künstler ausserhalb des Systems – in den ewiggleichen Aporien: Kann man ein ‹wirklicher› Künstler sein, wenn man behindert ist? Können eine Geste, eine Produktion, ein Werk künstlerisch sein, wenn sie von einer Person mit einer Behinderung geschaffen wurden, oder sind sie Belege für ihre Behinderung? Oder ist Behinderung im Gegenteil sogar die (natürliche) Voraussetzung für Genialität?

Paradoxerweise gibt es jedoch in diesen Debatten um die Wechselwirkungen zwischen Kunst und Behinderung so gut wie nie einen genaueren Blick auf die Schauspielerinnen und Schauspieler in Bezug auf ihre *schauspielerische Arbeit*. Das ist der Grund, weshalb wir uns in diesem Beitrag mit der Arbeit von drei HORA-Schauspielerinnen und -Schauspielern befassen möchten, deren Schaffen uns künstlerisch besonders bemerkenswert erscheint: mit Matthias Grandjean, geboren 1970, einem schlanken, Ernsthaftigkeit ausstrahlenden Schauspieler, der bevorzugt als Darsteller von Autoritätspersonen besetzt wird (Kapitän, Familienvater, Redner, ‹Schlips-und-Kragen-Rollen›); mit Peter Keller, geboren 1954, Meister der Improvisation, im Laufe seiner Karriere Darsteller zahlreicher Exzentriker und Ausnahmeerscheinungen wie Märchenfiguren, Künstler

2 Siehe diesbezüglich z. B. die Artikel von Marie Christine Vernay, « La danse à corps et à creux ». In: *Libération*, 13.07.2012 oder von Rosita Boisseau, « La danse des Kanak et des handicapés ». In: *Le Monde*, 12.07.2012. Die deutschsprachigen Rezensionen zu *Disabled Theater* bis einschliesslich Juli 2013 sind im von Marcel Bugiel und Michael Elber herausgegebenen Buch *Theater HORA – Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*. Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 588ff. abgedruckt.

3 Als Klassiker gelten z. B. der Text von Antonin Artaud, « Lettre aux médecins-chefs des asiles des fous ». In: *La revue surréaliste*, 3 (April 1925) oder der Aufsatz von Jean Dubuffet, « L'art brut préféré aux arts culturels » (1948), wieder veröffentlicht in: Charles Harrison; Paul Wood (Hrsg.), *L'art en théorie. 1900–1990. Une anthologie*. Vanves Cedex : Hazan 1997, S. 656–659. Einen guten Einblick in die aktuelle Debatte im französischsprachigen Raum gibt z. B. der ausgezeichnete Sammelband von Nicolas Roméas und Valérie de Saint Do (Hrsg.), *Les hors-champs de l'art : Prisons, psychiatrie, quelles actions artistiques ?* Colleville : Noÿs 2007 (Cassandre / Horschamp, hors-série 6).

(Salvador Dalí in den Produktionen *3D⁴* und *Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind⁵*), Kurtz in *Herz der Finsternis⁶*, Oberon in *All the World Is a Stage⁷*; und mit Lorraine Meier, geboren 1970, korpulente Schauspielerin mit ungestüme Energie (selbst Gretchen in *Faust 1 & 2* frei nach Goethe⁸ wird bei ihr zu einer draufgängerischen Figur) und einer Schwäche für «böse» Rollen. Alle drei sind in der «klassischen» Phase ins HORA-Ensemble aufgenommen worden (Peter Keller 1998, Lorraine Meier 2001 und Matthias Grandjean 2003) und waren zum Zeitpunkt der Entstehung von *Disabled Theater* die erfahrensten Schauspielenden der Gruppe: Jeder von ihnen hatte damals bereits in mehr als zwanzig verschiedenen HORA-Projekten mitgewirkt,⁹ die meisten davon unter der künstlerischen Leitung von Michael Elber, knapp ein Dutzend aber auch mit anderen Regisseurinnen und Regisseuren, Choreografinnen und Choreografen. Ausgehend von Video-Ausschnitten ihres «Gesamtwerks» (ihrer schauspielerischen Arbeit in 20 bis 25 verschiedenen Produktionen vor und nach *Disabled Theater*)¹⁰ haben wir uns einer Übung im Zuschauen unterzogen, dies mit der Absicht, sie einerseits bei ihrer schauspielerischen Arbeit *als Schauspielende* und eben nicht *als Behinderte* zu betrachten und dafür den Weg über eine Praxis der Beschreibung zu wählen. Andererseits wollten

4 *3D* ist eine Art «3D-Comic», inspiriert vom Projekt Salvador Dalís und Walt Disneys aus den 1950er Jahren, gemeinsam einen Film nach Dantes *Die Göttliche Komödie* zu drehen. Regie: Michael Elber; Premiere: 01.08.2002, Zeughaus, Zürich (vgl. Bugiel; Elber [Hrsg.], *Theater HORA*, a. a. O., S. 641).

5 *Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*, Open-Air-Maskenperformance. Regie: Michael Elber, Kathrin Iseli; Premiere: 11.08.2005, Dachgerüst des MFO-Parks, Zürich (ebd., S. 643).

6 *Herz der Finsternis*, nach der gleichnamigen Erzählung von Joseph Conrad. Regie: Beat Fäh; Premiere: 08.06.2007, Casino-Saal Aussersihl, Zürich (ebd., S. 645).

7 *All the World is a Stage*, nach Shakespeares *Ein Sommernachtstraum*. Regie: Michael Elber, Nicole Tondeur; Premiere: 03.06.1999, Theater Rigiblick, Zürich (ebd., S. 639).

8 *Faust 1 & 2*, eine Art Musical über den Perfektionswahn, frei nach Goethe. Regie: Michael Elber; Premiere: 12.12.2008, Casino-Saal Aussersihl, Zürich (ebd., S. 646).

9 Dabei hat keiner der drei die professionelle Schauspiel-Ausbildung besucht, die Theater HORA seit August 2009 unter der Leitung von Urs Beeler anbietet; vgl. zu diesem Thema den Beitrag von Andreas Klæui in diesem Band, S. 256–261, und den Text von Urs Beeler «Die HORA-Schauspiel-Berufsausbildung für Menschen mit Beeinträchtigungen». In: Bugiel; Elber (Hrsg.), *Theater HORA*, a. a. O., S. 344–347.

10 Unsere Analyse stützt sich auf die Videoaufzeichnungen, die auf der Website von Theater HORA verfügbar sind: <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l=508> (letzter Zugriff: 10.08.2016).

wir unseren jeweiligen Blickwinkel ins Spiel bringen: die ‹Innenperspektive› von Marcel Bugiel, der als Dramaturg verschiedene Probenprozesse der Gruppe mitverfolgt hat, und die ‹Aussenperspektive› von Isabelle Ginot, die die Arbeit der drei Schauspielenden erst über die Videos entdeckt hat.

Einzigartige Poetiken

In allen Stücken, in denen wir Matthias Grandjean spielen sehen, wirkt er hochgradig ernsthaft und aufmerksam; er hält sich gerade, agiert ohne ‹parasitäre› Bewegungen, ein wenig wie ein Athlet oder ein Tänzer im Stadium höchster Wachsamkeit, bereit, jederzeit zu reagieren. Er ist mit viel Feingefühl bei der Sache und hat eine ihm eigene Art, mit der Luft zu tanzen: leicht nach vorne gebeugt, Beine angewinkelt, und doch, als rufe er den Himmel an, als sei er an der Haut hochgehalten und in Verbindung mit höheren Sphären. Diese taktile Art, im Raum zu sein, lässt sich auch in seinem Zusammenspiel mit Partnern oder mit einer Gruppe beobachten. Er ist sanft, in der Art und Weise, wie er den Fuss auf den Boden setzt, wie auch anderen gegenüber, als Mitglied einer Gruppe oder als ihr Anführer. Er kann eine Gruppe leiten und eine gewisse Autorität ausstrahlen, und das ganz ohne Ruppigkeit: Seine blosse Anwesenheit scheint Konflikte unmöglich zu machen. Egal, ob er in *Il sogno della vita*¹¹ frei nach Federico Fellinis *La Strada* einen weissen Clown verkörpert, das geheimnisvolle ‹wilde Kind› Kaspar Hauser in *Menschen!Formen!*¹² oder einen Repräsentanten der Normalität in *Normalität. Ein Musical*¹³, sein Spiel ist immer frei von jeglicher Übertreibung, so, als suche er nach einer Form von Neutralität, grösstmögliche Zurückhaltung bewahrend und seine Besonderheiten mit Diskretion behandelnd. Und doch ist er durchaus auch in der Lage, starke und ‹wahrhaftige› Emotionen zu äussern,

11 *Il sogno della vita*. Regie: Michael Elber, Nicole Tondeur; Premiere: 24.03.2004, Casino-Saal Aussersihl, Zürich (vgl. Bugiel; Elber [Hrsg.], *Theater HORA*, a. a. O., S. 642).

12 *Menschen!Formen!* ist ein theatrales Traumgebilde, inspiriert von den Filmen *Jeder für sich und Gott gegen alle* von Werner Herzog, *The Elephant Man* von David Lynch und *L'enfant sauvage* von François Truffaut. Regie: Michael Elber; Premiere: 21.05.2015, Freies Werkstatt Theater Köln (ebd., S. 647f.).

13 «Für ein paar Bühnenmomente lang realisiert sich dabei die vielleicht letzte noch intakte Utopie unserer Zeit: Ein Leben wie im Spiesser-Musical. Das perfekte Idyll.». Regie: Nele Jahnke; Premiere: 05.06.2015, Fabriktheater, Rote Fabrik, Zürich (vgl. die Beschreibung auf der HORA-Website: <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=485&produktion=794>; letzter Zugriff: 10.08.2016).

wenn die Situation es verlangt, wie in *Menschen!Formen!*, wo er eine tiefe Intensität mit demselben Feingefühl verbindet, mit dem er auch sonst szenische Vorgänge vollzieht. Er ist äusserst wachsam, offenbar entgeht nichts, was auf der Bühne geschieht, seiner Aufmerksamkeit: Er scheint sich selbst von aussen zu beobachten, Entscheidungen eher überlegt als impulsiv zu treffen. Augenscheinlich identifiziert er sich durch und durch mit den szenischen Vorhaben jedes einzelnen Projekts und will alle abgesprochenen Spielhandlungen so gewissenhaft wie möglich ausführen, ohne sie zu kommentieren, ohne sich selbst in den Vordergrund zu stellen. In *Disabled Theater*, wo der Regisseur es den Schauspielenden selbst überlässt, welche Kleidung sie auf der Bühne tragen, wählt er in der Regel etwas aus, was dem Kleidungsstil Jérôme Bels entspricht (z. B. farbige Jeans und Karohemd in derselben Farbe). Handelte es sich um einen nichtbehinderten Schauspieler, würde man dies als Aneignungsgeste oder aber als ironische oder kritische Distanznahme zum individualistischen Diktat des Stücks auffassen.

Lorraine Meier hingegen kommt auf die Bühne wie auf einen Spielplatz, mit Enthusiasmus, Freude, Humor, ohne grosse Ernsthaftigkeit, ohne alldem besonders viel Bedeutung beizumessen. Man könnte meinen, sie sei wenig konzentriert auf das, was sie tut: In den Video-Ausschnitten, in denen wir sie gesehen haben, gibt es immer wieder Situationen, in denen sie wiederholt ansetzt, sich unterbricht, aus der Handlung aussteigt, die sie durchführen soll, um kurz darauf wieder einzusteigen, ihr T-Shirt oder ihren BH geradezieht, sich durch die Haare fährt und sich wieder ins Bühnengeschehen stürzt. Manchmal wirft sie einen Blick in die Kamera, als wolle sie signalisieren, dass ihr bewusst ist, dass sie gefilmt wird; manchmal scheint sie nachzusehen, was die anderen auf der Bühne tun, als wäre sie sich dessen, was sie selber gerade tut, nicht sicher, was in der darauffolgenden Sekunde aber gleich wieder konterkariert wird durch die selbstsichere Absolutheit, mit der sie sich zurück in ihre Rolle begibt. Dabei beweist sie in *Menschen!Formen!*, dass sie genauso gut auch vollkommen konzentriert bleiben kann: In einer Szene, in der sie gänzlich reglos mit dem Gesicht zum Publikum verharrt, gehen die Musiker mit verschiedenen Blechblasinstrumenten an ihr vorbei, wie Ärzte im «anatomischen Theater», horchen sie sie ab, messen, hören, denken sich verschiedene mehr oder weniger verrückte Tests aus, während sie selbst komplett regungslos

bleibt, abgesehen von ein paar vereinzelt, flüchtigen Augenbewegungen, die ihrer Kontrolle zu entschlüpfen scheinen. Es ist ein Moment, in dem sie durchgehend in einem einzigen Zustand über eine ganze Weile hinweg verharrt, und man sieht ihr die Anspannung, den Kraftakt an, den sie vollbringt: als sei sie in eine unsichtbare Hülle eingemauert. Die Sinnhaftigkeit der Szene – die an die Verdinglichung von Menschen mit einer Behinderung durch die Ärzteschaft denken lässt, an deren Spektakularisierung durch die Medizin und Wissenschaft wie auch durch die Ausstellungen <exotischer> Menschen im Zoo oder in Freakshows auf dem Rummelplatz – wird hier durch eine andere Bedeutungsebene verdoppelt, die von Lorraine Meiers Anstrengung erzählt, sich zu beherrschen, nicht mehr sie selbst zu sein und sich – ein einziges Mal frei von all ihren so genannt <parasitären> Ticks, Gesten und Reaktionen – in eine Rolle einsperren zu lassen.

Die Virtuosität, mit der sie unablässig in die Bühnenhandlung ein- und aus ihr wieder austritt, wodurch sie nicht nur den Erzähl- und Handlungsfaden in ihr Spiel aufnimmt, sondern auch die Inszenierung ihrer eigenen Reaktionen, bewirkt unaufhörlich Brüche in der Fiktion und legt damit offen, was die Regie normalerweise verbirgt. Ihr laxer Umgang mit szenischen Verabredungen und Konventionen – der nicht mit Gleichgültigkeit oder Nachlässigkeit zu verwechseln ist – wirkt paradox angesichts der Freude, die sie auf der Bühne sichtlich verspürt, angesichts der Lust, die sie dort zeigen kann, zum Beispiel, wenn sie tanzt.¹⁴ Als die Schauspielerinnen und Schauspieler in *Disabled Theater* aufgefordert werden, ihre Behinderung zu benennen, bricht sie in Tränen aus, in einer immer wieder kommentierten Szene: «Es ist ein so plötzlicher, herzerreissender Moment – einer, der sich vielleicht nicht jeden Abend wiederholt.»¹⁵ Nicht nur, dass sie genau diesen Moment in jeder Vorstellung, mit kleinen Variationen, immer wieder neu spielt, es

14 Zum Beispiel in *Nach allen Regeln der Kunst* (Choreografie: Fiona Zolig; Premiere: 02.05.2001, Theater Rigiblick, Zürich), *Weihnachtsspiel* (Regie: Walter Koch, Premiere: 15.12.2005, Casino-Saal Aussersihl, Zürich), *Faust 1 & 2* (2008 und 2011, Regie: Michael Elber), *I can't dance – Die Geschichte von den schwarzen Buben* (inspiriert von Heinrich Hoffmanns *Struwwelpeter* und Jérôme Bels *The show must go on*; Regie: Michael Elber; Premiere: 23.09.2010). Eine detaillierte Beschreibung dieser Stücke findet sich in Bugiel; Elber (Hrsg.), *Theater HORA*, a. a. O., S. 641ff.

15 Pieter T'Jonck, «Disabled Theater». In: *tanz – Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance*, 7/2012, S. 12.

kommt durchaus vor, dass sie anschliessend fragt – offen, vor den Augen des Publikums, mit einem Lächeln auf den Lippen – ob ihre Darstellung überzeugend gewesen sei. Natürlich kann man sie als unzähmbar respektlos gegenüber den Theaterkonventionen bezeichnen, aber man könnte sie genauso gut in die Tradition des <Performers> stellen, der sich darauf beschränkt, so schnörkellos wie möglich seine szenischen Aufgaben zu erfüllen, ohne emotionale Beteiligung, vielmehr darauf bedacht, <präsent> zu bleiben und nicht zu verschmelzen mit dem Sinn und den Energien, die auf der Bühne generiert werden – eine Spielweise, die momentan in den Performing Arts allgemein sehr angesagt ist. Und letztendlich kann das beständige Oszillieren ihres Spiels zwischen den zu erfüllenden szenischen Aufgaben, ihren Ticks, ihrer freischwebenden Aufmerksamkeit und ihren Reaktionen auf das, was passiert, als eine Poetik des Scheiterns und der Distanznahme gelesen werden: als würde sie sich selbst zur Risikobereitschaft ermächtigen, zu Elan und Engagement, ja zum Überschreiten ihrer eigenen Schwächen, indem sie akzeptiert, was sie ist, und die damit einhergehende Gefahr des Scheiterns auf sich nimmt.

Als rätselhafte Figur, kahl und zahnlos, mit unruhigen Mund- und Augenbewegungen, einen Ausdruck von Verlorenheit im Gesicht, scheint Peter Keller in der ersten Szene von *Disabled Theater* alle Stereotype der Behinderung zu bestätigen: Er bleibt weit über die geforderte Zeit (eine Minute) vor dem Publikum stehen, so lange, bis der Übersetzer ihn auffordert zu gehen; später verliert er sich begeistert in rätselhaften Erzählungen, ohne offensichtlichen Bezug zu der Frage, die gestellt wurde. «Wenn er sich endlich setzt, geschieht dies mit einem verwunderten Ausdruck über diesen komplexen Theater-Code mit seinen undurchsichtigen Verabredungen zu Dauer und Komposition.»¹⁶ In den zahlreichen Stücken, in denen Peter Keller bis dahin gespielt hat, deutet jedoch nichts darauf hin, dass er seine Gesichtsbewegungen nicht zu kontrollieren vermöchte. Ist es also möglich, dass er bewusst die Zeichen produziert, die man von ihm als Person mit einer Behinderung erwartet? Er gehört zu jenen Schauspielern, die wahrhaftig in jedem Stück, bei jeder neuen Begegnung jemand anderes zu werden scheinen. Peter Kellers Figuren entstehen nicht ausgehend von der äusserlichen Imitation von Personen oder Bildern, son-

16 Ebd.

dern durch die Hingabe an die momentane Situation, mit wacher und verspielter Phantasie zugleich. Er hat eine ganz eigene gestische Sprache entwickelt, die er für die Umsetzung seiner schauspielerischen Aufgaben einsetzt: Er spielt mit Gesichtsverzerrungen, nahe am Monströsen; und doch gibt es auch etwas leicht Spöttisches in seinem Ausdruck, das regelmässig auftaucht, der Eindruck, als amüsiere er sich über sich selbst und sei sich der Bilder, die er erzeugt, voll und ganz bewusst. Sein Elfenkönig in *All the World is a Stage* erfindet ein ganz eigenes Gesichts- und Körper-Theater, ohne dabei jemals in Pantomime zu verfallen. In einer fortlaufenden Metamorphose, die an die Körperarbeit von Butoh-Tänzern denken lässt, wird er mit wenigen Gesten zu allen möglichen Arten von Tieren. In *Herz der Finsternis* hingegen sehen wir ihn vollständig reglos, hingestreckt in der Mitte eines Tableau vivant, in dem sich, mit Ausnahme des Erzählers, das gesamte Ensemble um ihn gruppiert, ihn streichelt, den Kopf auf ihn legt. In einer Szene in *Menschen! Formen!*, in der ein Lehrer ihm das Sprechen beibringen soll, scheinen die Worte, die sie zu wechseln beginnen, wie eingewoben in die Schichten seiner Haltung, seiner Körperspannung, seiner Gesten und Affekte. Als er dann unauffällig einen Rollenwechsel vollzieht und jetzt seinerseits den Lehrer abhört, lacht das Publikum, nicht über seine Behinderung, sondern darüber, dass es auf das Spiel mit der Behinderung hereingefallen ist, und über die Entdeckung, dass er *fähig* ist, dass er sein Verständnis für die Situation und seinen Sinn für Humor zeigt. Je länger man seine schauspielerische Arbeit beobachtet, umso mehr wird man sich seiner grossen szenischen Intelligenz bewusst. Die nichtbehinderten Musiker aus dem Projekt *Blauzone*¹⁷, die fast fünfzehn Jahre lang in der «Nullimprovisation» *Die Lust am Scheitern*¹⁸ mit ihm zusammengearbeitet haben, nennen ihn wegen seines präzisen Sinns für Rhythmus und Dauer den «Meister». Wenn man ihm zuschaut, versteht man, was Spielen bedeuten kann, nämlich: Konventionen, Regeln und Rollen, die das Alltagsleben beherrschen, abzulegen, auf Angebote, die sich auftun, einzugehen, als hätte jedes von ihnen gleich viel Wert, und jede Form von Veränderung zu akzeptieren.

17 Sebastian Gramss, Carl-Ludwig Hübsch, Ole Schmidt, Chris Weinheimer.

18 Michael Elber, künstlerischer Leiter des Theater HORA, bezeichnet dieses Projekt als «die Essenz unserer Arbeit» (vgl. Bugiel; Elber [Hrsg.], *Theater HORA*, a. a. O., S. 88). Regie: Michael Elber, Beat Fäh; Premiere: 01.09.2000, Escher-Wyss-Unterführung, Zürich (ebd., S. 640).

Theater, Normen und Blicke

Carrie Sandahl spricht hinsichtlich der Normen, die den Schauspielenden vom herrschenden Theaterverständnis aufgezwungen werden, von der «Tyrannei des Neutralen» und zeigt, dass die Eigenheiten behinderter Schauspielerinnen und Schauspieler diesem Neutralitäts-Ideal unüberwindbar entgegenstehen.¹⁹ Unsere drei HORA-Schauspielenden bilden hier keine Ausnahme und weichen von den Normen des Theaters insbesondere (aber nicht ausschließlich) wegen ihrer Art zu sprechen ab. Matthias Grandjean spricht eine sehr eigene Art von Sprache, praktisch frei von Syntax und auf einige Schlüsselworte beschränkt. Die Sprache von Peter Keller ist genauso rudimentär, chaotisch und schwer zu verstehen. Lorraine Meier stottert stark und hat zahlreiche Ticks (sich mit der Hand durch die Haare fahren, ihre Kleidung zurechtrücken usw.) sowie eine zerstreute und immer wieder aussetzende Aufmerksamkeit. Bestimmte Inszenierungen benutzen diese «Behinderungen», die wir hier lieber «Einzigartigkeiten» oder «Eigenarten» nennen wollen, auf direkte und absichtsvolle Art und Weise und produzieren so eine Art «Inszenierung von Behinderung». So scheint zum Beispiel in *Menschen!Formen!, Human Resources*²⁰ und *Normalität. Ein Musical* die Poesie der besonderen Sprache Matthias Grandjeans explizit hervorgehoben und dafür eingesetzt zu werden, die Handlung auszubremsen, eine Art szenischer Spannung zu schaffen, Fernsehshows zu kritisieren, die Konventionen der bürgerlichen Normalität offenzulegen, die Normabweichung zu feiern. In *Disabled Theater* werden die Gedächtnisschwierigkeiten, das Stottern und die Emotionalität von Lorraine Meier in den Fokus gerückt, während ihr enthusiastischer Tanz unter Rückgriff auf ein sehr stereotypes tänzerisches Vokabular ironisch durch den Text von ABBA *Dancing Queen*, dem Lied, das diesen Tanz begleitet, konterkariert wird. Stücke wie *Disabled Theater* laden förmlich dazu ein, die Behinderung zu sehen – vor allem, wenn sie so dokumentarisch erscheinen wie dieses; jedoch

19 Carrie Sandahl, «The Tyranny of Neutral. Disability and Actor Training». In: Carrie Sandahl; Philip Auslander (Hrsg.), *Bodies in Commotion. Disability and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2005.

20 Das Stück *Human Resources* ist eine Liebeserklärung an das ökonomisch nicht verwertbare Outsidertum. Regie: Michel Schröder, kraut_produktion; Premiere: 03.03.2015, Fabriktheater, Rote Fabrik, Zürich (vgl. die Beschreibung auf der HORA-Website: <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=485&produktion=793>; letzter Zugriff: 10.08.2016).

gibt es einen Unterschied zwischen *Behinderung sehen* und *Behinderung voraussetzen*. Trotz einiger seltener Ausnahmen scheinen zahlreiche Kritikerinnen und Kritiker eine Sichtweise zu bevorzugen, die Behinderung voraussetzt, und naturalisieren dadurch sämtliche Theatereffekte, um sie als Symptome von Behinderung zu interpretieren²¹: als wäre es unvorstellbar, dass das, was auf der Bühne passiert, *eine Inszenierung ist*, von Jérôme Bel so gewollt, und, noch unvorstellbarer, dass Peter Keller, Lorraine Meier und Matthias Grandjean schauspielerische Kompetenzen und vielleicht sogar eine szenische Intention einsetzen, um mit der gegebenen Situation gestaltend umzugehen.

Insgesamt bilden allerdings <Inszenierungen von Behinderung>, gemessen an der langen Karriere dieser drei Schauspieler, eher die Ausnahme als die Regel. In der Mehrzahl der Stücke, in denen sie bis zu *Disabled Theater* schauspielerisch mitgewirkt haben, entwickeln sie Strategien, um ihre <Eigenheiten> zu neutralisieren oder über sie hinauszuwachsen, um – wie alle professionellen Schauspielenden – Zeichen, Effekte und Energien produzieren zu können, die in der Situation für die szenische Aussage oder die Figur gefragt sind. Wenn man die Bühnenarbeit von Matthias Grandjean, Peter Keller und Lorraine Meier durch die Jahre und über zahlreiche Stücke mit ihren jeweiligen ästhetischen Vorhaben hinweg verfolgt, zeigt sich – genauso wie bei irgendwelchen anderen Schauspielerinnen und Schauspielern – so etwas wie eine Poetik, die aus ihrer Eigenart, ihrem Stil und ihren Verwandlungen in der Begegnung mit einem Stück und der Regie entsteht. Insbesondere Michael Elber, der hauptsächliche Regisseur der Gruppe während all dieser Jahre, hat ein gestisches Theater entwickelt, in dem der Text nicht dominiert. Dabei eröffnet er einen Raum, in dem die Schauspielenden nicht durch ihre Sprachschwierigkeiten <behindert> sind. Indem er seine Arbeit auf Improvisationen aufbaut, auf Dramaturgien, die er mit ihnen zusammen und für sie entwickelt, gibt er ihren schauspiele-

21 Unter den zahlreichen Beiträgen, die in den ersten drei Monaten nach der Premiere von *Disabled Theater* erschienen sind, siehe z. B.: Oliver Meier, «<Freakshow> mit doppeltem Boden». In: *Berner Zeitung*, 07.05.2012; Brigitta Niederhauser, «Demontiertes Behindertentheater». In: *Der Bund*, 07.05.2012; Armelle Héliot, « Avignon, la routine et l'exception ». In: *Le Figaro*, 13.07.2012; Anastasia Patts, « Le syndrome de Down et le théâtre ». In: *Insense Scènes*, 14.07.2012; Sylvain Saint-Pierre, « Au Festival d'Avignon, l'art brut de Jérôme Bel ». In: *festivalier.net*, 17.07.2012; Dominik Wolfinger, «So ehrlich, dass es schmerzt». In: *Kulturkritik – Kritische Stimmen zum Kulturgeschehen*, 30.08.2012.

rischen Angeboten einen dramaturgischen und narrativen Wert und schliesst seine eigenen Vorstellungen mit ihrer Phantasie zusammen, anstatt das, was sie nicht können, in Szene zu setzen – anders ausgedrückt: anstatt sie an den ästhetischen und gesellschaftlichen Normen zu messen. Wie alle professionellen Schauspielerinnen und Schauspieler spielen sie auf der Bühne die von ihnen erarbeiteten Rollen im Prozess der Umsetzung eines ästhetischen Projekts; wie zu jedem Bühnenprojekt gehören auch zu diesem eine bestimmte Art der Beziehung zwischen der künstlerischer Leitung und den Schauspielenden, Arbeitstechniken und nicht zuletzt die Herstellung einer spezifischen Spannung zwischen dem Ausdruck des Darstellers, der Färbung, die er einem Werk verleiht, und der Anlage des szenischen Projekts. Bestimmte Choreografen und Regisseure arbeiten <unter dem Einfluss> der Darsteller, lassen sich inspirieren von dem, was diese mitbringen; die <Stereotypen> eines jeden Schauspielers nähren so die Phantasie aller Beteiligten, verschieben sich durch die Begegnung mit der Thematik, der Erzählung, der Partitur, den sich kreuzenden Poesien jedes Einzelnen.

Das ist es, was uns diese drei HORA-Darstellerinnen und -Darsteller lehren: Es ist die künstlerische Arbeit und nicht die Behinderung, durch die Theater entsteht. Zugleich ist es unser Blick, der ihnen auf der Bühne eine Behinderung zuschreibt – oder eben nicht. Diejenigen Betrachtungsweisen, die auf den angeblichen Wechselwirkungen zwischen Kunst und Behinderung beharren und dabei die ästhetische und sinnliche Dimension ausblenden, halten die Illusion einer doppelten Ontologie aufrecht – einer Ontologie der Behinderung und einer des Theaters. Aber vor allem halten sie die Unsichtbarkeit von Menschen mit einer Behinderung aufrecht, indem sie ihren Diskurs auf ein aktives Ausblenden ihrer künstlerischen Arbeit gründen. Die Arbeit der Künstlerinnen und Künstler mit einer Behinderung allein genügt nicht: Sie ist darauf angewiesen, dass der Blick, der auf sie trifft, *Theater und Poesie voraussetzt*.



Lorraine Meier und Mirco Monsausen in *Menschen!Formen!*; Vorstellung im Rahmen des Kulturfestivals sommerblut, Köln, 12.05.2010. Regie: Michael Elber
Foto: © Michael Bause / Theater HORA

Marcel Bugiel
Isabelle Ginot

Presupporre la poesia

Riflessioni sul lavoro artistico di
Matthias Grandjean, Peter Keller, Lorraine Meier

Le discussioni dei critici sulle produzioni teatrali con artisti portatori di un handicap mentale sembrano non prendere per nulla in considerazione gli aspetti relativi al progetto estetico. Anche nei commenti su *Disabled Theater*¹, in cui “il lavoro di Jérôme Bel” occupa un posto centrale, manca il benché minimo accenno al rapporto fra il progetto estetico del regista e lo statuto degli interpreti della pièce: come se, mentre Jérôme Bel creava l’opera, gli interpreti non stessero realmente recitando – in parte perché in apparenza “incapaci” di comprendere i codici e le regole del teatro (il che, paradossalmente, li fa sembrare al contempo incompetenti e radicalmente geniali), oppure perché sarebbero in grado di agire solo seguendo l’impulso della loro natura (handicappata) o ancora perché sarebbero del tutto inconsapevoli di ciò che producono in scena. Alle attrici e agli attori affetti da una disabilità mentale viene spesso correlata una sorta di innata spontaneità. La critica ricorre a questa “spontaneità” per spiegare l’origine di gran parte dei loro gesti, come indi-

1 *Disabled Theater*, che ha debuttato nel 2012 per la regia di Jérôme Bel, segna una tappa fondamentale nella storia del Theater HORA, da un lato grazie all’immensa visibilità (prima mondiale il 12.05.2012 nell’ambito del kunstenfestivaldes-arts di Bruxelles e innumerevoli tournée nei teatri più rinomati) e dall’altro a causa delle discussioni suscitate dalla pièce (si vedano ad esempio l’acceso dibattito innescato dall’articolo di Matthias Dell nel settimanale tedesco *Freitag* del 22.05.2013 fra i lettori della rivista online *nachtkritik.de*: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8174:presseschau-vom-22-mai-2013-nder-freitag-findet-disabled-theater-vor-alle-bloede&catid=242:presseschau&Itemid=115, consultato il 10.08.2016; oppure i contributi della monografia pubblicata a cura di Sandra Umthum e Benjamin Wihstutz, *Disabled Theater*, Zurigo; Berlino: diaphanes, 2015).

zio della loro genialità o, al contrario, della loro incapacità.² In questo modo, a distanza di oltre un secolo dall'invenzione dell'Art Brut – esempio emblematico del fascino del mondo dell'arte per le opere di artisti fuori dalla norma (handicapati, malati mentali, marginali) –, il dibattito arte/handicap³ rimane bloccato nelle stesse aporie: si può essere artisti a tutti gli effetti ed avere un handicap? Gestì, produzioni o opere create da una persona disabile possono essere considerati artistici o sono la dimostrazione del suo handicap? O l'handicap sarebbe invece una delle condizioni (naturali) del genio? Paradossalmente, queste discussioni sul rapporto fra arte e handicap dimenticano di prendere seriamente in esame il *lavoro in scena* degli attori. Per questo motivo nel presente saggio intendiamo analizzare il lavoro di tre attrici e attori del Theater HORA, il cui percorso artistico ci sembra particolarmente significativo: Matthias Grandjean, nato nel 1970, attore snello e dall'aspetto serio, interprete ideale di personaggi rispettabili: capitano, padre di famiglia, oratore, ruoli “in giacca e cravatta”. Peter Keller, nato nel 1954, maestro dell'improvvisazione, interprete di numerose personalità eccentriche e di esseri straordinari: personaggi fiabeschi, artisti (Salvador Dalí nelle produzioni *3D*⁴ e *Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*⁵), Kurtz in *Herz der Finsternis*⁶, Oberon

2 Fra gli articoli in lingua francese si rimanda ad esempio a Marie Christine Vernay, « La danse à corps et à creux », in: *Libération*, 13.07.2012; Rosita Boisseau, « La danse des Kanak et des handicapés », in: *Le Monde*, 12.07.2012. Una scelta di articoli in lingua tedesca è stata ristampata nel volume curato da Marcel Bugiel e Michael Elber, *Theater HORA – Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*, Berlino: Theater der Zeit, 2014, p. 588 e seguenti.

3 Si rimanda in particolare a questi due saggi, che ormai possono essere considerati dei “classici”: Antonin Artaud, « Lettre aux médecins-chefs des asiles des fous », pubblicato in *La revue surréaliste*, 3 (aprile 1925); Jean Dubuffet, « L'art brut préféré aux arts culturels » (1948), ripubblicato in: Charles Harrison; Paul Wood (a cura di), *L'art en théorie. 1900-1990. Une anthologie*, Vanves Cedex: Hazan, 1997, p. 656-659. Un dibattito più recente nell'area francofona è riportato nell'eccellente pubblicazione collettiva a cura di Nicolas Roméas e Valérie de Saint Do, *Les hors-champs de l'art : Prisons, psychiatrie, quelles actions artistiques ?*, Colleville: Noÿs, 2007 (Cassandra/Horschamp, hors-série 6).

4 *3D* è una specie di “fumetto in 3D” che trae spunto dal progetto di Salvador Dalí e Walt Disney di realizzare, negli anni Cinquanta, un film ispirato alla *Divina Commedia* di Dante. Regia: Michael Elber; prima: 01.08.2002, Zeughaus, Zurigo (cfr. Bugiel; Elber [a cura di], *Theater HORA*, op. cit., p. 641).

5 *Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind* è una performance in maschera realizzata all'aperto, nel parco della Maschinen Fabrik Oerlikon (MFO). Regia: Michael Elber, Kathrin Iseli; prima: 11.08.2005 (idem, p. 643).

6 *Herz der Finsternis* [Cuore di tenebra], ispirato alla novella di Joseph Conrad. Regia: Beat Fäh; prima: 08.06.2007, Casino-Saal Aussersihl, Zurigo (idem, p. 645).

in *All the World is a Stage*.⁷ Infine Lorraine Meier, nata nel 1970, attrice corpulenta e dotata di un'indomita energia – perfino la sua Gretchen in *Faust 1 & 2*, liberamente tratto da Goethe⁸, diventa un personaggio spavaldo – con una predilezione per ruoli di “cattiva”. Tutti e tre hanno intrapreso la loro carriera nella “fase classica” del Theater HORA e, al momento del debutto di *Disabled Theater*, erano senza dubbio gli attori più esperti della compagnia, di cui sono entrati a far parte rispettivamente nel 1998 (Peter Keller), nel 2001 (Lorraine Meier) e nel 2003 (Matthias Grandjean); ognuno di loro aveva quindi al suo attivo più di 20 produzioni con HORA⁹, principalmente sotto la direzione artistica di Michael Elber ma anche di una decina di altri registi e coreografi. Abbiamo voluto fare un esercizio di osservazione basandoci su sequenze video¹⁰ del loro lavoro in 20–25 produzioni differenti prima e dopo *Disabled Theater*: da un lato decidendo di prenderli in considerazione *come attori* anziché *come persone disabili* e adottando a tale scopo un approccio descrittivo; dall'altro confrontando i nostri punti di vista, quello più “interno” di Marcel Bugiel (che ha seguito da vicino diversi processi creativi della compagnia) e quello più esterno di Isabelle Ginot (che ha scoperto il lavoro del Theater HORA a partire dalle videoregistrazioni).

Poetiche singolari

In tutte le produzioni in cui lo si osserva in azione Matthias Grandjean ha un atteggiamento estremamente attento e serio; si mantiene ritto, senza alcun movimento parasitario, come un atleta o un danzatore in stato di allerta, pronto a reagire all'istante. Si muove con delicatezza e ha una maniera tutta sua di danzare con l'aria: leggermente

7 *All the World is a Stage*, ispirato al *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare. Regia: Michael Elber, Nicole Tondeur; prima: 03.06.1999, Theater Rigiblick, Zurigo (idem, p. 639).

8 *Faust 1 & 2*, una commedia musicale sulla follia del perfezionismo, liberamente tratto da Goethe. Regia: Michael Elber; prima: 12.12.2008, Casino-Saal Aussersihl, Zurigo (idem, p. 646).

9 Tuttavia, nessuno di loro ha frequentato la scuola di arte drammatica che il Theater HORA propone dall'agosto del 2009 (sotto la direzione di Urs Beeler); a tale proposito si veda il contributo di Andreas Klæui nel presente volume, pp. 256–261, e il testo di Urs Beeler, «Die HORA-Schauspiel-Berufsausbildung für Menschen mit Beeinträchtigungen», in: Bugiel; Elber, op. cit., p. 344–347.

10 Per la nostra analisi ci siamo basati sui video degli spettacoli disponibili nel sito internet del Theater HORA: <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=508>; consultato il 10.08.2016.

proteso in avanti, le ginocchia flesse, come intento ad invocare il cielo, sospeso per la pelle, in contatto con le sfere ultraterrene. Questa maniera tattile di muoversi nello spazio si rileva anche nelle interazioni con i suoi partner o in seno al gruppo. Il suo modo di posare i piedi al suolo o di relazionarsi con gli altri – come membro di un gruppo o in quanto leader – esprime dolcezza. Riesce a prendere in mano le redini di un gruppo o a imporre una certa autorità, ma senza scontri: la sua presenza sembra rendere impossibile qualsiasi conflitto. Sia che impersoni un clown bianco ne *Il sogno della vita*¹¹, ispirato a *La Strada* di Fellini, oppure l'enigmatico ragazzo selvaggio Kaspar Hauser in *Menschen! Formen!*¹² o ancora un rappresentante della normalità in *Normalität. Ein Musical*¹³, la sua recitazione è scevra da ogni esagerazione, come se cercasse una forma di neutralità, mantenendo il massimo riserbo e trattando le proprie singolarità con discrezione. Peraltro, se la situazione lo richiede, è in grado di esprimere emozioni forti e “vere”, come ad esempio in *Menschen! Formen!*, in cui unisce una profonda intensità espressiva alla delicatezza che si riscontra di regola nelle altre azioni sceniche. È estremamente attento, nessuna azione pare sfuggire al suo controllo: sembra che si osservi dall'esterno, che prenda le proprie decisioni in modo più riflessivo che impulsivo. Dà l'impressione di volere aderire profondamente al concetto registico di ogni produzione, tentando di mettere in pratica tutte le azioni concordate nella maniera più fedele possibile, senza commentarle o senza tentare di distinguersi. In *Disabled Theater*, in cui in base alle indicazioni del regista «ognuno può vestirsi come meglio crede», Grandjean sceglie perlopiù dei capi di abbigliamento che ricordano da vicino lo stile di Jérôme Bel (jeans colorati e camicia a quadri dello stesso colore). Se si trattasse di un attore non disabile, questo potrebbe essere interpretato come un

11 Regia: Michael Elber, Nicole Tondeur; prima: 24.03.2004, Casino-Saal Aussersihl, Zurigo (cfr. Bugiel; Elber, op. cit., p. 642).

12 *Menschen! Formen!* è una fantasticheria ispirata ai film *Jeder für sich und Gott gegen alle* di Werner Herzog, *The Elephant Man* di David Lynch e *L'enfant sauvage* di François Truffaut. Regia: Michael Elber; prima: 21.05.2015, Freies Werkstatt Theater, Colonia (idem, p. 647-8).

13 *Normalität. Ein Musical* è una commedia musicale in cui si concretizza la sola utopia forse ancora intatta della nostra epoca: un'esistenza degna degli stereotipi delle canzonette e degli show televisivi. Regia: Nele Jahnke; prima: 05.06.2015, Fabriktheater, Rote Fabrik, Zurigo (cfr. la descrizione sul sito internet del Theater HORA: <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=485&produktion=794>; consultato il 10.08.2016).

gesto di appropriazione oppure come una presa di distanza ironica o critica nei confronti della pièce.

Lorraine Meier sale invece sul palcoscenico come in un campo da gioco, con entusiasmo, gioia, senso dell'umorismo ma anche con leggerezza, senza dare troppa importanza a ciò che fa. Si potrebbe pensare che sia poco concentrata sul suo agire; nelle sequenze video prese in esame abbiamo riscontrato molte situazioni in cui s'interrompe, si riprende, esce ed entra ripetutamente nel suo ruolo, mette a posto la t-shirt, il reggiseno, una ciocca di capelli per poi rituffarsi nell'azione scenica. A volte si ferma per gettare uno sguardo alla videocamera, come se volesse segnalare la sua consapevolezza di essere filmata; oppure per verificare cosa fanno gli altri in scena, come se non fosse sicura di sé, il che viene smentito un attimo dopo dalla determinatezza con cui si immedesima di nuovo nel proprio ruolo. In *Menschen! Formen!* dimostra tuttavia di essere perfettamente in grado di mantenere la concentrazione: in una scena in cui è seduta di fronte al pubblico, completamente immobile, i musicisti si avvicinano a lei uno dopo l'altro con diversi ottoni ("a forma di corno"), auscultandola e misurandola come i medici in un auditorium universitario e inventando vari test strampalati, mentre lei rimane impassibile, limitandosi a pochi movimenti furtivi degli occhi che sembrano sfuggirle. Riesce a mantenere la stessa posizione per un tempo prolungato, e si percepisce la tensione, il suo immenso sforzo: sembra quasi avvolta in un involucro invisibile. Questa scena – che rievoca la tendenza dei medici ad oggettificare i soggetti handicappati oppure la loro spettacolarizzazione sia da parte della medicina e della scienza che nell'ambito delle esposizioni universali o degli spettacoli con "fenomeni da baraccone" delle fiere – è particolarmente significativa anche per lo sforzo di Lorraine di trattenersi, di uscire in un certo senso da lei stessa lasciandosi rinchiudere in un ruolo, per una volta libera da tutti i suoi tic, reazioni e gesti cosiddetti "parassitari".

La sua virtuosa capacità di entrare e uscire a più riprese dall'azione scenica, includendo nella sua recitazione sia il filo narrativo e le azioni connesse al suo ruolo che la messa in scena delle sue reazioni, produce continue rotture nella finzione scenica, mettendo a nudo ciò che di regola le strategie registiche celano. Il suo atteggiamento distaccato – che non va interpretato come un segno di indifferenza o di negligenza – è in contrasto con il piacere che sembra provare

e alla gioia che sprigiona ad esempio mentre danza.¹⁴ In una scena di *Disabled Theater*, commentata mille volte, in cui alle attrici e agli attori viene chiesto di specificare il proprio handicap, Lorraine scoppia in lacrime: «È un momento così inatteso, così commovente – un momento che senza dubbio non si ripete ad ogni rappresentazione.»¹⁵ Non solo Lorraine ha sempre recitato questa scena nello stesso modo in tutte le rappresentazioni, con qualche minima variante, ma a volte poteva capitare che domandasse – esplicitamente, di fronte al pubblico, con il sorriso sulle labbra – se era stata convincente. Si potrebbe caratterizzarla come irrimediabilmente irrispettosa delle convenzioni teatrali, oppure situarla nella tradizione del “performer” che si limita ed eseguire i compiti assegnatigli con sobrietà, senza coinvolgimento emotivo, sforzandosi di rimanere “presente” senza amalgamarsi con le energie e il senso prodotti in scena – uno stile molto in auge attualmente nell’ambito delle arti performative. Infine, la continua oscillazione fra le azioni da svolgere, i suoi tic, la sua attenzione fluttuante e le sue reazioni di fronte a ciò che avviene in scena o di ciò che percepisce può essere interpretata come una poetica del fallimento e del distacco: come se, accettando se stessa e il rischio del fallimento che ciò comporta, si autorizzasse anche a buttarsi ed impegnarsi, superando perfino i propri limiti.

Figura enigmatica, calva e sdentata, con la bocca e gli occhi in continuo movimento e l’aria un po’ persa, in *Disabled Theater* Peter Keller sembra confermare tutti gli stereotipi relativi all’handicap: nella scena iniziale rimane ad esempio di fronte al pubblico molto più a lungo di quanto richiesto dal regista (un minuto), finché il traduttore non lo prega di uscire; in un’altra scena si dilunga in una narrazione senza alcun nesso apparente con la domanda che gli è stata posta. «Quando finalmente torna a sedersi, la sua mimica esprime stupore di fronte ai codici complessi del teatro e alle opache

14 Per esempio in *Nach allen Regeln der Kunst* (coreografia: Fiona Zolig; prima: 02.05.2001, Theater Rigiblick, Zurigo), *Weihnachtsspiel* (regia: Walter Koch, prima: 15.12.2005, Casino-Saal Aussersihl, Zurigo), *Faust 1 & 2* (2008 e 2011, regia: Michael Elber), *I can’t dance - Die Geschichte von den schwarzen Buben* (ispirato a *Pierino Porcospino* di Heinrich Hoffmann e *The show must go on* di Jérôme Bel; regia: Michael Elber; prima: 23.09.2010). Per una descrizione più dettagliata di questi progetti si rimanda al volume curato da Michael Elber e Marcel Bugiel, *Theater HORA*, op. cit., pp. 641 e seguenti.

15 Pieter T’Jonck, «Disabled Theater», in: *tanz - Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance*, 7/2012, p. 12.

convenzioni concernenti la durata e la composizione.»¹⁶ Eppure, nei numerosi spettacoli ai quali aveva preso parte in precedenza, nulla induce a pensare che Peter Keller non sia in grado di controllare i movimenti del proprio volto. È possibile che abbia riprodotto consapevolmente gli atteggiamenti che ci si attende da lui in quanto persona con una disabilità mentale? Peter Keller rientra nella categoria di attori che sembrano assumere realmente un'altra identità in ogni pièce, ad ogni nuovo incontro. Non crea i suoi personaggi a partire dall'imitazione di persone reali o di immagini, bensì immedesimandosi totalmente nella situazione del momento con la sua viva e giocosa immaginazione. Ha sviluppato un linguaggio gestuale molto particolare, a cui attinge per assolvere i compiti affidatigli: gioca con il contorsionismo, rasenta la mostruosità; un'espressione un po' beffarda che affiora regolarmente sul suo volto lascia tuttavia supporre che si prenda gioco di se stesso e non sia ignaro delle immagini che crea. In *All the World is a Stage* per il suo Re degli Elfi inventa un articolato codice mimico e corporeo, senza però scadere nella pantomima. In pochi gesti stilizzati riesce a dar vita ad animali di ogni sorta, in un lavoro di metamorfosi che ricorda i danzatori di butō. In *Herz der Finsternis* lo vediamo invece totalmente calmo, sdraiato al centro di un *tableau vivant* nel quale tutti i membri del gruppo – tranne il narratore – sono riuniti intorno a lui, alcuni lo accarezzano, altri poggiano la testa sul suo corpo. In una scena di *Menschen!Formen!*, in cui un professore tenta di insegnargli a parlare, le prime parole sembrano intessute negli strati della sua postura, nella tensione muscolare, nei gesti, negli affetti. Quando, in modo subdolo, inverte i ruoli – dando la sua approvazione al professore – il pubblico ride, non del suo handicap, ma per avere creduto al gioco dell'handicap, e anche perché lo scopre *capace*, in quanto dimostra di avere capito perfettamente la situazione dando inoltre prova del suo senso dell'umorismo. Più si osserva il suo lavoro attoriale, più ci si rende conto della sua immensa intelligenza scenica; i musicisti “non disabili” del progetto *Blauzone*¹⁷, che hanno lavorato con lui per più di quindici anni nell'ambito dell'«improvvisazione totale» *Die Lust am Scheitern* [Il

16 Idem, p. 12.

17 Sebastian Gramss, Carl-Ludwig Hübsch, Ole Schmidt, Chris Weinheimer.

piacere del fallimento]¹⁸, lo chiamavano “il Maestro” per il suo preciso senso del ritmo e della durata. Osservarlo aiuta a capire cosa possa significare fare teatro: lasciare da parte le convenzioni, le regole, i ruoli che determinano la vita quotidiana; accettare le proposte che si presentano come se avessero tutte lo stesso valore e accettare ogni mutamento.

Teatro, norme e sguardi

Carrie Sandahl, in riferimento alle norme imposte agli attori dal teatro dominante, parla di «tirannia del neutro» e afferma che le singolarità degli attori disabili ostacolano questo ideale di neutralità.¹⁹ I nostri tre attori non fanno eccezione, sfuggono alle norme teatrali soprattutto (ma non solo) a causa del loro linguaggio verbale limitato. Matthias Grandjean parla in un modo molto particolare, ridotto a poche parole-chiave, e caratterizzato dalla quasi totale assenza di sintassi. Anche il linguaggio di Peter Keller è rudimentale, caotico e difficile da comprendere. Le peculiarità di Lorraine Meier sono invece una forte balbuzie, numerosi tic (mettersi a posto i capelli, riaggiustarsi i vestiti, ecc.), come pure un’attenzione dispersiva e intermittente. Alcuni spettacoli sfruttano in modo diretto e consapevole questi “handicap”, che noi preferiamo definire “singolarità” o “idiosincrasie”, creando una specie di “messa in scena dell’handicap”. Ad esempio, in *Menschen! Formen!, Human Resources*²⁰ e *Normalität. Ein Musical* il linguaggio singolare di Matthias Grandjean sembra essere usato in modo esplicito per mettere in risalto la sua poesia, rallentare l’azione, creare una sorta di tensione scenica, criticare gli show televisivi, mettere a nudo le convenzioni della normalità borghese e celebrare tutto ciò che è fuori dalla norma... In *Disabled Theater* da un lato le difficoltà di memoria, la balbuzie e l’emotività debordante di Lorraine Meier vengono messe in evidenza e dall’altro la sua danza

18 Il direttore artistico del Theater HORA, Michael Elber, considera questo progetto «l’essenza del nostro lavoro» (cfr. Bugiel; Elber, op. cit., p. 88). Regia: Michael Elber, Beat Fäh; prima: 01.09.2000, sottopassaggio Escher-Wyss, Zurigo (idem, p. 640).

19 Carrie Sandahl, «The Tyranny of Neutral: Disability and Actor Training», in: Carrie Sandahl; Philip Auslander (a cura di), *Bodies in Commotion. Disability and Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.

20 La pièce *Human Resources* è un omaggio alla marginalità, a chi vive fuori dal sistema economico. Regia: Michel Schröder (kraut_produktion); prima: 03.03.2015, Fabriktheater, Rote Fabrik, Zurigo (cfr. la descrizione sul sito internet del Theater HORA: <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=485&produktion=793>; consultato il 10.08.2016).

entusiasta, caratterizzata da movenze stereotipate, viene ridicolizzata dalle parole della canzone *Dancing Queen* degli ABBA che l'accompagna. Produzioni come *Disabled Theater*, in particolare quando possiedono in apparenza anche una dimensione documentaristica, invitano a *vedere l'handicap*; eppure c'è una differenza fra *vedere l'handicap* e *presupporre l'handicap*. Tranne qualche rara eccezione, numerosi critici sembrano limitarsi a un'osservazione che presuppone l'handicap, naturalizzando tutti gli effetti scenici e riconducendoli all'handicap delle attrici e degli attori²¹: come se fosse inimmaginabile che si tratti di una messa in scena, voluta da Jérôme Bel, e ancora meno che Peter Keller, Lorraine Meier e Matthias Grandjean possano attivare le loro competenze di interpreti o addirittura dimostrare un'intenzionalità scenica di giocare con la situazione.

Comunque, nella lunga carriera dei tre attori, queste “messe in scena dell'handicap” sono l'eccezione e non la regola. Nella maggioranza delle pièces in cui erano coinvolti (dunque a parte *Disabled Theater*), abbiamo constatato la loro capacità di attuare delle strategie per neutralizzare o superare i limiti delle loro “singolarità”, allo scopo di poter produrre – come tutti gli attori e le attrici professionisti – i segni, gli effetti e le energie richiesti da una determinata situazione, dal progetto registico o dal personaggio. Come per qualunque altro attore o qualunque altra attrice, l'analisi del lavoro artistico di Matthias Grandjean, Peter Keller e Lorraine Meier nel corso degli anni e attraverso numerose pièces basate su progetti estetici molto diversi fra loro ha portato alla luce qualcosa di simile a una poetica costituita al contempo dalle singolarità di ogni interprete, dal suo stile personale e dalle sue metamorfosi nell'incontro con una determinata pièce e la regia. Soprattutto Michael Elber, principale regista della compagnia dagli esordi fino ad oggi, ha sviluppato un teatro gestuale in cui il testo non è l'elemento dominante, mettendo a disposizione uno spazio in cui gli attori e le attrici non sono “handicappati” dalle loro

21 Fra i numerosi articoli pubblicati nei primi tre mesi dopo il debutto di *Disabled Theater* si vedano ad esempio: Oliver Meier, «“Freakshow” mit doppeltem Boden», in: *Berner Zeitung*, 07.05.2012; Brigitta Niederhauser, «Demontiertes Behindertentheater», in: *Der Bund*, 07.05.2012; Armelle Héliot, «Avignon, la routine et l'exception», in: *Le Figaro*, 13.07.2012; Anastasia Patts, «Le syndrome de Down et le théâtre», in: *Insense Scènes*, 14.07.2012; Sylvain Saint-Pierre, «Au Festival d'Avignon, l'art brut de Jérôme Bel», in: *festivalier.net*, 17.07.2012; Dominik Wolfinger, «So ehrlich, dass es schmerzt», in: *Kulturkritik - Kritische Stimmen zum Kulturgesehen*, 30.08.2012.

difficoltà linguistiche. Basandosi su drammaturgie create con loro e per loro e sull'improvvisazione, Elber valorizza le loro proposte sul piano drammaturgico e narrativo, dando spazio alla loro immaginazione anziché portare in scena le loro incapacità o, in altre parole, confrontarli con le norme estetiche e sociali. Come tutti gli attori e le attrici professionisti, i membri del Theater HORA interpretano dei ruoli che hanno messo a punto durante la fase di realizzazione di un determinato progetto estetico; come in ogni produzione nel campo delle arti performative, questo progetto estetico include anche uno specifico approccio con gli interpreti, determinate tecniche di lavoro e, soprattutto, l'instaurarsi di una tensione molto particolare fra l'espressività degli interpreti, la tonalità che si intende dare a una determinata opera e il contesto in cui viene concretizzato. Alcuni coreografi e registi lavorano "sotto l'influsso" degli interpreti, traendo ispirazione dal loro universo; in questo modo le "stereotipie" di ogni attore e ogni attrice nutrono un immaginario collettivo e si adeguano di volta in volta in base all'incontro con il tema della pièce, alla narrazione, alla partitura, alle singole poetiche che si intersecano.

Da questi tre interpreti del Theater HORA possiamo imparare una lezione importante: il loro teatro si fonda sul lavoro artistico e non sull'handicap. Ma è anche il nostro sguardo che li identifica, oppure no, con il loro handicap quando sono in scena. Gli approcci inerenti al cosiddetto rapporto fra arte e handicap che non prendono in considerazione la dimensione estetica e sensoriale, preservano l'illusione di una doppia ontologia - dell'handicap e del teatro e, soprattutto, mantengono le persone disabili nell'invisibilità, fondando il dibattito sulla negazione attiva delle loro capacità artistiche. Il lavoro degli artisti portatori di handicap non basta: ha bisogno che lo sguardo che incontra *presupponga il teatro e la poesia.*



Peter Keller als Elfenkönig in *All the World is a Stage* (1999); Vorstellung aus der Wiederaufnahme, Casino-Saal Aussersihl, Zürich, 04.09.2003.

Regie: Michael Elber, Nicole Tondeur

Foto: © Theater HORA

Marcel Bugiel
Isabelle Ginot

Presupposing Poetry

Concerning the Artistic Work of
Matthias Grandjean, Peter Keller and Lorraine Meier

In the critical discourse about plays that feature performers bearing a mental handicap, a blind spot is noticeable when it comes to the aesthetic project as such. Even in the commentaries on *Disabled Theater*¹, where “the work of Jérôme Bel” occupies a central position, there subsists a silence in between the analysis of his aesthetic project and the status of those who are performing the play; as if, while Jérôme Bel remains the creator, the performers themselves are not really acting – both because they would be ‘incapable’ of understanding the codes and rules that belong to the theatrical stage (making them paradoxically at once incompetent and also brilliantly radical), because they would not know how to behave unless it were following the impulses of their (handicapped) nature, and because they are supposed to be deprived of awareness regarding what they produce. Mentally handicapped actors are thus regularly reduced to a kind of natural and essential spontaneity; and criticism uses this ‘spontaneity’ as an explanation for and

1 *Disabled Theater*, conceived by Jérôme Bel in 2012, is a significant milestone in the history of Theater HORA, judging by its immense visibility (premiered on 12 May 2012 as part of the Brussels Kunstenfestivaldesarts, the work has been toured on innumerable occasions at the most well-known theatres) and by the critical debates aroused by the play (see for example the intense debate set off by Matthias Dell’s article in the German weekly *Freitag* on 22 May 2013 among the readers of *nachtkritik* [http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8174:presseschau-vom-22-mai-2013-nder-freitag-findet-disabled-theater-vor-allem-bloede&catid=242:presseschau&Itemid=115; consulted on 10 August 2016]; or the contributions to the volume edited by Sandra Umatham and Benjamin Wihstutz, *Disabled Theater* [Zurich: diaphanes, 2015]).

origin of most of their gestures, whether as a sign of genius or of failure². More than a century after the invention of *art brut*, a powerful example of the legitimate art world's fascination with the products of outsider artists (handicapped, with a psychiatric illness or marginalised), the debate on art and handicap³ thus remains caught in the same aporias: can one be a legitimate artist if one is handicapped? Can a gesture, a production or a work be artistic if it is produced by a handicapped person, or is it rather proof of his or her handicap? And again, is the handicap a (natural) condition of genius?

However, paradoxically, these debates on the relations between art and handicap neglect to give serious attention to the actors from the point of view of their *work on stage*. This is why we would like in this essay to address the work of three of them, all actors belonging to Theater HORA, whose trajectories strike us as especially remarkable: Matthias Grandjean, born in 1970, an actor of slender and serious appearance who is often chosen to perform respectable characters (captain, patriarch, orator or 'suit-and-tie' roles); Peter Keller, born in 1954, a master of improvisation and performer of numerous roles as eccentrics and other exceptional beings (characters from fairy tales, artists such as Salvador Dalí in the productions *3D*⁴ and *Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*⁵,

2 For articles in French, see for example Marie Christine Vernay, "La danse à corps et à creux," *Libération* 13 July 2012, or Rosita Boisseau, "La danse des Kanak et des handicapés," *Le Monde* 12 July 2012. A selection of articles in German has been reprinted in Marcel Bugiel and Michael Elber, eds., *Theater HORA: Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind* (Berlin: Theater der Zeit, 2014), pp. 588ff.

3 See the following classical texts: Antonin Artaud, "Lettre aux médecins-chefs des asiles des fous", which appeared in *La revue surréaliste*, 3 (April 1925), and Jean Dubuffet, "L'art brut préféré aux arts culturels" (1948), collected notably in Charles Harrison and Paul Wood, eds., *L'art en théorie, 1900-1990: Une anthologie* (Vanves Cedex: Hazan, 1997), pp. 656-659. For a more recent example of the debate in French, see the excellent collective work edited by Nicolas Roméas and Valérie de Saint Do, *Les hors-champs de l'art: Prisons, psychiatrie, quelles actions artistiques?*, (Colleville: Noÿs, 2007 [Cassandre / Horschamp, hors-série 6]).

4 *3D* is a sort of 'cartoon in 3D', inspired by the project of Salvador Dalí and Walt Disney to produce a film, in the 1950s, based on the *Divine Comedy* of Dante; staged by Michael Elber, its premiere was on 1 August 2002 at the Zeughaus, Zurich (see Bugiel & Elber [eds.], *Theater HORA*, *ibid.*, p. 641).

5 *Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*, a masked and open-air performance; staged by Michael Elber and Kathrin Iseli, its premiere was on 11 August 2005, on the roof structure of the MFO-Park, Zurich (*ibid.*, p. 643).

Kurtz in *Heart of Darkness*⁶, and Oberon in *All the World Is a Stage*⁷); and lastly, Lorraine Meier, born in 1970, a corpulent actress with dynamic energy (even her Gretchen, in *Faust 1 & 2* after Goethe⁸, becomes an offensive character) who is fond of roles as ‘bad girls’. All three made their debut in the ‘classical age’ of Theater HORA, and, at the time of the premiere of *Disabled Theater*, they were by far the most experienced actors in the company. Having joined the troupe in 1998 (Peter Keller), 2001 (Lorraine Meier) and 2003 (Matthias Grandjean) respectively, each of them had a proven record of more than twenty plays with HORA⁹, mainly under the artistic direction of Michael Elber but also with around ten other stage directors and choreographers. Based on video clips¹⁰ of their work in 20 to 25 different plays up to *Disabled Theater*, we aimed to carry out a viewing exercise: on the one hand, by making the choice to view them *as actors* rather than *as handicapped persons*, and with this in mind, going through a practice of description; and on the other hand, by bringing out the difference between our points of view, since the first is more ‘internal’ (Marcel Bugiel having participated in some of the troupe’s creative processes) and the second more external (Isabelle Ginot discovering the work concerned on the basis of the videos).

Singular Poetics

In all the plays in which he is to be seen, Matthias Grandjean appears highly serious and attentive; he has an upright posture, without interfering movements, rather like an athlete or a dancer in a state of alert, ready to react at any moment.

6 *Herz der Finsternis* [*Heart of Darkness*], after the novella by Joseph Conrad; staged by Beat Fäh, its premiere was on 8 June 2007 at the Casino-Saal Aussersihl, Zurich (ibid., p. 645).

7 *All the World Is a Stage*, after *A Midsummer Night’s Dream* by Shakespeare; staged by Michael Elber and Nicole Tondeur, its premiere was on 3 June 1999, at the Theater Rigiblick, Zurich (ibid., p. 639).

8 *Faust 1 & 2*, a musical comedy about the madness of perfectionism, after Goethe; staged by Michael Elber, its premiere was on 12 December 2008 at the Casino-Saal Aussersihl, Zurich (ibid., p. 646).

9 None of them, however, participated in the training of actors offered by Theater HORA since August 2009 (under the direction of Urs Beeler); on this topic, see the article by Andreas Klæui in the present volume, pp. 256–261, and the text by Urs Beeler, “Die HORA-Schauspiel-Berufsausbildung für Menschen mit Beeinträchtigungen,” in Bugiel & Elber (eds.), *Theater HORA*, ibid., pp. 344–347.

10 For our analysis we relied on the videos of performances that are available on the website of Theater HORA, <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=508> (consulted on 10 August 2016).

He works with delicacy and has a quite idiosyncratic way of dancing with air: flexing forward slightly, with legs bent and at the same time like an appeal to the heavens, suspended by his skin and in contact with the spheres above. This tactile way of being in space can be recognised in his exchanges with his partners or within groups. There is tenderness in the way in which he touches down on the ground, and with others, whether as group member or as leader. He can take charge of a group and impose a certain authority, without clashes: his presence seems to make conflict impossible. Whether he is incarnating a white clown in *Il sogno della vita*¹¹ after Fellini's *La Strada*, the enigmatic wild child Kaspar Hauser in *Menschen! Formen!*¹², or a representative of normality in *Normalität. Ein Musical*¹³, his acting is completely lacking exaggeration, as if he were looking for a form of neutrality, conserving great self-restraint and treating his own singularities with discretion. Nevertheless, he can also produce strong and 'true' emotions if the situation demands it, as in *Menschen! Formen!*, where he combines profound intensity with the same delicacy that he brings to his other acts on stage. He is very attentive, and an action never seems to escape his control; he appears to observe himself from outside and to take decisions in a manner more thoughtful than impulsive. Seeming to adhere profoundly to the projects staged in each play, he has the appearance of wanting to realise all the agreed actions in as faithful a way as possible, without commenting on them, without seeking to bring out his singularity. In *Disabled Theater*, when the stage director's instruction is that "everyone should dress as they like," more often than not he chooses clothes resembling those preferred by Jérôme Bel (coloured jeans and a checked shirt of the same colour). If it were a question of a non-handicapped actor, this ges-

11 Staged by Michael Elber and Nicole Tondeur; premiered on 24 March 2004 at the Casino-Saal Aussersihl, Zurich (Bugiel & Elber [eds.], *Theater HORA*, *ibid.*, p. 642).

12 *Menschen! Formen!*, a reverie inspired by the films *Jeder für sich und Gott gegen alle* by Werner Herzog, *The Elephant Man* by David Lynch and *L'enfant sauvage* by François Truffaut. Staged by Michael Elber; premiered on 21 May 2015 at Freies Werkstatt Theater Cologne (*ibid.*, pp. 647-48).

13 *Normalität. Ein Musical*, a musical comedy in the course of which the last intact utopia of our times becomes concrete: an existence worthy of the stereotypes of popular songs and TV shows. Staged by Nele Jahnke; premiered on 5 June 2015, at the Fabriktheater, Rote Fabrik, Zurich (see the description on the HORA website, <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=485&produktion=794>; consulted on 10 August 2016).

ture would be understood either as a sign of appropriation or as an ironic or critical distancing in relation to the individualistic diktat of the play.

Lorraine Meier, by contrast, arrives on stage as if it were a playground, with enthusiasm, joy, humour, but also without gravitas, without seeming to attach much importance to it. It might be thought that she is not really concentrating on what she is doing. In the video clips that we viewed, there are numerous situations in which she has to get her act together, or interrupts herself, or leaves what she has to do in order to return to it, or rearranges a t-shirt, her bra or a lock of hair, and then plunges back in: sometimes it is in order to glance at the camera, as if to signal that she knows we are there, while sometimes it is in order to check what the others are doing on stage, as if she were not sure of herself, which is contradicted in the next second by the authority with which she returns to her role. However, in *Menschen! Formen!*, she shows that she can also concentrate perfectly: in a scene in which she stands facing the audience, completely immobile, the musicians parade with various 'horned' instruments, like doctors in an amphitheatre, auscultating, measuring, listening, or inventing diverse more or less crazy tests, while she remains strictly impassive, apart from some furtive movements of her eyes, which seem to escape her. It is a point at which she maintains the same state continuously, over a period of time, and the tension and the immense effort that she makes are visible, rather as if she had been immured in an invisible envelope. The signification of the scene – which evokes the objectification of handicapped subjects by doctors, the way in which they are turned into a spectacle by medicine and science as well as by universal exhibitions or 'freak' shows at fairs – is compounded by another signification, namely that of the effort made by Lorraine to contain herself, to leave herself behind, in a sense, by letting herself be imprisoned in a role, for once having got rid of all her tics, gestures and so-called 'interfering' reactions.

Her virtuosity in constantly entering and leaving the action on stage, integrating into her acting not only the narrative and action-oriented thread of her role, but also the staging of her own reactions, brings about incessant ruptures with the fiction at stake, laying bare what is habitually covered up by the staging. Her detachment (which has nothing to do with indifference or negligence) vis-à-vis

the scene seems paradoxical with regard to the joy that she seems to find in it, and with regard to the pleasure that she displays, for example when she dances¹⁴. When in *Disabled Theater* the actors are asked to name their handicap, she bursts into tears, in a scene that has been commented on a thousand times: “It is such a sudden, such a moving moment – a moment which no doubt is not repeated in every performance.”¹⁵ But not only did she repeat this same scene in every performance, with some variations, she would also sometimes ask – quite openly, facing the audience, with a smile on her lips – if she had been convincing. She can be characterised as indomitably disrespectful with regard to the conventions of theatre, but she could also be aptly situated in the tradition of the ‘performers’ who limit themselves to carrying out tasks soberly, without emotional engagement, playing at remaining ‘present’ and not getting mixed up with the meaning and the energies being produced on stage: a style of acting that is rather in vogue at the moment in the whole of live performance. Ultimately the continual oscillation of her acting in between the tasks to be accomplished, her tics, her floating attention, her reactions in relation to what is happening and to what she perceives, can be read as a poetics of failure and of distance: as if, in accepting what she is as well as the risk of failure which that implies, she were also granting herself a risk-taking, an élan and an engagement, indeed an overcoming of her own flaws.

An enigmatic, bald and toothless figure, agitated by movements of his mouth and eyes, and looking as if he were lost, Peter Keller, in the first scene of *Disabled Theater*, seems to confirm all the stereotypes about handicap: during this first scene, he remains facing the audience for much longer than the time required (a minute), until the translator asks him to leave; later, he opens up in enigmatic narratives with-

14 For example in *Nach allen Regeln der Kunst* (choreographed by Fiona Zolg, and premiered on 2 May 2001 at the Theater Rigiblick, Zurich); *Weihnachtsspiel* (staged by Walter Koch, and premiered on 15 December 2005 at the Casino-Saal Aussersihl, Zurich); *Faust 1 & 2* (2008 and 2011, staged by Michael Elber); or *I Can't Dance: Die Geschichte von den schwarzen Buben* (inspired by *Struwwelpeter* by Heinrich Hoffmann and *The Show Must Go On* by Jérôme Bel, staged by Michael Elber, and premiered on 23 September 2010). For a more detailed description of these projects, see the volume edited by Michael Elber and Marcel Bugiel, *Theater HORA*, *ibid.*, pp. 641ff.

15 Pieter T'Jonck, “Disabled Theater,” *tanz – Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance*, 7/2012, p. 12.

out apparent relation to the question that he has been asked. “When he finally sits down, his look expresses astonishment at these complex theatrical codes, these opaque conventions concerning duration and composition.”¹⁶ However, in the numerous plays in which he previously performed, there is nothing to indicate that Peter Keller is not in control of his facial movements; is it possible that he may have consciously produced the signs expected of him as a handicapped person? He is one of those actors who seem truly to become someone else in each play, in each new encounter. He does not construct his characters on the basis of an imitation of persons or images, but rather by devoting himself to the situation of the moment with a lively and playful imagination. Peter has developed a quite singular gestural language which he places in the service of his tasks. He plays with distortion, on the verge of monstrosity; and yet a slightly sardonic air, which regularly reappears, gives the impression that he is smiling at himself and that he is not duped by the images he produces. In *All the World Is a Stage*, his King of the Elves invents a whole theatre of the face and body, without ever falling into pantomime. In a few gestures he makes all kinds of different animals appear, in a work of metamorphosis which evokes the approach of *butoh* dancers. In *Heart of Darkness*, by contrast, we see him perfectly calm, stretched out at the centre of a tableau vivant in which the whole group – apart from the narrator – is massed around him, caressing him and placing a head on him. In *Menschen! Formen!*, during a scene in which a professor is supposed to teach him how to speak, the words which begin to be exchanged seem as if woven into the layers of his posture, his tonus, his gestures and his affects. When, surreptitiously, he inverts the roles – giving approval to the professor in turn – the audience laughs, not at his handicap, but at having let themselves be caught in the play of handicap, and at discovering him to be *capable*, showing his comprehension of the situation and his sense of humour.

The more one observes his work as an actor, the more one becomes aware of his immense scenic intelligence; the ‘non-handicapped’ musicians in the *Blauzone*¹⁷ project, who worked with him for nearly fifteen years in the “zero improvisation” *Die Lust am Scheitern* [*The Pleasure of*

¹⁶ Ibid., p. 12.

¹⁷ Sebastian Gramss, Carl-Ludwig Hübsch, Ole Schmidt and Chris Weinheimer.

Failure]¹⁸, called him ‘the master’ for his precise sense of rhythm and duration. Watching him helps one to understand what acting can signify: leaving aside conventions, rules and the roles which govern everyday life, accepting propositions which are presented as if all of them had the same value – and accepting every change equally.

Theatre, Norms and Visions

Carrie Sandahl speaks of the “tyranny of the neutral” with regard to the norms imposed on actors by the dominant theatre, and shows that the singularities of handicapped actors are so many obstacles to this ideal of neutrality¹⁹. Our three actors are no exception to this, and they escape especially (but not only) from the norms of theatre by virtue of their use of verbal language. Matthias Grandjean speaks a quite particular language, reduced to certain key words, virtually deprived of syntax. The language of Peter Keller is also rudimentary, chaotic and hard to understand. Lorraine Meier, lastly, is characterised by a strong stammer and numerous tics (redoing her hair, rearranging her clothes and so on), as well as by a dispersed and intermittent form of attention. Some productions make use of these ‘handicaps’, which we prefer to call ‘singularities’ or ‘idiosyncrasies’, in a direct and intentional way, thus producing a sort of ‘*mise-en-scène* of handicap’. For example, in *Menschen! Formen!, Human Resources*²⁰ and *Normalität. Ein Musical*, the singular language of Matthias Grandjean seems to be explicitly exploited in order to display its poetry, to slow down the action, to create a sort of scenic tension, to critique TV shows, to place *en abyme* the conventions of bourgeois normality, to celebrate the abnormal and so on. In *Disabled Theater*, the difficulties of memory, stammering and superabundant emotionality of Lorraine Meier are overdeveloped, while her

18 According to HORA’s artistic director, Michael Elber, this project represents “the essence of our work” (Bugiel & Elber [eds.], *Theater HORA*, *ibid.*, p. 88).

Staged by Michael Elber and Beat Fäh; premiered on 1 September 2000 in the underground passage Escher-Wyss, Zurich (*ibid.*, p. 640).

19 Carrie Sandahl, “The Tyranny of the Neutral: Disability and Actor Training,” in Carrie Sandahl and Philip Auslander (eds.), *Bodies in Commotion: Disability and Performance* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005).

20 The play *Human Resources* pays homage to non-economic marginality. Staged by Michel Schröder, kraut_produktion; premiered on 3 March 2015 at the Fabriktheater, Rote Fabrik, Zurich (see the description on HORA’s website, <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=485&produktion=793>; consulted on 10 August 2016).

enthusiastic dancing, in a highly stereotyped vocabulary, is derided by the words of ABBA's *Dancing Queen*, the song that accompanies her. Such plays invite us to *see the handicap*, especially when their appearance is as documentary as that of *Disabled Theater*; however, there is a difference between *seeing the handicap* and *presupposing the handicap*. Despite a few rare exceptions, numerous critics seem to preserve a vision that presupposes the handicap, naturalising all the theatrical effects in order to interpret them as so many facts of handicap²¹: as if it were not possible to imagine that what happens on stage [*sur scène*] is a *mise-en-scène*, intended as such by Jérôme Bel, and even less possible to imagine that Peter Keller, Lorraine Meier and Matthias Grandjean mobilise performing competences and even, indeed, a scenic intention to play with the situation.

Nonetheless, in the long career of these three actors, these '*mises-en-scène* of handicap' are the exception rather than the rule. In the majority of plays they have performed (thus, beyond *Disabled Theater*), we see the actors rather mobilising strategies in order to neutralise or overcome their 'singularities', so as to be able to produce – like all professional actors – the signs, effects and energies demanded by the situation, the matter being staged or the character. As with any other actors, following the stage work of Matthias Grandjean, Peter Keller and Lorraine Meier over a duration of time and across numerous plays with varied aesthetic projects has made something like a poetics appear that is made up at once of the singularities of each performer, of his or her style and of her or his metamorphoses in the encounter with the play and its staging. Michael Elber, notably, the principal stage director of the troupe throughout these years, develops a gestural form of theatre in which the text does not dominate; in so doing, he opens up a space in which these actors are not 'handicapped' by their difficulties with language. In developing this work on the basis of dramaturgies and improvisations that are constructed both with

21 See for example the following selection from the numerous articles that appeared in the first three months after the premiere of *Disabled Theater*: Oliver Meier, "'Freakshow' mit doppeltem Boden," *Berner Zeitung* 7 May 2012; Brigitta Niederhauser, "Demontiertes Behindertentheater," *Der Bund* 7 May 2012; Armelle Hélot, "Avignon, la routine et l'exception," *Le Figaro* 13 July 2012; Anastasia Patts, "Le syndrome de Down et le théâtre," *Insense Scènes* 14 July 2012; Sylvain Saint-Pierre, "Au Festival d'Avignon, l'art brut de Jérôme Bel," *festivalier.net* 17 July 2012; Dominik Wolfinger, "So ehrlich, dass es schmerzt," *Kulturkritik: Kritische Stimmen zum Kulturgesehen* 30 August 2012.

them and for them, he gives a dramaturgical and narrative value to their propositions, and he opens up his plays to their imagination instead of staging their impossibilities – in other words, instead of confronting them with aesthetic and social norms. Like all professional actors, they play, on stage, roles that they have worked on, within a process that sustains an aesthetic project; as in every project involving live performance, this aesthetic project includes a certain mode of relating to the performers, working techniques and, most especially, a specific staging of tension between expression and performer, the colouration that he or she brings to a work, and the framework of the staged project. Some choreographers and stage directors work ‘under the influence’ of the performers, being nourished by their universe; the ‘stereotypes’ of any actor thus come to nourish a collective imagination, allowing themselves to be displaced by the encounter with the theme, the narration, the musical score and the cross-cutting poetic forms of each one.

Such is the lesson that these three performers from Theater HORA teach us: it is the artistic work, and not the handicap, which makes theatre. But it is also our vision that makes, or does not make, their handicap in the theatre. Approaches to the so-called relations between art and handicap that cover up the aesthetic and sensory dimension sustain the illusion of a double ontology – of handicap and of theatre. Above all, though, such approaches reconfirm the invisibility of handicapped persons, while basing the debate on an active covering up of their artistic work. The work of performers bearing a handicap is not enough on its own; it needs the vision that it encounters to *presuppose theatre and poetry*.

Benjamin Wihstutz

Lust am Scheitern

Über Schauspiel,
Performance und Behinderung

Résumé
Riassunto
Abstract

155-164



HORA-Schauspieler Matthias Grandjean und drei Musiker aus dem Projekt Blauzone in der «Nullimprovisation» *Die Lust am Scheitern* (2000); Vorstellung im Rahmen des Festivals OKKUPATION!, Rote Fabrik, Zürich, 25.05.2013. Regie: Michael Elber und Beat Fäh
Foto: © Michael Bause / Theater HORA

Résumé

Cette contribution traite de la relation entre spectacle, handicap et performance – cette dernière n'étant pas à entendre en son seul sens artistique, mais comme désignant aussi des notions d'accomplissement et d'efficacité. L'auteur défend l'idée que le handicap ne doit pas être envisagé comme une restriction ou comme une contrainte, mais comme un potentiel esthétique et critique pour la scène. Les comédiennes et les comédiens avec un handicap créent de nouvelles possibilités de jeu, produisent un nouveau traitement du corps et offrent la possibilité de remettre en cause les normes et les principes fondamentaux d'une société basée sur l'efficacité et la performance. Le spectacle d'improvisation *Die Lust am Scheitern* (2000) du Théâtre HORA et la production *Disabled Theater* (2012), créée pour HORA par Jérôme Bel, montrent à cet égard comment jeu professionnel et « travail sur l'imperfection » (Jens Roselt) peuvent se rejoindre.

Riassunto

Oggetto di questo contributo è il rapporto fra recitazione, disabilità e performance – qui intesa non solo sul piano artistico ma anche nel senso di prestazione ed efficienza. L'autore sostiene l'ipotesi che, nel contesto teatrale, la disabilità non vada considerata come una mancanza o un impedimento, bensì come un potenziale estetico e critico. Le attrici e gli attori con una disabilità ampliano il ventaglio delle possibilità recitative, favoriscono un nuovo rapporto con il corpo e offrono la possibilità di mettere in discussione le norme e i principi della nostra società basata sulla prestazione e l'efficienza. L'improvvisazione *Die Lust am Scheitern* [Il piacere del fallimento], realizzata dal Theater HORA nel 2000, e la produzione *Disabled Theater*, ideata nel 2012 da Jérôme Bel, sono esempi emblematici del connubio fra la professionalità attoriale e quello che Jens Roselt definisce «lavoro sull'imperfezione».

Abstract

The article *Lust am Scheitern* (which in English means “the pleasure of failure”) looks at the relationship between acting, performance and disability, with performance understood in terms of its connotations of achievement and efficiency as well as from a purely artistic point of view. The author argues that disability should be seen as a source of aesthetic and critical potential for the stage rather than as a disadvantage or limitation. Actors with disabilities create new ways of making theatre, display a new approach to physicality, and are an opportunity to question the basic norms and principles of a society geared to efficiency and achievement. In this light HORA's improvised piece *Die Lust am Scheitern* (2000) and *Disabled Theater* (2012), a production developed by Jérôme Bel, show how professional acting and “work on the imperfect” (Jens Roselt) can be combined.

Benjamin Wihstutz

Lust am Scheitern

Über Schauspiel,
Performance und Behinderung

«Nicht rezensierbar» nannte der Theaterkritiker Gerhard Stadelmeier noch Mitte der 1980er Jahre die schauspielerische Darbietung des glasknochenkranken Peter Radtke an den Münchner Kammerspielen.¹ Drei Jahrzehnte später hat sich die öffentliche Wahrnehmung von Schauspielerinnen und Schauspielern mit Behinderung deutlich verändert: Theater- und Tanzproduktionen mit geistig behinderten Performerinnen und Performern wie *Disabled Theater* von Jérôme Bel/Theater HORA oder *Ganesh versus the Third Reich* des australischen Back to Back Theatre werden weltweit auf renommierte Festivals eingeladen und von der Presse gefeiert. Das Staatstheater Darmstadt verfügt seit Beginn der Spielzeit 2014/15 über zwei körperbehinderte Ensemble-Mitglieder, und in international erfolgreichen Fernsehserien wie *Breaking Bad* oder *Game of Thrones* spielen wie selbstverständlich Schauspieler mit einer körperlichen Behinderung mit.²

Nun wäre es vermessen zu glauben, Schauspielerinnen und Schauspieler mit Behinderung würden inzwischen als <normal> angesehen – von ihren Bewerbungschancen an konventionellen Schauspielschulen ganz zu schweigen. Dass jedoch behinderte Darstellerinnen und Darsteller die Mög-

1 Peter Radtke, «Theaterkritik und <Behinderung auf der Bühne> – Eine Herausforderung». In: Franz Stuke (Hrsg.), *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und Kritik*. Münster: Daedalus 1997, S. 68–72.

2 Es handelt sich um die Schauspieler RJ Mitte III (*Breaking Bad*) und Peter Dinklage (*Game of Thrones*). Ersterer hat eine infantile Zerebralparese, was sich auf seine Körperbewegungen und auf seine sprachliche Artikulation auswirkt, letzterer ist mit einer Körpergröße von 1,35m sichtbar kleinwüchsig.

lichkeiten eines Ensembles oder Casts nicht zwangsläufig einschränken, zeigen die genannten Beispiele deutlich. Behinderung auf der Bühne und im Film ist vielmehr als ästhetisches Potential zu begreifen. Von der Norm abweichende Performerinnen und Performer, seien es Menschen mit körperlichen, geistigen oder psychischen Besonderheiten, schaffen neue Spielmöglichkeiten, bringen einen neuen Umgang mit Körperlichkeit hervor und bieten zudem die Chance, grundlegende Normen und Konventionen der darstellenden Künste sowie die Prinzipien einer auf Normalität, Leistung und Effizienz ausgerichteten Gesellschaft infrage zu stellen.

Behinderung als künstlerisches Potential

Genau einen solchen Perspektivwechsel von Behinderung als Problem zu Behinderung als künstlerischem Potential hat Tobin Siebers unter dem Begriff «Disability Aesthetics» gefasst. Behinderung sei in der Kunst nicht als *Malus*, sondern als ästhetischer Wert zu betrachten. «Good art incorporates disability», schreibt Siebers, denn «[D]isability enlarges our vision of human variation and difference, and puts forward perspectives that test presuppositions dear to the history of aesthetics.»³ Normative Begriffe idealistischer Ästhetik wie Schönheit, Anmut oder Harmonie würden von behinderten Körpern und deren Darstellung in der bildenden Kunst ebenso infrage gestellt wie von behinderten Schauspielerinnen und Schauspielern auf der Bühne. Im Theater sind nach Siebers indes behinderte Schauspielende mit einer besonderen Herausforderung konfrontiert, die er «Ideology of Ability» nennt. Demnach könnten aufgrund gesellschaftlicher Normen behinderte Akteurinnen und Akteure von Zuschauenden und Kritik nicht neutral wahrgenommen werden, sondern würden stets als Symbol oder Metapher – etwa für das Böse, Kranke oder Mitleiderregende – interpretiert. Die Folge sei, dass nichtbehinderte Rollen nur äusserst selten mit behinderten Schauspielerinnen und Schauspielern besetzt würden, wohingegen umgekehrt Nichtbehinderte durchaus in der Darstellung behinderter Figuren reüssierten.⁴

3 Tobin Siebers, *Disability Aesthetics*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2010, S. 3.

4 Vgl. Tobin Siebers, «Un/sichtbar. Observationen über Behinderung auf der Bühne». In: Imanuel Schipper (Hrsg.), *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 16–32.

Das Vorurteil, grosses Schauspiel könne nur von neutralen, nichtbehinderten «Körpern»⁵ auf die Bühne gebracht werden, korrespondiert dabei mit einem paradigmatischen Verständnis von Performance als Leistung, welches nicht allein die darstellenden Künste, sondern nahezu alle Bereiche postfordistischer Gesellschaften betrifft.⁶ Wohin man auch schaut: Erfolg wird an der gelungenen Performance gemessen, sei es die Performance einer Aktie, eines Kraftfahrzeugmotors, eines Marathonläufers oder einer Tänzerin. Wie die Kulturwissenschaftlerin Karin Harasser gezeigt hat, ist das vorherrschende Menschen- und Körperbild in unserer Gesellschaft daher heute weitaus weniger von Begriffen wie Schönheit und Unversehrtheit geprägt als vielmehr von einer «Ideologie der permanenten Selbstoptimierung».⁷ Ironischerweise wird nun diese Ideologie im 21. Jahrhundert insbesondere mithilfe der medialen Inszenierung behinderter Körper vorangetrieben, so etwa von Computerspielen wie *Deus Ex*, in denen Prothesen zu Superwaffen werden, oder den Paralympics, die 2012 im Fernsehen mit dem fragwürdigen Slogan «Meet the Superhumans» beworben wurden.⁸ In diesem Licht erscheint die von Siebers benannte «Ideology of Ability» in einem breiteren kulturellen Kontext, der sich weder auf den Bereich des Schauspiels noch auf Menschen mit Behinderungen beschränkt, sondern die Kategorien «Können» (Ability) und «Performance» (im Sinne von effizienter Darbietung und Leistung) miteinander verknüpft und jedem Menschen die Möglichkeit einräumt, einen Mangel oder ein «Impair-

5 Bei Siebers ist wie bei der überwiegenden Mehrzahl der Autorinnen und Autoren aus den Disability Studies tatsächlich fast ausschliesslich von «Disability» in Bezug auf den Körper die Rede. Diese Fokussierung auf den Körper rührt daher, dass in der Forschung der Disability Studies vor allem körperbehinderte (und nur wenige nichtbehinderte und gar keine geistig behinderten) Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler tätig sind. Dass geistige Behinderungen so selten bis gar nicht thematisiert werden, hat auch etwas mit dem Credo der Disability Studies zu tun, dass es die Betroffenen selbst sind, die die Diskurshegemonie für sich beanspruchen – «nothing about us without us». Doch auch bei geistig behinderten Schauspielenden gilt in der Regel, dass die Behinderung deren Körper auf der Bühne markiert und eine «neutrale» Rezeption bzw. ein Übersehen der Behinderung verhindert.

6 Zum Verhältnis von Performance und Leistung siehe Kai van Eikels, *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*. München; Paderborn: Fink 2013, S. 307–314.

7 Vgl. Karin Harasser, *Körper 2.0. Über die technische Erweiterbarkeit des Menschen*. Bielefeld: transcript 2013, S. 27f. und S. 48.

8 Ebd., S. 35.

ment»⁹ mithilfe technischer Erweiterungen zu kompensieren oder gar in eine «Superpower» zu verwandeln.

Während viele integrative und inklusive Theatergruppen versuchen, einer «Ideology of Ability» aus dem Weg zu gehen, indem sie besonders viel Zeit für Proben aufwenden und dafür sorgen, dass die körperlichen oder intellektuellen Einschränkungen bei der schauspielerischen Darbietung möglichst wenig ins Gewicht fallen¹⁰, zählen Theater HORA und das Back to Back Theatre zweifellos zu einer Reihe von Kompanien, die das Problem offensiv angehen, indem sie sich einerseits auf der Bühne kritisch und selbstironisch mit dem Thema Behinderung befassen und andererseits Möglichkeiten austesten, die jeweilige Behinderung in ein schauspielerisches Potential zu transformieren, mit anderen Worten, sie für eine «Disability Aesthetics» zu nutzen.

So erzählt etwa das Science-Fiction-Stück *Soft* (Back to Back Theatre, 2003) die Geschichte vom Aussterben der Trisomie 21, wobei paradoxerweise zahlreiche Experten, Ärztinnen und Krankenschwestern mit Down-Syndrom als Pränatalberatende auftreten und beispielsweise an sich selbst zeigen und erläutern, was unter dem Down-Syndrom zu verstehen ist («Small fingers, small nose, small mouth, that's it»). Das Stück endet mit einer Begegnung zwischen einem nichtbehinderten Wissenschaftler und dem letzten lebenden Exemplar eines Menschen mit Down-Syndrom, wobei letzterer ersteren dadurch zum Narren hält, dass er die vorgesehenen Tests gezielt scheitern lässt, indem er, anstatt eine Speichelprobe abzugeben, mit den dafür vorgesehenen Stäbchen wiederholt seine Ohren säubert.

Bei *Ganesh versus the Third Reich* (Back to Back Theatre, 2011) werden die Themen Euthanasie und Machtmissbrauch mit einem nicht weniger absurden Plot auf die

9 In den Disability Studies wird zwischen «Impairment» und «Disability» unterschieden, wobei unter «Impairment» die individuelle (medizinisch diagnostizierbare) Einschränkung verstanden und mit «Disability» die von gesellschaftlichen Barrieren und kulturellen Normen konstruierte Behinderung bezeichnet wird. Vgl. u. a. Dan Goodley, *Disability Studies. An Interdisciplinary Introduction*. London: SAGE 2011.

10 Sandra Umathum hat diese Herangehensweise in einem Artikel über *Disabled Theater* als kritikwürdige «Logik des Trotzdem» beschrieben: Die Schauspieler können *trotz* Behinderung Hamlet spielen, die Sportler bei den Paralympics können *trotz* Behinderung Leistungssport treiben, der Violonist Carl Herrmann Unthan konnte *trotz* seiner fehlenden Arme ein weltberühmter Virtuose werden. Vgl. Sandra Umathum, «Actors, nonetheless». In: Dies.; Benjamin Wihstutz (Hrsg.), *Disabled Theater*. Zürich; Berlin: diaphanes 2015, S. 99–112.

Bühne gebracht: Der elefantenköpfige Hindu-Gott Ganesha reist nach Nazideutschland, um das Hakenkreuz zurück nach Indien zu bringen, wobei er versehentlich auf Dr. Mengele trifft. Gebrochen wird diese Handlung des Stückes von fingierten Proben szenen, in denen ein nichtbehinderter Regisseur (gespielt von David Woods) Machtkämpfe mit den geistig behinderten Schauspielerinnen und Schauspielern des Ensembles ausficht. Die eigene Behinderung wird von den Spielenden dabei immer wieder gezielt als eine Art V-Effekt eingesetzt, der ihnen ermöglicht, die Grenzen zwischen Figur und Rolle zu verwischen oder die Handlung ins unvorhersehbar Komische zu kippen. Wenn etwa der Schauspieler Mark Deans in einer Szene behauptet, er habe das Gehirn eines Goldfisches und könne Realität und Fiktion grundsätzlich nicht auseinanderhalten, so wird ein selbstironisches und zugleich irritierendes Spiel mit den Zuschauenden gespielt, bei dem Kategorien wie Inszenierung und Realität, Behinderung und Normalität sowie nicht zuletzt Schauspiel und Selbstdarstellung verschwimmen.

Auch bei Theater HORA spielt nicht selten ein ironischer und humorvoller Umgang mit der eigenen Behinderung eine wichtige Rolle. Im Stück *Menschen! Formen!* (2010) setzt das Ensemble die historischen Figuren Joseph Merrick («der Elefantenmensch»), Kaspar Hauser und Victor von Aveyron («der Wolfsjunge») mithilfe von Blasinstrumenten in Szene, die wahlweise als Hüte, Nasen oder Ohren dazu dienen, die Protagonisten vor den Augen der Zuschauenden zu verkleiden bzw. zu «deformieren».

Was die reflexive Auseinandersetzung mit einer Ideologie des Könnens auf der Bühne angeht, ist das von Jérôme Bel mit dem HORA-Ensemble entwickelte Tanzstück *Disabled Theater*¹¹ zweifellos eines der radikalsten Beispiele. Denn hier wird, im Gegensatz zu anderen Stücken, im eigentlichen Sinne nichts inszeniert, sondern die Performerinnen und Performer führen lediglich verschiedene Aufgaben aus, die ihnen der Choreograf gestellt hat: Diese Aufgaben sind *erstens* eine Minute einzeln an der Rampe zu stehen, *zweitens* sich mit Namen und Beruf vorzustellen, *drittens* die eigene Behinderung zu nennen, *viertens* ein selbst entwickeltes Tanzsolo zu einem Song eigener Wahl zu präsentieren, *fünftens* ein persönliches Statement über

11 Zu *Disabled Theater* siehe auch die Beiträge von Ketty Ghnassia und Kati Kroß in diesem Band, S. 168–181 bzw. 185–192.

das Stück abzugeben und *sechstens* sich vor dem Publikum zu verbeugen. Insbesondere die Tanzszenen erweisen sich dabei als grundlegende Infragestellung einer «Ideology of Ability», denn hier wird weder eine Rolle im klassischen Sinne verkörpert noch versucht, etwas durch den Regisseur Angeleitete oder Erprobte einem Publikum vorzuführen. Die Schauspielerinnen und Schauspieler präsentieren lediglich sich selbst, ihren eigenen (Musik-)Geschmack, ihre eigene Art zu tanzen und ihre Meinung über das Stück. Wenn dabei Sätze wie diejenigen von Damian Bright fallen, er habe ein Chromosom mehr als «ihr da unten im Publikum», oder seine Mutter halte das Stück für eine Freakshow, es habe ihr aber sehr gut gefallen, so wird die Bühne zu einem Ort, an dem das Verhältnis von Performance und Behinderung von den Akteurinnen und Akteuren abermals reflektiert und ironisch gewendet wird.

Scheitern als Chance

Die Lust am Scheitern heisst die nach *Disabled Theater* erfolgreichste Produktion von Theater HORA.¹² Dabei handelt es sich um eine sogenannte «Nullimprovisation», bei der vier Schauspielerinnen und Schauspieler zusammen mit vier Musikern ohne jegliche Vorgaben oder Absprachen bis zu 24 Stunden lang Szenen entwickeln. Der Titel dieser künstlerischen Arbeit ist zugleich Programm: Das Scheitern ist nichts, was es zu vermeiden gilt, Scheitern wird vielmehr «als Chance» verstanden, so wie es Christoph Schlingensief, der regelmässig mit behinderten Performerinnen und Performern zusammenarbeitete, einst mit dem Wahlkampfeslogan seiner Partei Chance 2000 formulierte. Das Experiment führt teilweise zu grossartig kreativen und energiegeladenen Szenen, bei denen Musiker und Schauspielende symbiotisch miteinander interagieren. Teilweise kommt es aber auch zu Szenen des Stillstands oder minutenlangen Leerlaufs, welche die Geduld der Zuschauenden erheblich auf die Probe stellen. Um einen zusätzlichen Anreiz zu schaffen, wendet HORA einen Trick an: Der Eintrittspreis

12 Uraufführung am 1. September 2000 in Zürich (Unterführung am Escher-Wyss-Platz), seitdem über 70 Vorstellungen. Zur Dokumentation in Text und Bildern der Aufführung von *Die Lust am Scheitern* am 27. Juni 2003 im Theater im Bahnhof Graz siehe Michael Elber; Marcel Bugiel (Hrsg.), *Theater HORA. Der einzige Unterschied zwischen Salvador Dalí und uns ist, dass wir nicht Dalí sind*. Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 194–217.

variiert je nach Dauer der Anwesenheit. Pro Stunde wird einer der zu Beginn entrichteten 24 Franken zurückerstattet, ein Ausharren bis zum Ende der Performance lohnt sich entsprechend. Dieser Leistung des Ausharrens steht auf der Bühne ein Spiel mit dem Nicht-Perfekten gegenüber, das mit Lust konventionelle Techniken, Regeln und Normen der Schauspieltradition in den Wind schlägt. Das Spiel korrespondiert hier gerade nicht mit Prinzipien der Effizienz und der Leistungsschau, sondern vielmehr – ähnlich wie man das von den Langzeit-Performances der Gruppe Forced Entertainment kennt – mit einer Lust am Risiko des Scheiterns sowie einer Bereitschaft, sich über jegliche Regeln des (Improvisations-)Theaters hinwegzusetzen und die schiere Möglichkeit, eine Bühne für 24 Stunden zu beanspruchen, auszukosten.

Die Theaterwissenschaftlerin Carrie Sandahl hat darauf hingewiesen, dass bereits die Schauspielausbildung von diskriminierenden Vorannahmen wie derjenigen eines neutralen und effizienten Körpers geprägt ist – eine Vorstellung, die auf die Zeit der Industrialisierung zurückgeht, in der auch Stanislawski seine einflussreiche Schauspieltheorie entwickelte. Jene «Tyranny of Neutral» schliesse andere, von der Norm abweichende Körper aus, für die etwa die Idee eines unmarkierten Nullzustands («zero position») als Ausgangspunkt einer Rolle keinen Sinn ergibt.¹³ Normen wie diese sind unter anderem ein Grund, weshalb die von Theater HORA angebotene zweijährige Schauspielausbildung für Menschen mit Behinderung ein erfolgreiches Modell ist.¹⁴ Schauspielerinnen und Schauspieler mit Behinderung müssen von anderen Prämissen ausgehen als Nichtbehinderte, sie müssen lernen, ihre Behinderung nicht als Makel, sondern als Potential zu begreifen, das sich im Spiel nutzen lässt. In dieser Hinsicht sind sie Pioniere einer neuen Herangehensweise an performative Prozesse der Verkörperung¹⁵,

13 Vgl. Carrie Sandahl, «The Tyranny of Neutral. Disability and Actor Training». In: Dies.; Philip Auslander (Hrsg.), *Bodies in Commotion. Disability and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2005, S. 255–267.

14 Zur HORA-Ausbildung siehe den Beitrag von Andreas Klauui in diesem Band, S. 256–261.

15 Siehe hierzu Erika Fischer-Lichtes Begriff von «Verkörperung» in *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 130–159. In Bezug auf die Ausbildung müsste hier freilich genauer differenziert werden: Sandahl spricht wie Siebers ausschliesslich von körperbehinderten Schauspielerinnen und Schauspielern, während sich das Ausbildungsprogramm von Theater HORA in erster Linie an Darstellerinnen und Darsteller mit geistiger Behinderung richtet.

die nicht mehr allein auf eine Verwandlung des semiotischen Körpers zielt und die Möglichkeit einer kritischen Bezugnahme auf die Gleichung Performance=Leistung andeutet. HORA kombiniert in diesem Sinne professionelles Schauspiel mit einer «Arbeit am Nicht-Perfekten», die, wie Jens Roselt beschrieben hat, immer auch «mit dem Risiko des Scheiterns, der Gefahr der Peinlichkeit und des Blossstellens»¹⁶ einhergeht. Mit HORA lässt sich somit «Disability Performance» als Spiel mit Disability (im doppelten Sinne von Behinderung und Negation von Können) und Performance (im doppelten Sinne von Darbietung und Leistung) verstehen; Projekte wie *Die Lust am Scheitern* oder *Disabled Theater* zeigen, dass Theater nicht zwangsläufig einer «Ideology of Ability» verpflichtet ist.

Als der Schauspieler Thomas Thieme als Juror des Berliner Theatertreffens 2013 die HORA-Schauspielerin Julia Häusermann als beste Nachwuchsschauspielerin auswählte, begründete er seine Wahl damit, dass Häusermanns einzigartige «Direktheit und Hingabe» alle «Leistungsträger» und «Musterschüler» des Schauspiels in den Schatten stelle.¹⁷ Dabei war für dieses Urteil weder Häusermanns schauspielerisches Können noch die Virtuosität ihrer Michael-Jackson-Performance in *Disabled Theater* ausschlaggebend, vielmehr gingen all seine Kriterien, wie Thieme in seiner Laudatio erklärte, «den Bach runter»: «Keine Chance, ihr auf irgendeine Technik, eine gesetzte Pointe zu kommen.»¹⁸ Paradoxerweise war es mithin gerade das Scheitern festgelegter Urteilskriterien, welches Thieme zu seinem Urteil («einzigartig») über die Schauspielerin Häusermann führte. Entgegen den Normen und Konventionen der Schauspielschulen wird hier offenbar etwas gewonnen, das sich von keiner Technik, von keiner Regelästhetik einfangen lässt. Das Scheitern des Urteils, welches Stadelmeier einst mit den Worten «nicht rezensierbar» umschrieb, kann in diesem Sinne als eines der grössten Komplimente an die Kunst des Schauspiels gelten. Denn «Kunst» zeichnet sich nicht etwa durch die Präsentation eines erlernten Könnens aus, sondern, um es mit dem Philo-

16 Vgl. Jens Roselt, «An den Rändern der Darstellung – ein Aspekt von Schauspielkunst heute». In: Ders. (Hrsg.): *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*. Berlin: Alexander 2005, S. 379.

17 Thomas Thieme, «Laudatio zur Übergabe des Alfred-Kerr-Darsteller-Preises 2013 an Julia Häusermann». In: *Theater der Zeit*, 4/2014, S. 17.

18 Ebd.

sophen Christoph Menke auszudrücken, durch ein «Können des Nichtkönnens», das weder zweckgerichtet noch regelgeleitet ist.¹⁹ Ein solcher Kunstbegriff widerspricht zweifellos einem traditionellen Verständnis von «Schauspielkunst» wie jenem, das sich Mitte des 18. Jahrhunderts in Europa als regelhafte, von vornherein auf Rezensierbarkeit angelegte Darstellung herausgebildet hat.²⁰ Es ist ein Kunstverständnis, das darüber hinaus einen Begriff des ästhetischen Urteils einfordert, der sich ebenso wenig an festgelegten Regeln oder Kriterien orientieren kann. Vielmehr kann das ästhetische Urteil mit Menke als reflexiver und unabschliessbarer Prozess scheiternder Urteile betrachtet werden.²¹ Vielleicht ist es also genau das, was ästhetisches Urteilen über Schauspiel mit Behinderung ausmacht und was uns von Gruppen wie HORA oder Back to Back vor Augen geführt wird: eine Lust am Scheitern.

19 Menke bezieht sich dabei auf Nietzsches Ausführungen zum «Rausch» sowie Herders Begriff von «Kraft». Vgl. Christoph Menke, *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 113.

20 Vgl. Beate Hochholdingner-Reiterer, *Kostümierung der Geschlechter. Schauspielkunst als Erfindung der Aufklärung*. Göttingen: Wallstein 2014.

21 Vgl. Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 64.

Ketty Ghnassia

**Präsenz in Jérôme Bels
Inszenierung *Disabled
Theater* und die Figur des
«geistig Behinderten»**

Résumé
Riassunto
Abstract

167–181



Tanzperformance von HORA-Schauspielerin Julia Häusermann in *Disabled Theater*; im Hintergrund (v. l. n. r.): Matthias Brücker, Remo Beuggert, Matthias Grandjean, Damian Bright; Vorstellung im Rahmen des Festivals Bo:m, Seoul, Südkorea, 05.04.2013. Regie: Jérôme Bel
Foto: © Jörg Brüggemann / Theater HORA

Résumé

Disabled Theater est un succès planétaire. Les Rencontres théâtrales de Berlin expliquent avoir sélectionné le spectacle pour la spontanéité et la présence des actrices et acteurs, qualités liées à leur “corps réels”. Les experts qui défendent le théâtre de performance avancent les mêmes raisons. Cet article, basé sur une conception postmoderne du « sujet », se réfère aux concepts de Erika Fischer-Lichte sur la « présence » et de Annemarie M. Matzke sur l’« authenticité ironique » pour expliquer que la présence des acteurs doit être considérée comme le résultat de stratégies de mise en scène, jouant surtout avec le rôle de “l’handicapé mental”. En appliquant une approche socioculturelle au discours des Performance Studies, l’auteure se demande dans quelle mesure l’idée de culture de Jérôme Bel part d’une conception hégémonique de la personne “valide” avec pour référence le contexte plus large de l’effet de la performance.

Riassunto

Disabled Theater ha ormai raggiunto un successo planetario. La giuria degli Incontri teatrali di Berlino spiega di avere selezionato questa produzione in particolare per la grande spontaneità e la presenza scenica delle attrici e degli attori – qualità che sarebbero connesse alla loro “reale fisicità”. Gli studiosi che sostengono un’estetica del performativo avanzano argomenti simili. Sulla base di una concezione postmoderna del «soggetto» e in riferimento alla nozione di «presenza» di Erika Fischer-Lichte e all’«autenticità ironica» di Annemarie M. Matzke, questo articolo sostiene l’ipotesi che la presenza scenica delle attrici e degli attori debba essere interpretata come il prodotto di strategie registiche incentrate in particolare sulla figura del “disabile mentale”. Applicando l’approccio dei Cultural Studies al discorso specifico dei Performance Studies, l’autrice si chiede in che misura l’idea di “cultura” di Jérôme Bel sia basata su una concezione egemonica di persona “non disabile”, in relazione al contesto più ampio dell’effetto della performance.

Abstract

Disabled Theater is a global success. The Berliner Theatertreffen justified its selection by emphasising the performers’ immediateness and presence, qualities linked to their ‘real bodies’. Scholars who defend the concept of performative theatre rely on similar arguments. Based on a postmodern conception of the “subject”, and using Erika Fischer-Lichte’s notions of “presence” and Annemarie M. Matzke’s “ironic authenticity”, it is argued that the performers’ presence must be considered a result of staging strategies, most importantly toying with the persona of the ‘cognitively disabled’. By applying a cultural studies approach to the discourse of performance studies, the author addresses the question of the extent to which Bel’s concept of culture is derived from a hegemonic conception of a ‘non-disabled’ person with reference to the broader context of the effect of performance.

Präsenz in Jérôme Bels Inszenierung *Disabled Theater* und die Figur des «geistig Behinderten»

Dans cette pièce le langage – du fait des handicaps des acteurs – est bien moins présent que dans les dernières pièces. Par contre ils dansent beaucoup, c'est sans doute ma pièce où il y a le plus de danse – 30 minutes sur 1h30, c'est un record pour moi ! Leurs danses me sont apparues plus éloquentes que leurs paroles.¹
(Jérôme Bel)

Der Körper ist das A und O der theatralischen Kommunikation des postdramatischen Theaters: Im Theater ist er ein Wert sui generis.²
(Hans-Thies Lehmann)

On stage their presence is phenomenal. Thus, *Disabled Theater* is in fact a very abled theater, because the strength of theater is to be in the present, to perform. Not to play, not to act.³
(Jérôme Bel)

Der Erfolg von Jérôme Bels Inszenierung *Disabled Theater* (2012) mit den Darstellerinnen und Darstellern mit geistiger Behinderung des Zürcher Theater HORA ist gross. Zum einen wurde *Disabled Theater* zu renommierten Festivals weltweit eingeladen – von der DOKUMENTA 13 bis hin zum Festi-

1 Aus dem Gespräch mit Jérôme Bel im Rahmen des Festival d'automne in Paris, Dezember 2012: <http://www.jeromebel.fr/textesEtEntretiens/detail/?-textInter=disabled%20theater%20-%20festival%20d%27automne%20%C3%A0%20paris> (letzter Zugriff: 25.06.2016).

2 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999, S. 362.

3 Sandra Umatham; Benjamin Wihstutz, «It's all about Communication. Interview with Jérôme Bel». In: Dies. (Hrsg.), *Disabled Theater*. Zürich; Berlin: diaphanes 2015, S. 163–174, hier S. 172.

val d'Avignon.⁴ Zum anderen zählte die Jury des 50. Berliner Theatertreffens Bels Inszenierung zu den zehn bemerkenswertesten Theaterstücken des Jahres 2013 im deutschsprachigen Raum. Im gleichen Jahr erhielt Julia Häusermann, ein HORA-Ensemblemitglied mit Down-Syndrom, den Alfred-Kerr-Darstellerpreis, die höchste Auszeichnung für deutschsprachige Nachwuchstalente. Ebenfalls 2013 wurde sie für die Bessie Awards in New York nominiert.

Welcher Aspekt dieser Produktion hat das Fachpublikum im Bereich Theater und Tanz überzeugt? Anke Dürr, Theaterredakteurin beim *KulturSpiegel* und Mitglied der Jury des Berliner Theatertreffens, begründet die Wahl der Jury folgendermassen: «Es war [...] die Kraft dieser Darsteller zu spüren.»⁵ Ähnlich wie Anke Dürr hob auch Thomas Thieme in seiner Laudatio die «immense Kraft» der Darstellerin Julia Häusermann hervor, die «jede Bühnensekunde beschäftigt: mit ihrem Spiel, mit ihrer Wut, mit sich [...]»⁶. Die Aussagen zeigen deutlich, dass jene Qualitäten überzeugten, die nichts mit technischen Schauspielleistungen, sondern mit der Körperlichkeit der HORA-Darstellerinnen und -Darsteller zu tun haben. Diese besondere Körperlichkeit wird in verschiedenen Aufsätzen, die in dem von Sandra Umathum und Benjamin Wihstutz herausgegebenen Sammelband *Disabled Theater* veröffentlicht wurden, als Grund für die aussergewöhnliche Wirkkraft der Inszenierung genannt. Wihstutz betont Jérôme Bels besonderen Blick auf die HORA-Darstellerinnen und -Darsteller: «Bel treats the HORA performers just like the other actors or dancers of his conceptual theatre, as aesthetic material.»⁷ Das «Nicht-Perfekte»⁸ dieses ästhetischen Materials ist laut Wihstutz Bedingung für das emanzipatorische Potential des Stücks.

4 Das Stück wurde mehr als 150 Mal aufgeführt (vgl. die Website von Jérôme Bel: <http://www.jeromebel.fr/#>; letzter Zugriff: 27.11.2015).

5 Zitiert aus der unveröffentlichten Transkription des ersten Gesprächs von Marcel Bugiel mit Anke Dürr über *Disabled Theater* im Rahmen der Berliner Festspiele – 13. Theatertreffen Berlin am 11.05.2013.

6 Die Laudatio findet sich auf der Website des Alfred-Kerr-Darstellerpreises: <http://www.alfred-kerr.de/preis19.html> (letzter Zugriff: 27.11.2015).

7 Benjamin Wihstutz, «... And I Am an Actor. On Emancipation in *Disabled Theater*». In: Umathum; ders. (Hrsg.), *Disabled Theater*, a. a. O., S. 35–50, hier S. 50.

8 Der Begriff des «Nicht-Perfekten» wird auch von Jens Roselt im Zusammenhang mit der neuen Authentizität als Darstellungsform im Theater verwendet; vgl. Jens Roselt, «Die Arbeit am Nicht-Perfekten». In: Erika Fischer-Lichte u. a. (Hrsg.), *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit 2006 (Recherchen, 33), S. 31.

[...] *Disabled Theater* is a political piece not because the actors prove to the audience that *even they* are capable of doing things, but because the form itself bids farewell to this idea of achievement – as becomes clear in the dance solos, where it does not matter which dancer is better or more virtuosic, or who has *more normal* acting skills than the other.⁹

In Übereinstimmung mit Wihstutz ist Umatham der Auffassung, die Stärke von *Disabled Theater* liege darin, dass Jérôme Bel nicht das <Beste> aus den HORA-Darstellerinnen und -Darstellern herausholen wollte. Ihre Körperlichkeit werde hier auch als Mittel eingesetzt, um eine sinnliche Erfahrung beim Publikum zu erzeugen. Der Theaterwissenschaftler Gerald Siegmund bewertet das Stück als politischen Akt.¹⁰ Er kontextualisiert *Disabled Theater* und zeigt damit die Kontinuität mit Bels vorherigen Arbeiten auf. Dabei betont er die Kraft der <dilettantischen> Körper der HORA-Darstellerinnen und Darsteller:

It [*Disabled Theater*] indulges in the act of dancing. It indulges in the energy of the dancers transforming themselves not only by displaying cultural signs, but by the sheer force of their movement that goes beyond any kind of technique.¹¹

Körperlichkeit in Aufführungen

Anknüpfend an die Theateravantgarde verabschiedet sich die postdramatische Theaterästhetik vom traditionellen Charakter des Als-ob, auf welchen die Schauspielerinnen im Verlauf des 19. Jh. reduziert wurden. Seit dem 20. Jh. wurde diese Reduktion immer wieder aufgebrochen und kritisiert, um sich sowohl realen Räumen, der Realzeit und den realen Körpern der Schauspielerinnen und Schauspieler als auch jenen der Zuschauenden anzunähern. Postdramatische Theaterformen definieren sich bevorzugt durch einen besonderen Umgang mit Materialität. Nicht die Verkörperung dramatischer Rollen wird von Darstellenden vornehmlich gefordert, sondern deren <authentische> Selbstdarstellung. Die Schauspielerinnen und Schauspieler des postdramatischen Theaters werden zu Performern, die ihre eigene Präsenz auf der Bühne zur Kontemplation anbieten.¹² Erika

9 Benjamin Wihstutz, « ... And I Am an Actor », a. a. O., S. 44.

10 Gerald Siegmund, « What Difference Does it Make? Or: From Difference to In-Difference. *Disabled Theater* in the Context of Jérôme Bel's Work ». In: Umatham; Wihstutz (Hrsg.), *Disabled Theater*, a. a. O., S. 13–34, hier S. 14.

11 Ebd., S. 14.

12 Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 242.

Fischer-Lichte erörtert diese performative Wende im Theater und deren Konsequenzen für den Theater- und Aufführungsbegriff. Unter Berufung auf Helmut Plessners Modell des Leib-Seins und Körper-Habens¹³ und Judith Butlers Performativitätsbegriff¹⁴ definiert sie die Kategorie der Figur neu:

Figur wird nicht länger durch innere Zustände bestimmt, die der Schauspieler/Performer mit seinem Körper zum Ausdruck bringen muss. Figur ist vielmehr das, was durch die performativen Akte hervor- und zur Erscheinung gebracht wird, mit denen der Performer seine individuelle Körperlichkeit hervor- und zur Erscheinung bringt.¹⁵

Gemäss diesem neuen Figurenbegriff wird der Körper der individuellen Schauspielenden hervorgehoben und ausgestellt. Die Verletzlichkeit und Unzugänglichkeit dieses Körpers können dabei betont werden; die Rolle steht im Dienste der Schauspielenden und nicht die Schauspielenden im Dienste der Rolle.¹⁶ Im Vordergrund dieses Darstellungsverfahrens zur Trennung des Schauspielers, der SchauspielerIn von der Figur steht die Erzeugung von Körperpräsenz. Fischer-Lichte erarbeitet drei Präsenzkonzepte: das schwache, das starke und das radikale Konzept von Präsenz. Das erste Konzept bezieht sich auf die blossе Anwesenheit der einzelnen Schauspielerinnen und Schauspieler auf der Bühne und deren Anziehungskraft.¹⁷ Die Zuschauenden spüren die erotische Kraft, die <tatsächliche> Gegenwärtigkeit, die aus den Körpern der Darstellenden ausstrahlt. Der Fokus liegt auf deren präsentischer Leiblichkeit. Das zweite Konzept verweist auf die Beherrschung des Raumes durch die Schauspielenden und deren Fähigkeit, die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen.¹⁸ Das dritte, radikale Konzept von Präsenz nach Fischer-Lichte erfüllt sich, wenn die

13 Vgl. Helmut Plessner, «Zur Anthropologie des Schauspielers» (1948). In: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. VII, hrsg. von Günther Dux, Odo Marquard, Elisabeth Ströker. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980–1985; hier zitiert aus Jens Roselt (Hrsg.), *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*. 2. Auflage. Berlin: Alexander 2009, S. 313–325, hier S. 317.

14 Vgl. Judith Butler, «Performative Theory Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory». In: *Theater Journal*, Vol. 40, 4 (December 1988), S. 519.

15 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 146.

16 Vgl. ebd., S. 139.

17 Vgl. ebd., S. 163.

18 Vgl. ebd., S. 166.

Zuschauenden nicht nur die Kraft, die aus den Körpern der Darstellenden ausstrahlt, spüren, sondern wenn diese Kraft die Achtsamkeit der Rezipierenden auch auf den eigenen Leib lenkt. Wenn die einzelnen Zuschauenden den Leib eines Schauspielers oder einer SchauspielerIn wahrnehmen, spüren sie sich also zugleich als «embodied mind». ¹⁹ Dies führt beim Publikum zu sinnlichen Erkenntnissen. ²⁰ Die Logik des Verstands wird durch die Logik der Sinnlichkeit ergänzt. Die Zeichenhaftigkeit der Aufführung wird durch Performativität komplementiert.

Eben dieser Theater- und Figurenbegriff ist es, von welchem Umatham, Wihstutz und Siegmund ausgehen, um die Stärke von *Disabled Theater* aufzuzeigen. Die drei Forschenden stellen die von Bel konstruierte Figur des «geistig Behinderten» nicht in Frage und akzeptieren die simplifizierte Perspektive einer Gegenüberstellung von Zuschauenden und Darstellenden. André Lepecki und Scott Wallin problematisieren hingegen diese konstruierte Kategorie. Lepecki erkennt die berufliche Praxis hinter der Darbietung ²¹ und behauptet, dass die Kombination dieser Arbeit der Darstellerinnen und Darsteller mit der rezipierten Gegenwärtigkeit das emanzipatorische Potential ausmacht, und dies trotz der in *Disabled Theater* vorhandenen, aufgezwungenen Gegenüberstellung «sie» / «wir». Wallin ist hingegen der Auffassung, dass gerade diese Gegenüberstellung die politische Wirkung des Stückes minimiert. ²² Der Forscher auf dem Gebiet der Performance and Disability Studies zeigt auf, dass das vom Publikum verspürte Unbehagen nicht ausreicht, um in Bels Stück einen emanzipatorischen Akt zu sehen. Wallin stellt somit das politische Potential der sinnlichen Wirkung von Bels Inszenierung in Frage.

Ich schliesse mich Wallins These an und erweitere sie, indem ich die von ihm beschriebene sinnliche Erfahrung der Zuschauenden unter einem neuen Gesichtspunkt betrachte, nämlich in Zusammenhang mit dem dreifachen Präsenzbegriff von Fischer-Lichte. Damit werde ich auf-

19 Vgl. ebd., S.171.

20 Vgl. ebd., S.166.

21 Vgl. André Lepecki, «Yes, Now, It's Good Theater». In: Umatham; Wihstutz (Hrsg.), *Disabled Theater*, a. a. O., S. 99–112, hier S.145.

22 Vgl. Scott Wallin, «Come Together. Discomfort and Longing in Jérôme Bel's *Disabled Theater*». In: Umatham; Wihstutz (Hrsg.), *Disabled Theater*, a. a. O., S. 35–50, hier S. 64.

zeigen,²³ dass Präsenz in *Disabled Theater* zwar vorhanden ist und eine sinnliche Erfahrung beim Publikum ermöglicht, dass diese jedoch nicht allein auf die Schauspielerinnen und Schauspieler, sondern auch auf Bels Darstellungsverfahren zurückzuführen ist. Der zentrale Aspekt dieses Verfahrens ist der Rückgriff auf die umstrittene, von Bel konstruierte Figur des «geistig Behinderten». Ich argumentiere erstens, dass es eben diese Figur ist, die Bel ermöglicht, Begriffe wie «Laiantum», «das Nicht-Perfekte» und «Verletzbarkeit» aufzugreifen, und dass zweitens diese Betonung Voraussetzung für die Inszenierung von Authentizität und die Erzeugung von Präsenz ist. Auf diese Weise entsteht eine Diskrepanz zwischen der traditionellen Figur der Schauspielerin, des Schauspielers und dem «echten Körper» der Darstellerinnen und Darsteller. Die Aufmerksamkeit der Zuschauenden richtet sich erst durch diese Diskrepanz auf den Leib der Darstellenden. Ihre Identität wird auf ihre geistige Behinderung reduziert, und diese wird nicht als etwas Performatives verstanden, sondern als Essenz betrachtet. Offenkundig musste sich Jérôme Bel auf der Suche nach «Liveness» und Präsenz, die das Glücksversprechen des performativen Theaters auslösen will, von seinem Tanz- und Subjektbegriff verabschieden, den er bis *Disabled Theater* als Sprache resp. als Ergebnis von Diskursen betrachtete. Dieser Bruch in Jérôme Bels Arbeit wird beim Blick auf seine früheren Arbeiten deutlich. So zeigt er seit seinem ersten Stück *Jérôme Bel* (1999) bis zu seiner Porträtserie²⁴, dass Tanz als Sprache bzw. die Tänzerinnen und Tänzer als performative Handlungen betrachtet werden sollten. *Disabled Theater* ist anders.

Geistig behinderte Laien

Die bereits bestehende berufliche Praxis der HORA-Darstellerinnen und Darsteller wird durch Bels Inszenierungsstrategie ausgeklammert, sodass die ästhetische und die soziale

23 Die vorliegende Analyse von *Disabled Theater* basiert auf der Videoaufzeichnung der Aufführung, die am 14.10.2014 im Rahmen des Festivals Dance Umbrella in London stattfand.

24 In seiner Porträtserie [*Véronique Doisneau* (2004), *Pichet Klunchun and myself* (2005), *Isabel Torres* (2005), *Lutz Förster* (2010) und *Cédric Andrieux* (2009)] erzeugt Bel «Präsenz» durch das Hervorheben des «Nicht-Perfekten» der professionellen Tänzerinnen und Tänzer. Die Diskrepanz zwischen der Figur der Tänzerinnen und Tänzer und deren «echtem Körper» ermöglicht die sinnliche Erfahrung bei den Zuschauenden.

Sphäre kaum voneinander unterschieden werden können, was in jeder Hinsicht mit der Logik des postdramatischen Theaters übereinstimmt.²⁵ In *Disabled Theater* treten die einzelnen Darstellerinnen und Darsteller in Alltagskleidern auf und erledigen während der gesamten Aufführung einfache Aufgaben:

1. Jérôme asked the actors to enter the stage one by one and to stand in front of the audience for one minute.
2. Then, Jérôme asked the actors to introduce themselves by giving their name, age and profession.
3. Then, Jérôme asked the actors to name their handicap.
4. After that, Jérôme Bel asked the actors to prepare a dance solo; the actors could choose their own music and make their own choreography; Jérôme chose seven out of them [...].
8. Jérôme asked the actors to say what they think about that piece.
9. Finally, Jérôme decided to show the four solos he didn't choose.
10. Jérôme would like the actors to bow to the audience.²⁶

In dieser von Jérôme Bel festgelegten Struktur werden die Darstellenden zwar von Bels Assistentin und Übersetzerin bei jeder Aufgabe als Schauspielerinnen und Schauspieler, jedoch nicht als Ensemblemitglieder des Theater HORA angekündigt, was die schon bestehende berufliche Praxis impliziert, aber keine Distanz zwischen der Vorstellung des Publikums und dem Geschehen auf der Bühne erzeugt. Die Laienhaftigkeit ist nur inszeniert. Ohne diesen Aspekt wären die Darstellerinnen und Darsteller in ihren Arbeitskontext statt in einen gesellschaftlichen Kontext gestellt. Allein die Tatsache, dass das Theater HORA «ausschliesslich aus Menschen mit geistiger Behinderung»²⁷ besteht, ermöglicht es Bel, die Darstellerinnen und Darsteller als «geistig behinderte» Alltagsmenschen zu inszenieren.²⁸ Wie das Theater HORA organisiert und finanziert wird, welche künstlerische und pädagogische Leitidee das Theaterschaffen des Ensembles prägt, ist für Bel nicht von Belang. Mit anderen Worten wird der Kontext des «Materials», das von Theater HORA vorbestimmt ist und zur Verfügung gestellt wird – d. h. der

25 Hans-Thies Lehmann bezeichnet die Logik des postdramatischen Theaters als eine ästhetische Logik der Unentscheidbarkeit; vgl. ders., *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 186.

26 Dieses Zitat stammt aus der in Fussnote 23 erwähnten Videoaufnahme.

27 So beschreibt sich das Theater HORA auf seiner Website: <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=495&l2=504> (letzter Zugriff: 25.11.2015).

28 Vgl. <http://www.jeromebel.fr/spectacles/presentation?spectacle=Disabled%20Theater> (letzter Zugriff: 13.12.2015).

HORA-Diskurs²⁹ – vom Konzeptkünstler Bel nicht berücksichtigt. Dies widerlegt Wihstutz' Aussage, Jérôme Bel mache einen Unterschied zwischen Laientheater und diesen Schauspielenden.³⁰

Wenn der Sinn von *Disabled Theater* darin besteht, aufzuzeigen, dass eine Schauspielerin oder ein Schauspieler sich nicht durch Schauspielleistungen, sondern durch die Ausstellung des eigenen Körpers bestimmen lässt – wie Wihstutz resp. Umatham eine Theaterfigur definieren³¹ – tritt die Sichtbarmachung der beruflichen Praxis in den Hintergrund.

In der Tat wird in postdramatischen Theaterformen Laientum und im weiteren Sinn die «Arbeit am Nicht-Perfekten»³² benutzt, um die Zuschauenden zu verunsichern, um an der Perfektion ausgerichtete Bewertungskriterien in Frage zu stellen und ein Gefühl von Authentizität zu erzeugen.³³ Von Diderot über Stanislawski bis zu Grotowski wurde versucht, die Authentizitätsforderung an das Theater im Ausdruck der Schauspielenden wie auch in der Figur einzulösen.³⁴ Mit dem <Tod> der Figur, der Krise der Repräsentation und der daraus entstehenden Aktivierung der Rezipierenden, die auf die Konzept- und Performance-Kunst der 1960er Jahre zurückzuführen ist, verschiebt sich auch der Ort der Authentizitätsforderung am Theater: «Authentizität wird von einem Darstellungsproblem [...] zu einem rhetorischen Problem.»³⁵ Annemarie Matzke spricht von «ironischer Authentizität».³⁶ Die auf der Bühne suggerierte Authentizität wird durch den Theaterrahmen und

29 Das künstlerische Team des Theater HORA initiierte 2013 das Langzeitprojekt *Freie Republik HORA*, das an *Disabled Theater* anknüpft, dieses aber auch erweitert, indem der Verzicht auf eine externen Regie zum Programm wird. In *Freie Republik HORA* werden den Schauspielerinnen und Schauspielern verschiedene Aufgaben bis zur Erarbeitung einer eigenen Inszenierung gestellt. Vgl. dazu den Beitrag von Yvonne Schmidt in diesem Band, S. 219–230.

30 Vgl. Wihstutz' Wortmeldung im «Gespräch über *Disabled Theater*» mit Gisela Höhne, Daniele Muscionico, Gerald Siegmund, Sandra Umatham, Benjamin Wihstutz. In: Marcel Bugiel; Michael Elber (Hrsg.), *Theater HORA. Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*. Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 384–398, hier S. 394.

31 Vgl. Wihstutz, «... And I Am an Actor.», a. a. O., S. 36, und Umatham, «Actors, nonetheless», a. a. O., S. 106f.

32 Vgl. Jens Roselt, «Die Arbeit am Nicht-Perfekten», a. a. O., S. 31.

33 Vgl. ebd.

34 Vgl. Annemarie M. Matzke, «Von echten Menschen und wahren Performern». In: Fischer-Lichte u. a. (Hrsg.), *Wege der Wahrnehmung*, a. a. O., S. 43.

35 Ebd.

36 Ebd., S. 46.

bestimmte Inszenierungsstrategien zu einer konstruierten Authentizität, die als solche von den Zuschauenden wahrgenommen wird und die Aufmerksamkeit auf die Inszenierung selbst lenkt. Folglich lautet nun die Frage: «Wie kann dem Zuschauer ein Eindruck von Unmittelbarkeit auf der Bühne vermittelt werden, wenn jeder Eindruck von Authentizität Resultat einer Konstruktion ist[?]»³⁷ Die Theaterwissenschaftlerin, die auch Mitglied des Performancekollektivs She She Pop ist, hebt drei Verfahren hervor, die den Effekt der Authentizität unterstützen sollten: die Offenbarung der Konstruktion des theatralen Vorgangs selbst, den Rückgriff auf bekannte mediale Formate oder «cultural performances» und das Scheitern an der gekonnten (Selbst)-Inszenierung.³⁸

Mit der Figur des «geistig behinderten Laien» erfüllt Bel die Authentizitätsforderung am Theater. Die Assoziation von Laientum mit Menschen mit geistiger Behinderung im Bel-Setting ermöglicht den Effekt von Authentizität, die durch die Expertise von den sich exponierenden Personen in einem gewissen Alltagsbereich – in diesem Fall dem Bereich des Scheiterns – erzeugt wird.

An dieser Stelle ist es wichtig zu bemerken, dass das Scheitern an der gekonnten (Selbst)-Inszenierung als Praxis zur Trennung von Darstellerin oder Darsteller und Figur im Sinn von Fischer-Lichte fungiert. Fischer-Lichte identifiziert diese Technik als Möglichkeit, die Aufmerksamkeit auf die Leiblichkeit der Darstellerinnen und Darsteller zu lenken und somit Präsenz zu erzeugen.³⁹ Bel darf also Theater HORA nicht als professionelles Ensemble präsentieren, wenn er ein Gefühl von Authentizität oder auch nur ein schwaches Konzept von Präsenz im Sinn von Fischer-Lichte erzeugen möchte.

Einerseits lässt sich dieser Ansatz insofern kritisieren, als gerade Menschen mit (geistiger) Behinderung oft Laientum zugeschrieben wird. Andererseits wird dadurch die zwanzigjährige Arbeit des künstlerischen Leiters des Theater HORA, Michael Elber, der Improvisation⁴⁰ und eine Vorliebe für das «Nicht-Perfekte»⁴¹ zu den Leitideen seines Theaterschaffens gemacht hat, ausser Acht gelassen.

37 Ebd.

38 Vgl. ebd., S. 42.

39 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 170.

40 Vgl. Elbers Stellungnahme in «Gespräch über «geistig behinderte» Schauspieler/-innen und ihre Ausbildung». In: Bugiel; Elber (Hrsg.), *Theater HORA*, a. a. O., S. 350–366, hier S. 88.

41 Ebd., S. 257.

Unüberwindbare Machtstruktur

Bels Inszenierung nimmt Bezug auf kulturelle Formen, in denen die Menschheit in zwei Kategorien getrennt wird: Die <geistig Behinderten> und die <nicht geistig Behinderten>. Dabei betrachtet Bel die <geistig Behinderten> als die «minorité de la minorité», als «l'altérité maximale»⁴². Die Ethnologen der klassischen Moderne gehen von einem einheitlichen Bild des «Anderen» aus, von einem Bild des unerreichen, beängstigenden «absolut Anderen»⁴³. Dies ist offensichtlich auch das Bild, von dem Jérôme Bel in Bezug auf Menschen mit geistiger Behinderung ausgeht:

For me this was very tricky in the beginning. I first had to find a way to communicate with them. [...] For me it was clear that the translation on stage is symbolizing a problem, that is the difficulty I have in communicating with them. What I mean is not the language barrier, it is something else that is hidden under the German, Swiss-German and French, something that can only be symbolized by translation: the communication – it's all about that.⁴⁴

In den 1960er und 1970er Jahren distanzierte sich eine jüngere Generation amerikanischer Ethnologen von den Ethnologen der klassischen Moderne, indem sie den «Mythos des absolut Anderen» erschütterte.⁴⁵ Unter Berufung auf Homi K. Bhabha beschreibt Stephen Greenblatt eine «Assimilation des Fremden», der nicht völlig verschwindet, sondern «[...] in ein <Dazwischen> gezogen wird, in eine Zone der Überschneidung, in der alle kulturell festgelegten Bedeutungen durch eine unaufgelöste und unauflösbare Hybridität in Frage gestellt werden»⁴⁶.

Stattdessen reduziert Bel die Identität der Darstellerinnen und Darsteller auf ihre Behinderung. Er impliziert

42 Aus dem Gespräch mit Jérôme Bel im Rahmen des Festival d'automne in Paris, Dezember 2012: <http://www.jeromebel.fr/textesEtEntretiens/detail/?-textInter=disabled%20theater%20-%20festival%20d%27automne%20à%20paris> (letzter Zugriff: 05.12.2015).

43 Vgl. Helmut Lethen, «Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze». In: Hartmut Böhme; Klaus R. Scherpe (Hrsg.), *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek: Rowohlt 1996, S. 205–231, hier S. 224.

44 Aus dem Interview mit Jérôme Bel. In: Umatham; Wihstutz (Hrsg.), *Disabled Theater*, a. a. O., S. 165.

45 Vgl. z. B. Clifford J. Geertz, *Myth, Symbol and Culture*. New York: w. w. Norton & Company 1974.

46 Stephen Greenblatt, *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*. Berlin: Wagenbach 1998 [*Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. University of Chicago Press 1992].

dadurch einen starren Behinderungsbegriff, der vom körperlichen oder geistigen Defizit eines Individuums ausgeht, das geheilt werden muss (vgl. Foucaults «klinischen Blick»⁴⁷). Dies ist höchst fragwürdig. Der medizinische Behinderungsbegriff legt die Wahrnehmung der «Mehrheitsgesellschaft»⁴⁸ dar. Das «social model» von Behinderung ist hingegen von der Überzeugung geprägt, dass alle sozialen Phänomene von «kulturellen Ideen und diskursiven Praktiken»⁴⁹ hervorgebracht werden und von diesen durchzogen sind.⁵⁰ Behinderung wird dabei als eine sich kontinuierlich bewegende Kategorie betrachtet – «temporarily abled» –, welche die Grenzen zwischen «gesund» und «krank» oder «behindert» durchlässig und fließend macht.⁵¹

Der Konzeptkünstler Bel unterstreicht hingegen die dualistische Weltordnung. Die erste Szene des Stücks, die Ein-Minuten-Szene, stellt als traditionelle Situation der Guckkastenbühne mit Rampe und verdunkeltem Zuschauerraum den ersten Kontakt zwischen «nicht geistig behinderten» Mehrheitsrezipienten und «geistig behinderten» Darstellerinnen und Darstellern her.

Das Inszenierungsdispositiv wird Matzke zufolge von den Zuschauenden als eine authentische Geste wahrgenommen, so, als gäbe es keine Diskrepanz zwischen dem, was von den Rezipienten erwartet, und dem, was von Seiten der Regie behauptet wird. Auf diese Weise soll ein bestimmtes «Kommunikationsklima» erzeugt werden: «Es geht um die gemeinsame Definition der Situation als inszeniert.»⁵² Diese gemeinsame Definition der Situation wird in *Disabled Theater* durch die den Spielenden gestellten Aufgaben repräsentiert. Ab der zweiten Szene sitzen die Darstellerinnen und Darsteller auf ihrem Stuhl, warten auf ihren Auftritt und schauen bzw. reagieren währenddessen auf den Auf-

47 Vgl. Michel Foucault, *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. München: Fischer 1988.

48 Anne Waldschmidt, «Macht – Wissen – Körper. Anschlüsse an Michel Foucault in den Disability Studies». In: Dies.; Werner Schneider (Hrsg.), *Disability Studies. Kultursociologie und Soziologie der Behinderung. Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld*. Bielefeld: transcript 2007, S. 16.

49 Carol Thomas, «Theorien der Behinderung. Schlüsselkonzepte, Themen und Personen». In: Jan Weisser; Cornelia Renggli (Hrsg.), *Dis-Ability Studies. Ein Lesebuch*. Luzern: Edition SZH / CSPS 2004, S. 31–56.

50 Vgl. Markus Dederich, *Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies*. Bd. 2. Bielefeld: transcript 2007, S. 29.

51 Ebd., S. 20.

52 Annemarie M. Matzke, «Von echten Menschen und wahren Performern», a. a. O., S. 44.

tritt ihrer Bühnenkolleginnen und -kollegen. Dieses Warten bleibt als Aufgabe unausgesprochen, und die Situation des Wartens wird somit von Bel klar und deutlich als nicht inszenierte Situation markiert. Das Warten ist jedoch für den Konzeptchoreographen zentral:

I find a way to keep all of them on stage, pretending there is a show. To let them wait. And they have no problem to wait.⁵³

Es wäre insofern wichtig gewesen, offenzulegen, dass in der Situation des Wartens die Darstellerinnen und Darsteller implizit aufgefordert werden, als ‚geistig Behinderte‘, als ‚Expertinnen und Experten‘ des Andersseins aufzutreten. Die Figur des ‚geistig Behinderten‘ prägt so stark die Selbstpräsentation der Darstellerinnen und Darsteller, dass es schwierig wird, von Individualitäten zu sprechen. Aus der Differenz zwischen der ‚pretended show‘⁵⁴ vorne, also dem angeblichen Präsentieren von Individualitäten, und dem Warten – als Bestätigung der essentialistischen Figur des ‚geistig Behinderten‘ – entsteht ein starkes Konzept von Präsenz im Sinne Fischer-Lichtes. Bel lenkt die Aufmerksamkeit der Zuschauenden auf die sich bewegendenden Körper der Darstellerinnen und Darsteller durch die Verwendung eines leeren Raums⁵⁵, kombiniert mit der Konzentration der Aufmerksamkeit von allen Seiten, also von der Seite des Zuschauerraums wie von der Seite des Bühnenraums. Dadurch entsteht ein Gefühl, als würden die Darstellerinnen und Darsteller, auf die jeweils gerade gezoomt wird, durch ihre Präsenz den Bühnenraum beherrschen. Indem das Warten nicht in Form von Aufgaben formuliert wird, wird die Figur des ‚geistig Behinderten‘ nicht durch einen Sprechakt erzeugt, sondern durch die Zurschaustellung ihrer angeblichen Wesensart. Unter diesem Gesichtspunkt lässt sich der von Wihstutz vertretene Gewinn an Freiheit und ‚Agency‘⁵⁶ widerlegen. Denn in der Nase zu bohren oder bei jedem Tanz-Solo auf dem eigenen Stuhl mitzutanzten, gehört zur stereotypen Figur des ‚geistig Behinderten‘,

53 Live-Streaming-Gespräch zwischen Jérôme Bel und Yvonne Rainer im Rahmen von Performa15; Moderation: RoseLee Goldberg, New York, 08.11.2015 (verfügbar unter: <http://livestream.com/frenchembassy/dont-just-sit-there>; letzter Zugriff: 08.11.2015).

54 Aus dem Live-Streaming-Gespräch zwischen Jérôme Bel und Yvonne Rainer, a. a. O.

55 Die Bühne ist eine Black Box mit elf Stühlen, die von einem ovalen Licht beleuchtet wird; auf der Seite sitzt die Assistentin und Übersetzerin im Dunkeln.

56 Benjamin Wihstutz, ‚... And I Am an Actor‘, a. a. O., S. 41f.

die gerade hier von Jérôme Bel angesprochen, aber nicht als solche deklariert wird. Der Konzeptkünstler betont sogar das angebliche Fehlen einer Regie⁵⁷, statt seine hegemoniale Sicht im Akt des Inszenierens offenzulegen, wie es in der hier beschriebenen Szene aus der ersten Version von *Disabled Theater* der Fall war:

So they were watching Pina Bausch and Trisha Brown performances on my computer, and they were listening to contemporary classical music or to Gustav Mahler's «O Mensch! Gib acht!».⁵⁸

Der Preis, den Bel bezahlen muss, um eine starke Präsenz im Sinne Fischer-Lichtes zu erzeugen, ist hoch. Erstens ist die gemeinsame Definition der Situation als inszeniert oder nicht-inszeniert verfälscht, sodass die Zuschauenden die «geistig Behinderten» so rezipieren, wie sie angeblich sind. Zweitens widerspricht der essentialistische Subjektbegriff, der in *Disabled Theater* vorhanden ist, einem dezentrierten Subjektbegriff, der im Zuge des Poststrukturalismus formuliert wurde und der den Körper als Ergebnis von Diskursen betrachtet.⁵⁹ Dies ist neu in der Arbeit von Jérôme Bel.

In *Disabled Theater* verläuft die sinnliche Erfahrung der Zuschauenden über das Hervorheben der «geistig behinderten» Körper und deren Bewegung auf der Bühne. Ich habe gezeigt, dass Bels Inszenierungsstrategie übliche Unterstellungen aufrechterhält, die mit Menschen mit geistigen Behinderungen assoziiert werden: Laientum, Verletzlichkeit, Unzugänglichkeit, «absolute Andersheit». Es wurde deutlich, dass er dabei beabsichtigt, eine schwache und eine starke Präsenz im Sinne Fischer Lichtes zu erzeugen. Unklar bleibt, ob die Zuschauenden die Transformation in eine Wahrnehmung der eigenen Körperlichkeit im Sinn von Fischer-Lichtes Konzept der radikalen Präsenz empfinden. Die Verschiebung der Wirkung des performativen Theaters auf die sinnliche Ebene ermöglicht einerseits den Einbe-

57 Vgl. das Interview mit Jérôme Bel. In: Umathum; Wihstutz (Hrsg.), *Disabled Theater*, a. a. O., S. 166.

58 Ebd.

59 Vgl. z. B. Michael Wimmer, «Vom Menschen». In: Christoph Wulf (Hrsg.), *Handbuch Historische Anthropologie*. Weinheim; Basel: Beltz 1997, S. 1069 u. S. 1072; Susanne Knaller; Harro Müller, «Authentisch / Authentizität». In: Karlheinz Barck u. a. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 7. Stuttgart; Weimar: Metzler 2005, S. 46; Marina Krug, «Subversion». In: Renate Kroll (Hrsg.), *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechter-Forschung*. Stuttgart; Weimar: Metzler 2002, S. 66.

zug des von der Norm abweichenden Körpers der Darstellerinnen und Darsteller. Wenn andererseits Präsenz – also die sinnliche Wirkung, die ein emanzipatorisches Potenzial hat – jenseits der essentialistisch konstruierten Kategorie des ›geistig Behinderten‹ und der damit verbundenen Zuschreibungen nicht möglich ist, läuft man Gefahr, Menschen mit geistiger Behinderung und im übertragenen Sinne Menschen, die bestimmte Lebenserfahrungen mitbringen, mit dem einzigen Ziel einzusetzen, die Zuschauenden den eigenen Körper spüren zu lassen und ihre Sehnsucht nach Authentizität und Gegenwärtigkeit zu sättigen.

Kati Kroß

Matthias Brücker: Augen auf – ich komme!

Résumé
Riassunto
Abstract

184-192



Performance von HORA-Mitglied Matthias Brücker in *Disabled Theater*; im Hintergrund (v. l. n. r.): Tiziana Pagliaro, Nikolai Galak, Matthias Grandjean, Gianni Blumer; Singapore International Festival of Arts, 03.09.2014
Foto: © Kevin Lee / Theater HORA

Résumé

Cet article aborde la performance de Matthias Brücker, comédien du Théâtre HORA, dans la pièce *Disabled Theater*. L'auteure montre dans quelle mesure la présence de Brücker sur scène a principalement été accueillie selon un mode de perception médical, qui le décrit avant tout comme un homme avec un handicap. Pourtant, le spectacle initie une réception qui ne réduit pas Brücker à sa condition d'être "handicapé" : on ne devrait donc pas évaluer sa performance sous l'angle d'un manque de capacité ou d'une exhibition compromettante. Dans la perception esthétique, la différence physique de Brücker devrait être considérée comme un point fort. Dans sa performance, l'acteur bouscule non seulement les normes hégémoniques de la perception, mais met aussi en évidence leur contingence.

Riassunto

Il presente contributo analizza la performance dell'attore del Theater HORA Matthias Brücker in *Disabled Theater*. L'autrice intende dimostrare in che misura l'esibizione di Brücker in questa produzione venga percepita perlopiù in un'ottica medica, che lo fa apparire in primo luogo come una persona disabile. Questo spettacolo offre tuttavia anche la possibilità di recepire l'esibizione di Brücker senza ridurlo alla sua condizione di "handicappato". La sua performance non deve dunque essere necessariamente valutata come una mancanza di capacità o, peggio, come qualcosa di compromettente. In una prospettiva estetica la differenza impersonata da Brücker potrebbe essere interpretata come un punto di forza. Con la sua performance, Brücker non solo rimette in discussione le norme egemoniche della percezione, ma ne evidenzia anche l'arbitrarietà.

Abstract

This article looks at the performance of HORA actor Matthias Brücker in *Disabled Theater*. The author discusses the extent to which the reception of Brücker's performance in this production is framed by a medical mode of perception that casts him as someone with a disability. At the same time she argues that the production provides an opportunity to receive his performance in a way that does not reduce Brücker to his "being disabled". Seen in these terms his performance does not necessarily, or primarily, have to be written off as a lack of ability or even as compromising exposure. In terms of aesthetic perception the difference embodied by Brücker can instead be experienced as a surplus rather than a deficit. Brücker's performance not only rattles the hegemonic norms of perception, but also shows just how contingent these norms are.

Matthias Brücker: Augen auf – ich komme!

Seit der Gründung des Theater HORA hat keine Inszenierung die mediale Aufmerksamkeit so sehr erregt wie *Disabled Theater*. Bis heute tourt das Ensemble weltweit mit Gastspielen dieser Produktion, die 2012 vom namhaften Choreografen Jérôme Bel zusammen mit elf HORA-Schauspielerinnen und Schauspielern entwickelt wurde. Als eine der zehn bemerkenswertesten Inszenierungen im deutschsprachigen Raum war *Disabled Theater* 2013 zum Berliner Theatertreffen eingeladen, wo Julia Häusermann den Alfred-Kerr-Darstellerpreis erhielt. In den Debatten um dieses kontrovers diskutierte Theaterprojekt kam der HORA-Schauspielerin nicht selten eine besondere Beachtung zu. Wenn die folgenden Seiten nun dem Ensemblemitglied Matthias Brücker eine prominente Rolle einräumen, ist das nicht dadurch motiviert, seine Leistung *ex aequo* zu würdigen. Diese Entscheidung ist heuristisch begründet, da sich anhand von Brückers Performance in *Disabled Theater* die für die folgenden Überlegungen zentralen Fragen pointiert erörtern lassen: Welche diskursive Formation rahmt die Rezeption von Schauspielerinnen und Schauspielern, die man als ‚geistig behindert‘ etikettiert? Kann ihre Performance eine ästhetische Wahrnehmung initiieren? Schränkt die von ihnen verkörperte Differenz ihre künstlerischen Möglichkeiten ein oder erweitert sie jene?

Wahrnehmungsmodi von Schauspielenden mit Behinderung

*Disabled Theater*¹ basiert auf einem minimalistischen Konzept: Schauspielende, die man usuell als <geistig behindert> klassifiziert, führen Regieanweisungen Bels aus, die vom Übersetzer und Assistenten Chris Weinheimer auf der Bühne in Deutsch und Englisch vorgetragen werden. Auf diese Weise erfahren die Zuschauenden zu Beginn des Stücks, dass Bel die Schauspielerinnen und Schauspieler gebeten hat, einzeln nach vorne zu treten und eine Minute vor dem Publikum zu stehen. Schon bei dieser ersten Aufgabe fällt Brücker auf: In einen Trainingsanzug gekleidet, tritt ein junger Mann mit untersetzter Statur an die Rampe, wo er im Unterschied zu seinen Kolleginnen und Kollegen nicht verharret, sondern in zügigem Gang mit schlenkernden Armbewegungen auf und ab geht, um den Schauplatz sogleich wieder mit kleinen Hopsern zu verlassen. Die Kürze der Aktion und ihre Ausführung erzeugen – vor allem in Anbetracht des eigentlichen Auftrags – einen clownesken Effekt. Die zweite Aufforderung, sich mit Name, Alter und Beruf vorzustellen, setzt Brücker in die Tat um, indem er mit verschwommener Artikulation, relativ monotoner Intonation und gepresster Stimme verkündet: «Ich bin der Matthias Brücker. Ich bin zweiundzwanzig. Schauspieler.» Mit der Angabe: «Ich habe Trisomie 21 und auch eine geistige Behinderung» erfüllt Brücker die dritte Regieanweisung, seine Behinderung zu benennen. Diese drei Auftritte exponieren ihn als <geistig behinderten> Schauspieler mit gedrungenem Körperbau, der die Vorgaben des Regisseurs mal mehr, mal weniger exakt umsetzt und dessen Bewegungen auf der Bühne komisch anmuten. Er weicht in seinen Verlautbarungen von den geläufigen Intonationsstandards ab, seine Aussprache kann Verständnisprobleme bereiten. Die medizinische Diagnose «Trisomie 21», mit der Brücker die von ihm verkörperte Differenz bezeichnet, re-aktualisiert den dominanten Wahrnehmungsmodus, der die Rezeption determiniert: Behinderung ist prioritär medizinisch diskursiviert, was u. a. eine überwiegend defizitorientierte Perspektivierung impliziert. Davon abgesehen, beeinflusst das durch psychologische Studien legitimierte Klischee von

1 Die nachfolgende Beschreibung bezieht sich auf die Aufführung von *Disabled Theater* am 03.11.2012 im Theater HAU 1 in Berlin.

der Frohnatur des liebenswürdigen <Downies> das Bild von Menschen, denen man Trisomie 21 attestiert.² Dieses Image befördert und rechtfertigt die komische Wirkung, die Brückers Performance zu zeitigen vermag. Unabhängig von der Attribuierung positiv oder negativ konnotierter Charakteristika naturalisiert die medizinische Diskursivierung verkörperte Differenzen, weil sie Behinderung auf angeblich natürlich gegebene Tatsachen des Körpers – in diesem Fall auf eine Genommutation – zurückführt, statt sie als gesellschaftliche Differenzkategorie, die Produkt historisch wandelbarer Diskurse ist, zu definieren. Menschen, die man wie Matthias Brücker als <behindert> signifiziert, sind genau in der Bedeutung intelligibel, in der sie durch den sie regulierenden Diskurs materialisiert werden.³ Jeder Zugang zum Körper ist durch den hegemonialen Diskurs vermittelt, der das generiert, was er beispielsweise mit dem Terminus «Trisomie 21» nur zu benennen oder zu beschreiben vorgibt. Es ist also der medizinische Wahrnehmungsmodus, der die Rezeption von Brücker in *Disabled Theater* massgeblich rahmt und ihn als Menschen mit Normabweichungen in Erscheinung treten lässt.

Die Rezeption von *Disabled Theater* wird allerdings nicht allein durch den medizinischen Wahrnehmungsmodus geprägt. Schon mit ihrem Titel firmiert die Inszenierung als Theater. Unter der Regie des Choreografen Bel entwickelt, von Profi-Schauspielerinnen und Schauspielern aufgeführt, spricht man ihr gemeinhin Kunststatus zu. Ein Erfahrungsmodus von Kunst ist deren ästhetische Wahrnehmung, welche die in der alltäglichen Lebenswelt vorherrschende Wahrnehmung unter- bzw. durchbricht. In ihr ist die Aufmerksamkeit auf die besondere Phänomenalität des Wahrgenommenen fokussiert.⁴ Bei Theateraufführungen mit Schauspielenden, die man als <geistig behindert> etikettiert, realisiert sie sich z. B., wenn jene nicht vorrangig defizitär, sondern selbstbezüglich in ihrem momentanen und simultanen Erscheinen wahrgenommen werden. Die transitorische Abkehr von der dominanten Wahrnehmung

2 Vgl. z. B. Deborah J. Fidler, «Das Entstehen eines Syndrom-spezifischen Persönlichkeitsprofils bei kleinen Kindern mit Down-Syndrom». In: *Leben mit Down-Syndrom*, 49 (Mai 2005), S. 22–25.

3 Vgl. hierzu Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 32.

4 Erika Fischer-Lichte, «Ästhetische Erfahrung». In: Dies.; Doris Kolesch; Matthias Warstat (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart; Weimar: Metzler 2005, S. 94–101.

kann eine Rezeption hervorrufen, in der die bisherigen Regeln und Normen ihre vorgeblich unbestrittene Gültigkeit verlieren, ohne dass sich neue Determinanten etabliert haben. *Disabled Theater* vermag sonach einen Spielraum zu eröffnen, in dem die Wahrnehmung von Menschen mit Behinderung nicht mehr ausschliesslich im medizinischen Paradigma erfolgt, wenngleich diese Diskursivierung weiterhin ein relevantes Referenzsystem darstellt. Obwohl alles Wahrgenommene ästhetisch erfahren werden kann, ist es möglich, diesen Einstellungswechsel durch Inszenierungsstrategien zu forcieren.⁵ So arbeiten Theater- und Tanzprojekte in den letzten Jahren vermehrt mit Menschen, die nicht über das in Schauspiel- oder Tanzausbildungen vermittelte Know-how verfügen bzw. die den klischierten Körperbildern von Schauspielerinnen und Schauspielern, Tänzerinnen und Tänzern nicht entsprechen. Konsequenterweise unterläuft beispielsweise tradierte Erwartungen, die von der Präsentation eines virtuosen Könnens ausgehen, wobei jene qua Negation oder Dekonstruktion weiterhin wichtige Bezugspunkte bleiben. Wie nimmt man in Anbetracht eines solchen Rezeptionshorizontes Matthias Brücker in *Disabled Theater* wahr?

Blossstellung?

Diese Frage erfährt durch die vierte Regieanweisung Bels eine zusätzliche Brisanz. Zur Musik ihrer Wahl sollen alle Schauspielenden ein Tanzsolo mit eigener Choreografie erarbeiten, wovon der Regisseur dann – wie Weinheimer verkündet – sieben aussuchen wird. Da Bel sich an dieser Stelle gegen die Aufführung von Brückers Solo ausspricht, darf jener in diesem Durchgang nicht tanzen. Worauf Bels Entschluss basiert, wird dem Publikum nicht mitgeteilt. Indem Weinheimer jedoch auf der Bühne zur Sprache bringt, dass es dem Urteil des Regisseurs obliegt, darüber zu bestimmen, wer sein Solo zeigen darf und wer nicht, wird das Problem der Bewertungsmaßstäbe auf selbstreflexive Weise virulent. Die Intransparenz der Gründe für Bels Entscheidung kann bei den Zuschauenden eine Rezeption initiieren, in der die eigenen Prämissen des ästhetischen Urteilens prekär werden. Die diffizile Praxis des ästhetischen Beurteilens von Schauspielerinnen und Schauspielern, die

5 Ebd., S. 95.

als ‹geistig behindert› diskursiviert sind, nimmt im weiteren Verlauf der Aufführung an Komplexität zu. Nun sollen die Akteurinnen und Akteure mitteilen, was sie über dieses Stück denken. Diesmal geht Brücker mit einem Zettel vor das Mikrofon und liest: ‹Es ist super. Meine Eltern denken anders. Ihnen hat es nicht gefallen. Nach der Vorstellung hat meine Schwester im Auto geheult. Sie erzählt, dass wir wie Tiere im Zirkus sind. Finger in der Nase, Kratzen. Finger im Mund.› Dass derlei Urteil in *Disabled Theater* von den Performerinnen und Performern verbalisiert wird, antizipiert eine Kritik, welche die voyeuristische Blossstellung moniert. Mehr noch: Bels Aufführungskonzept, das sich auf die wesentlichen Faktoren und Elemente von Theater konzentriert, stellt die voyeuristischen und exhibitionistischen Akte als Konstituenzien von Theater aus. Im Gegensatz zu den Geboten der Political Correctness, die ein Angaffen von Menschen mit Behinderung verbieten, unterbreitet *Disabled Theater* ein Wahrnehmungsangebot, das diese nicht als passive Blickobjekte in Szene setzt. Der Aufführung gelingt es, die verobjektivierende Darstellung von Menschen mit Behinderung zugunsten einer den Subjektstatus unterstreichenden Repräsentation zu modifizieren. Das Auge der Zuschauenden begegnet dem direkten Blick der Akteurinnen und Akteure. Dass diese Konfrontation die Konventionen irritiert, erlebt man gleich zu Beginn der Aufführung, wenn die Performerinnen und Performer nacheinander an die Rampe treten und ins Publikum schauen. Davon abgesehen, reduziert der von Brücker paraphrasierte Vorwurf, die Ensemblemitglieder würden wie ‹Tiere im Zirkus› desavouiert, die Wahrnehmung: Die Spielenden werden in einer defizitorientierten Perspektivierung gesehen. Das Potenzial der Aufführung besteht nun aber gerade darin, dass sie die Möglichkeit eröffnet, sich auf eine ästhetische Erfahrung einzulassen, in der eine Rezeption, die die Darstellerinnen und Darsteller auf ihr ‹Behindert-Sein› beschränkt, samt der ihr inhärenten Bewertungsnormen fraglich werden lässt. Wie die weiteren Darlegungen exemplifizieren, muss man nämlich Brückers Performance weder zwangsläufig noch vorrangig als mangelndes Vermögen oder gar als kompromittierende Blossstellung wahrnehmen; man kann durchaus andere – nicht negativ konnotierte – Qualitäten darin erkennen.

Surplus einer ästhetischen Wahrnehmung

Nachdem die Schauspielenden dem Publikum mitgeteilt haben, was sie bzw. ihre Familienangehörigen über *Disabled Theater* denken, gibt Weinheimer bekannt, dass sich Bel nun doch entschlossen habe, die vier Solos zu zeigen, die er nicht ausgewählt hat. Brücker führt seinen Tanz zum Song *Augen auf – ich komme!* von der Gruppe Oomph! auf, die sich mit harter deutscher Rockmusik einen Namen gemacht hat. Dem Publikum frontal zugewandt, stellt er sich in der Mitte der Bühne auf und beginnt sein Solo mit kraftvollen Auf-und-ab-Bewegungen der Arme und des Oberkörpers. Nach wenigen Augenblicken zieht er den Reißverschluss der Trainingsjacke auf, um seinen entblößten Körper zu präsentieren. Tempo und Flüssigkeit dieser Aktion disharmonisieren mit dem Takt der Musik, zumal Brücker die Jacke zunächst nicht ganz öffnen kann, weil sich das Verbindungsteil des Verschlusses nicht sogleich löst. Dann führt er den Zeigefinger der linken Hand an den Mund, leckt an dessen Kuppe, streicht sich mit der Hand lasziv über den nackten Oberkörper und kreist mit der Hüfte. Derartige Attitüden stehen im Gestenrepertoire der Rockmusiker gemeinhin für Coolness und Sex-Appeal. Diese Effekte werden von der unersetzten Statur, der Kleidung Brückers und der fehlenden Präzision in der Ausführung der Gesten konterkariert. Bei der Liedzeile *Eins, Zwei, Drei, Vier...* zeigt Brücker mit den Fingern die Zahlen an, so als wolle er die Zuschauerinnen und Zuschauer zum Mitsingen animieren. Mit Einsatz des Refrains «Augen auf – ich komme!» läuft er um die im Halbkreis aufgestellten Stühle der anderen Ensemblemitglieder. Dabei sieht er sich mehrfach panisch um und legt die Hände schützend an den Hinterkopf. Als der Refrain ein zweites Mal ertönt, vollzieht Brücker zunächst Moves, die offenkundig Bewegungsabläufe des Breakdance nachahmen, um dann – diesmal in entgegengesetzter Richtung – wieder um die Stühle zu stürmen. Am Ende seines Solos kniet er mit im Nacken verschränkten Händen und vornübergebeugtem Oberkörper, den er – sichtbar ausser Atem – zu den Schlussakkorden der Musik wieder aufrichtet. Dieses Finale erinnert an Verfolgungsszenen aus Actionfilmen, in denen der Gejagte aufgefordert wird, sich hinzuknien und die Hände an den Hinterkopf zu legen.

Wie aus der Beschreibung von Brückers Tanzsolo hervorgeht, bedient er sich nicht nur aus dem genre-

typischen Bildarchiv des Actionfilms, sondern vollzieht ausserdem Gesten und Handlungen, die aus Rockkonzerten, Breakdance, Musikvideos etc. vertraut sind. Bei diesen <re-enactments> handelt es sich nicht um exakte Kopien der jeweiligen Vorlagen. Deren Konventionen werden durch die Physis Brückers, die ganz offensichtlich in Diskrepanz zu den klischierten Körperbildern von Actionhelden oder Rockidolen steht, seine Kleidung und die Imperfektion seiner Bewegungen unterminiert. Neben den genannten Formaten bildet das Tanztheater gleichfalls eine wichtige Referenz. Von dessen normativen Standards weicht Brückers Performance nicht nur aufgrund seiner Körperlichkeit ab. Die Songauswahl, Choreografie und Körperbeherrschung markieren nicht minder signifikante Differenzen. Diese Unterschiede als Resultate der eingeschränkten künstlerischen Möglichkeiten eines <geistig behinderten> Schauspielers zu interpretieren, re-aktualisiert seine defizitorientierte Perspektivierung erneut. Ihre ästhetische Wahrnehmung hingegen könnte sie als ein Surplus in Bezug auf die «unmarked norm»⁶ in Erscheinung treten lassen. Dieses Surplus wurde von der Kritik als Authentizität der HORA-Schauspielenden gefeiert. Anstatt zu reflektieren, dass sich die authentische Wirkung als Effekt der differenziellen Wiederholung (populär)kultureller Vorlagen generiert, ist sie ihnen oftmals implizit als essentielle Eigenschaft zugeschrieben worden.⁷ Nicht nur für die vermeintliche Authentizität hat man die Schauspielerinnen und Schauspieler in *Disabled Theater* gelobt, sondern auch wegen ihrer aussergewöhnlichen Präsenz.⁸ Matthias Brücker erzeugt in seinem Tanzsolo eine

6 Rosemarie Garland Thomson, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press 1997, S. 40.

7 Siehe z. B. Anke Dürr: «Normal ist anders». In: *KultursPIEGEL*, 5/2013, S. 15–17, hier S. 15; Dominik Wolfinger: «So ehrlich, dass es schmerzt», verfügbar unter: <http://www.kulturkritik.ch/2012/jerome-bel-theater-hora-disabled-theater/> (letzter Zugriff am 18.05.2016); *Frankfurter Neue Presse*, 15.09.2015: «*Disabled Theater*. Jeder versteht den Tanz anders», verfügbar unter: <http://www.fnp.de/nachrichten/kultur/Jeder-versteht-den-Tanz-anders;art679,1589520> (letzter Zugriff: 18.05.2016).

8 Siehe z. B. Pieter T'Jonck, «*Disabled Theater*». In: *tanz – Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance*, 7/2012, S. 12; Amelie Damschen, «Irritation durch <behindertes Theater>? – Eine Rezeptions-Analyse des Stücks *Disabled Theater*». In: *Zeitschrift für Inklusion*, 4/2014, verfügbar unter: <http://www.inklusion-online.net/index.php/inklusion-online/article/view/242/233> (letzter Zugriff: 18.05.2016); Sandra Luzina, «Die Grenzverletzer». In: *Tagesspiegel*, 05.05.2013, verfügbar unter: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/die-grenzverletzer/8163352.html> (letzter Zugriff: 18.05.2016).

raumbeherrschende und aufmerksamkeits erzwingende Wirkung. Tanzend affiziert er die Zuschauenden mit einer Intensität, die im Augenblick ihres Erlebens einer Rezeption in reflektierender Distanz entgegensteht. Die Zuschauenden, die von dieser Präsenz ergriffen sind, verfolgen sein Tanzsolo mit konzentrierter Aufmerksamkeit. Für sie emergiert in Brückers Performance eine vereinnahmende Kraft, die sie unvorhergesehen fesselt und die sie ihre eigene Gegenwärtigkeit intensiv spüren lässt. Dieser Effekt ist jedoch keine expressive Eigenschaft, die von Brückers Körper ausstrahlt. Er ist eine performative Qualität, die wesentlich aus der Ostentation seiner Leiblichkeit und der damit einhergehenden Wahrnehmung von Entzug oder Mangel resultiert.⁹ Brückers Tanz evoziert Präsenz, weil er die Aufmerksamkeit der Zuschauenden durch eine Leiblichkeit bannt, die durch ein Abweichen von der Norm des nicht-behinderten Körpers auffällt, ohne dass diese Differenz sogleich als repräsentatives Zeichen gedeutet werden muss, sondern ästhetisch wahrgenommen werden kann. Darüber hinaus ist Brückers Auftritt als *Mixtum compositum* von Attributen und Akten interpretierbar, die usuell den *«Repertoires»* des Tänzers, Actionhelden oder Rockmusikers zugeordnet sind, und deren *«re-enactments»* auf die konstitutive Zithaftigkeit jeglicher Identitätskonstruktionen verweisen. Wenn Brücker dabei Identitäten zitiert, die in der kulturellen Leitunterscheidung *«nicht-behindert»/«behindert»* den primären Term besetzen, dann führt seine Performance Nicht-Behinderung als konstruierte Identitätskategorie auf. In einem Regime, das hierarchische Beziehungen zwischen den Identitätskategorien *«nicht-behindert»/«behindert»* etabliert hat, kann Brückers Performance deshalb eine subversive Wirkung entfalten, die durch seine Präferenz für Maskulinität konnotierende performative Akte noch forciert wird, weil sie die Infantilisierung des *«Downies»* unterlaufen. Brückers Performance irritiert demnach nicht nur die hegemonialen Normen der Wahrnehmung, sie vermag zudem deren Kontingenz aufzuzeigen. In diesem Sinne klingt der Musiktitel, den Brücker sich für sein Solo ausgesucht hat, wie ein politisches Statement: *«AUGEN AUF – ICH KOMME!»*

9 Vgl. zu dem hier in Anschlag gebrachten Präsenzbegriff: Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 163ff.; und Doris Kolesch: *«Präsenz»*. In: Fischer-Lichte; dies.; Warstat (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 250–253.

Pascale Caemerbeke

Venir voir
***Disabled Theater* de la**
troupe HORA

Réflexion sur le handicap mental

Zusammenfassung

Riassunto

Abstract

195-205



Publikumsreaktionen nach der Vorstellung von *Disabled Theater* im Rahmen des Festivals Bo:m, Seoul, Südkorea, 06.04.2013. Regie: Jérôme Bel
Foto: © Jörg Brüggemann / Theater HORA

Zusammenfassung

Das Theater HORA hat im Jahr 2012 mit *Disabled Theater* in der Inszenierung von Jérôme Bel Weltruf erlangt. Was zeigt die Begeisterung der Zuschauerinnen und Zuschauer für diese Produktion auf? Der Beitrag verweist auf Oiseau-Mouche, das erste künstlerische CAT (Centre d'aide par le travail) Frankreichs, das sich aus Berufsschauspielerinnen und -schauspielern zusammensetzte, die als «Personen mit einer geistigen Behinderung» bezeichnet wurden. Dieses Beispiel erlaubt es, den Begriff «Behinderung» geschichtlich zu verorten und sich in Erinnerung zu rufen, dass der Status des «behinderten Arbeiters» die Auflehnung derer hervorrief, die nicht stigmatisiert sein wollten. Manche Diskurse, die in der Auseinandersetzung mit *Disabled Theater* entstanden sind, scheinen zu belegen, dass heutzutage geistige Behinderung essentialisiert wird. Trotz dieser Diskurse (und der in ihnen erkennbaren Interpretationshaltungen), die eine Trennung von Schauspielenden und Publikum herstellen, beweisen die emotionalen Reaktionen der Zuschauenden, dass ihre Vorstellungen ins Wanken geraten.

Riassunto

Il Theater HORA ha raggiunto fama mondiale nel 2012 grazie a *Disabled Theater*, la cui regia è stata curata da Jérôme Bel. Ma cosa rivela l'entusiasmo del pubblico per questo spettacolo? Fare un passo indietro all'epoca della fondazione dell'Oiseau-Mouche, il primo CAT (Centre d'aide par le travail) francese composto da attrici e attori professionisti definiti come «persone in situazione di handicap mentale», consente di storicizzare il concetto di «handicap» e di riportare alla mente che lo statuto di «lavoratore handicappato» ha provocato la rivolta di coloro che non volevano essere stigmatizzati. Taluni discorsi su *Disabled Theater* sembrano dimostrare che oggi l'handicap mentale si stia essenzializzando. Eppure – malgrado questi discorsi (e la relativa chiave interpretativa) che ergono una barriera fra attori e spettatori – le reazioni emotive del pubblico sono la prova che le loro rappresentazioni mentali vacillano.

Abstract

Theater HORA has acquired worldwide renown with *Disabled Theater*, staged by Jérôme Bel in 2012. What does spectators' craze for this show reveal? Going back to the foundation of Oiseau-Mouche, the first artistic CAT (Centre for Aid through Work) in France made up of professional actors designated as "persons with a mental handicap", allows us to historicise the notion of "handicap" and to be reminded that the status of "handicapped worker" would cause a rebellion on the part of those who have no wish to be characterised thus. Certain discourses produced around *Disabled Theater* seem to show that, today, mental handicap is being essentialised. However, despite these discourses (and a way of making visible) which construct a separation between actors and spectators, the emotional reactions of spectators prove that their representations are troubled.

Pascale Caemerbeke

Venir voir *Disabled Theater* de la troupe HORA

Réflexion sur le handicap mental

Il m'est désormais insupportable de dire que "je suis handicapé", c'est-à-dire de m'identifier à mon handicap. J'ai une particularité stigmatisante et stigmatisée mais je ne suis pas cette particularité. Cette particularité a participé et participe probablement encore à ma construction identitaire et à ma personnalité, à qui je suis aujourd'hui. Année après année, grâce notamment à un travail analytique, je suis peu à peu devenu un homme, avec un handicap certes, mais pas réduit à ce handicap. (Marcel Nuss, 2011)¹

Avec *Disabled Theater*, monté en 2012 par Jérôme Bel avec le Théâtre HORA, beaucoup de discours ont été produits. Que nous apprennent-ils du désir des spectateurs ? Car celui qui vient voir un spectacle d'une troupe constituée d'acteurs professionnels désignés comme « personnes handicapées », et d'autant plus lorsque le titre redouble cette désignation, a des attentes liées à ses représentations du handicap mental. C'est une expérience bien différente de venir voir un spectacle dans lequel acteurs et danseurs avec et sans statut de handicapé mental performant ensemble (comme dans *Myth*, créé en 2007 par Sidi Larbi Cherkaoui, où deux acteurs du Theater Stap, troupe flamande que l'on peut mettre en parallèle avec le Théâtre HORA, faisaient partie de la distribution sans que leur statut ne soit mentionné dans le programme).

1 Marcel Nuss en collaboration avec Véronique Cohier-Rahban, *L'identité de la personne "handicapée"*, Paris : Dunot, 2011, p. 3.

Dans un précédent article², j'ai fait résonner le désir de voir des acteurs re-marqués avec l'histoire refoulée des exhibitions³ et ce qui survivait de ce désir d'alors⁴, jugé aujourd'hui condamnable. À l'époque des exhibitions, les corps exposés définissaient, par leur envers, ce qu'était un corps normal. Aujourd'hui où s'affichent partout des corps glorieux, les corps handicapés peuvent se présenter comme ceux de "surhommes" (voir la vidéo des jeux paralympiques de 2016 : *We're The Superhumans*). Les acteurs désignés comme « personnes en situation de handicap mental » (re)définiraient plutôt des normes comportementales. En louant l'authenticité et la fraîcheur de ces acteurs, ne pointe-t-on pas des manières d'être inversées de celles de l'homme contemporain ?

Pour éclairer cette question, nous reviendrons au contexte de création de l'Oiseau-Mouche, première troupe française d'acteurs professionnels désignés comme « personnes en situation de handicap mental ».

Un cadre juridique et un élan

En 1971, Hervez-Luc fonde l'association Art et Éducation et son école de mime à Lille ; en 1978, il ouvre un atelier d'improvisation entre personnes issues de foyers pour « personnes handicapées » et élèves de l'école. En 1979, *Pantins à vendre* se joue deux fois à l'Opéra de Lille et tourne dans des centres de vacances en France. Fin 1980, Hervez-Luc fait une demande au Ministère des Affaires sociales et de la Solidarité nationale à la recherche de projets. La demande est acceptée et en février 1981, le premier CAT (Centre d'aide par le travail) artistique est créé. En 1981, l'Assemblée générale des Nations Unies avait proclamé la première année des personnes handicapées.

2 Pascale Caemerbeke, « Le handicap, nouveau territoire d'étrangeté spectaculaire ? », dans *Jeu*, 151 (mai 2014), p. 14-19.

3 Jean-Jacques Courtine, « Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelles de la difformité », dans Alain Corbin et al. (éds.), *Histoire du corps*, vol. 3, « Les mutations du regard. Le xx^e siècle », Paris : Seuil, 2011 (Points Histoire), p. 201-260.

4 Voir Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Minuit, 2002, p. 154 : « Ce qui survit dans une culture est le plus refoulé, le plus obscur, le plus lointain et le plus tenace, de cette culture. *Le plus mort* en un sens, parce que le plus enterré et le plus fantomal ; *le plus vivant* tout aussi bien, parce que le plus mouvant, le plus proche, le plus pulsionnel. »

En 1984, l'association Le Cheval Bleu⁵ voit le jour suite aux travaux de Franco Basaglia⁶, l'enjeu étant d'ouvrir les lieux fermés aux artistes (prisons, institutions sanitaires, institutions médico-sociales, maisons de retraite) et de repenser l'institution. La pensée de l'époque était que l'institution psychiatrique fabriquait les exclus⁷ en mettant à l'écart ceux qui contestaient la société. L'enjeu n'était pas de les adapter à cette société, qu'ils mettaient en crise, mais d'entendre leurs critiques pour la transformer. Parallèlement, avec la loi française du 30 juin 1975 qui institue le statut de « personne handicapée », des groupes auto-désignés comme « handicapés méchants »⁸ refusent cette loi et la désignation de « handicapé » qui les stigmatise comme personnes à part, étiquetées. Une tension est ainsi à l'œuvre entre reconnaissance et stigmatisation. Ces mouvements rejoignent ceux qui se forment aux États-Unis à la même époque – dès les années 1980, Disabled People's International (DPI) a des représentants à l'ONU – et naissent en synergie avec ceux

5 L'association culturelle Le Cheval Bleu est fondée, avec l'aide de Michel Foucault, Robert Castel et Jacques Lang, par les docteurs Gilles Roland-Manuel et Bernard Doray, qui participent au courant désaliéniste de la psychiatrie avec Lucien Bonnafé et Tony Lainé.

6 Directeur de l'hôpital psychiatrique de Gorizia qu'il réorganise de 1961 (année où Foucault publie son *Histoire de la folie* et Goffman *Asylums*) à 1969, Franco Basaglia devient directeur de celui de Trieste, remettant en question son existence même. En 1973, Trieste est désignée « zone pilote » pour l'Italie dans le cadre d'une recherche initiée par l'OMS sur les services de santé mentale en Europe. En 1978, le parlement vote la loi n° 180 de réforme de la psychiatrie. En 1980, l'asile cesse ses fonctions. En France, la sectorisation de la psychiatrie, amorcée par la loi de 1960, commence en 1972. La loi de 1985 l'institue définitivement. Voir Mario Colucci ; Pierangelo Di Vittorio, *Franco Basaglia. Portrait d'un psychiatre intempêtif*, Ramonville : Érès, 2005.

7 Voir Franco Basaglia ; Franca Ongaro (éd.), *Les criminels de la paix*, Paris : PUF, 1980, p. 92 : « Ce qui importe c'est d'identifier rapidement celui qui est différent et de l'isoler pour confirmer que nous, nous ne le sommes pas (nous les sains, les normaux, les bons citoyens). Ce n'est pas la structure de notre organisation sociale qui produit des contradictions. C'est toujours l'autre, l'étranger, le bizarre, le corrupteur, ce sont les "mauvaises fréquentations" qui provoquent la contradiction, contagion qui doit être prévenue et neutralisée sous l'égide de l'intangibilité de la norme, c'est-à-dire de facteurs selon lesquels l'ordre moral et public est défini [...]. C'est dans cette chasse à l'identification précoce de la différence pour la transformer en inégalité que se fonde le caractère préventif des idéologies, comme dans l'établissement de cette inégalité que se fonde le caractère violent des institutions. »

8 Voir Élisabeth Auerbacher, *Babette, handicapée méchante*, Paris : Stock, 1982, p. 134 : « Notre lutte est en fait celle de tous : une société sans exploitation sera aussi une société sans prison et sans esclave. Notre seule chance c'est cette bataille permanente qui n'aura de cesse que lorsque notre droit à la différence sera reconnu, et que cette différence sera un enrichissement, pour nous comme pour vous. En attendant, soyons des révoltés de chaque instant, des révoltés hargneux et même méchants. »

des femmes, des homosexuels et de tous ceux affirmant une identité et réclamant une reconnaissance. Parallèlement, un nouveau champ de recherche se construit dans les pays anglo-saxons et scandinaves : les Disability Studies.

L'Oiseau-Mouche et le Théâtre HORA naissent tous deux d'un atelier de théâtre mis en place par un pédagogue. Ces deux structures invitent des metteurs en scène à travailler avec la troupe et ont à leur actif un grand nombre de spectacles. Le Théâtre HORA s'inscrit dans le cadre d'un atelier protégé, comme le fait remarquer le directeur de la compagnie HORA, Giancarlo Marinucci :

Malgré le succès et les nombreux prix reçus, les acteurs du Théâtre HORA continuent à être beaucoup moins bien payés que les autres acteurs. Nous continuons à être considérés comme un atelier protégé. Les acteurs ne peuvent donc pas toucher le salaire qui correspondrait à leur travail, ils vivent donc essentiellement de leur rente.⁹

Un statut

Pour entrer dans la troupe de Théâtre HORA ou celle de l'Oiseau-Mouche, il faut avoir le statut de « travailleur handicapé mental », comme le souligne le directeur de l'Oiseau-Mouche :

Il y en a qui sont très stigmatisés, d'autres pas. Il y a des handicaps génétiques ; d'autres qui ont, j'allais dire, juste une déficience intellectuelle. Il y en a qui n'ont aucune déficience intellectuelle mais qui sont psychotiques. Il y en a qui sont handicapés de naissance, d'autres qui le sont devenus, il y en a qui le sont tout le temps, d'autres de façon temporaire, il y a tout... Leur point commun, c'est qu'ils ont un statut de travailleur handicapé et donc, ils peuvent travailler dans un ESAT, ce qui est le statut juridique de la compagnie.¹⁰

9 Giancarlo Marinucci, dans Jean-Marc Heuberger, « Le Grand Prix suisse de théâtre récompense des acteurs handicapés », sur le site web de RTS Culture, 27.05.2016 : <http://www.rts.ch/info/culture/7753592-le-grand-prix-suisse-de-theatre-recompense-des-acteurs-handicapes.html> (consulté le 05.07.2016).

10 Extrait de l'entretien avec Stéphane Frimat, directeur de l'Oiseau-Mouche au Garage à Roubaix, le 13.01.2009.

Dès l'école maternelle, des diagnostics portés sur des enfants en excluent certains du système.¹¹ Les tests de QI chiffrent ce que l'on nomme intelligence et le seuil en dessous duquel une personne sera déclarée déficiente intellectuellement. Or, comme l'a montré Howard Gardner¹², il y a différentes intelligences humaines : pas seulement celles que valorise l'école (*linguistique* et *logico-mathématique*), mais aussi les intelligences *musicale* (la plus précoce), *spatiale*, *kinésique*, ainsi que deux formes d'intelligence personnelle (*intrapersonnelle* et *interpersonnelle*).

Dans *Disabled Theater*, on retrouve – dans les réponses de certains acteurs à la demande de Jérôme Bel de nommer leur handicap – ce lien à la réussite scolaire (Miranda : « J'ai une difficulté à apprendre, je suis soi-disant plus lente que les soi-disant normaux. » ; Rémo : « J'ai une difficulté à apprendre et j'oublie certaines choses » ; Sara : « J'ai commencé à parler à quatre ans, je crois, et je suis plus lente que les autres »).¹³ Évidemment, il ne s'agit pas de nier les incapacités à faire telle ou telle chose, mais de prendre conscience du caractère construit du handicap.¹⁴ Comme le fait le Théâtre HORA dans l'historique de la compagnie, en définissant ainsi son objectif : « promouvoir le développement artistique des personnes ayant des difficultés d'apprentissage, et (leur) donner la possibilité d'exposer leurs capacités extraordinaires à un large public, à un niveau professionnel. »¹⁵

11 Dans *On agite un enfant*, Yann Diener explique que la rénovation de l'action sociale et médico-sociale a élargi la notion de handicap. Début 2009, une circulaire de l'Education nationale mentionne le TDAH, Trouble déficitaire de l'attention avec hyperactivité (catégorie inventée par l'industrie pharmaceutique pourvoyeuse de la Ritaline) et demande aux professeurs des écoles de diagnostiquer les enfants « hautement perturbateurs ». Alors qu'avant, les enseignants dirigeaient les parents vers un CMPP (Centre Médico-Psychopédagogique) ; aujourd'hui, certains les orientent vers un prescripteur de médicaments. De plus, pour qu'un enfant puisse être suivi plus de six mois dans un CMPP, il doit maintenant être classé comme handicapé. Voir Yann Diener, *On agite un enfant. L'Etat, les psychothérapeutes et les psychotropes*, Paris : La Fabrique, 2011, p. 16-18.

12 Howard Gardner, *Les formes de l'intelligence*, Paris : Odile Jacob, 1997.

13 Toutes les citations des acteurs ont été prises en note par l'auteure, lors de la représentation du 10 mai 2012, à Bruxelles.

14 Voir Henri-Jacques Stiker, *Les métamorphoses du handicap de 1970 à nos jours, Soi-même, avec les autres*, Grenoble : PUG, 2009, p. 208 : « Le handicap n'existe pas, il n'y a que des personnes singulières affectées chacune singulièrement, avec des retentissements psychiques individuels. [...] L'historien et l'anthropologue, rejoignant le sociologue, seront d'accord pour dire qu'il n'y a pas d'essence du handicap, ou de l'infirmité, pas plus qu'il n'y a de la féminité, du masculin, du pouvoir ou du sexe. Il n'y a que des systèmes de chacune de ces "choses", ou plus exactement il n'y a que des choses engendrées par des systèmes culturels. »

15 Voir le site de la compagnie : <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=2&l1=495&l2=504> (consulté le 14.07.2016).

Une essentialisation du handicap ?

Or, on retrouve dans des articles concernant le spectacle un amalgame entre handicap mental et syndrome de Down, comme chez Marie-Valentine Chaudon qui titre son article « Avec des comédiens trisomiques, Jérôme Bel bouscule le regard sur le handicap »¹⁶ ou chez Emma Reel, « Le gène de plus. »¹⁷ La réponse scientifique de Damian à la question du handicap (« J'ai le syndrome de Down, Down c'est le médecin qui a découvert ça ; ça s'appelle aussi trisomie 21, c'est-à-dire que j'ai un chromosome de plus que vous dans le public ») et celle de Lorraine qui reprend à son compte une injure (« Je suis une mongoloïde, une putain de mingo, des fois oui, des fois non. Je bégaie beaucoup, ça me fait mal ») font sensation et occultent la diversité des réponses. L'injure sera d'ailleurs reprise par des journalistes. Envisager le handicap mental du point de vue génétique est une manière de le repousser loin de soi, jusqu'à faire écrire à Emma Reel que le chorégraphe fait « émerger la singularité de chacun des acteurs, leur jeu et leur identité de performeur, dans leurs mots "avec un gène de plus". »¹⁸ Comme si même le langage était fracturé.

Une pensée dualiste ?

Dans le programme de *Disabled Theater*, Chiara Vecchiarelli écrit :

Pour une société qui se définit comme essentiellement normale, l'infirmité est une source de détresse : elle constitue la limite à laquelle se heurte sa normalité. Sa déclinaison intellectuelle – le handicap mental, par exemple – est en général considérée comme l'altérité absolue de la condition du public intellectuel et cultivé du théâtre expérimental.¹⁹

16 Marie-Valentine Chaudon, dans *La Croix*, 12.07.2012 : http://www.la-croix.com/Culture/Theatre/Avec-des-comediens-trisomiques-Jerome-Bel-bouscule-le-regard-sur-le-handicap-_NG_-2012-07-12-830311 (consulté le 11.07.2016).

17 Emma Reel, dans *Mediapart*, 10.07.2012 : <https://blogs.mediapart.fr/edition/avignon-route-66/article/100712/route-66-etape-3-le-gene-de-plus> (consulté le 11.07.2016). Dans la dernière phrase du chapeau, l'auteure s'autorise à reprendre le terme employé par Lorraine (et non pas Miranda) : « Ils sont professionnels du spectacle, en Suisse allemande, au sein du Theater HORA, et comme le campe Miranda, "putains de mongos". »

18 Ibid.

19 Sur le site de HORA et sur celui de Jérôme Bel : <http://www.jeromebel.fr/spectacles/presentation?spectacle=Disabled%20Theater> (consulté le 11.07.2016).

L'énonciation de cette "généralité" qui oppose le spectateur à l'acteur – dans une série de termes antinomiques : normal/anormal, bien-portant/malade, force/faiblesse, épanouissement/souffrance, intelligence/handicap mental, etc. – nie la diversité des consciences individuelles dans des représentations figées. Le spectateur se retrouve pensé par une pensée qu'on lui attribue et qui exclut la complexité. Celui qui vient voir *Disabled Theater* est-il vraiment dans ce schéma du handicap mental comme altérité absolue ? Certains spectateurs m'ont fait part d'une position difficile à tenir ; ne s'agirait-il pas de cette place symbolique qui lui est assignée dans un dispositif pensé par Jérôme Bel comme "une confrontation" ? C'est ce qu'énonce, par exemple, Ludovic Lamant : « Son *Disabled Theatre* confronte le public à l'altérité, de manière frontale, et particulièrement inconfortable. »²⁰ Rosita Boisseau, quant à elle, écrit que « ces pièces qui mettent [...] un artiste seul face à un groupe d'interprètes radicalement autres, voire une minorité, provoquent un malaise. »²¹ Mais le malaise ne vient-il pas justement du fait de reprendre l'opposition à son compte en qualifiant les acteurs de "radicalement autres" ? Cette radicalité est bien sûr intenable d'un point de vue éthique.²²

Venir voir et le voyeurisme

Dans l'émission *La Dispute*²³ de France Culture au sujet de *Disabled Theater*, Arnaud Laporte se demande : « Qu'est-ce qu'on montre, qu'est-ce qu'on applaudit et sur quoi on rit ? » Jérôme Bel veut montrer, comme il le dit dans la présentation du spectacle, la « manière d'être sur scène de ces acteurs du Théâtre HORA, qui est très altérée par leur handicap mental, [...] cette incapacité à produire le travail habituel. »²⁴ Et

20 Ludovic Lamant, « Avignon 2012. Jérôme Bel : "Voir en quoi l'incapacité peut être productive" », dans *Mediapart*, 07.07.2012 : <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/020712/avignon-2012-gerome-bel-voir-en-quoi-lincapacite-peut-etre-productive> (consulté le 15.07.2016).

21 Rosita Boisseau, « La danse des Kanak et des handicapés », dans *Le Monde*, 12.07.2012.

22 Voir Jacques Ponnier, *L'Autre en question, Approche philosophique et psychanalytique de la Différence*, Paris : Anthropos Economica, 2010, p. 26 : « L'idée d'altérité absolue fait en tout cas problème sur le plan théorique. Elle a aussi des conséquences éthiques inacceptables. Apparemment gage de respect de la différence, elle en est l'exact contraire. »

23 Émission d'Arnaud Laporte, *La Dispute*, le 16.07.2012 sur France Culture.

24 Présentation de *Disabled Theater*, sur le site du *kunstenfestivalendesarts* de Bruxelles : <http://archive.kfda.be/projects/fr/node/2889/more> (consulté le 15.07.2016).

déjouant la critique qui pourrait lui être adressée de donner à voir une manière d'être des acteurs sur scène qu'il juge « altérée par le handicap mental » – et mise en scène, par exemple, avec les interventions de Peter cadrées par la traductrice ou la pause-toilette qui a été supprimée par la suite –, il requalifie le voyeurisme dans un entretien avec Marcel Bugiel :

Marcel Bugiel : Et tu n'as pas peur qu'il y ait des spectateurs qui pensent que tu fais du *freak show*, que tu exploites ces acteurs, que tu exposes leurs handicaps, qu'il y a du voyeurisme dans le spectacle ?

Jérôme Bel : Je n'ai pas peur de ça. [...] Si on ne va pas au théâtre pour être voyeur de ce qui est interdit de voir, je ne comprends pas pourquoi on y va. [...] Je dirais que je préfère mal montrer que ne pas montrer du tout.²⁵

Le spectateur serait ainsi dédouané de sa crainte du voyeurisme. Cependant, ce n'est pas aussi simple, car la culpabilité qu'il peut ressentir face à son désir de voir ne peut être recouverte que si, justement, les acteurs sont reconnus comme tels et que le handicap s'oublie. C'est ce que note Rosita Boisseau : « *Disabled Theater* est atrocement voyeur. Bel ne nous laisse jamais oublier – il n'a d'ailleurs pas réussi à le faire lui-même, comme il le confie dans le texte-présentation du spectacle –, que ces acteurs sont d'abord des handicapés mentaux. »²⁶ Elle dénonce le voyeurisme du chorégraphe ; mais affirmer que « ces acteurs sont d'abord des handicapés mentaux » sonne comme un couperet idéologique qui réduit l'individu à un handicap et fait du spectateur un voyeur.

La crainte de choquer les spectateurs exprimée par le directeur du Théâtre HORA est interprétée dans un article par la dimension voyeuriste : « "J'avais une crainte, je pensais que le spectacle choquerait le public. Mais dans tous les pays où nous sommes allés, nous avons rencontré des salles à l'écoute, attentives et respectueuses", confie Giancarlo Marinucci. Pas de voyeurisme. Ni dans *Disabled Theater*, ni ailleurs. »²⁷

25 Extrait de l'entretien entre Marcel Bugiel et Jérôme Bel, sur le même site.

26 Rosita Boisseau, « La danse des Kanak et des handicapés », art. cit.

27 Giancarlo Marinucci, dans le reportage de Jean-Marc Heuberger pour RTS, cit.

Processus de transformation

Dans ce dispositif de confrontation où acteurs et spectateurs sont définis non par leur différence de position, mais par une différence consubstantielle, et où le voyeurisme de cette posture est revendiqué, le spectateur doit ouvrir un passage pour que réussisse la représentation. Chaque spectateur vient voir *Disabled Theater* avec son expérience et sa connaissance du handicap mental, et son désir ne pourra entrer en résonance avec celui du chorégraphe que s'il se sent complètement étranger au handicap ou s'il accepte d'assumer cette posture. Le fait de venir voir des acteurs désignés comme « différents » et de ressentir, presque malgré soi, une proximité avec eux sera vécu avec émotion comme une expérience gratifiante. Et l'on retrouve des témoignages de ce parcours « d'acceptation de la différence »²⁸ dans les critiques. Mais cette expression d'un consensus ne masque-t-elle pas une limite ? Car « exister c'est différer. »²⁹ La différence est bien ce qui nous rassemble (notre ressemblance en somme) et, comme le rappelle le directeur du Théâtre HORA, elle « n'empêche pas nos acteurs d'être normaux. »³⁰

Si le spectateur ressent la violence symbolique du dispositif, par l'impossible dépassement de frontières sociales et psychiques, une étanchéité de la scène qui le met mal à l'aise, il pourra toutefois, en empathie avec les acteurs, répondre à leur vitalité et leur générosité en exprimant son soutien. C'est ainsi que certains spectateurs de *Disabled Theater*, comme je l'ai constaté, sont assez agités. Ils applaudissent à chaque prestation, rient bruyamment au moindre évènement, comme lorsqu'un acteur émet un pet sonore dans le micro, et passent du rire aux larmes. Ces manifestations émotionnelles de soutien prodiguées par

28 Le terme de « différence » revient dans beaucoup d'articles sur *Disabled Theater*, comme celui de Marie-Valentine Chaudon, « Les comédiens, âgés de 19 à 51 ans, exposent dignement leur différence », dans *La Croix*, 12.07.2012.

29 Gabriel Tarde, *Monadologie et sociologie*, Paris : Le Seuil, 1999 [1893] (Les empêcheurs de penser en rond), p. 72-73 : « Exister c'est différer, la différence, à vrai dire, est en un sens le côté substantiel des choses, ce qu'elles ont à la fois de plus propre et de plus commun. [...] La différence est l'alpha et l'oméga de l'univers. »

30 « Un monde où perceptions et modes d'expression divergent des nôtres. "Ce qui n'empêche pas nos acteurs d'être normaux", insiste le directeur. » Voir Ghania Adamo, « Quand le handicap devient un succès au théâtre », dans *Swissinfo*, 19.06.2016 : <http://www.swissinfo.ch/fre/anneau-hans-reinhart-when-the-handicap-becomes-a-success-at-theatre/42223948> (consulté le 11.07.2016).

des personnes désignées comme « normales »³¹ à des personnes désignées autrement mettent en scène une forme de réparation. Le spectateur évacue des sentiments de rejet qu'on lui prête ou qu'il ne parvient pas toujours à refouler en rendant justice aux acteurs. Il annule la position de voyeur qu'on lui proposait en participant, en transformant son désir de voir en désir de reconnaissance. Ce qu'il reconnaît aux acteurs, c'est une liberté d'expression qui lui ferait peut-être défaut.³²

L'engouement mondial pour ce spectacle – dans une période où le chômage oblige d'un côté l'individu à être toujours “meilleur” en consolidant les clivages³³, et de l'autre les institutions à gérer de plus en plus de personnes évincées d'un système basé sur la concurrence – refléterait un désir de voir ceux qui, parce qu'ils auraient été écartés de la course, auraient développé des manières d'être moins contraintes.

31 Voir Guillaume Le Blanc, *Les maladies de l'homme normal*, Paris : Vrin, 2007, p. 29 : « La normalité est vide de sens mais, prise comme but de la vie, elle souligne une vie qui a déserté les désirs créateurs au profit des désirs reproducteurs. La normalité, c'est alors la victoire de l'état sur le devenir, de l'identité sur la différence. »

32 L'échange entre Patrick Sourd et Arnaud Laporte (*La Dispute*, le 16.07.2012 sur France Culture) est intéressant à ce sujet : P. Sourd : « Ils sont toujours géniaux, mais c'est nous qui nous protégeons d'eux... » / A. Laporte : « Ils sont toujours comme ils sont, ils ne sont pas toujours géniaux, ils sont comme ils sont... » / P. Sourd : « Parce qu'ils sont super libres. Ils sont super free... » / A. Laporte : « Ils sont handicapés mentaux, Patrick ! » / P. Sourd : « On pourrait être comme ça aussi, Arnaud ! (*rires*) Lâcher ce micro, et faire le couillon sur scène... » / A. Laporte : « Ils ne sont pas plus géniaux que d'autres, ils sont handicapés mentaux ! Ce sont des individus comme vous et moi... » / P. Sourd : « On est bouffé de trucs, ce qui fait qu'on n'a pas la liberté d'aller faire des choses comme ça ! »

33 Voir Christophe Dejours, *Le corps, d'abord. Corps biologique, corps érotique et sens moral*, Paris : Payot & Rivages, 2003 [2001] (Petite Bibliothèque Payot), p. 191 : « Le clivage, en effet, est ce qui permet au sujet de “s'arranger” avec l'éthique, c'est-à-dire d'éviter l'épreuve affective de l'éthique. Grâce au clivage, la discussion éthique peut rester un exercice intellectuel sans conséquence subjective. »

Giulia Innocenti Malini

**Attorialità performative
sul confine
tra vita e teatro**

Zusammenfassung

Résumé

Abstract

208-215



Die HORA-Schauspielenden Peter Keller und Regina Sauter bei den Proben von *Il sogno della vita* (frei nach Fellinis *La strada*), Casino-Saal Aussersihl, Zürich, 10.03.2004 (Premiere: 24.03.2004). Regie: Michael Elber, Nicole Tondeur
Foto: © Michael Elber / Theater HORA

Zusammenfassung

Der vorliegende Beitrag setzt sich mit den Erfahrungen von vier Theatergruppen – der Compagnia Pippo Delbono, der Accademia Arte della diversità, der Compagnia Babilonia Teatri aus Italien und Theater HORA aus der Schweiz – auseinander. Die Autorin verfolgt die Hypothese, dass sich einige Produktionen dieser Gruppen in ihrem Streben nach einer authentischen Einzigartigkeit des performativen Handelns ähneln, wie weitsichtige Regisseurinnen und Regisseure in Bezug auf die Bühnenpräsenz behinderter Schauspielender intuitiv erkannt haben. In der performativen und theatralischen Qualität der Schauspielenden und der Aufführungen dieser Truppen scheint sich eine Synthese der ästhetischen und ethischen Ansprüche auszudrücken, die das Wesen des Theaters ausmachen. Daraus entsteht die Idee, dass das Theater dabei ist, seine zeitgenössische Dringlichkeit wiederzuentdecken, indem es die rein darstellende und fiktionale Dimension überwindet und durch ein neues Verhältnis zwischen Leben und Bühnengeschehen sowie durch die Möglichkeit einer realen Transformation der Schauspielenden und der Zuschauenden ersetzt.

Résumé

Ce texte se penche sur les expériences théâtrales de quatre compagnies – la Compagnia Pippo Delbono, l'Accademia Arte della diversità, la Compagnia Babilonia Teatri et le Théâtre HORA. L'auteure part de l'hypothèse que dans certaines productions de ces troupes apparaît une tension similaire vers l'unicité authentique de l'action performative, que différents metteurs en scène ont eu l'intuition de reconnaître dans la présence scénique d'acteurs handicapés. Grâce à la qualité performative et théâtrale des acteurs et des spectacles de ces compagnies, il semble s'accomplir une synthèse des exigences esthétiques et éthiques, qui sont l'essence même du théâtre. Cela pourrait étayer l'idée que le théâtre est en train de redécouvrir sa nécessité contemporaine, en dépassant sa dimension purement représentative et fictionnelle et en laissant place à une nouvelle relation entre la vie et la scène, ainsi qu'à une possibilité réelle de transformation pour les acteurs et les spectateurs.

Abstract

This article examines the experiences of four theatre groups: Compagnia Pippo Delbono, Accademia Arte della diversità and Compagnia Babilonia Teatri in Italy, and Theater HORA in Switzerland. The author explores the hypothesis that some of the productions put on by these groups are similar in the way they strive for an authentic uniqueness of performative action, intuitively recognised by visionary directors in the stage presence of disabled actors. The performative and theatrical quality of these groups' actors and productions seems to express a synthesis of aesthetic and ethical aspirations that constitutes the essence of theatre. This gives rise to the idea that the theatre is rediscovering its contemporary urgency by breaking through the purely representative, fictional dimension and into a new relationship between life and action on stage, and the possibility of a real transformation of the actors and the audience.

Giulia Innocenti Malini

Attorialità performative sul confine tra vita e teatro

Raccontare della contemporaneità è impresa di non poco conto, perché ciò di cui si vuol dire è in atto, fluido e cangiante. Le fonti cui riferirsi, gli strumenti stessi con cui procedere nell'indagine, spesso altrettanto fluidi, ci permettono solo ipotesi aperte. Tanto più questo è vero, quando si vuol parlare di teatro contemporaneo, provando ad avvicinare esperienze complesse e ricche, tra loro molto diverse seppur assimilabili per un'analogia tensione all'unicità veritativa dell'agire performativo che la visionarietà di alcuni registi ha intuito nella presenza scenica di attrici e attori disabili.

Premessa

Dagli anni '80 in Italia, nell'alveo del nuovo teatro, del terzo teatro, dei teatri di base e dell'animazione teatrale, hanno preso le mosse i gruppi di teatro sperimentale, che nei loro processi performativi hanno metabolizzato le idee-forza maturate dai movimenti precedenti:

- a) negazione di un teatro concepito soltanto come finzione e come rappresentazione;
- b) negazione del professionismo teatrale e di quello attorico, in particolare, rigidamente intesi;
- c) negazione della divisione netta di ruoli fra attori e spettatori;
- d) proposta di un teatro come fatto comunitario, processualità creativa di gruppo.¹

1 Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano: Bompiani, 1987, p. 236.

In questo fermento mise radici anche il teatro sociale² che, a differenza del teatro di ricerca, si disinteressò del rinnovamento artistico del linguaggio e della messa in discussione dell'istituzione teatrale, per dedicarsi piuttosto alle persone, ai gruppi e alle comunità facendo della pratica performativa un processo evolutivo per i partecipanti. Proprio all'intersezione tra questi due movimenti, del teatro sperimentale e di ricerca e del teatro sociale, sono nate drammaturgie teatral-performative³ che coinvolgono gli spettatori e gli attori in un'esperienza al contempo estetica ed etica. Tra i tanti aspetti su cui potremmo soffermarci, quello che osserveremo in questa sede – riferendoci trasversalmente alle esperienze della Compagnia di Pippo Delbono, dell'Accademia Arte della diversità, della Compagnia Babilonia Teatri e, in controtelaio, del Theater HORA – è l'emergere di un'attorialità performativa⁴ che, trasformando il rapporto tra attore e personaggio, erode i confini della consueta spettacolarità teatrale e torna ad interrogare sia la necessità del teatro che la verità dell'azione scenica.

Sulla presenza dell'attore

Nel 1997, la Compagnia Pippo Delbono⁵ avvia una decisa svolta formale in questa direzione con *Barboni*, che vince nello stesso anno il premio speciale Ubu «per una ricerca condotta tra arte e vita»⁶. Lo spettacolo ha in nuce tutta l'originale teatralità che la compagnia svilupperà negli anni successivi, suscitando nei critici e negli spettatori atteggiamenti molto contrastanti dovuti al continuo scompaginare la linea di demarcazione tra finzione e realtà, attraverso precise scelte di drammaturgia scenica e la presenza performativa degli attori con disabilità. È un teatro di poesia,

2 Monica Dragone, «Esperienze di teatro sociale in Italia», in: Claudio Bernardi, Benvenuto Cuminetti, Sisto Dalla Palma (a cura di), *I Fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, Milano: Euresis, 2000, p. 61.

3 Annamaria Cascetta (a cura di), «Il teatro verso la performance», in: *Comunicazioni Sociali. Journal of Media, Performing Arts and Cultural Studies*, 1/2014.

4 Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma: Bulzoni, 2000, pp. 120-126; ID, «Performance e teatro. Dall'attore al performer, e ritorno?», in: Annamaria Cascetta (a cura di), «Il teatro verso la performance», op. cit., pp. 29-46.

5 Bruno Tackels, *Pippo Delbono*, Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2009 e, per informazioni sugli spettacoli, il sito della compagnia: <http://www.pippodelbono.it/> (consultato il 31.08.2016).

6 Citato dal sito <http://www.pippodelbono.it/biografia-pippo-delbono.html> (consultato il 31.08.2016).

che rifiuta la struttura del racconto, la trama definita e il testo recitato, facendosi piuttosto simile ad una composizione musicale.⁷

Parlare di teatro di poesia non vuol determinare delle priorità qualitative ma solo riconoscere diversità sintattiche e grammaticali proprie ad una certa lingua espressiva. [...] Se alla lingua di prosa è connesso in certa misura il naturalismo, la lingua di poesia è assolutamente antinaturalistica. [...] Nel teatro di poesia si perde il concetto di “messinscena”: non esiste il testo di un autore da ridare scenicamente (il teatro come ancella del testo) bensì una scrittura scenica autonoma nella quale, attraverso più testi oppure senza alcun testo, l'attore, il gruppo o il regista diventano autori.⁸

Entro queste linee emerge, spiazzante, l'urgenza autobiografica, una delle cifre su cui si fonda la necessità di questo teatro e la trasformazione degli astanti in testimoni. Così Delbono commenta:

«Non potrei mai fare uno spettacolo che non si contami con la mia vita, non ne sarei capace» scriveva Antonin Artaud, il poeta recluso per molti anni in un ospedale psichiatrico. «Non vedo l'utilità della riservatezza o meglio non vedo l'utilità di affidare una testimonianza alle mani o alla bocca degli altri.»⁹

Parole, gesti, immagini, musiche e corpi continuamente in bilico tra realtà e rappresentazione, segnati con evidenza dalle storie di vita degli attori. Magrissimi o sovrabbondanti, iperattivi, scoordinati, scomposti o disabili, comunque siano si tratta di corpi e gesti performativi che si danno sulla scena con una presenza che va oltre ogni capacità attorale e che Delbono definisce come il dono di tenere incantato il pubblico senza fare niente, espressione della libertà del teatro dalla sudditanza del ripetere e del recitare che lo alienano dalla vita.¹⁰ Performativa è anche la pluralità di linguaggi,

7 Cfr. Marco De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze: La casa USHER, 2011, p. 172s.; Oliviero Ponte di Pino, «Sangue di Pippo Delbono al festival di Locarno», in: *ateatro.it - webzine di cultura teatrale*, 144 (agosto 2013); Pippo Delbono, «War con la Compagnia Pippo Delbono in Palestina e Israele», in: *Il Patalogo Ventisei. Annuario dello spettacolo: Teatro*, Milano: UbuLibri, 2003, p. 275.

8 Federico Tiezzi, «Teatro di poesia. Per un disordine poetico della realtà», in: *Il Patalogo. Annuario dello spettacolo: Teatro*, 5-6/1973, pp. 176-177.

9 Dalla presentazione dello spettacolo di Pippo Delbono *Questo buio feroce* (2006) al link <http://www.pippodelbono.it/teatro-spettacoli-teatrali-compagnia-pippo-del-bono/item/28-questo-buio-feroce.html> (consultato il 31.08.2016).

10 Cfr. Pippo Delbono, *Le corps de l'acteur, où la nécessité de trouver un autre langage*, Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2004.

così come dei personaggi e dei ruoli giocati dagli attori, in questo teatro il cui incidere sembra casuale e caotico, pur facendo continuamente trasparire i segni dei lasciti dei grandi maestri (in particolare ricorrono le citazioni del lavoro con Pina Bausch e con Iben Nagel Rasmussen), a dirci della precisione tecnico-formale che domina questo stare sul confine tra arte e vita.

Il processo di creazione di questi spettacoli è lungo e coinvolge tutti:

Quando stiamo per fare una nuova creazione io propongo dei temi agli attori, non impongo niente all'inizio, un'idea, niente, loro rispondono liberamente ed io scrivo tutto e raccolgo tutto quello che fanno, mi apro e ascolto. Cerchiamo un segno, un linguaggio fisico che oltrepassi la logica razionale, anche per comunicare con le persone della compagnia tra le quali ci sono alcuni che non parlano o non sentono o sono impossibilitati fisicamente.¹¹

Oltre la narrazione, il corpo costretto

Con un processo creativo simile lavora anche la compagnia dell'Accademia Arte della diversità¹², guidata da Antonio Viganò.¹³ La creazione degli spettacoli è centrata su un attento lavoro corporeo, stimolato da “bolle” o “nodi” drammaturgici – così li definisce Viganò – non vincolanti né vincolati ad un risultato pre-visto, quanto semmai occasione perché la creatività divergente che spesso esplode dal corpo costretto dalla disabilità, possa sviluppare liberamente invenzioni sceniche. Un lavoro di ricerca e sperimentazione di gruppo, cui collaborano attori, regista, coreografo, musicisti, per fare emergere materiali drammaturgici che

11 Pippo Delbono, «War con la Compagnia Pippo Delbono in Palestina e Israele», cit., p. 275.

12 La compagnia bilingue è fondata a Bolzano nel 2013 dopo la realizzazione di diversi laboratori teatrali e spettacoli svolti da Il teatro la Ribalta in collaborazione con le associazioni Lebenshilfe (<http://www.lebenshilfe.it/499d1243.html>) e Theatraki (<http://www.theatraki.org/home-it/>). Prima compagnia professionale italiana composta da attrici e attori con disabilità e centro di formazione teatrale. Informazioni dettagliate al sito dell'Accademia: <http://www.teatrolaribalta.it/it/> (consultato il 31.08.2016).

13 Antonio Viganò sintetizza nell'esperienza dell'Accademia un articolato percorso professionale in cui numerose collaborazioni hanno stimolato una visione del teatro con attori con disabilità innovativa per l'Italia. Tra tutte ricordiamo quella con la Compagnie de l'Oiseau-Mouche di Roubaix, per cui firma la regia degli spettacoli: *Excusez-le ou il vestito più bello* (1995), *Personnages* (1998), e *No Exit* (2003), tutti con la coreografia di Julie Stanzak. Informazioni dettagliate al sito della compagnia: <http://oiseau-mouche.org/> (consultato il 31.08.2016).

vengono raccolti e poi composti in una partitura teatrale ricca e plurilinguistica. La trama narrativa si spezza in epifanie regalate dalla presenza viva degli attori che, sfuggendo alla dinamica pietistica ed alienante cui spesso sono soggetti nella quotidianità, divengono in scena icone di autenticità che emozionano con la loro totale presenza. Talvolta sei personaggi “pirandelliani” che rompono la cornice da loro stessi sostenuta per danzare nella pioggia di sassi e mostrare di essere “come tutti”¹⁴: persone e personaggi, normali e diversi, individui e mondo. Oppure angeli precipitati su un palco coperto di migliaia di foglie rosse per vivere i sentimenti umani accompagnati da musiche che spaziano con sapienza drammaturgica dalla classica al pop.¹⁵ Ancora una volta è l’intensità performativa verso cui si protende questo teatro a colpire tutti i sensi degli astanti. Sono le azioni attoriali, pur chiaramente delineate, ma sempre percepite come aperte, tese verso il loro compimento a spiazzare per il loro coraggio, in cui la debolezza, presente come rischio e vergogna, diventa arte per la vita, come metaforicamente suggerisce *H+G*, il racconto della fiaba di Hansel e Gretel ideato per i più giovani.¹⁶

La necessità di questa non-necessità

Se le esperienze sopra delineate presentano un’attorialità performativa che mantiene un rinvio costante all’altro da sé (un ruolo, un testo, un personaggio, un’icona, una trama...), nei due spettacoli di Babilonia Teatri¹⁷ –

14 Cfr. lo spettacolo *Personaggi/Personen* (senza data); informazioni dettagliate al link: <http://www.teatrolaribalta.it/it/spettacoli/personaggi-personen/> (consultato il 31.08.2016).

15 Cfr. *Il suono della caduta / Der Klang des Falles* (2013); informazioni al link: <http://www.teatrolaribalta.it/it/spettacoli/il-suono-della-caduta/> (consultato il 31.08.2016).

16 *H+G* (2015), premiato dalla rivista *EOLO* come migliore novità 2015 nel settore teatro infanzia; informazioni al link <http://www.teatrolaribalta.it/it/spettacoli/h/> (consultato il 31.08.2016).

17 Babilonia Teatri, compagnia fondata nel 2006 da Enrico Castellani e Valeria Raimondi che la dirigono occupandosi dell’ideazione, della scrittura, della messa in scena, della regia e in molti casi dell’interpretazione dei lavori del gruppo. Informazioni più dettagliate al sito della Compagnia: <http://www.babiloniateatri.it/> (consultato il 31.08.2016) e per approfondimenti cfr. Stefano Casi, *Per un teatro pop. La lingua di Babilonia Teatri*, Corazzano: Teatrino dei Fondi / Titivillus, 2013.

*Pinocchio*¹⁸ e *Inferno*¹⁹ – prevale invece una dimensione ostensoria dell'attore, «di presenza oltre e prima che di rappresentazione, di produzione (di senso, di realtà) oltre e prima che di riproduzione.»²⁰ Per alcuni aspetti questi spettacoli richiamano *Disabled Theater*, che la compagnia Theater HORA ha realizzato nel 2012 insieme al coreografo francese Jérôme Bel: per la loro drammaturgia impostata nella forma dell'intervista fatta agli attori, chiamati a rispondere uno per uno diverse volte, da parte di una voce fuori campo; per lo spazio nudo del palco che diventa scena; per le interazioni teatrali che si avvicinano alle interazioni reali; per la presenza degli attori con disabilità, che sono l'elemento su cui si costruisce l'intera drammaturgia. Raimondi e Castellani li hanno denominati «attori/non-attori», non per la mancanza di professionalità, quanto perché interpretano loro stessi e i loro vissuti senza bisogno di recitare.²¹ Performer che, mettendo in scena, non un personaggio, ma il proprio io, come artisti e come persone²², scatenano processi di identificazione e sguardi non pietistici, trasformando sé e gli spettatori.

La mediazione dinamica tra arte e vita che si gioca nell'agire scenico di questi attori, sembra riuscire a sintetizzare il processo di trasformazione della realtà (proprio dell'atto teatrale) e quello di autotrasformazione del soggetto (proprio della performance), in un'esperienza etico-estetica che coinvolge parimenti sia gli attori-performer che gli spettatori-testimoni.

18 *Pinocchio* (2012), spettacolo esito di un laboratorio teatrale svolto presso la Casa dei Risvegli Luca De Nigris, in collaborazione con l'associazione Gli amici di Luca, con i pazienti in esito da coma; approfondimenti al link <http://www.babiloniateatri.it/project/pinocchio/> (consultato il 31.08.2016) e inoltre Renata Savo, «Pinocchio.2012», in: *Nuovo teatro made in Italy 1963-2013.com*, pp. 1-7, al link <http://www.nuovoteatromadeinitaly.com/> (consultato il 31.08.2016) e Fulvio De Nigris, Cristina Valenti (a cura di), *Il teatro dei risvegli. Pratica creativa, cura e partecipazione sociale delle persone con esiti di coma*, Bologna: Perdisa, 2014.

19 *Inferno* (2014), azione teatrale con attori non-attori, disabili e non, del Laboratorio-Scuola/Compagnia ZeroFavole, approfondimenti al link: <http://www.babiloniateatri.it/progetti-speciali/> (consultato il 31.08.2016).

20 Marco De Marinis, «Performance e teatro. Dall'attore al performer, e ritorno?», cit., p. 30.

21 Renata Savo, «Pinocchio.2012», cit., p. 5.

22 Patrice Pavis, «Performer», in: *Dizionario del teatro*, Bologna: Zanichelli, 1998, pp. 289-290.

Per questo, allora,

[...] dobbiamo andare nel mondo congiuntivo dei mostri, dei demoni e dei clown, della crudeltà e della poesia, per dare senso alle nostre vite quotidiane, guadagnando il nostro pane quotidiano. E quando entriamo in qualunque teatro a cui la nostra vita ci conceda l'accesso, abbiamo già imparato quanto strana e stratificata sia la vita quotidiana, quanto straordinario ciò che è ordinario. Allora non abbiamo più bisogno della «sicurezza infinita» delle ideologie, come la chiama Auden, ma apprezziamo il «rischio senza necessità» dell'azione e dell'interazione teatrale.²³

23 Victor Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino: 1986, p. 214.

Yvonne Schmidt

Ordnungen des Inszenierens: Theater als freie Republik

Résumé
Riassunto
Abstract

218–230



HORA-Regisseur Frankie Thomas (erster von links) und HORA-Schauspielende bei den Proben von *Die Räuber* im Rahmen des Projekts *Freie Republik HORA – Phase 3*, Backstein, Rote Fabrik, Zürich, 13.04.2016
Foto: © Niklaus Spoerri / Theater HORA

Résumé

Freie Republik HORA – c'est sous ce slogan que depuis 2013 le Théâtre HORA mène un travail théâtral pionnier : la mise en place de metteuses et metteurs en scène handicapés mentaux. En règle générale, c'est effectivement toujours une personne sans handicap qui assure la mise en scène ou la chorégraphie. Dans la troisième phase de ce projet de performance à long terme, au printemps 2016, six membres de la troupe ont conçu leur propre mise en scène. Une équipe de chercheuses et chercheurs participant au projet *DisAbility on Stage* de la Haute école des Arts de Zurich, soutenu par le Fonds national suisse, a accompagné le processus de création. Cet article analyse dans quelle mesure les modes de création de deux spectacles – *Räuber* de Frankie Thomas et *Randen Saft Horror* de Tiziana Pagliaro – interrogent les agencements usuels de la mise en scène théâtrale et ouvrent de nouvelles perspectives au rôle de metteur en scène.

Riassunto

Freie Republik HORA è il nome di un progetto pionieristico in campo teatrale tramite il quale il Theater HORA dal 2013 si propone di formare registe e registi con una disabilità mentale. Di regola è infatti una persona non disabile a curare la regia o la coreografia degli spettacoli. Invece, nella terza fase di questo progetto a lungo termine sei membri prescelti della compagnia hanno avuto l'opportunità di realizzare, nella primavera del 2016, i propri concetti registici. Un gruppo di ricercatrici e ricercatori dell'Università delle Arti di Zurigo (ZHdK) ha accompagnato l'intero processo creativo nell'ambito del progetto *DisAbility on Stage*, sostenuto dal Fondo nazionale svizzero. Il presente contributo intende analizzare in che misura lo svolgimento delle prove di due progetti registici – *Räuber* (ispirato a Schiller) di Frankie Thomas e *Randen Saft Horror* di Tiziana Pagliaro – contribuirebbe a mettere in discussione le usuali modalità della messa in scena aprendo, in generale, nuove prospettive in merito al ruolo della regia teatrale.

Abstract

Theatre by and with people with intellectual disabilities is generally done under the artistic leadership of a non-disabled director or choreographer. But in 2013, under the banner of *Freie Republik HORA*, Theater HORA took a pioneering leap by launching a project to establish cognitively impaired directors. In the third phase of this long-term endeavour, in spring 2016 six selected members of the ensemble conceived and directed their own production. The entire creative process was accompanied by a team of Zurich University of the Arts researchers from the *DisAbility on Stage* project funded by the Swiss National Science Foundation. This article looks at the extent to which the rehearsal processes for two productions, *Räuber* directed by Frankie Thomas and *Randen Saft Horror* directed by Tiziana Pagliaro, call into question the rules and regimes of staging and open up new perspectives for the function of the director in theatre.

Ordnungen des Inszenierens: Theater als freie Republik

Im Rahmen des Projektes *Freie Republik HORA – Phase 3* konnten sechs Ensemblemitglieder des Theater HORA – begleitet von einem interdisziplinären Forschungsteam¹ – zwischen Januar und Juni 2016 in der Zürcher Roten Fabrik ihre eigenen Regiearbeiten umsetzen. Frankie Thomas ist einer von ihnen. Auf der Basis des Schiller-Klassikers *Die Räuber* inszenierte er eine etwa 30-minütige Performance zwischen Love-Parade, Trash-Ästhetik und Schlagerschnulzen. Folgendes Szenario ereignete sich während des dritten Probenabtags:

Jetzt im Moment läuft Techno aus der Stereoanlage und die Schauspieler spielen mit den Karton Waffen die Räuber die scheinbar die Kellnerin ermordet haben. Dies habe ich jedoch nicht ganz mit bekommen ;-). Die Szene ging weiter... und jetzt tanzt Frankie auf der Bühne herum, die anderen Schauspielern [sic] sind im Hintergrund und schauen ihm zu. Dann wird es still auf der Bühne und Frankie fragt verwundert warum die Schauspielern nicht mehr spielen möchten. Sara ruft: «Wir sind jetzt fertig mit dem Durchlauf.»²

1 Das vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierte Forschungsprojekt *DisAbility on Stage* (2015–2018, Leitung: Yvonne Schmidt) am Institute for the Performing Arts and Film der Zürcher Hochschule der Künste in Kooperation mit Theater HORA sowie mit weiteren Schweizer Hochschulen und Praxispartnern untersucht die Probenprozesse von *Freie Republik HORA – Phase 3* in Kombination videoethnografischer, theaterwissenschaftlicher und künstlerischer Perspektiven.

2 Blogbeitrag von HORA-Ensemblemitglied Remo Beuggert am 13.04.2016, dem dritten Probenabtag von Frankie Thomas' *Räuber*-Projekt (vgl. <http://blog.hora.ch/WordPress/?paged=3>; letzter Zugriff: 04.08.2016).

Das bereits 2013 gestartete Langzeit-Performance-Projekt *Freie Republik HORA* ist ein mehrstufiges Theaterexperiment, ein theatrales Trainingslager in zwei Richtungen: Zum einen sind die Ensemblemitglieder des Theater HORA als Regisseurinnen und Regisseure tätig – ein Novum im Theater von und mit geistig Behinderten. Gewöhnlich übernimmt mindestens eine Person ohne Behinderung die künstlerische Leitung, während die geistig behinderten Akteurinnen und Akteure in der Regel als Performerinnen und Performer engagiert sind. In *Freie Republik HORA* hingegen besitzen die nicht behinderten Personen lediglich eine Assistenzfunktion. Die künstlerischen Entscheidungen treffen die HORA-Ensemblemitglieder. Mit der Hinterfragung der Rollenverteilung bewegt sich die Zürcher Theatergruppe im Kontext aktueller Entwicklungen in der Theater- und Tanzszene mit geistig behinderten Künstlerinnen und Künstlern, die sich zunehmend mit den Hierarchien im künstlerischen Arbeitsprozess auseinandersetzt.³ Zum anderen stehen auch die Zuschauenden im Mittelpunkt, wie der künstlerische Leiter Michael Elber erklärt: «Es ist ja nicht nur ein Stück über die Mündigkeit unserer SchauspielerInnen, sondern auch ein Stück über die Mündigkeit unseres Publikums. Wage ich einen behinderten Schauspieler zu kritisieren?»⁴

Nach einer ersten Phase kollektiven Arbeitens ohne Regieposition, Textvorlage, Dramaturgie etc., gefolgt von ersten Eigenregieprojekten (Phase 2), hatten in der dritten Phase der *Freien Republik HORA* sechs ausgewählte Ensemblemitglieder die Möglichkeit, mit einem Budget sowie bis zu drei externen Künstlerinnen und Künstlern ihre eigenen Regiekonzepte zu realisieren.⁵ Auf der Grundlage von Einzelinterviews des Dramaturgen Marcel Bugiel mit allen 13 Ensemblemitgliedern wurden Kurzbeschreibungen verfasst, welche einer externen Jury von Theaterexpertinnen

3 Zwei von Marcel Bugiel und Yvonne Schmidt kuratierte Symposien zum Thema *Wen kümmert's, wer spricht?*, die 2013 und 2015 im Rahmen des internationalen Theaterfestivals NO LIMITS in Berlin stattfanden, beschäftigten sich mit den Fragen von Autorschaft und Machtverhältnissen in der Theaterarbeit und präsentierten erste Pionierarbeiten geistig behinderter Regisseure, Autorinnen und Choreografen aus Grossbritannien, Deutschland, Serbien und der Schweiz (vgl. www.no-limits-festival.de/symposium.php; letzter Zugriff: 04.08.2016).

4 Interview mit Michael Elber aus dem Programmtext vom 21.02.2014 zu den Phasen 1 und 2 von *Freie Republik HORA*. Zu dieser Thematik siehe auch den Beitrag von Sarah Marinucci im vorliegenden Band, S. 234–241.

5 Zur Analyse von Phase 2 vgl. Yvonne Schmidt, «After Disabled Theater. Authorship and Agency in *Freie Republik HORA*». In: Benjamin Wihstutz; Sandra Umatham (Hrsg.): *Disabled Theater*. Zürich; Berlin: diaphanes, S. 227–241.

und -experten unterbreitet wurden. Diese wählte sechs der anonym eingereichten Regieprojekte aus.

Wie auch in den ersten zwei Phasen legten jedoch Michael Elber, seine künstlerische Mitarbeiterin Nele Jahnke und der Dramaturg Marcel Bugiel einige Regeln fest. Jede Regisseurin und jeder Regisseur hatte exakt eine Woche Probezeit zur Verfügung, und am Ende der Woche fand ein öffentliches Try-out vor Publikum statt. Verboten waren Gewalt, sexuelle Übergriffe und das Zerstören fremden Eigentums. Darüber hinaus galt in Phase 3 für jede Regisseurin und jeden Regisseur eine spezifische Bedingung, die sich Elber, Jahnke und Bugiel basierend auf den Erfahrungen in den ersten beiden Phasen von *Freie Republik* ausgedacht hatten: Sara Hess musste in ihrem Musical *Über Leben auf der Strasse*⁶ 30 Kinderwagen verwenden. Tiziana Pagliaros Requisiten in ihrem Happening *Randen Saft Horror*⁷ waren 100 Flaschen Randensaft und 100 weisse Hemden. Gianni Blumer inszenierte *Das Festessen der neuen Präsidentin von Hunger Games*⁸ gemäss Vorschrift mit 50 Personen auf der Bühne. Nora Tosconis Auflage für ihr autobiografisches Bildertheater *Zyklus*⁹ war, das gesamte HORA Ensemble einzusetzen, und Matthias Brücker durfte in seinem Projekt *Ich sage kein Wort*¹⁰ seine Freundin und Ensemblekollegin

6 «Szenen aus dem Leben einer Gruppe von Obdachlosen, die die Welt des Musicals für sich entdecken. HORA-Schauspielerin Sara Hess remixt in ihrer ersten eigenen abendfüllenden Regie-Arbeit Versatzstücke aus Filmen und Fernsehserien mit denen von anderen HORA-Inszenierungen [...]» Auszug aus dem Programmflyer der Retrospektive zu *Freie Republik HORA - Phase 3*, die zwischen dem 29.06. und dem 04.07.2016 im Fabriktheater der Zürcher Roten Fabrik präsentiert wurde.

7 «Aktionskunst reloaded: 3 Performer entleeren etliche Liter Randensaft auf etlichen weissen Hemden und malen sich anschliessend ihre Gesichter und Körper damit an, bis sie aussehen wie Figuren in einem Horrorfilm [...]» Auszug aus dem Programmflyer der Retrospektive in der Zürcher Roten Fabrik, a. a. O.

8 «Eine Mischung aus Theater und Fest, detailverliebt und grössenwahnsinnig zugleich: Nach seinem Aufsehen erregenden Regie-Debüt [...] am Theaterspektakel spiegelt auch das aktuelle Projekt von Regisseur Gianni Blumer wieder seine Fan-Leidenschaft für die Blockbuster-Filmreihe *Hunger Games*.» Auszug aus dem Programmflyer der Retrospektive in der Zürcher Roten Fabrik, a. a. O.

9 «Eine Frau und ein Mann laufen durch knöcheltiefes Wasser in einer Bühnenlandschaft aus Trittleitern, auf denen weiss gekleidet die HORA-Schauspieler stehen. Bildertheater um unsere Selbst- und unsere Fremdwahrnehmung, um das Leben als Zyklus und die Sehnsucht, wieder Schöpfer unseres Seins und frei wie ein Vogel zu werden.» Auszug aus dem Programmflyer der Retrospektive in der Zürcher Roten Fabrik, a. a. O.

10 «Das HORA-Ensemble mit Solène Garnier und Florian Loycke von *DAS HELMI* in einem Overkill an Beziehungsdrama zu Heavy-Metal-, Italo-Pop-, Boygroup- und Love-Musik [...]» Auszug aus dem Programmflyer der Retrospektive in der Zürcher Roten Fabrik, a. a. O. Zu Brückers Inszenierung siehe auch das Interview von Paola Gilardi mit Florian Loycke in diesem Band, S. 245-252.

Tiziana Pagliaro weder besetzen noch ihren Namen nennen. Nach Abschluss der sechs Probewochen wurden alle Projekte vom 29. Juni bis zum 4. Juli im Rahmen einer Retrospektive im Fabriktheater der Zürcher Roten Fabrik gezeigt und diskutiert.

Im folgenden Bericht stehen zwei exemplarische Regieprojekte im Fokus: *Räuber* von Frankie Thomas und *Randen Saft Horror* von Tiziana Pagliaro. Beide Fallbeispiele zeigen Aspekte des Theatermachens auf, die in *Freie Republik HORA* evident werden: die Funktionen und Grenzen von Regie wie auch die Notwendigkeit (zeitlicher) Ökonomien des Probierens, die den Inszenierungsprozess konstituieren.¹¹

Frankie Thomas: Der Regisseur als Gott, DJ und Zombie-Macher

Räuber:

Dieses Theaterprojekt spielt in einem Schloss. Das Bühnenbild ist aus Pappschachteln.

In dem Schloss leben Räuber. Unter ihnen gibt es Karl, Hans und Obelix. Der Vater war der böse Obelix und geht im Schloss ins Gefängnis.

FÜNFTE BEDINGUNG: «Die Räuber» von Friedrich Schiller.

BESETZUNG: Alle HORA-Schauspieler*innen sowie drei externe (Männer und Frauen)

MUSIK: Elvis Presley, DJ Ötzi, Energy.¹²

Eine Performerin mit blondem, langem Haar balanciert einen gelben Schaumstoffball auf dem Kopf. Beschallt von lautem Technosound bewegen sich fünf weitere Performerinnen und Performer im Raum unter einer silbernen Discokugel. Sie wälzen sich auf dem Boden, bauen Berge aus Stühlen und werfen Pappkartons gegen die Wand. Abseits des Geschehens sitzt der Regisseur Frankie Thomas mit dem Ensemblekollegen Gianni Blumer hinter einem Laptop. Sie spielen Musikclips auf YouTube ab und tanzen sitzend mit den Armen in der Luft. Plötzlich erhebt sich der Regisseur von seinem <DJ-Pult>, bewegt sich auf die Bühne

11 Als «embedded researcher» hat die Autorin von Januar bis Juli 2016 die Proben dokumentiert und teilnehmend beobachtet, Interviews geführt und jedes Projekt mit dem HORA-Ensemble ausgewertet. Die Auswertung der Feldforschung steht erst am Anfang. Der vorliegende Text beinhaltet vorläufige Überlegungen und Beobachtungen, die im Dialog mit dem Team – sowohl dem HORA-Ensemble wie auch dem Forschungsteam von *DisAbility on Stage* – entstanden sind.

12 Konzept von Frankie Thomas. Regieprojekt im Rahmen von *Freie Republik HORA - Phase 3*, November 2015.

und tanzt wie in Trance, wild mit den Armen fuchtelnd. Er zieht seinen Gürtel aus, spielt mit ihm Lasso. Er ergreift eine rote Strickweste am Bühnenrand, wo die Kostüme verteilt sind, und wirft sie sich über. Im Mittelpunkt des Geschehens genießt er seine Solo-Einlage. Als die Technonummer vorbei ist, bewegt er sich zurück zum Regie-/DJ-Pult. Die rote Weste wird zu seinem Markenzeichen – während der Probenwoche wird er sie nicht mehr ablegen.

Nach einem konventionellen Theaterverständnis sind Regisseurinnen und Regisseure, so der Theaterwissenschaftler Jens Roselt, «Frauen und Männer hinter den Kulissen oder eine Größe, die über allem schwebt», wobei «die Abwesenheit [...] gleichzeitig die Voraussetzung für die Auratisierung einzelner Personen wie des gesamten Berufsstandes»¹³ ist. Im Gegensatz dazu lässt es sich der Regisseur Frankie Thomas nicht nehmen, seine Anwesenheit im Raum regelrecht zu zelebrieren. Da er am Regiepult permanent mittanz und immer wieder in seiner roten Weste, die er als Umhang verwendet, die Bühne betritt, um sich durch seine Solo-Tanznummern in den Mittelpunkt zu spielen, findet ein Spiel mit der Hervorhebung statt. Im Unterschied zu anderen Regisseuren wie Christoph Schlingensiefel oder Nicolas Stemann, die in ihren eigenen Inszenierungen auftreten und teilweise mit Megafonen Regieanweisungen herumbrüllen, wird jedoch nicht der Prozess des Inszenierens an sich ausgestellt. Frankie Thomas' Auftritt erinnert eher an die Selbstinszenierung des italienischen Choreografen und Tänzers Pippo Delbono, der in seinen Arbeiten auf eine spezielle Weise sich selbst immer wieder als fixen Bezugspunkt, als Angel- und Referenzpunkt zum Bühnengeschehen und zu seinen Performerinnen und Performern setzt.

Am Ende der *Räuber*-Performance, in der comicartige Figuren mit trashigen Papprüstungen und Holzpistolen Räuber und Gendarm spielen, in Kneipen Cola trinken und sich schliesslich gegenseitig erschiessen, tänzelt der Regisseur ein letztes Mal über die Bühne: Umhüllt von Nebel erweckt er als Deus ex Machina die Toten der Reihe nach zum Leben und lässt sie als Zombies über die Bühne laufen.

13 Jens Roselt, *Regie im Theater. Regietheorien: Geschichte, Theorie, Praxis*. Berlin: Alexander 2015, S.12.



HORA-Regisseurin Tiziana Pagliaro bei den Proben ihrer Inszenierung *Randen Soft Horror* im Rahmen des Projekts *Freie Republik HORA – Phase 3*; im Bild (v. l. n. r.): HORA-Schauspieler Matthias Brücker und Gianni Blumer sowie HORA-Leiter Michael Elber, Backstein, Rote Fabrik, 29.02.2016
Foto: © Niklaus Spoerri / Theater HORA

Die Dominanz des Regisseurs Frankie Thomas im Raum steht in Kontrast zum subjektiven Eindruck einer Abwesenheit von Regie. Denn der Regisseur gibt den Schauspielerinnen und Schauspielern kaum Rückmeldungen oder konkrete Anweisungen. Teilweise, so der Eindruck, ist er völlig mit der Technomusik beschäftigt, die das Geschehen im Proberaum übertönt. Die Schauspielerinnen und Schauspieler spielen gegen die laute Musik an und bemühen sich um die Aufmerksamkeit des Regisseurs.

Ein Feedback an die Schauspielenden, basierend auf der Reflexion des Gesehenen als eine zentrale Funktion von Regie, findet nicht in der Masse statt, wie es einzelne Schauspielende gewohnt sind. Die Vertreterin des Forschungsteams, die während der Proben keine Meinung äussern darf, wird – insbesondere von den externen Schauspielerinnen und Schauspielern – mehrfach gefragt: «Wie findest du es denn?» Mit den Mitgliedern des Forschungsteams und den Assistentinnen gibt es zwar einen Blick von aussen, es ist ihnen jedoch nicht erlaubt, Rückmeldungen geben. «Es gibt kein Aussen» – so beschreibt eine externe Schauspielerin die Situation. Infolgedessen sei sie auf sich selbst zurückgeworfen. Bereits am zweiten Proben tag bitten die Performerinnen und Performer Frankie Thomas, einmal ohne Musik zu probieren, und fordern ihn auf, mit ihnen über das Stück zu diskutieren und Spielaufgaben festzulegen. Kinderbücher über Friedrich Schillers *Die Räuber* werden hinzugezogen und Rollen definiert. Doch bereits am Nachmittag ist der Raum wieder mit einem Klangteppich aus Techno und Schlagermusik erfüllt:

Frankie sitzt auf dem Sofa und sagt Gianni was er für Musik laufen soll. Gianni lässt im Auftrag von Frankie lange Schlager laufen. Und auf einmal kommt wieder Techno. Frankie tanzt wieder auf der Bühne.¹⁴

Eine der Performerinnen fixiert mit Klebeband in Grossbuchstaben den Schriftzug «Räuber» an der Wand. Ein permanenter Aushandlungsprozess zwischen Ordnung und Chaos beginnt.¹⁵

¹⁴ Blogeintrag von HORA-Schauspieler Remo Beuggert am 15.04.2016, dem vierten Proben tag (<http://blog.hora.ch/WordPress/?paged=3>; letzter Zugriff: 04.08.2016).

¹⁵ Vgl. Melanie Hinz; Jens Roselt (Hrsg.), *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander 2011.

Das Spannungsverhältnis zwischen An- und Abwesenheit des Regisseurs stellt die Frage nach der Funktion von Regie im Probenprozess. Die Theaterwissenschaftlerin Annemarie Matzke unterscheidet zwischen vier Aufgaben von Regie – neben der «Reflexion des Gesehenen» und der «Korrektur» die «Konzeption» und die «Organisation des Arbeitskontextes»¹⁶. Dabei muss beachtet werden, dass Regie nicht als eine Position verstanden wird, die an eine Person geknüpft ist; vielmehr geht es um die Frage, durch welche Aufgaben ein Inszenierungsprozess gekennzeichnet ist. In *Freie Republik HORA* wird Regie immer wieder aufs Neue zur Aushandlungssache, und verschiedene Konstellationen der Arbeitsteilung bilden sich unter den Ensemblemitgliedern heraus, wobei stets die Hierarchien innerhalb des Ensembles (re-)produziert werden. Am ersten Tag der Proben ist zu beobachten, wie Ensemblemitglieder auf Frankie Thomas zugehen, ihn umarmen, nach ihrer Rolle im Stück fragen und ihn dadurch gleichsam in einem Initiationsritus als Regisseur bestätigen.

Die Konzeption der Versuchsanordnung und die Organisation des Arbeitskontextes in *Freie Republik HORA* werden teilweise vom künstlerischen Leiter Michael Elber, seiner künstlerischen Mitarbeiterin Nele Jahnke sowie vom Dramaturgen Marcel Bugiel übernommen. Innerhalb dieses vorgegebenen Rahmens entwickeln die HORA-Ensemblemitglieder ihre eigenen Inszenierungen. Die Funktion der «Korrektur» – und dies ist das Radikale an *Freie Republik HORA* – wird jedoch, im Gegensatz zu den meisten anderen Arbeiten unter Beteiligung geistig behinderter Theaterschaffender, allein dem Regisseur zugesprochen. Elber, Jahnke und Praktikantinnen übernehmen während der Probenwoche die Funktion von Assistentinnen. Sie unterstützen die Regisseurinnen und Regisseure bei der Umsetzung ihrer Ideen, geben aber kein Feedback.

Frankie Thomas überlässt viele Entscheidungen seinem Ensemble. Das spärliche Feedback sowie die fast fehlende beobachtende Instanz, die von aussen Rückmeldung gibt und das Bühnengeschehen absegnet, führen zu einer hohen Eigenverantwortlichkeit der Performerinnen und

16 Annemarie Matzke, «Das Theater auf die Probe stellen. Kollektivität und Selbstreflexivität in den Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters». In: Beate Hochholdinger-Reiterer u. a. (Hrsg.), *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater*. Berlin: Alexander 2015 (itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater, Bd. 1), S.15–33, hier S.16.

Performer. Diese bestimmen sich in ihrem Spiel selbst – gewissermassen «in eigener Regie». Mit Verweis auf Hartmut Böhme konstatiert der Theaterwissenschaftler Matthias Warstat für die sich ändernde Position des Schauspielers bzw. der Schauspielerin Legitimation, Kompetenz und Autorität als konstituierende Elemente von «Selbsterzeugungsriten».¹⁷ Insofern spiegelt das Fallbeispiel *Räuber* das Dilemma der Performerin bzw. des Performers im postdramatischen Theater als Akteurin und Akteur in eigener Sache, im Spannungsfeld zwischen eigener Autorschaft und dem, was Warstat als «theatrale Zumutung» beschreibt. Vor allem aber stellt Frankie Thomas' Regieprojekt die Frage nach den Grenzen von Regie, nach den Schnittstellen zwischen Positionen der Regie und des Spielenden; die Unterscheidung dieser unterschiedlichen Rollen löst sich im zeitgenössischen Performancetheater zunehmend auf.

Tiziana Pagliaro: Inszenieren als offene Suche

Dann hat Tiziana einen Film geschauen
Stück von Horror geschauen
Dann hat sie willen probren mit denn schauspieler
Bis 12 uhr gepobren.
Dannach hat sie gefreut zum spielen.¹⁸

Der Bühnenboden ist mit einem roten Teppich ausgelegt. Die Nebelmaschine bläst weissen Dunst in den Raum. Drei männliche Performer in weissen Hemden bewegen sich auf der gespenstischen Bühne, auf der Stimmen aus Horror-Filmen vom Band ertönen. Das Lachen von Chucky, der Mörderpuppe aus dem bekannten Horrorfilm *Child's Play* von Tom Holland, schallt als Loop immer wieder durch den Raum. Einer der Performer, Matthias Brücker, imitiert die mechanischen Bewegungen der Filmfigur, bewegt sich an der Rampe auf und ab und murmelt «Arschloch» und andere Schimpfwörter vor sich hin. Am Rand des roten Teppichs steht ein Kleiderständer, an dem, fein ordentlich aufgehängt, etwa zwei Dutzend weisser Herrenhemden

17 Matthias Warstat, «Von der Pflicht, Schauspieler zu sein». In: Jens Roselt; Christel Weiler (Hrsg.), *Schauspielen heute. Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten*. Bielefeld: transcript 2011, S. 203–214.

18 Notizen von HORA-Schauspielerin Fabienne Villiger zur Wiederaufnahmeprobe von Tiziana Pagliaros Projekt *Über Leben auf der Strasse*, veröffentlicht auf dem Blog am 08.06.2016 (<http://blog.hora.ch/WordPress/?paged=2>; letzter Zugriff: 04.08.2016).

hängen. Daneben mehrere Flaschen Randensaft. Wenige Tage später – am Try-out vor Publikum – kommen die Requisiten erstmals zum Einsatz. Die Performer schütten den roten Saft über die weissen Hemden am eigenen Körper und auf dem Boden. Einer der drei versucht zunächst, einen Schluck Randensaft zu trinken – zum Missfallen der Regisseurin. Mit den Worten «Nein, nicht trinken!» schreitet Tiziana Pagliaro während der Aufführung ein.

Randen Saft Horror ist eine «durational performance», ein Happening, dessen Ästhetik – die weiss geschminkten Gesichter der Performer und die langsamen Bewegungen – an das japanische Tanztheater Butoh erinnert.

Die Proben während der Regiewoche sind klar strukturiert: Morgens werden verschiedene Horrorfilm-Klassiker geschaut. Nach der Mittagspause wird geprobt. Die Pausen finden immer exakt zur selben Zeit statt. An der Try-out-Aufführung schaut die Regisseurin auf die Uhr und bricht nach exakt zwei Stunden ab.

Die Ressource Zeit spielt in *Freie Republik HORA* generell eine entscheidende Rolle. Die Frage, wer die Verantwortung für die Zeitplanung habe, sorgt immer wieder für Diskussionen. «Es ist deine Zeit» ist eine Aussage, die immer wieder vonseiten der Assistentinnen und Assistenten geäußert wird. Die Regisseurinnen und Regisseure machen Mittagspause und strukturieren den Probenablauf, wie es ihnen gefällt. Einige von ihnen fragen aber immer wieder nach der Uhrzeit und bestimmen eine andere Person zum Wächter über die Zeit. Schlussendlich haben die Assistenten und Assistentinnen die Verantwortung einzugreifen, falls ein Regisseur oder eine Regisseurin das Zeitlimit der Proben überschreitet.

In den Disability Studies hat Anne McDonalds das Konzept der «crip time» geprägt, das davon ausgeht, dass Personen mit Behinderungen ein unterschiedliches Zeitgefühl bzw. einen individuellen Umgang mit Zeit erleben.¹⁹ Zum einen spielen äussere Umstände im Alltag eine Rolle – so müssen Personen mit Behinderungen oftmals länger im Voraus planen, um von A nach B zu gelangen. Zum anderen kann auch das subjektive Zeitempfinden variieren. Dies ist auch bei *Freie Republik HORA* zu beobachten, da die ungewöhnliche Produktionszeit von einer Woche einigen Regie-

19 Vgl. Petra Kuppers, «Crip Time». In: *TIKKUN Magazine*, Vol. 29, 4 (Fall 2014), S. 29–31.

führenden zu kurz, anderen zu lang erscheint. Einige Regisseurinnen und Regisseure planen ihre Probeweche exakt im Vorfeld und werden nervös, wenn die Premiere näher rückt. Andere – wie Tiziana Pagliaro – geraten zumindest dem Anschein nach nicht im Geringsten unter Zeitdruck.

Nach Matzke lässt sich ein Probenprozess in zwei Phasen unterteilen: «die offene Suche» und das «zielgerichtete Arbeiten auf die Premiere hin», woraus sich zwei verschiedene «Ökonomien der Zeit» ableiten lassen: «eine forschende, die sich durch Sprünge, Pausen, Unterbrechungen auszeichnet, und eine lineare, [...] die [die] Aufführung im Blick [...]» hat.²⁰ Die Relation zwischen beiden Phasen kann variieren. Bei einigen Regiearbeiten im Rahmen von *Freie Republik HORA* lässt sich ein Wendepunkt von der suchenden zur aufführungszentrierten Phase feststellen: Sara Hess etwa erprobt in ihrer Arbeit *Über Leben auf der Strasse* Szene für Szene. Während sie in den ersten Tagen mittels Improvisation Material generiert, setzt sie in der Mitte der Woche das Stück zusammen. In *Randen Saft Horror* hingegen dauert die forschende Phase bis zum Schluss an. Dies geht so weit, dass der Randensaft und die weißen Hemden, die im Mittelpunkt der Performance stehen, erst an der Premiere benutzt werden. Während aus historischer Perspektive die Unterscheidung zwischen Probe und Aufführung weniger trennscharf ist, als man annehmen könnte, und im postdramatischen Theater gerade das Unfertige, Unabgeschlossene inszeniert wird, versuchen Inszenierungen im illusionistischen Theater, die Probe und die zugrunde liegende Theaterarbeit möglichst zu verschleiern.²¹ *Randen Saft Horror* jedoch betont die Aufführung als ein nicht abgeschlossenes, veränderbares Geschehen.

Gleichzeitig stellt sich bei Tiziana Pagliaros Inszenierungsprozess – und generell bei *Freie Republik HORA* – die Frage nach der Notwendigkeit von Proben und zeitlichen Strukturen im Theater. Während sich der Theaterapparat weitestgehend nach Probenzeiten strukturiert (die Aufführungen nehmen nur einen geringen Teil der zeitlichen Ressourcen ein), ist bei *Randen Saft Horror* dieses Ver-

20 Annemarie Matzke, «Die Kunst nicht zu arbeiten. Die Inszenierung künstlerischer Praxis als Nicht-Arbeit bei Bertolt Brecht und Heiner Müller». In: Jörn Etzold; Martin Jörg Schäfer (Hrsg.), *Nicht-Arbeit. Politiken, Konzepte, Ästhetiken*. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar 2011, S. 156–171, hier S. 165.

21 Vgl. Jens Roselt, «Zukunft probieren». In: Hinz; ders. (Hrsg.), *Chaos und Konzept*, a. a. O., hier S. 28.

hältnis infrage gestellt. Wie viel Probezeit die einzelnen HORA-Regisseurinnen und Regisseure beanspruchen, ist ein Erkenntnisinteresse des *Freie Republik HORA - Phase 3* begleitenden Forschungsprojekts.

Freie Republik HORA ist folglich ein Theaterexperiment, das die Probe zugleich als ästhetisches und soziales Labor begreift und Ordnungen des Theatermachens untersucht. Die Auswertung der Feldforschung verspricht nicht nur Einblicke in die Regiearbeit von Regisseurinnen und Regisseuren mit einer geistigen Behinderung, sondern eröffnet Fragen, die für jeden Inszenierungsvorgang zentral sind.

Sarah Marinucci

Freie Republik HORA:
Vom «Sprechen über»
zum «Sprechen mit»
Darstellenden mit
geistiger Behinderung

Résumé
Riassunto
Abstract

233-241



Publikumsgespräch mit dem HORA-Ensemble im Rahmen des Kolloquiums *Freie Republik HORA - Was sieht Dein Blick?*, Zürcher Hochschule der Künste, Departement Darstellende Künste und Film, Zürich, 05.12.2015
Foto: © Sarah Marinucci / Theater HORA

Résumé

Le spectacle *Disabled Theater* (2012) a donné au “théâtre de handicapés” une visibilité sur les scènes des festivals les plus célèbres d’Europe. Pour la première fois, un large public germanophone a pu découvrir le théâtre et la danse tels qu’accomplis avec et par des acteurs handicapés mentaux. Une analyse de la réception de la pièce a permis de montrer qu’on était passés du « discours sur » au « discours avec » des acteurs ayant un handicap mental. Cependant, les discussions n’ont pas consisté en un dialogue d’égal à égal, et le Théâtre HORA s’est demandé pourquoi il était si difficile pour les gens d’exprimer leur opinion sur une pièce vis-à-vis des artistes, en particulier si ces derniers ont un handicap mental. Pour trouver des réponses, le projet à long terme *Freie Republik HORA*, en collaboration avec le projet de recherche *DisAbility on Stage*, expérimente de nouvelles formes de dialogue avec le public afin de réfléchir sur les possibilités d’une communication fructueuse entre artistes et spectateurs.

Riassunto

Lo spettacolo *Disabled Theater* (2012) ha dato grande visibilità al cosiddetto “teatro per disabili” nell’ambito dei festival più rinomati d’Europa e, per la prima volta, nei Paesi di lingua tedesca un ampio pubblico ha potuto confrontarsi con le pratiche teatrali e coreiche di interpreti con una disabilità mentale. Un’analisi della ricezione di questa pièce ha rilevato uno spostamento di accento dal «discorso su» al «discorso con» attrici e attori affetti da una disabilità mentale. Tuttavia, la comunicazione continuava ad essere asimmetrica, e il Theater HORA si è chiesto perché sia tanto difficile discutere con gli artisti sulla propria arte, soprattutto se si tratta di disabili mentali. Per tentare di dare una risposta, nell’ambito del progetto a lungo termine *Freie Republik HORA*, in collaborazione con il progetto di ricerca *DisAbility on Stage*, sono state sperimentate nuove forme di dibattito con il pubblico, allo scopo di riflettere sulle modalità per instaurare un dialogo proficuo fra artisti e spettatori.

Abstract

The production *Disabled Theater* (2012) helped make so-called disabled theatre visible on Europe’s most prestigious festival stages, and for the first time prompted a broader audience in the German-speaking world to grapple with the notion of theatre and dance practice involving performers with intellectual impairments. Analysis of the way the production was received reveals a shift in emphasis from “talking about” to “talking with” performers with intellectual disabilities. But the dialogue has not taken place on an equal footing, and Theater HORA has been forced to ask why it is so difficult to talk to people in theatre about their art, especially if they have an intellectual disability. To find answers, the long-term project *Freie Republik HORA*, together with the *DisAbility on Stage* research project, has been trying out new forms of dialogue with the audience to stimulate reflection on how fruitful communication between artists and the audience can take place.

***Freie Republik HORA:* Vom «Sprechen über» zum «Sprechen mit» Darstellenden mit geistiger Behinderung**

Die Inszenierung *Disabled Theater* (2012) von Theater HORA und Jérôme Bel verhalf dem sogenannten «Behindertentheater»¹ zur Sichtbarkeit auf den renommiertesten Festivalbühnen Europas, weshalb sich im deutschsprachigen Raum erstmals ein breiteres Publikum intensiv mit der Theater- sowie Tanzpraxis von und mit Darstellerinnen und Darstellern mit geistiger Behinderung auseinandersetzte – sei es in den Feuilletons, an Publikumsdiskussionen oder im Rahmen von Fachpodien.² Dieses gesteigerte öffentliche Interesse basierte jedoch auf zu hinterfragenden Prämissen. Die im Jahr 2015 unternommene Rezeptionsanalyse von *Disabled Theater* zeigt auf, dass sich die meisten Zuschauerinnen und Zuschauer aus Angst davor, etwas Inkorrektes zu sagen, hüteten, ein Urteil über die künstlerischen Qualitäten der Darsteller zu fällen.³ Stattdessen wurde einerseits darüber gesprochen, wie «authentisch» und «mutig» die Darbietung der Künstlerinnen und Künstler sei, und andererseits, wie klug die gesellschaftlichen Normvorstellungen von «behindert» und «nicht behindert» in der Inszenierung verhandelt

1 Der Begriff «Behindertentheater» ist problematisch, da er sowohl eine Dichotomie von Normalität und Behinderung generiert als auch davon ausgeht, dass ein integratives Vorgehen anzustreben sei, bei welchem «Behinderte» zwar in die Gesellschaft der «Normalen» aufgenommen, jedoch nach wie vor als «die Anderen» stigmatisiert werden.

2 Vgl. Sandra Umatham; Benjamin Wihstutz (Hrsg.), *Disabled Theater*. Zürich; Berlin: diaphanes 2015.

3 Vgl. Sarah Marinucci, *Theater von und mit Schauspielern mit einer geistigen Behinderung*. *Disabled Theater: Eine Zusammenarbeit und ihre Folgen*. Bern: Institut für Theaterwissenschaft 2014 (Masterarbeit).

würden. Ein Zitat des Kulturjournalisten Pieter T'Jonck soll diese Aussage untermauern. T'Jonck beschreibt in seiner Rezension die dritte Szene von *Disabled Theater*, in welcher die Schauspielerinnen und Schauspieler einzeln die Bühne betreten und ihre Behinderung benennen. Lorraine Meier, eine der HORA-Schauspielerinnen, begibt sich nach vorne zum Mikrofon und sagt, dass sie ein «huere Mönghi» [eine «elende Mongoloide»] sei und dass ihr das weh tue. Anschliessend beginnt sie zu weinen und setzt sich wieder an ihren Platz.

Es ist ein so plötzlicher, herzerreißender Moment – einer, der sich vielleicht nicht jeden Abend wiederholt. Er zeigt, wie überwältigend direkt oder irritierend spontan diese Menschen auf eine Situation oder Frage reagieren. Sie machen keine Anstalten, sie täuschen nichts vor. Die meisten von ihnen wären wohl auch kaum zu feinerer Verstellung in der Lage. Als Schauspieler müssen sie deshalb ohne das gebräuchlichste Werkzeug auskommen. Umso faszinierter schauen wir hin. Ist das noch Theater?⁴

Während der Theaterkritiker die in seinen Augen authentische, unmittelbare und spontane Darbietung der Darstellerin hervorhebt, war vor allem von Seiten der Eltern oder Angehörigen der Schauspielerinnen und Schauspieler Empörung darüber zu vernehmen, dass diese den voyeuristischen Blicken der Öffentlichkeit ausgesetzt würden. Bea Brücker, die Mutter von HORA-Schauspieler Matthias Brücker, äussert sich dazu folgendermassen:

Will ich das wirklich sehen? Wann beginnt das Stück, wann kommt etwas? Diesen Anblick kennen wir – dies sind unsere «Kinder». [...] Ja sie sind behindert. Wollte ich ein behindertes Kind? – NEIN. Will ich mit diesem Wissen schon wieder konfrontiert werden – NEIN. Der Anblick, sie so auf ihren Stühlen zu sehen, der eine angezogen, die anderen in ihren Trainern, bereitete mir Mühe.⁵

Auffallend ist, dass in beiden Äusserungen die Professionalität der HORA-Schauspielenden – dass sie nämlich von Beruf Schauspielerinnen und Schauspieler sind – kaum berücksichtigt wird. Die geistige Behinderung der Akteure hat also anscheinend die Tatsache der Professionalität in den Hintergrund gerückt. Ausserdem löste die Art und Weise,

4 Pieter T'Jonck, «*Disabled Theater*». In: *tanz - Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance*, 7/2012, S.12, zitiert aus der Website: www.kultiversum.de/Tanz-Aktuell/disabled-theater.html (letzter Zugriff: 08.07.2014).

5 Auszug aus der E-Mail-Korrespondenz zwischen Bea Brücker und Michael Elber, 15.01.2012.

wie *Disabled Theater* die Thematik der Behinderung auf der Bühne verhandelte, kontroverse Debatten aus, welche in den Medien, an Podiumsdiskussionen, während Symposien oder im Rahmen von Publikumsgesprächen ausgetragen wurden.

Einer der möglichen Ansätze, um diese Tendenzen in der Rezeptionshaltung theoretisch zu fassen, ist das Konzept des «Othering», welches impliziert, dass die Arbeit von Darstellerinnen und Darstellern mit geistiger Behinderung als «anders» beurteilt wird, verglichen mit der Arbeit von Darstellenden ohne geistige Behinderung. Der Begriff bezieht sich hier auf eine von dem Philosophen Lajos L. Brons⁶ getätigte Analyse des «Othering», welche sich stark an Hegels «dialectic of identification and distantiation»⁷ orientiert. Brons beschreibt Praxen der Distanzierung oder Differenzierung von anderen Gruppen, die bezwecken, die eigene «Normalität» zu bestätigen. Die Theaterwissenschaftlerin Yvonne Schmidt nimmt dieses Konzept des «Othering» auf und zeigt im Rahmen ihrer Dissertation, dass das Thema «Behinderung» im Theater an Sichtbarkeit gewonnen sowie seine Legitimation auf der professionellen Ebene bis zu einem gewissen Grad erlangt hat, jedoch nicht auf der gleichen Ebene wie Theater ohne Darstellerinnen und Darsteller mit geistiger Behinderung verhandelt wird.⁸ Tobin Siebers, ein Experte der Disability Studies, bestätigt Schmidts Feststellung: Sobald ein behinderter Körper eine Bühne betrete, werde er «hyper-sichtbar»⁹. Nach Siebers erwartet das Publikum nämlich, dass «das Auftauchen eines behinderten Körpers auf der Bühne»¹⁰ erklärt werden müsse. *Disabled Theater* macht genau diese Hyper-Sichtbarkeit zum Thema. Durch den Erfolg der Inszenierung wurde der bereits bestehende Diskurs über die Behindertenthematik im Theater ausgeweitet und weckte das Interesse der breiteren zeitgenössischen Theater- und Tanzszene.

6 Vgl. Lajos L. Brons, «Othering, an Analysis». In: *Transcience*, Vol. 6, 1/2015, S. 69–90, zitiert aus der Website: <http://works.bepress.com/lajosbrons/17/> (letzter Zugriff: 26.04.2016).

7 Ebd., S. 69.

8 Vgl. Yvonne Schmidt, *Ausweitung der Spielzone. Experten – Amateure – behinderte Darsteller im Gegenwartstheater*. Zürich: Chronos 2016 (Dissertation), S. 143ff.

9 Tobin Siebers, «Un/sichtbar. Observation über Behinderung auf der Bühne». In: Imanuel Schipper (Hrsg.), *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 16.

10 Ebd.

Die eingangs genannte Rezeptionsanalyse konnte zeigen, dass die Inszenierung *Disabled Theater* für zwei Akzentverschiebungen in der Rezeption von Theater und Tanz von und mit Darstellerinnen und Darstellern mit geistiger Behinderung verantwortlich ist. Zum einen verschiebt sich der Fokus der medialen Berichterstattung weg vom gesamten Ensemble hin zu den einzelnen Darstellenden. Dies spiegelt sich vor allem in der Verleihung des Alfred-Kerr-Darstellerpreises, des wichtigsten Darstellerpreises im deutschsprachigen Raum, an die HORA-Schauspielerin Julia Häusermann. Zum anderen ist im Verlauf des inzwischen dreijährigen Rezeptionsprozesses eine Entwicklung vom Reden «über» Theaterschaffende mit geistiger Behinderung zum Reden «mit» Theaterschaffenden mit geistiger Behinderung zu beobachten. Die HORA-Ensemblemitglieder geben Interviews im Fernsehen sowie in den Feuilletons und sind bei Publikumsgesprächen anwesend. Die Frage «Wer spricht über wen?» erhält folglich eine erhöhte Relevanz sowie Dringlichkeit und hat Auswirkungen sowohl auf die Art und Weise der Medienberichterstattung als auch auf die zeitgenössische Theater- und Tanzpraxis und auf die Forschung.

Neue Formen des Austauschs zwischen Darstellenden und Publikum

Im Folgenden steht die zweite der beiden erwähnten Akzentverschiebungen im Fokus: die Wende vom «Reden über» zum «Reden mit» Darstellenden mit geistiger Behinderung.

Zwar wurde hinsichtlich *Disabled Theater* oftmals bloss über die HORA-Darstellerinnen und -Darsteller gesprochen, aber zunehmend fanden auch Publikumsgespräche unter Einbezug der Darstellenden statt. Ausserdem wurden die HORA-Ensemblemitglieder von diversen Medienvertreterinnen und Vertretern interviewt. Es vollzog sich also ein Wandel sowohl im medialen als auch im theaterinternen Kontext. Dennoch waren die Publikumsgespräche aus Sicht der HORA-Leitung nicht zufriedenstellend, wie aus folgendem Statement von Michael Elber, dem künstlerischen Leiter von Theater HORA, hervorgeht:

Es irritiert mich nun seit Wochen, dass eben keine Diskussion stattfindet. Für mich ist dies der Tenor der meisten Artikel: «Die Protagonisten nennen sich zwar <Schauspieler>.» Aber weiter wird darauf nicht eingegangen. Denn sie können gar keine Schauspieler sein, da sie doch <geistig behindert> sind.

[...] Ich habe weiterhin die seltsame, «nicht normale» Vorstellung, dass ich die HORAs alle tolle Schauspieler finde, die ich gerne auf der Bühne sehe, weil sie eben Schauspieler sind!¹¹

Als Reaktion auf diese im Rahmen der internationalen Rezeption von *Disabled Theater* festgestellten Tendenzen wird aktuell im Langzeitprojekt *Freie Republik HORA*, gekoppelt an das Forschungsprojekt *DisAbility on Stage*¹², intensiv über die Bedeutungen und Möglichkeiten von Publikumsgesprächen nachgedacht. Das Experiment startete im Jahr 2013 und ist auf fünf Jahre angelegt. Es handelt sich dabei um ein prozessorientiertes, mehrstufiges Projekt, bei dem es darum geht, dass die Ensemblemitglieder von Theater HORA selbst Regieprojekte entwickeln – von der kollektiven Regie in der ersten Phase¹³ über die ersten Eigenregie-Versuche in Phase zwei bis hin zur aktuellen dritten Phase¹⁴ –, in denen sechs Ensemblemitglieder von Theater HORA mit einem festgelegten Budget und teilweise unter Beteiligung externer Künstlerinnen und Künstler eigene Regieprojekte durchführen. Neben dem Ziel, dass sämtliche Ensemble-Mitglieder des Theater HORA die Gelegenheit erhalten sollen, sich in künstlerischer Selbstbestimmtheit und Eigenverantwortung zu üben, geht es in *Freie Republik HORA* auch um die Mündigkeit des Publikums. In allen drei Phasen dürfen sich ausschliesslich das Publikum und die an der Inszenierung beteiligten Schauspielerinnen und Schauspieler zu den jeweiligen Stücken äussern. Der künstlerischen Leitung des Theater HORA ist es nicht erlaubt, den Ensemble-Mitgliedern Feedback zu ihrer Arbeit zu geben. Diese Regel hat die künstlerische Leitung eigenhändig festgelegt. Zuschauergespräche sollen dazu dienen, eine Diskussion des Publikums mit den Regisseurinnen und Regisseuren und den Schauspielenden von Theater HORA auf Augenhöhe anzuregen.

11 Auszug aus der E-Mail von Michael Elber an das HORA-Team: «Pamphlet zur Diskussion», 11.03.2014 (unveröffentlichtes Dokument).

12 Das interdisziplinäre Forschungsprojekt am Institute for the Performing Arts and Film (IPF) der Zürcher Hochschule der Künste, welches durch den Schweizerischen Nationalfonds gefördert wird, ist eine erste, verschiedene Sprachregionen umfassende Untersuchung der Theater- und Tanzpraxis von und mit Künstlerinnen und Künstlern mit Behinderungen in der Schweiz.

13 Eine ausführliche Beschreibung der ersten Phase gibt Yvonne Schmidt in dem von Sandra Umatham und Benjamin Wihstutz herausgegebenen Sammelband über *Disabled Theater*; vgl. Yvonne Schmidt, «After *Disabled Theater*. Authorship, Creative Responsibility and Autonomy in *Freie Republik HORA*». In: Umatham; Wihstutz (Hrsg.), *Disabled Theater*, a. a. O., S. 227–240.

14 Vgl. dazu den Werkstattbericht von Yvonne Schmidt in diesem Band, S. 219–230.

Aber auch wenn in den Phasen eins und zwei des Projektes zu beobachten war, dass die Schauspielenden die Gespräche zunehmend ohne Beteiligung der Leitung moderierten, fanden diese nach wie vor nicht auf einer Kommunikationsebene der Gleichheit statt. Warum ist es so schwierig, mit Künstlerinnen und Künstlern über ihre Kunst zu sprechen, vor allem dann, wenn sie eine geistige Behinderung haben? In einem Interview¹⁵ über eines der Publikumsgespräche der dritten Phase betonte Michael Elber, wie frustrierend er die Diskussion fand. Er zeigte sich enttäuscht darüber, dass nur ganz wenige Zuschauerinnen und Zuschauer sich zum Stück geäußert hätten, obwohl klar sei, dass die Regisseurinnen und Regisseure nur basierend auf deren Feedback ihre künstlerische Arbeit weiterentwickeln könnten. Elber mutmasste, dass sich die Leute vielleicht scheuten, die Inszenierung kritisch zu kommentieren.

Der Wunsch der künstlerischen Leitung des Theater HORA, die Kommunikationssituation der Publikumsgespräche erfolgreicher zu gestalten, wird vonseiten der Forschung mit Interesse verfolgt und unterstützt. Als Reaktion auf die unbefriedigende Entwicklung der Gesprächskultur wurden in Zusammenarbeit mit dem Forschungsprojekt *DisAbility on Stage* sowie dem Bachelor-Studiengang Theaterpädagogik an der Zürcher Hochschule der Künste neue Gesprächsformate entwickelt. Während eines Workshops im Dezember 2015 wurden fünf verschiedene Arten des Publikumsgesprächs erprobt – vom klassischen Podium bis hin zu spielerischen Formen, die nicht nur auf einem sprachlichen Austausch basieren.¹⁶

Die Theaterwissenschaft setzt sich bereits seit mehreren Jahren mit der Problematik der Kommunikation zwi-

15 Gespräch mit Michael Elber und Nele Jahnke zu *Über Leben auf der Strasse* von Sara Hess, 18.01.2016 (unveröffentlichtes Dokument).

16 Die vier weniger auf verbale Kommunikation ausgerichteten Formate sind «Das Positionieren und Ballwerfen», «Der sich verschiebende Doppelkreis», «Der Spaziergang zu zweit» sowie «Briefe als anonymes Feedback an die Schauspielenden». Beim Format «Das Positionieren und Ballwerfen» stellt ein Moderator, der das Publikumsgespräch führt, eine Frage oder macht eine Aussage zum soeben gesehenen Stück. Die Zuschauer positionieren sich auf einer Linie zwischen JA und NEIN (Installation auf der Bühne). Anschliessend wirft der Moderator einer von ihm gewählten Person den Ball zu und fragt, warum diese Person gerade dort stehe. Beim Format «Der sich verschiebende Doppelkreis» bilden die Zuschauenden zwei Kreise. Die Personen im inneren Kreis blicken nach aussen, jene im äusseren Kreis nach innen. Es bilden sich Paare. Zwischen jedem Paar liegt eine Frage/Aussage zum Stück, und das Paar diskutiert darüber. Nach einer gewissen Zeit verschieben sich die Kreise zur nächsten Position. Somit finden sich neue Paare vor einer neuen Frage/Aussage wieder.

schen Künstlerinnen und Künstlern und Publikum auseinander. Patrice Pavis¹⁷, einer der führenden Vertreter der Publikumsforschung, betont, dass Zuschauende am Theater beteiligte Partner seien, die das System der Inszenierung rekonstruierten und dadurch über den Erfolg der Kommunikation entschieden. Folglich hätten sie zugleich eine hermeneutische und eine schöpferische Funktion inne, was ihnen eine komplexe Reflexion abverlange. Diese Reflexion in Form eines Feedbacks mitzuteilen, ist in vielerlei Hinsicht eine Herausforderung, wie auch schon die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte mittels des Begriffs der «autopoietischen *feedback*-Schleife» erörtert hat.¹⁸ Ihrer Ansicht nach ist es nicht möglich, passiv an einer Aufführung teilzunehmen, und sie geht davon aus, dass die einzelnen Beteiligten eines Theaterabends zu Mit-Erzeugern des Geschehens werden, wodurch die Zuschauenden eine Art Mitverantwortung übernehmen, welche die Formulierung von Kritik immens erschwert.

Im Rahmen des Workshops an der Zürcher Hochschule der Künste erprobten Theaterpraxis und Theaterwissenschaft gemeinsam neue Formen der Publikumsgesprächsführung. Dies war ein wesentlicher Schritt, um mit der Herausforderung des Feedbackgebens umzugehen. Tatsache ist jedoch, dass in der im Juli 2016 abgeschlossenen dritten Phase von *Freie Republik HORA* alle sechs HORA-Regisseurinnen und -Regisseure darauf verzichteten, im Anschluss an die Vorstellung ihres bzw. seines Stücks eines der neu entwickelten Gesprächsformate anzuwenden. Ihnen stand es frei, die ihnen liebste Form zu wählen, doch alle bevorzugten das ihnen bereits sehr vertraute klassische Publikumsgespräch. Die Problematik dieses Gesprächsformats ist, dass von den Zuschauenden erwartet wird, ihre scheinbar passive Rolle zu verlassen, das Wort zu ergreifen und sich dadurch aktiv vor einer Öffentlichkeit zu äussern. Dadurch werden die Konventionen der Zuschauer-Rolle, wie sie im 18. Jahrhundert im Rahmen der beginnenden Disziplinierung des Publikums festgelegt wurden, erweitert.¹⁹ Hierbei stellt sich die Frage, ob

17 Vgl. Patrice Pavis, «Zum aktuellen Stand der Zuschauerforschung». In: *Forum Modernes Theater*, 26 (1/2011), S. 73–97.

18 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 61 u. 77.

19 Vgl. Reinhart Meyer, «Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater». In: Ders., *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Matthias J. Pernerstorfer. Wien: Hollitzer 2012, S. 113.

das Publikum mit dieser von ihm erwarteten Mündigkeit umgehen kann und diese auch möchte. Genau hier knüpfen *Freie Republik HORA* und das Forschungsteam *DisAbility on Stage* an, indem sie einen Raum öffnen, in welchem eben diese Mündigkeit erprobt werden kann. Realisiert wurde diese Öffnung vom 29. Juni bis 4. Juli 2016 im Rahmen einer Retrospektive der dritten Phase von *Freie Republik HORA*, die im Fabriktheater der Zürcher Roten Fabrik stattfand. An sechs Abenden wurden alle sechs Regiestücke nochmals gezeigt, wieder mit einem Publikumsgespräch im Anschluss. Doch dieses Mal bestimmte die künstlerische Leitung von Theater HORA das Format der Diskussionsrunde und entschied sich für eine neue, bis dahin noch nicht erprobte Form. Die Grundlage war zwar das klassische Publikumsgespräch, doch eingeführt wurde das Gespräch von zwei geladenen «Sprechern des Abends». Meist waren es Leute aus der Theater- oder Tanzszene, die zwanzig Minuten Zeit hatten, sich über das Stück und die Frage «Was habe ich gesehen?» vor Publikum zu unterhalten. Im Anschluss wurde das Gespräch sowohl für den Regisseur oder die Regisseurin und die beteiligten Schauspielenden als auch für das Publikum geöffnet, wobei eine Person der künstlerischen Leitung des Theater HORA die Moderation übernahm. Zusätzlich wurde im Foyer eine Videokabine installiert, die es den Zuschauenden ermöglichte, ihre Gedanken zur jeweiligen Inszenierung abseits der Öffentlichkeit zu äussern, wenn sie das wollten. Die Reaktionen der Besuchenden der Retrospektive hinsichtlich der anschliessenden Gesprächsmöglichkeiten waren durchaus positiv. Viele erachteten es als fruchtbar, zunächst einem Gespräch über das Gesehene zu lauschen und dann, darauf Bezug nehmend, in die Diskussion einzusteigen. Auch die Möglichkeit eines privaten Rückzugsortes zur Äusserung der Gedanken, die man im öffentlichen Rahmen des Publikumsgesprächs nicht formulieren konnte oder wollte, wurde geschätzt, da es tendenziell für die meisten Zuschauenden schwierig scheint, sich unmittelbar nach der Rezeption von Kunst über diese zu unterhalten, geschweige denn ein Feedback zu geben.

Die im Rahmen der Retrospektive von *Freie Republik HORA - Phase 3* gewonnenen Erkenntnisse zeigen, dass das Experimentieren mit Formaten des Publikumsgesprächs gewinnbringend ist, zum einen für das Nachdenken über die Art, wie über Kunst gesprochen werden kann, zum anderen für die Praxis fruchtbarer Kommunikation zwischen Kunstschaffenden und Publikum.

Paola Gilardi

**«Wir sind alle wie wildes
Schilf gewachsene
Performerinnen und
Performer»**

Gespräch mit Florian Loycke zu *Mars Attacks!*
und *Freie Republik НОРА*

Résumé
Riassunto
Abstract

244-252



Proben von *Mars Attacks!*, Koproduktion von Theater HORA und DAS HELMI (Berlin); im Bild: Florian Loycke (vorne, gefesselt), Cora Frost (im Hintergrund, mit den Puppen) und (v. l. n. r.) die HORA-Schauspielenden Matthias Grandjean, Tiziana Pagliaro, Julia Häusermann, Nikolai Galak und Gianni Blumer, Fabriktheater, Rote Fabrik, Zürich, 03.05.2014 (Premiere: 05.05.2015). Regie: Florian Loycke, Cora Frost; Puppen(bau)training: Florian Loycke; Sound System: Solène Garnier (DAS HELMI)
Foto: © Frances D'Ath / Theater HORA

Résumé

Dans cet interview, Florian Loycke, co-fondateur du collectif de théâtre de marionnettes berlinois DAS HELMI, parle de la collaboration enrichissante avec le Théâtre HORA et de leur même envie effrénée de faire du théâtre. La première rencontre a eu lieu en 2011 lors d'un atelier de création de marionnettes, que Loycke a dirigé dans le cadre du Festival OKKUPATION! à Zurich. Après le succès international de *Disabled Theater* (2012), la direction du Théâtre HORA reprend contact avec Loycke. Ils décident de monter une version originale de la comédie de science fiction de Tim Burton *Mars Attacks!*. Mais qui doit représenter les extraterrestres ? Les comédiens "handicapés mentaux" de HORA ou les anarchistes de DAS HELMI avec « les plus horribles marionnettes du monde » ? En été 2016, Loycke expérimente une collaboration hors du commun dans le cadre du projet *Freie Republik HORA* : il prend part au spectacle *Ich sage kein Wort*, mis en scène par Matthias Brücker.

Riassunto

In questa intervista Florian Loycke, cofondatore del collettivo berlinese di marionettisti DAS HELMI, parla della collaborazione arricchente con il Theater HORA e della gioia indomita di fare teatro che accomuna le due compagnie. Il primo incontro avviene a Zurigo nel 2011, in un workshop di costruzione di marionette che Loycke dirige nell'ambito del festival "inclusivo" OKKUPATION!. Dopo il successo internazionale di *Disabled Theater*, i responsabili del Theater HORA prendono di nuovo contatto con Loycke. I due gruppi decidono di portare in scena una nuova versione della parodia fantascientifica *Mars Attacks!* di Tim Burton. Ma a chi spetta il ruolo degli extraterrestri? Alle attrici e agli attori "con una disabilità mentale" di HORA o agli anarchici artisti di DAS HELMI con le «marionette più brutte del mondo»? Dopo *Mars Attacks!*, nell'estate del 2016, Loycke sperimenta una forma di collaborazione molto speciale nel contesto del progetto *Freie Republik HORA*: è infatti coinvolto come attore nella produzione *Ich sage kein Wort* [Non dico una parola], la cui regia è curata da Matthias Brücker.

Abstract

In this interview Florian Loycke, co-founder of the Berlin puppet theatre collective DAS HELMI, describes his company's horizon-broadening collaboration with Theater HORA and the unbridled pleasure in play and performance they share. Their first encounter was in 2011 at a workshop on puppet-making led by Loycke as part of the inclusive OKKUPATION! festival in Zurich. HORA's directors got back in touch with Loycke following the international success of *Disabled Theater* (2012). They decided to join forces to stage a maverick version of Tim Burton's science fiction comedy *Mars Attacks!* But who would play the aliens? The 'intellectually disabled' HORA actors, or the anarchist members of DAS HELMI with the "ugliest puppets in the world"? In summer 2016, Loycke experienced a unique form of collaboration in the course of the *Freie Republik HORA* project, where he performed in the production *Ich sage kein Wort* directed by Matthias Brücker.

«Wir sind alle wie wildes Schilf gewachsene Performerinnen und Performer»

Gespräch¹ mit Florian Loycke, Mitbegründer des Berliner Puppentheater-Kollektivs **DAS HELMI**, über seine «Begegnung der dritten Art» mit dem Theater **HORA** und der gemeinsamen unbändigen Spiellust bei *Mars Attacks!* und *Freie Republik HORA*

Paola Gilardi: Wann und in welchem Kontext sind sich **DAS HELMI** und das Theater **HORA** zum ersten Mal begegnet?

Florian Loycke: Die erste Begegnung mit dem Theater **HORA** ergab sich vor ungefähr fünf Jahren, 2011, im Rahmen des inklusiven Festivals **OKKUPATION!** in Zürich, an dem ich einen Workshop im Puppenbasteln leitete. Es waren nicht nur die **HORA**-Leute dabei; ein paar Mitglieder des Berliner Inklusionstheaters **Thikwa** und auch andere nahmen daran teil. Ich erinnere mich, dass der **HORA**-Schauspieler Matthias Grandjean und die **HORA**-Schauspielerin Julia Häusermann dabei waren. Und ich weiss noch, dass Matthias Grandjean sehr lange – gefühlte zwei Stunden – vor dem Schaumstoffblock stand, ohne sich zu bewegen, und plötzlich mit grosser Entschiedenheit, auf eine ganz witzige und pragmatische Art, einen Kopf daraus schnitzte. Später, als wir 2014 gemeinsam *Mars Attacks!* inszenierten, erinnerte ich mich an seine Art, die ursprüngliche Form des Materials zu übernehmen, sie nur minimal zu verändern. Das fand ich sehr interessant.

PG: Und wie ging es weiter?

FL: 2012 kam dann *Disabled Theater*, und die **HORA**-Leute fragten sich, wie es nach diesem grossen Erfolg mit der

1 Das Interview fand am 1. Juni 2016 in der Zürcher Roten Fabrik statt.

Jérôme-Bel-Inszenierung weitergehen sollte. Marcel Bugiel, der Dramaturg, oder HORA-Leiter Michael Elber kam, glaube ich, auf die Idee, dass man zum Beispiel mit uns von DAS HELMI zusammenarbeiten könnte, sozusagen als <Antidot>, als Brechung der Erwartungshaltung, wieder etwas Grossartiges in dieser Art machen zu müssen. Sie wollten das Gegenteil von dem machen, was man von ihnen erwartete. Und dazu kam die Idee, dass die HORA-Schauspielenden oft in gewisser Weise wie <Stars> auf internationalen Flughäfen unterwegs sind, aber – mit ihren Worten – «wenn wir aus dem Flugzeug steigen, starren uns immer noch alle an wie Marsianer.»

PG: Das waren also die zündenden Ideen für *Mars Attacks*?

FL: Genau. Das Theater HORA kam auf uns zu, und wir schrieben gemeinsam eine grossartige Projektskizze. Bei den Proben kam aber heraus, dass wir unser schönes Konzept mit den HORA-Schauspielerinnen und -Schauspielern in der Rolle von Marsianern nicht umsetzen konnten.² Wir sind alle wie wildes Schilf gewachsene Performerinnen und Performer, Theaterleute und Kunstschaffende und nicht so diszipliniert. Uns interessiert eigentlich das <Schräge>. Je seltsamer die Impulse, desto stärker interessieren wir uns für ein Projekt. Für uns steht die Begegnung im Zentrum. Das kommt aber erst beim Proben zum Tragen. Die Begegnung kann zwar scheitern, aber persönlich bin ich nicht in erster Linie daran interessiert, ein Konzept zu erfüllen.

² Inspiriert von Tim Burtons *Independence-Day*-Parodie, beschäftigt sich die Produktion *Mars Attacks!*, die am 5. Mai 2014 in der Zürcher Roten Fabrik uraufgeführt wurde, in zugespitzter Form mit dem, was das Eindringen des <Anderen> in die sogenannte <Normalgesellschaft> auslösen kann. Auf der HORA-Website wird diese Produktion so beschrieben: «Generationen erfreuten sich an den fiesen Marsmännchen, die die Erdenbewohner auf alle erdenklichen Arten quälten, folterten und vernichteten [...]. In diese psychologische Schiefelage von Projektion und heimlichen Wünschen dringen nun das Theater HORA aus Zürich zusammen mit dem HELMI-Puppentheater aus Berlin ein, um eine surreale Performance um heimliche Wünsche, Abgründe und das Ende der Menschheit zu erfinden. Das Besondere an der Konstellation: Beim Theater HORA handelt es sich um das berühmteste Behindertentheater der Welt und beim HELMI um das Theater mit den hässlichsten Puppen der Welt und einer unberechenbaren Gruppe von genialen Einzel-Autodidakten. Wer soll von diesen beiden Gruppen die Ausserirdischen spielen? [...]» (vgl. <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=485&produktion=670>; letzter Zugriff: 05.08.2016).

PG: Hat die Begegnung mit den HORA-Schauspielerinnen und -Schauspielern auf der Bühne so funktioniert, wie Sie sich das vorgestellt hatten?

FL: Ich habe zum Beispiel lange nicht herausgefunden, mit welcher Art von Puppen die HORAS am besten spielen können. Es stellte sich heraus, dass sie besser mit grossen Puppen als mit Klappmaulfiguren, wie wir sie am häufigsten einsetzen, spielen. Sie waren damit eher gehemmt statt flexibler und witziger. Uns *«Normalos»* hilft es teilweise, das Klappmaul einer Puppe bewegen zu können. Das brauchen die HORAS nicht. Sie können stärker mit der Fantasie an eine Sache herangehen. Ich fand zum Beispiel faszinierend, dass sie die Puppen wie reale Menschen behandelten. Wir hingegen schützen uns in der Regel hinter den Schaumstoffpuppen und können anhand von halbfertigem *«Zeug»* Ideen entwickeln. Uns gefällt es auch, Bruchstücke einer Geschichte neu zusammenzusetzen. Das Theater HORA beginnt hingegen häufig mit Improvisationsspielen, die auch wir von Schauspielkursen kennen und nervig fanden. Mit ihnen haben wir sie aber wieder entdeckt. Man sitzt zum Beispiel im Kreis, und jemand sagt etwa zu Matthias Grandjean: *«Komm her als Aschenbecher.»* Man kann nicht unbedingt erkennen, dass er einen Aschenbecher verkörpert, er selber zieht aber seine Performance durch. Nach einer Weile wird man in den Bann gezogen. Es geht dabei nicht um Eitelkeit oder um brillante Technik. Es geht nicht darum, überzeugend einen Aschenbecher darzustellen. Man akzeptiert, was dargestellt wird, als etwas *«Absolutes»* und baut die Inszenierung damit weiter.

PG: Auf diese Weise entstehen unerwartete Bilder, und die Zuschauenden sind oft vom Bühnengeschehen verblüfft.

FL: Stimmt, es gibt immer wieder diesen Überraschungseffekt. Ein Qualitätsmerkmal, das Faszinierende innerhalb der Begegnung bei *Mars Attacks!*, war ihr spezieller Umgang mit gesellschaftlichen Prägungen, der einerseits etwas grob, holzschnittartig wirken kann, aber komischerweise beim Spielen aufgeweicht wird. Bei den HORAS ist es beispielweise gar kein Problem, wenn zwei Männer miteinander plötzlich zärtlich werden oder sogar knutschen, wenn also echte Zartheit da ist, obwohl sie offiziell fast homo-

phobe Statements von sich geben. Diese dreidimensionale Widersprüchlichkeit der menschlichen Natur, was wir sein sollen, was wir sind, was wir sein möchten, ist bei ihnen total transparent. Es hat etwas Heilsames für uns, finde ich. Manchmal sind wir so ‹verquast›, predigen diese sogenannte Toleranz, die eigentlich nur eine gesellschaftliche Fassade ist.

PG: Haben die HORA-Schauspielenden bei *Mars Attacks!* konkrete Impulse für die Gestaltung der Szenen und die Ausstattung der Figuren gegeben?

FL: Zum Teil ja. Im Film von Tim Burton gibt es zum Beispiel diese berühmte Trash-Szene mit einer Familie in der Wohnwagensiedlung: Die Familie sitzt am Tisch, die Tochter kommt nach Hause und es gibt Ärger, weil sie schwanger ist, und so weiter. Unser Inszenierungskonzept mit einer offenen Dramaturgie, die auf dem gemeinsamen Anschauen des Films basierte, war sehr anstrengend für die HORAS. Ich dachte, ich würde ihnen furchtbare Dinge zumuten. Glücklicherweise gab es aber im Laufe der Proben einen Umkehrprozess, und die HORAS eigneten sich diese Szene an: Gianni Blumer spielte die Mama der Familie, Julia Häusermann war der Sohn, sie waren beide schwanger und dann bekamen alle Kinder. Der Vater bekam plötzlich auch ein Kind. Die Babys waren alle grün, weil sie von Marsianern befruchtet worden waren. Dazu kam eine Szene, bei der wir uns alle fast nackt auszogen und grün anmalten. Es entstand ein surreales Gefühl, weil die HORAS zum Teil meinten: «Grün, das mag ich nicht!» Es war ganz komisch. Sie machten sich über die Marsmenschen im Fernsehen lustig, obwohl auch sie selbst grün waren.

PG: Wie sind Sie als Regisseur bei dieser spezifischen Szene vorgegangen?

FL: Ich liess hartnäckig fünf Sequenzen hintereinander spielen und gab Anweisungen: «Du bist da und du bist der und dann passiert das und dann das und dann das», richtig nerviges Regietheater also. Dann liessen wir diese geübten Sequenzen eine Weile ruhen, und als wir sie gemeinsam in Erinnerung riefen, schmolz das Ganze zu einer guten Schlusszene von acht bis neun Minuten zusammen. In diesem Fall war die Begegnung zwischen Regie und Schau-

spielenden fruchtbar. Cora Frost³, die mit mir zusammen Regie führte, hatte die Idee, als Elvis Presley, als eine Art <überirdische Erscheinung> aufzutreten und das *Lied vom coolen Marsmenschen* zu singen: «Es war einmal ein kleiner Junge von einem anderen Stern, der von woanders war, so klein und grün und zart», so in der Art, und Julia Häusermann sang mit. Danach nahm Cora/Elvis die grünen Babys mit. Es war eine sehr berührende Szene. Damit kann man einiges assoziieren. Das Thema vom Schwangerwerden und Kinderkriegen – oder allgemein die Frage, selbstständig oder nicht selbstständig über das eigene Leben entscheiden zu können – taucht hier zum Beispiel auf. Cora bereicherte diese Szene auch mit einer feministisch-politischen Dimension.

PG: Mit den HORA-Schauspielenden fand also ein künstlerischer Austausch auf Augenhöhe statt?

FL: Ja, einer der wesentlichen Aspekte bei *Mars Attacks!* war, dass wir die HORAs nicht als <behinderte> Menschen, sondern als Performerinnen und Performer wahrgenommen haben. Cora und ich hatten zwar das Stück konzipiert und strukturierten die Proben, aber innerhalb der Performance galten die Regeln des Zusammenspielens, jeder brachte seine Qualitäten ein, und es war interessant, diese zu mischen. Wenn ich auf der Bühne auf irgendetwas beharrt hätte, wäre ich völlig untergegangen, weil sie auf ihre Art unglaublich stark sind. Ich musste mich getrauen, genauso offen wie sie zu agieren.

PG: War die Zusammenarbeit mit dem HORA-Ensemble für Sie und die anderen <nicht behinderten> Künstlerinnen und Künstler eine Horizont-erweiterung?

FL: Ja, wir mussten uns vor allem trauen, Farbe zu bekennen. Wenn wir unter uns sind, ist das Spiel ein bisschen ironischer, distanzierter. Sie zogen uns zu einer Art Unmittelbarkeit heran, wir mussten uns ein Stück weit <offenbaren>. Es war eigenartig, weil wir plötzlich merkten, dass wir das gar nicht gut konnten. Bei den HORAs ist die Vermischung von Privatem oder Authentischem und Gespieltem manch-

3 Cora Frost lebt und arbeitet seit 1993 als Autorin, Performerin, Musikerin, Schauspielerin und Regisseurin in Berlin (www.corafrost.de).

mal sehr raffiniert und in gewisser Weise harmonischer als bei uns. In *Mars Attacks!* gab es zum Beispiel eine Szene, in der sich die <nicht behinderten> Darstellerinnen Solène Garnier und Dasnya Sommer mit Julia Häusermann im Badezimmer gegenseitig kämmt und schminkten und Vertrautheiten austauschten. Da fragte Julia: «Was machst du mit deinem Freund?», und Dasnya sagte: «Ich fessele ihn, wir machen Bondage», und dabei lief sie knallrot an, weil sie sich plötzlich schämte, solche Sachen zu machen. Und dieses Schamgefühl merkte man auch beim Publikum. Es ergab sich aber auch eine Art Berührung, als Julia fragte, was das sei, und hinzufügte: «Aha, das verstand i nöd, aber wenn du das magsch...»

PG: Erhält man auf der Bühne Einblick in die spezielle Wahrnehmung und Ausdrucksweise der HORA-Schauspielenden?

FL: Manchmal kommt es einem ein bisschen wie eine philosophische Diskussion vor. Vielleicht aus der Not, nicht so gut verbalisieren zu können, ergibt sich eine Abstraktion und Vereinfachung, die wahnsinnig <kindisch> erscheinen mag und gleichzeitig philosophische Qualitäten hat. Es ist eine Art sich auszudrücken, die wir verlernt haben. Diese einfachen, platonmässigen Fragen: «Was ist ein Ding?», «Was ist eine Idee?» passieren die ganze Zeit. Für uns ist es eine Bereicherung. Und es ist natürlich auch ein Berührungspunkt mit dem Puppentheater. Auch wir agieren mit visualisierten Ideen oder mit Entwürfen von Menschen oder Objekten. Diese Form von Theater ist irgendwie genial dafür!

PG: Zur Zeit sind Sie in die dritte Phase des Langzeitprojekts *Freie Republik HORA*⁴ involviert bzw. wirken in der Inszenierung *Ich sage kein Wort* von Matthias Brücker als Darsteller mit. Wie erleben Sie das?

FL: Es ist eine neue Erfahrung für mich, dass ein Mitglied des HORA-Ensembles Regie führt und niemand auf ihn einreden darf. Er kann seine Fantasie ausleben, und als Darsteller kann man richtig in diese zutiefst menschliche Fantasie ein-

4 Zur dritten Phase des Langzeitprojekts *Freie Republik HORA* siehe die Beiträge von Yvonne Schmidt und Sarah Marinucci in diesem Band, S. 219–230 bzw. 234–241.

tauchen. Er inszeniert eine Besessenheit, einen regelrecht testosterongeladenen <Männerwahn>. Themen wie Sex und Starksein als Mann, Kämpfen, Schreien, Eifersüchtigsein, Morden, Vergewaltigen stehen dabei im Zentrum. Es ist ein Grau-Bereich, ob man das gut findet oder nicht. Die Eltern der HORA-Schauspielenden haben zum Teil Bedenken. Persönlich finde ich das, was gerade auf der Bühne entsteht, als Phänomen ganz wichtig. Es ist eine Art expressionistisches Theater. Bei einer Probe sagte Brücker zum Beispiel plötzlich: «Jetzt alle nackt!» – wir waren fünf Männer – und «Sex!» und dann auch «Musik: *Sex Bomb*, Tom Jones!» und wir mussten uns alle zusammen auf dem Boden <wälzen>. Dabei dachte ich: «Was mache ich hier eigentlich?» Danach beschrieb ich diese Situation auf Facebook, erwähnte aber nicht, dass es sich um eine Inszenierung des Theater HORA handelte, sondern sprach nur vom «Regisseur». Die Reaktionen darauf waren sehr lustig, viele Schauspielerinnen schrieben beispielweise: «Das kennen wir, wenn diesen Regisseuren nichts mehr einfällt, dann sagen sie <Sex!>»

PG: Dürfen in diesem spezifischen Fall die Darstellerinnen und Darsteller Grenzen setzen, wenn sie nicht bereit sind, Brückers Anweisungen zu folgen?

FL: Er würde schon Sex und alles verlangen, akzeptiert aber meistens problemlos, wenn man ihm Alternativlösungen anbietet. Mir und Noha Badir, einem kräftigen HORA-Schauspieler mit Down-Syndrom, sagte er zum Beispiel «Knut-schen!» Wir machten den berühmten Theaterkuss von HORA und Matthias fand das «super!». Oder ich und meine HELMI-Kollegin Solène Garnier sollten Sex machen. Sie spreizte die Beine und tanzte vor mir herum und ich machte eine komische Wuschelbewegung mit dem Kopf. Das fand Matthias auch «super!». Für mich ist es witzig und inspirierend, ein Bild für Sex auf einer Abstraktionsebene zu erfinden.

PG: Finden Sie, dass die Inszenierungsarbeiten im Rahmen von *Freie Republik HORA* in künstlerischer Hinsicht eine Bereicherung sind?

FL: Auf jeden Fall. In den früheren Phasen gab es viel mehr Besprechungen mit der Leitung, und die einzelnen Ensemblemitglieder waren nicht so *in charge*. Jetzt tragen sie viel mehr Verantwortung. Sogar einer wie Matthias Brücker,

dem man vielleicht nicht so viel zutrauen würde, weil er oft sprachlich kaum zu verstehen ist, darf jetzt Regie führen. Die Leitung, die Assistentinnen und Assistenten und die externen Künstlerinnen und Künstler dürfen weder Lob noch Tadel erteilen und auch keine Impulse geben. Nur die anderen HORA-Mitglieder können ihre Meinung äussern. Sie fühlen sich total angesprochen und begleiten den Kreativeprozess sowohl auf der emotionalen als auch auf der rationalen Ebene. Das, was gerade passiert, ist sensationell. Es findet eine echte Ermächtigung statt!



Cora Frost als Elvis bei den Proben von *Mars Attacks!*, Koproduktion von Theater HORA und DAS HELMI (Berlin), Fabriktheater, Rote Fabrik, Zürich, 03.05.2014. Regie: Florian Loycke, Cora Frost; Puppen(bau)training: Florian Loycke; Sound System: Solène Garnier (DAS HELMI)
Foto: © Frances D'Ath / Theater HORA

Andreas Klaeui

Kann man sich mit Boxhandschuhen streicheln?

Ein Probenbesuch bei den HORA-Azubis

Résumé
Riassunto
Abstract

255-261

Résumé

Le Théâtre HORA propose depuis l'été 2009 une formation professionnelle de théâtre de deux ans à de jeunes adultes avec un handicap mental. Ils peuvent intégrer la troupe après avoir décroché leur diplôme. Samuel Bickit, Simone Gisler, Lucas Maurer, Serafin Michel et Simon Stuber sont en deuxième année. Ils ont déjà acquis une certaine expérience de la scène et ont pu se produire devant un public. Le pédagogue du théâtre Urs Beeler dirige la formation – l'auteur de ce texte s'est entretenu avec lui et est allé voir les élèves de HORA en répétition. Ils sont en train de préparer une mise en scène qui s'appellera *Baby I Want You*. La formation vise à atteindre un très large répertoire de modes d'expression conscients. La notion d'« autonomie » de l'acteur, de « création du personnage et du rôle » – qui a pu se développer dans le jeu commun, en accord avec les autres et l'histoire que tous veulent raconter –, y est étroitement liée.

Riassunto

Dall'estate del 2009 il Theater HORA offre a giovani adulti con una disabilità cognitiva l'opportunità di intraprendere una formazione professionale della durata di due anni nel campo delle arti drammatiche. Dopo il conseguimento del diploma è possibile entrare a far parte della compagnia. Samuel Bickit, Simone Gisler, Lucas Maurer, Serafin Michel e Simon Stuber frequentano il secondo anno e hanno già acquisito una certa esperienza scenica e avuto la possibilità di esibirsi davanti a un pubblico. L'autore del presente contributo ha incontrato il pedagogo teatrale Urs Beeler, responsabile della Scuola di arte drammatica, e ha assistito a una prova degli allievi. Attualmente stanno allestendo un nuovo spettacolo intitolato *Baby I Want You*. Il percorso formativo mira ad ampliare il repertorio delle capacità espressive consapevoli, in relazione alla nozione di autonomia degli attori e alla creazione di personaggi e ruoli che si sviluppa nell'interazione con il gruppo e in sintonia con gli altri e con la storia che si intende narrare.

Abstract

Since summer 2009, Theater HORA has been offering a two-year professional acting programme for young adults with a cognitive impairment. Upon completion of the training they are eligible to act in the ensemble. Samuel Bickit, Simone Gisler, Lucas Maurer, Serafin Michel and Simon Stuber are in their second year of training. They have already gained stage experience and have had the chance to perform for an audience. The programme is directed by theatre educator Urs Beeler. The author of this article met him for an interview and visited the HORA trainees in rehearsal. They are currently preparing a production that will be called *Baby I Want You*. The goal of the training is to build up a broader repertoire of conscious means of expression. Closely linked to this is the idea that when the actors perform together, the autonomy of each individual actor and the authorship of their particular character and role unfold, in harmony with the others on stage and with the story everyone is trying to tell.

Andreas Klaeui

Kann man sich mit Boxhandschuhen streicheln?

Ein Probenbesuch bei den HORA-Azubis

Seit dem Sommer 2009 bietet das Theater HORA jungen Erwachsenen mit einer kognitiven Beeinträchtigung eine zweijährige Schauspiel-Berufsausbildung an. Nach ihrem Abschluss können sie dem HORA-Ensemble beitreten. Der Schauspielpädagoge Urs Beeler leitet die Ausbildung. Der Autor dieses Beitrags hat ihn im Juni 2016 zum Gespräch getroffen und die HORA-Azubis beim Proben besucht.

Samuel Bickit, Simone Gisler, Lucas Maurer, Serafin Michel und Simon Stuber heissen die HORA-Schauspiellernenden oder «Azubis», als die sie betriebsintern rangieren. Sie haben sich im Kreis aufgestellt und werfen reihum weiche Bälle, nach links, nochmal nach links, dann – «Seitenwechsel!» – nach rechts, übers Kreuz, «einen Schritt zurück!». Simon gibt die Kommandi. Es ist die reinste Akrobatik, die multiplen Figuren sind alles andere als einfach, es klappt auch nicht immer (und der Berichterstatter ist froh, dass er sich unauffällig in die Zuschauerränge zurückziehen darf und nicht beim Mitspielen blamiert). «Nicht aufhören jetzt!» Urs Beeler hat sich zu den Azubis in den Kreis gestellt. «Nie aufhören!», mahnt er, auch dann nicht, wenn nicht mehr alle Bälle in der Luft sind: «Lasst den Ablauf nicht zusammenbrechen!»

Das Nachmittagstraining auf der Bühne des Zürcher Casinos Aussersihl beginnt hoch konzentriert und spielerisch mit einer lockeren, aber alles andere als anspruchs-

losen Aufwärmübung. Spielerisch geht es weiter, mit szenischen Improvisationen. «Ich gehe möglichst schnell in Bühnensituationen», erläutert der Ausbildungsleiter. Die Azubis bereiten eine Inszenierung vor. *Baby I Want You* wird sie heissen. Über den Boden führt diagonal ein weisses Band, links hängt ein transparenter Spiegel, rechts ein gerüschtes Brautkleid. «Das Thema der nächsten Übung ist Nähe und Distanz», wirft Beeler ein. «Ihr bestimmt, ob ihr Nähe wollt oder Distanz.»

Bühnenpräsenz und klare Weltsicht

Samuel, Simone, Lucas («mit c!», betont er), Serafin und Simon sind im zweiten Ausbildungsjahr. Sie haben bereits einiges an Bühnenerfahrung erworben und dies auch vor Publikum zeigen können, zum Beispiel in der Abschlussproduktion des ersten Jahres. *Das Kind im Mond* hiess sie und stellte die erdkenntnisreichen Ausführungen der Frau im Mond, die es neben dem Mann im Mond auch gibt, dem erdneugierigen Fernweh des Kinds im Mond gegenüber.¹ Oder in einem digitalen Adventskalender mit dem hübschen Titel *Advent, Advent, die Liebe brennt*, bei dem hinter den 25 Toren Videoaufzeichnungen von Chansons und Couplets à la Max Raabe zu entdecken sind.² Und bei der Produktion *Der schönste Tag* in Zusammenarbeit mit dem Zürcher Musiktheaterkollektiv *Wer ist Hilda?* unterliefen sie als etwas aufmüpfige Gesindeschaft eine musikalische Hochzeitsfeier mit fröhlichem Anarchismus. Simon erzählte da zum Beispiel von seinem ersten Kuss, Serafin schwärmte lautmalerisch, und Simone fantasierte ihre Traumhochzeit. «Ich und er», führte sie strahlend aus, «sind ins Zimmer hinaufgegangen. Wir haben uns ausgezogen und die ganze Nacht miteinander geschlafen. Und da haben wir gestöhnt, wir zwei. Ah, ah, ah! Ich will dich, ich will dich auch, nimm mich!»³

1 Nach dem gleichnamigen Bilderbuch von Jürg Schubiger und Aljoscha Blau (Wuppertal: Hammer 2013). Regie: Urs Beeler; Premiere: 07.05.2015 (vgl. die HORA-Website: <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=526&produktion=834>; letzter Zugriff: 24.08.2016).

2 Der digitale Adventskalender der HORA-Azubis ist verfügbar unter: <http://www.hora.ch/advent/> (letzter Zugriff: 24.08.2016).

3 Der Autor dieses Beitrags hat der Premiere von *Der schönste Tag* am 13.05.2016 im Casino-Saal Aussersihl in Zürich beigewohnt. Konzept/Gesamtleitung: Philip Bartels, Chasper-Curò Mani; Regie: Philip Bartels, Urs Beeler (vgl. die Website von *Wer ist Hilda?*: <http://www.eeicherkultur.ch/kuenstler/musiktheaterkollektiv/>; letzter Zugriff: 24.08.2016).

Es ist neben ihrer hingebungsvollen Bühnenpräsenz ja ebenso die klare Weltsicht, die am Theater HORA besticht. Simone zeigt sich auf der Probe in gleicher Weise ausgelassen und lebhaft, eine Femme fatale der Truppe mit ausgeprägtem Bewusstsein fürs Publikum. Immer mal zwinkert sie auch nach hinten zum Berichterstatter, der sich doch so gern unsichtbar gemacht hätte. «Die Sexualität spielt natürlich eine grosse Rolle bei Azubis in diesem Alter», erläutert Urs Beeler. «Verliebtsein» ist ein grosses Thema. Immer wieder taucht es auf, in immer neuen Konstellationen probiert es sich aus, drängt mitunter auch auf die Bühne und versucht die Figur mit einem privaten Bedürfnis zu besetzen oder zeigt mit aller gnadenlosen Heftigkeit seine Kehrseite, wenn wieder mal einem der Laufpass gegeben werden soll.

Spontaneität und Druck

Gibt es unter den Azubis Hierarchien, gar Rivalität? «Wie in jeder Schulklasse», denkt Urs Beeler. Beim Arbeiten im Ensemble fielen sie nur eben nicht so sehr auf. In Schulklassen im heilpädagogischen Umfeld hingegen komme es schon mal vor, dass die einen über die andern sagen: «Das sind die Behinderten» – und in der Arbeit mit externen Theaterschaffenden, nach Jérôme Bels *Disabled Theater* etwa, als hausfremde Regisseure kamen und sich ihre Leute ausuchten, da war sie unversehens zu spüren, die Konkurrenz. Auch der Druck auf die Auszubildenden und die Schnuppernden werde immer grösser, bemerkt Beeler, von aussen, seitens der Eltern, selbst der Entscheidungsdruck zu einer Ausbildung trete heute früher zutage, mit 16 Jahren oder sogar vorher.

«Ich stelle fest, dass sich im Zuge gesellschaftlicher, technischer und schulischer Entwicklungen extrem viel verändert hat», hält er in einer Notiz fest. «Die normierte Gesellschaftlichkeit hat insbesondere den Menschen mit Down-Syndrom viel an Spontaneität abtrainiert, die schulische Integration fixiert auf Eins-zu-eins-Betreuung und führt zu Nachahmung und Identitätsverlust, der technische Fortschritt (in seiner negativen Auswirkung) generiert YouTube-Star-Klons, Multimedia beeinträchtigt die Konzentrationsfähigkeit.»

Die Authentizität in der Form

Das sind die Steine auf dem Ausbildungsfeld, das Beeler beackert. Sein ästhetischer Pflug: die Improvisation. Denn was die HORA-Azubis – und da sind sie gewiss nicht die Einzigen auf dieser Welt – am liebsten tun, ist, das zu repetieren, was schon mal angekommen ist und Anerkennung findet. Dieses Imitationsbedürfnis zu brechen, die Lust daran zu wecken, zu improvisieren und etwas Neues zu versuchen, sich nicht irgendwelchen Vorbildern anzupassen und auch nicht den Zuschauerinnen und Zuschauern – das ist eine Herausforderung. «Und das hängt natürlich stark damit zusammen, wie sie aufgewachsen sind», fügt Urs Beeler an. Habe er früher eher «Anarchen» zu bändigen gehabt, gehe es heute weit mehr darum, dass die Schauspiellernenden die Freiräume, die ihnen zur Verfügung stehen, tatsächlich nutzen, zum Spielen und zum Erfinden.

Urs Beeler kommt aus der freien Szene: Er gründete 1982 das Theater Sgaramusch und leitete es 14 Jahre lang, spielte im Theater Coprinus und im Städtebundtheater Biel-Solothurn, seit zehn Jahren arbeitet er mit dem Theater HORA, als Gründer und Leiter der Theaterwerkstatt und seit 2009 als Ausbildungsleiter. «Mein Dilemma besteht darin», hält er im Rückblick fest, «all die Veränderungen zu beobachten, insbesondere die oft fehlende Spielwut, -lust, -freude, bei wachsenden Ansprüchen meinerseits, dass ich gerade diese suche und hochhalte. Ansprüche, welche parallel zu den Erfolgen von HORA gestiegen sind. Ansprüche aber auch aufgrund meines Weltbildes und meiner persönlichen Haltung.»

Und, möchte man anfügen, Ansprüche, die doch den Kern jenes «andersartigen Schauspiels» treffen, wie es das Theater HORA pflegt. Gerade dies ist es ja, was einen beim Zuschauen immer mitreisst: die Lust am Auftritt, die unverstellte Expressivität dieser Bühnenkünstlerinnen und -künstler, ihre Direktheit, die überwältigende Emotionalität ihrer Darstellung – die Authentizität in der Form. Sie zeigt sich momentweise auch hier, auf der Probe, bei einem unvermuteten Schritt im versuchten Tanz zu Lady Gaga oder einer überraschenden Geste im angespielten Boxkampf, eine Leidenschaftlichkeit, in der die Schönheit des Unvollkommenen zutage tritt, eine unbewusste Anmut, die Kleist vielleicht als «Grazie» bezeichnet hätte.

Rechte und Pflichten

Am Anfang gehe es vor allem darum, ein Gefühl für Körper und Raum, ein Bewusstsein für die Präsenz des Körpers auf der Bühne zu entwickeln, sagt Urs Beeler: das Bewusstsein für das eigene Potential. Sprachlich bewege sich zunächst viel im Bereich der Fantasiesprachen bis hin zu frisch erfundenen Gebärdensprachen, so dass sich der Stimmausdruck in gestaltete Sprache bringen lässt. Ziel der Ausbildung ist ein breiteres Repertoire an bewussten Ausdrucksmöglichkeiten, ein «Rucksack», aus dem sie schöpfen können. Eng damit zusammen hängt für ihn die Autonomie der einzelnen Schauspielerinnen und Schauspieler, die Autorschaft an Figur und Rolle – die sich freilich im Zusammenspiel zu entfalten hat, im Einklang mit den andern und der jeweiligen Geschichte, die sie alle zusammen erzählen wollen. So ergeben sich Abmachungen, Spielregeln, No-Gos, Grenzen. «Selbstbestimmung heisst nicht einfach Rechte und keine Pflichten», ruft Urs Beeler auch jetzt auf der Probe seinen adoleszenten Azubis in Erinnerung, und auch dies ist gewiss kein Punkt, der sich auf die hier Versammelten beschränkt.

«Ich überfordere sie lieber ein bisschen», gesteht er. «Ich merke dann schon, wenn es zu viel wird – ein Zuwenig ist schwieriger zu erkennen, weil sie schlitzohrig genug sind, nur gerade das zu tun, was bequem ist.» Seine Azubis brauchen keinen Mitleidsbonus, sie wollen in ihrer künstlerischen Arbeit ernst genommen werden, sie «sind in erster Linie Schauspielerinnen und Schauspieler und obendrein auch authentisch und emotional», wie Urs Beeler es frei nach Brecht in einem «Kleinen Organon andersartigen Schauspiels» formuliert – aber sie bleiben zuletzt gleichwohl kognitiv beeinträchtigt. Wie weit kann die Verständigung gehen? «Das bleibt ein grosses Rätsel», sagt Urs Beeler. «Ich weiss bei vielem nicht, was sie begreifen und was nicht. Aber ich bin da eigentlich pragmatisch: Steter Tropfen höhlt den Stein.»

Auf der Probe hat Simon jetzt die Handschuhe im Boxkampf vor dem prächtigen Brautkleid verloren. Was passiert nun? «Oft entstehen aus Fehlern die besten Lösungen, weil man nicht denkt», sagt Urs Beeler, und bohrt nach: «Was hat das, was Simon und Simone gemacht haben, erzählt?» Es gibt viel zu lachen auf dieser Probe, aber es gilt auch, die Aufgabe nicht aus den Augen zu verlieren. Simon hält Simone an den Füßen, sie zieht ihn weg. Er hält sie fest,

ein Schuh löst sich, sie robben weiter. Lucas hopst wie ein Affe auf die Bühne. Samuel und Serafin boxen sich selbst vor dem Hochzeitskleid. Kann man sich mit Boxhandschuhen auch streicheln? Und aufs Mal kristallisiert die Improvisation in einem dieser Momente, in denen die Geste zum Zeichen wird und das Spiel zur Handlung und sich unversehens etwas Grösseres ereignet: Theater.



Die HORA-Azubis (v. l. n. r.) Samuel Bickit, Lucas Maurer, Simone Gisler, Serafin Michel und Simon Stuber beim Proben von *Der schönste Tag*, Koproduktion mit *Wer ist Hilda?*, Casino-Saal Aussersihl, Zürich, 12.05.2016. Konzept: Philip Bartels, Chasper-Curò Mani; Regie: Philip Bartels, Urs Beeler, Foto: © Florian Kalotay



Jean-Marc Heuberger

Un succès insuffisant

Zusammenfassung

Riassunto

Abstract

265-270

Zusammenfassung

Die Arbeit des Theater HORA wird in ganz Europa anerkannt und gefeiert. Bedeutende Regisseurinnen und Regisseure wollen inzwischen mit der Truppe arbeiten. Doch wie steht es heute um die Arbeits- und Ausbildungsbedingungen der geistig behinderten Schauspielerinnen und Schauspieler? Unsere Untersuchung zeigt auf, dass trotz der künstlerischen Anerkennung grosse soziale Ungleichheiten fortbestehen. Die HORA-Schauspielenden müssen mit gerade einmal 2000 Schweizer Franken pro Monat auskommen. Schlimmer noch: Die Chancen, ihren Beruf zu erlernen, verschlechtern sich, denn die Invalidenversicherung weigert sich oft, ihre Ausbildung zu finanzieren. Gemäss den Verantwortlichen des Theater HORA ist es höchste Zeit, dass die etablierten Theater behinderte Schauspielerinnen und Schauspieler einstellen, weil einzig auf diese Weise vollständige Gleichheit erlangt werden kann.

Riassunto

Il lavoro artistico del Theater HORA è riconosciuto e accolto con favore in tutta Europa e diversi grandi registi sono interessati a collaborare con la compagnia. Ma come si presenta attualmente la situazione per attrici e attori con una disabilità cognitiva dal punto di vista delle condizioni di lavoro e della formazione professionale? Dalla nostra ricerca emerge che, malgrado il riconoscimento artistico, sul piano sociale persiste una grande disparità. Le attrici e gli attori del Theater HORA sono costretti a sopravvivere con circa 2000 franchi svizzeri al mese e, ciò che è più grave, le possibilità di apprendere i ferri del mestiere stanno peggiorando, dato che spesso l'Assicurazione invalidità rifiuta di finanziare la loro formazione. Secondo i responsabili della compagnia, i teatri stabili dovrebbero assumere anche attrici e attori con un handicap: questa sarebbe l'unica soluzione per raggiungere la parità a tutti gli effetti.

Abstract

The work of Theater HORA is recognised and celebrated all over Europe, and great stage directors henceforth want to work with the troupe; but what about the conditions of work and the training of mentally handicapped actors, today? Our enquiry shows that major social inequalities persist, despite all the artistic recognition. The actors of Theater HORA have to survive on around CHF 2000 per month. Even worse, their chances of learning the profession are deteriorating; for the Swiss Invalidity Insurance often refuses to finance their training. For those in a position of responsibility at Theater HORA, it is high time that established theatres employ some handicapped actors – the only solution in order to attain a complete equality.

Un succès insuffisant

Le travail artistique du Théâtre HORA est reconnu et fêté dans toute l'Europe. Mais derrière ce succès, il y a une société qui ne soutient toujours pas vraiment les aspirations scéniques des personnes en situation de handicap. Leurs possibilités de formation se détériorent même. La troupe HORA lutte pour que les théâtres professionnels intègrent désormais des actrices ou acteurs handicapés.

Zurich, mi-mai 2016. La troupe HORA revient d'une nouvelle tournée en Indonésie. Voilà quatre ans que ces actrices et acteurs handicapés mentaux jouent *Disabled Theater*, spectacle créé en 2012 en collaboration avec Jérôme Bel. Un succès mondial sans précédent. Pourtant, chez ces actrices et acteurs, toujours aucun signe de lassitude : « Dans l'avion du retour, j'ai eu le droit de distribuer les chocolats aux passagers – je vous le dis, c'était tout simplement génial, Yououh ! », déclare Gianni Blumer durant le débriefing, avant de serrer le poing en signe de victoire. Plus tard dans l'interview, Gianni Blumer ajoute : « Un jour, je veux marcher sur le tapis rouge aux côtés de Jennifer Lawrence. »

Un succès qui leur monte à la tête ? La direction du Théâtre HORA en tous cas soutient l'aspiration de ses actrices et acteurs à des carrières individuelles sur les grandes scènes. Car pour l'instant, les artistes en situation de handicap restent la plupart du temps confinés dans des troupes pour invalides. « Même si nous collaborons régulièrement avec des troupes ou des metteurs en scène de renom, il faudrait maintenant faire un pas de plus », revendique Giancarlo Marinucci, le directeur administratif du Théâtre

HORA. Le Zurichois souhaiterait que les grandes troupes de théâtre, comme celle du Schauspielhaus de Zurich, intègrent de façon permanente un ou deux acteurs handicapés dans leurs rangs.

Inclusion contestée

Une analyse que ne partage pas Anja Dirks, directrice du Festival Belluard de Fribourg et membre du jury des Prix suisses du théâtre. Selon elle, « ces acteurs ont besoin d'une structure et d'un encadrement particulier pour pouvoir évoluer selon leurs besoins ». Contacté, le Schauspielhaus de Zurich, l'une des plus grandes troupes du pays, ne veut pas s'exprimer sur la possibilité d'intégrer un jour un acteur ou actrice handicapé-e. « Nous préparons une première production en collaboration avec HORA (*Les 120 journées de Sodome*, mise en scène par Milo Rau), ça nous permettra d'apprendre à nous connaître », explique le porte-parole du Schauspielhaus de Zurich.

Gilles Anex, co-fondateur de l'association genevoise Autrement-Aujourd'hui et du Théâtre de l'Esquise, une troupe professionnelle fondée en 1984 avec 10 à 12 acteurs handicapés mentaux, est également sceptique. « Les comédiens sans et avec handicap ont des registres de jeux très différents, les spectacles qui les associent sont parfois déséquilibrés. » Même s'il n'exclut pas qu'un acteur ou actrice handicapé-e puisse faire une carrière hors des troupes spécialisées, le Genevois souligne l'intérêt de développer un langage artistique contemporain avec ces acteurs « extra-ordinaires ». « Si on travaille spécifiquement avec elles, les personnes en situation de handicap peuvent nous montrer une poésie, des émotions différentes, affirmer un territoire. C'est cela qui est intéressant. »

Pourtant, selon Urs Beeler, responsable de la formation au Théâtre HORA, les actrices et acteurs de la troupe ont envie de faire des expériences dans des troupes d'artistes sans handicap. « Il faudrait leur en donner la possibilité, pour qu'ils voient ce que c'est. » Pour Giancarlo Marinucci, « ce serait seulement comme ça qu'on atteindrait une véritable intégration ; on ne pourrait par exemple plus les payer différemment des acteurs sans handicap. Bien sûr, cela nécessiterait un accompagnement particulier, mais nous pourrions proposer des modèles d'encadrement pour un seul acteur handicapé, on trouverait des solutions ».

Droit à la formation gagné devant le tribunal

En attendant d'atteindre ce nouvel objectif, c'est une autre évolution qui inquiète les responsables de HORA. Depuis 2009, ceux-ci proposent une formation à plein temps de deux ans. Toutefois, depuis la dernière révision de l'Assurance invalidité (AI), l'assurance ne finance plus systématiquement l'entier de cette formation, regrette Urs Beeler.

Tel est ce qu'illustre l'histoire de Lucas Maurer, un jeune trisomique d'Adliswil (Zurich). Repéré pour ses talents particuliers lors d'un workshop, le jeune garçon décide en 2014 de faire la formation d'acteur mise en place par Urs Beeler. Mais au bout d'un an, l'Office zurichois de l'AI refuse de continuer à payer les cours, qui coûtent quelques 50 000 francs par an. Motif invoqué par l'AI : Lucas n'a quasi aucune chance de gagner sa vie sur le marché du travail régulier, soit dans des troupes de théâtre professionnelles.

« L'AI a tenté de nous décourager de faire recours, en écrivant que cela nous coûterait très cher », raconte le père de Lucas, Daniel Maurer. Mais la famille ne se laisse pas impressionner. Elle s'assure auprès de son assurance juridique que les éventuels coûts de justice seraient couverts, puis avec l'aide de l'association Inclusion Handicap, elle fait recours devant le Tribunal des assurances de Winterthur.

Au début de l'été 2016, la cour finit par donner raison à Lucas Maurer. En faisant référence à la loi suisse sur la formation professionnelle et aux droits de l'homme, les juges concluent que Lucas a le droit – comme tout être humain – à une formation complète. « On sent que l'AI est sous pression et qu'elle doit économiser », constate Daniel Maurer. « Mais nous avons bien fait de nous battre », conclut le père, qui espère que ce jugement fera jurisprudence et que les offices AI financeront désormais une formation complète aux jeunes trisomiques.

L'AI reste inflexible

Tout n'ira pourtant pas si vite. L'Office AI du canton de Zurich accepte certes le verdict du tribunal et paie l'intégralité de la formation de Lucas. Mais l'Office zurichois de l'AI ne veut pas modifier sa pratique en général, celle-ci reposant sur les recommandations de l'Office fédéral des assurances sociales : « Notre but est qu'après leur formation, nos clients

et clientes trouvent une place de travail », écrit la porte-parole de l'Office AI du canton de Zurich, Daniela Aloisi. « C'est bien sûr plus facile lorsqu'on fait une formation pour laquelle il y a suffisamment de places de travail. La formation proposée par le Théâtre HORA représente certainement un environnement encourageant et créatif. Mais dans notre façon de voir les choses, nous devons nous demander si notre client pourra toucher un salaire, qui permettra de réduire sa rente. »

Selon Urs Beeler, les possibilités de formation pourraient même encore se détériorer. « La prochaine réforme de l'AI prévoit que les personnes en situation de handicap se forment entièrement sur le marché régulier. Pour nous, ce serait une catastrophe. Les handicapés ont besoin de temps et d'un environnement adapté pour se former. »

Selon Petra Kern, juriste chez Inclusion Handicap, seul un jugement du Tribunal fédéral permettrait d'assurer une formation de deux ans aux handicapés mentaux. Un cas est actuellement en cours d'examen devant les juges du Tribunal fédéral. Le verdict est très attendu par les organisations de défense des handicapés.

Jongler avec les ateliers protégés

Les actrices et acteurs de HORA restent toutefois privilégiés. Dans le reste de la Suisse, les personnes handicapées qui souhaitent s'exprimer sur scène doivent le faire durant leur temps libre. « Pour ceux qui travaillent dans les ateliers protégés, il n'est pas facile de trouver le temps et l'argent nécessaire », relève Catherine Formica, la coordinatrice de Danse Habile, une troupe genevoise dite "inclusive", formée de 12 danseuses et danseurs dont 7 en situation de handicap. « Nous devons parfois recourir à des sponsors pour financer les cours de ceux qui ne peuvent pas les payer. »

Pour Gilles Anex du Théâtre de l'Esquisse, les personnes en situation de handicap devraient pouvoir choisir plus facilement un travail artistique. Mais selon lui, « il existe un verrou administratif dans le système social. On voit encore trop souvent le théâtre comme une façon de faire du bien aux handicapés, alors que ces acteurs peuvent avoir un réel apport artistique et effectuer un véritable parcours dans ce domaine. », regrette Gilles Anex. Le Genevois relève toutefois que la collaboration avec les ateliers protégés, où travaillent habituellement les comédiens du Théâtre de

l'Esquisse, se passe bien. « Mais de manière générale, la possibilité d'un statut professionnel devrait être renforcée et évoluer. »

Stars au salaire minimum

De retour à Zurich, dans la salle de répétition du Théâtre HORA. Reflet de la réalité sociale de ces artistes, à la pause de midi, Gianni Blumer et ses camarades prennent place autour d'une table dans le couloir. Chacun sort un petit casse-croûte soigneusement préparé à la maison. Ces stars ont beau travailler à plein temps, leurs revenus sont bas. HORA les paye en moyenne 370 francs par mois. À cela s'ajoute une rente invalidité qui s'élève à 1500 francs par mois. Puis – au cas par cas –, ils reçoivent des prestations complémentaires pour le logement ou les transports, précise Giancarlo Marinucci, le directeur administratif du Théâtre HORA : « L'Etat s'assure qu'ils disposent du minimum vital. »

Une situation que peine à accepter Giancarlo Marinucci : « C'est une contradiction, nous leur permettons via notre travail artistique une très grande indépendance, mais le système social leur enlève toute autonomie. » Même si elle se présente aujourd'hui sur les plus prestigieuses scènes du monde et touche les gages habituels sur le marché, la compagnie HORA reste sur le papier une institution pour handicapés comme une autre, un atelier protégé. Du succès théâtral à la reconnaissance sociale, le chemin pourrait être encore long. Le Théâtre HORA promet de continuer à se battre.

Marcel Bugiel

**Theater HORA:
Meilensteine von 1993
bis heute**

273

**Théâtre HORA :
Histoire de 1993
à aujourd'hui**

287

**Theater HORA:
Momenti salienti dal 1993
fino ad oggi**

300

**Theater HORA:
Milestones from 1993
to the Present Day**

312



Die HORA-Schauspielenden Gianni Blumer und Fabienne Villiger bei den Proben für *Normalität. Ein Musical*, Fabriktheater, Rote Fabrik, Zürich, 27.04.2015 (Premiere: 05.06.2015). Regie: Nele Jahnke; musikalische Leitung: Roman Lemberg, Foto: © Maxi Schmitz / Theater HORA

Marcel Bugiel

Theater HORA: Meilensteine von 1993 bis heute

Der vorliegende Text rekonstruiert die wichtigsten Etappen in der künstlerischen und institutionellen Entwicklung des Theater HORA von der Gründung im Jahr 1993 bis heute. Eine ausführliche Darstellung in Text und Bild sowie Porträts der Ensemblemitglieder und die vollständige Theatrogographie bis 2014 findet sich im von Michael Elber und Marcel Bugiel herausgegebenen Buch *Theater HORA – Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*.¹

1993–2002: Die Pionierphase

Inspiziert von einem Gastspiel des <integrativen> Theater Thikwa aus Berlin im Zürcher Theaterhaus Gessnerallee gründet der Regisseur und Theaterpädagoge Michael Elber zusammen mit der Agogin Gerda Fochs 1993 das Theater HORA als Verein mit dem Ziel, «talentierten <geistig behinderten> SchauspielerInnen ein professionelles Theaterumfeld zu bieten»². Damit gehört HORA zu einer der letzten Gründungen der Pioniergeneration des so genannten <integrativen Theaters>, das mit Menschen mit einer <geistigen Behinderung> Theater nicht mehr vorrangig aus (beschäftigungs-)therapeutischen oder behindertenpolitischen, sondern in erster Linie aus künstlerischen Gründen, als Beitrag

1 Marcel Bugiel; Michael Elber (Hrsg.), *Theater HORA – Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*. Berlin: Theater der Zeit 2014.

2 Ebd., S. 436.

zum regulären Kulturangebot, machen möchte. Das Ensemble besteht zu diesem Zeitpunkt aus geistig behinderten Frauen, die Michael Elber während eines von ihm geleiteten Theaterkurses im Wohnheim Schanzacker in Zürich kennengelernt hat.³ Der Name HORA ist einer Figur aus der ersten Produktion des Theaters entliehen: *Aber Zeit ist Leben. Und das Leben wohnt im Herzen* (1993)⁴, einer Adaption von Michael Endes «Märchen-Roman» *Momo*. Meister HORA ist in dieser Geschichte der Hüter der Zeit.

1995 realisiert das Theater HORA zum ersten Mal ein Stück ohne Bindung an ein bestimmtes Behindertenwohnheim: *An-Sehen oder gsehsch mi?* [*An-Sehen oder siehst du mich?*], frei nach Charlie Chaplins *City Lights* [*Lichter der Grossstadt*], das am 8. Juni 1995 im Zürcher Theatersaal Rigiblick Premiere feiert.⁵ Es ist auch die erste HORA-Produktion, die dank einer Unterstützung durch die Junge Wirtschaftskammer Zürich auf Tournee durch mehrere Gemeinden des Kantons geht. *An-Sehen oder gsehsch mi?* ist auch Ausgangspunkt des Dokumentarfilms *Aber auch ich* von Urs Wäckerli, der im Sommer 1999 am Filmfestival Locarno uraufgeführt wird.⁶

Ebenfalls 1995 bezieht HORA, trotz nicht unbeträchtlicher finanzieller Risiken, seine ersten eigenen Proberäume – zunächst im Depot Hardturm, dann ab Anfang 1997 an der Hohlstrasse 201 in Zürich.

Städtische Kulturförderung erhält HORA zum ersten Mal 1997 für die Produktion *Lennie und George*⁷ nach John Steinbecks Erzählung *Of Mice and Men* [*Von Mäusen und Menschen*], nicht zuletzt wohl, weil das Theater hier mit Krishan Krone auch einen nichtbehinderten Profi-Schauspieler engagiert und Nicole Tondeur, eine Co-Regisseurin aus der regulären freien Theaterszene, hinzuzieht.

Mit der Modenschau *Drehum: La mode folie*, die am 29. September 1998 «in der Zürcher Edeldiskotheek Kaufleuten, vor 700 Zuschauerinnen und Zuschauern»⁸, präsentiert wird und bei der sowohl behinderte als auch nichtbehinderte, professionelle Models über den Laufsteg gehen,

3 Ebd., S. 76.

4 Regie: Michael Elber; Premiere: 15.01.1993, Theatersaal Rigiblick, Zürich (ebd., S. 76 und 636).

5 Ebd., S. 636.

6 Ebd., S. 79 und 636.

7 Uraufführung am 10.10.1997 in der Roten Fabrik, Zürich (ebd., S. 81).

8 Ebd., S. 83.

gibt Michael Elber erstmalig die künstlerische Leitung eines HORA-Projekts komplett aus der Hand. Gezeigt werden 40 Kostüme, die Modeschöpferinnen und Modeschöpfer mit einer geistigen Behinderung unter der Leitung der deutschen bildenden Künstlerin und Bildhauerin Ursula Sax entworfen haben.⁹ Seitdem wechseln sich bei HORA Inszenierungen ab, die Elber alleine als Regisseur verantwortet, solche, für die er eine Co-Regie hinzuzieht, und solche, die er Gastregisseurinnen und -regisseuren oder Choreografinnen und Choreografen überlässt.

Prägende Ensemblemitglieder des ersten HORA-Jahrzehnts sind u. a. Silvia Casiraghi, Andreas Grande, Nils Huber, Rolf Imper, Peter Keller, Gérard Naphtaly, Heidi Pfund, Peter Rüttimann und Andrea Wittwer.

Formal betrachtet, ist in diesen ersten zehn Jahren der Existenz von Theater HORA fast jedes neue Projekt ein Meilenstein, mit dem der künstlerische Leiter Michael Elber weitere Möglichkeiten in der Theaterarbeit mit ›geistig behinderten‹ Schauspielerinnen und Schauspielern auslotet. Er experimentiert immer wieder mit neuen Formaten, von der performativen Theater-Installation (*Ich ohne Wir aus der Ohnemichwelt*, 1996)¹⁰ nach Texten von Birger Sellin und Motiven aus Becketts *Warten auf Godot* über die Adaption eines Shakespeare-Klassikers (*All the World is a Stage*, 1999)¹¹ und die Butoh-Performance (*Wir sind solcher Zeugs wie der zu träumen*, 1999)¹² bis hin zu einem Zwei-Personen-Musical, frei nach *Les chaises* [*Die Stühle*] von Ionesco (*Up and Down*, 2000)¹³.

Ästhetisch verbindend in den Arbeiten dieser ersten Phase sind der Versuch, die Einzigartigkeiten möglichst vieler Ensemblemitglieder zur Geltung zu bringen, und die Bejahung einer gewissen Anarchie auf der Bühne, die sich nicht zuletzt in einer Auswahl hochgradig ›unangepasster‹ Schauspielerinnen und Schauspieler äussert. Ein Höhepunkt wird mit der «Nullimprovisation» *Die Lust am Scheitern* erreicht, die bis heute im Repertoire des Ensembles ist und von Elber

9 Ebd.

10 Regie: Michael Elber; Premiere: 03.06.1996, Depot Hardturm, Zürich, im Rahmen des von HORA veranstalteten Festivals *Jenseits* (ebd., S. 82 und 637).

11 Frei nach *Ein Sommernachtstraum*; Regie: Michael Elber, Nicole Tondeur; Premiere: 03.06.1999, Theatersaal Rigiblick, Zürich (ebd., S. 85 und 639).

12 Solo von Madeleine Oertle; Regie: Michael Elber; Premiere: 09.06.1999, Theatersaal Rigiblick, Zürich (ebd. S. 86 und 639).

13 Regie: Michael Elber; Premiere: 29.03.2000, Theatersaal Rigiblick, Zürich (ebd. S. 87 und 639).

nach wie vor als «das absolute Lieblingsprojekt von uns und [...] die Essenz unserer Arbeit»¹⁴ bezeichnet wird.

Neben insgesamt 16 verschiedenen Theater-, Tanz-, Musikprojekten, Modenschauen und Performances – darunter 13 unter Elbers Leitung oder Co-Leitung – initiiert und veranstaltet das Theater HORA zwischen 1993 und 2002 auch Kunstaustellungen und Theaterfestivals.

Das mediale Interesse an Theater HORA und die Publikumsnachfrage sind gerade im ersten Jahrzehnt gross. 1998 erhält das Ensemble den Kultur- und Sozialpreis der ZFV Unternehmungen. 2000 wird mit *Lennie und George* erstmalig eine HORA-Produktion ins Ausland eingeladen.¹⁵

Die ökonomische Existenz des Theaters bleibt jedoch in dieser ersten Phase prekär. Mehrfach ist HORA vom Konkurs bedroht. Die früh schon geplante und von verschiedenen Seiten unterstützte Gründung einer staatlich anerkannten Kulturwerkstatt für Menschen mit einer «geistigen Behinderung» realisiert sich lange Zeit nicht. Erst Ende 1999 beginnt sich die Gesamtsituation allmählich zu bessern. Mit Giancarlo Marinucci erhält HORA Anfang 2000 eigens einen Geschäftsleiter, vorerst in einer 30-Prozent-Anstellung.

2002–2011: Die «klassische» Phase

2002 erfüllt sich ein Ziel, für das Elber seit der Gründung des Theaters gekämpft hat: HORA wird als Theaterwerkstatt in die Stiftung Züriwerk integriert. Sämtliche HORA-Mitarbeiterinnen und -Mitarbeiter – künstlerische und administrative Leitung genauso wie die Ensemblemitglieder – bekommen nun für ihre Theaterarbeit ein festes Monatsgehalt, Proben werden den Schauspielerinnen und Schauspielern und dem Team gleichermassen als Arbeitszeit angerechnet und müssen nicht mehr nach Dienstschluss stattfinden. Finanzierung und Arbeitszeiten von HORA bei Züriwerk messen sich allerdings an der Realität von Behindertenwerkstätten und nicht an der eines Theaterbetriebs, der weiterhin nur sehr bedingt finanziell gedeckt ist.

Mit dem Casino-Saal Aussersihl erhält das Theater ab Sommer 2003 eine neue Produktions- und Spielstätte.

¹⁴ Regie: Michael Elber, Beat Fäh; Premiere: 01.09.2000, Escher-Wyss-Unterführung (ebd. S. 88).

¹⁵ Am 23.10.2000 tritt HORA am Festival Grenzgänger in Trier (D) und Mitte Dezember in Graz auf (ebd., S. 637).

Nach *Die Lust am Scheitern* sucht Elber fortan nach Wegen, die bei dieser «Nullimprovisation» entdeckten freien Spielprinzipien auf andere Theaterformen übertragen zu können. Aus dieser Suche erwächst das, was auch im Vergleich zu anderen «integrativen» Theaterensembles als «klassische» HORA-Ästhetik wahrgenommen wird: eine lustvolle Hinterfragung von Normvorstellungen, eine durchaus auch kontrovers wahrgenommene Feier des Imperfekten, Unkonventionellen, Unvorhersehbaren und Fehlerhaften, die sich auch in Tanztheaterproduktionen wie *Nach allen Regeln der Kunst* (2001)¹⁶, *Idyll – Der Fehler ist das Salz des Lebens*¹⁷ oder *I can't dance*¹⁸ widerspiegelt – und die letztlich mit Jérôme Bels *Disabled Theater*¹⁹ sowie mit *Human Resources*²⁰ und *Normalität. Ein Musical*²¹ bis heute fortgeführt wird.

Formenvielfalt ist bei HORA auch in diesem Jahrzehnt Programm. Es gibt Eigenkreationen nach Filmklassikern wie *Il sogno della vita* (2004)²² nach *La strada* von Federico Fellini, Ausflüge ins Open-Air- und Maskentheater wie *Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind* (2005)²³, Klassikeradaptionen wie *Faust 1 & 2* (2008 und 2011)²⁴, das Hörspiel *Höhra – Andromeda*

16 «Ein Tanz-Spiel um Regeln, Normen, Ordnung und das Brechen von Regeln, die Missachtung von Normen und die Bekämpfung von Ordnung» (ebd., S. 641). Konzept, Choreografie, Regie: Fiona Zolg; Premiere: 02.05.2001, Theatersaal Rigiblick, Zürich.

17 Choreografie, Bühnenbild: Tina Beyeler, Caroline Ströhlin, Fiona Zolg; Premiere: 03.04.2003, Theatersaal Rigiblick, Zürich (ebd., S. 642).

18 Tanzperformance inspiriert von der *Struwwelpeter*-Episode *Die Geschichte von den schwarzen Buben* sowie von Jérôme Bels *The Show Must Go On*. Regie: Michael Elber; Premiere: 23.09.2010, im Rahmen des Festivals Grenzenlos Kultur in Mainz (ebd., S. 648).

19 Konzept: Jérôme Bel; Dramaturgie: Marcel Bugiel; Premiere: 10.05.2012 im Rahmen des kunstenfestivalsdesarts in Brüssel (ebd., S. 650).

20 «Ein Gemeinschaftsdelirium von kraut_produktion und Theater HORA, [...] um das nicht-ökonomische Outsidertum zu zelebrieren.» (vgl. die Beschreibung auf der HORA-Website: <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=485&produktion=793>; letzter Zugriff: 09.08.2016). Regie: Michael Schröder; Premiere: 03.03.2015, Fabriktheater, Rote Fabrik, Zürich.

21 «Für ein paar Bühnenmomente lang realisiert sich dabei die vielleicht letzte noch intakte Utopie unserer Zeit: Ein Leben wie im Spiesser-Musical. Das perfekte Idyll.» (vgl. die Beschreibung auf der HORA-Website: <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=485&produktion=794>; letzter Zugriff: 09.08.2016). Regie: Nele Jahnke; Premiere: 05.06.2015, Fabriktheater, Rote Fabrik, Zürich.

22 Regie: Michael Elber, Nicole Tondeur; Premiere: 24.03.2004, Casino-Saal Aussersihl, Zürich (vgl. Bugiel; Elber [Hrsg.], *Theater HORA*, a. a. O., S. 642).

23 Regie: Michael Elber, Kathrin Iseli; Premiere: 11.08.2005, Dachgerüst des MFO-Parks, Zürich (ebd., S. 643).

24 «Eine Art Musical über den Perfektionswahn» (ebd., S. 646). Regie, Bühne, Ausstattung: Michael Elber; Premiere: 12.12.2008, Casino-Saal Aussersihl, Zürich.

Tapes (2009)²⁵ usw. In regelmässigen Abständen finden oftmals arbeitsaufwändige Zusammenarbeiten mit anderen Künstlerinnen und Künstlern oder Ensembles statt, so 2005 beim afrikanischen Märchen *Amanzi! Grosse Tiere und kleine Tiere* mit körperbehinderten Musikerinnen und Musikern aus Simbabwe²⁶, 2008 bei der «Nullimprovisation» *Das Lächeln aus Versehen* mit KROOG, einer «integrativen» Gruppe aus Russland²⁷, 2009 bei *Quasimodo Geniti* mit dem Jugendchor VoiceSteps²⁸, 2010 bei *Menschen! Formen!* mit nichtbehinderten deutschen Schauspielerinnen und Schauspielern im Rahmen des Kölner Sommerblut-Festivals²⁹ und 2011 bei *Das Schiff der Träume* auf einem Zürichsee-Ausflugsschiff mit dem Musiker Nils Frahm und mehr als 40 internationalen Gastperformerinnen und -performern³⁰ oder bei der Video-Performance *The Democratic Set* mit dem australischen Back to Back Theatre³¹.

Hinzu kommen eine Vielzahl an eher «kleinen» Produktionen mit jeweils nur wenigen Aufführungsterminen.

Parallel zur Theatertätigkeit hat es seit 1997 diverse Versuche gegeben, eine Band zu gründen. 2005 schliesslich findet dieses Projekt als HORA'BAND unter der Leitung von Roli Strobel seine definitive Form und wird die zweite, vom Schauspiel-Ensemble unabhängige, Abteilung von Theater HORA. Bis 2010 werden zwei CDs veröffentlicht: *So schön wie nie* (2008) und *Raumschiff HORA* (2010).

Von Ende 2002 bis einschliesslich 2011 realisiert HORA insgesamt 37 Projekte, von denen «nur» 16 unter der künstlerischen Leitung oder Co-Leitung von Michael Elber entstehen. Neben ihm inszenieren, choreografieren

25 Regie: Michael Elber und Jo Eisfeld; Premiere: 15.06.2009, Sternwarte Urania, Zürich. (ebd., S. 647).

26 Regie: Fortune Ruzungunde; Premiere: 13.01.2005, Casino-Saal Aussersihl, Zürich (ebd., S. 642f.).

27 Projektleitung: Michael Elber, künstlerische Leitung KROOG: Andrej Afonin; Premiere: 29.08.2008, Feriencamp Chaijka, Ivanovo-Gebiet, Russland (ebd., S. 646).

28 Musical, frei nach *Der Glöckner von Notre Dame* von Victor Hugo. Regie: Jacqueline Moro; Premiere: 16.10.2009, Segenskirche, Berlin (ebd., S. 647).

29 «Ein theatrales Traumgebilde, inspiriert von den Filmen *Jeder für sich und Gott gegen alle* von Werner Herzog, *The Elephant Man* von David Lynch und *Lenfant sauvage* von François Truffaut» (ebd., S. 647f.). Regie: Michael Elber; Premiere: 21.05.2010, Freies Werkstatt Theater Köln (FWT).

30 Performance im Rahmen des Festivals OKKUPATION! am 18.05.2011. Konzept: Michael Elber, Marcel Bugiel (ebd., S. 649).

31 Regie: Marcia Ferguson nach einem Konzept von Bruce Gladwin (Back to Back Theatre); aufgeführt am 11.05.2011 im Rahmen des Festivals OKKUPATION! (ebd., S. 649).

und konzipieren u. a. Urs Beeler, Tina Beyeler, Beat Fäh, Christine Faissler, Lisa Halbmann, Kathrin Iseli, Walter Koch, Jacqueline Moro, Fortune Ruzungunde, Caroline Ströhlin, Nicole Tondeur und Fiona Zolg.

Regelmässig wird Theater HORA – insbesondere seine Produktion *Die Lust am Scheitern* – in diesem Jahrzehnt nicht nur schweizweit, sondern auch ins Ausland (nach Deutschland, Frankreich, Österreich, Russland) zu Gastspielen vor allem im Rahmen von <integrativen> Theaterfestivals eingeladen.

Im April 2008 wird der HORA-Schauspieler Marcel Trinkler für seine schauspielerische Leistung in *Die Lust am Scheitern* im Hamburger Thalia Theater mit dem GoldenHans-Theaterpreis für behinderte Darstellerinnen und Darsteller ausgezeichnet. Neben ihm sind prägende Ensemblemitglieder dieser <klassischen> Phase u. a. Peter Keller, Lorraine Meier, Gérard Naphtaly, Regina Sauter, Frankie Thomas und Helen Züger. 2009 verlässt mit der Schauspielerin Madeleine Oertle die neben Michael Elber einzige Person, die seit der Gründung mit dabei war, die Gruppe.

Trotz der Übernahme des Theaters durch die Stiftung Züriwerk 2002 ist Michael Elber mit Herausforderungen konfrontiert, die Spuren hinterlassen. Ende 2007 zieht er sich zu einem halbjährigen Time-out aus allen Aktivitäten zurück. Die HORA-Gesamtleitung übergibt er definitiv an Giancarlo Marinucci. Er selbst bleibt künstlerischer Leiter des Schauspielensembles (zwischenzeitlich zusammen mit Jacqueline Moro).

2009 entsteht mit der Schauspiel-Berufsausbildung für Menschen mit Beeinträchtigungen unter der Leitung des Theaterpädagogen Urs Beeler eine dritte Abteilung bei Theater HORA.³²

Auf Marinuccis Initiative betätigt sich HORA ab 2007 auch wieder als Veranstalter eines internationalen Theaterfestivals, das jetzt biennial unter dem Label OKKUPATION! veranstaltet wird und in dessen Rahmen Bühnen der Zürcher Hochkultur (Schauspielhaus, Gessnerallee, Tanzhaus, Rote Fabrik u. a.) mit vermeintlicher Aussenseiterkunst <okkupiert> werden. Als künstlerischer Leiter wird Andreas

32 Vgl. dazu den Beitrag von Urs Beeler und das Gespräch zur HORA-Ausbildung in: Bugiel; Elber (Hrsg.), *Theater HORA*, a. a. O., S. 344–366, sowie den Beitrag von Andreas Klaeui im vorliegenden Sammelband, S. 256–261.

Meder engagiert, der u. a. auch die Leitung der <integrativen> Theaterfestivals Grenzenlos Kultur Mainz und No Limits Berlin innehat.

2011–2013: *Disabled Theater* und die Folgen

Während die Publikums- und Presse-Resonanz auf OKKUPATION! tendenziell zurückhaltend bleibt, entpuppt sich das Festival, und vor allem die Festivalausgabe 2011, auf einer anderen Ebene als durchschlagender Erfolg: als Schnittstelle zwischen der regulären und der <integrativen> Theaterszene, als Netzwerk und als Möglichkeit, über das Festival hinaus nachhaltige Kontakte zu knüpfen, wie z. B. zum Schauspielhaus Zürich und zur Roten Fabrik.

Nicht zuletzt kommt über OKKUPATION! eine Zusammenarbeit zustande, die das Standing von HORA in der nationalen und internationalen Kulturszene wie keine Arbeit zuvor verändern wird: das Konzept-Theaterstück *Disabled Theater* unter der Leitung des französischen Choreografen Jérôme Bel. Dessen überwältigender Erfolg führt letztlich dazu, dass es HORA heute nicht mehr nötig hat, Spielstätten zu <okkupieren>, da ihm diese auch so offen stehen. Auch aus diesem Grund wird das Festival OKKUPATION! nach der Ausgabe 2013 eingestellt.

Kein HORA-Stück zuvor ist so <einfach> wie *Disabled Theater* – es besteht im Grunde aus nicht mehr als einfachen schauspielerischen Aufgaben (wie sich vorzustellen und ein Tanz-Solo nach selbstgewählter Musik zu erarbeiten), Kostüme und Musik wählt das Ensemble selbst aus, und das Bühnenbild beschränkt sich auf ein Regiepult, Standardstühle, Wasserflaschen und ein helles Einheitslicht. Dank dem Netzwerk von Jérôme Bel findet die Premiere im Mai 2012 am Brüsseler kunstenfestivaldesarts statt, und das Projekt wird von der Kasseler documenta, der Essener Ruhrtriennale, dem Festival d'Avignon, dem Festival d'Automne à Paris und dem Berliner HAU Hebbel am Ufer koproduziert. Es folgen Einladungen an viele der renommiertesten Spielstätten weltweit, sodass die Produktion bis heute weit über 150 Mal gezeigt worden ist und weiter tourt – und zwar zumeist im Rahmen regulärer und nicht mehr <integrativer> Theaterveranstaltungen.

Im September 2012 gewinnt *Disabled Theater* an der Ruhrtriennale in zwei Kategorien den Children's Choice Award, im Dezember desselben Jahres erhält das Ensem-

ble für seine Leistung in diesem Projekt von der Theaterkommission der Stadt Zürich eine Anerkennungs-gabe von 10 000 CHF, 2013 wird die Produktion als eine der zehn bemerkenswertesten Theaterarbeiten, die in den letzten zwölf Monaten im deutschsprachigen Raum entstanden sind, zum Berliner Theatertreffen eingeladen – als erste Arbeit einer <integrativen> Theatergruppe überhaupt. Dort erhält die HORA-Schauspielerin Julia Häusermann für ihre Rolle in dem Stück den Alfred-Kerr-Darstellerpreis. Schliesslich wird *Disabled Theater* im Oktober 2013 mit einem der vier vom Bundesamt für Kultur verliehenen Schweizer Tanzpreise für aktuelles Tanzschaffen geehrt.

Der Erfolg von *Disabled Theater* verändert HORA. Erstmals in seiner Geschichte kann das Ensemble relevante Gastspiel-Einnahmen verbuchen. Medienberichte häufen sich. Zur organisatorischen Bewältigung der Gastspiele wird mit Kitty Ghnassia eine Produktionsleiterin angestellt.

Für die öffentliche Anerkennung der bisherigen künstlerischen Arbeit von HORA, wie sie massgeblich durch Michael Elber geprägt ist, bedeutet der Erfolg von *Disabled Theater* aber auch einen Paradigmenwechsel. Hat HORA bislang versucht, für eine gleichberechtigte Vielfalt unterschiedlichster ästhetischer Ansätze zu stehen, sieht es sich auf einmal dem Druck ausgesetzt, sich zu entscheiden: Theater für Eltern und Sozialpädagogen oder Theater für ein Hochkultur-Publikum? Repräsentationstheater oder Ästhetik des Performativen? Regionalliga oder Champions League?

Aber auch sonst entpuppt sich die Zeit nach *Disabled Theater* als markante Umbruchphase. Mit der ZHdK-Regie-Absolventin Nele Jahnke bekommt Michael Elber eine feste künstlerische Mitarbeiterin und Assistentin. In der Produktion *Paganini und ich*³³ übernimmt Ausbildungsleiter Urs Beeler in der zweiten Jahreshälfte 2012 erstmalig die Regie für eine Produktion mit dem gesamten Ensemble. Es kommt, vor allem in Bezug auf die älteren, <unausgebildeten> Ensemblemitglieder, zu Grundsatzdebatten hinsichtlich der zukünftigen Ausrichtung der HORA-Ästhetik. In deren Folge wird die definitive Entkoppelung des Schauspiel-Ensembles von der Abteilung Ausbildung beschlossen, die seitdem den Casino-Saal Aussersihl für sich alleine

33 «Eine musikalische Fantasie über Leidenschaft, Besessenheit, Liebe und Sexualität» (vgl. Bugiel; Elber [Hrsg.], *Theater HORA*, a. a. O., S. 650). Konzept, Regie: Urs Beeler; Premiere: 29.11.2012, Casino-Saal Aussersihl, Zürich.

nutzt. Nichtsdestotrotz verlassen Ende 2013 u. a. die beiden dienstältesten Schauspielenden, die HORA-«Legenden» Lorraine Meier und Peter Keller, das Ensemble.

HORA heute

Spätestens Anfang 2014, durch die Zusammenarbeit mit dem Berliner Puppentheater-Kollektiv DAS HELMI und der deutschen Performerin und Musikerin Cora Frost für die Produktion *Mars Attacks!*³⁴, hat Theater HORA einen Paradigmenwechsel vollzogen.

Nach *Mars Attacks!* werden zwei weitere «grosse» Zusammenarbeiten realisiert: mit der Berliner Gruppe Monster Truck und dem Schauspielhaus Zürich (*Goal Mania*, 2014)³⁵ sowie mit kraut_produktion (*Human Resources*, 2015). Daneben werden 2015 mit DAS HELMI in jeweils kürzester Produktionszeit eine Reihe kleinerer Stücke erarbeitet (u. a. *American Beauty*, *Hunger Games*, *Titanic*, *Jurassic World*, *Ein Bett mit tausend Kerzen*).

Als «In-House-Produktionen» entstehen im gleichen Jahr u. a. *Das ist Tanz*³⁶ und *Normalität. Ein Musical*. Im November 2015 versammelt das Berliner No-Limits-Festival diese Arbeiten von HORA ab 2014 in einer *Werkschau Theater HORA nach Jérôme Bel*.

Momentan, 2016, ist wieder eine «grosse» Zusammenarbeit in Vorbereitung, nun mit dem Schweizer Regisseur Milo Rau/IIPM und dem Schauspielhaus Zürich: *Die 120 Tage von Sodom*, Premiere im Februar 2017 im Zürcher Schiffbau/Box.³⁷

34 Eine radikale Neufassung von Tim Burtons *Independence-Day*-Parodie. Regie: Cora Frost, Florian Loycke; Premiere: 05.05.2014, Fabriktheater, Rote Fabrik, Zürich (vgl. dazu das Interview von Paola Gilardi mit Florian Loycke in der vorliegenden Publikation, S. 245-252).

35 Ein inszeniertes Para-WM-Fussball-Spektakel. Konzept: Manuel Gerst, Nele Jahnke, Julia Reichert; einzige Aufführung am 28.06.2014, Schiffbau, im Rahmen der Zürcher Festspiele (vgl. die Beschreibung auf der HORA-Website: <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=485&produktion=694>; letzter Zugriff: 10.08.2016).

36 Lecture Performance mit Julia Häusermann und Remo Zarantonello. Konzept: Marcel Bugiel (vgl. die Beschreibung auf der HORA-Website: <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=485&produktion=980>; letzter Zugriff: 09.08.2016).

37 Konzept, Regie: Milo Rau, nach Pier Paolo Pasolini und Donatien Alphonse François de Sade (vgl. die Ankündigung auf der Website des Schauspielhauses: <http://www.schauspielhaus.ch/spielplan/premierern/698-die-120-tage-von-sodom> (letzter Zugriff: 09.08.2016) sowie den Beitrag von Milo Rau in der vorliegenden Publikation, S. 91-94).

Vor allem aber steht zur Zeit das Langzeitprojekt *Freie Republik HORA* unter der künstlerischen Gesamtleitung von Michael Elber und Nele Jahnke im Zentrum der Arbeit des Ensembles, ein Labor zur Förderung <geistig behinderter> Regisseurinnen und Regisseure, Choreografinnen und Choreografen, Performancekünstlerinnen und -künstler, dessen dritte Phase im Sommer 2016 mit einer Retrospektive im Fabriktheater der Roten Fabrik abgeschlossen wird. Gezeigt werden dabei eigene Regiearbeiten der Ensemblemitglieder Gianni Blumer, Matthias Brücker, Sara Hess, Tiziana Pagliaro, Frankie Thomas und Nora Tosconi.³⁸ Wissenschaftlich begleitet wird Phase 3 vom interdisziplinären Forschungsprojekt *DisAbility on Stage* am Institute for the Performing Arts and Film (IPF) der Zürcher Hochschule der Künste unter der Leitung von Yvonne Schmidt.³⁹

Inzwischen sind rund die Hälfte der Mitglieder des Schauspielensembles Absolventinnen und Absolventen der HORA-Ausbildung unter Urs Beeler. Das gegenwärtige Bild von HORA prägen neben der Alfred-Kerr-Preis-Trägerin Julia Häusermann unter anderem die Ensemblemitglieder Gianni Blumer, Matthias Grandjean (seit dem Weggang von Meier und Keller der dienstälteste Schauspieler des Ensembles) und Fabienne Villiger.

Nach einer provisorischen Unterbringung im sogenannten Billard-Saal in unmittelbarer Nähe des HORA-Büros ist das Ensemble Anfang 2015 in den Backstein in der Roten Fabrik gezogen. Damit wurde auch räumlich eine unmittelbarere Anbindung an die reguläre freie Theaterszene Zürichs vollzogen.

Im Oktober 2015 erhält Theater HORA den mit 100 000 CHF dotierten Anerkennungspreis der Paul Schiller Stiftung, im Mai 2016 wird dem Ensemble der ebenfalls mit 100 000 CHF dotierte Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring, der wichtigste Schweizer Theaterpreis überhaupt, verliehen.

38 Die Retrospektive fand vom 29. Juni bis zum 4. Juli 2016 im Fabriktheater der Roten Fabrik in Zürich statt (vgl. die Beschreibung des Gesamtprojekts *Freie Republik HORA* und der einzelnen Inszenierungen auf der HORA-Website: <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=485&produktion=1046>; letzter Zugriff: 09.08.2016).

39 Vgl. dazu die Beiträge von Yvonne Schmidt und Sarah Marinucci in der vorliegenden Publikation, S. 219–230 und 234–241.

Für die Jahre 2016–2019 wird Theater HORA erstmalig ins Kulturleitbild der Stadt Zürich aufgenommen. Damit soll eine jährliche Förderung von 150 000 CHF verbunden sein.

Im Frühjahr 2016 nimmt HORA-Gründer Michael Elber aufgrund eines akuten Burn-outs zum zweiten Mal in der Geschichte des Theaters ein halbjähriges Time-out.

Theater HORA – Stiftung Züriwerk ist heute ein Betrieb mit 33 festen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, davon 22 mit Anspruch auf eine Invaliditätsrente (IV) und elf ohne, die in insgesamt drei voneinander unabhängig funktionierenden Abteilungen arbeiten. Es gibt 15 feste Stellen im Schauspielensemble, sechs bis sieben in der Ausbildung sowie vier in der HORA'BAND. Die übrigen neun fix angestellten HORA-Mitarbeiterinnen und -mitarbeiter wirken ‹hinter den Kulissen› und sind für die Gesamtleitung, die künstlerische Leitung des Schauspielensembles, die Dramaturgie, die Produktionsleitung, die Leitung der Ausbildung und das Sekretariat zuständig.

**«Leider sind im Theater
Geschichten nicht
mehr so wichtig. Das
habe ich gerne,
wenn man Geschichten
probt, denn die
Entwicklung vom Anfang
bis zum Schluss ist
interessant [...].
Mit dem Theater bin ich
offener geworden,
früher bin ich weniger auf
die Menschen zugegan-
gen, ich habe sie nicht so
viel umarmt.»**

Remo Beuggert, 34 Jahre

**«Ich mache gerne Regie,
weil ich kann mal
draussen hocken und
Wein trinken und die
anderen müssen Theater
spielen, das ist das
Geilste (*lacht*). Früher
war ich schüch, ich
habe mich nicht ganz
getraut zu zeigen,
was ich konnte, aber jetzt
konnte ich mich
verändern, ich habe jetzt
den Mut fürs Theater.
Später möchte ich auf
den roten Teppich
laufen, zum Beispiel mit
der Jennifer Lawrence
oder mit der
Fabienne Villiger.»**

Gianni Blumer, 27 Jahre

Marcel Bugiel

Théâtre HORA : Histoire de 1993 à aujourd'hui

Ce texte retrace les étapes les plus importantes de l'évolution artistique et institutionnelle du Théâtre HORA de sa fondation en 1993 à aujourd'hui. Une présentation détaillée avec textes et images ainsi que des portraits des membres de la compagnie, accompagnés par la théâtrographie complète jusqu'à 2014, se trouvent dans l'ouvrage *Theater HORA - Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*, publié sous la direction de Michael Elber et Marcel Bugiel.¹

1993–2002 : la phase pionnière

Inspiré par une représentation de la compagnie de théâtre "intégratif" Thikwa de Berlin à la Gessnerallee à Zurich, le metteur en scène et pédagogue de théâtre Michael Elber fonde en 1993, avec la spécialiste en agogique Gerda Fochs, le Théâtre HORA, une association dont le but est « d'offrir un cadre théâtral professionnel à des comédiennes et comédiens "handicapés mentaux" talentueux »². HORA appartient ainsi aux derniers pionniers du "théâtre intégratif", une génération qui ne veut plus faire du théâtre avec des "handicapés mentaux" pour des raisons thérapeutiques, d'occupation ou de politique d'intégration, mais avant tout pour des raisons artistiques, afin de contribuer à l'offre cul-

1 Marcel Bugiel ; Michael Elber (éd.), *Theater HORA - Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*, Berlin : Theater der Zeit, 2014.

2 Ibid., p. 436.

turelle régulière. La troupe est alors constituée de femmes handicapées mentales que Michael Elber a connues lors d'un cours de théâtre qu'il a dirigé au foyer Schanzacker de Zurich.³ HORA vient du nom d'un des personnages de la première production de la troupe : *Aber Zeit ist Leben. Und das Leben wohnt im Herzen* (1993)⁴, une adaptation du roman *Momo* de Michael Ende. Dans cette histoire, Maître HORA est le gardien du temps.

En 1995, le Théâtre HORA monte pour la première fois une pièce sans être lié à une institution pour personnes handicapées : *An-Sehen oder gsehsch mi?* – librement inspirée de *City Lights [Les Lumières de la ville]* de Charlie Chaplin – dont la première a lieu le 8 juin 1995 au Théâtre Rigiblick à Zurich.⁵ C'est aussi la première production de HORA qui, grâce à un soutien de la Jeune Chambre Economique de Zurich, part en tournée dans plusieurs communes du canton. *An-Sehen oder gsehsch mi?* est aussi le point de départ du film documentaire *Aber auch ich* de Urs Wäckerli, projeté en première mondiale l'été 1999 au Festival du film de Locarno.⁶

En 1995 toujours, malgré des risques financiers significatifs, HORA se dote de ses propres salles de répétition – tout d'abord au Depot Hardturm, puis en début de l'année 1997 à la Hohlstrasse 201 à Zurich.

HORA reçoit un encouragement culturel de la ville pour la première fois en 1997, pour la création *Lennie und George*⁷ – d'après le récit de John Steinbeck *Of Mice and Men [Des souris et des hommes]* –, grâce notamment à la présence de Krishan Krone, un comédien professionnel non handicapé, et de Nicole Tondeur, co-metteuse en scène issue de la scène théâtrale régulière.

Avec *Drehum – La mode folie*, défilé de mode présenté le 29 septembre 1998 dans la discothèque zurichoise branchée Kaufleuten devant 700 spectatrices et spectateurs⁸, et au cours duquel se succèdent aussi bien des mannequins handicapés que non handicapés, Michael Elber se désengage pour la première fois entièrement de la direction artistique d'un projet de HORA. Quarante vêtements y sont

3 Ibid., p. 76.

4 Mise en scène : Michael Elber ; première : 15.01.1993, Théâtre Rigiblick, Zurich (ibid., p. 76 et 636).

5 Ibid., p. 636.

6 Ibid., p. 79 et 636.

7 Première le 10.10.1997 à la Rote Fabrik de Zurich (ibid., p. 81).

8 Ibid., p. 83.

montrés, conçus par des stylistes ayant un handicap mental sous la direction de la plasticienne et sculptrice allemande Ursula Sax.⁹ Depuis, HORA alterne les mises en scène réalisées par Michael Elber lui-même, celles qu'il co-réalise et celles qu'il confie à des metteurs en scène ou à des chorégraphes invités.

Les membres déterminants des dix premières années de HORA sont entre autres Silvia Casiraghi, Andreas Grande, Nils Huber, Rolf Imper, Peter Keller, Gérard Naphtaly, Heidi Pfund, Peter Rüttimann et Andrea Wittwer.

Lors de cette décennie, d'un point de vue formel, presque chaque projet est un jalon qui permet au directeur artistique Michael Elber d'explorer de nouvelles voies du travail théâtral avec des comédiennes et des comédiens "handicapés mentaux". Il expérimente sans cesse de nouveaux formats, qui vont d'une installation performative (*Ich ohne Wir aus der Ohnemichwelt*, 1996)¹⁰, d'après des textes de Birger Sellin et des motifs de *En attendant Godot* de Beckett, à une adaptation d'un classique de Shakespeare (*All the World Is a Stage*, librement adapté de *As You Like It*, 1999)¹¹ et de la performance de danse butō (*Wir sind solcher Zeugs wie der zu träumen*, 1999)¹² à une comédie musicale de deux personnages, librement inspirée par *Les chaises* de Ionesco (*Up and Down*, 2000)¹³.

Esthétiquement, le travail de cette première phase tente de valoriser le plus possible les particularités des membres de la troupe et d'affirmer une certaine anarchie sur la scène notamment par le choix de comédiennes et comédiens totalement "déalés". Un point fort est atteint avec *Die Lust am Scheitern*, une « improvisation zéro » qui fait aujourd'hui encore partie du répertoire de la troupe et qui est considérée par Michael Elber comme « notre projet de prédilection absolu et [...] l'essence de notre travail. »¹⁴

9 Ibid.

10 Mise en scène : Michael Elber ; première le 03.06.1996 au Depot Hardturm, Zurich, dans le cadre du Festival *Jenseits* organisé par HORA (ibid., p. 82 et 637).

11 Librement inspiré du *Songe d'une nuit d'été* ; mise en scène : Michael Elber, Nicole Tondeur ; première : 03.06.1999, Théâtre Rigiblick, Zurich (ibid., p. 85 et 639).

12 Solo de Madeleine Oertle ; mise en scène : Michael Elber ; première : 09.06.1999, Théâtre Rigiblick, Zurich (ibid., p. 86 et 639).

13 Mise en scène : Michael Elber ; première : 29.03.2000, Théâtre Rigiblick, Zurich (ibid., p. 87 et 639).

14 Mise en scène : Michael Elber, Beat Fäh ; première : 01.09.2000, Passage souterrain Escher-Wyss (ibid., p. 88).

De 1993 à 2002, en plus de ses 16 différentes productions de théâtre, danse, musique, défilé de mode et performance, dont 13 sous la direction ou la co-direction de Michael Elber, le Théâtre HORA initie et organise des expositions artistiques et des festivals de théâtre. L'intérêt des médias pour le Théâtre HORA et la demande du public grandissent au cours de la première décennie. En 1998, l'ensemble reçoit le Prix social et culturel des entreprises ZFV. En 2000, *Lennie und George* est la première production de HORA invitée à l'étranger.¹⁵

Durant cette période, la survie économique du théâtre reste pourtant précaire. HORA est plusieurs fois menacé de faillite. Longtemps, la création souhaitée d'un atelier culturel financé par des fonds publics pour des personnes avec un "handicap mental" ne se réalise pas.

Ce n'est qu'à la fin de l'année 1999 que la situation commence petit à petit à s'améliorer. Au début de l'année 2000, HORA se dote d'un directeur général, Giancarlo Marinucci, engagé dans un premier temps à un taux d'occupation de 30 %.

2002–2011 : La phase "classique"

En 2002, l'un des objectifs pour lesquels Michael Elber s'est battu dès le début se réalise : HORA est intégré à la Fondation Züriwerk en tant qu'atelier de théâtre. Toutes les collaboratrices et tous les collaborateurs de HORA – la direction artistique et administrative ainsi que les membres de la troupe – reçoivent un salaire mensuel fixe pour leur travail théâtral. Les répétitions sont reconnues comme temps de travail et ne doivent plus se dérouler en fin de service. Toutefois, chez Züriwerk, le financement et les heures de travail des membres de HORA sont calculés selon la réalité des ateliers pour handicapés et non selon celle d'une entreprise théâtrale, dont le financement reste toujours précaire.

Pendant l'été 2003, le théâtre investit un nouveau lieu de production et de représentation, le Casino-Saal Aussersihl.

Après *Die Lust am Scheitern*, Michael Elber cherche des moyens pour transposer à d'autres formes de théâtre la liberté découverte à travers cette « improvisation zéro ».

15 HORA donne une représentation au Festival Grenzgänger à Trèves (D) le 23.10.2000 et à Graz (A) à la mi-décembre (ibid., p. 637).

De cette quête naît ce qui, comparé à d'autres troupes de théâtre "intégratif", est considéré comme l'esthétique "classique" de HORA : une remise en question enthousiaste de la norme, une célébration controversée de l'"imperfection", du non conventionnel, de l'imprévisible et de l'incorrect. Tous ces spécificités se reflètent aussi dans des productions comme *Nach allen Regeln der Kunst* (2001)¹⁶, *Idyll – Der Fehler ist das Salz des Lebens*¹⁷ ou *I can't dance*¹⁸ – et cette esthétique se poursuit jusqu'à aujourd'hui avec *Disabled Theater*¹⁹ de Jérôme Bel ainsi qu'avec *Human Resources*²⁰ et *Normalität. Ein Musical*²¹.

La décennie est aussi marquée par une diversité des formes. On trouve des créations originales inspirées de films classiques comme *Il sogno della vita* (2004)²² d'après *La strada* de Federico Fellini, des détours vers le théâtre de plein air ou le théâtre de masques comme *Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind* (2005)²³, des adaptations de textes classiques comme *Faust 1 & 2* (2008 et 2011)²⁴, la pièce radiophonique

16 « Un spectacle de danse autour des règles, des normes, de l'ordre et de la violation des règles, du mépris des normes et de la lutte contre l'ordre. » (Ibid., p. 641). Conception, chorégraphie, mise en scène : Fiona Zolg ; première : 02.05.2001, Théâtre Rigiblick, Zurich.

17 Chorégraphie, scénographie : Tina Beyeler, Caroline Ströhlin, Fiona Zolg ; première : 03.04.2003, Théâtre Rigiblick, Zurich (ibid., p. 642).

18 Performance de danse inspirée par l'histoire de *Struwwelpeter* [Pierre l'ébouriffé] ainsi que par *The Show must Go On* de Jérôme Bel. Mise en scène : Michael Elber ; première : 23.09.2010, dans le cadre du Festival Grenzenlos à Mainz (ibid., p. 648).

19 Conception : Jérôme Bel ; dramaturgie : Marcel Bugiel ; première : 10.05.2012 dans le cadre du kunstenfestivaldesarts à Bruxelles (ibid., p. 650).

20 « Un délire collectif de kraut_produktion et du Théâtre HORA, [...] pour célébrer la marginalité, la vie en dehors du système économique. » (Cf. la description sur le site Internet de HORA : <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=485&produktion=793> ; consulté le 09.08.2016). Mise en scène :

Michael Schröder ; première : 03.03.2015, Fabriktheater, Rote Fabrik, Zurich.

21 « Pendant quelques instants, sur scène, se réalise la dernière utopie peut-être encore intacte de notre époque : une vie comme dans une comédie musicale petite-bourgeoise. L'idylle parfaite. » (Cf. la description sur le site Internet de HORA : <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=485&produktion=794> ; consulté le 09.08.2016). Mise en scène : Nele Jahnke ; première : 05.06.2015, Fabrik Theater, Rote Fabrik, Zurich.

22 Mise en scène : Michael Elber, Nicole Tondeur ; première : 24.03.2004, Casino-Saal Aussersihl, Zurich (cf. Bugiel ; Elber [éd], *Theater HORA*, op. cit., p. 642).

23 Mise en scène : Michael Elber, Kathrin Iseli ; première : 11.08.2005, MFO-Park, Zurich (ibid., p. 643).

24 « Une sorte de comédie musicale sur le perfectionnisme. » (Ibid., p. 646). Mise en scène, scénographie, décor : Michael Elber ; première 12.12.2008, Casino-Saal Aussersihl, Zurich.

Höhra - Andromeda Tapes (2009)²⁵, etc. Des collaborations avec d'autres artistes et compagnies ont lieu à intervalles réguliers, ainsi : en 2005, les contes africains *Amanzi! Grosse Tiere und kleine Tiere* montés avec des musiciennes et des musiciens handicapés physiques venant du Zimbabwe²⁶, en 2008 l'« improvisation zéro » *Das Lächeln aus Versehen* avec KROOG, un groupe « intégratif » de Russie²⁷, en 2009 *Quasimodo Geniti* avec la chorale de jeunes VoiceSteps²⁸, en 2010 *Menschen! Formen!* avec des comédiennes et des comédiens « valides » allemands dans le cadre du Festival Sommerblut à Cologne²⁹ et en 2011 *Das Schiff der Träume* sur un bateau de croisière du lac de Zurich avec le musicien Nils Frahm et plus de 40 performers internationaux³⁰ ou encore la performance vidéo *The Democratic Set* avec les Australiens de Back to Back Theatre³¹.

S'y ajoutent une multitude de productions plutôt « petites » avec à chaque fois un nombre limité de représentations.

Dès 1997, parallèlement au théâtre, HORA fait des tentatives pour fonder un groupe de musique. En 2005, le projet aboutit enfin par la création du HORA'BAND, dirigé par Roli Strobel. Il deviendra le deuxième département du théâtre HORA, indépendant de la troupe théâtrale. Jusqu'en 2010, deux CDs sont enregistrés : *So schön wie nie* (2008) et *Raumschiff HORA* (2010).

De fin 2002 à fin 2011, HORA réalise en tout 37 projets, dont « seuls » 16 sont dirigés ou co-dirigés par Michael Elber. Urs Beeler, Tina Beyeler, Beat Fäh, Christine Faissler, Lisa Halbmann, Kathrin Iseli, Walter Koch, Jacqueline Moro,

25 Mise en scène : Michael Elber et Jo Eisfeld ; première : 15.06.2009, Sternwarte Urania, Zurich (ibid., p. 647).

26 Mise en scène : Fortune Ruzungunde ; première : 13.01.2005, Casino-Saal Aussersihl, Zurich (ibid., p. 642-3).

27 Direction du projet : Michael Elber ; direction artistique : Andrej Afonin (KROOG) ; première : 29.08.2008, Colonie de vacances Chaijka, région d'Ivanovo, Russie (ibid., p. 646).

28 Comédie musicale librement inspirée de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo. Mise en scène : Jacqueline Moro ; première : 16.10.2009, Segenskirche, Berlin (ibid., p. 647).

29 Une rêverie théâtrale, inspirée par les films *Jeder für sich und Gott gegen alle* [Chacun pour soi et Dieu contre tous] de Werner Herzog, *The Elephant Man* [L'homme éléphant] de David Lynch et *L'enfant sauvage* de François Truffaut. Mise en scène : Michael Elber ; première : 21.05.2010, Freies Werkstatt Theater (FWT) Cologne (ibid., p. 647-8).

30 Performance présentée le 18.05.2011 dans le cadre du Festival OKKUPATION!. Conception : Michael Elber, Marcel Bugiel (ibid., p. 649).

31 Mise en scène : Marcia Ferguson d'après un concept de Bruce Gladwin (Back to Back Theatre) ; présenté le 11.05.2011 dans le cadre du Festival OKKUPATION! (ibid., p. 649).

Fortune Ruzungunde, Caroline Ströhlin, Nicole Tondeur et Fiona Zolg mettent également en scène, chorégraphient et créent pour la compagnie.

Au cours de ces dix années, le Théâtre HORA est régulièrement invité – surtout avec le spectacle *Die Lust am Scheitern* – à jouer dans des festivals de théâtre “intégratif” à l'étranger (Allemagne, France, Autriche, Russie).

En avril 2008, Marcel Trinkler, comédien de HORA, est récompensé par le Prix de théâtre GoldenHans pour acteurs handicapés, qui lui est remis au Théâtre Thalia à Hambourg. Les autres membres déterminants de cette phase “classique” sont entre autres Peter Keller, Lorraine Meier, Gérard Naphtaly, Regina Sauter, Frankie Thomas et Helen Züger. En 2009, la comédienne Madeleine Oertle quitte le groupe. Elle était, avec Michael Elber, la seule à être là depuis les débuts de la troupe.

Malgré l'intégration du théâtre à la fondation Züriwerk en 2002, Michael Elber doit faire face à des écueils qui laissent des traces. En 2007, il se retire de toutes ses activités pour prendre une pause de six mois. Il transmet définitivement la direction générale de HORA à Giancarlo Marinucci, mais demeure le directeur artistique de la troupe (dans l'intervalle avec Jacqueline Moro).

En 2009, le Théâtre HORA se dote d'un troisième département, celui de la formation professionnelle de comédien pour personnes ayant un handicap, sous la direction du pédagogue de théâtre Urs Beeler.³²

A l'instigation de Giancarlo Marinucci, en 2007, HORA lance un festival de théâtre international, qui a lieu tous les deux ans sous le label OKKUPATION! et dans le cadre duquel des lieux de la culture d'élite zurichoise (Schauspielhaus, Gessnerallee, Tanzhaus, Rote Fabrik, entre autres) sont “occupées” par de l'art supposé marginal. Andreas Meder, qui dirige notamment les festivals de théâtre “intégratif” Grenzenlos Kultur à Mainz et No Limits à Berlin, est engagé comme directeur artistique.

32 Voir la contribution de Urs Beeler et l'entretien sur la formation HORA dans : Bugiel ; Elber (éd.), *Theater HORA*, op. cit., p. 344-366 ainsi que l'article de Andreas Klauwi dans ce recueil, p. 256-261.

2011–2013 : *Disabled Theater* et ses conséquences

D'un côté, la résonance d'OKKUPATION! auprès du public et de la presse reste plutôt mesurée, mais de l'autre, le Festival, en particulier l'édition 2011, est aussi un succès marquant : il établit une passerelle entre la scène théâtrale régulière et "intégrative", tout en représentant un réseau et une possibilité, au-delà du festival, de nouer des contacts durables par exemple avec le Schauspielhaus Zurich et la Rote Fabrik.

Bien plus qu'OKKUPATION!, c'est néanmoins une autre collaboration qui va changer le statut de HORA sur la scène culturelle nationale et internationale comme aucune autre production auparavant : la pièce conceptuelle *Disabled Theater*, dirigée par le chorégraphe français Jérôme Bel. Grâce à son succès fulgurant, HORA n'a désormais plus besoin d'"occuper" des théâtres officiels, les portes lui sont ouvertes. C'est aussi l'une des raisons de l'arrêt du Festival OKKUPATION! après l'édition de 2013.

Aucune autre œuvre de HORA n'a jamais été aussi "simple" que *Disabled Theater*. En fait, il s'agit d'une série de simples tâches à accomplir sur scène (comme se présenter ou élaborer un solo de danse sur une musique qu'on a sélectionnée soi-même). Chacun des actrices et acteurs de la troupe choisit son costume et sa musique et le décor se limite à un pupitre de metteur en scène, des chaises banales, des bouteilles d'eau et un éclairage sans effet. Grâce aux relations de Jérôme Bel, la première du spectacle peut avoir lieu en mai 2012 au kunstenfestivaldesarts à Bruxelles et la pièce peut être coproduite par documenta à Kassel, la Triennale de la Ruhr à Essen, le Festival d'Avignon, le Festival d'Automne à Paris et HAU Hebbel am Ufer à Berlin. Le spectacle est invité par de nombreux théâtres renommés à travers le monde ; jusqu'à présent il a été donné plus de 150 fois et continue à tourner, le plus souvent dans le cadre de programmations ordinaires et non plus "intégratives".

En septembre 2012, *Disabled Theater* remporte le Children's Choice Award dans deux catégories à la Triennale de la Ruhr. En décembre de la même année, la commission de théâtre de la Ville de Zurich récompense la troupe d'un prix de 10 000 CHF. En 2013, la production est reconnue comme l'une des dix meilleures œuvres germanophones créées au cours des douze derniers mois et est invitée aux

Rencontres théâtrales de Berlin. Julia Häusermann, l'une des comédiennes de HORA, y reçoit le Prix d'interprétation Alfred-Kerr pour son rôle dans la pièce. Enfin, en octobre 2013, *Disabled Theater* est récompensé par l'un des quatre prix de création actuelle de danse décernés par l'Office fédéral de la culture.

Le succès de *Disabled Theater* transforme HORA. Pour la première fois depuis sa fondation, la troupe peut engranger des revenus considérables avec ses représentations. Les recensions se multiplient dans les médias. Une directrice de production, chargée de l'organisation de spectacles, est engagée en la personne de Ketty Ghnassia.

Mais le succès de *Disabled Theater* signifie aussi un changement de paradigme en ce qui concerne la reconnaissance officielle du travail culturel de HORA tel que Michael Elber l'avait développé. HORA, qui avait essayé jusque là de suivre des approches esthétiques différentes, doit se décider : continuer à faire un théâtre pour les parents et les travailleurs sociaux ou créer des productions pour un public de haut niveau culturel ? Ligue régionale ou Champions League ?

La période qui suit *Disabled Theater* est une phase de transition importante. Nele Jahnke, diplômée en mise en scène à la Haute école des arts de Zurich, est engagée en tant que collaboratrice artistique et assistante de Michael Elber. Lors du deuxième semestre 2012, Urs Beeler, le responsable de la formation, met pour la première fois en scène toute la troupe dans la pièce *Paganini und ich*.³³ Il en résulte des débats de fond concernant les membres les plus anciens et "non formés" de la troupe et l'esthétique vers laquelle HORA veut s'orienter à l'avenir. Finalement, HORA décide de séparer définitivement la compagnie théâtrale et le département de la formation. Ce dernier peut disposer entièrement des espaces du Casino-Saal Aussersihl. A la fin de l'année 2013, les deux acteurs "légendaires" de HORA et doyens d'ancienneté, Lorraine Meier et Peter Keller, quittent la troupe.

33 « Une fantaisie musicale sur la passion, la possession, l'amour et la sexualité. » (Bugiel ; Elber [éd.], *Theater HORA*, op. cit., p. 650). Conception, mise en scène : Urs Beeler ; première : 29.11.2012, Casino-Saal Aussersihl, Zurich.

HORA aujourd'hui

Au début de l'année 2014, le théâtre HORA change de modèle en collaborant avec DAS HELMI, collectif berlinois spécialisé dans le théâtre de marionnettes, et la performeuse et musicienne Cora Frost dans *Mars Attacks!*.³⁴ Après *Mars Attacks!*, il mène deux autres grandes collaborations, avec le groupe berlinois Monster Truck et le Schauspielhaus Zurich (*Goal Mania*, 2014)³⁵ ainsi qu'avec kraut_produktion (*Human Resources*, 2015). En 2015, HORA présente une série de petites pièces de théâtre, toutes créées très rapidement, avec DAS HELMI (dont *American Beauty*, *Hunger Games*, *Titanic*, *Jurassic World*, *Ein Bett mit tausend Kerzen*).

Les créations produites cette même année à l'interne sont : *Das ist Tanz*³⁶ et *Normalität. Ein Musical*. En novembre 2015, le festival No Limits à Berlin réunit les œuvres montées par HORA depuis 2014 dans *Werkschau Theater HORA nach Jérôme Bel*.

A l'heure actuelle, en 2016, une "grande" collaboration est à nouveau en préparation, en particulier avec le metteur en scène suisse Milo Rau / IIPM et le Schauspielhaus Zurich : *Die 120 Tage von Sodom*, première en février 2017 au Schiffbau / Box à Zurich.³⁷

Actuellement, c'est surtout le projet à long terme *Freie Republik HORA*, sous la direction artistique de Michael Elber et Nele Jahnke, qui occupe la troupe. Ce laboratoire, dont la troisième phase s'est terminée en été 2016 par une rétrospective au Fabriktheater de la Rote Fabrik, se propose d'encourager des metteurs en scène, des chorégraphes et des artistes performers "handicapés mentaux". Dans le cadre

34 Une nouvelle et radicale version de la parodie du film *Independence Day* réalisée par Tim Burton. Mise en scène : Cora Frost, Florian Loycke ; première : 05.05.2014, Fabriktheater, Rote Fabrik, Zurich (cf. l'entretien de Paola Gilardi avec Florian Loycke dans cette publication, p. 245-252).

35 Une mise en spectacle de la Coupe du Monde de football pour handicapés. Conception : Manuel Gerst, Nele Jahnke, Julia Reichert ; unique représentation le 28.06.2014, au Schiffbau, dans le cadre des Zürcher Festspiele (cf. la description sur le site Internet de HORA : <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=485&produktion=694> ; consulté le 10.08.2016).

36 Lecture Performance avec Julia Häusermann et Remo Zantonello. Conception : Marcel Bugiel (cf. la description sur le site Internet de HORA : <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=485&produktion=980> ; consulté le 09.08.2016).

37 Conception, mise en scène : Milo Rau, selon Pier Paolo Pasolini et Donatien Alphonse François de Sade (cf. la présentation sur le site Internet du Schauspielhaus : <http://www.schauspielhaus.ch/spielplan/Premieren/698-die-120-tage-von-sodom> ; consulté le 09.08.2016) et la version française de la contribution de Milo Rau dans cette publication, p. 95-98.

de cette troisième phase, six acteurs de la troupe – Gianni Blumer, Matthias Brücker, Sara Hess, Tiziana Pagliaro, Frankie Thomas et Nora Tosconi – ont eu l’occasion de présenter leurs propres mises en scène.³⁸ La phase 3 a été accompagnée scientifiquement par le projet de recherche interdisciplinaire *DisAbility on Stage* de l’Institute for the Performing Arts and Film (IPF) de la Haute école des arts de Zurich, sous la direction de Yvonne Schmidt.³⁹

La moitié des membres de la troupe de comédiens a suivi la formation HORA donnée par Urs Beeler. Outre la lauréate du Prix Alfred Kerr Julia Häusermann, les acteurs phares de la compagnie HORA sont aujourd’hui Gianni Blumer, Matthias Grandjean (devenu le doyen de la troupe depuis le départ de Meier et Keller) et Fabienne Villiger.

Après un séjour provisoire dans la “salle de billard” à proximité des bureaux de HORA, la troupe a déménagé début 2015 dans l’espace Backstein à la Rote Fabrik. Le lien direct avec la scène de théâtre régulière et libre de Zurich est ainsi tissé.

En octobre 2015, le Théâtre HORA obtient la distinction de la fondation Paul-Schiller doté de 100 000 CHF. En mai 2016, il est récompensé par le Grand Prix suisse de théâtre / Anneau Hans-Reinhart, la plus haute distinction du théâtre en Suisse.

Le Théâtre HORA fera partie du programme stratégique culturel de la Ville de Zurich pour la période 2016–2019. Cette consécration est liée à une subvention annuelle de 150 000 CHF.

Au printemps 2016, le fondateur de HORA Michael Elber prend pour la deuxième fois de l’histoire du Théâtre une pause de six mois en raison d’un burn-out.

Le Théâtre HORA – Fondation Züriwerk est aujourd’hui une entreprise qui emploie 33 collaboratrices et collaborateurs fixes, dont 22 au bénéfice d’une rente d’invalidité (AI) et 11 qui ne le sont pas. Ils travaillent pour l’un des trois départements, indépendants les uns des autres. La troupe de théâtre comprend 15 places fixes, la formation six à sept et le HORA’BAND quatre. Les neuf collaboratrices

38 La rétrospective a eu lieu du 29 juin au 4 juillet 2016 à la Rote Fabrik, Fabriktheater à Zurich (cf. la description du projet *Freie Republik HORA* ainsi que des 6 mises en scène sur le site Internet de HORA : <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l=485&produktion=1046>; consulté le 09.08.2016).

39 Cf. les contributions de Yvonne Schmidt et de Sarah Marinucci dans cette publication, p. 219–230 et 234–241.

et collaborateurs fixes restant travaillent “derrière les coulisses” et sont responsables de la direction générale, de la direction artistique, de la dramaturgie, de la production, de la formation et du secrétariat.



Die ehemaligen HORA-Schauspieler Andy Wittwer und Bruno Pavoni in *An-Sehen* oder *Gesch mi?*, frei nach *City Lights* von Charlie Chaplin, Theater Rigiblick, Zürich, 08.06.1995 (Premiere). Regie: Michael Elber
Foto: © Sandro Haug / Theater HORA

Marcel Bugiel

Theater HORA: Momenti salienti dal 1993 fino ad oggi

Il presente testo ripercorre le tappe fondamentali dell'evoluzione istituzionale e artistica del Theater HORA dalla sua fondazione, nel 1993, fino ad oggi. Una descrizione più dettagliata, in parole e immagini, del percorso artistico come pure una presentazione di tutti i membri della compagnia e la teatrografia completa fino al 2014 sono contenuti nel volume *Theater HORA – Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*, a cura di Marcel Bugiel e Michael Elber.¹

1993–2002: la fase pionieristica

Il regista e pedagogo teatrale Michael Elber, ispirato da uno spettacolo della compagnia “integrativa” Theater Thikwa di Berlino alla Gessnerallee di Zurigo, nel 1993 fonda insieme alla specialista in agogia Gerda Fochs l'Associazione Theater HORA, il cui obiettivo è «offrire ad attrici e attori talentuosi con una “disabilità mentale” la possibilità di fare teatro in modo professionistico.»² L'istituzione del Theater HORA si situa dunque nell'ultima fase pionieristica del cosiddetto “teatro integrativo”, le cui attività teatrali con persone affette da una “disabilità mentale” non avevano intenti terapeutici o di politica d'integrazione, bensì artistici, si proponevano cioè di contribuire all'offerta culturale

1 Marcel Bugiel; Michael Elber (a cura di), *Theater HORA – Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*, Berlino: Theater der Zeit, 2014.

2 Idem, p. 436.

regolare. In questo periodo la compagnia è costituita esclusivamente da un gruppo di donne del foyer Schanzacker di Zurigo, con cui Michael Elber aveva già lavorato nell'ambito di un corso di teatro da lui diretto.³ Il nome HORA deriva da un personaggio della prima produzione della compagnia, *Aber Zeit ist Leben. Und das Leben wohnt im Herzen* (1993)⁴, un libero adattamento del celebre «romanzo fantastico» *Momo* di Michael Ende, in cui Mastro HORA è il custode del tempo.

Nel 1995 il Theater HORA realizza per la prima volta una pièce senza legami con un determinato foyer per persone disabili: *An-Sehen oder gsehsch mi? [Ri-guardo o mi vedi?]*, liberamente ispirato al film *City Lights [Luci della città]* di Charlie Chaplin, che ha debuttato l'8 giugno 1995 al Teatro Rigiblick di Zurigo.⁵ Si tratta anche della prima produzione con cui la compagnia, grazie al sostegno della Giovane Camera di Commercio di Zurigo, riesce ad organizzare una tournée in varie località del cantone. Il regista e musicista Urs Wäckerli ha inoltre tratto spunto da questa pièce per il suo documentario *Aber auch ich*, presentato in prima mondiale nell'ambito del Festival del film di Locarno nell'estate del 1999.⁶

Sempre nel 1995 – malgrado i rischi finanziari non indifferenti – HORA si dota di una sala prove, dapprima nel Depot Hardturm e in seguito, dal gennaio del 1997, alla Hohlstrasse 201 di Zurigo.

Nel 1997 HORA ottiene per la prima volta un sostegno da parte del settore Promozione culturale della città di Zurigo – per la produzione *Lennie und George*⁷, liberamente tratta dal romanzo di John Steinbeck *Of Mice and Men [Uomini e topi]* –, probabilmente anche grazie al fatto di avere ingaggiato l'attore professionista non disabile Krishan Krone e la regista Nicole Tondeur, appartenente alla scena indipendente “regolare”.

Con la sfilata di moda *Drehum: La mode folie* – presentata il 29 settembre 1998 «al Kauffleuten, uno dei club più esclusivi di Zurigo, davanti a 700 spettatrici e spettatori»⁸ e

3 Idem, p. 76.

4 Regia: Michael Elber; prima: 15.01.1993, Teatro Rigiblick, Zurigo (idem, pp. 76 e 636).

5 Idem, p. 636.

6 Idem, p. 79 e 636.

7 Lo spettacolo debutta il 10.10.1997 alla Rote Fabrik di Zurigo (idem, p. 81).

8 Idem, p. 83.

alla quale prendono parte modelle e modelli professionisti, disabili e non – Michael Elber cede completamente per la prima volta la direzione artistica di un progetto del Theater HORA a un'altra persona: in passerella sfilano 40 costumi creati da stiliste e stilisti con una disabilità mentale sotto la direzione dell'artista e scultrice tedesca Ursula Sax.⁹ Da allora il Theater HORA realizza in alternanza spettacoli di cui Elber cura la regia, altri in collaborazione con una o un co-regista o altri ancora ai quali la regia è affidata completamente a registe/i o coreografe/i esterni.

Fra i membri della compagnia che hanno segnato in modo significativo il primo decennio di attività del Theater HORA figurano Silvia Casiraghi, Andreas Grande, Nils Huber, Rolf Imper, Peter Keller, Gérard Naphtaly, Heidi Pfund, Peter Rüttimann e Andrea Wittwer.

Sul piano formale, quasi tutti i progetti di questa prima fase possono essere considerati pietre miliari con cui il direttore artistico Michael Elber sperimenta nuove possibilità di fare teatro con attrici e attori “disabili mentali”, passando da un'installazione performativa (*Ich ohne Wir aus der Ohnemichwelt*, 1996)¹⁰, ispirata a testi di Birger Sellin e motivi da *En attendant Godot* di Beckett, e da un adattamento di un classico di Shakespeare (*All the World is a Stage*, 1999)¹¹ a una performance di danza butō (*Wir sind solcher Zeugs wie der zu träumen*, 1999)¹² fino a un musical per due interpreti, liberamente ispirato a *Les chaises* [Le sedie] di Ionesco (*Up and Down*, 2000)¹³.

Sul piano estetico, le produzioni di questa prima fase sono caratterizzate dal tentativo di mettere il più possibile in risalto le qualità dei singoli membri della compagnia e dalla volontà di affermare una certa anarchia in scena, che si esprime in particolare nella scelta di attrici e attori altamente “anticonformisti”. L'«improvvisazione totale» *Die Lust am Scheitern* [Il piacere del fallimento] – che rientra tuttora nel repertorio della compagnia e che Elber definisce come «il no-

9 Idem.

10 Regia: Michael Elber; prima: 03.06.1996, Depot Hardturm, Zurigo, nell'ambito del festival *Jenseits* organizzato da HORA (idem, p. 82 e 637).

11 Liberamente ispirato al *Sogno di una notte di mezza estate*; regia: Michael Elber, Nicole Tondeur; prima: 03.06.1999, Teatro Rigiblick, Zurigo (idem, pp. 85 e 639).

12 Assolo di Madeleine Oertle; regia: Michael Elber; prima: 09.06.1999, Teatro Rigiblick, Zurigo (idem, pp. 86 e 639).

13 Regia: Michael Elber; prima: 29.03.2000, Teatro Rigiblick, Zurigo (idem, pp. 87 e 639).

stro progetto preferito in assoluto e [...] l'essenza del nostro lavoro»¹⁴ – rappresenta uno degli apici di questo periodo.

Fra il 1993 e il 2002, oltre a 16 progetti teatrali, musicali o di danza, sfilate di moda e performance – di cui 13 diretti o codiretti da Michael Elber – il Theater HORA promuove e organizza anche esposizioni e festival.

Nel primo decennio i mass media dimostrano un notevole interesse nei confronti del Theater HORA e si rileva anche una forte affluenza di pubblico. Nel 1998 la compagnia ottiene il premio sociale e culturale dell'azienda ZFV di Zurigo. Nel 2000 una produzione di HORA (*Lennie und George*) viene presentata per la prima volta all'estero.¹⁵

Tuttavia, in questa prima fase la situazione economica della compagnia rimane precaria; HORA rasenta più volte il fallimento. L'idea, pianificata da tempo e sostenuta ampiamente da più parti, di istituire un laboratorio artistico per persone con una “disabilità mentale” riconosciuto dallo Stato rimane a lungo irrealizzata. Solo negli ultimi mesi del 1999 la situazione comincia a migliorare. All'inizio del 2000 HORA si dota per la prima volta di un direttore amministrativo: Giancarlo Marinucci, assunto per il momento al 30 per cento.

2002–2011: la fase “classica”

Nel 2002 viene finalmente raggiunto un obiettivo per il quale Elber ha lottato sin dagli esordi della compagnia: HORA viene integrato nella Fondazione Züriwerk, come laboratorio teatrale. Tutte le collaboratrici e i collaboratori di HORA – non solo la direzione artistica e amministrativa – percepiscono d'ora in poi uno stipendio mensile; le prove vengono riconosciute come ore lavorative sia alle attrici e agli attori che a tutto il team e non devono quindi più svolgersi nel tempo libero. Tuttavia, in seno a Züriwerk, sia i salari che il finanziamento del Theater HORA sono calcolati in base alla realtà dei laboratori protetti e non agli standard di un'istituzione teatrale, i cui costi sono dunque coperti solo in minima parte.

A partire dall'estate del 2003 il Theater HORA si trasferisce in una nuova sede per la creazione e la rappresentazione dei propri spettacoli: il Casino-Saal Aussersihl.

¹⁴ Regia: Michael Elber, Beat Fäh; prima: 01.09.2000, sottopassaggio Escher-Wyss, Zurigo (idem, p. 88).

¹⁵ Il 23.10.2000 HORA è invitato a partecipare al festival Grenzgänger di Trier (D) e a metà dicembre dello stesso anno si esibisce a Graz (idem, p. 637).

Dopo *Die Lust am Scheitern*, Elber tenta a più riprese di trasferire la libertà interpretativa scoperta con questa «improvvisazione totale» ad altre forme teatrali. Da questa ricerca scaturisce quella che – anche in confronto ad altri gruppi teatrali “integrativi” – viene considerata come l’estetica “classica” di HORA: una gioiosa messa in discussione della norma, una celebrazione piuttosto controversa dell’imperfezione, dell’anticonvenzionalità, dell’imprevedibilità e dei difetti, che si riscontra anche in spettacoli di danza come *Nach allen Regeln der Kunst* (2001)¹⁶, *Idyll – Der Fehler ist das Salz des Lebens*¹⁷ o *I can’t dance*¹⁸ e che prosegue fino ad oggi in produzioni come *Disabled Theater*¹⁹ di Jérôme Bel nonché *Human Resources*²⁰ e *Normalität. Ein Musical*²¹.

Anche questo secondo decennio è caratterizzato dalla grande varietà di formati. Vengono realizzati adattamenti da classici del cinema come *Il sogno della vita* (2004)²² – liberamente tratto da *La strada* di Federico Fellini –, excursus nel campo degli spettacoli all’aperto e del teatro di maschera come *Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind* (2005)²³, adattamenti di classici come *Faust 1 & 2* (2008 e 2011)²⁴, il radiodramma *Höhra* –

16 «Uno spettacolo di danza sulle regole, le norme, l’ordine e la violazione delle regole, il disprezzo delle norme e la lotta contro l’ordine» (idem, p. 641). Concetto, coreografia, regia: Fiona Zolg; prima: 02.05.2001, Teatro Rigiblick, Zurigo.

17 Coreografia, scenografia: Tina Beyeler, Caroline Ströhlin, Fiona Zolg; prima: 03.04.2003, Teatro Rigiblick, Zurigo (idem, p. 642).

18 Una performance di danza ispirata a *Pierino Porcospino* di Heinrich Hoffmann e a *The Show Must Go On* di Jérôme Bel. Regia: Michael Elber; prima: 23.09.2010, nell’ambito del festival Grenzenlos Kultur [Cultura senza frontiere] di Mainz (idem, S. 648).

19 Concetto: Jérôme Bel; consulenza drammaturgica: Marcel Bugiel; prima: 10.05.2012, nell’ambito del kunstenfestivaldesarts di Bruxelles (idem, p. 650).

20 «Un delirio collettivo di kraut_produktion e Theater HORA, [...] per celebrare la marginalità di chi vive fuori dal sistema economico.» (cfr. la descrizione sul sito internet del Theater HORA: <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=485&produktion=793>; consultato il 09.08.2016). Regia: Michael Schröder; prima: 03.03.2015, Fabriktheater, Rote Fabrik, Zurigo.

21 «Per un attimo, in scena si concretizza l’unica utopia forse ancora intatta della nostra epoca: una vita come in un musical piccolo-borghese. L’idillio perfetto.» (Cfr. la descrizione sul sito internet del Theater HORA: <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=485&produktion=794>; consultato il 09.08.2016). Regia: Nele Jahnke; prima: 05.06.2015, Fabrik Theater, Rote Fabrik, Zurigo.

22 Regia: Michael Elber, Nicole Tondeur; prima: 24.03.2004, Casino-Saal Aussersihl, Zurigo (cfr. Bugiel; Elber [a cura di], *Theater HORA*, op. cit., p. 642).

23 Regia: Michael Elber, Kathrin Iseli; prima: 11.08.2005, parco Maschinenfabrik Oerlikon di Zurigo (idem, p. 643).

24 «Una sorta di musical sulla follia del perfezionismo» (idem, p. 646). Regia, scenografia, allestimento: Michael Elber; prima: 12.12.2008, Casino-Saal Aussersihl, Zurigo.

Andromeda Tapes (2009)²⁵, ecc. A intervalli regolari HORA realizza grosse coproduzioni con altri artisti e artiste o compagnie, come ad esempio la fiaba africana *Amanzi! Grosse Tiere und kleine Tiere* (2005) insieme a musiciste e musicisti con un handicap fisico provenienti dallo Zimbabwe²⁶, oppure l'«improvvisazione totale» *Das Lächeln aus Versehen* con il gruppo “integrativo” russo KROOG (2008)²⁷, o ancora *Quasimodo Geniti* con il coro giovanile VoiceSteps (2009)²⁸, *Menschen! Formen!* (2010) con attrici e attori tedeschi non disabili nell'ambito del festival Sommerblut di Colonia²⁹ e *Das Schiff der Träume* (2011) su un battello della compagnia di navigazione zurighese con il musicista Nils Frahm e più di 40 performer da vari Paesi³⁰ oppure la video-performance *The Democratic Set* con il gruppo australiano Back to Back Theatre³¹.

A questi spettacoli si aggiunge una moltitudine di “piccole” produzioni con poche repliche.

Parallelamente all'attività teatrale, la compagnia dal 1997 ha tentato a più riprese di creare un gruppo musicale; questo progetto si concretizza nel 2005 con l'istituzione della HORA'BAND, la cui direzione è affidata a Roli Strobel e che sul piano organizzativo è indipendente dal gruppo teatrale. Fino ad oggi la band ha pubblicato due CD: *So schön wie nie* (2008) e *Raumschiff HORA* (2010).

Dalla fine del 2002 fino al 2011 HORA realizza in totale 37 progetti, di cui “solo” 16 sotto la direzione o la co-direzione artistica di Michael Elber. Oltre a lui sviluppano idee, curano la regia o la coreografia anche Urs Beeler, Tina Beyeler, Beat Fäh, Christine Faissler, Lisa Halbmann, Kathrin

25 Regia: Michael Elber e Jo Eisfeld; prima: 15.06.2009, osservatorio astronomico Urania, Zurigo (idem, p. 647).

26 Regia: Fortune Ruzungunde; prima: 13.01.2005, Casino-Saal Aussersihl, Zurigo (idem, pp. 642-3).

27 Direzione del progetto: Michael Elber, direzione artistica KROOG: Andrej Afonin; prima: 29.08.2008, colonia estiva Chaijka, regione di Ivanovo, Russia (idem, p. 646).

28 Un musical liberamente ispirato al *Gobbo di Notre Dame* di Victor Hugo. Regia: Jacqueline Moro; prima: 16.10.2009, chiesa Segenskirche, Berlino (idem, p. 647).

29 «Una fantasticheria teatrale ispirata ai film *Jeder für sich und Gott gegen alle* [Ognuno per sé e Dio contro tutti] di Werner Herzog, *The Elephant Man* di David Lynch e *L'enfant sauvage* di François Truffaut» (idem, p. 647f.). Regia: Michael Elber; prima: 21.05.2010, Freies Werkstatt Theater (FWT), Colonia.

30 Performance nell'ambito del festival OKKUPATION! il 18.05.2011. Concetto: Michael Elber, Marcel Bugiel (idem, p. 649).

31 Regia: Marcia Ferguson, su un'idea di Bruce Gladwin (Back to Back Theatre); portato in scena l'11.05.2011 nell'ambito del festival OKKUPATION! (idem, p. 649).

Iseli, Walter Koch, Jacqueline Moro, Fortune Ruzungunde, Caroline Ströhlin, Nicole Tondeur, Fiona Zolg e altri.

Durante questo decennio il Theater HORA è invitato regolarmente sia in Svizzera che all'estero (in Germania, Austria, Francia, Russia), soprattutto con la sua produzione *Die Lust am Scheitern* e nell'ambito di festival di teatro "integrativo".

Nell'aprile del 2008, al Teatro Thalia di Amburgo, Marcel Trinkler della compagnia HORA è insignito del premio teatrale GoldenHans per attrici e attori disabili per la sua interpretazione in *Die Lust am Scheitern*. Fra gli altri membri della compagnia che hanno lasciato una traccia importante in questa fase "classica" figurano Peter Keller, Lorraine Meier, Gérard Naphtaly, Regina Sauter, Frankie Thomas ed Helen Züger. Nel 2009 Madeleine Oertle, che insieme a Elber era l'unica persona a far parte del gruppo sin dalla sua fondazione, lascia la compagnia.

Malgrado l'integrazione del Theater HORA nella Fondazione Züriwerk, nel 2002 Michael Elber deve affrontare delle sfide che lasceranno il segno. Alla fine del 2007 si ritira da tutte le attività per una pausa di sei mesi e affida definitivamente la direzione generale del Theater HORA a Giancarlo Marinucci, mantenendo però la direzione artistica (in parte insieme Jacqueline Moro).

Nel 2009 il Theater HORA amplia le sue attività con l'istituzione di una Scuola di arte drammatica per persone con una disabilità, diretta dal pedagogo teatrale Urs Beeler, che rappresenta il terzo settore accanto alla compagnia teatrale e alla HORA'BAND.³²

Su iniziativa di Marinucci, dal 2007 HORA riprende ad organizzare un festival internazionale di teatro, denominato OKKUPATION!, che da questo momento si svolgerà ogni due anni e il cui obiettivo è "occupare" le roccaforti dell'alta cultura zurighese (come lo Schauspielhaus, la Gessnerallee, il Tanzhaus, la Rote Fabrik ecc.) con produzioni della cosiddetta "Arte Outsider". La direzione artistica è affidata ad Andreas Meder, che in questo periodo è responsabile anche dei festival "integrativi" Grenzenlos Kultur di Mainz e No Limits di Berlino.

32 Per un approfondimento sulla Scuola di arte drammatica di HORA si rimanda alla relativa discussione e al contributo di Urs Beeler in: Bugiel; Elber (a cura di), *Theater HORA*, op. cit., p. 344-366, nonché all'articolo di Andreas Klæui nel presente volume, pp. 256-261.

2011–2013: *Disabled Theater* e le sue conseguenze

Se da un lato l'eco mediatica e l'affluenza di pubblico di OKKUPATION! sono piuttosto contenute, il festival e in particolare l'edizione 2011 si rivela un enorme successo da un altro punto di vista e cioè come luogo d'incontro fra la scena teatrale "regolare" e quella "integrativa", che offre la possibilità di ampliare la rete di contatti e di rafforzare quelli esistenti, come ad esempio con lo Schauspielhaus e la Rote Fabrik di Zurigo.

Non da ultimo, nell'ambito di OKKUPATION! si concretizza una collaborazione che modificherà la reputazione di HORA su scala nazionale e internazionale come nessun'altra produzione precedente: lo spettacolo di danza concettuale *Disabled Theater*, per il quale il coreografo francese Jérôme Bel firma la regia. Grazie a questo strepitoso successo HORA non ha più bisogno di "occupare" i teatri ufficiali, perché tutte le porte gli sono aperte. Questa è una delle ragioni che ha portato alla decisione di sospendere il festival dopo l'edizione del 2013.

Nessuna produzione del Theater HORA è strutturata in modo così "semplice" come *Disabled Theater*, lo spettacolo è infatti costituito da una serie di semplici compiti che gli attori devono assolvere (ad esempio presentarsi ed elaborare un breve assolo di danza sulla base di un brano musicale di propria scelta), anche i costumi vengono scelti dai membri della compagnia, e la scenografia è rudimentale: si limita a un mixer, alcune sedie, bottigliette di acqua minerale e luci di scena uniformi. Grazie alla rete di contatti di Jérôme Bel, lo spettacolo viene presentato in prima mondiale nel maggio del 2012 nell'ambito del *kunstenfestivaldesarts* di Bruxelles, in coproduzione con la *documenta* di Kassel, la *Ruhrtriennale* di Essen, il Festival di Avignone, il Festival d'Autunno di Parigi ed *HAU Hebbel am Ufer* di Berlino. Seguono inviti da parte di vari teatri fra i più rinomati al mondo; fino ad oggi la produzione è stata portata in scena più di 150 volte ed è tuttora in tournée – perlopiù nell'ambito di manifestazioni teatrali "regolari" e non "integrative".

Nel settembre del 2012 alla produzione del Theater HORA viene conferito il *Children's Choice Award* della *Ruhrtriennale* di Essen in due categorie; nel dicembre dello

stesso anno la compagnia ottiene un riconoscimento di 10 000 CHF da parte della commissione teatrale della città di Zurigo; nel 2013 *Disabled Theater* viene selezionata fra le dieci produzioni teatrali più notevoli realizzate nell'arco dell'anno in tutti i Paesi di lingua tedesca ed HORA è invitato – come primo gruppo di teatro “integrativo” in assoluto – agli Incontri teatrali di Berlino, dove l'attrice Julia Häusermann è insignita del Premio Alfred Kerr. Nell'ottobre del 2013 *Disabled Theater* vince uno dei quattro premi svizzeri della creazione attuale di danza assegnati ogni due anni dall'Ufficio federale della cultura.

Il successo ottenuto con *Disabled Theater* comporta dei grossi mutamenti per HORA: per la prima volta dalla sua fondazione la compagnia ricava introiti considerevoli dalle tournée; l'attenzione dei mass media si moltiplica; per far fronte agli ingenti oneri organizzativi legati alle tournée viene assunta una direttrice di produzione: Ketty Ghnassia.

Il successo di *Disabled Theater* segna però anche un mutamento paradigmatico per quanto concerne il riconoscimento ufficiale del percorso artistico di HORA, sviluppato nel corso degli anni prevalentemente da Michael Elber. Fino ad allora il Theater HORA aveva optato consapevolmente di sperimentare e mettere sullo stesso piano gli approcci estetici più disparati, ora invece è costretto a prendere una decisione: teatro per genitori e pedagoghi sociali o per un pubblico elitario? Teatro di rappresentazione o estetica della performance? Lega regionale o Coppa dei Campioni?

Il periodo che segue *Disabled Theater* segna una fase di transizione importante: Nele Jahnke, diplomata in regia all'Università delle Arti di Zurigo (ZHdK), viene assunta come assistente e collaboratrice artistica di Michael Elber; nella seconda metà del 2012 il responsabile della Scuola di arte drammatica Urs Beeler assume per la prima volta la regia di una produzione – *Paganini und ich*³³ – che coinvolge tutti i membri della compagnia. Ne risulta un dibattito di fondo riguardo alle attrici e agli attori “senza formazione” e al futuro orientamento estetico di HORA che porta alla definitiva scissione della compagnia teatrale e della Scuola di arte drammatica, che da quel momento ha a disposizione

33 «Una fantasia musicale sulla passione, l'ossessione, l'amore e la sessualità» (cfr. Bugiel; Elber [a cura di], *Theater HORA*, op. cit. p. 650). Concetto, regia: Urs Beeler; prima: 29.11.2012, Casino-Saal Aussersihl, Zurigo.

per sé gli spazi del Casino-Saal Aussersihl. Ciononostante, alla fine del 2013, i due attori “legendari” Lorraine Meier e Peter Keller lasciano la compagnia.

HORA oggi

All’inizio del 2014, grazie alla collaborazione con il collettivo berlinese di marionettisti DAS HELMI e con la performer e musicista tedesca Cora Frost per la produzione *Mars Attacks!*³⁴, il Theater HORA concretizza un radicale cambiamento di paradigma.

Dopo *Mars Attacks!* HORA realizza altre due “grosse” coproduzioni: con il gruppo berlinese Monster Truck e lo Schauspielhaus di Zurigo (*Goal Mania*, 2014)³⁵ e con kraut_produktion (*Human Resources*, 2015). Parallelamente, nel 2015, HORA crea insieme a DAS HELMI e in breve tempo vari spettacoli meno impegnativi, fra cui *American Beauty*, *Hunger Games*, *Titanic*, *Jurassic World*, *Ein Bett mit tausend Kerzen*, ecc.).

Nello stesso anno HORA porta in scena anche due sue creazioni: *Das ist Tanz*³⁶ e *Normalität. Ein Musical*. Nel novembre del 2015 tutte le produzioni di HORA realizzate a partire dal 2014 vengono presentate nell’ambito di una retrospettiva organizzata dal festival berlinese No-Limits.

Attualmente, nel 2016, è in preparazione un’importante coproduzione con il regista svizzero Milo Rau/IIPM e con lo Schauspielhaus di Zurigo: *Die 120 Tage von Sodom* [*Le 120 giornate di Sodoma*], che debutterà in prima mondiale nel febbraio del 2017 allo Schiffbau/Box di Zurigo.³⁷

34 Un adattamento radicale dell’omonima parodia di *Independence Day* realizzata da Tim Burton. Regia: Cora Frost, Florian Loycke; prima: 05.05.2014, Fabriktheater, Rote Fabrik, Zurigo (su *Mars Attacks!* cfr. l’intervista di Paola Gilardi a Florian Loycke di DAS HELMI nel presente volume, pp. 245-252).

35 Uno spettacolo collaterale ai campionati mondiali di calcio. Concetto: Manuel Gerst, Nele Jahnke, Julia Reichert, andato in scena il 28.06.2014 allo Schiffbau nell’ambito dei Festspiele di Zurigo (cfr. la descrizione sul sito internet di HORA: <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=485&produktion=694>; consultato il 10.08.2016).

36 Lettura-performance con Julia Häusermann e Remo Zarantonello. Concetto: Marcel Bugiel (cfr. la descrizione sul sito internet del Theater HORA: <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l1=485&produktion=980>; consultato il 09.08.2016).

37 Concetto, regia: Milo Rau, ispirato a Pier Paolo Pasolini e Donatien Alphonse François de Sade (cfr. l’anticipazione sul sito internet dello Schauspielhaus di Zurigo: <http://www.schauspielhaus.ch/spielplan/premieren/698-die-120-tage-von-sodom> (consultato il 09.08.2016) e la versione italiana del contributo di Milo Rau nel presente volume, pp. 99-102).

Al momento, però, l'impegno della compagnia è rivolto sostanzialmente al progetto a lungo termine *Freie Republik HORA*, sotto la direzione artistica di Michael Elber e Nele Jahnke, il cui scopo è affinare le competenze di registi e registi, coreografi e coreografe o artiste e artisti della performance "con una disabilità mentale" e la cui terza fase si è conclusa nell'estate del 2016 con la presentazione di una retrospettiva, presso il Fabriktheater della Rote Fabrik di Zurigo, dei sei spettacoli realizzati dai registi e membri del Theater HORA Gianni Blumer, Matthias Brücker, Sara Hess, Tiziana Pagliaro, Frankie Thomas e Nora Tosconi.³⁸ Questa terza fase di *Freie Republik HORA* è accompagnata sul piano scientifico dal progetto di ricerca *DisAbility on Stage* dell'Institute for the Performing Arts and Film (IPF) dell'Università delle Arti di Zurigo, diretto da Yvonne Schmidt.³⁹

Nel frattempo quasi la metà delle attrici e degli attori del Theater HORA ha conseguito il diploma della Scuola di arte drammatica diretta da Urs Beeler. Accanto alla vincitrice del Premio Alfred Kerr, Julia Häusermann, fra i membri della compagnia più carismatici figurano Gianni Blumer, Matthias Grandjean (che dopo le dimissioni di Lorraine Meier e Peter Keller è ora l'attore "più anziano") e Fabienne Villiger.

Dopo una sistemazione provvisoria nella cosiddetta "sala da biliardo" nelle immediate vicinanze degli uffici del Theater HORA, all'inizio del 2015 la compagnia si trasferisce nel Backstein della Rote Fabrik; questo passo suggella lo stretto legame con la scena indipendente "regolare" di Zurigo.

Nell'ottobre del 2015 il Theater HORA ottiene un importante riconoscimento di 100 000 franchi da parte della Fondazione Paul Schiller; nel maggio del 2016 alla compagnia viene conferita la distinzione più importante nel panorama teatrale elvetico: il Gran Premio svizzero di Teatro / Anello Hans Reinhart, anch'esso dotato di 100 000 franchi.

Per il quadriennio 2016-2019 il Theater HORA rientra nel programma di promozione culturale della città di Zurigo, il quale prevede il versamento di un contributo annuo di 150 000 franchi alla compagnia.

38 La retrospettiva ha avuto luogo dal 29 giugno al 4 luglio 2016 presso il Fabriktheater della Rote Fabrik di Zurigo (cfr. la descrizione dell'intero progetto *Freie Republik HORA* e dei 6 spettacoli realizzati sul sito internet del Theater HORA: <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=1&l=485&produktion=1046>; consultato il 09.08.2016).

39 Cfr. i contributi di Yvonne Schmidt e Sarah Marinucci in questa pubblicazione, pp. 219-230 e 234-241.

A causa di un burnout, nella primavera del 2016 il fondatore di HORA, Michael Elber, è costretto per la seconda volta nella storia della compagnia a ritirarsi da tutte le attività per un periodo di sei mesi.

Oggi il Theater HORA - Fondazione Züriwerk è una vera e propria istituzione con 33 collaboratrici e collaboratori fissi - di cui 22 percepiscono una rendita da parte dell'Assicurazione invalidità svizzera (AI) e 11 "normali" - attivi in tre sezioni indipendenti: 15 persone nella compagnia teatrale, sei-sette nella Scuola di arte drammatica e quattro nella HORA'BAND. I 9 rimanenti collaboratori e collaboratrici svolgono mansioni "dietro le quinte", fra cui la gestione amministrativa e la direzione artistica della compagnia, la consulenza drammaturgica, la direzione di produzione, la direzione della Scuola di arte drammatica e la segreteria.

Marcel Bugiel

Theater HORA: Milestones from 1993 to the Present Day

This text revisits the most important stages in the artistic and institutional development of Theater HORA from its establishment in 1993 to the present day. A detailed account in text and images, including portraits of individual ensemble members and a full theatrography up to 2014, can be found in the book by Michael Elber and Marcel Bugiel: *Theater HORA – Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*¹.

1993–2002: The Pioneering Phase

Inspired by a guest production staged by the Berlin-based ‘integrative’ group Theater Thikwa at Theaterhaus Gessnerallee in Zurich, in 1993 director and theatre educator Michael Elber joined forces with social education worker Gerda Fochs to establish Theater HORA, an association with the declared purpose of “providing a professional theatre environment for talented, ‘intellectually disabled’ actors”². HORA was thus one of the last in a pioneering generation of ‘integrative theatre companies’ to be founded with the aim of doing theatre with ‘intellectually disabled’ people primarily for artistic reasons and to make a contribution to the regular arts scene, rather than as an outgrowth of disability policy or (occupational) therapy. At that point the company’s members were

1 Marcel Bugiel & Michael Elber, (eds.), *Theater HORA – Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind* (Berlin: Theater der Zeit, 2014).

2 Ibid., p. 436.

mentally impaired women whom Michael Elber had got to know during a theatre course he led at the Am Schanzacker home in Zurich.³ The name HORA was borrowed from a character in the ensemble's first production, *Aber Zeit ist Leben. Und das Leben wohnt im Herzen* (1993)⁴, an adaptation of Michael Ende's fantasy novel *Momo*. In Ende's story, Master Hora is the custodian of time.

In 1995, Theater HORA staged its first production that was not connected to a specific home for the disabled: *An-Sehen oder gsehsch mi?*, a free adaptation of Charlie Chaplin's *City Lights*, which premiered at Theatersaal Rigiblick in Zurich on 8 June 1995.⁵ It was also the first HORA production that was able to tour various communities in the canton, thanks to support from Junior Chamber International Zürich. *An-Sehen oder gsehsch mi?* was also the starting-point for the documentary film *Aber auch ich* by Urs Wäckerli, first shown at the Locarno Film Festival in summer 1999.⁶

In 1995 HORA also hired its own rehearsal rooms, at considerable financial risk – first in Depot Hardturm, then from the start of 1997 at Hohlstrasse 201 in Zurich.

In 1997 HORA received its first public arts funding for its production of *Lennie und George*⁷, adapted from John Steinbeck's story *Of Mice and Men*. The funding was probably due in part to the fact that for this production the company also hired a non-disabled professional actor and involved Nicole Tondeur, a co-director from the regular free theatre scene.

The fashion show *Drehum: La Mode folie*, which was presented on 29 September 1998 “to an audience of 700 people in the upscale Zurich disco Kaufleuten”⁸, with both disabled and non-disabled professional models taking the catwalk, was the first time Michael Elber had handed over full artistic direction for a HORA project to somebody else. The show featured 40 outfits created by fashion designers with ‘intellectual disabilities’, under the direction of the German artist and sculptor Ursula Sax.⁹ Since then HORA productions have alternated between those directed by Elber

3 Ibid., p. 76.

4 Directed by Michael Elber; premiere 15 January 1993, Theatersaal Rigiblick, Zurich (ibid., pp. 76 and 636).

5 Ibid., p. 636.

6 Ibid., pp. 79 and 636.

7 Premiered at the Rote Fabrik, Zurich, 10 October 1997 (ibid., p. 81).

8 Ibid., p. 83.

9 Ibid.

alone, those where he has brought in a co-director, and those with guest directors or choreographers in charge.

Key members of the HORA ensemble during its first decade included Silvia Casiraghi, Andreas Grande, Nils Huber, Rolf Imper, Peter Keller, Gérard Naphtaly, Heidi Pfund, Peter Rüttimann and Andrea Wittwer.

From a formal point of view just about every new project in Theater HORA's first ten years of existence was a milestone, where artistic director Michael Elber was able to explore more possibilities of doing theatre with 'intellectually disabled' actors. He repeatedly experimented with new formats, such as a performative theatre installation (*Ich ohne Wir aus der Ohnemichwelt*, 1996)¹⁰ based on texts from Birger Sellin and motifs from Beckett's *Waiting for Godot*, an adaptation of a Shakespeare classic (*All the World Is a Stage*, 1999)¹¹, a butoh performance (*Wir sind solcher Zeugs wie der zu träumen*, 1999)¹², and a two-person musical freely adapted from *Les Chaises* by Ionesco (*Up and Down*, 2000)¹³.

Aesthetic threads running through the works of this first phase included the attempt to showcase the unique qualities of as many members of the ensemble as possible, and the affirmation of a certain degree of anarchy on stage, manifest not least in the selection of highly 'nonconformist' actors. One highlight was the "zero improvisation" *Die Lust am Scheitern*, which is part of the company's repertoire to this day, and is still described by Elber as "our absolute favourite project and [...] the essence of our work"¹⁴.

Besides a total of 16 different theatre, dance and music projects, fashion shows and performances – including 13 with Elber as director or co-director – between 1993 and 2002 HORA also initiated and put on art exhibitions and theatre festivals.

Media interest in Theater HORA and public demand were particularly strong in the first decade. In 1998 the com-

10 Directed by Michael Elber; premiere 3 June 1996, Depot Hardturm, Zurich, as part of the *Jenseits* festival staged by HORA (ibid., pp. 82 and 637).

11 Free adaptation of *A Midsummer Night's Dream*; directed by Michael Elber and Nicole Tondeur; premiere 3 June 1999, Theatersaal Rigiblick, Zurich (ibid., pp. 85 and 639).

12 Solo by Madeleine Oertle; directed by Michael Elber; premiere 9 June 1999, Theatersaal Rigiblick, Zurich (ibid., pp. 86 and 639).

13 Directed by Michael Elber; premiere 29 March 2000, Theatersaal Rigiblick, Zurich (ibid., pp. 87 and 639).

14 Directed by Michael Elber, Beat Fäh; premiere: 1 September 2000, Escher-Wyss underpass (ibid., p. 88).

pany received the ZFV cultural and social award. In 2000 HORA was invited to take a production abroad for the first time, *Lennie und George*.¹⁵

But the theatre's economic survival remained precarious in this initial phase, and HORA came close to bankruptcy on a number of occasions. For a long time plans to establish an officially accredited arts workshop for people with an 'intellectual disability' were not realised. Only at the end of 1999 did the overall situation start to improve gradually. At the beginning of 2000 HORA got its own general manager, Giancarlo Marinucci, who initially worked 30 per cent.

2002–11: The Defining Phase

In 2002 a goal was achieved that Elber had been fighting for since the company's inception: HORA was established as a theatre workshop as part of the Stiftung Züriwerk foundation. Now all HORA staff – the people in artistic and administrative management as well as the members of the ensemble – were paid a monthly salary for their work for the theatre, and actors and the team were all credited working time for rehearsals rather than being expected to do them unpaid after work. However, HORA's funding and working time as part of Züriwerk were geared to the reality of workshops for disabled people rather than that of a theatre company, and its financial resources were still only very limited.

From summer 2003 the theatre had a new venue for its productions at Casino-Saal Aussersihl.

After *Die Lust am Scheitern*, Elber sought ways of transferring the freer acting principles discovered in the course of this zero improvisation to other forms of theatre. This search gave rise to what has come to be perceived – also by comparison with other 'integrative' theatre ensembles – as HORA's defining aesthetic: the playful questioning of perceived norms and the not-always-uncontroversial celebration of the imperfect, the unconventional, the unforeseeable and the flawed, also reflected in dance theatre productions such as *Nach allen Regeln der Kunst* (2001)¹⁶,

15 On 23 October 2000 HORA performed at the Grenzgänger Festival in Trier, Germany, and in mid-December it appeared in Graz, Austria (ibid., p. 637).

16 "A dance-play around rules, norms, order and the breaking of rules, the flouting of norms and the fight against order" (ibid., p. 641). Conceived, choreographed and directed by Fiona Zolg; premiere 2 May 2001, Theatersaal Rigiblick, Zurich.

*Idyll – Der Fehler ist das Salz des Lebens*¹⁷ and *I Can't Dance*¹⁸, and continued to this day in Jérôme Bel's *Disabled Theater*¹⁹, *Human Resources*²⁰ and *Normalität. Ein Musical*²¹.

Diversity of form was also a hallmark of HORA in that decade. There were the company's own creations on the basis of film classics such as *Il sogno della vita* (2004)²², based on *La strada* by Federico Fellini, sallies into open-air and mask theatre such as *Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind* (2005)²³, adaptations of classics such as *Faust 1 & 2* (2008 and 2011)²⁴, the radio play *Höhra – Andromeda Tapes* (2009)²⁵, to name but a few. At regular intervals there were collaborations, often labour-intensive, with other artists or ensembles, such as *Amanzi! Grosse Tiere und kleine Tiere*, a 2005 production of an African fairy tale with physically disabled musicians from Zimbabwe²⁶, the 2008 zero improvisation *Das Lächeln aus Versehen* with KROOG, an 'integrative' group from Russia²⁷, the 2009 production *Quasimodo Geniti* with the VoiceSteps

17 Choreography and set: Tina Beyeler, Caroline Ströhlin and Fiona Zolg; premiere 3 April 2003, Theatersaal Rigiblick, Zurich (ibid., p. 642).

18 Dance performance inspired by the *Story of the Black Boys* episode of *Struwelpeter* and Jérôme Bel's *The Show Must Go On*. Directed by Michael Elber; premiere 23 September 2010 as part of the Grenzenlos Kultur festival in Mainz (ibid., p. 648).

19 Concept: Jérôme Bel; dramaturgy: Marcel Bugiel; premiere 10 May 2012 as part of the Kunstenfestivaldesarts in Brussels (ibid., p. 650).

20 "A joint-delirium by kraut_produktion and Theater HORA, [...] to celebrate the non-economical outsiderdom" (see description on HORA's website: <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=2&l1=485&produktion=793>; last accessed on 11 September 2016). Directed by Michael Elber; premiere 3 March 2015, Fabriktheater, Rote Fabrik, Zurich.

21 "For a few moments on stage, perhaps the last intact utopia of our times comes into being: a life like in a bourgeois musical. The perfect idyll" (see description on HORA's website: <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=2&l1=485&produktion=794>; last accessed on 11 September 2016). Directed by Nele Jahnke; premiere 5 June 2015, Fabriktheater, Rote Fabrik, Zurich.

22 Directed by Michael Elber and Nicole Tondeur; premiere 24 March 2004, Casino-Saal Aussersihl, Zurich (Bugiel & Elber [eds.], *Theater HORA*, ibid., p. 642).

23 Directed by Michael Elber and Kathrin Iseli; premiere 11 August 2005, roof terrace of MFO-Park, Zurich (ibid., p. 643).

24 "A kind of musical about the delusion of perfection" (ibid., p. 646). Direction, stage and scenography: Michael Elber; premiere 12 December 2008, Casino-Saal Aussersihl, Zurich.

25 Directed by Michael Elber and Jo Eisfeld; premiere 15 June 2009, Urania observatory, Zurich (ibid., p. 647).

26 Directed by Fortune Ruzungunde; premiere 13 January 2005, Casino-Saal Aussersihl, Zurich (ibid., pp. 642-3).

27 Project management: Michael Elber; artistic direction at KROOG: Andrej Afonin; premiere 29 August 2008, Chajka holiday camp, Ivanovo, Russia (ibid., p. 646).

young people's choir²⁸, *Menschen!Formen!*, a production put on in 2009 with non-disabled German actors as part of the Cologne Sommerblut festival²⁹, *Das Schiff der Träume*, a production staged on a pleasure boat on Lake Zurich in 2011 with more than 40 international guest performers³⁰, and the video performance *The Democratic Set* with the Back to Back Theatre from Australia³¹.

Added to this were numerous fairly small productions performed on only a limited number of occasions.

Parallel to the theatre work, after 1997 there were various attempts to form a band. Finally, in 2005, the project took its definitive form as HORA'BAND under the leadership of Roli Strobel; it became the second department of Theater HORA, operating independently of the acting ensemble. By 2010 it had put out two CDs: *So schön wie nie* (2008) and *Raumschiff HORA* (2010).

From the end of 2002 up to and including 2011, HORA realised a total of 37 projects, of which 'only' 16 were produced under the artistic direction or co-direction of Michael Elber. In addition, productions have been staged, choreographed or conceived by others, including Urs Beeler, Tina Beyeler, Beat Fäh, Christine Faissler, Lisa Halbmann, Kathrin Iseli, Walter Koch, Jacqueline Moro, Fortune Ruzungunde, Caroline Ströhlin, Nicole Tondeur and Fiona Zolg.

In that decade Theater HORA – and in particular its production *Die Lust am Scheitern* – was invited to perform as a guest not only all over Switzerland, but also abroad (in Germany, France, Austria and Russia), primarily as part of 'integrative' theatre festivals.

In April 2008, HORA actor Marcel Trinkler received the GoldenHans theatre award for disabled actors for his performance in *Die Lust am Scheitern* at the Thalia Theater in Hamburg. Alongside Trinkler, the ensemble members who helped shape this, the defining phase, included Peter Keller,

28 Musical, freely adapted from *The Hunchback of Notre-Dame* by Victor Hugo. Directed by Jacqueline Moro; premiere 16 October 2009, Segenskirche church, Berlin (ibid., p. 647).

29 "A theatrical dream figment, inspired by the films *Jeder für sich und Gott gegen alle* by Werner Herzog, *The Elephant Man* by David Lynch and *L'Enfant sauvage* by François Truffaut" (ibid., pp. 647–8). Directed by Michael Elber; premiere

21 May 2010, Freies Werkstatt Theater Cologne.

30 Performance as part of the OKKUPATION! festival on 18 March 2011. Concept: Michael Elber and Marcel Bugiel (ibid., p. 649).

31 Directed by Marcia Ferguson on the basis of an idea from Bruce Gladwin (Back to Back Theatre); performed on 11 May 2011 as part of the OKKUPATION! festival (ibid., p. 649).

Lorraine Meier, Gérard Naphtaly, Regina Sauter, Frankie Thomas and Helen Züger. In 2009, actress Madeleine Oertle, the only person apart from Michael Elber who had been in the company from the start, left the group.

Despite the takeover of the theatre by Stiftung Zürliwerk in 2002, Michael Elber still faced challenges that took their toll. At the end of 2007 he took a half-year time-out from all activity, and definitively handed over general management duties to Giancarlo Marinucci. Michael Elber himself remained artistic director of the actors' ensemble (for a while jointly with Jacqueline Moro).

In 2009, Theater HORA established a third department, headed by theatre educator Urs Beeler, to offer professional acting training for people with impairments.³²

On Marinucci's initiative, from 2007 HORA resumed its role as the organiser of an international theatre festival. It now took place every two years under the OKKUPATION! banner, 'occupying' bastions of high culture in Zurich (Schauspielhaus, Gessnerallee, Tanzhaus, Rote Fabrik, etc.) with purported outsider art. Andreas Meder, who also directs the Mainz Grenzenlos Kultur and Berlin No Limits 'integrative' theatre festivals, was engaged as artistic director.

2011–13: *Disabled Theater* and the Ramifications

While the public and media response to OKKUPATION! was fairly reserved, the festival, particularly the 2011 edition, emerged as a resounding success at another level: as an interface between the regular and 'integrative' theatre scenes, as a network, and as an opportunity to forge lasting contacts beyond the festival itself, for example with Schauspielhaus Zurich and the Rote Fabrik.

Not least, OKKUPATION! gave rise to a collaboration that was to change HORA's standing in the national and international arts scene as no work had done before: the conceptual piece *Disabled Theater*, directed by French choreographer Jérôme Bel. As a result of the overwhelming success of this production, venues became so open to HORA that the

³² More on this can be found in the article by Urs Beeler and the interview on HORA's training programme in Bugiel & Elber (eds.), *Theater HORA*, *ibid.*, pp. 344–366, and Andreas Klaeui's interview with Urs Beeler in the present volume, p. 256–261.

company no longer needed to 'occupy' them. This was one of the reasons the OKKUPATION! festival was put on ice after the 2013 edition.

No HORA production prior to that had been as 'simple' as *Disabled Theater*, which basically consisted of nothing more than straightforward acting tasks (such as the actors introducing themselves and doing a solo dance to music they had chosen themselves); the ensemble chose its own costumes and music, and the set was limited to a console, standard chairs, water bottles and bright, uniform lighting. Thanks to Jérôme Bel's contacts, it was possible to stage the May 2012 premiere at the Kunstenfestivaldesarts in Brussels, and the project was co-produced by the Kassel documenta, the Essen Ruhrtriennale, the Festival d'Avignon, the Festival d'Automne à Paris and the Berlin HAU Hebbel am Ufer. *Disabled Theater* was subsequently invited to many of the most important venues around the world; to date it has been shown more than 150 times and it continues to tour – these days performing primarily at regular rather than 'integrative' theatre events.

In September 2012, *Disabled Theater* won the Children's Choice Award in two categories at the Ruhrtriennale, and in December of the same year the City of Zurich's theatre commission awarded the ensemble a donation of CHF 10 000 in recognition of what it had achieved with this project. In 2013 the production was invited to the Berlin Theater-treffen as one of the 12 most remarkable theatre works that had emerged in the German-speaking world in the previous 12 months – the first time any 'integrative' theatre group had been accorded this honour. There HORA actress Julia Häusermann received the Alfred Kerr Acting Prize for her role in the production. Finally, in October 2013 *Disabled Theater* was honoured with one of the four Swiss Dance Awards for contemporary dance work.

The success of *Disabled Theater* changed HORA. For the first time in its history the ensemble was able to earn appreciable revenues for guest performances. It started to get more frequent media coverage. It was able to hire a production manager, Ketty Ghnassia, to take care of the organisational side of the guest performances.

But in terms of public recognition of HORA's artistic work to date, which had been defined to a significant extent by Michael Elber, the success of *Disabled Theater* also meant a paradigm change. Until that point HORA had gone

for egalitarian diversity of aesthetic approaches, but suddenly it found itself under pressure to decide: theatre for parents and social workers or for a mainstream arts audience? Representational theatre or a performative aesthetic? Local or Champions League?

The time after *Disabled Theater* turned out to be a period of marked change in other ways as well. Michael Elber got a permanent artistic collaborator and assistant in the person of Nele Jahnke, a graduate in directing from Zurich University of the Arts (ZHdK). The second half of 2012 saw training programme director Urs Beeler direct the entire ensemble for the first time for the production *Paganini und ich*³³. A fundamental debate took place on HORA's future aesthetic orientation, primarily in relation to the older 'un-trained' members of the ensemble. Subsequently it was decided to definitively separate the actors' ensemble from the training department, which since that time has had the Casino-Saal Aussersihl venue to itself. Despite this, at the end of 2013 there were departures from the ensemble, including two of the longest-serving actors, HORA 'legends' Lorraine Meier and Peter Keller.

HORA Today

By early 2014, Theatre HORA had undergone a complete paradigm change in the wake of collaboration with the Berlin puppet theatre collective DAS HELMI and German performer and musician Cora Frost for the production *Mars Attacks!*³⁴

Following *Mars Attacks!*, two more major collaborations took place, with the Berlin Group Monster Truck and Schauspielhaus Zurich (*Goal Mania*, 2014)³⁵ and with kraut_produktion (*Human Resources*, 2015). Alongside this, in 2015 the ensemble worked with DAS HELMI to put on a series of smaller pieces in next to no production time (includ-

33 "A musical fantasy about passion, obsession, love and sex" (Bugiel & Elber [eds.], *Theater HORA*, *ibid.*, p. 650). Conceived and directed by Urs Beeler; premiere 29 November 2012, Casino-Saal Aussersihl, Zurich.

34 A radical new version of Tim Burton's *Independence Day* parody. Directed by Cora Frost and Florian Loycke; premiere 5 May 2014, Fabriktheater, Rote Fabrik, Zurich (see also Paola Gilardi's interview with Florian Loycke in the present volume, p. 245-252).

35 A para-World-Cup stage spectacle. Concept: Manuel Gerst, Nele Jahnke and Julia Reichert; performed only once, on 28 June 2014 at the Schiffbau as part of the Zurich Summer Festival (see also the description on the HORA website: <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=2&l1=485&produktion=694>; last accessed 11 September 2016).

ing *American Beauty*, *Hunger Games*, *Titanic*, *Jurassic World* and *Ein Bett mit tausend Kerzen*).

In-house productions put on the same year included *That's Dance*³⁶ and *Normalität. Ein Musical*. In November 2015, the Berlin No Limits festival collected these HORA works from 2014 onwards in a show called *Werkschau Theater HORA nach Jérôme Bel*.

At the time of printing, 2016, a larger work is again in preparation, this time with Swiss director Milo Rau / IIPM and Schauspielhaus Zurich: *Die 120 Tage von Sodom*, premiere in February 2017 at the Schiffbau/Box in Zurich.³⁷

Currently, however, the primary focus of the ensemble's work is the long-term project *Freie Republik HORA*, under the artistic direction of Michael Elber and Nele Jahnke, a laboratory for the development of 'intellectually disabled' directors, choreographers and performance artists, which will have completed its third phase in summer 2016 with a retrospective at the Fabriktheater at the Rote Fabrik. This will feature work directed by company members Gianni Blumer, Matthias Brücker, Sara Hess, Tiziana Pagliaro, Frankie Thomas and Nora Tosconi.³⁸ Phase 3 has been accompanied by researchers on the interdisciplinary project *DisAbility on Stage* at the Institute for the Performing Arts and Film (IPF) at Zurich University of the Arts, headed by Yvonne Schmidt.³⁹

By this time around half the members of the actors' ensemble have graduated from the HORA training programme headed by Urs Beeler. Besides the Alfred Kerr Prize winner Julia Häusermann, the ensemble members currently defining HORA include Gianni Blumer, Fabienne Villiger and Matthias Grandjean (the longest-serving actor in the company since the departure of Meier and Keller).

36 Lecture performance with Julia Häusermann and Remo Zaranonello. Concept: Marcel Bugiel (see also the description on the HORA website: <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=2&l1=485&produktion=980>; last accessed 11 September 2016).

37 Conceived and directed by Milo Rau, adapted from Pier Paolo Pasolini and Donatien Alphonse François de Sade (see the announcement on the Schauspielhaus website, in German only: <http://www.schauspielhaus.ch/spielplan/premieren/698-die-120-tage-von-sodom>; last accessed 11 September 2016) and the English translation of the article by Milo Rau in the present volume, p. 103-106.

38 The retrospective took place from 29 June to 4 July 2016 in the Fabriktheater at the Rote Fabrik in Zurich (see the description of the *Freie Republik HORA* project overall and the individual stagings on the HORA website: <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=2&l1=485&produktion=1046>; last accessed 11 September 2016).

39 See the articles by Yvonne Schmidt and Sarah Marinucci in the present volume, pp. 219-230 and 234-241.

After being provisionally housed in the so-called Billiard Hall very close to HORA's offices, at the beginning of 2015 the ensemble moved into the Backstein space at the Rote Fabrik. The move also creates a direct spatial connection with the regular free theatre scene in Zurich.

In October 2015, Theater HORA received the CHF 100 000 recognition award from the Paul Schiller Foundation, and in May 2016 the ensemble accepted the most important Swiss theatre award of them all, the CHF 100 000 Swiss Grand Award for Theatre/Hans Reinhart Ring.

Theatre HORA has been featured for the first time in the City of Zurich's arts mission statement for 2016–19. This is to include an annual grant of CHF 150 000.

In early 2016, acute burnout prompted HORA founder Michael Elber to take his second six-month time-out in the history of the theatre.

Theater HORA-Stiftung Züriwerk is now an establishment employing 33 permanent members of staff, 22 of whom are entitled to federal disability benefits, working in three departments operating independently of one another. Fifteen permanent employees work in the actors' ensemble, six or seven in the training department, and four in HORA'BAND. The remaining permanent employees work behind the scenes, and are responsible for general management, artistic management of the actors' ensemble, dramaturgy, production management, training programme direction and secretarial services.



HORA-Schauspielende bei der Performance *Das Schiff der Träume*,
aufgeführt zur Eröffnung des internationalen Festivals OKKUPATION!,
Zürichsee, 18.05.2011. Konzept: Michael Elber, Marcel Bugiel
Foto: © Michael Bause / Theater HORA

Anhang
Annexe
Appendice
Appendix

Autoren / Auteurs / Autori / Authors

Marcel Bugiel

Marcel Bugiel vit à Berlin ; il a longtemps travaillé comme programmeur, notamment pour les festivals "intégratifs" No Limits (D), OKKUPATION! (CH) et Grenzenlos Kultur (D). Depuis 2009, il est librement associé au Théâtre HORA en tant que dramaturge ; c'est lui qui a invité Jérôme Bel à collaborer avec les actrices et acteurs de la troupe, et qui s'est occupé de la dramaturgie de *Disabled Theater*. En 2014, il a co-édité avec Michael Elber un livre sur les 20 premières années du Théâtre HORA. En 2015, il a organisé le colloque IntegRART à Genève.

Pascale Caemerbeke

Pascale Caemerbeke est comédienne, auteure de théâtre et plasticienne. En 2002 elle entreprend une Licence de Birman à l'Inalco (Institut national des langues et civilisations orientales, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle), puis obtient un Master de Français comme langue étrangère (FLE). En 2013, à Paris 3-Sorbonne Nouvelle, elle soutient sa thèse de doctorat en Anthropologie, *La Chair du théâtre. Les normes corporelles de l'acteur de théâtre, 1970-2012*.

Anne Fournier

Anne Fournier a suivi des études de Lettres à l'Université de Lausanne. Elle rejoint ensuite l'Université de Paris 3 pour y effectuer un diplôme d'études approfondies en Arts de la scène. Installée depuis 2003 à Zurich, elle y travaille comme correspondante pour le quotidien *Le Temps* (2004-2014) puis pour la Radiotélévision suisse (RTS). Depuis 2010 elle est co-présidente de la Société Suisse du Théâtre et depuis 2014 membre du jury fédéral de théâtre.

Ketty Ghnassia

Ketty Ghnassia travaille de 2011 à 2016 pour le Théâtre HORA en tant que directrice de production. Après un Master en Administration du spectacle vivant à l'Université d'Évry (F), elle collabore avec le Festival d'Automne à Paris, Mabel Octobre, Les Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, Les Rencontres de la Villette et le Figura Theaterfestival de Baden. En 2016 elle obtient un Master en Cultural Studies à la Haute École des Arts de Zurich (ZHdK).

Paola Gilardi

Paola Gilardi vive à Zurigo e Berlino. Dopo gli studi in Germanistica, Italianistica e Scandinavistica all'Università di Basilea ha collaborato a vari progetti in ambito letterario e teatrale, fra cui il *Dizionario teatrale svizzero* (Chronos, 2005). È membro del Comitato direttivo della Società Svizzera di Studi Teatrali dal 2001 e fa parte del Consiglio di fondazione della Schweizerische Theatersammlung di Berna dal 2014. Attualmente è pubblicitista e giornalista e collabora con la Radiotelevisione svizzera (RSI).

Isabelle Ginot

Isabelle Ginot vit en région parisienne. Professeur au département Danse de l'université Paris 8 et directrice de l'Ecole doctorale Esthétique, Sciences et Technologies des Arts, elle travaille sur l'analyse des œuvres et les pratiques de danse auprès de publics fragiles, notamment porteurs de handicap. La plupart de ses publications sont accessibles ici : <http://www.danse.univ-paris8.fr>.

Jean-Marc Heuberger

Jean-Marc Heuberger a étudié les Littératures allemande et française dans les Universités de Genève et de Göttingen. Passionné de théâtre, il est membre du comité et secrétaire de la Société suisse de théâtre (SST). Il est également journaliste, correspondant à Zurich, pour la Télévision Suisse (RTS).

Giulia Innocenti Malini

Giulia Innocenti Malini è esperta di teatro sociale, collabora con l'Università Cattolica di Milano nella ricerca e formazione sul teatro e la performance sociale. Fra i volumi di più recente pubblicazione ha curato con Maddalena Colombo et al., *IncontrArti. Arti performative e intercultura* (Milano: Franco Angeli 2011); con Alessia Repossi, *Il teatro come ponte per la comunità* (in: *ERREPIESSE*, 3, dicembre 2013).

Andreas Klaeui

Andreas Klaeui ist Theaterkritiker und Redakteur beim Schweizer Radio SRF 2 Kultur. Bis 2008 verantwortlicher Redaktor von *du – Die Zeitschrift der Kultur*. Seine Texte erscheinen ausserdem in der *Neuen Zürcher Zeitung*, *nzz am Sonntag* sowie in den Fachpublikationen *nachtkritik.de* und *Theater heute*.

Kati Kroß

Kati Kroß ist Doktorandin am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. In ihrer Dissertation befasst sie sich mit dem Thema *Inszenierungen des (im)perfekten Menschen im Mittelalter, in der Frühen Neuzeit, Moderne und Postmoderne*. Sie ist Spiel-, Sozial- und Theaterpädagogin und hat mehrjährige Berufserfahrung auf dem Gebiet der inklusiven Jugendarbeit. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Behinderung, Gender und Normalisierungsstrategien.

Sarah Marinucci

Sarah Marinucci ist Doktorandin in Theaterwissenschaft an der Universität Bern sowie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Zürcher Hochschule der Künste, Institute for the Performing Arts and Film. Sie studierte Theaterwissenschaft, World Arts und Populäre Kulturen in Bern und Zürich. Ihr Doktoratsprojekt im Rahmen des SNF-Forschungsprojekts *DisAbility on Stage* untersucht die Rezeption von Theaterschaffenden mit einer Behinderung in der Schweiz.

Daniele Muscionico

Daniele Muscionico studierte Germanistik und Kunstgeschichte in Zürich und Berlin sowie History of Photography in New York. Sie war von 1994 bis 2007 Kulturredakteurin der *Neuen Zürcher Zeitung*. Mit dem Theater *HORA* kam sie 1994 zum ersten Mal in Kontakt. Sie arbeitet als feste Autorin und Kolumnistin für die *nzz* und *Die ZEIT*, war Jurymitglied des Berliner Theatertreffens, sitzt in der Jury des Schweizer Theatertreffens und veröffentlicht Künstlermonografien und theatertheoretische Schriften.

Milo Rau

Milo Rau, in Bern geboren, ist als Regisseur, Dramatiker und Essayist tätig. Nach dem Studium der Soziologie, Germanistik und Romanistik in Paris, Zürich und Berlin arbeitete er als Autor und Regisseur u. a. für das Maxim Gorki Theater, das *HAU* in Berlin und das Theaterhaus Gessnerallee in Zürich. Er gründete 2007 das International Institute of Political Murder (IIPM), das sich der multimedialen Adaption politischer und sozialer Konflikte widmet. Mit seinen Produktionen ist er an namhafte Festivals wie das Berliner Theatertreffen oder das Festival d'Avignon eingeladen worden.

Yvonne Schmidt

Yvonne Schmidt ist Dozentin und Leiterin des SNF-Forschungsprojektes *DisAbility on Stage*, Zürcher Hochschule der Künste, Institute for the Performing Arts and Film. Studium der Theaterwissenschaft, Komparatistik und Germanistik in Mainz, Paris und Bern. 2013 Doktorat an der Universität Bern. 2012 Research Fellow im *Program on Disability Arts, Culture, and Humanities* an der University of Illinois, Chicago. Co-Convenor der Working Group *Performance & Disability* der International Federation for Theater Research (IFTR). Mitherausgeberin des Journals *Research in Drama Education (RiDE)* über *International Perspectives on Performance, Disability, and Deafness*.

Benjamin Wihstutz

Benjamin Wihstutz ist Juniorprofessor für Theaterwissenschaft an der Johannes Gutenberg Universität–Mainz. 2011 wurde er an der Freien Universität Berlin promoviert, wo er acht Jahre am Sonderforschungsbereich *Ästhetische Erfahrung* tätig war. Forschungsfelder sind Politik und Ästhetik des Gegenwartstheaters, deutschsprachiges Theater um 1800 sowie Performance und Behinderung. Wichtige Publikationen: *Disabled Theater* (2015), *Performance and the Politics of Space* (2013) sowie die Monographien *Der andere Raum: Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater* (2012) und *Theater der Einbildung*.

Übersetzer / Traducteurs / Traduttori / Translators

Übersetzungen vom Französischen ins Deutsche

Dieter Spielmann

Traductions en Français

Ariane Gigon (contribution de Milo Rau ; entretien de
Daniele Muscionico)

Dorine Kouyoumdjian (Histoire du Théâtre HORA; résumés)

Traduzioni in italiano

Paola Gilardi

English Translations from French

Roy Sellars

English Translations from German

Michael Craig

Übersetzungen der Rede von Isabelle Chassot und der Laudatio von Kaa Linder

Sprachdienst des Bundesamtes für Kultur

Danksagungen / Remerciements / Ringraziamenti / Acknowledgements

Das Herausgeberteam bedankt sich herzlich beim Gesamtleiter von Theater HORA, Giancarlo Marinucci, sowie bei Claudia Rosiny vom Bundesamt für Kultur für die Beratung und die wertvolle Unterstützung. Dank gilt auch Martina Albertini, Delphine Abrecht und Sylvie Jeanneret vom Vorstand der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur sowie Lisa Stearns für die akkurate Korrektoratsarbeit.