



Theater Sgaramusch

MIMOS 2018



Peter Lang



Seit 1982 kreiert das Theater Sgaramusch inhaltlich wie ästhetisch anspruchsvolle Stücke für Kinder, die sich auch an Erwachsene richten. Der vorliegende Band beleuchtet verschiedene Facetten seines Schaffens, das immer poetisch sein will, nie didaktisch. Das Buch versucht zudem eine Standortbestimmung des Theaters für ein junges Publikum in der Schweiz.

Depuis 1982, le Théâtre Sgaramusch crée des spectacles au contenu et à l'esthétique ambitieux pour les enfants mais aussi pour les adultes. Le présent ouvrage aborde plusieurs facettes de leur engagement qui se veut toujours poétique, jamais didactique. Cette publication propose également divers éclairages sur la situation du théâtre pour le jeune public en Suisse.

Dal 1982 il Theater Sgaramusch crea spettacoli esigenti sul piano dei contenuti ed estetico, rivolti sia ai bambini che agli adulti. Il presente volume esplora vari aspetti del suo lavoro artistico, che vuole essere poetico, non didattico. Il libro tenta inoltre di fare il punto della situazione sul teatro per un pubblico giovane in Svizzera.

Founded in 1982, Theater Sgaramusch creates challenging plays in terms of content and aesthetics, staged for children and adults alike. The present volume showcases various facets of the company's oeuvre – which aims to be poetic and never didactic – and seeks to assess the current standing of theatre for young audiences in Switzerland.

Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring 2018



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 2018

MIMOS

Schweizer Theater-Jahrbuch 80–2018
Annuaire suisse du théâtre 80–2018
Annuario svizzero del teatro 80–2018
Annuari svizzer dal teater 80–2018

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: Yvette Théraulaz (avec DVD)
MIMOS 2014: Omar Porras
MIMOS 2015: Rimini Protokoll
MIMOS 2016: Theater HORA
MIMOS 2017: Ursina Lardi
MIMOS 2018: Theater Sgaramusch

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 2018

Theater Sgaramusch

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

**Delphine Abrecht
Paola Gilardi
Andreas Klaeui
Yvonne Schmidt**



Peter Lang

Bern · Berlin · Bruxelles · 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

Nora Vonder Mühl und Stefan Colombo in
Knapp e Familie, Haberhaus Bühne, Schaffhausen,
September 2017. Koproduktion mit dem Schlachthaus
Theater Bern und dem Fabriktheater der Roten Fabrik
Zürich; Regie: Carol Blanc; Ausstattung: Renate Wünsch
Foto: © Niklaus Spörri / Theater Sgaramusch

ISBN-Print: 978-3-0343-3700-7

ISBN-eBook: 978-3-0343-3701-4

ISBN-E-pub: 978-3-0343-3702-1

ISBN-MOBI: 978-3-0343-3703-8

DOI: 10.3726/b14833



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](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de)

© Delphine Abrecht / Paola Gilardi / Andreas Klæui /
Yvonne Schmidt (eds.), 2018

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

Gestaltung / Layout: Büro 146. Maïke Hamacher,
Valentin Hindermann, Madeleine Stahel, Zürich;
mit Christiaan Gieben und Christa Lanz

Gedruckt auf alterungsbeständigem,
säurefreiem Papier.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck, Germany

- Isabelle Chassot**
11 «Junge Menschen brauchen Theater»
Vorwort
14 « Les jeunes ont besoin du théâtre »
Préface
18 «I giovani hanno bisogno del teatro»
Prefazione
21 “Young People Need Theatre”
Preface

- Gianfranco Helbling**
25 Laudatio der Jury
26 Laudatio du jury
27 Laudatio della giuria
28 The Jury’s Statement

- Paola Gilardi**
31 Keine Randsparte
Einleitung
34 Un art marginal ?
Introduction
37 Un’arte marginale?
Introduzione
40 Forever on the Fringe?
Introduction

- Alexandra Kedves**
45 «Wir tauchen in die Kinderwelten von heute ein»
Gespräch mit den Sgaramuschleitern Nora Vonder Mühl und Stefan Colombo
58 « Nous nous immergeons dans les mondes de l’enfance »
Rencontre avec Nora Vonder Mühl et Stefan Colombo, directeurs du Théâtre Sgaramusch
72 «Ci immergiamo nell’universo dei bambini di oggi»
Incontro con Nora Vonder Mühl e Stefan Colombo, direttori del Theater Sgaramusch
85 “We Immerse Ourselves in the Worlds of Today’s Children”
A Conversation with Sgaramusch Artistic Directors Nora Vonder Mühl and Stefan Colombo
- Maren Butte**
99 Suchbewegungen der Liebe
108 Mouvements à la recherche de l’amour
117 Movimenti alla ricerca dell’amore
126 Love’s Moving Search

- Annina Giordano-Roth**
136 **Die schwarze Spinne: Kollektives
Gruselerlebnis vom Feinsten**
147 **L'Araignée noire, ou le plaisir de
frissonner de peur ensemble**
157 **Il ragno nero: un'esaltante
esperienza collettiva da brividi**
168 **The Black Spider: A Collective
Thrill of Horror and Delight**

- Carol Blanc**
180 **Résumé / Riassunto / Abstract**
181 **Ungewöhnlich beweglich**
Inszenieren mit dem Theater
Sgaramusch

- Alex Byrne**
188 **Zusammenfassung /
Résumé / Riassunto**
189 **Watching – Working – Making –
Thinking with Sgaramusch**

- Lena Arends**
197 **Résumé / Riassunto / Abstract**
198 **Eine Theaterbegegnung
auf Augenhöhe**
Dingdonggrüezi am Festspiel-
haus St. Pölten

- Oliver Maurmann**
204 **Résumé / Riassunto / Abstract**
205 **Hinter meiner gemütlichen
Gitarre**
Erfahrungen eines Musikers
mit dem Theater Sgaramusch

- Alain Croubalian**
212 **Zusammenfassung /
Riassunto / Abstract**
213 **Les enfants savent mieux**
Réflexions sur l'esthétique
du Théâtre Sgaramusch

- Andreas Klaeui**
221 **Résumé / Riassunto / Abstract**
222 **«Man kann Kindern alles
zumuten»**
Gespräch mit Sgaramusch-
Gründer Urs Beeler

- Andri Beyeler**
231 **Résumé / Riassunto / Abstract**
232 **Geschichte mit dem Theater
Sgaramusch**

Dossier

Vier Gespräche zum Theater für ein junges Publikum
Quatre entretiens sur le théâtre jeune public
Quattro interviste sul teatro per un pubblico giovane
Four Conversations on Theatre for Young Audiences

Yvonne Schmidt

- 240 Résumé / Riassunto / Abstract
241 «Eine gute Produktion für ein junges Publikum ist einfach eine gute Produktion»
Gespräch mit Laura Graser vom Kulturzentrum Les Rotondes in Luxemburg

Sandra Suter

- 251 Résumé / Riassunto / Abstract
252 «Kinder leben in derselben Realität wie wir»
Gespräch mit Petra Fischer, Leiterin des Jungen Schauspielhauses Zürich

Anne Fournier

- 263 Zusammenfassung / Riassunto / Abstract
264 « Le théâtre doit être un lieu habitable pour trois générations »
Entretien avec Fabrice Melquiot, directeur du Théâtre Am Stram Gram de Genève

Paola Gilardi

- 271 Zusammenfassung / Résumé / Abstract
272 **Il coraggio di osare**
Intervista a Vania Luraschi, direttrice del Teatro Pan di Lugano

- 285 **Werkverzeichnis**
Théâtrographie
Teatrografia
List of Works

- 292 **Anhang**
Annexes
Appendice
Appendix

Isabelle Chassot

**«Junge Menschen
brauchen Theater»**

Vorwort

11

**« Les jeunes ont besoin
du théâtre »**

Préface

14

**«I giovani hanno
bisogno del teatro»**

Prefazione

18

**“Young People
Need Theatre”**

Preface

21



Stefan Colombo und Nora Vonder Mühl, seit 1997 Leiter des Theaters Sgaramusch, Träger des Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring 2018. Preisverleihung: 24.05.2018, Schauspielhaus Zürich
Foto: © BAK / Gneborg

«Junge Menschen brauchen Theater»

Isabelle Chassot
Direktorin Bundesamt für Kultur

Das Theater Sgaramusch wurde in diesem Jahr mit dem Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring ausgezeichnet. Damit würdigt die Eidgenossenschaft ein Theater-schaffen von hoher Qualität und Relevanz. Das Theater Sgaramusch aus Schaffhausen, gegründet bereits 1982 von Urs Beeler und seit 1997 geleitet von Nora Vonder Mühl und Stefan Colombo, ist seinen künstlerischen Prinzipien treu geblieben – gegen gegenwärtige Tendenzen der Verniedlichung und Unterhaltung. Die beiden, gemeinsam verantwortlich für die Leitung und meistens selbst auf der Bühne, wollen mit ihren Stücken lehrreich sein und heben dennoch keinen pädagogischen Zeigefinger. Bemerkenswert und eigen ist ihr Zugang dazu, wie sie ihre Stücke erarbeiten: Sie recherchieren in Schulklassen und Kindergärten, improvisieren in Workshops mit Kindern zu dem gewählten Thema und übernehmen auch ihre Anekdoten und Ideen. Damit leisten sie eine Basisarbeit im Bereich der kulturellen Teilhabe, die auch eines der zentralen Ziele der Kulturpolitik des Bundes ist. Sie ist als eine der aktuellen Handlungsachsen in der Kulturbotschaft formuliert und liegt mir auch persönlich sehr am Herzen. Kein Wunder, spricht das Theater Sgaramusch dank seiner Art, Theater für junge Menschen zu entwickeln, Kinder und Erwachsene gleichermaßen an.

Diese Vergabe des wichtigsten Schweizer Theaterpreises im Frühjahr stellt somit auch ein bewusstes kulturpolitisches Zeichen des Bundes dar, das die Bedeutung des Kinder- und Jugendtheaters in der heutigen Gesellschaft unterstreicht. Die Auszeichnung wurde auch von führenden

Medien als «wichtiges Zeichen» mit «Signalwirkung» (NZZ)¹ gewertet. In seiner über sechzigjährigen Geschichte wurde der Hans-Reinhart-Ring, der seit 2014 in Zusammenarbeit mit der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK) als höchste Theaterauszeichnung in die neuen Bundespreise überführt wurde, erst zum dritten Mal im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters vergeben: 1999 erhielt ihn die Schauspielerin Ruth Oswald und der Schauspieler, Regisseur und Autor Gerd Imbsweiler und 2005 Dominique Catton, Schauspieler, Regisseur sowie Gründer (1974) und Direktor des Théâtre Am Stram Gram in Genf. Ruth Oswald war an der diesjährigen Preisverleihung im Pfauen des Schauspielhauses Zürich anwesend. Für Nora Vonder Mühl und Stefan Colombo eine berührende Geste, waren Oswald und Imbsweiler als Gründer des ersten professionellen Kindertheaters der Deutschschweiz im Jahr 1974 – Spiilkische (heute: Vorstadttheater Basel) – doch ihre Vorbilder, und beide waren 1999 auch bei deren Preisverleihung dabei.

Der Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring berücksichtigt alle Bereiche des Theaterschaffens. Zentral für den jeweiligen Entscheid sind neben der künstlerischen Qualität und der kulturpolitischen Relevanz auch die nationale und internationale Ausstrahlung der Ausgezeichneten. Trotz der grösseren Schwierigkeit, im Theater für ein junges Publikum Sprachbarrieren zu überwinden, tourten die Stücke des Theaters Sgaramusch bisher in sechzehn Ländern auf vier Kontinenten. Hauptsächlich wird in Schweizer Mundart gespielt, aber auch auf Deutsch, Englisch oder Französisch. Im Repertoire stehen mehrere Stücke, darunter eine eigenwillige Adaption von Jeremias Gotthelfs *Die schwarze Spinne*, die in einem dichten Spielplan im In- und Ausland aufgeführt werden. Die letzten Werke entstanden als Koproduktionen beispielsweise mit dem Berner Schlachthaus-Theater, dem Fabriktheater Rote Fabrik in Zürich oder bei der jüngsten Produktion, *Liebe üben* – einem Tanztheater in Zusammenarbeit mit dem belgischen Tänzer und Choreographen Ives Thuwis – mit dem Forum Freies Theater Düsseldorf, dem Tanzhaus Zürich, dem TAK Theater Liechtenstein und dem Kulturbüro Friedrichshafen. Die Zusammenarbeit von verschiedenen Veranstaltern wird in Zeiten sinkender Förderbeiträge immer wichtiger. In diesem Sinne hoffen wir,

1 Daniele Muscionico, «Signalwirkung – der wichtigste Schweizer Theaterpreis geht an ein Kindertheater». In: *Neue Zürcher Zeitung online*, 26.04.2018.

dass der Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring dem Theater Sgaramusch und dem Theater für ein junges Publikum in der Schweiz generell neuen Schwung verleiht und ihm die notwendige ideelle, aber vor allem auch finanzielle Unterstützung zukommen lässt – insbesondere auch in Regionen der Schweiz, die abseits der urbanen und kulturell besser ausgerüsteten Zentren liegen.

Das Theater Sgaramusch ist für die Kinder- und Jugendtheaterszene der Schweiz ein Vorbild: Sie spielen mit einfachen Mitteln, sind flexibel, so dass sie nicht nur in Theatersälen, sondern auch in Kindergärten, Schulen und anderen Räumen auftreten können. Zentral ist, dass sie auf Themen, die Kinder und Jugendliche bewegen, eingehen und sich nicht davor scheuen, Fragen aufzuwerfen, die Unsicherheit oder Ängste auslösen können. Genau mit solchen Ecken und Kanten kann Theater einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung junger Menschen leisten. Alle Kinder brauchen Zugang zum Theater – oder wie Stefan Colombo es in seiner Dankesrede an der Preisverleihung formulierte: «Junge Menschen brauchen Theater, brauchen Zumutungen und brauchen Kulturschaffende, die sie ernst nehmen. Kultur hört bei Kindern nicht auf, da fängt sie an.»

« Les jeunes ont besoin du théâtre »

Isabelle Chassot

Directrice de l'Office fédéral de la culture

Cette année, le Grand Prix suisse de théâtre / Anneau Hans Reinhart a été décerné au Théâtre Sgaramusch. Par cette distinction, la Confédération a voulu reconnaître la qualité et la pertinence de ses créations théâtrales. Le Théâtre Sgaramusch, originaire de Schaffhouse, a été fondé en 1982 par Urs Beeler. Dirigé depuis 1997 par Nora Vonder Mühl et Stefan Colombo, il est resté fidèle à ses principes artistiques, allant à l'encontre des tendances actuelles qui poussent vers la « joliesse » et le divertissement. Les deux directeurs artistiques, qui la plupart du temps sont aussi sur scène, cherchent à instruire sans tomber dans le didactisme. Comment ? En élaborant leurs pièces d'une manière qui leur est propre : ils font des expériences dans des écoles et des jardins d'enfants, en improvisant sur un thème choisi avec les enfants et en reprenant les anecdotes et les idées que ceux-ci leur confient. Par cette façon de faire, ils accomplissent un travail de fond dans le domaine de la participation culturelle, qui est aussi l'un des principaux objectifs de la politique culturelle de la Confédération. La participation culturelle est en effet l'un des axes d'action du message culture actuellement en vigueur, et elle me tient particulièrement à cœur. Ceux qui savent de quelle manière le Théâtre Sgaramusch développe ses créations destinées aux jeunes ne s'étonnent pas que celles-ci parlent autant aux adultes qu'aux enfants.

Ce printemps, le choix de ce lauréat pour la plus haute récompense dans le cadre des Prix suisses de théâtre a été un message fort de la Confédération, dont la politique culturelle soulignait ainsi l'importance du théâtre pour les jeunes et

pour les enfants dans la société contemporaine. Des médias en vue ont aussi jugé que ce choix représentait « un signal important » et avait « valeur de symbole » (NZZ)¹. Institué il y a plus de six décennies par la Société suisse du théâtre (SST), l'Anneau Hans Reinhart est depuis 2014 décerné conjointement par la Confédération et la SST et représente la plus haute distinction fédérale dans le domaine du théâtre. Il n'a été attribué qu'à trois reprises à des créateurs de théâtre pour jeune public : en 1999, à l'actrice Ruth Oswald et à l'acteur, metteur en scène et auteur Gerd Imbsweiler ; en 2005 à Dominique Catton, acteur, metteur en scène et fondateur (en 1974) ainsi que directeur du Théâtre Am Stram Gram de Genève ; et enfin, cette année, au Théâtre Sgaramusch. Ruth Oswald a fait le déplacement pour assister à la remise du prix de cette année au Schauspielhaus de Zurich. Un geste touchant pour Nora Vonder Mühl et Stefan Colombo, puisque Ruth Oswald et Gerd Imbsweiler, fondateurs en 1974 du premier théâtre professionnel pour enfants de Suisse alémanique (Spiilkische, aujourd'hui Vorstadttheater Basel) ont été leurs modèles, et puisqu'eux-mêmes étaient aussi dans la salle lors de la remise du prix de 1999.

Le Grand Prix suisse de théâtre / Anneau Hans Reinhart prend en compte tous les domaines de la création théâtrale. Les décisions du jury se fondent sur la qualité artistique des productions des candidats et sur leur pertinence du point de vue de la politique culturelle, mais aussi sur le rayonnement national et international des artistes. Jusqu'à ce jour, les productions du Théâtre Sgaramusch ont été présentées dans seize pays et sur quatre continents, alors même qu'il est particulièrement difficile de surmonter la barrière des langues dans le théâtre jeune public. Sgaramusch joue principalement en dialecte alémanique, mais aussi en allemand, anglais ou français. Son répertoire comprend plusieurs pièces, dont une adaptation très originale de *L'Araignée noire* de Jeremias Gotthelf, présentée en Suisse et à l'étranger dans le cadre d'une programmation très dense. Ses dernières créations ont été élaborées en coproduction, par exemple avec le Schlachthaus Theater de Berne ou le Fabriktheater Rote Fabrik de Zurich. La toute dernière œuvre, *Liebe üben* – un spectacle de théâtre dansé développé en collaboration avec le danseur et chorégraphe belge Ives Thuwis – a été coproduite avec le

1 Daniele Muscionico, « Signalwirkung – der wichtigste Schweizer Theaterpreis geht an ein Kindertheater », dans *Neue Zürcher Zeitung online*, 26.04.2018.

Forum Freies Theater de Düsseldorf, le Tanzhaus Zürich, le TAK Theater Liechtenstein et le Kulturbüro Friedrichshafen. À une époque où les subventions sont en baisse, il est de plus en plus important qu'une pièce soit portée par plusieurs organisateurs. Nous espérons dans ce sens que l'attribution du Grand Prix suisse de théâtre / Anneau Hans Reinhart au Théâtre Sgaramusch lui donnera, ainsi qu'au théâtre suisse pour jeune public en général, un élan nouveau et lui apportera le soutien moral – mais aussi financier – nécessaire pour continuer de se développer, en particulier dans les régions du pays éloignées des centres urbains mieux dotés en prestations culturelles.

Pour les créateurs suisses de théâtre pour les jeunes et les enfants, le Théâtre Sgaramusch est un modèle : il utilise des moyens très simples et a une grande facilité d'adaptation qui lui permet de jouer non seulement dans des salles de théâtre, mais aussi dans des jardins d'enfants, des écoles ou d'autres locaux. Une de ses grandes forces consiste en ce qu'il aborde des thèmes qui touchent les enfants et les jeunes et ne craint pas de poser des questions qui peuvent éveiller des inquiétudes ou déclencher des peurs. C'est justement en prenant ce genre de risques que le théâtre peut apporter une contribution importante au développement des jeunes. Il faut que tous les enfants puissent accéder au théâtre ; ou, pour reprendre les mots de Stefan Colombo dans son discours de remerciement lors de la remise du prix : « Les jeunes ont besoin de théâtre et de culot ; et ils ont besoin d'artistes qui les prennent au sérieux. La culture ne s'arrête pas avec les enfants : elle commence avec eux. »



Im Vordergrund Ruth Oswald und im Hintergrund v. l. n. r. Julius Griesenberg und Nora Vonder Mühl bei der Uraufführung von *Königinnen*, Vorstadttheater Basel, August 2003. Regie: Christoph Moerikofer; Bühnenbild: Patrick Bannwart
Foto: © Claude Giger

«I giovani hanno bisogno del teatro»

Isabelle Chassot
direttrice dell'Ufficio federale della cultura

Quest'anno il Theater Sgaramusch è stato insignito del Gran Premio svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart, con il quale la Confederazione onora l'alta qualità e rilevanza delle sue produzioni teatrali. Il Theater Sgaramusch di Sciaffusa, fondato da Urs Beeler già nel 1982 e diretto dal 1997 da Nora Vonder Mühl e Stefan Colombo, è rimasto fedele ai suoi principi artistici, contro le attuali tendenze all'«addolcimento» e allo svago. Con le loro pièce i due direttori, spesso attivi in scena, sanno essere istruttivi senza alcuna pretesa didattica. Il modo in cui sviluppano le loro creazioni è notevole e caratteristico: effettuano ricerche fra i banchi di scuola e negli asili, organizzano laboratori d'improvvisazione su temi selezionati insieme ai bambini e attingono ai loro aneddoti e alle loro idee. Svolgono così un lavoro fondamentale nell'ambito della partecipazione culturale, che è uno degli obiettivi prioritari della politica culturale della Confederazione e rientra negli assi d'azione strategici del Messaggio sulla cultura. La partecipazione culturale è anche una tematica che mi sta particolarmente a cuore. Non c'è dunque da stupirsi se, con il suo modo di fare teatro per un pubblico giovane, il Theater Sgaramusch si rivolge in egual misura a bambini e adulti.

L'assegnazione, in primavera, del più importante premio teatrale svizzero rappresenta perciò anche un segnale consapevole sul piano della politica culturale federale, che intende sottolineare l'importanza del teatro per bambini e ragazzi nella società odierna. Questo riconoscimento è stato accolto con favore anche da media di spicco, fra cui la NZZ, che l'ha descritto come un «importante segnale» dal «valore

simbolico»¹. Nei suoi oltre sessant'anni di storia l'Anello Hans Reinhart – la massima distinzione in ambito teatrale inserita fra i nuovi premi federali nel 2014 con la collaborazione della Società Svizzera di Studi Teatrali (SSST) – è stato attribuito nel settore del teatro per bambini e ragazzi soltanto tre volte. Nel 1999 è stato conferito all'attrice Ruth Oswald e all'attore, regista e autore Gerd Imbsweiler e nel 2005 a Dominique Catton, attore, regista nonché fondatore, nel 1974, e direttore del Théâtre Am Stram Gram di Ginevra. Fra le personalità che hanno preso parte alla cerimonia di premiazione di quest'anno al Pfauen dello Schauspielhaus di Zurigo figurava anche Ruth Oswald, un gesto commovente per Nora Vonder Mühl e Stefan Colombo, presenti a loro volta nel 1999 alla cerimonia di consegna dell'Anello a Ruth Oswald e Gerd Imbsweiler, loro modelli di riferimento essendo stati i fondatori, nel 1974, del primo teatro professionistico per bambini della Svizzera tedesca (Spiilkische, oggi Vorstadttheater Basel).

Il Gran Premio svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart è rivolto a tutti gli ambiti della produzione teatrale. Oltre alla qualità artistica e alla rilevanza per la politica culturale, l'elemento centrale nella scelta è anche la fama nazionale e internazionale di cui godono i vincitori e le vincitrici. Nonostante le grandi difficoltà che il teatro per il giovane pubblico deve affrontare per superare le barriere linguistiche, finora 16 Paesi in quattro continenti hanno accolto tournée del Theater Sgaramusch. Le rappresentazioni si svolgono principalmente in svizzero-tedesco, ma non mancano versioni in tedesco, inglese o francese. Il gruppo dispone di un ampio repertorio, che include anche un eccentrico adattamento de *Il ragno nero* di Jeremias Gotthelf e viene presentato in Svizzera e all'estero in una fitta programmazione. I suoi ultimi spettacoli sono il frutto di coproduzioni, per esempio con lo Schlachthaus Theater di Berna, la Rote Fabrik di Zurigo o ancora, per il più recente (un teatrodanza dal titolo *Liebe üben* in collaborazione con il danzatore e coreografo belga Ives Thuwis), con il Forum Freies Theater di Düsseldorf, la Tanzhaus di Zurigo, il TAK Theater Liechtenstein e il Kulturbüro di Friedrichshafen. In tempi in cui le sovvenzioni si fanno più esigue, la collaborazione fra diversi organizzatori acquisisce sempre maggiore importanza. In tal senso auspichiamo quindi che il Gran Premio svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart dia

1 Daniele Muscionico, «Signalwirkung – der wichtigste Schweizer Theaterpreis geht an ein Kindertheater», in: *Neue Zürcher Zeitung online*, 26.04.2018.

nuovo slancio al Theater Sgaramusch e in generale al teatro per i giovani in Svizzera e che fornisca il necessario sostegno morale e soprattutto finanziario, specialmente nelle regioni del Paese distanti dai centri urbani con una maggiore offerta culturale.

Il Theater Sgaramusch è un modello per la scena teatrale svizzera per bambini e ragazzi: ricorre a strumenti semplici e la sua flessibilità gli consente di esibirsi non solo in teatri ma anche in asili, scuole e altri spazi. Il lavoro di questi artisti è incentrato su tematiche che riguardano da vicino i più giovani; essi non temono di sollevare questioni che potrebbero provocare incertezze o paure. Per l'appunto questo genere di teatro «scomodo» può fornire un importante contributo allo sviluppo dei giovani. Tutti i bambini dovrebbero poter andare a teatro o, per riprendere le parole pronunciate da Stefan Colombo nel suo discorso di ringraziamento durante la cerimonia di premiazione: «i giovani hanno bisogno del teatro, hanno bisogno di sfide e hanno bisogno di operatori culturali che li prendano sul serio. La cultura non finisce con i bambini, ma inizia con essi.»

“Young People Need Theatre”

Isabelle Chassot

Director of the Federal Office of Culture

This year, Theater Sgaramusch received the Swiss Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring from the Swiss Confederation in recognition of its work creating high-quality, highly relevant theatre. Theater Sgaramusch was set up in Schaffhausen back in 1982 by Urs Beeler and has been led since 1997 by Nora Vonder Mühl and Stefan Colombo. Throughout that time it has remained true to its artistic principles and resisted current trends towards “cutification” and entertainment. Vonder Mühl and Colombo, the company’s joint artistic directors who most often appear on stage themselves, set out to make theatre that is educational without lecturing its audience. Their approach is interesting and unique: they conduct research in schools and kindergartens, hold workshops with children where they improvise on their chosen topic, and pick up their anecdotes and ideas. Their work at the grass roots helps to promote participation in culture, which is one of the central aims of the Confederation’s cultural policy. It is among the current action areas set out in the Culture Dispatch and is a matter close to my heart. Unsurprisingly, given the way it develops theatre for young people, Theater Sgaramusch appeals to children and adults alike.

Last spring’s choice of winner for Switzerland’s most important theatre accolade therefore underscores the direction of the Confederation’s cultural policy and the importance of theatre for children and young people in today’s society. The leading media have also recognised it as an “important

signal” that “sends a message”, in the words of the *NZZ*.¹ In more than sixty years of the Hans Reinhart Ring – the Confederation’s highest award for theatre, presented as part of the new federal awards since 2014 in association with the Swiss Association for Theatre Studies (SATS) – this is only the third time the recipient has been active in the field of children’s and young people’s theatre: the 1999 accolade went to actor Ruth Oswald and actor, director and author Gerd Imbsweiler, and 2005’s to Dominique Catton, actor, stage director and founder (in 1974) and director of the Théâtre Am Stram Gram in Geneva. Ruth Oswald attended this year’s award ceremony at the Pfauen venue of the Schauspielhaus Zürich. For Nora Vonder Mühl and Stefan Colombo this was a touching gesture: Oswald and Imbsweiler, the founders of the first professional children’s theatre in German-speaking Switzerland in 1974 – Spiilkischte (now the Vorstadttheater Basel) – were their role models, and the duo also attended the latter’s award presentation in 1999.

The Swiss Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring covers all areas of theatrical endeavour. One of the key award criteria, alongside artistic quality and cultural policy relevance, is the recipient’s national and international reach. Despite the considerable difficulty of overcoming language barriers in theatre for a young audience, Theater Sgaramusch has taken its productions on tour to no less than sixteen countries on four continents. Performances are mainly in Swiss German but also in standard German, English and French, with a varied repertoire including an idiosyncratic adaptation of Jeremias Gotthelf’s *The Black Spider*, and are produced in a packed schedule of appearances both in Switzerland and abroad. The most recent works have been co-productions with institutions including the Schlachthaus Theater in Bern, the Fabriktheater Rote Fabrik in Zurich and for the latest, *Liebe üben* – a dance theatre in association with the Belgian dancer and choreographer Ives Thuwis – with the Forum Freies Theater Düsseldorf, Tanzhaus Zürich, TAK Theater Liechtenstein and Kulturbüro Friedrichshafen. At a time when funding for the arts is declining, it is becoming increasingly important for organisers to work together. We therefore hope that the Swiss Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring will give a boost to Theater Sgaramusch

1 Daniele Muscionico, “Signalwirkung – der wichtigste Schweizer Theaterpreis geht an ein Kindertheater”. In: *Neue Zürcher Zeitung online*, 26 April 2018.

and theatre for young audiences in Switzerland in general, and help to provide it with the support and, especially, financial backing it needs – especially in regions of the country remote from the urban centres and their larger cultural infrastructure.

Theater Sgaramusch is a role model for the children and young people's theatre scene in Switzerland: it uses minimal props and is highly flexible, which means it can perform not just in theatres but also in kindergartens, schools and other spaces. Most importantly, it tackles topics that are important to children and young people and is not afraid to ask questions that could prompt uncertainty or awaken fears. It is precisely that edginess that enables theatre to make a vital contribution to young people's development. All children need access to theatre – or, as Stefan Colombo put it in his speech of thanks at the award ceremony: “Young people need theatre, they need to be challenged and they need culture practitioners who take them seriously. Culture doesn't end with children; they are where it starts.”

Gianfranco Helbling

Laudatio der Jury

zur Verleihung des Schweizer
Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring 2018
an das Theater Sgaramusch

25

Laudatio du jury

à l'occasion de la remise du Grand Prix suisse
de théâtre / Anneau Hans Reinhart 2018
au Théâtre Sgaramusch

26

Laudatio della giuria

per il conferimento del Gran Premio svizzero
di teatro / Anello Hans Reinhart 2018
al Theater Sgaramusch

27

The Jury's Statement

on the Presentation of the Swiss
Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring 2018
to Theater Sgaramusch

28

Gianfranco Helbling

Laudatio der Jury

zur Verleihung des Schweizer
Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring 2018
an das Theater Sgaramusch

«Das Theater Sgaramusch macht in Schaffhausen seit 36 Jahren Theater für die neuen Generationen. Aber nicht nur: Seine Stücke richten sich an ein Publikum jeden Alters. Und auch wenn heute das goldene Zeitalter des Jugendtheaters vorbei sein mag, bestätigt das Theater Sgaramusch dank seiner Innovationsfreude die Notwendigkeit seiner Arbeit stets aufs Neue. Seine Aufführungen lehnen die szenische Illusion ab und entlarven in ihrer Einfachheit und mit verschiedensten Ausdrucksmitteln das Spiel des Theaters. Stefan Colombo und Nora Vonder Mühl haben keine pädagogischen Absichten. Sie interessieren sich für gute Geschichten, die beim Publikum Fragen aufwerfen. Wir alle müssen für uns selbst die beste Antwort darauf finden. So war das Theater Sgaramusch mit seinem ungebrochenen Vertrauen in das junge Publikum schon immer.»

Gianfranco Helbling

Laudatio du jury

à l'occasion de la remise du Grand Prix suisse
de théâtre / Anneau Hans Reinhart 2018
au Théâtre Sgaramusch

« À Schaffhouse, le Théâtre Sgaramusch réalise des spectacles pour les nouvelles générations depuis 36 ans. Ses productions s'adressent à un public de tout âge. Et même si aujourd'hui l'âge d'or du théâtre pour les jeunes peut sembler dépassé, le Théâtre Sgaramusch, grâce à sa capacité d'invention, continue d'affirmer la nécessité de son travail avec une fraîcheur toujours renouvelée. Ses spectacles refusent l'illusion scénique et, grâce à leur simplicité, ils dévoilent le jeu théâtral par une synthèse des moyens d'expression les plus divers. Stefan Colombo et Nora Vonder Mühl n'ont pas un propos pédagogique. Ils s'intéressent aux bonnes histoires, à celles qui questionnent les spectateurs ; libre à chacun ensuite de trouver la réponse qui lui convient le mieux. C'est ainsi que le Théâtre Sgaramusch a toujours travaillé, en accordant une pleine confiance à son jeune public. »

Gianfranco Helbling

Laudatio della giuria

per il conferimento del Gran Premio svizzero
di teatro / Anello Hans Reinhart 2018
al Theater Sgaramusch

«A Sciaffusa, da 36 anni il Theater Sgaramusch crea spettacoli teatrali per le nuove generazioni. Ma non solo: le sue produzioni si rivolgono infatti ad un pubblico di tutte le età. E se oggi l'epoca d'oro del teatro per un pubblico giovane sembra essere passata, grazie al suo spirito innovativo il Theater Sgaramusch continua ad affermare la necessità del suo lavoro con immutata freschezza. I suoi spettacoli rifiutano l'illusione scenica e svelano il gioco teatrale con la loro semplicità e ricorrendo ai mezzi espressivi più diversi. Stefan Colombo e Nora Vonder Mühl non hanno un intento pedagogico. A loro interessano le buone storie, quelle che sollevano delle domande negli spettatori: poi sta ad ognuno trovare la risposta migliore per sé. Il Theater Sgaramusch opera così da sempre, con immutata fiducia nel suo giovane pubblico.»

Gianfranco Helbling

The Jury's Statement

on the Presentation of the Swiss
Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring 2018
to Theater Sgaramusch

“Based in Schaffhausen, Theater Sgaramusch has been making theatre for the youngest generations for 36 years. But its shows are actually aimed at audiences of all ages. And while today the golden age of theatre for young audiences might seem to be over, through its ability to innovate Theater Sgaramusch continues to affirm the necessity of its work with undiminished freshness. Its performances deny the theatrical illusion; their very simplicity underlines the ludic nature of theatre, drawing on a wide array of expressive resources. Stefan Colombo and Nora Vonder Mühl don't set out to teach. They are interested in good stories that ask questions of their viewers, leaving it to each to find the answer that suits them best. That's the way Theater Sgaramusch has always operated: trusting unwaveringly in its young audience.”

Paola Gilardi

Keine Randsparte

Einleitung

31

Un art marginal ?

Introduction

34

Un'arte marginale?

Introduzione

37

Forever on the Fringe?

Introduction

40



Stefan Colombo und Nora Vonder Mühl mit Kindern aus dem Publikum
in *Knapp e Familie*, Haberhaus Bühne, Schaffhausen, September 2017.

Regie: Carol Blanc; Ausstattung: Renate Wunsch

Foto: © Niklaus Spörri / Theater Sgaramusch

Keine Randsparte

Paola Gilardi

Co-Präsidentin der SGTK und verantwortliche
Herausgeberin von *MIMOS*

Das Theater Sgaramusch geht seit mehr als fünfunddreissig Jahren seinen eigenen, eigenwilligen Weg und feiert Erfolge im In- und Ausland. Gegründet 1982 vom Schauspieler und Theaterpädagogen Urs Beeler und seit 1997 geleitet von der Schauspielerin Nora Vonder Mühl und dem Schauspieler Stefan Colombo, konnte die freie Gruppe aus Schaffhausen dieses Jahr den Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring, den höchsten Theaterpreis des Landes, entgegennehmen.

Die Produktionen von Sgaramusch sind inhaltlich wie ästhetisch anspruchsvoll. Die Theaterschaffenden nehmen ihr Publikum – egal welchen Alters – ernst. Sie interessieren sich für Geschichten, die bei Kindern wie Erwachsenen Fragen aufwerfen und die Fantasie anregen. Ihre «Aufführungen lehnen die szenische Illusion ab und entlarven in ihrer Einfachheit und mit verschiedensten Ausdrucksmitteln das Spiel des Theaters»¹, schreibt Jurypräsident Gianfranco Helbling in seiner Laudatio. Experimentierfreudig geht Sgaramusch an neue Theaterprojekte heran. Ob ausgehend von einer literarischen Vorlage wie bei der Inszenierung von Jeremias Gotthelfs *Die schwarze Spinne* (2008) oder von einem alltäglichen Thema wie bei *Knapp e Familie* (2017) – die Improvisation ist die wichtigste Quelle des Kurationsprozesses. Die Schaffhauser Gruppe

1 In der vorliegenden *MIMOS*-Ausgabe kann die Laudatio der Jury in den vier Sprachen Deutsch, Französisch, Italienisch und Englisch nachgelesen werden, S. 25–28.

legt auch grossen Wert darauf, was «in den Köpfen der Kinder vorgeht»², wie die Regisseurin Carol Blanc in ihrem Beitrag zur langjährigen Zusammenarbeit betont. Mit Humor und Feinfühligkeit tauchen die Künstlerinnen und Künstler in Kinderwelten von heute ein und lassen sich von ihnen inspirieren.

Herausgegeben von der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK) im Auftrag des Bundesamts für Kultur (BAK), geht der vorliegende Band der Reihe *MIMOS. Schweizer Theater-Jahrbuch* im Interview von Andreas Klaeui mit Sgaramusch-Gründer Urs Beeler zu den Ursprüngen zurück. Das Gespräch von Alexandra Kedves mit den aktuellen Leitern gibt Einblick in die Weiterentwicklung, die Höhepunkte, die Arbeitsweisen und Visionen der Gruppe. Die Theaterwissenschaftlerin Maren Butte untersucht das dokumentarische Tanztheater *Liebe üben*, das Nora Vonder Mühl mit dem belgischen Tänzer und Choreographen Ives Thuwis und der deutschen Regisseurin Hannah Biedermann kreiert hat. Uraufgeführt am 1. Juli 2018 im Forum Freien Theater in Düsseldorf, stützt sich diese Produktion auf umfangreiche Recherchen zu den Vorstellungen von Liebe bei Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen in Deutschland, Liechtenstein, Österreich und der Schweiz. Die Regisseurin und Theaterpädagogin Annina Giordano-Roth erkundet die Adaption von Jeremias Gotthelfs *Die schwarze Spinne*, die Sgaramusch 2008 auf die Bühne brachte, und fasst die Ergebnisse ihrer Studie zur Rezeption dieses Stücks bei Drittklässlern zusammen. Darüber hinaus beleuchten Weggefährten aus dem In- und Ausland unterschiedliche Facetten der künstlerischen Arbeit dieser Theaterschaffenden, die immer poetisch sein wollen, nie didaktisch.

Wie in jeder *MIMOS*-Ausgabe ist eine Auswahl von Texten vollständig auf Deutsch, Französisch, Italienisch und Englisch im Buch vorhanden, die übrigen Beiträge sind mit einer Zusammenfassung in den jeweiligen drei anderen Sprachen versehen.

Die vorliegende Publikation versucht auch eine Standortbestimmung des Theaters für ein junges Publikum in der Schweiz. Aus diesem Grund kommen wichtige Persönlichkeiten der Szene in Interviews zu Wort: die Leiterin des

2 Der Beitrag von Carol Blanc findet sich auf S. 181–185.

Jungen Schauspielhauses Zürich, Petra Fischer, die auch im Vorstand der ASSITEJ Schweiz / Suisse / Svizzera / Svizra ist, der Theaterautor und Leiter des Genfer Théâtre Am Stram Gram, Fabrice Melquiot, und Vania Luraschi, die Theaterpionierin und Leiterin des Teatro Pan in Lugano.

Das Gespräch mit Laura Graser, Programmleiterin des Bereichs Bühnenkunst beim Kulturzentrum Les Rotondes in Luxemburg, gibt darüber hinaus Einblick in eine fortschrittliche Institution aus europäischer Perspektive. Eingebettet in ein mehrsprachiges und interdisziplinäres Kulturangebot von Theater, Tanz, Musik, bildender Kunst, Konferenzen und gesellschaftlichen Austauschformaten für Kinder und Erwachsene, ist Theater für ein junges Publikum in den Rotondes keine Randsparte, sondern das Herzstück und ein wichtiger Motor für kulturelle Teilhabe. Es verwundert nicht, dass das Theater Sgaramusch hier Stammgast ist.

Eine Einrichtung wie Les Rotondes ist für die Schweiz Zukunftsmusik. Mögen die Verleihung des Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring 2018 an Sgaramusch und vielleicht auch dieses Buch dazu beitragen, dass auch hierzulande das Kinder- und Jugendtheater innerhalb der Gesellschaft den Stellenwert erhält, der ihm gebührt.

Un art marginal ?

Paola Gilardi

Co-présidente de la SST et responsable
de la collection *MIMOS*

Depuis plus de trente-cinq ans, le Théâtre Sgaramusch poursuit son propre chemin, avec ténacité, accumulant les succès en Suisse et à l'étranger. Fondée en 1982 par le comédien et pédagogue du théâtre Urs Beeler, dirigée depuis 1997 par les comédiens Nora Vonder Mühl et Stefan Colombo, la troupe indépendante de Schaffhouse a été récompensée cette année par le Grand Prix suisse de théâtre / Anneau Hans Reinhart, la plus haute distinction théâtrale du pays.

Les pièces de Sgaramusch sont exigeantes, tant sur le plan du contenu que de la forme. Quel que soit son âge, le public est pris au sérieux. Les créateurs s'intéressent à des récits qui nourrissent l'imagination et suscitent des questions chez les enfants, mais aussi chez les adultes. « Leurs spectacles refusent l'illusion scénique et, grâce à leur simplicité, ils dévoilent le jeu théâtral par une synthèse des moyens d'expression les plus divers »¹, écrit le président du jury Gianfranco Helbling dans son éloge. Le Théâtre Sgaramusch aborde chaque projet avec une envie renouvelée d'expérimenter. Qu'ils s'inspirent de textes littéraires, comme dans la mise en scène de *L'Araignée noire* de Jeremias Gotthelf (2008), ou de thèmes de la vie quotidienne comme dans *Knapp e Familie [À peine une famille]* (2017), l'improvisation est la principale source de leur processus créatif. La troupe accorde beaucoup d'importance à « ce

1 Voir l'éloge du jury, publié en quatre langues (allemand, français, italien et anglais) dans ce numéro de *MIMOS*, p. 25-28.

qui se passe dans la tête des enfants »², comme l'explique, dans une contribution publiée dans cet ouvrage, la metteuse en scène Carol Blanc, qui travaille avec Sgaramusch depuis plusieurs années. Les comédiens plongent avec humour et subtilité dans les mondes de l'enfance d'aujourd'hui et se laissent inspirer par eux.

Publiée sous la direction de la Société suisse du théâtre (SST), sur mandat de l'Office fédéral de la culture (OFC), l'édition 2018 de la collection *MIMOS. Annuaire suisse du théâtre* revient sur les origines de la troupe avec une interview du fondateur Urs Beeler, réalisée par Andreas Klaeui. Un autre entretien, mené par Alexandra Kedves avec les directeurs actuels de la compagnie, permet d'aborder l'évolution artistique, les moments forts vécus jusqu'ici, les méthodes de travail et les visions de la troupe. Maren Butte, chercheuse en études du théâtre, analyse de son côté la pièce de théâtre dansé documentaire *Liebe üben [S'entraîner à l'amour]*, créée par Nora Vonder Mühl, le danseur et chorégraphe belge Ives Thuwis et la metteuse en scène Hannah Biedermann. Ce spectacle, dont la première a eu lieu le 1er juillet 2018 au Forum Freies Theater de Düsseldorf, se base sur d'amples recherches autour des représentations de l'amour d'enfants, de jeunes et d'adultes en Allemagne, en Autriche, au Liechtenstein et en Suisse. Dans un autre article, la metteuse en scène et pédagogue du théâtre Annina Giordano-Roth explore l'adaptation de *L'Araignée noire* de Jeremias Gotthelf, créée par Sgaramusch en 2008, et présente les résultats de son étude sur la réception de cette pièce par des élèves de huit à neuf ans. En outre, des compagnons de route de la troupe, provenant de Suisse et d'autres pays, abordent diverses facettes du travail artistique de Sgaramusch, qui se veut toujours poétique et jamais didactique.

Comme dans chaque numéro de *MIMOS*, une sélection de textes est disponible en version française, allemande, italienne et anglaise, tandis que toutes les autres contributions sont accompagnées d'un résumé traduit dans les trois autres langues respectives.

Ce volume tente aussi un état des lieux sur le théâtre jeune public en Suisse. Trois personnalités de différentes régions linguistiques éclairent la question : la directrice du Junges

2 Voir le texte de Carol Blanc aux pages 181-185.

Schauspielhaus de Zurich, Petra Fischer, également membre du Comité de ASSITEJ Schweiz / Suisse / Svizzera / Svizra, l'auteur de théâtre et directeur du Théâtre genevois Am Stram Gram Fabrice Melquiot, et Vania Luraschi, pionnière du théâtre et directrice du Teatro Pan de Lugano.

L'entretien avec Laura Graser, directrice du programme des arts de la scène au centre culturel Les Rotondes de Luxembourg, donne un aperçu d'une institution progressiste sur le plan européen. Intégré dans une offre culturelle plurilingue et interdisciplinaire faite de théâtre, de danse, de musique, d'arts visuels, de conférences et d'échanges avec la société, destinée tant aux enfants qu'aux adultes, le théâtre pour un jeune public n'est pas, aux Rotondes, un art marginal. Il en est le cœur, tout autant qu'un moteur vital pour la participation culturelle. Pas étonnant, donc, que le Théâtre Sgaramusch en soit un invité régulier.

Pour la Suisse, une institution comme Les Rotondes est encore un fantôme. Puissent la remise du Grand Prix suisse de théâtre / Anneau Hans Reinhart 2018 au Théâtre Sgaramusch, et peut-être aussi cet ouvrage, contribuer à ce que, ici aussi, le théâtre pour enfants et adolescents trouve enfin dans la société la place et la valeur qui lui reviennent.

Un'arte marginale?

Paola Gilardi

Co-presidente della SSST e responsabile
della collana *MIMOS*

Da oltre trentacinque anni il Theater Sgaramusch va dritto per la sua strada riscuotendo successi in Svizzera e all'estero. Fondata nel 1982 dall'attore e pedagogo teatrale Urs Beeler e dal 1997 diretta dagli attori Nora Vonder Mühl e Stefan Colombo, la compagnia indipendente di Sciaffusa quest'anno è stata insignita del Gran Premio svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart, il massimo riconoscimento in ambito teatrale del paese.

Le produzioni del Theater Sgaramusch sono esigenti sul piano del contenuto ed estetico. Gli artisti prendono sul serio il loro pubblico, a prescindere dall'età. Le storie che raccontano fanno riflettere e stimolano l'immaginazione di bambini e adulti. I loro spettacoli «rifiutano l'illusione scenica e svelano il gioco teatrale con la loro semplicità e ricorrendo ai mezzi espressivi più diversi»¹, scrive il presidente della giuria Gianfranco Helbling nella sua laudatio. Sgaramusch affronta ogni nuovo progetto con un'immutata voglia di sperimentare. Che il punto di partenza sia un testo letterario, come nella messa in scena de *Il ragno nero* di Jeremias Gotthelf (2008), o un tema quotidiano come in *Knapp e Familie [Quasi una famiglia]*, del 2017 - l'improvvisazione è la fonte principale del processo creativo. La compagnia attribuisce grande importanza anche a cosa «passa per la testa dei bambini»², come sottolinea la regista Carol Blanc nel suo contributo in cui parla

1 Il testo integrale della laudatio della giuria è disponibile in questa edizione di *MIMOS* in tedesco, francese, italiano e inglese, pp. 25-28.

2 Cfr. il contributo di Carol Blanc nel presente volume, pp. 181-185.

della pluriennale collaborazione con Sgaramusch. Una delle prerogative del gruppo è infatti la straordinaria capacità di immergersi con umorismo e sensibilità nell'universo dei bambini di oggi, traendo ispirazione da esso.

Curato dalla Società Svizzera di Studi Teatrali (SSST) su incarico dell'Ufficio federale della cultura (UFC), questo volume della collana *MIMOS. Annuari svizzeri del teatro* rievoca gli esordi del Theater Sgaramusch in un'intervista di Andreas Klæui al suo fondatore, Urs Beeler. L'incontro di Alexandra Kedves con gli attuali direttori consente di gettare uno sguardo sull'evoluzione artistica della compagnia, i momenti più significativi, le modalità di lavoro e la maniera di intendere il teatro. Nel suo contributo, la studiosa in Scienze teatrali Maren Butte analizza lo spettacolo di teatrodanza documentario *Liebe üben [Esercitarsi ad amare]*, realizzato da Nora Vonder Mühlhll con il danzatore e coreografo belga Ives Thuwis e la regista tedesca Hannah Biedermann. Questa produzione, che ha debuttato nel luglio del 2018 al Forum Freies Theater di Düsseldorf, si basa su un'ampia ricerca sulle diverse rappresentazioni dell'amore di bambini, adolescenti e adulti in Austria, Liechtenstein, Germania e Svizzera. La regista e pedagoga teatrale Annina Giordano-Roth esplora invece l'adattamento de *Il ragno nero* di Jeremias Gotthelf, che il Theater Sgaramusch ha portato in scena nel 2008, e riassume i risultati del suo studio sulla ricezione di questa creazione teatrale da parte di allievi di terza elementare. Inoltre, compagni di viaggio provenienti dalla Svizzera e da altri paesi mettono in luce le molteplici sfaccettature del lavoro artistico di Sgaramusch, che vuole essere poetico, non didattico.

Come in ogni edizione di *MIMOS*, una scelta di testi è disponibile in tedesco, francese, italiano e inglese, mentre i rimanenti contributi sono corredati da un riassunto nelle rispettive altre tre lingue.

Questa pubblicazione tenta anche di fare il punto della situazione sul teatro per un pubblico giovane in Svizzera. Per questo motivo abbiamo raccolto le testimonianze di personalità di spicco: la direttrice artistica del Junges Schauspielhaus di Zurigo, Petra Fischer, che è anche membro del comitato direttivo di ASSITEJ Schweiz / Suisse / Svizzera / Svizra; il drammaturgo e direttore del Théâtre Am Stram Gram di Ginevra, Fabrice Melquiot; e Vania Luraschi, pioniera in campo teatrale e direttrice del Teatro Pan di Lugano.

Le considerazioni di Laura Graser, responsabile del programma delle arti sceniche presso il centro culturale Les Rotondes in Lussemburgo, permettono inoltre di conoscere più da vicino un'istituzione all'avanguardia su scala europea. Inserito in un'ampia offerta multilingue, rivolta a bambini e adulti e comprendente teatro, danza, musica, arti visive, conferenze e formati che favoriscono l'interazione sociale, alle Rotondes il teatro per un pubblico giovane non è un settore marginale, bensì il cuore pulsante e un importante motore per incentivare la partecipazione culturale. Non sorprende che il Theater Sgaramusch sia un gradito ospite presso il centro culturale lussemburghese.

In Svizzera, un'istituzione come Les Rotondes è ancora un'utopia. Ci auguriamo che l'assegnazione del Gran Premio svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart 2018 al Theater Sgaramusch, e forse un po' anche questo libro, contribuiscano a far sì che, anche qui, il teatro per bambini e ragazzi ottenga il riconoscimento sociale che merita.

Forever on the Fringe?

Paola Gilardi

Co-President of SATS and Lead Editor of *MIMOS*

For over thirty-five years, Theater Sgaramusch has been delivering its own unique brand of theatre, enjoying success in Switzerland and abroad. Founded in 1982 by actor and theatre educator Urs Beeler and led since 1997 by actors Nora Vonder Mühl and Stefan Colombo, the independent group from Schaffhausen has been honoured with the Swiss Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring, the highest accolade for theatre work in the country.

Sgaramusch productions are demanding both in terms of content and aesthetics. The theatre-makers take their audience – regardless of age – seriously and are interested in stories that raise questions among children and adults alike, and that fire their imagination. Their “performances deny the theatrical illusion; their very simplicity underlines the ludic nature of theatre, drawing on a wide array of expressive resources”,¹ writes chair of the jury Gianfranco Helbling in his tribute. Indeed, Sgaramusch theatre is highly experimental in its approach to new projects. Whether the work is founded on a literary text, as was the production of Jeremias Gotthelf’s *The Black Spider* (2008), or on a commonplace theme as in *Knapp e Familie* [loosely: *Not Quite a Family*] (2017), improvisation is the driving factor in the creative process. The Schaffhauser group also attributes great importance to what “goes on in children’s

1 The jury’s statement can be read in German, French, Italian and English in this *MIMOS* edition, p. 25–28.

heads”,² as director Carol Blanc emphasises in her article on her long-standing collaboration with the troupe. With their humour and sensitivity to their young audiences, the artists immerse themselves in the worlds of today’s children, and it is from here that they draw their inspiration.

Published by the Swiss Association for Theatre Studies (SATS) on behalf of the Federal Office of Culture (FOC), this 2018 edition of the *MIMOS. Swiss Theatre Yearbook* series presents a rich array of articles that pay homage to the prize-winners’ work. An interview by Andreas Klaeui with Sgaramusch founder Urs Beeler looks back on the beginnings of the company, while a conversation between Alexandra Kedves and the current artistic directors gives an insight into the group’s development, and expands on its highlights, working methods and visions. An analysis by theatre scholar Maren Butte on the documentary dance theatre piece *Liebe üben [Rehearsing Love]*, created by Nora Vonder Mühl, Belgian dancer and choreographer Ives Thuwis and German director Hannah Biedermann, and which premiered on 1 July 2018 at the Forum Freies Theater in Düsseldorf, includes reference to how the production is built upon extensive research on love conducted among children, young people and adults in Austria, Liechtenstein, Germany and Switzerland. In another article, director and theatre educator Annina Giordano-Roth explores the adaptation of Jeremias Gotthelf’s *The Black Spider* staged by Sgaramusch in 2008 and outlines the results of her study on how the play was received by eight and nine-year-old schoolchildren. The floor was also given to colleagues and professionals from Switzerland and abroad to showcase various facets of the group’s artistic oeuvre – whose aim is to be poetic rather than didactic.

As in every *MIMOS* edition, a selection of texts has been presented in the four languages German, French, Italian and English, with informative abstracts provided for the remaining articles in the three other relevant languages.

The yearbook also seeks to assess the current standing of theatre for young audiences in Switzerland. Opinions on this subject are revealed in interviews with leading lights in the scene: artistic director of the Junges Schauspielhaus Zürich, Petra Fischer, who sits on the board of the ASSITEJ

2 See the article by Carol Blanc in this volume, p. 181–185.

Schweiz / Suisse / Svizzera / Svizra; theatre author and artistic director of the Geneva Théâtre Am Stram Gram, Fabrice Melquiot; and Vania Luraschi, theatre pioneer and artistic director of Teatro Pan in Lugano.

The conversation with Laura Glaser, programme director for the performing arts at the Rotondes cultural centre in Luxembourg, also offers an inside view of a progressive institution from a European point of view. Embedded in a multi-lingual and interdisciplinary artistic programme of theatre, dance, music, visual arts, conferences and public debates for children and adults, theatre for young audiences at the Rotondes stands not on the fringes but at the heart of their efforts – and as such is an important driver of cultural participation. No wonder Theater Sgaramusch is a regular guest.

For Switzerland, a venue like the Rotondes is currently little more than a castle in the air. May the presentation to Sgaramusch of the Swiss Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring 2018 – and perhaps, too, this publication in its own way – help lay the foundation to ensure that children’s and youth theatre in Switzerland achieves the attention and recognition it so rightly deserves.

Alexandra Kedves

«Wir tauchen in die Kinderwelten von heute ein»

Gespräch mit den Sgaramusch-Leitern
Nora Vonder Mühl und Stefan Colombo

45

« Nous nous immergeons dans les mondes de l'enfance »

Rencontre avec Nora Vonder Mühl et
Stefan Colombo, directeurs du Théâtre Sgaramusch

58

«Ci immergiamo nell'universo dei bambini di oggi»

Incontro con Nora Vonder Mühl e Stefan Colombo,
direttori del Theater Sgaramusch

72

“We Immerse Ourselves in the Worlds of Today’s Children”

A Conversation with Sgaramusch Artistic Directors
Nora Vonder Mühl and Stefan Colombo

85



Stefan Colombo und Nora Vonder Mühl bei den Proben von *Knapp e Familie*, Muriquartier, Bern, April 2017. Regie: Carol Blanc; Ausstattung: Renate Wünsch
Foto: © Urs Bräm

Alexandra Kedves

«Wir tauchen in die Kinderwelten von heute ein»

Gespräch mit den Sgaramusch-Leitern
Nora Vonder Mühl und Stefan Colombo

Die Schauspieler und Sgaramusch-Leiter Nora Vonder Mühl und Stefan Colombo hatten keine Karriere im Kindertheater geplant, heute aber gelten sie quasi als Global Player der Szene. Sie spielen gegen den neuen Trend zur Verniedlichung an – mit Stücken am Puls der Zeit, die virtuos mit Tonlagen und Erzählperspektiven jonglieren.

Alexandra Kedves: Am 1. Juli dieses Jahres hatte Ihr Stück *Liebe üben*¹ am Forum Freies Theater Düsseldorf Uraufführung. Auf der Bühne sah man Nora Vonder Mühl und den belgischen Tänzer und Choreographen Ives Thuwis. Stefan Colombo wirkte in der Produktionsleitung mit. Das Theater Sgaramusch koproduzierte mit dem FFT Düsseldorf, dem Tanzhaus Zürich, dem TAK Theater Liechtenstein und dem Kulturbüro Friedrichshafen. Eine internationale Zusammenarbeit. Was für einen Weg ist das Theater Sgaramusch seit seinen Anfängen gegangen!

Nora Vonder Mühl: Urs Beeler hat die Theatergruppe 1982 in Schaffhausen gegründet und 15 Jahre lang geleitet.² Ich machte bei ihm eine Regieassistentin – im Sommer 1996,

1 Zu *Liebe üben* siehe den Beitrag von Maren Butte in dieser *MIMOS*-Ausgabe, S. 99–106. Detaillierte Angaben zu allen Sgaramusch-Stücken finden sich im Werkverzeichnis, S. 285–291.

2 Zur Gründung und zu den ersten 15 Jahren des Theaters Sgaramusch siehe das Interview von Andreas Kläeui mit Urs Beeler in diesem Band, S. 222–229.

als er das Stück *Sir Fred*³ in Schaffhausen zur Uraufführung brachte, das vom Bilderbuch von Barbara Shook Hazen und Tony Ross inspiriert ist. Nach einer Weile fragte er mich, ob ich das Theater Sgaramusch übernehmen möchte; denn er wollte sich verändern, Schaffhausen verlassen, aber die Produktionsgelder waren an die Stadt gebunden. Da musste ich nicht lange überlegen. So kam ich 1997 zur Leitung des Theaters Sgaramusch – und holte Stefan Colombo dazu, der damals mein Lebenspartner war. Er hatte ja schon viele Jobs innegehabt, war unter anderem Jugendarbeiter gewesen und arbeitete seit 1988 nur noch am Theater: als Techniker, Musiker, Ausstatter, Regisseur, Autor. Besonders beim momoll theater, aber auch am Sgaramusch war er tätig. Bei uns am Sgaramusch war also alles sehr familiär. Wir haben am Anfang – ausser der Regie – alles selbst gemacht, nicht nur die Stücke entwickelt, sondern auch das Licht gehängt, die Bühnen aufgebaut, Schulen kontaktiert, Buchhaltung, einfach alles. Lange war unser gemeinsames WG-Schlafzimmer auch unser Büro. Dass wir inzwischen zum Beispiel mit belgischen Choreographen zusammenarbeiten und schon in sechzehn Ländern, auf vier Kontinenten, Gastspiele hatten, das hätten wir uns damals nicht träumen lassen.

Stefan Colombo: Grundsätzlich hat sich in der Theaterzene einiges getan. Man operiert mehr mit Koproduktionen, und ohne ein gut funktionierendes, auch internationales Netzwerk ist es schwierig, grössere Projekte zu realisieren. Und mit den internationalen Einladungen wächst auch die heimische Unterstützung. Wir fingen nach zehn Jahren an, auf internationalen Bühnen zu spielen. Es dauerte ja auch drei bis fünf Jahre, bis wir unsere Sprache, unseren Stil gefunden hatten.

AK: Wie würden Sie Ihren ästhetischen Ansatz beschreiben?

NV: Unser allererstes Sgaramusch-Stück brachten wir 1997 in Schaffhausen auf die Bühne. Es hiess *Topferdeckel* und

3 Vollständiger Titel dieser Inszenierung: *Sir Fred – die Ballade vom Ritter, der sich vor fast nichts fürchtete*; Premiere: Juni 1996, Haberhaus Bühne, Schaffhausen. Erstausgabe des Buchs: Barbara Shook Hazen, *The Knight Who Was Afraid of the Dark*, illustrated by Tony Ross. New York: Dial 1989; Erste Übertragung ins Deutsche: Ders., *Vom Ritter, der sich im Finstern fürchtete*. Aus dem Amerikanischen von Inge M. Artl. Hamburg: Carlsen 1990.

beschäftigte sich mit sexuellem Missbrauch. Wir waren als Neueinsteiger von einer Art heiligem Ernst beseelt, und alles musste bedeutungsschwanger und hochrelevant sein. Wir wollten den Stempel «pädagogisch wertvoll» bekommen. Es ist nicht so, dass uns die wichtigen Fragen, die Lebensumstände und Träume von Kindern und Jugendlichen in der heutigen Gesellschaft nicht mehr interessieren würden, ganz im Gegenteil. Aber inzwischen haben wir kapieret, dass man nicht ernstbeschwert und wahnsinnig düster daherkommen muss, um Aktuelles und, eben, Relevantes auf der Bühne zu verhandeln.

AK: Sondern?

SC: Unsere Spezialität ist, dass wir Kinder und Erwachsene gleichermaßen abholen – und ohne Sinn fürs Doppelbödige und für Witz geht das nicht. Unsere Stücke sind am Puls der Zeit, kein L'Art pour l'art und kein Eskapismus. Wir tauchen in die Kinderwelten von heute ein. Wir beobachten unsere Neffen und Nichten; wir improvisieren mit Kindern in Workshops kleine Geschichten zu dem Thema, das uns gerade interessiert, und greifen ihre Vorstellungen und Anekdoten dazu auf. Wir lassen, wenn ich es mal so formulieren darf, den Kindern ihre Kindlichkeit und versuchen sie in unsere Produktionen hinein zu transferieren.

AK: Können Sie das veranschaulichen?

SC: Wir haben etwa beim Beobachten der Kinder bemerkt, wie schnell sie beim Spielen Rollen wechseln, wenn es ihre vorgestellte Situation erfordert. Jetzt bin ich Polizist, jetzt Mutter, jetzt mein eigenes Kind, dies ist meine Höhle und nun sind wir in Finnland. Dieses schnelle Wechseln haben wir da abgeschaut und in unser Theaterspiel eingebaut. Oder wie wichtig Kopfkissen für Kinder sind, wissen wir erst seit den Recherchen zu *Dingdonggrüezi*⁴ – wo eine der Figuren, Ennio, seiner Schwester Patrizia das Kopfkissen aufschneidet. Der Blick der Kinder hat mindestens so viel

⁴ Mit viel Witz und Fantasie setzt sich das Theater Sgaramusch in *Dingdonggrüezi* mit dem Thema «Wohnen» auseinander: Aus einer Kartonschachtel wird vor den Augen des Publikums ein Mietshaus gebaut und von verschiedenen Spielfiguren (vom Diplomännchen bis hin zum Plastik-Dinosaurier) bevölkert. Premiere: 02.05.2014, Probebühne Cardinal, Schaffhausen. Zu diesem Stück siehe auch den Beitrag von Lena Arends im vorliegenden Band, S. 198–201.

Gewicht wie der erwachsene – der aber ebenfalls seinen Raum bekommt. Der Humor der Kinder spielt dabei eine grosse Rolle. Und allgemein die Leichtigkeit im Schweren. So ist Patrizia in *Dingdonggrüezi* beim Tod ihres Häschens nicht todtraurig, sondern besorgt darum, dass es ein gutes Begräbnis erhält. Wenn man mit Kindern arbeitet, lernt man ja auch, dass man seinerseits viel zu lernen hat und sich nicht zu wichtig nehmen sollte. Wir lassen uns gerne von der pragmatischen Naivität der Kinder anstecken.

AK: Erarbeiten Sie gerade eine Produktion auf diese Weise?

sc: Demnächst starten wir mit den Recherchen für ein neues Stück für Menschen ab vier Jahren. Für dieses Projekt werden wir im September Kindergärten besuchen. Da kommen die vierjährigen Kinder zum ersten Mal in den Kindergarten – in eine für sie neue, unbekannte Welt. Wir schauen, wie es für die Kleinen ist, in diesen neuen Lebensabschnitt einzusteigen. Wir werden sie eine Weile begleiten.

nv: Unser Thema dabei ist: «Wie finde ich mich zurecht, wenn ich alleine in eine mir unbekannte Welt gelange, Leuten begegne, die ich nicht kenne, oder plötzlich in einer Gruppe von Menschen bin, von denen ich nicht weiss, was sie von mir wollen?» Das kann man bei Meilenstein-Momenten wie eben Kindergarteneintritt oder Schuleintritt sehr gut beobachten. Aber auch beim Umziehen oder beim Entstehen neuer Familienkonstellationen. Am 6. September 2019 ist dann Premiere in Schaffhausen, und Gastspiele sind auch schon gebucht.

AK: Kindertheater ist und bleibt hoch im Kurs?

sc: Zurzeit wird das Theater Sgaramusch von allen Seiten berücksichtigt, was die finanzielle Unterstützung von Produktionen angeht. Um so weit zu kommen, braucht es aber Zusagen für Spielorte, weil die Geldgeber möchten, dass die Produktionen auch gezeigt werden. Da muss man um jeden Auftritt kämpfen, Veranstalter und Schulen angehen und ein Stück verkaufen, das ja erst im Entstehen begriffen ist. Und um als Theatergruppe auf dem Markt präsent zu bleiben, erarbeiten wir jährlich ein neues Stück. Da muss man fast schon achtgeben, dass man nicht in ein Hamster-

rad, eine Routine gerät. Der Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring an uns wurde darum von der gesamten Kinder- und Jugendtheaterszene mit grosser Freude aufgenommen: Sie ist unter Druck und verdient es, in den Fokus zu kommen.

AK: Warum ist die schweizerische Kinder- und Jugendtheaterszene unter Druck?

SC: Zum einen merken wir deutlich, dass die Kantone und Städte sparen müssen. Der Theaterbesuch von Schulkindern wird vielerorts weniger subventioniert als früher. Zum anderen gibt es ein riesiges Angebot an Kinderunterhaltung. Und eine schlichte Art der Kinderbespassung scheint manche Veranstalter oder auch manche Eltern eher zufriedenzustellen als Theater, das Fragen aufwirft, Unsicherheit oder Ängste auslöst. Zudem laden Kulturvereine weniger Kindertheaterproduktionen ein als früher.

AK: Wieso begegnen die Eltern dem Kindertheater teilweise skeptisch?

NV: Da müsste man eigentlich die Eltern fragen. Wir erleben immer wieder, dass Erwachsene meinen, Kinder seien mit Themen wie Gewalt, Ausgeschlossenwerden, Angst, Leistungsdruck, Tod oder Trennung überfordert – während die Kinder selbst auf Produktionen, die so etwas bearbeiten, meistens positiv reagieren. Eltern haben oft Angst, dass ihr Kind sich in einer Vorstellung ängstigt, langweilt oder gar erschreckt oder nicht alles versteht. Aber Kindertheater soll ja kein Heile-Welt-Idyll vorspiegeln, sondern den Umgang mit der Wirklichkeit reflektieren. Wir packen die Welt, wie wir sie wahrnehmen, in theatrale Formen. Wir überhöhen, kehren alles um und führen es ad absurdum – damit man alles aus Distanz und unter anderem Blickwinkel betrachten kann. Wir machen die reale Welt zumutbar. Für Kinder wie für Erwachsene. Zum Beispiel in *Knapp e Familie*, das 2017 entstand. Dort stellen sich ein Mann und eine Frau vor, sie seien Eltern; und es gibt eine Stelle, bei der ihr imaginiertes Kind nur Französisch spricht. Sie verstehen aber kein Französisch. So können sie es nicht lieben. Sie setzen es in Frankreich aus und stellen sich vor, wie andere, liebende Eltern es bei sich aufnehmen. Da ist es jeweils ganz still im Publikum, bis es dem Kind wieder gut geht. Es ist schwierig

auszuhalten. Weil wir alle solche Situationen kennen. *Knapp e Familie* hat sich als Renner entpuppt – womit wir gar nicht gerechnet hatten.

AK: Knallhartes Doktheater ist nicht Ihr Stil, trotzdem wirken Ihre Stücke wie aus dem Leben gegriffen und gehen unter die Haut. Da wird nichts schöngefärbt, auch nicht auf dem sprachlichen Level; so führte eine Kindergärtnerin ihre Schützlinge auch schon mal aus einem Ihrer Stücke – als Schimpfwörter vorkamen.

sc: Als ich neulich an einem dänischen Theaterfestival war, wurde viel über den neuen Trend zur «Bravheit» diskutiert. Ausgerechnet in Dänemark, dessen Kindertheaterszene mal Pionier für qualitativ hochstehendes, innovatives Kindertheater war! Wir haben für diesen Verniedlichungs-Trend auch einen Begriff gefunden: «Cutification». Diese «Cutification» breitet sich aus, je ängstlicher die Theater auf die Subventionsgelder und die Begleitpersonen der Kinder linsen müssen. In England haben sich zum Teil regelrechte Juxbuden des Kindertheaters durchgesetzt, mit Ballons und Popcorn. Allerdings zeichnet sich dort auch gerade ein Neuaufbruch ab. Und in Belgien und Holland hat man die herausragende avantgardistische Qualität des Kindertheaters vielerorts halten können. Aber ansonsten scheint die Disziplin in letzter Zeit eher eine Rolle rückwärts hingelegt zu haben. So viele Theatermacher für Kinder und Jugendliche sind am Kämpfen und verlegen sich deshalb auf das Nette, das weniger Kontroverse.

AK: Geht die Rechnung denn auf?

nv: Das «Herzige» ist natürlich keineswegs eine sichere Verkaufsformel. Wieso das eine Stück ein Hit wird und das andere weniger gut läuft, ist auch uns selbst oft nicht klar. *Diwillidinit* von 2016, das ausgedeutet «Dich will ich, dich nicht» bedeutet und sich um Freundschaft und die Angst vor dem Abgelehntwerden dreht, wird beispielsweise signifikant weniger oft eingeladen als *Knapp e Familie* – warum? Da sind wir selbst manchmal überrascht. Wenn es zu viele Ambivalenzen, Unfassbarkeiten in der Aufführung gibt, reagieren Erwachsene tendenziell zögerlich – weil sie es den Kindern nicht zutrauen. Meiner Meinung nach werden

Kinder unterschätzt; man kann und sollte ihnen künstlerisch mehr zumuten.

AK: So versuchen Sie auch formal immer wieder Neues, arbeiten mit Puppen, Playmobil, Karton; mit Filmclips; mit Musik und Tanz. Sie kreieren interaktive Momente und lassen Kinder aus dem Publikum punktuell auf die Bühne kommen. Wie kommen Sie zu solchen Formaten?

SC: Am Anfang entwickeln wir in Gesprächen im Kernteam – Regie, Nora und ich – eine Themenidee. Mit der Regisseurin Carol Blanc arbeiten wir nun schon zum zehnten Mal zusammen, weil wir uns gut ergänzen, verstehen und auch gegenseitig herausfordern.⁵ Mit der Grundidee machen wir uns dann auf die Suche. Wir recherchieren in Schulklassen und Kindergärten und bringen das gefundene Material in unsere Improvisationen ein.

AK: Das Stück *Verbotte!*⁶ von 2011, in dem es um Verbote und Regelbrüche geht, lebt beispielsweise von vielen kleinen Episoden aus dem Alltag der Kinder. Recherche verbindet sich mit spielerischen Elementen zu einem Trip voller Humor.

NV: Während des Improvisierens denke ich oft zuerst «Boah, ist das langweilig!», aber Carol Blanc sieht das Potenzial einer Szene oder den Ansatz einer Figur. Sie ist begabt dafür und super anspruchsvoll – was uns sehr hilft.

SC: Carol Blanc wagt gern formale Neuerungen...

NV: ...während ich auch ganz gern auf Geschichten zurückgreife, die es schon gibt, und daraus etwas mache. Wie wir es 2008 mit *Die schwarze Spinne*⁷ nach Jeremias Gotthelfs Novelle gemacht haben oder bei *Queen*⁸ von 2006, das den historischen Stoff der beiden Königinnen von Schottland

5 In ihrem Beitrag im vorliegenden Band äussert sich die Regisseurin Carol Blanc zur Rolle der Regie und der langjährigen Zusammenarbeit mit dem Theater Sgaramusch, S. 181–185.

6 Zum Entstehungsprozess dieses Stückes siehe den Beitrag von Carol Blanc, a.a.O.

7 Eine Analyse dieser Inszenierung und der Publikumsreaktionen findet sich im Beitrag von Annina Giordano-Roth in diesem Band, S. 136–145.

8 Mehr dazu im Beitrag von Carol Blanc, a.a.O.

und England verarbeitete. Ähnlich arbeiteten wir auch mit dem Märchen *Schneewittli* [*Schneewittchen*], das 2000 entstand – und das, wie *Die schwarze Spinne*, immer noch in unserem Repertoire ist; *Schneewittli* gastierte in neun Ländern, u. a. in einer englischen Version auch in Russland, Norwegen, Dänemark und Grossbritannien. Aber am Ende gilt sowieso: Das Feuer muss alle packen, die an der Produktion beteiligt sind.

sc: Wir haben auch schon improvisierte Geschichten weggelassen – und Szenen sowieso –, wenn sie uns am Schluss doch nicht überzeugten: «Kill your darlings». Die Grundidee zum Stück aber, die immer etwas ist, das uns auf den Nägeln brennt, uns umtreibt, die behielten wir immer bei. Im Zweifelsfall haben wir eine neue Form gesucht.

ak: Wo holen Sie sich Inputs dafür?

nv: Auch durch unsere Aussenkontakte und unser Netzwerk hat sich unser Formenarsenal sehr erweitert. Das ist ein Grund, weshalb ich unsere Kooperationen – und auch das gelegentliche künstlerische «Fremdgehen» mit anderen Formationen – so schätze: Es führt zur künstlerischen Bereicherung. Auch bei Erwachsenentheatern mitzuwirken, etwa bei Phil Hayes, ist ein grosser Gewinn. Und vorhin erwähnten Sie Ives Thuwis: Durch ihn wuchs unser Vokabular der Körpersprache. Unsere neueste Produktion mit Thuwis, *Liebe üben*, ist ein Tanztheaterstück für Menschen ab 10 Jahren – nicht für jüngere. Das kommt bei uns selten vor und ist äusserst spannend.

sc: Eine weitere Herausforderung für das Kindertheater ist ja, ständig neues Publikum heranziehen zu müssen, weil das alte herauswächst. Also muss man immer dran bleiben mit dem Generieren von Aufmerksamkeit. Das Schwierige dabei ist, dass wir die Stücke den erwachsenen Veranstalterinnen und Veranstaltern verkaufen müssen, die zum Teil seltsame Vorstellungen davon haben, was Kinder zu fesseln vermag.

ak: Aber bei allen Stolpersteinen – aufhören wollten und konnten Sie mit dem Sgaramusch nie, sogar damals nicht, als Sie sich privat trennten. Wie ging das?

NV: Es war sogar eher andersherum. Wir hatten unser Leben – auch als Paar – so komplett aufs Theater ausgerichtet, dass wir 2004 realisierten: Entweder das Theater verschwindet, oder wir geben die Beziehung auf. Beides zusammen ging für uns nicht mehr. Wir entschieden uns, unser «Kind», das Theater, weiter zu pflegen. Auch wenn es während der Trennungsphase nicht einfach war, und wir in mancher Hinsicht im Beruf bis heute wie ein eingespieltes Ehepaar agieren. Das hat seine Vorteile, aber auch seine Nachteile.

AK: Wie ist eine andere wichtige Beziehung – die zur Lehrerschaft?

NV: Öfters hört man, die Produktion müsse exakt dazu passen, was man gerade in der Schule macht, Lehrplan Seite 53 bis 74 oder so. Ich wünsche mir, dass Lehrkräfte merken: Im Theater können die Kinder und die Erwachsenen die Welt eigenständig wahrnehmen, sich eine Meinung bilden, sich selber Bilder machen, verschiedene Standpunkte erleben und den Verstand schärfen. Das macht doch Spass. Und ist wertvoll. Ich finde, Theater sollte Pflicht sein in der Schule – jedoch nicht zum Notengeben, nicht als Selektionsmassnahme oder Leistungsanforderung. Sondern, damit die Kinder sich ausprobieren können, ganz ohne die ewige Angst, etwas falsch zu machen. Selber spielen sowie Vorstellungen besuchen: Unsere Erfahrung ist, die Kinder machen das supergern! Und es tut ihnen gut.

SC: Der Kontakt zu den Lehrpersonen ist nicht mehr so selbstverständlich, wie er mal war. In Schaffhausen haben wir ein Stammpublikum von rund 80 Zuschauerinnen und Zuschauern, die immer da sind, darunter sechs Lehrer und Lehrerinnen, die ihre Klassen auch gerne mit unserer Theaterarbeit vertraut machen. Aber es ist schon erstaunlich, dass selbst die Primarlehrerinnen und -lehrer in Ausbildung sich nicht einmal im Rahmen ihres Studiums intensiver mit Kindertheater auseinandersetzen. Dabei wären vertiefte Kenntnisse im Bereich Kindertheater doch auch für ihre Methodik ein spannendes Tool oder ein nützliches Hintergrundwissen. Es gibt sogar Theaterpädagogik als Fach, aber der Bogen zur Praxis wird kaum geschlagen; die Studierenden von Pädagogischen Hochschulen kommen nicht.

NV: Wobei: Es brodelt. Ich glaube, dass da, nach einer Flaute, wieder eine engagiertere Generation heranwächst. Es bewegt sich etwas, und ich kenne junge Gruppen, die verschiedene Altersgruppen im Blick haben. Dass die Stadt Zürich sich jüngst hochoffiziell zu einem Kindertheaterhaus bekannt hat, das jetzt gegründet werden soll, ist enorm wichtig, ein grosser Schritt und ein Signal.

AK: Ist die Schweizer Kindertheaterszene lebendig genug dafür?

NV: Ich muss ja zugeben, dass mich in den letzten Jahren das Schweizer Kinder- und Jugendtheater weniger interessiert hat – die Belgier sind viel frecher und mutiger. Aber in Bern ist beispielsweise eine Neuentwicklung spürbar. Das Schlachthaus Theater hat da zusammen mit der Hochschule der Künste Bern Programme lanciert, in denen lernende Schauspieler und Schauspielerinnen, Regisseurinnen oder Theaterpädagogen Theater für junges Publikum entwickeln, etwa das Projekt *Startrampe*. Und es gibt ein paar tolle, gestandene Kolleginnen und Kollegen, deren Arbeit ich verfolge und die ich unbedingt nennen will: Kolypan, Fallalpha, das Vorstadttheater Basel, das Theater Blau, Peter Rinderknecht, die Gruppe Kopp/Nauer/Praxmarer/Vittinghoff oder das theater katerland. Ein fixes Kindertheaterhaus wäre eine Stärkung, hätte eine Leuchtturmfunktion und würde anspornen.

AK: Wie kamen Sie beide zum Kindertheater? 1995 gingen Sie, Frau Vonder Mühl, von der Schauspielschule Comart bei Zürich ab, waren im gleichen Jahr unter anderem als Schauspielerin am Schaffhauser Sommertheater und als Regieassistentin am Theater Winkelwiese in Zürich tätig. Mit 27 Jahren, 1996, folgte Ihre Regieassistentz beim Theater Sgaramusch und auch die Mitwirkung beim Jugendclub momoll theater. Wie sind Sie ins Kindertheater eingestiegen, und was fasziniert Sie besonders daran?

NV: Ich persönlich habe nach einem sozialen Jahr und einer versemelten Aufnahmeprüfung zur Kindergarten-Ausbildung mit Strassentheater angefangen und besuchte danach die Schauspielschule. Selber Kinder zu haben, war für mich

ein grosses Thema, auch wenn es schliesslich anders kam. Aber ich hätte genauso für Erwachsene spielen können und manchmal tue ich das auch. Doch für Kinder zu spielen, ist für mich sehr erfüllend. Ich hatte schon immer einen guten Draht zu Kindern, sie sind meine Verbündeten. Aber erst, nachdem ich die Herausforderung annahm, bei Urs Beeler im Kindertheater einzusteigen, begriff ich, wie sehr es mich fasziniert, Theater zu kreieren, das bei Kindern etwas antriggert. Weil ich auch das Kind in mir selbst wertvoll finde, liebe ich es, gesellschaftliche Fragen herunterzubrechen in Theatersituationen, die jede und jeder versteht.

sc: Als Nora mich anfragte, hatte ich auf der Bühne erst für ein gemischtes Publikum Erfahrungen gesammelt. Ich war allerdings als Tourneebegleiter manchmal bei Schulvorstellungen des Theaters Sgaramusch dabei. Wie sehr die Kinder damals mitgingen, hat mich total fasziniert – und seither lässt mich dieses Mitleben des jungen Publikums nicht mehr los.

ak: Wie würden Sie Ihre Schauspielkunst beschreiben? Oft arbeiten Sie auf der Bühne mit rasanten Rollen- und Ebenenwechseln, hier Erzähler, da Figur. Wie kommt diese Spieltechnik bei Kindern einerseits und Erwachsenen andererseits an? Und: Ist für Schauspielende eine scharfe Trennung zwischen Kindertheater und Theater für Erwachsene überhaupt generell sinnvoll?

sc: Wir haben dieses Wechseln vom Rollenspiel zum Erzählen oder auch das Springen zwischen dem Spielen mit Figürchen aus der Spielzeugkiste und dem direkten Verkörpern von Rollen im Kindergarten beobachtet – und diese Spielweisen der Kinder einfach auf die Bühne transponiert. Diese Entdeckung hat unsere Arbeit richtiggehend befreit. Wir können nun viel frecher mit Geschichten und Figuren umgehen; sie hin und her springen lassen. Klar ist, dass die Stücke für Kinder anders gebaut sind und die Perspektive den Kindern entsprechen muss, damit fürs junge Publikum eine Identifikation möglich ist. Aber für den Schauspieler ist der Unterschied nicht so gross.

nv: Die Kunst besteht eigentlich darin, voll und ganz anwesend zu sein. Wir sind unserem Publikum sehr nah, da wir

in kleinen Räumen spielen. So erhalten wir vom jüngeren Publikum viel mehr direktes, unmittelbares Feedback. Als Spielerin ist von mir Ehrlichkeit und persönliche Dringlichkeit verlangt, damit das Publikum – egal welchen Alters – die Situationen auf der Bühne miterleben kann.

AK: Wie sehen Sie das Theater Sgaramusch heute?

sc: Sgaramusch ist ein grosses künstlerisches Geschenk für uns. Man hat uns vertraut und uns seit 1997 machen lassen: Wir konnten Stile ausprobieren, Puppentheater, Tanztheater, Comedy, dokumentarisches Tanztheater – was auch immer. Wir konnten unsere Partner aussuchen, die Regisseurinnen und Regisseure, die Schauspielenden und die anderen Künstler, wie zum Beispiel den Musiker Olifr Maurmann⁹. Nur so konnten wir die Vielfalt und Innovationskraft entfalten, für die wir dieses Jahr mit dem höchsten Theaterpreis der Schweiz ausgezeichnet wurden. Wir können fix mit Subventionen von Stadt und Kanton Schaffhausen rechnen, das verschafft Planungssicherheit. Inzwischen haben wir auch eine Hilfe für die Administration zu 30 Prozent anstellen können. Ich kann mir nichts Besseres vorstellen. Für uns als Künstler und fürs Kindertheater.

nv: Mir geht es genauso. Gerade weil alles etwas handgestrickt war, konnte sich so viel entwickeln. Vor einiger Zeit wurden, wie überall, auch in Schaffhausen Leistungsvereinbarungen eingeführt. Aber für uns bedeuten sie keine künstlerische Einschränkung. Ähnliche Bedingungen geniesst meines Wissens in der Deutschschweiz nur das Theater katerland in Winterthur. Ich würde mir für mehr Gruppen diese Sicherheit und Freiheit wünschen, und ich denke, dass dies einen Kreativitätsschub und fruchtbaren Wettbewerb auslösen könnte. Und das wünschen wir uns in der Szene alle!

⁹ Zur Rolle der Musik bei Sgaramusch siehe den Beitrag von Olifr (Oliver) Maurmann in diesem Band, S. 205–208.



Im Bild v. l. n. r. Stefan Colombo, Nora Vonder Mühl und Olifr Maurmann
in *Diwillidinit*, Haberhaus Bühne, Schaffhausen, November 2016.
Regie: Corsin Gaudenz; Ausstattung: Jasmin Wiesli
Foto: © Peter Pfister / Theater Sgaramusch

Alexandra Kedves

« Nous nous immergeons dans les mondes de l'enfance »

Rencontre avec Nora Vonder Mühl et
Stefan Colombo, directeurs du Théâtre Sgaramusch

Les comédiens et directeurs du Théâtre Sgaramusch Nora Vonder Mühl et Stefan Colombo n'avaient pas prévu de faire carrière dans le théâtre pour enfants. Pourtant, aujourd'hui, ils passent pour en être les chefs de file. Ils s'érigent aussi contre l'actuelle tendance à la joliesse dans le théâtre pour enfants, avec des pièces qui prennent le pouls de l'époque et qui jonglent habilement avec différentes tonalités et perspectives narratives.

Alexandra Kedves : Le 1er juillet dernier, votre pièce *Liebe üben*¹ [*S'entraîner à l'amour*] a été créée au Forum Freies Theater de Düsseldorf, le FFT. Sur la scène, vous, Nora Vonder Mühl, êtes accompagnée par le danseur et chorégraphe Ives Thuwis. Quant à vous, Stefan Colombo, vous vous êtes occupé de la direction de production. Le Théâtre Sgaramusch a co-produit la pièce en collaboration avec le FFT, la Maison de la danse de Zurich, le Théâtre TAK du Liechtenstein et le Kulturbüro de Friedrichshafen. Une coproduction internationale, donc : quel chemin parcouru depuis vos débuts !

Nora Vonder Mühl : Urs Beeler a créé la troupe en 1982 à Schaffhouse et l'a dirigée pendant quinze ans.² J'étais

1 À propos de *Liebe üben*, voir le texte de Maren Butte dans ce numéro de *MIMOS*, p. 108-115. De plus amples informations sur toutes les productions du Théâtre Sgaramusch sont disponibles dans la théâtrographie, p. 285-291.

2 À propos de la fondation du Théâtre Sgaramusch et des quinze premières

assistante à la mise en scène à ses côtés durant l'été 1996, alors qu'il montait à Schaffhouse la pièce *Sir Fred*³ inspirée du livre illustré pour enfants de Barbara Shook Hazen et de Tony Ross. Après un certain temps, il m'a demandé si je souhaitais reprendre le Théâtre Sgaramusch, car lui avait envie de changer et de quitter Schaffhouse. Les subsides à la production étaient liés à la présence de la troupe dans cette ville. Je n'ai pas réfléchi longtemps, et c'est ainsi que j'ai repris la direction du Théâtre Sgaramusch en 1997, en compagnie de Stefan Colombo qui était alors mon compagnon. Il avait déjà beaucoup d'expérience : il avait notamment été animateur de jeunesse et travaillait exclusivement pour le théâtre depuis 1988 – en tant que technicien, musicien, décorateur, metteur en scène et auteur. Il avait déjà travaillé avec le Théâtre momoll⁴, mais aussi avec le Théâtre Sgaramusch. Nous étions donc comme une grande famille. Au début, nous avons tout fait nous-mêmes, sauf la mise en scène. Nous avons écrit les pièces, créé l'éclairage, monté les scènes, appelé les écoles, établi la comptabilité – vraiment tout. Pendant longtemps, la chambre à coucher de notre appartement communautaire nous servait aussi de bureau. Que nous travaillerions un jour avec des chorégraphes belges et jouerions dans seize pays sur quatre continents : ça non, nous ne pouvions vraiment pas, à l'époque, nous l'imaginer.

Stefan Colombo : De façon générale, il faut dire que le milieu théâtral a connu un certain nombre de changements ces dernières années. Les coproductions sont plus nombreuses et, sans un réseau actif, sur le plan international également, il est plus difficile de réaliser de grands projets. De plus, les invitations de l'étranger ont pour effet d'augmenter le soutien en Suisse. C'est après dix ans d'activités en Suisse que nous avons commencé à jouer à l'étranger. Et il nous avait

années de la troupe, voir, dans cet ouvrage, l'interview d'Urs Beeler réalisée par Andreas Klaeui, p. 222-229.

3 Titre complet de la mise en scène du Théâtre Sgaramusch : *Sir Fred – die Ballade vom Ritter, der sich vor fast nichts fürchtete*, créée en juin 1996, Haberhaus Bühne, Schaffhouse. Édition originale en anglais du livre: Barbara Shook Hazen, *The Knigh Who Was Afraid of the Dark*, illustrated by Tony Ross, New York : Dial, 1989 ; Première version française : Barbara Shook Hazen, *Le chevalier qui avait peur du noir*, illustrée par Tony Ross et traduite de l'anglais par Aliyah Morgenstern, Montréal : Archimède, 1989.

4 De plus amples informations sur cette troupe, basée actuellement à Wil et Schaffhouse, sont disponibles sur le site web : <http://momoll-theater.ch/>.

par ailleurs fallu trois à cinq ans pour trouver notre langage, notre style.

AK : Comment décririez-vous vos principes esthétiques ?

NV : Nous avons créé notre toute première pièce Sgaramusch en 1997 à Schaffhouse. Elle s'intitulait *Topferdeckel*⁵ et traitait d'abus sexuels. Nouveaux-venus dans ce milieu, nous étions comme investis d'un sacro-saint esprit de sérieux. Tout devait avoir un sens et être hautement pertinent. Nous voulions être étiquetés comme des artistes « à haute valeur pédagogique ». Ce n'est pas que nous ne nous intéressons plus, aujourd'hui, aux importantes questions sur la vie et les rêves des enfants et des jeunes dans la société contemporaine, bien au contraire. Mais, entretemps, nous avons compris qu'il n'y a pas besoin d'être mortellement sérieux et incroyablement sinistres pour raconter quelque chose d'actuel et de pertinent sur scène.

AK : Et donc... au contraire ?

SC : Notre spécialité est de traiter les enfants et les adultes de la même manière. Sans un sens de l'humour et de l'ambiguïté, c'est impossible. Nos pièces prennent le pouls de l'époque, nous ne recherchons pas l'art pour l'art ni l'évasion. Nous nous immergeons dans les mondes des enfants d'aujourd'hui, en observant nos neveux et nos nièces, en improvisant de petites histoires dans des ateliers pour enfants sur des thèmes qui nous intéressent, en reprenant leurs représentations et leurs anecdotes. Si je peux le formuler ainsi, nous laissons leur enfance aux enfants et essayons de la transférer dans nos productions.

AK : Pouvez-vous illustrer cette façon de faire ?

SC : En observant les enfants, nous avons par exemple remarqué la vitesse avec laquelle ils sont capables de changer de rôle lorsque la situation l'exige. Je suis policier, maintenant je suis une mère, ensuite je suis mon propre enfant,

5 Ce titre mélange deux expressions : « Topfdeckel », « couvercle de pot », et l'imprécation suisse-allemande « Gopferdeckel », comparable à « sacrebleu » en français.

ceci est ma caverne et maintenant nous sommes en Finlande. Nous avons observé ces changements très rapides et les avons intégrés au jeu théâtral. Nous avons aussi appris l'importance des coussins grâce aux recherches menées pour *Dingdonggrüezi*⁶ [*Dingdong, bonjour*] – où l'un des personnages, Ennio, découpe le coussin de sa sœur Patrizia. Le regard des enfants a au moins autant de poids que celui des adultes, qui a pourtant une place importante. L'humour des enfants joue également un grand rôle. De manière générale, nous essayons de trouver une légèreté dans la lourdeur. Ainsi, dans *Dingdonggrüezi*, Patrizia n'est pas triste que son lapin soit mort, mais elle se soucie de sa future tombe. Lorsqu'on travaille avec les enfants, on réalise aussi que l'on a beaucoup à apprendre et que l'on ne devrait pas se prendre trop au sérieux. Et on se laisse volontiers contaminer par la naïveté pragmatique des enfants.

AK : Êtes-vous en train de préparer une production sur ce mode-là ?

sc : Nous allons bientôt entamer des recherches pour une nouvelle pièce destinée à un public dès quatre ans. Nous allons visiter des jardins d'enfants en septembre. C'est l'époque de l'année où les petits de quatre ans découvrent la maternelle, un monde nouveau, inconnu pour eux. Nous les regarderons entamer ce nouveau chapitre de leur vie et les accompagnerons pendant un certain temps.

nv : Notre thème est : « Comment est-ce que je m'y retrouve lorsque j'arrive seul dans un monde inconnu, que je rencontre des gens que je ne connais pas, ou que je suis soudain dans un groupe de personnes dont j'ignore ce qu'elles me veulent ? » On peut très bien observer cela dans des moments clés comme l'entrée au jardin d'enfants ou à l'école. Ou bien lors de déménagements, ou de l'avènement de nouvelles constellations familiales. La pièce sera créée le 6 septembre 2019 à Schaffhouse, et des dates de tournée sont déjà prévues.

⁶ Dans la pièce *Dingdonggrüezi*, le Théâtre Sgaramusch se penche, avec humour et imagination, sur le thème de l'habitat : à partir d'une boîte en carton, un immeuble est construit sous les yeux du public et est, peu à peu, habité par divers personnages (tels des figurines de Duplo ou des dinosaures en plastique). Création : 02.05.2014, salle de répétition Cardinal, Schaffhouse. Pour de plus amples informations sur *Dingdonggrüezi*, voir aussi la contribution de Lena Arends dans le présent ouvrage, p. 198-201.

AK : Le théâtre pour enfants est-il, et restera-t-il, très prisé ?

sc : Le Théâtre Sgaramusch est, aujourd'hui, pris au sérieux et obtient un soutien financier pour ses productions. Pour en arriver là, il faut toutefois que de nombreux théâtres ou institutions donnent leur feu vert pour des représentations, car les instances de financement souhaitent aussi que les pièces soient montrées. Il faut se battre pour chaque spectacle, aller vers des organisateurs, vers les écoles, et vendre une création qui n'en est qu'au stade de l'élaboration. Pour rester présents, en tant que troupe de théâtre, sur le marché, nous montons chaque année une nouvelle pièce. Ce faisant, nous devons aussi veiller à ne pas nous retrouver dans la situation du hamster dans sa roue et à ne pas céder à la routine. C'est pourquoi le Grand Prix suisse de théâtre / Anneau Hans Reinhart a été une très bonne nouvelle pour tout le milieu du théâtre pour l'enfance et la jeunesse, qui subit de fortes pressions et qui mérite d'être au centre de l'attention.

AK : Pourquoi ces troupes subissent-elles des pressions ?

sc : D'une part, nous sentons nettement que les cantons et les villes cherchent à faire des économies. En de nombreux endroits, les représentations scolaires sont moins subventionnées qu'avant. D'autre part, le domaine du divertissement pour enfants suscite une offre pléthorique. Or de nombreux organisateurs et parents semblent se contenter d'une manière assez simple de divertir les enfants, en tout cas plus simple que celle d'aller au théâtre, qui questionne et qui suscite de l'insécurité ou des peurs. Enfin, les associations culturelles invitent moins de productions de théâtre pour les enfants qu'autrefois.

AK : Pourquoi les parents sont-ils parfois sceptiques ?

nv : C'est une question qu'il faudrait poser aux parents, en fait. Nous constatons souvent que les adultes pensent que les enfants seront dépassés par des thèmes comme la violence, l'exclusion, la peur, la pression à la performance, la mort ou la séparation – alors que les enfants eux-mêmes réagissent la plupart du temps de façon positive aux productions qui

traitent ce genre de thèmes. Les parents ont souvent peur que leur enfant s'inquiète, s'ennuie, prenne peur ou ne comprenne pas tout. Le théâtre pour enfants ne doit pourtant pas représenter un monde intact et idyllique, mais refléter la manière dont on aborde la réalité. Nous parlons du monde tel que nous le percevons, dans des formes théâtrales. Nous exagérons, retournons tout et poussons les choses jusqu'à l'absurde, afin que l'on puisse les considérer avec une certaine distance, sous un autre angle. Nous rendons le monde réel acceptable. Pour les enfants comme pour les adultes. Par exemple, dans *Knapp e Familie [À peine une famille]*, pièce créée en 2017, un homme et une femme imaginent qu'ils sont parents. Mais, à un moment donné, leur enfant imaginaire ne parle que le français, alors qu'eux ne comprennent pas cette langue. Ils ne peuvent donc pas l'aimer. Ils le laissent en France et s'imaginent que d'autres parents l'emmèneront et l'aimeront. Dans le public, il règne toujours un silence de plomb, jusqu'à ce que l'enfant aille à nouveau bien. C'est difficile à supporter, parce que nous connaissons tous ce genre de situation. La pièce s'est révélée être un énorme succès, ce que nous n'avions pas du tout prévu.

AK : Vous ne pratiquez pas le genre du théâtre documentaire pur et dur. Pourtant, vos pièces donnent l'impression d'être des extraits de vie réelle, elles touchent profondément le public. Rien n'est enjolivé, pas même dans le langage. Une maîtresse d'école enfantine a ainsi fait partir les enfants de sa classe au milieu d'une représentation où des jurons avaient été prononcés...

sc : Récemment, dans un festival de théâtre danois, il a beaucoup été question de la nouvelle tendance à faire un théâtre « bien sage », pour les enfants. Et ce au Danemark, dont le théâtre pour enfants a longtemps été synonyme de grande qualité, d'esprit pionnier et d'innovation ! Nous avons d'ailleurs trouvé un concept pour cette tendance à la joliesse : la « choutification ». Cette tendance est en train de se répandre, au fur et à mesure que le théâtre se focalise, craintivement, sur ses subventions et sur les personnes accompagnant les enfants. En Angleterre, de véritables divertissements théâtraux pour enfants se sont imposés, avec des ballons et du popcorn. Mais là-bas aussi, une rupture est en train de se dessiner. En Belgique et aux Pays-Bas, la qualité

avant-gardiste du théâtre pour enfants a pu se maintenir en bien des endroits. Mais à part cela, le genre semble avoir fait marche arrière. Ainsi, aujourd'hui, de nombreuses compagnies de théâtre pour enfants et adolescents se battent pour survivre et se rabattent sur des choses gentilles, suscitant peu de controverse.

AK : Est-ce que cela peut fonctionner ?

NV : Miser sur ce qui est « chou » n'est en aucun cas une garantie de succès. Nous ne comprenons pas non plus toujours pourquoi telle pièce fait un tabac et pourquoi telle autre a moins de succès. Notre pièce *Diwillidinit* par exemple, en 2016, titre qu'on pourrait traduire en français par « Je te veux, je ne te veux pas » et qui parle de l'amitié et de la peur d'être rejeté, a été nettement moins invitée que *Knapp e Familie*. Pourquoi ? Nous sommes parfois nous-mêmes surpris. Lorsqu'il y a trop d'ambivalences, de choses inconcevables dans le spectacle, les adultes réagissent, tendanciellement, avec hésitation – parce qu'ils ne font pas confiance aux enfants. À mon avis, ils sous-estiment les enfants ; alors qu'on peut et qu'on devrait les croire capables de davantage, sur le plan artistique.

AK : C'est peut-être pourquoi vous testez toujours des nouveautés formelles : vous travaillez avec des marionnettes, des figurines Duplo, du carton ; avec des clips vidéo, avec de la musique et de la danse. Vous créez des moments interactifs et laissez, régulièrement, les enfants monter sur scène. Comment trouvez-vous ces idées ?

SC : Au début, nous développons une idée de thème en discutant avec le noyau dur de notre équipe – la metteuse en scène, Nora et moi. Nous en sommes à notre dixième collaboration avec la metteuse en scène Carol Blanc. Nous nous complétons, nous entendons bien et nous encourageons mutuellement.⁷ Cette idée de base nous mène ensuite à poursuivre les recherches, dans des classes d'école ou de maternelle, puis à réaménager le matériel trouvé dans nos improvisations.

7 À propos du rôle de la mise en scène et de cette collaboration de longue date avec le Théâtre Sgaramusch, lire la contribution de la metteuse en scène Carol Blanc dans ce volume, p. 181–185.

AK : La pièce *Verbotte!*⁸ de 2011, qui parle d'interdictions et de violations de règles, évoque de nombreux petits épisodes de la vie quotidienne des enfants. La recherche se mêle à des éléments ludiques et devient un voyage plein d'humour.

NV : Pendant nos improvisations, souvent, ma première pensée est : « oh, qu'est-ce que c'est ennuyeux ! » ; mais Carol Blanc est capable de voir le potentiel d'une scène ou le début d'un personnage. Elle est douée pour cela et elle est super exigeante – ce qui nous aide beaucoup.

SC : Carol Blanc ose volontiers des nouveautés formelles...

NV : ...tandis que je m'empare très volontiers d'histoires qui existent déjà pour en faire quelque chose. Comme en 2008 avec *Die schwarze Spinne*⁹ [*L'Araignée noire*] d'après la nouvelle de Jeremias Gotthelf, ou avec *Queen*¹⁰ en 2006, qui se base sur du matériel historique autour de deux reines d'Écosse et d'Angleterre. Nous avons travaillé de la même manière avec le conte *Schneewittli* [*Blanche-Neige*] en 2000 – une pièce qui, comme *L'Araignée noire*, figure d'ailleurs toujours à notre répertoire. *Schneewittli* a été invitée dans neuf pays, et notamment, dans une version anglaise, en Russie, en Norvège, au Danemark et en Grande-Bretagne. En fin de compte, ce qui importe est que tous ceux qui participent à une production aient le feu sacré.

SC : Nous laissons aussi parfois tomber des histoires improvisées, ou des scènes qui ne nous convainquent finalement pas – « Kill your darlings », comme on dit. Mais nous gardons toujours l'idée de base de la pièce, qui est quelque chose qui nous obsède, qui ne nous laisse pas tranquilles. Et en cas de doute, nous cherchons une nouvelle forme.

AK : Où cherchez-vous vos idées ?

NV : Nos contacts extérieurs et notre réseau nous ont permis d'élargir notre arsenal formel. C'est une des raisons

8 À propos du processus de création de cette pièce, voir le texte de Carol Blanc, cit.

9 Annina Giordano-Roth analyse cette mise en scène et les réactions du public, voir, dans cet ouvrage, p. 147-156.

10 Lire à ce propos Carol Blanc, cit.

pour lesquelles j'apprécie tellement les coopérations – et l'« adultère » artistique occasionnel avec d'autres troupes : cela conduit à un enrichissement artistique. Participer à des spectacles de théâtre pour adultes, comme avec Phil Hayes, est également un énorme gain. Vous avez aussi nommé Ives Thuwis : c'est par lui que le vocabulaire de notre langage corporel s'est développé. Notre dernière production avec Thuwis, *Liebe üben*, est une pièce de théâtre dansé pour un public à partir de 10 ans, pas plus jeune. Cela nous arrive rarement et c'est extrêmement passionnant.

sc : Un autre défi, dans le théâtre pour enfants, et de devoir continuer à attirer un nouveau jeune public, car le précédent a vieilli. Il faut donc toujours continuer à susciter de l'intérêt. La difficulté est de devoir vendre les pièces aux organisatrices et organisateurs adultes, qui ont parfois des idées curieuses sur ce qui peut intéresser les enfants.

AK : Mais malgré tous ces obstacles, vous n'avez jamais voulu, ni pu, arrêter Sgaramusch, même lorsque vous vous êtes séparés.
Comment avez-vous fait ?

nv : Ça a même été plutôt le contraire. Nous avons tellement axé notre vie, également en tant que couple, exclusivement sur le théâtre, qu'en 2004 nous avons eu une prise de conscience : soit le théâtre disparaissait, soit nous laissions tomber notre relation. Mener les deux en même temps ne fonctionnait plus. Nous avons décidé de continuer à nous occuper de notre « enfant », le théâtre. Même si cela n'a pas été facile durant la phase de séparation, nous agissons encore, dans notre vie professionnelle, comme un couple soudé. Cela a des avantages et des inconvénients.

AK : À quoi ressemble cette autre relation importante qui est celle que vous entretenez avec les enseignants ?

nv : Une des phrases que nous entendons souvent est que la production doit correspondre à ce qui est étudié à ce moment-là à l'école, par exemple de la page 53 à 74 du programme... Je souhaiterais que les enseignants remarquent qu'au théâtre, enfants et adultes peuvent percevoir le monde de façon autonome, se former une opinion, créer leurs

propres images, vivre plusieurs points de vue et aiguïser leur esprit. C'est amusant, aussi. Et précieux. Je trouve que le théâtre devrait être obligatoire à l'école, mais pas pour donner des notes, pas en tant que mesure de sélection ou pour favoriser les performances, mais pour que les enfants puissent se confronter à quelque chose sans avoir la peur permanente de faire faux. Notre expérience est que les enfants adorent jouer ou voir des spectacles, et que cela leur fait du bien.

sc : Le contact avec les enseignants n'est plus aussi évident qu'avant. À Schaffhouse, nous avons un public fidèle de quelque 80 personnes qui viennent voir toutes nos pièces. Parmi elles, six enseignantes et enseignants emmènent aussi régulièrement leurs classes voir nos pièces. Mais il est assez étonnant que les enseignantes et enseignants d'école primaire n'aient pas l'occasion de se pencher à fond sur le théâtre pour enfants durant leur formation. Des connaissances dans ce domaine leur apporteraient des instruments méthodologiques intéressants, ou en tout cas un savoir utile. La pédagogie théâtrale existe en tant que branche, mais elle n'a presque aucun lien avec la pratique ; les étudiants des Hautes écoles pédagogiques en restent à l'écart.

nv : Pourtant, on perçoit un début de changement. Je crois que dans ce domaine, après un ralentissement, une nouvelle génération, plus engagée, est en train d'apparaître : quelque chose est en train de bouger. Je connais de jeunes troupes qui s'intéressent à différents groupes d'âge. La Ville de Zurich soutient officiellement une Maison du théâtre pour enfants, qui doit bientôt être créée. C'est très important, c'est une étape vitale et un signal.

AK : La scène suisse du théâtre pour enfants est-elle assez vivante pour cela ?

nv : Je dois avouer que, ces dernières années, le théâtre suisse pour enfants et adolescents m'a moins intéressée. Les Belges se montrent plus culottés et plus courageux. Mais à Berne par exemple, un nouveau développement est perceptible. En collaboration avec la Haute école des arts de Berne, le Théâtre Schlachthaus a lancé des programmes dans lesquels les étudiants comédiens, metteurs en scène ou pédagogues de théâtre élaborent des spectacles pour un

jeune public, par exemple le projet *Startrampe*. Et je suis aussi de près le travail de quelques collègues formidables, dont je veux absolument parler : Kolypan, Fallalpha, le Théâtre Vorstadt de Bâle, le Théâtre Blau, Peter Rinderknecht, la troupe Kopp/Nauer/Praxmarer/Vittinghoff ou encore le Théâtre katerland. Une maison institutionnalisée pour le théâtre pour enfants renforcerait cet art, aurait une fonction de phare et encouragerait toute la branche.

AK : Comment êtes-vous arrivés au théâtre pour enfants, en fait ? Nora Vonder Mühl, vous avez quitté l'école de comédie Comart de Zurich en 1995 et étiez, la même année, actrice, entre autres, au Théâtre d'été de Schaffhouse et metteuse en scène assistante au Théâtre Winkelwiese à Zurich. En 1996, à 27 ans, vous devenez assistante du Théâtre Sgaramusch et commencez à participer au club de jeunes du Théâtre momoll. Comment cela s'est-il fait, et qu'est-ce qui vous fascine tellement dans le théâtre pour enfants ?

NV : Après une année de volontariat social et un examen d'entrée raté à la formation d'enseignante à l'école enfantine, j'ai commencé à faire du théâtre de rue et j'ai suivi, ensuite, l'école de théâtre. Avoir moi-même des enfants était une grande préoccupation, même si cela n'est finalement pas arrivé. J'aurais tout aussi bien pu jouer pour des adultes, et je le fais aussi de temps en temps ; mais jouer pour des enfants est toujours très épanouissant pour moi. J'ai toujours eu un bon contact avec eux, ils sont mes alliés. Cela dit, je n'ai compris à quel point cela me fascinait, créer un théâtre qui déclenche quelque chose chez les enfants, qu'après avoir accepté le défi de travailler avec Urs Beeler. Accordant de la valeur à l'enfant qui est en moi, j'aime particulièrement transformer des questions sociales en situations théâtrales compréhensibles pour tout un chacun.

sc : Lorsque Nora m'a sollicité, je n'avais d'expérience scénique qu'avec un public mixte. Mais, en tant qu'accompagnant sur des tournées, j'avais déjà assisté à des spectacles scolaires du Théâtre Sgaramusch. J'avais été totalement fasciné par la participation des enfants. Cette manière qu'a le jeune public de vivre le théâtre n'a jamais cessé de m'intéresser.

AK : Comment décririez-vous votre art du jeu ? Vous travaillez souvent sur scène avec des changements rapides de rôles et de plans, tantôt narrateurs, tantôt personnages. Comment cette technique de jeu est-elle reçue par les enfants d'une part, les adultes d'autre part ? Par ailleurs, pour les acteurs, est-ce qu'une séparation dure entre théâtre pour enfants et pour adultes a un sens ?

sc : Le passage de l'interprétation d'un rôle au récit d'une histoire, le jeu avec les figurines d'une boîte à jouets, l'incarnation directe des rôles : c'est typiquement ce que nous avons observé au jardin d'enfants. Nous avons simplement transposé sur scène cette manière de jouer. Cette découverte a véritablement libéré notre travail. Grâce à cela, nous sommes aujourd'hui en mesure d'aborder les histoires et les personnages de façon plus culottée, de les laisser sauter ici et là. Il est clair que les pièces sont construites différemment pour les enfants, et que les perspectives doivent leur correspondre pour qu'ils puissent s'identifier au spectacle. Mais, pour les acteurs, la différence n'est pas si grande.

nv : L'art, c'est en fait de garantir une présence pleine et complète. Nous sommes très proches de notre public car nous jouons dans des petites salles. Nous recevons ainsi un feedback direct, sans intermédiaire, de la part de notre jeune public. En tant que comédienne, l'honnêteté et l'urgence sont, à mes yeux, des exigences, afin que le public, quel que soit son âge, puisse vivre les situations jouées sur scène.

AK : Comment voyez-vous le Théâtre Sgaramusch aujourd'hui ?

sc : Pour nous, Sgaramusch est un grand cadeau artistique. On nous a fait confiance en 1997 et, depuis, on nous a laissés faire : nous avons pu expérimenter des styles différents – le théâtre de marionnettes, la danse-théâtre, la comédie, la danse-théâtre documentaire, et d'autres encore. Nous avons pu choisir nos partenaires, metteuses et metteurs en scène, comédiennes et comédiens, et d'autres artistes comme le

musicien Olifr Maurmann¹¹. Ce n'est qu'ainsi que nous avons pu déployer notre diversité et notre force d'innovation, ce qui nous a valu, cette année, d'être honorés par la plus haute récompense théâtrale suisse. Nous pouvons compter sur les subventions fixes de la ville et du canton de Schaffhouse, ce qui nous permet de planifier notre travail en toute sécurité. Entretemps, nous avons pu engager une aide pour l'administration, à 30 %. Je ne peux guère rêver d'une meilleure situation. Pour nous en tant qu'artistes, et pour le théâtre pour enfants.

NV : C'est aussi ainsi que je vois la situation. Beaucoup de choses ont pu se développer précisément parce que tout est, chez nous, fait à la main. Récemment, Schaffhouse, comme d'autres villes, a mis en place des conventions de prestations, mais sans restrictions artistiques en ce qui nous concerne. À ma connaissance, seul le Théâtre Katerland de Winterthur bénéficie de conditions similaires. Je souhaite cette sécurité et cette liberté à de plus nombreuses troupes, car je pense qu'elles peuvent faire naître une créativité et une concurrence fructueuses. Et c'est ce que nous souhaitons tous dans le milieu théâtral !

11 À propos du rôle de la musique dans les productions du Théâtre Sgaramusch, voir le texte d'Olifr (Oliver) Maurmann dans cet ouvrage, p. 205-208.



Nora Vonder Mühl bei den Proben von *Alleidihei*, Schlachthaus Theater
Bern, Mai 2015. Regie: Carol Blanc; Ausstattung: Renate Wünsch
Foto: © Carol Blanc

Alexandra Kedves

«Ci immergiamo nell'universo dei bambini di oggi»

Incontro con Nora Vonder Mühl e Stefan Colombo,
direttori del Theater Sgaramusch

Gli attori Stefan Colombo e Nora Vonder Mühl, che dal 1997 dirigono il Theater Sgaramusch, non avevano pianificato una carriera nell'ambito del teatro per bambini, eppure oggi figurano tra i protagonisti della scena internazionale. Si oppongono alla nuova tendenza all'addolcimento – tramite spettacoli al passo con i tempi che giocano abilmente con diversi registri e prospettive narrative.

Alexandra Kedves: Il 1° luglio di quest'anno la vostra nuova creazione, *Liebe üben*¹ [*Esercitarsi ad amare*], ha debuttato al Forum Freies Theater di Düsseldorf. Nora Vonder Mühl era in scena insieme al danzatore e coreografo belga Ives Thuwis, mentre Stefan Colombo si è occupato della direzione di produzione di questo spettacolo coprodotto con il FFT di Düsseldorf, la Tanzhaus di Zurigo, il TAK Theater Liechtenstein e il Kulturbüro Friedrichshafen. Una collaborazione internazionale dunque. Il Theater Sgaramusch ne ha fatta di strada dagli esordi!

Nora Vonder Mühl: Urs Beeler ha fondato la compagnia nel 1982 a Sciaffusa e l'ha diretta per 15 anni.² Io sono stata

1 Per un'analisi di *Liebe üben* si veda il contributo di Maren Butte in questo numero di *MIMOS*, pp. 117–124. Maggiori informazioni su tutte le produzioni del Theater Sgaramusch sono disponibili nella teatrografia, pp. 285–291.

2 Sui primi 15 anni della compagnia si rimanda all'intervista di Andreas Klæui a Urs Beeler nel presente volume, pp. 222–229.

assistente alla regia di una delle sue produzioni - *Sir Fred*³, ispirata al libro illustrato di Barbara Shook Hazen e Tony Ross e portata in scena nell'estate del 1996. Qualche tempo dopo, Urs mi ha chiesto se volevo assumere la direzione del Theater Sgaramusch, dato che lui aveva intenzione di cambiare e lasciare Sciaffusa, ma le sovvenzioni erano legate alla città. Non ci ho pensato due volte, e così nel 1997 ho preso in mano le redini del gruppo, affiancata da Stefan Colombo che in quel periodo era il mio compagno e aveva già varie esperienze professionali alle spalle. Aveva lavorato fra l'altro come animatore sociale e dal 1988 si dedicava esclusivamente al teatro: come tecnico, musicista, scenografo, regista e autore. Collaborava in particolare con il momoll theater, ma anche con Sgaramusch. In un certo senso eravamo una compagnia «a gestione familiare». Nei primi tempi - tranne la regia - facevamo tutto noi, ci occupavamo dell'elaborazione degli spettacoli ma anche di incombenze pratiche come montare le luci, costruire le scenografie, contattare le scuole, sbrigare la contabilità, proprio tutto insomma. A lungo, la nostra camera da letto nella comune dove vivevamo fungeva anche da ufficio. Non ci sognavamo nemmeno che un giorno avremmo collaborato con coreografi belgi e presentato le nostre creazioni in sedici paesi su quattro continenti.

Stefan Colombo: In generale, nella scena teatrale sono cambiate molte cose. Oggi le coproduzioni sono più frequenti, e senza una buona rete, anche internazionale, di contatti è difficile realizzare progetti di una certa portata. Grazie agli inviti all'estero cresce anche il sostegno a livello locale. Ci sono voluti dai tre ai cinque anni prima di riuscire a trovare un linguaggio e uno stile personali e abbiamo iniziato solo dopo dieci anni a calcare le scene internazionali.

AK: Come descrivereste il vostro approccio artistico?

NV: Abbiamo creato la nostra prima produzione con Sgaramusch a Sciaffusa nel 1997. S'intitolava *Topferdeckel*⁴

3 Titolo completo: *Sir Fred - die Ballade vom Ritter, der sich vor fast nichts fürchtete* [*Sir Fred - la ballata del cavaliere che temeva il buio*]; debutto: giugno 1996, Haberhaus Bühne, Sciaffusa. Edizione originale del libro: Barbara Shook Hazen, *The Knight Who Was Afraid of the Dark*, illustrated by Tony Ross, New York: Dial, 1989.

4 Il titolo è un gioco di parole che unisce i due termini «Topfdeckel», «coperchio», e l'imprecazione svizzero-tedesca «Gopferdeckel!», paragonabile all'italiano «perbacco!».

ed era dedicata alla spinosa tematica dell'abuso sessuale. Nei primi tempi eravamo pervasi da una sorta di «fuoco sacro della serietà», tutto doveva essere gravido di significato e di grande rilevanza. Volevamo a tutti i costi che ai nostri spettacoli venisse attribuito il «marchio di qualità pedagogica». Ciò non significa che non siamo più interessati alle questioni importanti, alle condizioni di vita e ai sogni dei bambini e dei giovani nella società odierna, al contrario. Ci siamo però resi conto che è possibile trattare tematiche attuali e rilevanti anche evitando toni eccessivamente cupi e seriosi.

AK: In che modo?

sc: Le nostre produzioni hanno la prerogativa di rivolgersi in egual misura a grandi e piccini – e ciò non funziona senza senso dell'umorismo e una certa ambivalenza. Creiamo spettacoli al passo con i tempi, lontani dall'*art pour l'art* o dall'escapismo. Ci immergiamo nell'universo dei bambini di oggi. Osserviamo i nostri nipoti oppure improvvisiamo, insieme a gruppi di bambini, delle storielle su un determinato tema che ci interessa e prendiamo spunto dalle loro fantasie e dai loro aneddoti. Tentiamo di trasporre, per così dire, caratteristiche infantili nelle nostre produzioni.

AK: Potrebbe spiegare meglio cosa intende?

sc: Osservando i bambini mentre giocano, per esempio, abbiamo notato la rapidità con cui cambiano ruolo, se la situazione immaginata lo richiede. Ora sono un poliziotto, ora una mamma, ora il figlio di me stesso, questa è la mia grotta e ora siamo in Finlandia. Ci siamo lasciati ispirare da questo rapido mutamento di ruoli e l'abbiamo integrato nella nostra recitazione. Oppure abbiamo scoperto quanto i cuscini siano importanti per i bambini grazie alle ricerche che abbiamo svolto per *Dingdonggrüezi*⁵ [*Dingdong, buongiorno*] in cui uno dei personaggi, Ennio, squarcia per dispetto il cuscino di sua sorella Patrizia. Nei nostri spettacoli il punto di vista dei bambini ha lo stesso peso di quello degli adulti – a cui diamo però

5 In *Dingdonggrüezi* il Theater Sgaramusch affronta con grande fantasia e ironia tematiche inerenti all'«abitare»: una scatola di cartone si trasforma davanti agli occhi del pubblico in un condominio abitato da personaggi come omini Duplo o dinosauri di plastica. Debutto: 2 maggio 2014 alla Probehühne Cardinal di Sciaffusa. Su questo spettacolo si veda anche il contributo di Lena Arends nel presente volume pp. 198–201.

comunque spazio. Anche il senso dell'umorismo infantile gioca un ruolo centrale. E in generale cerchiamo di unire la gravità alla leggerezza. In *Dingdonggrüezi*, ad esempio, Patrizia non è inconsolabile per la morte del suo coniglietto, ma si preoccupa soprattutto di fargli un bel funerale. I bambini ci insegnano a non prenderci troppo sul serio e che abbiamo ancora molto da imparare. Ci lasciamo inoltre contagiare volentieri dalla loro ingenuità pragmatica.

AK: State lavorando a una pièce di questo tipo?

SC: Prossimamente cominceremo le ricerche per una nuova creazione rivolta a persone dai quattro anni in su. In settembre visiteremo alcune scuole dell'infanzia. Ci interessa in particolare osservare il comportamento dei bambini di quattro anni, che entrano per la prima volta in questo mondo sconosciuto e iniziano una nuova fase della loro vita. Li accompagneremo per qualche tempo.

NV: Il tema di questa nuova produzione è: «Come me la cavo in un ambiente sconosciuto, quando incontro nuova gente oppure quando mi ritrovo in un gruppo di persone di cui non so nulla e non so cosa vogliono da me?» È possibile sperimentarlo in particolare in momenti cruciali, come per l'appunto il primo giorno d'asilo o di scuola. Ma anche durante un trasloco o quando si formano nuove costellazioni familiari. Lo spettacolo debutterà il 6 settembre 2019 a Sciaffusa ed è già prevista anche una tournée.

AK: Il teatro per bambini gode ancora di popolarità?

SC: Attualmente, per quanto riguarda il sostegno finanziario, il Theater Sgaramusch viene preso in considerazione a tutti i livelli. Prima di arrivare a questo punto è tuttavia necessario ottenere la conferma da parte di teatri o istituzioni, poiché gli enti finanziatori esigono che le produzioni siano presentate in vari luoghi. Bisogna lottare per ogni singola rappresentazione, contattare organizzatori e scuole e vendere spettacoli ancora in fase di elaborazione. Inoltre, per mantenere la sua posizione sul mercato, la nostra compagnia realizza una pièce all'anno. Si deve stare attenti a non lasciarsi travolgere dalla routine. Il conferimento del Gran Premio svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart 2018 a Sgaramusch è stato accolto con gioia dall'intera scena del teatro per un pubblico giovane, che

in questo momento subisce forti pressioni e merita di essere posta finalmente al centro dell'attenzione.

AK: Perché, in Svizzera, il teatro per bambini e ragazzi è sotto pressione?

SC: In primo luogo subiamo le conseguenze dei piani di risparmio di molti cantoni e città. Rispetto a qualche anno fa, in varie località le rappresentazioni per le scolaresche ottengono ad esempio meno sovvenzioni. D'altro canto, le offerte d'intrattenimento sono aumentate in modo esponenziale e molti organizzatori e anche alcuni genitori sembrano prediligere il mero divertimento rispetto a produzioni teatrali che fanno riflettere o potrebbero suscitare paure o insicurezze. Inoltre, le associazioni culturali inseriscono più raramente spettacoli per bambini nei loro programmi.

AK: Perché, a volte, i genitori sono scettici nei confronti del teatro?

NV: Si dovrebbe chiederlo a loro. Ci è capitato spesso di sperimentare che gli adulti ritengono temi come la violenza, l'esclusione, la paura, la pressione, la morte o la separazione troppo impegnativi per i bambini, mentre i giovani spettatori e spettatrici reagiscono perlopiù in modo positivo a produzioni di questo genere. Spesso i genitori temono che il proprio figlio a teatro possa annoiarsi, spaventarsi o non capire tutto. Il teatro per bambini non deve tuttavia rappresentare un mondo intatto e idilliaco, bensì mostrare una maniera di affrontare la realtà. Trasponiamo la nostra percezione del mondo in forma teatrale. Trasfiguriamo, capovolgiamo e mettiamo in ridicolo la realtà, allo scopo di prendere distanza e poterla osservare da un'altra angolazione. Rendiamo il mondo reale accettabile, sia per i bambini che per gli adulti. Ad esempio, in *Knapp e Familie [Quasi una famiglia]*, che abbiamo realizzato nel 2017, un uomo e una donna pensano a come sarebbe la loro vita da genitori. In una scena immaginano di avere un figlio che parla solo francese, loro però non capiscono questa lingua e non sono dunque in grado di amarlo. Decidono quindi di abbandonarlo in Francia, dove sperano che venga accolto da altri genitori che lo ameranno. Fra il pubblico non si sente volare una mosca, finché il bambino è sano e salvo. Sono momenti insopportabili, perché ognuno di noi conosce situazioni simili. *Knapp e Familie* continua

a riscuotere un enorme successo – ben al di là delle nostre aspettative.

AK: Benché il teatro documentario duro e puro non sia il vostro genere, i vostri spettacoli sono molto realistici e vanno a toccare corde profonde. Nulla viene abbellito, nemmeno sul piano linguistico; una maestra d'asilo una volta è uscita indignata dalla sala con tutta la sua classe, perché in scena erano state dette delle parolacce.

sc: Recentemente ho partecipato a un festival teatrale in Danimarca, nel quale si è discusso parecchio della nuova tendenza alla «pacatezza». Proprio in un paese come la Danimarca, la cui scena teatrale per un pubblico giovane era sinonimo di qualità, spirito pionieristico e sperimentazione! Abbiamo anche coniato un termine per definire questo nuovo trend: «cutification». Questa tendenza all'«addolcimento» si sta espandendo di pari passo con la paura dei teatri di perdere le sovvenzioni e di dovere rendere conto agli adulti che accompagnano i bambini a vedere gli spettacoli. L'Inghilterra è ormai invasa da un'orda di buffoni, con palloncini e popcorn; in questo paese si sta tuttavia delineando anche una controtendenza. In Belgio e in Olanda, invece, l'eccellente qualità e lo spirito avanguardistico hanno potuto essere perlopiù mantenuti. Altrimenti, negli ultimi tempi questa disciplina artistica sembra avere fatto un passo indietro. Molti creatori sono costretti a lottare per la sopravvivenza e preferiscono non correre rischi puntando su spettacoli «carini», privi di controversie.

AK: Ne vale la pena?

nv: Non si ha la garanzia di riuscire a vendere nemmeno produzioni «carine». Spesso neanche noi sappiamo perché una determinata produzione riscuote molto successo e un'altra funziona meno bene. *Diwillidinit [Voglio te, e non te]* – che abbiamo creato nel 2016 e parla di amicizia e della paura del rifiuto – viene richiesto ad esempio molto meno rispetto a *Knapp e Familie*. Perché? La cosa sorprende anche noi. Se una produzione contiene troppi aspetti ambivalenti o enigmatici, gli adulti sono tendenzialmente reticenti, perché non credono che i bambini saranno in grado di comprenderli. Secondo

me vengono invece sottovalutati; si può pretendere di più da loro sul piano artistico.

AK: Sgaramusch sperimenta nuovi formati, lavora con pupazzi, Playmobil, scatole di cartone, con videoclip, musica e danza. Nei vostri spettacoli create spesso anche dei momenti interattivi, in cui date la possibilità ad alcuni giovani spettatori di salire sul palco. Come nascono i vostri progetti?

SC: All'inizio ci riuniamo in un gruppo ristretto – la regia, Nora ed io – per cercare spunti tematici. Collaboriamo per la decima volta con la regista Carol Blanc, con cui siamo sulla stessa lunghezza d'onda, ci completiamo e stimoliamo a vicenda.⁶ Dopo avere stabilito l'idea di fondo iniziamo la fase di ricerca, in classi scolastiche o asili, e in seguito integriamo gli spunti raccolti nelle nostre improvvisazioni.

AK: Lo spettacolo *Verbotte!*⁷, che avete realizzato nel 2011 ed è incentrato sul tema dei divieti e della trasgressione delle regole, è composto da vari episodi ispirati alle esperienze quotidiane dei bambini. In questo spettacolo la ricerca sul campo unita ad elementi ludici danno vita a un'avventura teatrale esilarante.

NV: Mentre improvvisiamo, durante le prove, penso spesso: «Che noia!», Carol Blanc riesce invece a intravedere il potenziale di una scena o i tratti di un personaggio. Ha un vero e proprio talento ed è molto esigente – ci è dunque di grande aiuto.

SC: Carol è aperta a sperimentazioni formali...

NV: ... mentre io mi lascio ispirare volentieri da storie preesistenti, come abbiamo fatto nel 2008 con la messa in scena della novella *Il ragno nero*⁸ di Jeremias Gotthelf, oppure nel 2006 con *Queen*⁹, che è una rielaborazione delle vicende

6 Nel suo contributo, pubblicato in questo libro, la regista Carol Blanc parla del ruolo della regia e della sua pluriennale collaborazione con il Theater Sgaramusch, pp. 181-185.

7 Per maggiori dettagli sull'elaborazione di questa pièce si rimanda al contributo di Carol Blanc, cit.

8 Per un'analisi di questa produzione e delle reazioni del pubblico si rimanda al contributo di Annina Giordano-Roth nel presente volume, pp. 157-166.

9 Ulteriori informazioni nell'articolo di Carol Blanc, cit.

storiche legate al conflitto fra le due regine di Scozia e Inghilterra. Nel 2000 abbiamo realizzato anche un adattamento di *Schneewittli* [*Biancaneve*], che figura tuttora, come *Il ragno nero*, nel nostro repertorio; *Schneewittli* è stato presentato in 9 paesi, fra cui in versione inglese anche in Russia, Norvegia, Danimarca e Gran Bretagna. Comunque, in fin dei conti, l'importante è che tutte le persone coinvolte in un progetto abbiamo il fuoco sacro.

sc: Ci è anche capitato di escludere all'ultimo minuto alcune improvvisazioni, o addirittura intere scene, se non ci convincevano fino in fondo: «Kill your darlings». Rimaniamo però fedeli all'idea di base, che è sempre qualcosa che ci riguarda da vicino e non ci dà pace. E in caso di dubbio cerchiamo una nuova forma teatrale.

ak: Quali sono le vostre fonti d'ispirazione?

nv: Sul piano formale abbiamo potuto ampliare il repertorio soprattutto grazie alla nostra rete di contatti. Per questo motivo apprezzo le cooperazioni – e anche qualche «scappatella» artistica occasionale con altre formazioni. Sono un arricchimento. Si impara moltissimo anche collaborando nell'ambito di spettacoli per adulti, ad esempio con Phil Hayes. E in apertura ha accennato a Ives Thuwis, grazie al quale abbiamo potuto sviluppare in modo considerevole il linguaggio del corpo. Con Ives abbiamo appena realizzato uno spettacolo di teatrodanza, *Liebe üben*, rivolto a persone dai dieci anni in su – non ai più piccoli. Ci capita raramente di lavorare per questa fascia d'età ed è un'esperienza appassionante.

sc: Un'altra grande sfida del teatro per bambini consiste nel doversi rivolgere di continuo a un nuovo pubblico, perché quello abituale ormai è cresciuto. Bisogna riuscire ad attirare costantemente l'attenzione. La principale difficoltà è rappresentata dal fatto di dovere vendere gli spettacoli ad organizzatori adulti, che a volte hanno idee strane su ciò che possa affascinare i ragazzini.

ak: Malgrado gli ostacoli, non avete mai pensato di smettere di lavorare per Sgaramusch, neppure quando vi siete separati nella vita privata. Come ci siete riusciti?

NV: In realtà è successo il contrario. La nostra vita – anche quella di coppia – ruotava totalmente attorno al teatro. Nel 2004 ci siamo resi conto che non era possibile portare avanti le due cose; avremmo dovuto rinunciare alla relazione o alla compagnia. Abbiamo quindi deciso di continuare ad occuparci del nostro «bambino», il teatro. Anche se la fase di separazione non è stata facile e per certi aspetti ancora oggi sul piano professionale funzioniamo come una coppia affiatata. Ciò comporta dei vantaggi, ma anche degli svantaggi.

AK: Come vivete un'altra relazione importante, quella con gli insegnanti?

NV: Si sente spesso dire che una produzione dovrebbe corrispondere esattamente al programma scolastico, da pagina 53 a pagina 74 del piano di studi o qualcosa del genere. Mi auguro che gli insegnanti capiscano che a teatro bambini e adulti hanno la possibilità di osservare il mondo in modo indipendente, farsi un'opinione personale, creare le proprie immagini, sperimentare diversi punti di vista e aguzzare la mente. Oltretutto il teatro è divertente. E prezioso. Secondo me dovrebbe essere una materia obbligatoria a scuola – tuttavia non per assegnare voti, come misura di selezione o per migliorare il rendimento, ma affinché i bambini possano mettersi alla prova senza l'eterna paura di commettere errori. In base alla nostra esperienza possiamo dire che i bambini adorano in egual modo fare teatro e assistere agli spettacoli. Ed entrambe le cose gli fanno bene.

SC: Il contatto con gli insegnanti non è più ovvio come un tempo. A Sciaffusa abbiamo un pubblico abituale di circa 80 spettatori, sempre presenti, tra cui sei insegnanti disposti a fare conoscere il nostro lavoro teatrale anche alle loro classi. Mi stupisce però che le future e i futuri maestri di scuola elementare, durante la loro formazione, non abbiano la possibilità di confrontarsi più da vicino con il teatro per bambini, benché una conoscenza approfondita in questo ambito metterebbe loro a disposizione degli strumenti molto utili sul piano metodologico. La pedagogia teatrale è anche una materia di studio, ma non ha quasi nessun legame con la pratica. Gli studenti delle alte scuole pedagogiche non vanno a teatro.

NV: Qualcosa sta però bollendo in pentola. Credo che, dopo una fase di ristagno, si stia facendo avanti una nuova gene-

razione più impegnata. Le cose cominciano a muoversi. Conosco giovani talenti che lavorano per diverse fasce d'età. E il fatto che la città di Zurigo, poco tempo fa, abbia dichiarato ufficialmente di volere istituire a breve termine un teatro per bambini e ragazzi è un segnale forte e un enorme passo avanti.

AK: In Svizzera, la scena teatrale per un pubblico giovane è abbastanza dinamica per un progetto di tale portata?

NV: Devo ammettere che negli ultimi anni il teatro svizzero per bambini e ragazzi non mi entusiasma in modo particolare. I belgi sono molto più sfrontati e coraggiosi. Tuttavia, per esempio a Berna, si respira aria di novità. In collaborazione con l'Università delle Arti di Berna, lo Schlachthaus Theater ha promosso dei progetti, come *Startrampe*, in cui attori, registi e pedagoghi teatrali uniscono le forze per dare vita a spettacoli rivolti a un pubblico giovane. Ci sono inoltre vari artisti di grande talento e con una lunga esperienza, di cui seguo il lavoro e che voglio assolutamente menzionare: Kolypan, Fallalpha, il Vorstadttheater Basel, il Theater Blau, Peter Rinderknecht, il gruppo Kopp/Nauer/Praxmarer/Vittinghoff e il theater katerland. Un teatro stabile per bambini e ragazzi fungerebbe da faro e contribuirebbe a rafforzare e spronare questa disciplina artistica.

AK: Come siete approdati nel mondo del teatro per un pubblico giovane? Lei, Nora Vonder Mühl ha portato a termine la sua formazione alla Scuola di arte drammatica Comart di Zurigo nel 1995, nello stesso anno ha ottenuto un ingaggio nell'ambito del Teatro Estivo di Sciaffusa ed è stata assistente alla regia presso il Theater Winkelwiese di Zurigo. In seguito, nel 1996, a 27 anni, ha collaborato, sempre come assistente alla regia, con il Theater Sgaramusch e con il jugendclub momoll theater. Come le è venuta l'idea di occuparsi di teatro per bambini e cosa l'affascina di questa arte?

NV: Dopo un anno di volontariato sociale e un esame di ammissione come maestra d'asilo andato male, ho cominciato a dedicarmi al teatro di strada e in seguito mi sono iscritta alla Scuola di arte drammatica. Mi sarebbe piaciuto avere dei figli, anche se per finire è andata diversamente. Avrei potuto

recitare per un pubblico di adulti, e a volte mi capita di farlo. Trovo però che sia molto gratificante lavorare per i bambini. Ho sempre avuto una grande affinità con loro, li considero miei alleati. Tuttavia, solo dopo avere accettato la sfida di collaborare con Urs Beeler e il Theater Sgaramusch ho capito quanto mi appassioni creare spettacoli che offrano ai bambini degli stimoli. Siccome ritengo preziosa la parte infantile che è in me, adoro trasporre questioni sociali complesse in situazioni teatrali comprensibili per chiunque.

sc: Per quanto mi riguarda, quando Nora mi ha chiesto se volevo collaborare con lei, le mie esperienze teatrali erano limitate a un pubblico misto. Mi era capitato però di accompagnare il Theater Sgaramusch durante alcune tournée e di assistere a qualche rappresentazione per le scolaresche, ed ero rimasto affascinato dall'intensità della partecipazione del giovane pubblico. Da quel momento non riesco più a farne a meno.

ak: Come descrivereste il vostro modo di recitare? Spesso in scena vi calate in modo estremamente rapido in ruoli diversi e mescolate vari piani narrativi – da un lato siete narratori, dall'altro personaggi. Come reagiscono i bambini e gli adulti a questa particolare tecnica? E più in generale, in quanto attori, pensate che abbia un senso separare in modo netto il teatro per bambini e per adulti?

sc: Abbiamo osservato nella scuola dell'infanzia questo passaggio dal gioco di ruolo alla narrazione di una storia o addirittura il salto dal gioco con piccoli oggetti e personaggi all'incarnazione di questi ultimi. Abbiamo tentato semplicemente di tradurre in situazioni sceniche i vari modi di giocare dei bambini. È stata una grande rivelazione per il nostro lavoro. Ora possiamo gestire storie e personaggi in maniera molto più libera e sfrontata, balzando dagli uni agli altri. È chiaro che uno spettacolo destinato ai bambini deve essere concepito in modo diverso, la prospettiva deve coincidere con la loro, affinché possano identificarsi. Sul piano attoriale tuttavia le differenze non sono così grandi.

nv: La vera arte consiste nel riuscire ad avere una presenza scenica totale. Dato che ci esibiamo in sale piccole, siamo molto vicini al nostro pubblico. In questo modo abbiamo la

possibilità di ottenere un feedback molto più diretto e immediato. Da me in quanto attrice il pubblico pretende sincerità e implicazione personale per potere vivere le situazioni presentate in scena.

AK: Come vedete il Theater Sgaramusch oggi?

sc: Sgaramusch è un grande regalo artistico. Dal 1997 le autorità di Sciaffusa hanno fiducia in noi e ci lasciano piena libertà: abbiamo potuto sperimentare stili diversi – dal teatro di figura al teatrodanza, dalla commedia al genere documentario – qualunque cosa. Abbiamo anche potuto scegliere con chi collaborare: registe e registi, attrici e attori o altri artisti e artiste, come ad esempio il musicista Olifr Maurmann¹⁰. In questo modo abbiamo potuto elaborare la grande varietà di forme espressive e la forza innovativa per le quali quest'anno ci è stato conferito il massimo riconoscimento svizzero in ambito teatrale. Possiamo contare su sovvenzioni fisse da parte della città e del cantone di Sciaffusa, e ciò ci permette di pianificare il nostro lavoro con una grande sicurezza. Nel frattempo, abbiamo anche potuto assumere una persona al 30% che si occupa dell'amministrazione. Non potrei immaginarmi una situazione migliore, per noi come artisti e in generale per il settore in cui operiamo.

nv: La penso anch'io così. Nei primi anni abbiamo potuto sviluppare molte cose proprio perché ce ne siamo occupati direttamente noi, anche se forse un po' «alla buona». Qualche tempo fa, come in altre città, anche a Sciaffusa sono stati introdotti degli accordi di prestazione che per noi non comportano però alcuna limitazione artistica. A quanto ne so, solo il theater katerland di Winterthur gode di condizioni simili nella Svizzera tedesca. Il mio desiderio è che un numero maggiore di gruppi possa ottenere la stessa sicurezza e libertà. Secondo me ciò potrebbe incentivare un'ondata di creatività e una sana concorrenza. È quello che si augurano tutti gli artisti attivi nel campo teatrale!

¹⁰ Sul ruolo della musica nelle produzioni di Sgaramusch si veda il contributo di Olifr (Oliver) Maurmann nel presente volume, pp. 205-208.



Nora Vonder Mühl und Gerhard A. Goebel in *Queen*, Fass Bühne, Schaffhausen, September 2006. Regie: Carol Blanc; Ausstattung: Britta Hagen
Foto: © Bruno Bühler/Theater Sgaramusch

Alexandra Kedves

“We Immerse Ourselves in the Worlds of Today’s Children”

A Conversation with Sgaramusch Artistic Directors,
Nora Vonder Mühl and Stefan Colombo

Actors and Sgaramusch artistic directors, Nora Vonder Mühl and Stefan Colombo, had never actually planned to make a career in children’s theatre, yet today they are effectively global players in the business. The two actively resist the new tendency for cutification – with plays that cut right to the heart of today’s issues and juggle varying tonal layers and narrative perspectives with virtuoso technique.

Alexandra Kedves: 1 July this year saw the world premiere of your play *Liebe üben*¹ [*Rehearsing Love*] at the Forum Freies Theater (FFT) in Düsseldorf – with Nora Vonder Mühl and the Belgian dancer and choreographer Ives Thuwis on stage, and Stefan Colombo co-managing production. To spell it out, Theater Sgaramusch collaborated with FFT Düsseldorf, Tanzhaus Zürich, TAK Theater Liechtenstein and Kulturbüro Friedrichshafen – a truly international co-production. What a journey the company has made since it first started out!

Nora Vonder Mühl: Urs Beeler founded the theatre group in Schaffhausen in 1982 and directed it for 15 years.² I acted

1 On *Liebe üben*, see the article by Maren Butte in the present volume, pp. 126–133. More information on all Sgaramusch’s plays are available in the list of works, pp. 285–291.

2 On the foundation and first 15 years of Theater Sgaramusch, see the interview by Andreas Klæui with Urs Beeler in the present volume, pp. 222–229.

as his assistant director in the summer of 1996 when he staged the premiere of *Sir Fred*³ in Schaffhausen – a play inspired by the children’s book by Barbara Shook Hazen and Tony Ross. After a while he asked me if I’d like to take over Theater Sgaramusch; he wanted a change and had plans to leave Schaffhausen, but the theatre’s production funds were tied to the Schaffhausen government. It didn’t take me long to decide and that’s how I ended up running Theater Sgaramusch in 1997 – and brought Stefan Colombo on board, who was my life-partner at the time. He had already had several professions, youth worker included, and since 1988 had worked exclusively in theatre: as a technician, musician, designer, director and author, mostly with momoll theater but also with Sgaramusch, which meant that he already knew how things worked here. At the start we did everything – except directing – ourselves, which meant not only developing the plays, but also hanging lights, building sets, contacting schools, accounting, you name it. For a long time, the bedroom in our flat also doubled up as our office. The fact that we now work with Belgian choreographers and have performed in sixteen countries on four continents was something we would never even have dreamed of in those days.

Stefan Colombo: Fundamental changes have taken place in the theatre scene since then. Co-producing is much more common now, and without a well-functioning network – which needs to be international – it’s difficult to realise larger projects. And the more invitations you get to work abroad, the bigger your base grows at home. It took ten years for us to start performing on international stages and then three to five years before we had found our language, our style.

AK: How would you describe your aesthetic approach?

NV: We produced our very first Sgaramusch play in 1997 in Schaffhausen. It was called *Topferdeckel* [loosely: *Put a Lid on It*] and dealt with sexual abuse. As novices, we were

³ Full title of the play: *Sir Fred – die Ballade vom Ritter, der sich vor fast nichts fürchtete*; Premiere: June 1996, Haberhaus Bühne, Schaffhausen. First original edition of the book: Barbara Shook Hazen, *The Knight Who Was Afraid of the Dark*, illustrated by Tony Ross. New York: Dial 1989.

possessed by a kind of religious fervour, and everything had to be pregnant with meaning and incredibly relevant. We wanted the “pedagogically valuable” stamp on our work. Not that we’re no longer interested in children and young people in today’s society, in what’s important to them, the kind of lives they lead and their dreams. Quite the opposite. But, in the meantime, we’ve realised that you don’t have to act with the weight of the world on your shoulders and be insanely gloomy to explore contemporary – and indeed relevant – issues on the stage.

AK: But how then?

sc: Our speciality is our ability to reach children and adults alike – and that doesn’t work without a feeling for wit and double meanings. Our plays deal with the hot issues of our times. There is no art for art’s sake and no escapism. We immerse ourselves in the worlds of today’s children. We watch our nephews and nieces, we run workshops with children in which we improvise little stories on a subject that we find interesting at that moment, picking up on their ideas and anecdotes. We grant the children – if I may put it this way – their childishness and try to integrate it into our productions.

AK: Can you illustrate this?

sc: One thing we’ve noticed when watching the children acting is how quickly they change roles if the situation they have in their imagination calls for it. Look, I’m a policeman, now I’m a mother, now my own child, this is my cave and now we’re in Finland. We’ve copied this switching technique and worked it into our plays. And how important pillows are to children is something we discovered while doing our research for *Dingdonggrüezi*⁴ [*Ding-Dong-Hello*] in which one of the characters, Ennio, cuts open his sister Patrizia’s pillow. In our work, the child’s view is lent as much weight as that of the adult – which is also given plenty of space. Hence, children’s humour plays a big part, as does their light-

⁴ Theater Sgaramusch uses much humour and imagination in *Dingdonggrüezi* to explore the subject of “living”: a block of flats is built out of cardboard before the audience’s eyes and inhabited by various toy characters (from Duplo figures to plastic dinosaurs). Premiere: 2 May 2014, Prohebühne Cardinal, Schaffhausen. For more on this play, see also the article by Lena Arends in the present volume, pp. 198–201.

heartedness in difficult situations – as, for example, when Patrizia in *Dingdonggrüezi* is not desperately sad when her rabbit dies but is more concerned that it gets a decent burial. When working with children, you also find out that you still have a lot to learn and that adults shouldn't take themselves too seriously. It's a constant delight to us to be inspired by the children's pragmatic naivety.

AK: Are you currently working on a production using this method?

sc: We're about to start our research for a new play designed for people aged four and older. This will involve visiting kindergartens in September, as this is when many four-year-olds start kindergarten for the first time – an entirely new world for them. We'll see how it is for the little ones to enter this new phase of their life and follow them along their new path for a while.

nv: Our theme here is: "How do I cope when I enter an unknown world and meet people I don't know or when I suddenly find myself in a group of people and don't understand what they want from me?" These milestone moments, like starting kindergarten or school – or when moving house or when new family constellations arise – are ideal for such observations. The premiere will take place on 6 September 2019 in Schaffhausen, and guest performances have also already been booked.

AK: So children's theatre is still popular and looks like it will remain that way?

sc: At the moment, productions at Theater Sgaramusch are receiving all-round support as far as funding is concerned. However, getting to this position has been dependent on confirmations from performance venues, as our sponsors want the productions to be seen. This means fighting for every performance, approaching event organisers and schools, and selling a play that is only just beginning to take form. And, for a theatre group to retain its market presence, we need to produce a new play each year. We really have to be almost careful not to get stuck in a treadmill and end up in a routine. The fact that we were presented with the Swiss Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring brought great pleasure

to the whole children's and youth theatre scene in Switzerland. The business is under pressure and deserves the attention.

AK: Why is the Swiss children's and youth theatre scene under pressure?

SC: Firstly, we have seen clear signs of cantonal and city governments cutting their budgets, which explains why in many places there are fewer subsidies for school visits to the theatre than in the past. Secondly, children's entertainment is a huge market and many event organisers and parents seem to prefer a more simplistic way of keeping children amused than exposing them to theatre, as theatre raises questions and triggers insecurities or fears. Also, cultural organisations now issue far fewer invitations to children's theatre productions than in the past.

AK: Why are some parents sceptical towards children's theatre?

NV: There you would need to ask the parents. We experience over and over again that adults think that children can't cope with subjects like violence, exclusion, fear, pressure to perform, death or separation – while the children themselves generally respond positively to productions that cover issues like this. Parents are often afraid that their child will feel anxious during a performance, will get bored or even frightened, or won't understand everything. But children's theatre shouldn't have to replicate a perfect world where nothing goes wrong. On the contrary, it should reflect how people deal with reality. We package the world as we see it into theatrical forms. We exaggerate things, turn everything upside down and take it all to absurd lengths – so that you can view it all from a distance and from a different angle. We make the real world bearable. For children as well as for adults. An example is *Knapp e Familie* [loosely: *Not Quite a Family*], which was created in 2017. In this piece, a man and a woman pretend they are parents and, at one point, their fictional child speaks only French. But they don't understand French. So they can't love the child. They leave it abandoned somewhere in France and imagine how another set of loving parents will take care of it. The audiences wait in almost breathless silence until they see that the child is fine again. It's difficult to hold out – a situation we're all familiar with.

Knapp e Familie turned out to be a winner – something we hadn't counted on at all.

AK: Hardcore documentary theatre is not your style, yet your plays seem to be taken from life itself and get under people's skin. Nothing is sugar-coated, neither optically nor linguistically. A kindergarten teacher once took her children out of a performance – because of the swearing.

SC: When I was at a Danish theatre festival recently, there was a lot of discussion about the new tendency towards “nice” theatre. In Denmark of all places, once seen as the pioneer of innovation and quality in children's theatre! We also found a term for this trend: “cutification”. And the more that theatres have to worry about their subsidies and the adults who take children to the theatre, the more this trend seems to develop. In England, some children's theatres have turned into literal funfair attractions, with balloons and popcorn and the like. However, signs of change can also be felt there. And in Belgium and Holland, many theatre companies have been able to maintain the outstanding avantgarde quality of children's theatre. But otherwise the discipline seems to have taken more of a backwards step recently. So many people making theatre for children and young people are struggling and therefore turning to “safe”, less controversial theatre.

AK: Does it pay off?

NV: Producing “cute” theatre is, of course, by no means a safe sales strategy. Why one play is a hit, and another enjoys less success is often not clear to us either. For example, *Diwillidinit* – which translates as “It's you I want, not you” – was first staged in 2016 and is about friendship and fear of rejection; this production is significantly less in demand than *Knapp e Familie* – why? Sometimes we are surprised ourselves. When too much of the performance is ambivalent or illogical, adults tend to be cautious – because they think the children won't be able to cope. In my view, children are underestimated. We should be bold enough to expect more of them artistically.

AK: This is why you continue to experiment with different kinds of form too, by working with dolls, Duplo, or cardboard; with film clips, music and dance. You create interactive moments and invite children from the audience up onto the stage at times. How do you come up with such formats?

SC: To start with, our core team – the director, Nora and I – sits down to discuss and develop a thematic idea. This is the tenth time we've worked with Carol Blanc – mainly because we complement each other well, get on well and also act as sparring partners.⁵ With the basic idea in mind, we then set out on our search. Our research takes us to schools and kindergartens, and whatever material we find is woven into our improvisations.

AK: The play entitled *Verbotte!*⁶ [*Forbidden!*] from 2011, for example, which looks at forbidden feelings and broken rules, draws its inspiration from lots of little episodes taken from children's everyday lives. The way you combine the results of your research with playful elements makes for a fun and humorous trip.

NV: While we are improvising, I often think, “Oh no, that's so boring!” at first, but Carol Blanc is able to see the potential of a scene or the foundations of a character. This is her special talent – and she is super demanding, which is a great help.

SC: Carol Blanc likes to take risks with new forms...

NV: ...while I am more than happy to revisit stories that already exist and make something else out of them. As we did in 2008 with *Die schwarze Spinne*⁷ [*The Black Spider*] after Jeremias Gotthelf's novella or with *Queen*⁸ in 2006, which looked at the history of the two queens of Scotland and England. We worked in a similar way with the fairy tale

5 In her article in this volume, director Carol Blanc speaks about her role as director and her longstanding collaboration with Theater Sgaramusch, pp. 181–185.

6 On the development process of this play, see the article by Carol Blanc, cit.

7 An analysis of the staging and audience reaction can be found in the article by Annina Giordano-Roth in the present volume, pp. 168–176.

8 For more information, see the article by Carol Blanc, cit.

Snowwhite that we developed in 2000 – and which, like *The Black Spider*, is still part of our repertoire; *Snowwhite* has been performed in nine countries, including an English version in Russia, Norway, Denmark and Great Britain. But it all comes down to the same in the end: everyone involved in the production must be ignited by the same passion.

sc: We've also left out improvised stories – and scenes too, of course – if they didn't fully convince us in the end. "Kill your darlings", as they say. But, having found the basic idea – which is always something we want to sink our teeth into, something that is really bothering us – this, we always hold onto. In any case of doubt, we look for a new form.

AK: Where do you find your inspiration?

NV: Our arsenal of forms has grown significantly thanks also to our external contacts and our network. This is one reason why I particularly value our partner projects – and being artistically "unfaithful" on occasion – as working with other formations leads to artistic enrichment. Working with adult theatre-makers, with Phil Hayes for instance, is also a huge plus. And you mentioned Ives Thuwis earlier: collaborating with him helped us expand our vocabulary of body language. Our latest production with Thuwis, *Rehearsing Love*, is a dance drama for people aged 10 and older – not for a younger audience. This is rare for us and extremely exciting.

sc: Another challenge in children's theatre is the constant need to attract new audiences – because audiences grow up. We have to keep generating interest all the time. The most difficult thing is having to sell the plays to adult organisers, some of whom have odd ideas about what it is that captivates a child's imagination.

AK: But despite all these obstacles, you never wanted to, or were never able to give Sgaramusch up, even when you ended your private relationship. How did that work?

NV: It was more the other way around. We had focused our lives – also as a couple – so comprehensively on the theatre that we realised in 2004 that either the theatre had to go, or we would have to give up our relationship. Both together

didn't work anymore. We decided we wanted to continue to care for our "child", the theatre, even though it wasn't easy during the separation phase and, in some respects, we still act like a well-rehearsed couple at work. This has its advantages, but also its disadvantages.

AK: I'd like to ask about another important relationship – your relationship to teachers?

NV: You often hear that a production has to closely follow what the children are doing at school, for example, page 53 to 74 in the textbook, or whatever. I so wish that teachers would realise that theatre is a place where children and adults can experience the world independently, form their own opinions, draw their own conclusions, see different points of view and sharpen their minds. This is fun. And valuable. I think theatre should be compulsory at school – although not for grading purposes or selection or as a course requirement – but so that children can experiment without the constant worry of doing something wrong. In our experience, children love acting and seeing shows at the theatre. And it's good for them.

SC: Our contact with teachers is not a given – not like it used to be. In Schaffhausen we have a regular audience of around 80 theatre-goers who always come, including six teachers who like to show their classes our work. But it's quite astounding that even trainee primary school teachers don't explore children's theatre more closely during their studies – especially because an in-depth understanding of the field would provide them with a brilliant tool as well as beneficial background knowledge for their methodology. Theatre pedagogy actually exists as an academic subject but is rarely applied in real life, as students at the teacher training colleges don't sign up for it.

NV: Although...something new is simmering. I think that now, after a lull, a new generation is emerging that is more committed. Things are changing, and I know young theatre groups who are setting their sights on different age groups. The fact that the City of Zurich has recently declared its official commitment to a children's theatre – now to be founded – is extremely important. This is a big step and represents a key signal.

AK: Is the Swiss children's theatre scene vibrant enough to support such a development?

NV: I must admit that the Swiss children's and youth theatre scene has not interested me much over the last few years – the Belgians are much brasher and bolder. But in Bern, for instance, a new development can be felt. Schlachthaus Theater worked with the Bern University of the Arts to launch programmes in which trainee actors, directors and drama teachers develop theatre for young audiences, for example, the *Startrampe* project. And then I have a few terrific and experienced colleagues whose work I follow and whom I must name here: Kolypan, Fallalpha, Vorstadttheater Basel, Theater Blau, Peter Rinderknecht, the Kopp/Nauer/Praxmarer/Vittinghoff group and theater katerland. A permanent children's theatre venue would be a boost – it would have a lighthouse effect and be a source of inspiration.

AK: What led you both into children's theatre?
In 1995, you, Nora, left the Comart drama school near Zurich, and in the same year worked as an actress at Schaffhausen Sommertheater and as assistant director at Theater Winkelwiese in Zurich. In 1996, at the age of 27, you then took on the role as assistant director at Theater Sgaramusch and got involved in momoll theater's youth club. How did you get into children's theatre and what do you find particularly fascinating about it?

NV: After a year doing social service and failing the entrance exam to train as a kindergarten teacher, I started with street theatre and then went on to drama school. Having my own children was a big issue for me, even though it all turned out differently in the end. Really, I could just as easily have acted for adults, and sometimes I do. But I find acting for children very fulfilling. I've always had a good connection with children; they are my allies. But it was only after accepting the challenge to join Urs Beeler's children's theatre that I realised how fascinating it was to create theatre that triggers something in children. And because I also value the child in me, I love deconstructing societal issues in theatrical situations that each and everyone can understand.

sc: When Nora asked me to join her, my experience on stage till then had only been with mixed-age audiences. But, having also accompanied theatre groups on tour, I had in fact attended some school performances given by Theater Sgaramusch. Seeing how actively engaged the children were in these performances totally beguiled me – and this has been a constant source of fascination ever since.

AK: How would you describe the art behind your acting? Your work on the stage often involves rapid switches between roles and levels: one minute you're a narrator, the next a character. How differently do children and adults react to this acting technique? And as a general rule, does it even make sense for actors to make a clear distinction between children's theatre and theatre for adults?

sc: It was in kindergartens that we observed how children change from role play to storytelling, or jump from playing with figures from the toy box to directly embodying the roles, and we then simply transposed this – literally child's play – onto the stage. This discovery had a highly liberating effect on our work. We can now be much bolder with our stories and characters: we let them move all over the place. Obviously, plays for children are constructed differently and must consider a child's perspective so that the young audience can relate to the action. But for the actors, the difference isn't that big.

nv: The art is actually to be fully and totally present. Because we perform in small spaces, we are physically very close to our audience. This means that we get much more direct and immediate feedback from our younger audience. Being an actress demands honesty and personal urgency on my part so that the audience – regardless of age – can become fully engaged in the action on stage.

AK: How do you view Theater Sgaramusch today?

sc: Sgaramusch is a huge artistic gift for us. Since taking over in 1997, we have been given total trust and left to our own devices, meaning we were able to try out different styles, puppet theatre, dance theatre, comedy, documentary dance drama – anything at all. And we've been allowed to select our partners, directors, actors and other artists such as the

musician, Olifr Maurmann.⁹ Only by having this freedom were we able to develop the diversity and desire for innovation that led to our winning Switzerland's most prestigious theatre prize this year. We can now rely on receiving fixed subsidies from the City and Canton of Schaffhausen, which gives us security in our planning. In the meantime, we have also been able to hire administrative help for 1.5 days a week. I can't imagine anything better. For us as artists and for children's theatre as a whole.

NV: I feel the same way. It was precisely because everything was a bit homespun that we were able to develop so much. Some time ago, as was the case everywhere, service agreements were introduced in Schaffhausen too, but luckily this doesn't mean that we are subject to any artistic restrictions. As far as I know, only theater katerland in Winterthur enjoys similar conditions in German-speaking Switzerland. I hope that more groups will be given this security and freedom, as I think this could lead to a surge of creativity and healthy competition. And that's what everyone involved in the scene wants!

⁹ On the role of music at Sgaramusch, see the article by Olifr (Oliver) Maurmann in the present volume, pp. 205–208.

Maren Butte

**Suchbewegungen
der Liebe**

99

**Mouvements à la
recherche de l'amour**

108

**Movimenti alla ricerca
dell'amore**

117

Love's Moving Search

126



Nora Vonder Mühl und Ives Thuwis in *Liebe üben*,
Forum Freies Theater, Düsseldorf, Tryout, Juni 2018.
Regie: Hannah Biedermann; Ausstattung: Ria Papadopoulou
Foto: © Robin Junicke / Theater Sgaramusch

Suchbewegungen der Liebe

Eine leere Bühne, zwei rote Klappstühle, im Hintergrund ein Brautkleid an einem Bügel mit roter Schnur und zwei dazu passende Hochzeitspumps; ein Notebook auf dem Bühnenboden leuchtet aufgeklappt. In diesem reduzierten Setting stehen die Schweizer Schauspielerin und seit 1997 Ko-Leiterin des Theaters Sgaramusch, Nora Vonder Mühlh, und der belgische Tänzer und Choreograph Ives Thuwis. «Willst du mit mir Liebe üben?», fragt Nora Ives in ihrem neuen Stück *Liebe üben* für Menschen ab 10 Jahren, das am 1. Juli 2018 im Forum Freies Theater (FFT) Düsseldorf Premiere hatte.¹ Sie habe sich sofort in Ives verliebt, erzählt Nora, aber Ives sei ja verheiratet. Sie fragt ihn also, ob er mit ihr Liebe üben möchte. Und sie üben in den folgenden sechzig Minuten Liebe – in Tanzduetts, Soli und im Dialog mit dem Publikum. In einer Art Suchbewegung erkunden sie – unter der Regie von Hannah Biedermann, selbst Schauspielerin, Absolventin des Studiengangs Szenische Künste an der Universität Hildesheim und seit 2007 zusammen mit Norman Grotegut Leiterin der preisgekrönten Performancegruppe Pulk Fiktion² – die Formen, Rituale und

1 Regie: Hannah Biedermann; Konzept und Performance: Nora Vonder Mühlh und Ives Thuwis; Ausstattung: Ria Papadopoulou; Lichtkonzept: Bene Neuhaus; Produktionsleitung: Stefan Colombo und Cornelia Wolf. Koproduktion des Theaters Sgaramusch mit dem Tanzhaus Zürich, dem Forum Freies Theater Düsseldorf (FFT), dem TAK Theater Liechtenstein und dem Kulturbüro Friedrichshafen. Premiere: 01.07.2018, FFT Düsseldorf.

2 Die Gruppe arbeitet interdisziplinär zwischen Theater, Film, Musik, Performance, Videokunst und interaktiven Medien und hat sich spezialisiert auf kollaborative, thematische Produktionen für Kinder, Jugendliche und Erwachsene.

Bedeutungen von (romantischer) Liebe³: vom Kennenlernen und Verlieben über das Zusammenleben und Lieben im Alltag, das Familiengründen bis hin zum Trennen. Sie zeigen in einer Tanztheater-Collage Momente des Begehrens, des Zweifelns, des Loslassens, des Sich-Selbst-Findens im Gesehen-Werden durch den Anderen.

Eine nichtlineare Erzählweise kennzeichnet die Arbeit des Theaters Sgaramusch. Literarische oder Sagenstoffe wie Jeremias Gotthelfs *Die schwarze Spinne*⁴, Mythen, Märchen und Alltagsmotive werden auf eine besondere Weise zusammengesetzt, indem das ausgewählte Thema oder der Text auf das Wesentliche reduziert, das Grundlagenmaterial spielerisch kombiniert und zum Leben erweckt wird. Wie im Folgenden gezeigt wird, schafft dabei die mehrsprachige und intermediale Mischung aus Erzähl- und Bewegungstheater, besonders in *Liebe üben*, einen Dialog mit den kleinen und grossen Zuschauerinnen und Zuschauern: zum Einen, weil das Grundlagematerial des Stücks aus Feldstudien und Interviews mit Kindern und Erwachsenen gewonnen wurde; zum Anderen, weil in der Aufführung selbst immer wieder ein Austausch mit dem Publikum über die Rampe hinweg stattfindet. *Liebe üben* generiert auf dieser Weise einen Diskursraum, in dem gemeinsam über Liebe nachgedacht werden kann.

Theater als Möglichkeitsraum

Immer wieder wendet sich Nora ans Publikum, hier in Düsseldorf an ein junges mit Schülerinnen und Schülern aus der sechsten Klassenstufe.⁵ «Bist du verliebt?» und «Würdest du es jemandem sagen, dass du noch an ihm oder ihr hängst, auch wenn der- oder diejenige schon neu mit jemandem zusammen wäre?» «Ja, ich würde es ihm sagen!», antwortet ein junges Mädchen in der ersten Reihe. Alle nehmen am

Pulk Fiktion geht es auch um die Frage, wie ein gemeinsames Leben aller Generationen (aller Nationen und Kulturen) bzw. ein Theater der Inklusion nicht als Utopie, sondern als Ort der Begegnung und Verhandlung aussehen könnte (vgl. die Website der Gruppe: <http://www.pulk-fiktion.de/ueber-uns/>; letzter Zugriff am 06.08.2018).

3 Im Vordergrund steht die romantische Liebe; doch werden im Stück auch die freundschaftliche und die elterliche Liebe angesprochen.

4 Zu dieser Inszenierung von Sgaramusch und deren Rezeption siehe den Beitrag von Annina Giordano-Roth in diesem Band, S. 136–145.

5 Die vorliegende Analyse basiert auf die Tryout-Vorstellung, die in der Black Box des Forums Freies Theater (FFT) Düsseldorf am 28.06.2018 stattfand.

Geschehen teil, auch wenn manchmal die Situationen auf der Bühne etwas unangenehm sind. An einer Stelle küssen sich Nora und Ives zum Beispiel fünf Minuten lang, ohne Luft zu holen, und klettern dabei, als würden sie aneinanderkleben, über Stühle und darunter durch, rollen auf dem Boden und verdrehen sich ineinander. Es kommt ein lautes «Ihhh!» aus dem Publikum, gemischt mit Gekicher und einer interessierten Stille. Dann folgt eine eingespielte Aufnahme mit Statements von Kindern, die in der Recherchephase gesammelt wurden: Sie erzählen vom irritierenden Moment des Küssens und in welcher Kultur das in der Öffentlichkeit erlaubt sei und wo nicht. Sie erzählen auch einfallsreich von ihren Vorstellungen von der Zukunft und wie eine Beziehung aussehen soll. Einige Kinder haben ihre Gedanken zum Thema «Liebe» in Briefen geäußert, und Ives liest sie vor. So wie Nora und Ives scheinbar ihre eigenen Erfahrungen mit der Liebe einfließen lassen.⁶ Ives erzählt von seiner angeblichen grossen Liebe Johann; Nora davon, wie sie mal zwei Männer gleichzeitig geliebt habe. So entsteht, trotz des Altersunterschieds, zwischen Performerin, Performer und Publikum eine authentische Atmosphäre des Austauschs und der Offenheit auf Augenhöhe, des gemeinsamen Nachdenkens darüber, was Lieben und das Zusammenleben als Paar oder als Familie bedeutet. Dabei bleibt es nicht bei Geschichten über heterosexuelle Paare; immer wieder werden auch die gleich- und zwischengeschlechtliche Liebe oder Polyamorie thematisiert; oder auch das Single-Dasein. Die Bühne wird hier insbesondere für die Kinder zum Diskursort, zum Möglichkeitsraum und zu einer Utopie möglicher zukünftiger Lebensweisen. Die wenigen Bühnenrequisiten werden auf ungewohnte und humorvolle Weise bedeutsam: die Schuhe werden zu Telefonen, die zwei roten Stühle zu Tanzpartnern, Hindernissen und Abwehrschilden gegen Umarmungen; das zusammengewickelte Brautkleid zur Silhouette eines Babys im Arm oder eines Kleinkindes, das Nora und Ives an der Hand halten. Poetische Bilder dieser Art entstehen und regen, ganz typisch für das Schaffhauser Ensemble Sgaramusch, die Phantasie seiner Zuschauerinnen und Zuschauer an. Die erzeugten Bilder von Liebe erscheinen beim Betrachten fremd und

6 Beim Publikumsgespräch im Anschluss werden die Performerin und der Performer im Publikum nach dem «Wahrheitsgehalt» der biographischen Veratzstücke gefragt, worauf sie mit einem «Ja» antworten und doch uneindeutig bleiben.

vertraut zugleich; sofort erkennbar und doch flüchtig und nicht zu fixieren.

Konzepte von Liebe

Zahlreiche Theoretikerinnen und Theoretiker der Liebe aus Philosophie, Soziologie, Literatur und Kulturwissenschaft wie Ovid, Platon, Johann Gottfried Herder, Friedrich Nietzsche, Marcel Proust, Umberto Eco, Roland Barthes, Niklas Luhmann, Erich Fromm, Eva Illouz, Lauren Berlant und andere argumentieren, Liebe sei nicht festschreibbar und stets in Bewegung.⁷ Sie wird seit der Antike in ihrer Ambiguität beschrieben. Sie changiere zwischen authentischem Erleben und sozialem, also erlerntem Ausdruck. In ihrem Wandel von der höfischen über die psychoanalytisch-theoretisierte bis hin zur popkulturellen Form von romantischer Liebe wird offensichtlich, dass ihre Eigentlichkeit eine Nicht-Eigentlichkeit ist: Liebe wird erzählt, zitiert, wiederholt in Geschichten, um eine Form zu bekommen. Sie hat eine «Textur», wie Voltaire es beschreibt⁸; sie ist nach Stendhal «Konstruktion und Lektüre» zugleich⁹. Ein grosses literarisches Beispiel, der Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* von Johann Wolfgang von Goethe¹⁰, lässt insofern beim Lesen Liebe einüben, als die Leserinnen und Leser nachvollziehen können, wie Werther Lotte sieht und liebt. Die Kehrseite dieser eingeübten Innerlichkeit, so beschreibt es Niklas Luhmann¹¹, liegt darin, dass bestimmte Konzepte zur Norm werden und scheinbar authentische Gefühle zu Klischees erstarren. Und der französische post-strukturalistische Denker Michel Foucault kritisiert dies in seinen Studien zur bürgerlichen Moral als eine repressive Strategie zur «Heteronormativität» und als «Biopolitik».¹²

7 Im Rahmen des vorliegenden Beitrags kann nicht näher darauf eingegangen werden. Eine Zusammenführung dieser Konzepte findet sich beispielsweise im Beitrag von Gerhard Neumann, «Lektüren der Liebe». In: Ders., Heinrich Meier (Hrsg.): *Über die Liebe. Ein Symposium*. München: Piper 2001 sowie in Claudia Schmölders (Hrsg.), *Die Erfindung der Liebe. Berühmte Zeugnisse aus drei Jahrtausenden*. Berlin: Insel 1996.

8 Ebd., S. 15.

9 Ebd., S. 56.

10 Erste Fassung: Johann Wolfgang von Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*. Leipzig: Weygand 1774.

11 Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

12 Vgl. vor allem Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*, Bd. I. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. Dies greift auch Judith Butler in

Das Tanztheater *Liebe üben* ermöglicht es Jung und Alt, über solche gesellschaftlich geprägten Konzepte und Mechanismen von Liebe kritisch, einfühlsam und humorvoll nachzudenken. Die zwei Performer befragen gemeinsam mit dem Publikum, was Liebe überhaupt ist, wie man darüber sprechen kann, ohne auf vorgefertigte Muster zurückzugreifen. «Wir haben uns gefragt», sagt die Regisseurin Hannah Biedermann in einem Interview im Anschluss an die Aufführung, «durch welche Bilder, Klischees und Stereotypen Liebe vorgeformt ist und wie man diese dekonstruieren kann, ohne die Liebe selbst auszustreichen. Wir wollten auch nicht auf fertige Stücke zurückgreifen, sondern Material aus den Erfahrungen aller generieren.»¹³

Recherche und Kollaborationen

Darf ich dich was fragen?

Ja.

Wie stellst du dir deine Liebesbeziehung vor, wenn du erwachsen bist?

Wie?

Stell dir vor, du bist erwachsen und hast eine Liebesbeziehung. Wie ist die dann?

Hmm... ja, normal.

Was heisst denn normal?

Ja, ich weiss nicht, eine Frau, Kinder, Auto, Haus.

Ja sonst nix...¹⁴

Liebe üben ging eine intensive Recherchearbeit voraus. Kinder und Erwachsene in Deutschland, Liechtenstein, Österreich und der Schweiz wurden nach ihren Vorstellungen von und Erfahrungen mit der Liebe befragt, berichten Hannah Biedermann, Stefan Colombo und Nora Vonder Mühl. Auch hatten sie für dieses Stück Material in Recherche- und

ihren Schriften wieder auf, bes. Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. Die Konzepte können an dieser Stelle nicht ausführlich erläutert werden. Es sei aber darauf verwiesen, dass der Begriff «Heteronormativität» beschreibt, wie über bestimmte gesellschaftliche Praktiken (des Verbots) Heterosexualität als Norm und gleichgeschlechtliche Liebe gleichzeitig als «unnormale» oder als «das Andere» definiert wird. Dieser diskursive Eingriff von gesellschaftlichen Praktiken in Sexualität und Körper lässt sich mit Foucault als «Biopolitik» benennen, weil es auch die Formen der Reproduktion und Fortpflanzung regelt.

¹³ Das Zitat stammt aus dem Interview der Verfasserin mit Hannah Biedermann, Nora Vonder Mühl, Ives Thuwis und Stefan Colombo, das am 28.06.2018 in Düsseldorf geführt wurde.

¹⁴ Auszug aus einem Rechercheinterview für *Liebe üben* (vgl. die Sgaramusch-Website: <http://sgaramusch.ch/liebe-ueben/>; letzter Zugriff am 06.08.2018).

Workshopformaten mit verschiedenen Künstlerinnen und Künstlern wie Martin Nachbar, Sabeth Dannenberg und Morgan Nardi gesammelt. Hannah Biedermann beschreibt *Liebe üben* daher als «dokumentarisches Tanztheater»: «Dabei kamen auch sehr bewegende Geschichten zum Vorschein, verborgener Schmerz, aber auch solche, die Mut machen, so zu sein, wie man ist. Es war auch schön herauszufinden, wie viel man bei diesem Thema teilt. Dieses Textmaterial hat an sich schon eine gewisse Dichte, ist persönlich und sozial zugleich, hat eine gewisse Nähe und Distanz.»¹⁵ Und Stefan Colombo führt weiter aus: «Beim Finden einer theatralen Form ist es dann darum gegangen, diese biographischen Elemente mit der Künstlichkeit vorgefertigter Bilder zu konfrontieren, um zu zeigen, es gibt nicht nur eine Form von Glück.»¹⁶ Im Gespräch entfalten sich weitere Gedanken zur Produktion: «Es sollten auch alternative Lebensweisen einen Ort haben. Es sollte die Möglichkeit bestehen, dass die Kinder vielleicht eine Distanz zu den gängigen Bildern von Liebe, wie man sie im Film und im Internet sieht, bekommen. Und dass sie sich gleichzeitig vielleicht mit etwas identifizieren können, das sie normalerweise nicht sehen»¹⁷, fügt die Regisseurin hinzu. «Zumindest wäre es schön, wenn sie erst einmal merken, dass es okay ist, über Gefühle zu sprechen, und üben, wie man das kann; in den Köpfen passiert dann ja etwas ganz Eigenes»¹⁸, ergänzt Nora Vonder Mühl.

Dieses Spiel mit vorgefertigten Vorstellungen und dem eigenen, authentischen Ausdruck von Liebe ist ein typisches Moment dieser künstlerischen Produktion: Das Brautkleid – Inbegriff eines westlichen, massenmedial geprägten Beziehungsbilds – wird von Nora und auch von Ives getragen, beide eignen es sich aber anders an, als man es gewohnt ist, tragen es verkehrt herum, mal als Rock, mal als Männerkleid. Sie *queeren* Vorstellungen von Paarbeziehung, was auf das junge Publikum sowohl irritierend als auch spannend wirkt. Im Anschluss an die Aufführung antwortet ein Junge mit grünem Sweatshirt auf Hannah Biedermanns Fragen über den Mann im Brautkleid: «Er hat das Brautkleid angezogen, um zu zeigen, dass es okay ist, einen Mann zu lieben.»

15 Zitat aus dem Interview der Autorin mit den Künstlern, a. a. O.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Ebd.

(Bewegungs-)Archiv der Gefühle

Das Spiel mit Mustern, Wiederholungen und gelebter Erfahrung ist das entscheidende ästhetische Merkmal der Inszenierung. Besonders deutlich wird dies bei der Musikwahl. Das Stück wird dramaturgisch geformt und rhythmisiert durch einen Soundtrack aus Liebesliedern, die die Performer selbst ein- und anspielen – vom Singer-Songwriter-Sound der Moldy Peaches und Glen Hansard über die grossen Liebesschnulzen *My heart will go on*, *Love is in the Air*, *Single Ladies*, Herbert Grönemeyers *Gib mir mein Herz zurück*, bis hin zu Nina Hagen und französischen Chansons. In diesen Songs wird die Musterhaftigkeit der Gefühle offensichtlich, und sie vermögen dennoch zu berühren: «Das funktioniert nicht für mich», widerspricht Nora der etwas rührseligen Stimmung und wendet sich erneut ans Publikum. Anstatt dem Gefühl aus der Konserve zu folgen, schlägt sie vor, dass alle ihr Herz fühlen sollen, und die Kinder schliessen die Augen und drücken eine Hand auf die Brust. Noch prägnanter wird dieser Kontrast von Muster und der eigenen (Körper-)Erfahrung in den Bewegungselementen. Zu Beginn des Stücks wiederholen Nora und Ives, im Sitzen, kleine Gesten des Kennenlernens: sich Ansehen, Abwenden, Beine-Übereinanderschlagen, Berühren-Wollen, Aufstützen, Hände ins Gesicht, und wieder von vorne. Erinnernd an *Rosas danst Rosas* – eines der berühmtesten Stücke feministischer Choreographie, mit dem der Belgierin Anne Teresa De Keersmaeker 1983 der internationale Durchbruch gelang – werden hier diese Gesten als Abbeviatur eines gesellschaftlichen Rituals vorgeführt. *Liebe üben* macht die eingeübten Formeln der Kommunikation sichtbar. Jedoch steckt in der Art und Weise, wie die Tänzerin und der Tänzer sie ausführen, in der künstlerischen Transformation, etwas Neues, Eigenes, Körperlich-Haptisches. Indem die Gesten serialisiert werden und indem sie rhythmisch modifiziert werden, werden sie künstlerisch verfremdet und erhalten so eine ganz eigene Qualität. Auch macht die Betonung der Schwere der Körperteile die Funktionalität der Gesten zunichte; lässt alltägliche Bewegungen fremd wirken.

Die Theater- und Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter spricht mit Bezug auf Alexander Kluges Idee einer «Chronik der Gefühle» vom Tanztheater seit den

Siebzigerjahren als eine «Archäologie der Gefühle».¹⁹ Etwa Pina Bausch, Philippe Saire, aber auch der Regisseur Christoph Marthaler machten über die Bewegungen «Miniaturen» von Befindlichkeiten und «Fallgeschichten» erfahrbar, in denen gleichsam kollektive und individuelle Emotionen und Affekte gespeichert seien und in denen «latente Formen» der Geschichte und des «Erfahrungswissens» zum Ausdruck kämen; habitualisierte Klischees, gefiltert durch individuelle Erfahrung.²⁰ Solche Miniaturen kennzeichnen auch den Ausdruck der beiden *Soli* von Nora und Ives im zweiten Teil der Collage *Liebe üben*. Nora tanzt einen *Pas de deux* mit sich selbst, genauer mit den Körperbildern liebesleidender, sich langsam emanzipierender Vorstellungen von Frau-Sein – mit Momenten des Springens, Trampelns, Fallens, Posierens, Wütens, Sich-in-das-Brautkleid-und-wieder-heraus-Windens, Flamenco- und Pogotanzens; an der Grenze zwischen schön und grotesk. Ives' Solo zeigt eine melancholische Erinnerung an das erste Kennenlernen seiner grossen Liebe; er figuriert sich in kreisenden Bewegungen zwischen alltäglichen und pantomimischen Gesten und choreographischen Elementen des Modern Dance. Beide arbeiten dabei mit dem Gewicht des Körpers, sie fallen und stehen wieder auf. Sie erinnern damit an das, was Gerhard Neumann mit Rückgriff auf Sokrates und Paul Valéry als «Chaosstelle der Liebe» bezeichnet: ein «Wirbel», eine «Turbulenz», eine «nicht-integrierbare Bewegung», eine «Antistruktur» – ein *coup de foudre*, ein Funke, der Lust erzeuge.²¹ Diese Kontraste, das Spiel mit Ent- und Anspannung, mit Leichtigkeit und Schwere, Formal und Persönlich kommunizieren etwas, das sich nur schwer in Worte fassen lässt. Eine junge Zuschauerin am Ende der Aufführung vergewissert: «Man hat verstanden, was sie ausdrücken wollten».

19 Gabriele Brandstetter, «Tanztheater als Chronik der Gefühle». Fall-Geschichten von Pina Bausch und Christoph Marthaler». In: Margrit Bischof, Claudia Feest, Claudia Rosiny (Hrsg.): *e_motion*. Jahrbuch Tanzforschung, Bd. 16. Münster: LIT 2006, S. 17–34, hier: S. 21.

20 Ebd., S. 31, 33.

21 Neumann, «Lektüren der Liebe», a. a. O., S. 76.



Nora Vonder Mühl in *Liebe üben*, Forum Freies Theater, Düsseldorf, Tryout, Juni 2018. Regie: Hannah Biedermann; Ausstattung: Ria Papadopoulou
Foto: © Robin Junicke / Theater Sgaramusch

Mouvements à la recherche de l'amour

Une scène vide, deux chaises pliables rouges, une robe de mariée sur un cintre à l'arrière-plan, accompagnée d'un ruban rouge et d'escarpins assortis ; un ordinateur portable ouvert, qui clignote sur le sol. Dans ce décor réduit au minimum, deux personnes s'avancent sur scène : Nora Vonder Mühl, codirectrice du Théâtre Sgaramusch depuis 1997, et le danseur et chorégraphe belge Ives Thuwis. « Veux-tu t'entraîner à l'amour avec moi ? » demande Nora à Ives dans cette nouvelle production, *Liebe üben [S'entraîner à l'amour]*, destinée à un public dès dix ans et créée le 1er juillet 2018 au Forum Freies Theater (FFT) de Düsseldorf.¹ Nora est immédiatement tombée amoureuse d'Ives, raconte-t-elle, mais il est marié. C'est pourquoi elle lui demande s'il veut s'exercer avec elle, à l'amour. Et c'est ce qu'ils feront durant les soixante minutes qui suivent, en dansant en duo, en solo ou en dialoguant avec le public. Il s'agit d'une sorte de recherche en mouvement, menée sous la direction de Hannah Biedermann, elle-même actrice et diplômée en Arts de la scène à l'Université d'Hildesheim et, depuis 2007, codirectrice avec Norman Grotegut du groupe de performance plusieurs fois primé Pulk Fiktion². La pièce aborde les différents

1 Mise en scène : Hannah Biedermann ; concept et performance : Nora Vonder Mühl et Ives Thuwis ; décor : Ria Papadopoulou ; éclairage : Bene Neuhaus ; direction de la production : Stefan Colombo et Cornelia Wolf. Une coproduction du Théâtre Sgaramusch, de la Maison de la danse de Zurich, du Forum Freies Theater (FFT) de Düsseldorf, du Théâtre TAK Liechtenstein et du Kulturbüro de Friedrichshafen. Création : 01.07.2018, FFT Düsseldorf.

2 La troupe travaille de manière interdisciplinaire entre théâtre, film, musique, performance, art vidéo et médias interactifs. Elle s'est spécialisée dans les

moments de l'amour (romantique)³, ses formes, ses rituels et son sens, de la rencontre et du moment où l'on tombe amoureux à la rupture, en passant par la vie commune et l'amour au quotidien. Dans un collage de danse-théâtre, elle explore les temps du désir, du doute, de l'abandon, et celui où l'on se trouve soi-même à travers le regard de l'autre.

Le Théâtre Sgaramusch s'est fait un nom grâce à sa manière de raconter les choses de façon non linéaire. Des matériaux littéraires comme des romans ou des légendes – *L'Araignée noire* de Jeremias Gotthelf⁴ –, des mythes oraux et des motifs de la vie quotidienne sont assemblés de manière particulière, car le thème, ou le texte, choisi est réduit à l'essentiel. Les matériaux de base sont combinés de manière ludique ; ils deviennent vivants. Comme le présent texte s'attachera à le démontrer, le multilinguisme et le mélange entre théâtre narratif et théâtre du mouvement réussissent, en particulier dans *Liebe üben*, à créer un dialogue avec des publics de tous âges : d'une part parce que le matériel de base de la pièce est tiré d'études sur le terrain et d'interviews avec des enfants et des adultes, d'autre part parce que, durant les représentations, des échanges ont lieu régulièrement avec les spectateurs. La pièce *Liebe üben* génère ainsi un espace de discussion au sein duquel une réflexion commune sur l'amour peut se déployer.

Le théâtre comme espace des possibles

Régulièrement, Nora se tourne vers les spectatrices et spectateurs. Ici, à Düsseldorf⁵, elle demande au public composé d'élèves d'une classe de sixième : « Es-tu amoureux ? », ou encore : « Dirais-tu à quelqu'un que tu tiens encore à lui, ou à elle, même si cette personne est déjà avec quelqu'un d'autre ? » « Oui, je le lui dirais ! » répond une jeune fille assise dans les premiers rangs. Tous participent à ce qui

coproductions thématiques pour enfants, jeunes et adultes. Pulk Fiktion aborde aussi la question de la cohabitation entre les générations (de toutes nations et cultures). Elle se demande notamment comment un théâtre de l'inclusion pourrait être, non pas une utopie, mais un lieu de rencontres et de négociations. (Voir le site internet de la troupe, <http://www.pulk-fiktion.de/ueber-uns/> ; dernière consultation le 06.08.2018).

3 L'amour romantique figure au premier plan ; mais l'amitié et l'amour parental sont aussi abordés.

4 Lire, à propos de cette pièce du Théâtre Sgaramusch et à propos de sa réception, le texte d'Annina Giordano-Roth dans ce volume, p. 147-156.

5 La présente analyse se base sur la présentation test ayant eu lieu sur la scène du Black Box du Forum Freies Theater (FFT) de Düsseldorf le 28.06.2018.

se passe, même si, parfois, les situations sur scène sont un peu inconfortables. Ainsi, à un moment donné, Nora et Ives s'embrassent pendant cinq minutes, sans reprendre leur souffle : grimant sur des chaises puis passant sous elles, comme s'ils étaient collés l'un à l'autre, ils roulent et s'enroulent. Le public émet un « ihhhh ! » bruyant, mêlé de gloussements et de silences intéressés. La scène est suivie par la diffusion de phrases d'enfants enregistrées durant la phase de recherche : ils racontent le moment troublant de leur premier baiser, mais aussi dans quelle culture il est permis de s'embrasser en public et dans lesquelles cela est interdit. Ils parlent aussi, avec ingéniosité, de leurs visions de l'avenir et à quoi une relation devrait, selon eux, ressembler. Certains enfants ont écrit leurs pensées sur l'amour dans des lettres : Ives en lit certaines. Les deux interprètes semblent eux aussi utiliser leurs propres expériences sur l'amour⁶ : Ives parle de Johann, son supposé grand amour ; Nora se rappelle qu'une fois, elle a aimé deux hommes à la fois. Ainsi, malgré la différence d'âge, il règne une atmosphère d'échange et d'ouverture authentiques, d'égal à égal, entre l'actrice, l'acteur et le public. Ensemble, spectateurs et artistes réfléchissent à ce qu'aimer et vivre ensemble, en tant que couple ou en tant que famille, signifie. Ce faisant, il ne se contentent pas d'histoires de couples hétérosexuels ; l'amour entre personnes de même sexe ou intersexuées, ou le polyamour, sont également thématiques, de même que la vie de célibataire. La scène devient ainsi, en particulier pour les enfants, un lieu de discussion et un espace de possibilités et d'utopies pour de futures manières de vivre. Les rares objets de décor prennent par ailleurs une signification inhabituelle et humoristique : les chaussures se transforment en téléphone, les deux chaises rouges deviennent des partenaires de danse, des obstacles ou des boucliers anti-embrassades ; la robe de mariée, entortillée, devient la silhouette d'un bébé porté sur un bras, ou un petit enfant que Nora et Ives tiennent par la main. L'émergence de telles images anime l'imagination des spectatrices et spectateurs, de cette façon typique à la troupe de Schaffhouse. Les images sur l'amour apparaissent étrangères et connues à la fois à celles et ceux qui les

6 Lors de discussions après le spectacle, le public pose des questions à l'actrice et au danseur pour savoir si les passages biographiques ont un « contenu véridique ». Ils répondent que oui tout en restant ambigus.

regardent ; immédiatement reconnaissables, et pourtant fuyantes et fugaces.

Concepts de l'amour

De nombreux théoriciens et théoriciennes de l'amour – des philosophes, des sociologues, des spécialistes en littérature et en études culturelles – ont expliqué que l'amour ne peut pas être figé dans une définition et qu'il est l'objet d'un mouvement permanent.⁷ Citons entre autres Ovide, Platon, Johann Gottfried Herder, Friedrich Nietzsche, Marcel Proust, Umberto Eco, Roland Barthes, Niklas Luhmann, Erich Fromm, Eva Illouz, Lauren Berlant. Depuis l'Antiquité, l'amour est décrit comme ambigu, évoluant entre expérience individuelle et expression d'un fait social, et donc appris. De l'amour courtois à la forme culturelle pop de l'amour romantique, en passant par la théorisation psychanalytique, il devient clair que cette authenticité n'en est, en fait, pas une : l'amour est raconté, cité, répété dans des récits pour recevoir une forme. Il est une « étoffe tissée », comme le décrit Voltaire⁸ ; et pour Stendahl, il est en même temps « construction et lecture »⁹. Un grand exemple, le roman épistolaire *Les souffrances du jeune Werther* de Johann Wolfgang von Goethe¹⁰, permet de s'exercer à l'amour en lisant, dans la mesure où les lectrices et les lecteurs comprennent comment Werther voit et aime Lotte. Le revers de cette intériorité apprise, comme le décrit Niklas Luhmann¹¹, est que certains concepts deviendront la norme et que des sentiments apparemment authentiques se figent en clichés. Michel Foucault, le philosophe français poststructuraliste, critique ainsi dans ses études sur la morale bourgeoise ce qu'il voit comme une stratégie répressive visant à imposer l'« hétéronormativité » et comme une « biopolitique ».¹²

7 Il m'est impossible, ici, de préciser davantage ce point. On trouve par exemple une synthèse de ces concepts dans l'essai « Lektüren der Liebe » de Gerhard Neumann, dans Heinrich Meier, Gerhard Neumann (éd.), *Über die Liebe. Ein Symposium*, Munich : Piper, 2001, ainsi que dans *Die Erfindung der Liebe. Berühmte Zeugnisse aus drei Jahrtausenden*, éditée sous la direction de Claudia Schmolders, Berlin : Insel, 1996.

8 Idem, p. 15.

9 Ibidem, p. 56.

10 Édition originale : Johann Wolfgang von Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, Leipzig : Weygand, 1774.

11 Niklas Luhmann, *Amour comme passion : de la codification de l'intimité*, traduction d'Anne-Marie Lionnet, Paris : Aubier-Montaigne, 1990.

12 Voir surtout Michel Foucault, *Histoire de la sexualité : la volonté de savoir*,

La pièce de théâtre dansé *Liebe üben* permet aux personnes, les jeunes comme les plus âgées, de réfléchir de façon sensible et avec humour à des concepts marqués par la vie sociale et aux mécanismes de l'amour. Les deux acteurs questionnent, avec le public, ce qu'est l'amour et comment en parler sans recourir à des modèles tout prêts. « Nous nous sommes demandé », explique la metteuse en scène Hannah Biedermann, « par quelles images, clichés et stéréotypes l'amour est préformé, et comment on peut les déconstruire sans effacer l'amour lui-même. Nous ne voulions pas recourir à des pièces existantes, mais générer du matériel à partir de nos expériences. »¹³

Recherches et collaborations

Je peux te demander quelque chose ?

Oui.

Comment imagines-tu ton histoire d'amour, quand tu seras adulte ?

Comment cela ?

Imagine que tu es adulte et que tu as une histoire d'amour. Comment sera-t-elle ?

Hmm... eh bien, elle sera normale.

Ça veut dire quoi, « normale » ?

Je ne sais pas, une femme, des enfants, une voiture, une maison. C'est tout...¹⁴

Liebe üben résulte d'un intensif travail de recherche. En Allemagne, Autriche, au Liechtenstein et en Suisse des enfants et des adultes ont été interrogés sur leurs idées et leurs expériences de l'amour, expliquent Hannah Biedermann, Stefan Colombo et Nora Vonder Mühl. La troupe a également rassemblé des matériaux lors de recherches et d'ateliers de

vol. I, Paris : Gallimard, 1976. Judith Butler y revient aussi dans ses écrits, voir Judith Butler, *Trouble dans le genre*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris : La Découverte, 2005. Les concepts ne peuvent pas être expliqués en détail ici : nous pouvons néanmoins mentionner que celui d'« hétéronormativité » décrit comment, par le biais de certaines pratiques sociales (de l'interdiction), l'hétérosexualité devient une norme et comment, en même temps, l'amour entre personnes de même sexe devient « anormal » ou est défini comme l'« autre ». Cette atteinte discursive des pratiques sociales dans la sexualité et les corps est décrite par Foucault comme « biopolitique » parce qu'elle règle aussi les formes de la reproduction et de la procréation.

13 La citation provient de l'entretien mené après la représentation par l'autrice avec Hannah Biedermann, Nora Vonder Mühl, Ives Thuwis et Stefan Colombo le 28.06.2018 à Düsseldorf.

14 Extrait d'une interview menée pour la recherche préparatoire de *Liebe üben* (voir le site internet du Théâtre Sgaramusch : <http://sgaramusch.ch/liebe-ueben/> ; dernière consultation le 06.08.2018).

travail avec divers artistes tels que Martin Nachbar, Sabeth Dannenberg et Morgan Nardi. Pour Hannah Biedermann, *Liebe üben* est un exemple de « théâtre dansé documentaire » : « Des récits très émouvants sont apparus, des douleurs enfouies, mais aussi des histoires qui donnent le courage d'être comme on est. Nous avons trouvé très beau de découvrir à quel point les gens partagent volontiers leurs expériences sur ce thème. Ce matériel a, en soi, une certaine épaisseur. Il est personnel et social dans le même temps, se nourrit autant de proximité que de distance. »¹⁵ Stefan Colombo poursuit : « Lorsqu'il s'est agi de trouver une forme théâtrale, nous avons tenté de confronter ces éléments biographiques avec le caractère artificiel d'images toutes prêtes, pour montrer qu'il n'y a pas qu'une seule forme de bonheur. »¹⁶ Lors de cet entretien avec les membres de la troupe, d'autres réflexions ont émergé : « Des manières de vivre alternatives doivent trouver un lieu pour s'exprimer. Il faut que les enfants puissent prendre une distance vis-à-vis des images courantes de l'amour telles qu'on les voit au cinéma et sur internet et, qu'en même temps, ils puissent aussi, peut-être, s'identifier avec quelque chose qu'ils ne voient pas ailleurs »¹⁷, ajoute Nora Vonder Mühl. « Il serait bien qu'ils remarquent, au moins, que ce n'est pas un problème de parler de ses sentiments et de s'exercer à le faire ; il se passe alors quelque chose de très particulier dans les esprits »¹⁸.

Ce jeu entre images toutes faites et expression personnelle ou authentique de l'amour est un moment clé de la production artistique : la robe de mariée – représentation de la relation à l'occidentale, taillée pour les masses et les médias – est portée par Nora mais aussi par Ives, et ce d'une façon différente de ce dont on a l'habitude, étant portée à l'envers, tantôt comme robe, tantôt comme habit masculin. Les artistes mêlent les idées figées de relations de couple, produisant un effet aliénant. Le jeune public réagit avec irritation, mais aussi avec excitation. Après la représentation, un adolescent en pull vert dans le public répond aux questions de Hannah Biedermann sur l'homme en robe de mariée : « Il a mis la robe pour montrer que c'est O. K. d'aimer un homme. »

15 Citation tirée de l'entretien de l'autrice avec les artistes, cit.

16 Idem.

17 Ibidem.

18 Ibid.

Archives (en mouvement) des sentiments

Le jeu avec les modèles préétablis, les répétitions et l'expérience vécue est la caractéristique esthétique décisive de la mise en scène. On le voit particulièrement avec le choix de la musique. Composée de chansons d'amour, la musique façonne et rythme la pièce. On peut entendre des morceaux des compositeurs Moldy Peaches et Glen Hansard, de grands classiques tels que *My heart will go on*, *Love is in the Air*, *Single Ladies* ou encore la chanson *Gib mir mein Herz zurück* [*Rend-moi mon cœur*] d'Herbert Grönemeyer, ou Nina Hagen et des airs de chanson française. Ces textes et mélodies mettent en évidence la modélisation des sentiments, mais ils parviennent pourtant à nous toucher : « Cela ne marche pas pour moi », dit Nora lorsqu'elle s'adresse à nouveau au public. Au lieu de se laisser aller à des sentiments sortant d'une « boîte de conserve », elle propose que les spectatrices et les spectateurs suivent leur cœur et qu'ils ferment leurs yeux, une main sur la poitrine. Ce contraste entre le modèle et l'expérience (physique) personnelle devient encore plus fort lors des éléments dansés. Au début de la pièce, Nora et Ives, assis, effectuent ainsi à plusieurs reprises les petits gestes de la découverte et de l'apprentissage de l'autre : se regarder, se détourner l'un de l'autre, jeter ses jambes sur celles de l'autre, vouloir se toucher, se poser les mains sur le visage, et tout recommencer depuis le début. Rappelant *Rosas danst Rosas* – l'une des chorégraphies féministes les plus connues, qui, en 1983, a fait connaître la chorégraphe belge Anne Teresa De Keersmaecker dans le monde entier – ce sont, ici, les gestes du bréviaire abrégé d'un rituel social qui sont présentés. *Liebe üben* rend visibles les formes de communication apprises. Toutefois, dans la manière dont la danseuse et le danseur exécutent les mouvements, dans la transformation artistique, quelque chose de nouveau, de spécifique, de physique et de tactile apparaît. Le fait que les gestes soient effectués en séries et selon des rythmes modifiés déconcerte, sur le plan esthétique. Ils obtiennent une qualité propre. L'insistance donnée à la lourdeur de certaines parties du corps annihile la fonctionnalité des gestes ; elle montre aussi que les mouvements de la vie de tous les jours peuvent dégager un effet bizarre.

En référence à l'idée d'une « chronique des sentiments » d'Alexander Kluge, Gabriele Brandstetter, chercheuse en études du théâtre et de la danse, parle d'une

« archéologie des sentiments » à propos du théâtre dansé depuis les années 1970.¹⁹ Selon elle, Pina Bausch, Philippe Saire, mais aussi le metteur en scène Christoph Marthaler créent des mouvements qui permettent d'expérimenter des « miniatures » de sensibilités et d'« histoires exemplaires », dans lesquelles des émotions autant que des passions collectives et individuelles ont été mises en mémoire. Des « formes latentes » de l'histoire et du « savoir expérimenté » y sont exprimés ; des clichés découlant de l'habitude, filtrés par l'expérience individuelle.²⁰ De telles miniatures caractérisent aussi les solos de Nora et Ives dans la deuxième partie du collage *Liebe üben*. Nora danse un *pas de deux*²¹ avec elle-même, ou plutôt avec des représentations corporelles de l'être-femme qui souffre d'amour – des images qui s'émanent lentement, avec des moments de sauts, de piétinement, de chute, de pose, de colère, de cabrioles dans puis hors de la robe de mariée, de flamenco puis de pogo ; le tout entre beauté et grotesque. Le solo d'Ives exprime de son côté un souvenir mélancolique des moments de la rencontre avec son grand amour ; il se met en scène dans des mouvements circulaires, entre gestes du quotidien et de pantomime et éléments chorégraphiés de *modern dance*. Tous deux travaillent avec le poids de leur corps, tombent et se relèvent. Ils rappellent ainsi ce que Gerhard Neumann, revenant à Socrate et à Paul Valéry, décrit comme « le lieu chaotique de l'amour » : un « tourbillon », une « turbulence », un « mouvement non intégrable », une « anti-structure » – un *coup de foudre*²², une étincelle qui fait naître le désir.²³ Ces contrastes, ce jeu entre la détente et la tension, entre la légèreté et la lourdeur, le formel et le personnel, communiquent quelque chose qui est difficile à saisir avec des mots. Pourtant, à la fin de la représentation, une jeune spectatrice l'assure : « On a compris ce qu'ils voulaient dire. »

19 Gabriele Brandstetter, « Tanztheater als <Chronik der Gefühle>. Fall-Geschichten von Pina Bausch und Christoph Marthaler », dans Margit Bischof, Claudia Feest, Claudia Rosiny (éd.), *e motion*, Jahrbuch Tanzforschung, vol. 16, Münster : LIT, 2006, p. 17-34, ici p. 21.

20 Idem, p. 31, p. 33.

21 En français dans le texte.

22 En français dans le texte.

23 Gerhard Neumann, « Lektüren der Liebe », op. cit., p. 76.



Nora Vonder Mühl und Ives Thuwis in *Liebe üben*,
Forum Freies Theater, Düsseldorf, Tryout, Juni 2018.
Regie: Hannah Biedermann; Ausstattung: Ria Papadopoulou
Foto: © Robin Junicke / Theater Sgaramusch

Movimenti alla ricerca dell'amore

Un palcoscenico vuoto, due sedie pieghevoli rosse, sullo sfondo un abito da sposa su una gruccia appesa a una corda rossa e un paio di scarpe col tacco abbinato; sul pavimento un laptop acceso emana una luce bluastrea. In questo allestimento scarno entrano in scena l'attrice svizzera e dal 1997 co-direttrice del Theater Sgaramusch, Nora Vonder Mühl, e il danzatore e coreografo belga Ives Thuwis. «Vuoi esercitarti ad amare con me?» chiede Nora a Ives nel loro nuovo spettacolo *Liebe üben [Esercitarsi ad amare]*, rivolto a persone dai 10 anni in su e che ha debuttato il 1° luglio 2018 al Forum Freies Theater (FFT) di Düsseldorf.¹ Nora dice di essersi innamorata a prima vista di Ives ma, siccome è già sposato, gli chiede se vuole esercitarsi ad amare con lei. Nei sessanta minuti che seguono si esercitano dunque ad amare – in duetti o assoli di danza e discutendo con il pubblico. La regia di questa produzione è affidata ad Hannah Biedermann, anch'essa attrice, specializzata in Arti sceniche presso l'Università di Hildesheim e dal 2007 co-direttrice, insieme a Norman Grotgut, della pluripremiata compagnia di performance Pulk Fiktion². Si tratta di una sorta di ricer-

1 Regia: Hannah Biedermann; concezione e performance: Nora Vonder Mühl e Ives Thuwis; scenografia e oggetti di scena: Ria Papadopoulou; concezione illuminotecnica: Bene Neuhaus; direzione di produzione: Stefan Colombo e Cornelia Wolf. Coproduzione del Theater Sgaramusch con la Tanzhaus di Zurigo, il Forum Freies Theater di Düsseldorf (FFT), il TAK Theater Liechtenstein e il Kulturbüro Friedrichshafen. Debutto: 01.07.2018, FFT Düsseldorf.

2 Il gruppo lavora in modo interdisciplinare unendo teatro, musica, performance, videoarte e media interattivi ed è specializzato nella realizzazione di produzioni tematiche partecipative per bambini, adolescenti e adulti. Pulk

ca in movimento, in cui i due interpreti esplorano le forme, i rituali e le diverse accezioni dell'amore (romantico)³: dal primo incontro all'innamoramento, cimentandosi anche con la convivenza e l'amore nella vita quotidiana, la costruzione di una famiglia e perfino la separazione. In un collage di teatrodanza illustrano attimi di desiderio, di dubbio, di abbandono e il momento in cui si scopre se stessi nello sguardo dell'Altro.

Le creazioni del Theater Sgaramusch sono caratterizzate da una narrazione non lineare. Gli artisti infondono nuova vita a testi letterari o saghe, come la novella *Il ragno nero*⁴ di Jeremias Gotthelf, miti, fiabe e motivi della vita quotidiana, riducendo all'essenziale il testo o il tema prescelto e combinando in modo ludico singoli elementi del materiale di base.

Come si vedrà di seguito, nel caso specifico di *Liebe üben* il plurilinguismo e il connubio fra teatro di narrazione e di movimento favoriscono il dialogo con gli spettatori grandi e piccoli: da un lato, perché lo spettacolo si basa sul materiale raccolto nell'ambito di una ricerca sul campo e sulle testimonianze di bambini e adulti; dall'altro, perché durante la rappresentazione gli interpreti interpellano il pubblico a più riprese. In questo modo *Liebe üben* apre uno spazio di discussione che permette di riflettere insieme sull'amore.

Il teatro come spazio utopico

Nora si rivolge più volte agli spettatori e spettatrici – qui a Düsseldorf si tratta di alunni di prima media⁵: «Sei innamorato?» e «Diresti a una persona che pensi ancora a lei, anche se ha un nuovo partner?» Una ragazzina in prima fila risponde: «Sì, glielo direi!». Tutti partecipano attivamente, anche se alcune delle situazioni presentate sono piuttosto imbarazzanti. In una scena, ad esempio, Nora e Ives si baciano per cinque minuti di seguito, senza prendere fiato, salendo

Fiktion si interessa in particolare alla questione della convivenza fra le varie generazioni (nazioni e culture) ed è alla ricerca di un teatro inclusivo, non inteso come utopia ma come un luogo reale d'incontro e di dialogo (cfr. il sito della compagnia: <http://www.pulk-fiktion.de/ueber-uns/>; consultato il 06.08.2018).

3 L'amore romantico è posto in primo piano; la produzione accenna tuttavia anche all'amicizia e all'amore parentale.

4 Su questa produzione di Sgaramusch e sulla sua ricezione si rimanda al contributo di Annina Giordano-Roth nel presente volume, pp. 157–166.

5 Questa analisi si basa sul tryout che ha avuto luogo il 28.06.2018 nel Black Box del Forum Freies Theater di Düsseldorf.

sulle sedie e passandoci sotto, rotolandosi sul pavimento e contorcendosi come se fossero incollati. Dalla platea sale un grido di disgusto, misto a risate e a un silenzio interessato. Subito dopo si sentono le testimonianze di bambini, registrate durante la fase di ricerca: parlano del momento irritante del bacio e spiegano in quale cultura è consentito o proibito baciarsi in pubblico; raccontano anche, con molta fantasia, come s'immaginano il futuro e una relazione di coppia. Alcuni ragazzi hanno preferito esprimere i propri pensieri sull'amore per iscritto e Ives ne legge qualcuno ad alta voce. Anche Nora e Ives condividono, in apparenza, le loro esperienze amorose con il pubblico.⁶ Ives racconta del suo presunto grande amore Johann; Nora dice che una volta le è capitato di amare due uomini contemporaneamente. In questo modo, malgrado la differenza d'età, fra i due interpreti e il pubblico si crea un'autentica atmosfera di apertura che rende possibile confrontarsi alla pari su cosa significhi amare e vivere insieme, in coppia o in famiglia. E la riflessione non si limita alle coppie eterosessuali; vengono infatti tematizzati anche l'amore fra persone dello stesso sesso o intersessuali come pure la vita da single. Soprattutto per i più giovani, il palcoscenico diviene un luogo di dialogo e uno spazio dell'utopia in cui possono sperimentare modi di vita futuri. I pochi oggetti di scena assumono un significato inusuale e ironico: le scarpe fungono da telefono, le due sedie rosse si trasformano all'occorrenza in compagni di ballo, ostacoli o scudi contro gli abbracci; l'abito da sposa avviluppato diviene un neonato cullato fra le braccia o un bambino che Nora e Ives tengono per mano. Si susseguono immagini poetiche di questo tipo che, com'è tipico per la compagnia di Sciaffusa, stimolano la fantasia delle spettatrici e degli spettatori. Le immagini dell'amore evocate appaiono estranee e familiari al contempo, immediatamente riconoscibili eppure sfuggenti.

Concezioni dell'amore

Numerosi studiosi e studiose nel campo filosofico, sociologico, letterario o delle Scienze culturali – fra cui Ovidio, Platone, Johann Gottfried Herder, Friedrich Nietzsche,

6 Durante il dibattito con il pubblico, svoltosi dopo la rappresentazione, ai due interpreti viene chiesto se gli elementi biografici che hanno raccontato sono veri; entrambi annuiscono, rimanendo tuttavia ambigui.

Marcel Proust, Umberto Eco, Roland Barthes, Niklas Luhmann, Erich Fromm, Eva Illouz o Lauren Berlant – ritengono che l'amore sia indefinibile e mutevole.⁷ Sin dall'antichità ne viene descritta la natura ambigua, che oscilla fra esperienza individuale ed espressione sociale, e quindi acquisita. L'evoluzione dall'amore cortese alla teorizzazione psicanalitica fino all'ideale dell'amore romantico diffuso dalla cultura pop mette in evidenza che la sua presunta autenticità è in realtà un'inautenticità: l'amore, per prendere forma, dev'essere narrato, citato e riprodotto in storie. Voltaire lo descrive come una «tela»⁸; secondo Stendhal è al contempo «costruzione e lettura»⁹. Ad esempio, il celebre romanzo epistolare *I dolori del giovane Werther* di Goethe¹⁰ può essere considerato una sorta di apprendimento, in quanto consente alle lettrici e ai lettori di vedere Lotte con gli occhi di Werther e di condividere il suo amore per lei. Come scrive Niklas Luhmann¹¹, il risvolto negativo di questa interiorità acquisita consiste nel fatto che determinate concezioni assurgono a norma e sentimenti apparentemente autentici si cristallizzano in luoghi comuni. Nei suoi studi sulla morale borghese, il filosofo poststrutturalista Michel Foucault vede in questo meccanismo una strategia repressiva per imporre l'«eteronormatività» e una sorta di «biopolitica».¹²

Lo spettacolo di teatrodanza *Liebe üben* offre a grandi e piccini l'opportunità di confrontarsi in modo critico, empatico

7 In questo contesto non è possibile approfondire ulteriormente. Una sintesi di queste concezioni è riportata ad esempio nel contributo di Gerhard Neumann, «Lektüren der Liebe», in: ID, Heinrich Meier (a cura di): *Über die Liebe. Ein Symposium*, Monaco: Piper, 2001 o nel volume a cura di Claudia Schmolders, *Die Erfindung der Liebe. Berühmte Zeugnisse aus drei Jahrtausenden*, Berlino: Insel, 1996.

8 Idem, p. 15.

9 Idem, p. 56.

10 Edizione originale: Johann Wolfgang von Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, Lipsia: Weygand, 1774.

11 Niklas Luhmann, *Amore come passione*, traduzione di Maria Sinatra, Bari: Laterza, 1987.

12 Si veda in particolare Michel Foucault, *Storia della sessualità: La volontà di sapere*, vol. I., traduzione di Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci, Milano: Feltrinelli, 1978. Anche Judith Butler vi fa riferimento nei suoi scritti, soprattutto in *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, traduzione di Sergia Adamo, Bari: Laterza, 2013. In questa sede non è possibile approfondire la riflessione, ci limitiamo a spiegare che il concetto di «eteronormatività» descrive come, attraverso determinate pratiche sociali (repressive), l'eterosessualità è assunta a norma e, al contempo, l'amore fra persone dello stesso sesso viene definito come «anomalia» o «diversità»; Foucault definisce «biopolitica» questo intervento discorsivo di pratiche sociali nella sfera sessuale e del corpo, in quanto stabilisce anche le modalità di riproduzione e procreazione.

e ironico con le concezioni dell'amore e i modelli di comportamento determinati dalla società. I due interpreti tentano di stabilire insieme al pubblico cosa sia l'amore e riflettono su come si possa parlarne al di fuori di schemi prestabiliti. «Ci siamo chiesti», spiega la regista Hannah Biedermann in un'intervista rilasciata dopo la rappresentazione, «su quali immagini, luoghi comuni e stereotipi viene modellato l'amore e come sia possibile decostruirli, evitando di annullare l'amore stesso. Inoltre, non volevamo ricorrere a testi teatrali esistenti, bensì generare materiale sulla base di esperienze collettive.»¹³

Fase di ricerca e collaborazioni

Posso farti una domanda?

Sì.

Come immagini la tua relazione amorosa, quando sarai grande?

Cosa?

Immaginati di essere adulto e di avere una relazione di coppia.

Com'è?

Hmm... beh, normale.

In che senso normale?

Non so, una moglie, dei figli, un'auto, una casa. Tutto qui...¹⁴

Liebe üben si basa su un'ampia fase di ricerca – raccontano Hannah Biedermann, Stefan Colombo e Nora Vonder Mühl – nell'ambito della quale a bambini e adulti in Austria, Liechtenstein, Germania e Svizzera è stato chiesto di parlare delle proprie esperienze e idee sull'amore. E una parte del materiale è stata raccolta in sondaggi e workshop a cui hanno preso parte diversi artisti e artiste fra i quali Martin Nachbar, Sabeth Dannenberg e Morgan Nardi. Per questo motivo, Hannah Biedermann descrive *Liebe üben* come uno spettacolo di «teatro danza documentario», e spiega: «Nella fase di ricerca sono emerse molte storie commoventi, dolore represso, ma anche testimonianze che infondono il coraggio di essere se stessi. È stato anche bello scoprire quanto questo tema ci accomuni. Il materiale testuale raccolto è alquanto denso, è al contempo personale e sociale, unisce

¹³ La citazione è tratta dall'intervista ad Hannah Biedermann, Nora Vonder Mühl, Ives Thuwis e Stefan Colombo che l'autrice del presente contributo ha realizzato il 28.06.2018 a Düsseldorf.

¹⁴ Estratto di una testimonianza raccolta nella fase di ricerca di *Liebe üben* (e riportata anche sul sito internet del Theater Sgaramusch: <http://sgaramusch.ch/liebe-ueben/>; consultato il 06.08.2018).

intimità e distanza.»¹⁵ E Stefan Colombo precisa: «Quando si trattava di trovare il formato teatrale appropriato, abbiamo confrontato questi elementi biografici con l'artificialità delle immagini stereotipe, per dimostrare che non esiste una sola forma di felicità.»¹⁶ Durante l'intervista vengono alla luce altri aspetti della produzione: «Volevamo dare spazio anche a modi di vivere alternativi. Intendevamo dare ai bambini la possibilità di distanziarsi dai luoghi comuni sull'amore presentati nei film o su internet, in modo che potessero, forse, identificarsi con qualcosa che di solito non vedono»¹⁷, aggiunge la regista. «Sarebbe bello se riuscissero perlomeno a capire che è okay parlare dei propri sentimenti ed esercitarsi a farlo; poi nella testa di ognuno si mette in moto qualcosa di molto personale»¹⁸, ribadisce Nora Vonder Mühl.

Lo spettacolo è incentrato sull'interazione fra le idee stereotipate e l'espressione individuale dell'amore: l'abito da sposa – emblema del rapporto di coppia nel mondo occidentale e massmediatico – è indossato sia da Nora che da Ives; entrambi se ne appropriano però in modo diverso da quello abituale: lo portano alla rovescia, come gonna, oppure come completo da uomo. Mescolano varie rappresentazioni, anche *queer*, della relazione di coppia, provocando irritazione ma stimolando al contempo la curiosità del giovane pubblico. Al termine della rappresentazione, un ragazzo con una maglietta verde risponde alla domanda di Hannah Biedermann riguardo all'uomo con l'abito da sposa: «Si è messo l'abito da sposa per dimostrare che è okay amare un uomo.»

Archivio dei sentimenti (in movimento)

Sul piano estetico, la messinscena si basa essenzialmente sull'interazione fra schemi di comportamento, reiterazioni ed esperienze vissute. Questo aspetto si rispecchia in particolare modo nelle scelte musicali: la drammaturgia è costituita e ritmata da una colonna sonora composta da canzoni d'amore, che Nora e Ives traducono in movimenti – dalle ballate di Moldy Peaches e Glen Hansard a canzonette sdolcinate come *My heart will go on*, *Love is in the Air*, *Single*

15 La citazione è tratta dall'intervista dell'autrice con gli artisti, cit.

16 Idem.

17 Idem.

18 Idem.

Ladies, Gib mir mein Herz zurück [Ridammi il mio cuore] di Herbert Grönemeyer, fino a Nina Hagen e alla chanson francese. Benché questi brani musicali rendano palese la schematicità dei sentimenti, riescono comunque a commuovere: «Non funziona per me», controbatte Nora, opponendo resistenza all'atmosfera sentimentale e si rivolge nuovamente al pubblico. Anziché lasciarsi influenzare da un sentimento preconfezionato, propone a tutti di ascoltare il proprio cuore; i bambini chiudono dunque gli occhi e si mettono una mano sul petto. Il contrasto fra schema ed esperienza (fisica) personale risulta ancora più evidente nelle sequenze danzate. All'inizio Nora e Ives, seduti sulle sedie rosse, ripetono più volte i piccoli gesti tipici del primo incontro: guardarsi, distogliere lo sguardo, accavallare le gambe, la voglia di toccarsi, appoggiarsi l'uno all'altro, toccarsi il viso, e da capo. Alludendo a *Rosas danst Rosas* – una delle più celebri creazioni di danza femministe che nel 1983 ha portato la coreografa belga Anne Teresa De Keersmaeker alla fama internazionale – questi gesti vengono qui presentati come forme abbreviate di un rituale sociale. In questo modo vengono messe in rilievo modalità comunicative acquisite. Tuttavia, nella maniera in cui la danzatrice e il danzatore eseguono questi movimenti, nella trasformazione artistica si percepiscono anche elementi nuovi, personali, fisici e aptici. In *Liebe üben* la reiterazione e la modificazione ritmica dei gesti provoca un effetto di straniamento che conferisce a questi ultimi una nuova e specifica qualità artistica. Anche l'accentuazione della pesantezza delle singole parti del corpo annienta il significato funzionale dei movimenti quotidiani, facendoli sembrare bizzarri.

In riferimento al concetto di «cronaca dei sentimenti», coniato da Alexander Kluge, la specialista in Scienze teatrali e della danza Gabriele Brandstetter descrive il teatro danza dagli anni Settanta in poi come «archeologia dei sentimenti».¹⁹ Attraverso i movimenti, ad esempio Pina Bausch, Philippe Saire, ma anche il regista Christoph Marthaler renderebbero tangibili stati d'animo «in miniatura» e «singole storie» che racchiudono in sé al contempo emozioni collettive e individuali e in cui si esprimono «forme latenti» della storia dell'umanità e delle «conoscenze

19 Gabriele Brandstetter, «Tanztheater als Chronik der Gefühle». Fall-Geschichten von Pina Bausch und Christoph Marthaler», in: Margrit Bischof, Claudia Feest, Claudia Rosiny (a cura di): *e_motion*. Jahrbuch Tanzforschung, vol. 16, Münster: LIT, 2006, pp. 17-34, qui: p. 21.

acquisite con l'esperienza»; cliché filtrati dal vissuto personale.²⁰ Miniature di questo tipo contraddistinguono anche gli assoli eseguiti da Nora e Ives nella seconda parte di *Liebe üben*: Nora danza un *pas de deux* con se stessa – o meglio con i corpi immaginari di donne che soffrono per amore e rappresentazioni più emancipate dell'essere donna – che comprende momenti come salti, scalpicci, cadute, mettersi in posa davanti allo specchio, collera, indossare l'abito da sposa e sfilarselo, flamenco e pogo; al limite fra la grazia e il grottesco. Nel suo assolo Ives rievoca invece, con malinconia, il primo incontro con il suo grande Amore, che si esprime in movimenti circolari in cui gesti quotidiani e pantomimici si mescolano a elementi coreografici di *modern dance*. Entrambi lavorano con il peso del corpo, cadono e si rialzano. I loro movimenti fanno pensare a quello che Gerhard Neumann, rifacendosi a Socrate e Paul Valéry, definisce come il «caos dell'amore»: un «vortice», una «turbolenza», un «movimento non integrabile», un'«anti-struttura» – un colpo di fulmine, una scintilla che accende il desiderio.²¹ Questi contrasti – l'alternanza fra momenti di rilassamento e tensione, leggerezza e gravità, aspetti formali e personali – trasmettono qualcosa che è difficile rendere a parole. Una giovane spettatrice alla fine dello spettacolo ci assicura: «Si è capito quello che volevano esprimere.»

20 Idem, p. 31, 33.

21 Neumann, «Lektüren der Liebe», cit., p. 76.



Ives Thuwis in *Liebe üben*, Forum Freies Theater, Düsseldorf, Tryout, Juni 2018. Regie: Hannah Biedermann; Ausstattung: Ria Papadopoulou
Foto: © Robin Junicke / Theater Sgaramusch

Maren Butte

Love's Moving Search

An empty stage, two red folding chairs, in the background a wedding dress on a hanger with a red cord, and a pair of coordinating wedding shoes. A laptop is open on the stage, its screen lit. Stood in this minimal setting are two figures: Swiss actress and co-artistic director of Theater Sgaramusch since 1997, Nora Vonder Mühl, and Belgian dancer and choreographer, Ives Thuwis. “Do you want to rehearse love with me?” Nora asks Ives in their new play *Liebe üben [Rehearsing Love]* for people aged 10 years and over, that premiered on 1 July 2018 at the Forum Freies Theater (FFT) Düsseldorf.¹ She had fallen in love with Ives on the spot, says Nora, but Ives is married. So she asks him if he would like to rehearse love with her. And for the next sixty minutes, that is what they do – in dance duets or solos and in dialogue with the audience. In a kind of moving search, they explore – under the direction of Hannah Biedermann, herself an actress, a Scenic Arts graduate from the University of Hildesheim and, since 2007, co-artistic director with Norman Grotegut of the award-winning performance group Pulk Fiktion² – the

1 Director: Hannah Biedermann; concept and performance: Nora Vonder Mühl and Ives Thuwis; set design: Ria Papadopoulou; lighting concept: Bene Neuhaus; production management: Stefan Colombo and Cornelia Wolf. Co-production of Theater Sgaramusch and Tanzhaus Zürich, Forum Freies Theater Düsseldorf (FFT), TAK Theater Liechtenstein and Kulturbüro Friedrichshafen. Premiere: 1 July 2018, FFT Düsseldorf.

2 The group works in an interdisciplinary mode with theatre, film, music, performance, video art and interactive media and is specialised in collaborative, thematic productions for children, young people and adults. Pulk Fiktion is also interested in asking what a life shared by all generations (all nations and

forms, rituals and meanings of (romantic) love³: from meeting and falling in love, to living with and loving someone day in day out, through to starting a family and ending with separation. In a form of dance theatre collage, they perform moments of desire, of doubt, of letting go, and of finding one's identity through being seen by another.

The work of Theater Sgaramusch owes its distinction to a non-linear narrative style. Material from literature or legends like Jeremias Gotthelf's *The Black Spider*,⁴ myths, fairy tales and everyday scenes is put together in an idiosyncratic way, with the selected subject or text reduced to its essence, and the fundamental material brought to life through imaginative structuring. As will be seen in the following, the multi-lingual and mixed-media blend of narrative and movement theatre, especially tangible in *Rehearsing Love*, creates a dialogue with younger and older audiences alike: firstly, because the fundamental material of the play was sourced from field studies and interviews with children and adults; secondly, because the performance always involves an exchange with the audience that goes beyond the stage. As a result, *Rehearsing Love* creates a space for discourse in which participants can share their reflections on love.

An Experimental Space

Time and again, Nora turns to the audience, here in Düsseldorf composed of young schoolchildren in their sixth school year.⁵ "Are you in love?" and "Would you tell anyone that you still like them, even if they were already going out with someone else?" "Yes, I would!" a girl in the first row answers. Everyone gets involved even though the action on stage sometimes get uncomfortable. At one point, for instance, Nora and Ives kiss for a full five minutes without taking a breath, climbing – as if glued to each other – over and under chairs, rolling on the floor, twisting and turning. A loud "Ugh!" is heard from the audience, along with a mix

cultures) i. e. a theatre of inclusion could look like, not as a utopia but as a place to meet and negotiate (cf. the group's website: <http://www.pulk-fiktion.de/ueber-uns/>; last accessed 6 August 2018).

3 The focus is on romantic love, although the play also addresses love between friends and the love of a parent.

4 For more information on this production by Sgaramusch and its reception, see the article by Annina Giordano-Roth in this volume, pp. 168–176.

5 The analysis here is based on the dress rehearsal that took place in the Black Box at Forum Freies Theater (FFT) Düsseldorf on 28 June 2018.

of giggles and silent fascination. This is followed by audio material of statements given by children during the research phase, in which they talk about the embarrassing aspect of kissing, and which cultures permit it in public and which don't. The audience members also offer imaginative ideas about their futures and what a relationship should look like. Some children had expressed their thoughts on "love" in letters, and Ives reads them aloud. In the same vein, Nora and Ives also appear to share their own experiences of love in the performance.⁶ Ives talks about his professed great love, Johann, while Nora tells how she once loved two men at the same time. With age differences put aside, this candidness creates an honest atmosphere of mutual exchange and openness between the performers and their audience, with both sides reflecting on what love and living together as a couple or a family means. The stories told are not only about heterosexual couples: same-sex and intersexual love or polyamory are also addressed, as is singledom. This is where the stage becomes – especially for the children – a place of discourse, a space for new possibilities and a utopia for discovering potential forms of living. The few stage props take on meaning in unexpected and humorous ways: shoes become telephones, the two red chairs turn into dance partners, obstacles, and shields against embraces; the bundled wedding dress is the silhouette of a babe in arms or a small child holding Nora or Ives by the hand. Poetic images are formed which – as is typical for the Schaffhausen troupe – succeed in igniting the imagination of its audience. For the viewers, these images of love appear both foreign and familiar at the same time – immediately recognisable, yet fleeting and impossible to pin down.

Concepts of Love

Countless theoreticians on love from philosophy, sociology, literature and cultural studies – including Ovid, Plato, Johann Gottfried Herder, Friedrich Nietzsche, Marcel Proust, Umberto Eco, Roland Barthes, Niklas Luhmann, Erich Fromm, Eva Illouz, Lauren Berlant – argue that love cannot be concretely specified but is in a constant state of

⁶ During the subsequent audience discussion, the performers are asked about the "truthfulness" of the biographical set pieces, to which they answer in the affirmative while nonetheless remaining ambiguous.

flux.⁷ Since ancient times, love has been described in terms of its ambiguity, oscillating between authentic experience and social, i. e. cultivated expression. In its later transformation from courtly love to psychoanalytically theorised love to the pop-cultural form of romantic love, it becomes evident that the reality of love is in fact a non-reality: love is talked about, cited and repeated in stories in the attempt to lend it a form. Voltaire describes it as having a texture;⁸ according to Stendhal, it is construction and reading matter at the same time.⁹ As a major literary example, the epistolary novel *Die Leiden des jungen Werthers* [*The Sorrows of Young Werther*] by Johann Wolfgang von Goethe,¹⁰ allows readers to rehearse love in that they adopt Werther's perspective, seeing and loving Lotte through his eyes. The downside of this rehearsed inwardness, as Niklas Luhmann describes it,¹¹ is that certain concepts become norms and apparently genuine feelings become established wooden clichés. The French post-structuralist thinker Michel Foucault criticises this point in his studies on bourgeois morality, which he views as a repressive strategy towards "heteronormativity" and as a form of "biopolitics".¹²

The *Rehearsing Love* dance theatre enables people, young and old, to reflect on these socially informed concepts and mechanisms about love in a way that is critical, empathetic and humorous. Together with the audience, the

7 No further details can be given in this article. A summary of these concepts can be found, for example, in the article by Gerhard Neumann, "Lektüren der Liebe". In: id., Heinrich Meier (eds.), *Über die Liebe. Ein Symposium*. Munich: Piper 2001 and in Claudia Schmolders (ed.), *Die Erfindung der Liebe. Berühmte Zeugnisse aus drei Jahrtausenden*. Berlin: Insel 1996.

8 Ibid., p. 15.

9 Ibid., p. 56.

10 First edition: Johann Wolfgang von Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*. Leipzig: Weygand 1774.

11 Niklas Luhmann, *Love as Passion: The Codification of Intimacy*, translated by Jeremy Gaines and Doris L. Jones. Cambridge: Polity Press 1986.

12 Cf. in particular Michel Foucault, *The History of Sexuality: The Will to Knowledge*, vol. I, translated from the French by Robert Hurley. London: Penguin 1998. [This translation was first published under the title *The History of Sexuality: An Introduction*, vol. I. New York: Pantheon 1978]. Judith Butler addresses this again in her writings, in particular in *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge 1990. The concepts cannot be explained in detail here. It should be noted however that the term "heteronormativity" describes how heterosexuality becomes the norm through certain social practices (of prohibition) and establishes same-sex love as "abnormal" or as different. This discursive intervention of social practices into sexuality and our bodies is termed "biopolitics" by Foucault because it also governs our forms of reproduction and procreation.

two performers question what love actually is, and how to talk about it without resorting to set patterns. “We asked ourselves,” says director Hannah Biedermann in an interview following the performance, “with which images, clichés and stereotypes love is already pre-formed and how we can deconstruct these preconceptions without writing off love itself. We didn’t want to rely on existing plays, either; the aim was to create new material stemming from a broad range of experience.”¹³

Research and Collaborations

Can I ask you something?

Yes.

What do you think love will be like when you’re grown up?

Eh?

Imagine you’re grown up and have a relationship.

What’s it going to be like?

Er... well, normal.

But what does normal mean?

Well, I don’t know – a wife – children – car – house.

Yes. Nothing else...¹⁴

Much intensive research went into the making of *Rehearsing Love*. Children and adults in Austria, Liechtenstein, Germany and Switzerland were asked to talk about their ideas and experiences of love, as Hannah Biedermann, Stefan Colombo and Nora Vonder Mühlhll recount. The trio also collected material for this play through research and workshops with artists such as Martin Nachbar, Sabeth Dannenberg and Morgan Nardi. Hence, Hannah Biedermann describes *Rehearsing Love* as “documentary dance theatre”, in which “some very moving stories, and hidden pain, emerged but also stories that encouraged people to be the way they are. It was also good to discover how much we all share on this topic. The textual material in itself has a certain density, it’s personal yet also social, having a certain closeness and distance.”¹⁵ Stefan Colombo continues, “To then find a theatrical form required us to set these biographical elements against the artificiality of prefabricated images in order to

13 The quote is taken from the interview by the author with Hannah Biedermann, Nora Vonder Mühlhll, Ives Thuwis and Stefan Colombo held on 28 June 2018 in Düsseldorf.

14 Extract from a research interview for *Rehearsing Love* (cf. Sgaramusch website: <http://sgaramusch.ch/liebe-ueben/>; last accessed 6 August 2018).

15 The quote is taken from the interview by the author with the artists, loc. cit.

show that there's not just one form of happiness."¹⁶ The conversation leads on to further thoughts about the production: "Alternative ways of living should also have their place. Children should be given the chance to achieve a certain distance, maybe, from the standard images of love that we see in films and on the internet. And, at the same time, this gives them the opportunity to perhaps identify with something they don't normally see,"¹⁷ the play's director adds. "It would be nice, at least, if they were to realise that it's okay to talk about feelings and to practise doing so; then something that's entirely their own takes place in their minds,"¹⁸ explains Nora Vonder Mühl.

This interplay of tension between pre-established ideas and one's own genuine expression of love is a typical feature of this artistic production: the wedding dress – the epitome of a relationship as defined by Western, mass-media-shaped conceptions – is worn by Nora and even by Ives, although each appropriates it in ways unlike anything we are used to, wearing it the wrong way round, or as a skirt, or as a man's dress. They "queerify" notions of a couple's relationship – which the young audience finds both disconcerting and intriguing at the same time. After the performance, a boy in a green sweatshirt answers Hannah Biedermann's questions about the man in a wedding dress: "He put on the wedding dress to show that it's okay to love a man."

(Moving) Archive of Emotions

The interplay of patterns, repetitions and real-life experience is the pivotal aesthetic feature of the staging. This is particularly emphasised by the choice of music. The performance is dramaturgically and rhythmically informed by the soundtrack of love songs to which the artists move and gesticulate – from the singer-songwriter grooves of Moldy Peaches and Glen Hansard to the legendary heart-breakers *My heart will go on*, *Love is in the Air*, *Single Ladies*, Herbert Grönemeyer's *Gib mir mein Herz zurück* [*Give me my heart back*], and even Nina Hagen or French chansons. These songs reveal the patterns our emotions fall into and yet they still manage to move us. "That doesn't work for me," Nora

16 Ibid.

17 Ibid.

18 Ibid.

counters the rather sentimental mood and turns back to face the audience. Instead of pulling our emotions out of a bag, she suggests that everyone should feel their heart; the children shut their eyes and place a hand on their chest. This contrast between set patterns and one's own (physical) experience is even more striking in the movement elements of the performance. At the beginning of the play, Nora and Ives – seated – repeat over and again the little gestures of getting to know one another: they look at each other, turn away, cross their legs, want to touch the other, prop themselves up, put their hands to their face. And then they start all over again. Drawing from *Rosas danst Rosas* – Anne Teresa De Keersmaeker's feminist choreography par excellence, with which the Belgian achieved her international breakthrough in 1983 – these gestures are performed as abbreviations of a social ritual. In this way, *Rehearsing Love* exposes the rehearsed formulas of communication. Yet hidden in the way the dancers perform them, in their artistic transformation, there is something new, something distinctive, something physically haptic about the movements. Through being serialised and rhythmically modified, the gestures become artistically alienated to the point of acquiring an extraordinary quality. And the functionality of the gestures is destroyed too, as the performers emphasise the weight of each body part, making everyday movements look odd.

With reference to Alexander Kluge's idea of a "chronicle of emotions", theatre and dance scholar Gabriele Brandstetter talks of dance theatre since the 1970s as an "archaeology of emotions".¹⁹ She goes on to say that Pina Bausch and Philippe Saire, for example, but also the theatre director Christoph Marthaler succeed in rendering "case histories" and "miniatures" of our sensitivities tangible through movements in which collective and individual emotions and affects are stored, so to speak, and in which "latent forms" of history and "knowledge of experience" are expressed – habituated clichés filtered by individual experience.²⁰ Miniatures such as these also characterise the expressive forms of the two solos performed by Nora and Ives in the second part of the *Rehearsing Love* collage. Nora dances a *pas de*

19 Gabriele Brandstetter, "Tanztheater als 'Chronik der Gefühle'. Fall-Geschichten von Pina Bausch und Christoph Marthaler". In: Margrit Bischof, Claudia Feest, Claudia Rosiny (eds.), *e motion*, from the "Jahrbuch Tanzforschung" series, vol. 16. Münster: LIT 2006, pp. 17–34, here: p. 21.

20 Ibid., pp. 31, 33.

deux with herself, or more specifically with body images representing the notions of becoming a woman – notions that include suffering in love and gradual emancipation – with instances of jumping, trampling, falling, posing, raging, climbing into and out of the wedding dress, flamenco dancing and pogo dancing, all the while straddling the line between the beautiful and the grotesque. Ives’s solo depicts the melancholic memory of meeting his first great love, circulating between commonplace and pantomimic gestures and choreographic elements of modern dance. Both performers work with the weight of their bodies, falling and standing again, reminding us of what Gerhard Neumann calls, with reference to Socrates and Paul Valéry, “the chaos of love”: a “vortex”, “turbulence”, a “non-integral movement”, an “antistructure” – a *coup de foudre*, a spark that stirs desire.²¹ These contrasts – the interplay between ease and tension, between lightness and gravity, between formal and personal – communicate something that is difficult to verbalise. Assurance, however, was provided at the end of the performance by a young audience member: “We understood what you wanted to say.”

21 Neumann, “Lektüren der Liebe”, loc. cit., p. 76.

Annina Giordano-Roth

***Die schwarze Spinne:*
Kollektives Gruselerlebnis
vom Feinsten**

136

***L'Araignée noire, ou le
plaisir de frissonner de
peur ensemble***

147

***Il ragno nero:
un'esaltante esperienza
collettiva da brividi***

157

***The Black Spider:
A Collective Thrill of
Horror and Delight***

168



Stefan Colombo und Nora Vonder Mühl in *Die schwarze Spinne* nach Jeremias Gotthelfs Novelle, Fass Bühne, Schaffhausen, Februar 2008.
Regie: Carol Blanc; Ausstattung: Britta Hagen
Foto: © Bruno Bühler/Theater Sgaramusch

***Die schwarze Spinne:* Kollektives Gruselerlebnis vom Feinsten**

Vor Kurzem ging ich mit meinen beiden vierjährigen Kindern ins Theater. Als wir aus der Vorstellung kamen, sagte mein Sohn zu mir: «Oh, das kribbelte so schön im Bauch, wie wenn ein Flugzeug startet!» Als neugierige Mutter und Theatermacherin wollte ich natürlich wissen, welche Stellen des Stücks bei ihm dieses Gefühl auslösten, und er meinte: «Immer da, wo es dunkel und ein bisschen gruselig war.» Mein Sohn führte mir damit wiederum vor Augen, was mich selber beim Theatermachen und -schauen so fasziniert – diese Resonanz des eigenen Körpers, wenn man sich dem Theaterereignis hingibt und in eine fiktive Welt eintaucht.

Genau diese Kunst, physische Erfahrungen beim Publikum hervorzurufen, beherrscht das Theater Sgaramusch in hohem Masse. Ihre atmosphärische und direkte Erzählweise ermöglicht den Zuschauenden ein körperliches Miterleben, wie es eine vorgelesene Geschichte kaum leisten kann. Dies ergab auch die Auswertung des Rezeptionsforschungsprojekts *Ästhetische Kommunikation im Kindertheater*, das umfangreich und detailliert Erlebnisqualitäten von Kindern im zeitgenössischen Theater für ein junges Publikum untersuchte. Die Studie wurde von 2009 bis 2011 in Zürich von der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) und der Pädagogischen Hochschule Zürich gemeinsam durchgeführt und vom Schweizerischen Nationalfonds sowie der Bildungsdirektion des Kantons Zürich unterstützt.¹

1 Einen detaillierten Einblick in das Forschungsdesign, die Durchführung und die Erkenntnisse aus der Studie gibt der von Mira Sack und Anton Rey herausgegebene

Das Forschungsteam, dem auch ich angehörte, begleitete über den Zeitraum von zwei Jahren vier Schulklassen der 2. und 3. Primarstufe beim Besuch von vier verschiedenen Theaterproduktionen. Die Inszenierung *Die schwarze Spinne*² des Theaters Sgaramusch wurde auch im Rahmen des Projekts berücksichtigt und insbesondere im Hinblick auf die Zuschauerperspektive erforscht.³

Das Grundverständnis des Forschungsvorhabens lag darin, das junge Publikum auch als «Mitgestalter» des Theaterereignisses, sprich der jeweiligen Aufführung zu verstehen. Das Zuschauen ist nämlich ein aktiver Vorgang, auf den das Publikum bis zu einem gewissen Grad Einfluss hat. Die Interaktion zwischen Bühne und Zuschauerraum interessierte gleichermassen wie die verschiedenen Korrespondenzen des Publikums untereinander.

Die Untersuchung ging der Frage nach, wie Kinder mit den Angeboten der erwachsenen Theatermacherinnen und -macher umgehen und wie sie diese verarbeiten. Die Rezeptionsweisen der Kinder wurden dabei immer im Kontext der jeweiligen Aufführung gelesen und in einen Bezug zur Ästhetik der Inszenierung gebracht.

Während der Aufführungen sassen wir vom Forschungsteam unter den Kindern und hielten in Beobachtungsprotokollen Mimiken, Bewegungen, Kommentare und besondere Reaktionen fest. Gleichzeitig wurde jede Aufführung auch kamera-ethnographisch⁴ begleitet. In den Folgetagen des Theaterbesuches fand eine Nachbereitung statt, bei der alle vier beteiligten Klassen je einen ganzen Schultag von unserem Forschungsteam im Klassenzimmer besucht wurden. Es wurden Interviews in grossen und kleinen Gruppen durchgeführt, Briefe an die Theatermacher oder Figuren geschrieben, eine Zeichnung gemalt und szenische Experimente erspielt.

Sammelband *Ästhetische Kommunikation im Kindertheater. Eine Studie zu Rezeptionsweisen und Erlebnisqualitäten*. Zürich: Alexander 2012 (Reihe «subTexte 07»).

2 *Die schwarze Spinne* nach Jeremias Gotthelf. Regie: Carol Blanc; Text und Dramaturgie: Urs Bräm; Spiel: Nora Vonder Mühlh, Stefan Colombo, Olifr (Oliver) Maurmann; Musik: Olifr Maurmann; Ausstattung: Britta Hagen. Premiere: 15.02.2008, Fass Bühne, Schaffhausen.

3 Die genauere Auswertung und Analyse findet sich im Beitrag von Annina Giordano-Roth, «Von Gruselmomenten und Schauergefühlen. Kinder rezipieren *Die schwarze Spinne*». In: Rey, Sack, (Hrsg.), a. a. O., S. 105-144.

4 Bina Elisabeth Mohn, *Rezeption machen. Beobachtungen zur Rezeptionsforschung im Theater für Kinder. Kamera-Ethnographische Studien*. Göttingen: Institut für visuelle Ethnographie 2011 (DVD).

Ich möchte in diesem Beitrag von unseren Beobachtungen berichten, wie Sgaramuschs *Die schwarze Spinne* die Kinder berührte und welche Erlebnisqualitäten die Theaterumsetzung des alten Sagenstoffes beim jungen Publikum hervorrief. Zur besseren Verständlichkeit werde ich zu Beginn den Inhalt von Jeremias Gotthelfs Novelle kurz umreißen und anschliessend die Inszenierung auf ihre spezifische Charakteristik hin analysieren.

Eine alte Sage als Vorlage für zeitgenössisches Erzähltheater

Das Theater Sgaramusch hat Jeremias Gotthelfs Novelle *Die schwarze Spinne*⁵, die sich an einen alten Schweizer Sagenstoff anlehnt, für Kinder ab 8 Jahren bearbeitet. Die Inszenierung stützt sich auf die erste Binnenhandlung der Gotthelfschen Erzählung. Die Rahmengeschichte wurde jedoch in eine Handlung überführt, die im Hier und Heute stattfindet: Eine Wanderin namens Christine hilft zwei Sennen beim Bewirtschaften ihrer Alp und beim Erstellen von Scherenschnitten (im Stück «Bastelbögen» genannt) für die Chinesen. Dabei erzählen die beiden Äpler der jungen Frau von einer Christine, die vor geraumer Zeit das Dorf ins Unglück stürzte. Sie berichten detailreich vom Pakt mit dem Teufel, auf den sich eine Bauerngemeinschaft einlässt, als sie mit einer unbarmherzigen und unmöglich zu leistenden Frondienstforderung ihres Lehnsherrn konfrontiert wird. Der Teufel verspricht, ihnen zu helfen, verlangt aber im Gegenzug ein ungetauftes Neugeborenes. Der Pakt wird mit einem Kuss auf die Wange der jungen Christine besiegelt. Zweimal gelingt es der Dorfgemeinschaft, das Neugeborene zu taufen, bevor der Teufel auftaucht. Gleichzeitig wächst jedoch ein schwarzes Mal auf Christines Backe, genau auf der geküssten Stelle. Als eine dritte Frau schwanger wird, platzt das Mal. Tausende kleine Spinnen klettern aus Christines Gesicht und töten das Vieh. Ein Teil der Dorfgemeinschaft, darunter auch Christine, beschliesst daraufhin, das nächste Neugeborene zu opfern. Aber auch in diesem Fall gelingt es dem Pfarrer, in letzter Sekunde das Kind zu taufen und gleichzeitig Christine mit Weihwasser zu bespritzen. Dadurch verwandelt sie sich in eine Spinne, die fast alle Bauern

5 Erstausgabe: Jeremias Gotthelf, «Die schwarze Spinne». In: *Bilder und Sagen aus der Schweiz*, Bd. 1. Solothurn: Jent & Gassmann 1842, S. 1–112.

und den Burgherrn tötet. Als die Spinne das Haus des Neugeborenen aufsucht, sperrt die Mutter sie in ein Loch. So rettet sie ihr Kind, verliert aber dabei selbst das Leben. Damit beenden die beiden Sennen ihre Geschichte und offenbaren Christine, dass die Spinne nun seit Jahrhunderten in einem Pfosten auf der Alphütte eingesperrt ist, auf den die beiden nun aufpassen müssen. Zum Schluss der Inszenierung übertragen sie diese Aufgabe Christine, weil sie die «Bastelbögen» für die Chinesen zur Post bringen müssen. Christine wiederum gibt die Verantwortung an das Publikum weiter, weil sie zwei fertige Bastelbögen entdeckt, welche die Alpleute vergessen haben. Sie geht den Sennen hinterher und lässt die Zuschauenden alleine zurück.

Theatralische Umsetzung von Gotthelfs Novelle

Das Stück kann als zeitgenössisches Erzähltheater beschrieben werden. Die beiden Spielenden Nora Vonder Mühl und Stefan Colombo und der Musiker Olifr Maurmann fungieren in erster Linie als Erzählende, schlüpfen aber auch in unterschiedliche Rollen, benutzen Requisiten zum Wiedergeben der Geschichte und wechseln geschickt zwischen den beiden Zeitachsen: die aktuelle Alpgeschichte und die jahrhundertealte Sage. Weite Passagen von Gotthelfs Novelle werden nur über Musik und atmosphärische Bilder erzählt. So beispielsweise auch der Prolog, der den Schluss der Saggengeschichte bereits vorwegnimmt. In bläulich dunklem Bühnenraum sieht man eine Frau, die ihr kleines Kind in den Armen wiegt. Als eine Spinne von der Decke kommt, packt sie diese und sperrt sie in ein vorgefertigtes Loch in einer Holzbank. Das Loch verschliesst sie mit einem Holzapfen und hämmert mit letzter Kraft den Zapfen fest, bevor sie auf dem Boden zusammenbricht. Das Baby beginnt zu weinen. Diese Szene wird nonverbal dargestellt, jedoch von düsterer Lichtstimmung und atmosphärisch eindringlicher Musik untermalt. Die Klänge des Akkordeons dienen aber nicht nur der Spannungserzeugung, sondern auch als Berghüttenambiente, Radiomusik usw. So hilft die musikalische Untermalung, die Brüche und Wechsel zwischen der heutigen Alpgeschichte und der alten Sage nachzuvollziehen. Der nichtillusionistische Ansatz des Erzähltheaters und der offene Ausgang der Inszenierung lassen Leerstellen entstehen. Das Publikum wird damit herausgefordert, einen Teil der Geschichte für sich selbst zu erschliessen.

Das Bühnenbild und die Requisiten sind grösstenteils aus zweidimensionalen Pappscherenschnitten gestaltet: in Form von Biergläsern, Kleidungsstücken, als Landschaft oder gar als Spinne. Dadurch erhalten diese Gegenstände und Lebewesen einen symbolhaften Charakter. Insbesondere das Kreuz, das die Taufrituale beschreibt, ist ein wiederkehrendes Symbol in der Inszenierung.

Die Aufführung findet in der Deutschschweiz jeweils auf Schweizerdeutsch statt. Die Sprache ist bewusst derb gewählt. Die Geschichte wird somit nicht schönegeredet. Besonders im Umgang zwischen den Figuren und Erzählern kommt eine unverfrorene Direktheit zum Ausdruck: Zum Beispiel wird das Wort «Tubel» (Depp) mehrmals verwendet, sowohl in der alten Sage als auch in der zeitgenössischen Rahmenhandlung. Allgemein kann festgehalten werden, dass das Theater Sgaramusch in seiner Inszenierung die Geschichte keinesfalls verharmlost oder Teile davon, die gegebenenfalls auf die jungen Zuschauenden abschreckend wirken könnten, vorenthält. Dies wird bereits im Prolog deutlich, in dem gleich zu Beginn das junge Publikum unvorbereitet mit der schrecklichen Begebenheit einer sterbenden Mutter konfrontiert wird. Diese Szene wiederholt sich am Schluss, und erst hier kann ein möglicher Sinnzusammenhang mit der Sage hergestellt werden.

Die Szenen, in denen die Spinne(n) Menschen oder Tiere töten, werden jedoch stets mit offen gelegten Darstellungsmitteln umgesetzt. So sind die Schnur, der Flaschenzug und auch der betätigende Spieler für das Publikum immer sichtbar, wenn beispielsweise die Spinne von der Decke heruntergelassen wird.

Individuelles und kollektives Gruselerleben

Während der beiden Vorstellungen von Sgaramuschs *Die schwarze Spinne*, die im Rahmen des Forschungsprojekts untersucht wurden⁶, zeigte sich deutlich, wie die Kinder die spannungsvollen Momente der Inszenierung besonders intensiv erlebten. Aus unseren Beobachtungsprotokollen geht hervor, dass viele Kinder ihre Körperhaltung merklich veränderten, wenn durch die theatralen Mittel Spannung erzeugt wurde: Sie führten beispielsweise ihre Hände zum

6 Die Vorstellungen fanden im Juni 2010 im Theater Purpur statt. Alle vier beteiligten Projektklassen waren zu dem Zeitpunkt in der 3. Primarstufe.

Mund oder vor die Augen, kauerten sich zusammen oder klemmten die Hände zwischen den Knien ein. Gleichzeitig zeichnete sich in den meisten Gesichtern eine aufmerksame, lustvolle Spannung ab und im Anschluss an solche Momente auch ein deutliches Ausatmen, Gekicher und teilweise auch ein kurzer verbaler Austausch über die gemachte Erfahrung: «Uh, ist das gruselig!», oder: «Uff, jetzt ist es wieder vorbei.» Die Schauergefühle wurden aber nicht nur von der Bühne in den Zuschauerraum übertragen, sondern auch in den Zuschauerbänken weitergereicht. Sie traten sogar teilweise in eine Art «Gruselgemeinschaft», indem sie sich aneinander festhielten, den Kopf hinter der Schulter des Sitznachbarn versteckten, oder mit Armen und Beinen aneinanderklammerten. Teilweise konnte eine richtige Kettenreaktion von Aneinanderklammern aus den Beobachtungsprotokollen herausgelesen werden. Es kann demnach zum Teil auch von einem kollektiven Gruselerlebnis gesprochen werden.

Durch unsere Beobachtungen während der Theater Vorstellungen konnte nicht immer eindeutig festgemacht werden, ob die Kinder die Schauergefühle lustvoll erlebt hatten. Jedoch zeigten die aufgekratzte Stimmung im Anschluss sowie die Kommentare von Einzelnen, dass sie es zumindest toll fanden, dass ihnen so ein Theatererlebnis zugemutet wurde. Kommentare dieser Art waren häufig zu hören: «Es ist cool gewesen, aber auch sehr dunkel»; «Für mich war es nicht schlimm. Aber es ist wohl schon eher für ältere Kinder gedacht»; «Mir schlottern immer noch die Knie, das war so cool und gruselig».

Durchschauen von Spannungseffekten

In der Nachbereitung mit den jeweiligen Schulklassen stellte sich heraus, dass sich die Kinder ohne Angst dem Gruseln aussetzen konnten, wenn sie die Gruseleffekte durchschaut hatten. So formulierte ein Kind in seinem Brief, den es an eine Figur oder einen Darstellenden richten konnte: «Etwas fand ich gruselig und das waren die tausend Spinnen, die aus einer Backe gekommen sind. Zum Glück ist es Schauspielerei.» Oder in einem Interview beschrieb ein Mädchen: «Und dann, wo die Spinne kam, dachte ich zuerst, das wäre eine echte Spinne. Aber dann, wenn man die Schnur gesehen hat, wusste man, dass das keine echte Spinne ist.»

Überhaupt war für uns erstaunlich, wie gut die Kinder die ästhetischen Mittel, die für die Spannungseffekte zuständig waren, beschreiben konnten. Sie benannten die Musik, die Lichtstimmungen, aber auch die Stimme der Schauspielenden und deren Mimik. Ein Mädchen antwortete beispielsweise auf die Frage, welche Stellen im Stück für sie furchteinflößend gewesen waren: «Also da, wo die Spinne hinab gekommen ist und die Frau so geschrien hat [...], weil da merkt man es, dass die Spinne kommt und ja, man hat immer gemerkt, wenn die Spinne kam.» Auf die Frage, woran sie das gemerkt hatte, antwortete das Mädchen: «An der Musik und an der Helligkeit und wie sie geschauspielert haben.» Ein weiteres Kind meinte: «Und auch der Ton von der Handorgel [dem Akkordeon] hat ein bisschen mitgemacht, dies war ein bisschen <g'fürchig> [furchteinflößend].» Es gelang den Kindern gut, zu reflektieren, dass gewisse Theaterzeichen, wie das Licht oder der Ton, in ihrem Körper das Gruselgefühl verstärkten und somit der Körper als eine Art Resonanzraum fungierte.⁷

Aus den Briefen konnten wir zudem herauslesen, dass das Decodieren der Theaterzeichen und das Durchschauen, wie die Spannungseffekte eingesetzt wurden, Neugierde in ihnen weckte: «[...] Ich habe eine Frage an Sie [Christine]. Wo haben Sie eigentlich die vielen kleinen Spinnen versteckt, die aus Ihrer Backe kamen?»

Erlebnisqualität und Interpretation der Geschichte

Das Erleben von starken Emotionen war eine wichtige Erlebnisqualität für die Kinder. Bei dieser Inszenierung waren die acht- bis zehnjährigen Kinder in erster Linie von der Erzeugung von Spannung und dem Durchleben von Schauer- gefühlen fasziniert. Der Plot war für sie zweitrangig. So konnte beispielsweise kein Kind eine inhaltliche Zusammenfassung des Theatererlebnisses beschreiben, was ihnen bei den anderen besuchten Stücken eher leicht fiel. Jedoch schien sie dieser Umstand nicht weiter zu stören, denn kaum ein Kind beschwerte sich während und nach der Aufführung oder im Rahmen der Nachbereitung darüber. Auch die Frage nach Verbesserungsvorschlägen nutzten sie nicht für eine

7 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 58f.

inhaltliche oder dramaturgische Anregung, die ihnen hätte helfen können, die Geschichte besser nachzuvollziehen. Sie gaben an dieser Stelle ausschliesslich Darstellungs- und Kostümtipps: «Der Teufel muss deutlicher dargestellt werden mit Hörnern und rotem Mantel.» Diese Beobachtung deckt sich mit den Erfahrungen des Theaters Sgaramusch. So beschreibt Stefan Colombo, dass sich die jüngeren Kinder mehr auf der Gefühlsebene einlassen und die älteren Kinder sich vermehrt für die Motive der Figuren zu interessieren beginnen.⁸

Als die Kinder in der Nachbereitung aber die Gelegenheit erhielten, sich über die Geschichte auszutauschen, nutzten sie dieses Angebot mit grossem Interesse und die Gespräche endeten in einem spannenden Entschlüsseln und gemeinsamen Rätseln, warum wohl die Spinne, die Dorfbewohner oder auch Christine so gehandelt hätten. Diese Gespräche waren geprägt von einem «synthetischen Denkprozess»⁹, einem selbstkorrigierenden Denken, bei dem die Ideen der anderen zu neuen Lösungsansätzen führten und sich für die Kinder mögliche Sinnspuren erschlossen. In einem Gespräch zur Vorbereitung dieses Beitrags erwähnte Nora Vonder Mühl¹⁰ in diesem Zusammenhang die Erwartungen von Lehrpersonen, wenn sie mit ihren Klassen ins Theater gehen. Die meisten halten es für zentral, dass die Kinder die Geschichte verstehen, damit sie etwas aus dem Theaterbesuch mitnehmen können. Die Theatermacherin findet es jedoch schade, dass Theater insbesondere im Kontext mit Schulklassenbesuchen oft einen pädagogischen Stellenwert erhalte und das Wahrnehmungserlebnis an sich in den Hintergrund trete. Dabei sei es doch das Privileg des Theaters, dass man nicht alles verstehen müsse, es kein richtig und falsch gebe und jeder seine eigene Meinung bilden könne. Die Gespräche mit den Schulklassen zeigten deutlich, dass die Kinder sich gerne über den Inhalt der Sage austauschten und es sie gar nicht interessierte, ob ihre Interpretationen richtig oder falsch waren. Ein Kind stellte in einem Gruppen-

8 Im Anschluss an die beiden Aufführungen führte das Forschungsteam im Juni 2010 ein Künstlerinterview mit Nora Vonder Mühl, Stefan Colombo und Olifr Maurmann im Zürcher Theater Purpur durch.

9 Matthew Lipman, *Thinking in Education*. Cambridge: University Press 1991, S. 20f.

10 Das Gespräch zwischen Annina Giordano-Roth und Nora Vonder Mühl fand im Juli 2018 in Zürich statt.

gespräch zum Beispiel die Frage in den Raum, warum der Teufel denn eigentlich ein ungetauftes Baby wollte. Es wurden daraufhin unterschiedliche Vorschläge diskutiert, von der Tötung des Kindes, über die Idee, aus dem Kind einen teuflischen Diener zu machen, bis hin zur Diskussion, dass es wohl sinnvoller gewesen wäre, nur ein Kind zu opfern, anstatt das ganze Dorf in Gefahr zu bringen. Andere wiederum fanden es gemein, ein unschuldiges Baby dem Teufel zu geben. Die Kinder interpretierten die Sage ganz unterschiedlich und konnten in den Gesprächen gut die Ideen und Meinungen der anderen nebeneinanderstehen lassen.

Umgang mit Leerstellen

Im Rahmen der Studie interessierte uns auch, wie die Kinder mit den Leerstellen des Erzähltheaters und dem offenen Schluss dieser Inszenierung des Theaters Sgaramusch umgingen. Das Publikum wurde aufgefordert, verschiedene Momente der Sage und der Rahmenhandlung eigenständig weiter zu denken und darüber hinaus zu fantasieren. In der Nachbereitung wurde dieser Fantasiespielraum insbesondere durch einen Malauftrag ausgeschöpft. Wir stellten den Kindern die Frage, was die Spinne wohl heute macht, und liessen sie A3 grosse Zeichnungen mit Kohlestiften anfertigen. Die meisten von ihnen stellten die Spinne als boshafte Bestie dar. Sie liessen sie wiederaufleben und verstärkten ihre Grausamkeit: Sie zeichneten Spinnen, die in der Stadt, in der Unterwelt, im Schulzimmer oder in einem Haus auftauchten. Wenige Bilder zeigten die Theatersituation, wie sie zum Schluss zu sehen war, mit der im Pfosten eingesperrten Spinne. Andere Kinder hielten ein eindeutiges Happyend-Szenario in ihren Bildern fest, in dem die Spinne entweder durch einen magischen Zauber plötzlich lieb wurde oder zu Tode kam und kein Unheil mehr anrichten konnte. Möglich, dass sie das Gruseln nicht nur als lustvoll erlebten und daher die Gelegenheit nutzten, die Geschichte im Guten enden zu lassen. Die Analyse der Bilder lässt viele Vermutungen zu, jedoch konnten wir keine eindeutigen Rückschlüsse auf die Erlebnisqualität ziehen. Da aber sehr viele Kinder die Spinne wiederauferstehen liessen und bei den Erklärungen zu ihren Bildern fantasievolle Geschichten entstanden, ziehen wir den Schluss, dass sie das Angebot gerne nutzten, um das Gruselerlebnis der Sagengeschichte nochmals aufleben zu lassen. So wurde für uns nochmals

deutlich, dass für die Kinder das Erleben von Schauer-
gefühlen ein wichtiges Merkmal der Theatererfahrung war.

Fazit

Unsere Untersuchungen zeigen, dass die Kinder sich sowohl emotional als auch inhaltlich gerne herausfordern lassen. Sie können sich auf die ästhetischen Angebote einer Inszenierung gut einlassen und stellen sich meist lustvoll der Herausforderung, die Leerstellen des Stücks mit ihren eigenen Ideen und Fantasien zu füllen. Die Untersuchung zeigt aber auch, dass den Kindern Raum und Zeit gegeben werden muss, um die gemachten Erfahrungen einzuordnen, ihnen nachzuspüren und über sie nachzudenken. Die Kinder erfahren im Austausch über das gemeinsam erlebte Theaterereignis, wie unterschiedlich Theater auf jeden einzelnen wirken kann und dass dies auch seine Berechtigung hat. Dadurch wird ihnen ein grundsätzliches Verständnis von Kunstrezeption nahegebracht: Die Einladung, das Kunsterlebnis auf sich wirken zu lassen, ihm körperlich nachzuspüren, über die gemachten persönlichen Erfahrungen nachzusinnen und lustvolle Interpretations- und Entschlüsselungsversuche zu wagen.



Nora Vonder Mühl in *Die schwarze Spinne* nach Jeremias Gotthelfs
Novelle, Fass Bühne, Schaffhausen, Februar 2008. Regie: Carol Blanc;
Ausstattung: Britta Hagen
Foto: © Bruno Bühler / Theater Sgaramusch

***L'Araignée noire* ou le plaisir de frissonner de peur ensemble**

Récemment, je suis allée au théâtre avec mes deux enfants de quatre ans. À peine la représentation terminée, mon fils m'a lancé : « Oh, ça m'a chatouillé dans le ventre, comme quand l'avion décolle ! » Mère curieuse et active dans le monde du théâtre, j'ai bien sûr voulu savoir quelles parties de la pièce avaient causé ces sensations. Mon fils m'a répondu : « À chaque fois qu'il faisait sombre et que ça faisait un peu peur. » Ce qu'il m'expliquait ainsi, c'est qui me fascine moi-même tellement au théâtre, quand j'assiste à une pièce autant que lorsque j'en fais : cette résonance de son propre corps lorsqu'on se laisse aller à l'expérience théâtrale et que l'on plonge dans un monde fictif.

C'est précisément cet art, celui de susciter des expériences physiques dans le public, que le Théâtre Sgaramusch maîtrise au plus haut point. Son style de narration, atmosphérique et direct, permet aux spectatrices et spectateurs de vivre la pièce avec leur corps – une expérience à peine imaginable lorsqu'une histoire est lue à haute voix. C'est également ce qui ressort de l'étude *Ästhetische Kommunikation im Kindertheater*, un projet de recherche qui a consisté à enquêter de façon large et détaillée sur la qualité des expériences vécues par les enfants en tant que public de théâtre contemporain. L'étude a été menée de 2009 à 2011, conjointement par la Haute école d'art (ZHdK) et la Haute école pédagogique de Zurich, avec le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique et de la Direction

de l'instruction publique du canton de Zurich.¹ L'équipe de recherche, dont j'ai fait partie, a accompagné quatre classes de 2e et de 3e années d'école primaire² lors de quatre représentations réparties sur une période de deux ans. La pièce *Die schwarze Spinne*³ [*L'Araignée noire*], mise en scène par le Théâtre Sgaramusch, a fait l'objet d'une analyse particulière sur la réception de la part du public.⁴ L'idée de base de la recherche consistait à considérer les jeunes spectatrices et spectateurs comme « co-acteurs » de l'événement théâtral. En effet, regarder un spectacle est aussi un processus actif et le public peut, jusqu'à un certain degré, influencer la représentation. L'interaction entre la scène et la salle nous intéressait autant que les diverses correspondances au sein du public. L'enquête a aussi cherché à savoir ce que les enfants pensaient des offres théâtrales proposées par les professionnels du théâtre et comment ils y répondaient. La manière dont ils ont accueilli les pièces a ensuite été analysée dans le contexte de la représentation concernée et mise en relation avec l'esthétique de la mise en scène.

Pendant les représentations, les membres de l'équipe de recherche étaient assis parmi les enfants. Nous avons noté les mimiques, les mouvements, les commentaires et toutes les réactions. Nous en avons tiré des procès-verbaux d'observation. Dans le même temps, les spectacles ont été filmés de manière ethnographique⁵. Les jours suivant la représentation, les écoles nous ont permis de passer une journée entière avec les enfants dans les quatre classes impliquées. Nous les avons interviewés par groupes, de différentes tailles, leur avons demandé d'écrire des lettres aux artistes ayant créé la pièce, ou aux personnages, et de dessiner. Les enfants ont aussi réalisé de petites expériences de mises en scène.

1 L'ouvrage *Ästhetische Kommunikation im Kindertheater. Eine Studie zu Rezeptionsweisen und Erlebnisqualitäten*, sous la direction de Mira Sack et d'Anton Rey (Zurich : Alexander, « subTexte 07 », 2012) explique les objectifs et la manière dont l'étude a été réalisée, ainsi que ses résultats.

2 4e et 5e selon la numérotation HarmoS, ndlt.

3 *Die Schwarze Spinne*, d'après Jeremias Gotthelf. Mise en scène : Carol Blanc ; texte et dramaturgie : Urs Bräm ; interprétation : Nora Vonder Mühl, Stefan Colombo, Olifr (Oliver) Maurmann ; musique : Olifr Maurmann ; décor : Britta Hagen. Création : 15.02.2008, Fass Bühne, Schaffhouse.

4 Annina Giordano-Roth présente les résultats de l'analyse en détails dans son article « Von Gruselmomenten und Schauergefühlen. Kinder rezipieren *Die schwarze Spinne* », dans *Ästhetische Kommunikation im Kindertheater*, op. cit., pp. 105-144.

5 Bina Elisabeth Mohn, *Rezeption machen. Beobachtungen zur Rezeptionsforschung im Theater für Kinder. Kamera-Ethnographische Studien*, Göttingen : Institut pour l'ethnographie visuelle, 2011 (DVD).

Le présent texte rend compte de nos observations sur la manière dont *L'Araignée noire* mise en scène par le Théâtre Sgaramusch a touché les enfants, et analyse le type d'expériences que l'adaptation théâtrale de cette ancienne légende a suscité auprès du jeune public. Pour une meilleure compréhension, je rappellerai brièvement la trame du roman de Jeremias Gotthelf, avant d'analyser la mise en scène et ses caractéristiques.

Une légende ancienne comme base d'une pièce de théâtre narratif contemporain

Le Théâtre Sgaramusch a retravaillé pour des enfants à partir de huit ans la nouvelle *L'Araignée noire*⁶, qui raconte une vieille légende traditionnelle suisse. La mise en scène se base sur le premier récit enchâssé du texte de Gotthelf ; le récit-cadre a toutefois été transposé dans le présent. Nous rencontrons Christine, une randonneuse qui aide deux bergers sur un alpage dans leur travail quotidien, ainsi que dans la confection de papiers découpés pour les Chinois. Les deux hommes racontent à la jeune femme qu'autrefois, une autre Christine avait causé le malheur du village. Ils expliquent avec force détails le pacte conclu avec le diable par une communauté paysanne soumise à des corvées impossibles à honorer. Mais, en échange de son aide, le diable exige un nouveau-né non baptisé. Le pacte avait été scellé par un baiser du diable sur la joue de la jeune Christine. Par deux fois, les villageois parviennent à baptiser le nouveau-né avant l'apparition du diable. Mais, pendant ce temps-là, une tache noire grandit sur la joue de Christine, à l'endroit exact où elle a reçu le baiser. Lorsqu'une troisième femme tombe enceinte, la tache explose et des milliers de petites araignées en sortent, grimpent sur le visage de Christine puis tuent le bétail. Une partie des habitants, parmi lesquels Christine, décident alors de sacrifier le prochain nouveau-né. Mais le pasteur parvient une nouvelle fois à le baptiser à la dernière minute et, par la même occasion, à projeter de l'eau bénite sur Christine. La jeune femme se transforme alors en araignée et tue presque tous les paysans et seigneurs du village. Lorsque l'araignée se met en quête de la maison du bébé, la mère de ce dernier parvient

6 Édition originale : Jeremias Gotthelf, « Die schwarze Spinne », dans *Bilder und Sagen aus der Schweiz*, vol. 1, Soleure : Jent & Gassmann, 1842, pp. 1-112.

à l'enfermer dans un trou. Elle sauve son enfant, mais y laisse sa vie.

Les deux bergers terminent leur récit et apprennent à Christine que l'araignée est toujours, depuis des milliers d'années, sur l'alpage, enfermée à l'intérieur d'un pieu dont ils ont la garde. À la fin de la pièce, ils transmettent cette tâche à la randonneuse, le temps d'apporter à la poste les papiers découpés pour les Chinois. Et Christine, à son tour, transmet le flambeau au public après avoir découvert deux sets de papiers découpés oubliés par les deux hommes. Elle part pour les rattraper, et laisse les spectatrices et spectateurs seuls.

Adaptation théâtrale de la nouvelle

La pièce peut être vue comme un exemple de théâtre de narration contemporain. La comédienne Nora Vonder Mühl et le comédien Stefan Colombo, de même que le musicien Olifr Maurmann, sont, avant tout, des narrateurs. Ils jouent toutefois divers autres rôles, utilisent des objets pour raconter l'histoire et passent de façon habile d'un plan narratif à l'autre, du moment présent sur l'alpage à la légende vieille de plusieurs siècles. De longs passages de la nouvelle de Gotthelf ne sont racontés que par la musique et par des images atmosphériques ; tout comme le prologue, qui anticipe déjà la conclusion de la légende. Dans l'espace bleu-sombre de la scène, on aperçoit une femme berçant un petit enfant. Au moment où une araignée tombe du plafond, elle s'en saisit et l'enferme dans un trou préparé dans un banc en bois. Elle referme le trou avec un bouchon, l'enfonçant de toutes ses forces avant de s'effondrer sur le sol. Le bébé commence à pleurer. Aucun mot n'est prononcé, mais l'atmosphère est lugubre – grâce à l'effet de l'éclairage et à une musique obsédante. Toutefois, l'accordéon ne fait pas qu'instaurer le suspense : il a aussi la fonction de créer l'ambiance de la cabane d'alpage, reproduisant par exemple un air populaire de radio. La musique aide ainsi à comprendre les ruptures et le passage entre le récit-cadre contemporain de l'alpage et celui de la légende. Le principe non-illusionniste du théâtre de narration et la fin ouverte de la mise en scène laissent par ailleurs des lacunes que le public doit combler avec son imagination.

La plus grande partie du décor et de ses objets est composée de papiers découpés en deux dimensions : des

chopes de bière, des pièces d'habillement, des paysages, et même l'araignée. Ces objets acquièrent ainsi un caractère allégorique – en particulier la croix utilisée pour le rituel du baptême, un symbole revenant plusieurs fois dans la mise en scène.

En Suisse alémanique, le spectacle est joué en dialecte. Un vocabulaire assez rude a été choisi afin d'éviter tout embellissement de l'histoire. Surtout entre les personnages et les narrateurs, le ton est particulièrement direct. Le mot « Tubel » (« idiot ») est par exemple utilisé plusieurs fois, tant dans la légende que dans le récit-cadre contemporain. En général, on constate que le Théâtre Sgaramusch ne banalise pas l'histoire ni ne coupe des passages qui pourraient se révéler effrayants pour un jeune public. Cette démarche est déjà évidente dans le prologue : dès le début, les jeunes spectatrices et spectateurs sont confrontés à un événement horrible, la mort d'une mère. La scène se répète à la fin, permettant de créer un lien avec la légende et de lui donner un sens.

Les scènes au cours desquelles l'araignée ou les araignées tuent des êtres humains ou des animaux sont toutefois constamment représentées avec des moyens scéniques clairement identifiables comme tels. Ainsi, la ficelle, la poulie et les acteurs qui actionnent ces objets sont toujours visibles par le public, par exemple lorsque l'araignée est lâchée depuis le plafond.

Expérimenter la peur, seul et en groupe

Les analyses des deux représentations de *l'Araignée noire* du Théâtre Sgaramusch effectuées dans le cadre de notre projet de recherche⁷ ont clairement révélé l'intensité particulière avec laquelle les enfants ont vécu les moments de suspense de la mise en scène. Nos procès-verbaux d'observation montrent que de nombreux enfants modifient visiblement leur attitude corporelle lorsque, par les moyens du théâtre, une tension est provoquée dans la pièce : certains mettent leurs mains devant la bouche ou devant les yeux, d'autres se mettent en boule ou coincent leurs mains entre leurs genoux. En même temps, sur la plupart des visages, une tension attentive et joyeuse se dessinait, par moments,

⁷ Les représentations ont eu lieu en juin 2010 au Théâtre Purpur de Zurich. Quatre classes de 3e année (5e HarmoS) ont participé au projet.

et, après de telles scènes, un net soulagement se manifestait – parfois un ricanement, ou encore quelques mots échangés sur l'expérience vécue : « Ouh, c'était vraiment horrible ! », ou « Ouf, maintenant c'est passé. » Cela dit, les frissons n'étaient pas seulement transmis de la scène au public, mais se communiquaient aussi entre les spectatrices et spectateurs eux-mêmes. Des sortes de « communautés de frissons » se sont même formées : les enfants se tenaient les uns aux autres, la tête de l'un derrière l'épaule d'un autre ou bras et jambes entremêlés. À certains moments, d'après les procès-verbaux, les enfants s'accrochaient les uns aux autres, en chaîne. Il est donc tout à fait justifié de parler d'expérience collective.

Nos observations pendant les représentations n'ont toutefois pas toujours permis de savoir si les enfants appréciaient, ou pas, ces frissons de peur. Néanmoins, l'excitation qui régnait à la fin de la pièce et les commentaires lancés par les jeunes spectatrices et spectateurs indiquent qu'ils ont, au moins, aimé qu'on les juge capables d'assister à une telle représentation. Des commentaires tels que : « J'ai trouvé la pièce cool, mais aussi très sombre » ont souvent été entendus ; ou encore : « C'était pas mal, mais c'est quand même plutôt pour des enfants plus âgés », « Mes genoux tremblent encore, c'était vraiment cool et angoissant. »

Comprendre les effets de tension

Plus tard, lors de l'approfondissement en classe, les discussions avec les élèves ont révélé qu'ils étaient capables de s'abandonner aux frissons de la peur sans être véritablement effrayés par le spectacle, pour autant qu'ils aient pu comprendre les effets théâtraux. C'est ainsi qu'un enfant a pu écrire, dans sa lettre s'adressant à un personnage ou à un comédien : « Ce que j'ai trouvé effrayant, ce sont les mille araignées qui sont sorties de la joue. Heureusement que c'est du théâtre. » Par ailleurs, en interview, une petite fille décrit une scène ainsi : « Et ensuite, lorsque l'araignée est venue, j'ai d'abord cru que c'était une vraie. Mais comme on voit la ficelle, on sait que ce n'est pas une vraie araignée. »

Nous avons été particulièrement étonnés par la capacité des enfants à décrire les moyens esthétiques utilisés pour créer les effets de tension. Ils ont cité la musique, les éclairages, mais aussi les voix des comédiens et leurs mimiques. Interrogée sur quels passages de la pièce lui avaient

fait peur, une petite fille a notamment répondu : « Quand l'araignée est descendue du plafond et la femme a crié [...], parce que là, on sait que l'araignée arrive et oui, on a toujours remarqué quand l'araignée allait arriver. » À quoi l'avait-elle compris ? « À la musique et à la luminosité, et aussi à la manière dont les acteurs jouaient. » Un autre enfant a ajouté : « Et la tonalité de l'accordéon faisait aussi que l'on commençait à avoir peur. » Les enfants ont ainsi réussi à exprimer que certains éléments théâtraux, comme la lumière ou le son, renforçaient le sentiment de peur en eux et que leur corps fonctionnait, de cette manière, comme une sorte d'espace de résonance.⁸

En outre, les lettres écrites par les enfants montrent que le décodage des signes théâtraux et la tentative de dévoiler les effets de tension utilisés les ont particulièrement intéressés : « [...] J'ai une question pour vous [Christine]. En fait, toutes les petites araignées qui sortent de votre joue, elles étaient cachées où ? »

Qualité de l'expérience et interprétation de l'histoire

Vivre des émotions fortes : ce fut une des importantes qualités de l'expérience théâtrale vécue par les enfants. Avec cette mise en scène, les enfants de huit à neuf ans ont été, en premier lieu, fascinés par la création du suspense et par le fait de découvrir comment naissaient leurs frissons. Pour eux, l'histoire était accessoire. Ainsi, aucun enfant n'a été capable de faire un résumé de ce qui se passait durant la pièce, chose qu'ils avaient faite sans trop de difficultés avec d'autres spectacles. Mais cela n'a pas semblé les gêner, puisque pratiquement aucun d'entre eux ne s'en est plaint, pendant ou après la représentation ou lors du travail en classe. De même, quand on leur a demandé ce qu'ils pourraient vouloir améliorer, leurs idées n'ont pas porté sur le contenu ou sur la dramaturgie pour mieux comprendre l'histoire. Ils ont exclusivement donné des conseils sur la manière de jouer et sur les costumes : « Le diable doit être joué de manière plus nette, avec des cornes et un manteau rouge. » Cette observation recoupe les expériences du Théâtre Sgaramusch. Stefan Colombo explique ainsi que les enfants plus jeunes

⁸ Voir Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2004, p. 58s.

réagissent davantage aux émotions, tandis que les plus âgés commencent à s'intéresser aux motifs des personnages.⁹

Lors du travail en classe après la représentation, les échanges sur l'histoire ont été vifs. Les discussions ont abouti à de passionnants décryptages. Les enfants se sont posés beaucoup de questions sur les raisons poussant l'araignée, les habitants du village et Christine à agir comme ils l'avaient fait. Ces discussions ont été imprégnées par un « processus de réflexion synthétique »¹⁰, une réflexion qui se corrige elle-même, au cours de laquelle les idées des autres conduisent à de nouvelles pistes et ouvrent, pour les enfants, à divers sens possibles.

Interrogée pour cet article, Nora Vonder Mühl¹¹ a abordé un autre aspect, celui des attentes des enseignantes et enseignants lorsqu'ils amènent leur classe au théâtre. La plupart d'entre eux estiment qu'il est primordial que les enfants comprennent l'histoire afin qu'ils puissent apprendre quelque chose du spectacle. La comédienne regrette toutefois que le théâtre, en particulier dans le contexte scolaire, soit souvent réduit à sa valeur pédagogique et que le fait de vivre une expérience particulière ne soit que secondaire. Ne pas tout devoir comprendre est pourtant l'un des privilèges du théâtre, qui ne prescrit pas que ceci est juste et cela faux : chacun peut avoir sa propre opinion. Les discussions avec les classes montrent d'ailleurs clairement que les enfants parlent volontiers du contenu de la légende, et que cela ne les intéresse pas du tout que leurs interprétations soient justes ou fausses. Un enfant a par exemple demandé, durant la discussion de groupe, pourquoi le diable voulait un enfant non baptisé. Diverses propositions ont ensuite été débattues, de celle du meurtre de l'enfant à l'idée de le transformer en serviteur du diable, en passant par le fait qu'il était plus judicieux de ne sacrifier qu'un nouveau-né au lieu de mettre tout le village en danger. D'autres élèves en revanche ont trouvé cruel de donner un bébé innocent au diable. Les enfants interprètent donc la légende de façon très différente les uns des autres. Et dans les discussions,

9 Après les deux représentations, l'équipe de chercheurs a interviewé les artistes Nora Vonder Mühl, Stefan Colombo et Olifr Maurmann en juin 2010 au Théâtre Purpur à Zurich.

10 Matthew Lipman, *Thinking in Education*, Cambridge : University Press, 1991, p. 20s.

11 La discussion entre Annina Giordano-Roth et Nora Vonder Mühl a eu lieu en juillet 2018 à Zurich.

ils ont été capables d'accepter la coexistence de différentes idées et opinions.

Gérer les blancs

Dans le cadre de l'étude, nous nous sommes enfin intéressés à la manière dont les enfants ont géré les lacunes du théâtre de narration et la fin, ouverte, de la mise en scène du Théâtre Sgaramusch. Nous leur avons demandé de réfléchir et d'imaginer la suite de différents moments de la légende et du spectacle. Dans l'approfondissement en classe, ce travail d'imagination a été réalisé, en particulier, par le dessin. Nous avons demandé aux élèves d'imaginer ce que l'araignée était, aujourd'hui, en train de faire. Ils avaient la possibilité de faire de grands dessins, sur des feuilles A3, avec des crayons de couleur. La majorité d'entre eux a imaginé une bête méchante. Ils l'ont ressuscitée et ont accentué sa cruauté. Ils ont dessiné des araignées dans la ville, dans un monde souterrain, en classe ou dans une maison. Seule une minorité de dessins représentait une situation théâtrale telle que montrée à la fin de la pièce, avec l'araignée enfermée à l'intérieur d'un pieu. D'autres enfants ont dessiné un happy end : l'araignée, sous l'effet d'une action magique, devient gentille, ou alors elle meurt et ne peut plus faire de mal. Il est possible qu'ils n'aient pas seulement vécu le frisson de l'horreur comme quelque chose de jouissif, mais qu'ils en aient aussi tiré l'occasion de terminer l'histoire de façon positive. L'analyse des dessins permet de nombreuses hypothèses, mais nous n'avons pu en tirer des conclusions univoques sur la qualité de l'expérience vécue par les enfants. De nombreux jeunes spectateurs ayant fait renaître l'araignée et ayant raconté des histoires pleines d'imagination pour expliquer leur dessin, nous en concluons qu'ils ont particulièrement apprécié de pouvoir revivre le frisson d'horreur provoqué par le récit de la légende. Ainsi, il nous est à nouveau apparu clairement que, pour les enfants, ressentir des sentiments de peur est une caractéristique importante de l'expérience théâtrale.

Conclusion

Nos analyses montrent que les enfants affrontent volontiers les défis, sur le plan émotionnel mais aussi sur celui du contenu. Ils réagissent bien aux propositions esthétiques d'une

mise en scène et répondent en général avec joie à la tâche de remplir les blancs de la pièce avec leurs propres idées et leur propre imagination. Mais ils ont besoin d'espace et de temps pour pouvoir mettre de l'ordre dans les expériences engrangées, pour les comprendre et y réfléchir. C'est dans l'échange avec les autres qu'ils apprennent qu'un même spectacle peut avoir des effets différents sur chacun d'entre eux et que chaque perception est justifiée. Ils acquièrent ainsi une compréhension de base de la réception artistique, à savoir l'invitation à laisser l'expérience esthétique agir sur soi, sentir ses effets dans son corps, réfléchir à son propre vécu et oser des essais d'interprétation et de décryptage qui peuvent être joyeux.

***Il ragno nero:* un'esaltante esperienza collettiva da brividi**

Di recente sono stata a teatro con i miei due figli di quattro anni. Alla fine della rappresentazione uno di loro mi ha detto: «Ho sentito un formicolio nella pancia, come quando l'aereo decolla!» Da madre curiosa e regista teatrale volevo ovviamente sapere quali scene della pièce avessero provocato questa sensazione: «Ogni volta che era buio e faceva un po' paura», mi ha risposto. Mio figlio ha descritto ciò che affascina anche me nel fare teatro o assistere a uno spettacolo – la risonanza del proprio corpo quando ci si lascia coinvolgere dall'evento teatrale e ci si immerge in un mondo fittizio.

L'arte del Theater Sgaramusch consiste proprio nella straordinaria capacità di suscitare sensazioni fisiche nel pubblico. Lo stile narrativo suggestivo e diretto della compagnia permette agli spettatori di vivere un'esperienza fisica come una storia letta ad alta voce difficilmente riuscirebbe a fare. Questo è uno dei risultati emersi dallo studio *Ästhetische Kommunikation im Kindertheater*, che ha analizzato in modo ampio e dettagliato la qualità delle esperienze vissute da bambini nell'ambito del teatro contemporaneo rivolto al pubblico giovane. La ricerca è stata svolta fra il 2009 e il 2011 dall'Università delle Arti di Zurigo (ZHdK) in collaborazione con l'Alta scuola pedagogica di Zurigo e con il sostegno del Fondo nazionale svizzero e della Direzione dell'istruzione pubblica di Zurigo.¹

1 La metodologia, le varie fasi e i risultati di questo studio sono illustrati in modo dettagliato nel volume a cura di Mira Sack e Anton Rey, *Ästhetische Kommunikation im Kindertheater. Eine Studie zu Rezeptionsweisen und Erlebnisqualitäten*, Zurigo: Alexander, 2012 (collana «subTexte 07»).

Il gruppo di ricerca, del quale facevo parte anch'io, ha accompagnato per un periodo di due anni quattro classi di seconda e terza elementare durante le rappresentazioni di quattro diversi spettacoli teatrali. Anche la pièce *Die schwarze Spinne*² [*Il ragno nero*] del Theater Sgaramusch è stata presa in esame nell'ambito del progetto, in particolare dal punto di vista della ricezione.³

L'idea di fondo della ricerca scientifica era quella di considerare i giovani spettatori e spettatrici anche come «co-creatori» dell'evento teatrale. Assistere a uno spettacolo è infatti un'attività partecipativa su cui il pubblico ha un certo influsso. Eravamo interessati in ugual misura all'interazione fra palco e platea e alle diverse corrispondenze tra il pubblico.

Intendevamo in primo luogo osservare le reazioni dei bambini di fronte alle proposte teatrali degli artisti adulti e il loro modo di elaborarle. Le varie modalità di ricezione sono state analizzate nel contesto delle singole rappresentazioni e in relazione all'estetica delle rispettive messe in scena.

Durante gli spettacoli le ricercatrici e i ricercatori sedevano in mezzo ai bambini e prendevano nota della loro mimica, dei movimenti, dei commenti e di reazioni particolari. Ognuna delle rappresentazioni è stata accompagnata anche da riprese video di tipo etnografico.⁴ Nei giorni seguenti, il nostro team ha avuto la possibilità di passare un'intera giornata con le quattro classi. Nell'ambito di questo approfondimento sono state condotte interviste in grandi e piccoli gruppi; gli allievi hanno anche scritto lettere agli artisti o ai personaggi, realizzato disegni e improvvisazioni sceniche.

Il presente contributo riporta una sintesi delle nostre osservazioni sulla maniera in cui i bambini hanno reagito alla versione de *Il ragno nero* realizzata dal Theater

2 *Die schwarze Spinne* [*Il ragno nero*], ispirato alla novella di Jeremias Gotthelf. Regia: Carol Blanc; testo e drammaturgia: Urs Bräm; recitazione: Nora Vonder Mühl, Stefan Colombo, Olifr (Oliver) Maurmann; musica: Olifr Maurmann; scenografia e oggetti di scena: Britta Hagen. Debutto: 15 febbraio 2008, Fass Bühne, Sciaffusa.

3 L'analisi di questa pièce e i risultati sono riportati in dettaglio nell'articolo di Annina Giordano-Roth, «Von Gruselmomenten und Schauergefühlen. Kinder rezipieren *Die schwarze Spinne*», in: Rey, Sack, (a cura di), op. cit., pp. 105-144.

4 Cfr. Bina Elisabeth Mohn, *Rezeption machen. Beobachtungen zur Rezeptionsforschung im Theater für Kinder. Kamera-Ethnographische Studien*, Göttinga: Institut für visuelle Ethnographie, 2011 (DVD).

Sgaramusch, ponendo l'accento sulla qualità delle sensazioni che la trasposizione scenica dell'antica leggenda ha suscitato nel giovane pubblico. Per una migliore comprensione, riassumerò dapprima brevemente il contenuto della novella di Jeremias Gotthelf ed esporrò le peculiarità della messinscena.

Teatro di narrazione contemporaneo ispirato a un'antica leggenda

Il Theater Sgaramusch ha adattato la novella *Il ragno nero*⁵ di Jeremias Gotthelf, che si basa a sua volta su un'antica leggenda svizzera, per bambini di otto anni. La produzione teatrale trae spunto dal primo racconto nel racconto del libro di Gotthelf. La vicenda che funge da cornice è stata però trasposta nella nostra epoca: un'escursionista di nome Christine aiuta due alpigiani nelle incombenze quotidiane e nella realizzazione di forbicicchi tradizionali per i cinesi. I due uomini le parlano di un'altra Christine, che in tempi remoti aveva portato un intero villaggio alla rovina. Raccontano in modo dettagliato del patto con il diavolo che una comunità di contadini stipula quando lo spietato feudatario le impone una corvée impossibile da adempiere. Il demone promette di aiutare i coloni, pretende però in cambio un neonato non battezzato. Il patto viene sigillato con un bacio sulla guancia della giovane Christine. Per due volte gli abitanti del villaggio riescono a battezzare il neonato prima dell'arrivo del diavolo. Al contempo, sulla guancia di Christine cresce un neo, proprio nel punto in cui era stata baciata dal diavolo. Quando una terza donna rimane incinta, il neo scoppia e dalla guancia di Christine fuoriescono migliaia di piccoli ragni che uccidono il bestiame. A questo punto, una parte degli abitanti, fra cui Christine, decide di sacrificare il prossimo neonato. Anche in questo caso, tuttavia, il parroco riesce a battezzare il bimbo all'ultimo momento e ad aspergere Christine d'acqua santa. Quest'ultima si trasforma però in un ragno e uccide quasi tutti i contadini e i castellani. Non appena il ragno raggiunge la casa del neonato, la madre riesce a imprigionarlo in un buco, salvando il proprio figlio ma perdendo la propria vita. I due alpigiani concludono così il racconto e rivelano a Christine che il

⁵ Edizione originale: Jeremias Gotthelf, «Die schwarze Spinne», in: *Bilder und Sagen aus der Schweiz*, vol. 1, Soletta: Jent & Gassmann, 1842, pp. 1-112.

ragno è rinchiuso da centinaia di anni nella gamba di una panca nella loro baita e sono incaricati di fare la guardia. Alla fine dello spettacolo affibbiano questo compito a Christine con la scusa di dovere portare alla posta i forbicicchi per i cinesi. Christine delega a sua volta la responsabilità al pubblico, perché ha trovato alcuni lavori che i due uomini avevano dimenticato. Corre a portarglieli, lasciando le spettatrici e gli spettatori da soli in sala.

Trasposizione scenica della novella di Gotthelf

La pièce può essere descritta come una forma contemporanea di teatro di narrazione. I due attori Nora Vonder Mühl e Stefan Colombo fungono, insieme al musicista Olifr Maurmann, in primo luogo da narratori, si calano però al contempo in vari ruoli, ricorrono agli oggetti di scena per illustrare il racconto e passano con abilità da una dimensione temporale all'altra - dall'attualità della vicenda sull'alpe all'epoca della leggenda. Numerosi passaggi della novella di Jeremias Gotthelf vengono rievocati solo tramite la musica e immagini suggestive, come nel caso del prologo che anticipa il finale della leggenda. Sul palco immerso in una luce bluastra una donna culla suo figlio fra le braccia. Quando, all'improvviso, un ragno si cala dal soffitto, la donna lo afferra e lo rinchiede nell'incavo che aveva preparato nella gamba di una panca. Sigilla subito la fessura con un tappo di legno, martellando con tutta la forza che le rimane prima di accasciarsi a terra. Il neonato inizia a piangere. Questa scena è totalmente non-verbale, ma l'atmosfera lugubre è enfatizzata da una luce sinistra e da una musica ossessiva. Il suono della fisarmonica non serve solo a creare tensione, ma anche a evocare l'ambiente della baita di montagna, riprodurre musica radiofonica, eccetera. Il sottofondo musicale aiuta dunque il pubblico a capire meglio le rotture e l'alternarsi di scene della storia odierna sull'alpe e dell'antica leggenda. L'approccio del teatro di narrazione, che nega l'illusione scenica, e il finale aperto lasciano delle lacune, che il pubblico è invitato a colmare con la propria immaginazione.

La scenografia e gli oggetti di scena - fra cui boccali di birra, abiti, paesaggi e perfino il ragno - sono costituiti in gran parte da sagome bidimensionali in cartone. Grazie a questo espediente tali oggetti ed esseri viventi assumono un

carattere simbolico, in particolare la croce, che viene usata nel rituale dei battesimi, è un simbolo ricorrente nella pièce.

Nella Svizzera tedesca lo spettacolo viene portato in scena nel dialetto locale. È stato scelto di proposito un linguaggio rozzo per evitare di edulcorare il racconto. Soprattutto nell'interazione fra i personaggi e i narratori il tono è alquanto diretto: ad esempio, sia nella vicenda contemporanea che fa da cornice sia nell'antica leggenda viene usata spesso la parola «tubel» («stupido»). In generale, si può dire che il Theater Sgaramusch non ha abbellito la storia né trascurato delle parti che avrebbero potuto spaventare i giovani spettatori. Questa scelta drammaturgica si manifesta già nel prologo, in cui il pubblico viene confrontato senza alcuna preparazione con il tragico evento di una madre morente. La stessa scena si ripete nel finale e solo qui può essere messa in relazione con l'antica leggenda.

Le scene in cui i ragni uccidono esseri umani o animali vengono però sempre rappresentate tramite effetti teatrali facilmente riconoscibili come tali. Quando un ragno viene calato dal soffitto, il filo, la carrucola e anche l'attore che aziona il meccanismo sono ad esempio sempre visibili al pubblico.

Un'esperienza collettiva e individuale da brividi

Dall'osservazione di entrambe le rappresentazioni de *Il ragno nero* del Theater Sgaramusch, prese in esame nell'ambito del progetto di ricerca⁶, è emerso in modo chiaro che i bambini hanno vissuto con particolare intensità soprattutto i momenti di forte tensione. Nei nostri verbali abbiamo rilevato che molti dei giovani spettatori modificavano la propria postura in modo marcato ogni volta che veniva creata tensione tramite effetti scenici: si coprivano ad esempio la bocca con le mani, si rannicchiavano o stringevano le mani fra le ginocchia. Al contempo, sulla maggioranza dei volti si delineava una fremente attenzione e quando la suspense era passata espiravano profondamente o ridacchiavano o si scambiavano brevi commenti sull'esperienza vissuta: «Uh, che paura!», oppure: «Uff, anche stavolta è passata.» Le sensazioni di brivido non si sono diffuse solo dal palco alla

6 Gli spettacoli in questione hanno avuto luogo nel giugno del 2010 al Theater Purpur di Zurigo. Sono state coinvolte nel progetto quattro classi di terza elementare.

platea, ma anche fra i singoli spettatori. I bambini si sono riuniti perfino in una sorta di «comunità del brivido», stringendosi l'uno all'altro, nascondendo la testa dietro la spalla della persona seduta accanto a loro, o aggrovigliandosi con braccia e gambe. Come riportato nei verbali, in alcuni casi i bambini si sono aggrappati gli uni agli altri a catena. Almeno in parte, si può dunque parlare di un'esperienza collettiva da brividi.

Tuttavia, le nostre osservazioni durante gli spettacoli non sempre ci hanno consentito di chiarire se i bambini avessero trovato piacevoli o meno queste sensazioni di brivido. Dall'atmosfera euforica al termine della rappresentazione e dai commenti di alcuni di loro si deduce però che abbiano trovato fantastico essere stati confrontati con un'esperienza teatrale di questo tipo. Fra i commenti più frequenti: «È stato bellissimo, ma anche molto tetto»; «Non era così spaventoso per me, ma probabilmente lo spettacolo era pensato per bambini più grandi»; «Mi tremano ancora le ginocchia, era così cool e terrificante!»

Decodificare gli effetti che creano tensione

Durante l'approfondimento con le singole classi, abbiamo avuto conferma che gli allievi erano in grado di esporsi senza paura all'esperienza da brividi, se riuscivano a decodificare gli effetti che l'avevano provocata. In una lettera, che aveva la possibilità di indirizzare a uno dei personaggi o degli interpreti, un bambino ha scritto ad esempio: «Mi hanno spaventato soprattutto i mille ragni che sono usciti dalla guancia della donna. Per fortuna era solo recitazione.» E in un'intervista una ragazzina descrive in questo modo una delle scene: «Quando è arrivato il ragno, all'inizio pensavo che fosse un ragno vero. Poi però si è visto il filo e si è capito che non era un ragno vero».

In generale, ci ha stupito la capacità dei bambini di descrivere con esattezza gli effetti scenici usati per creare tensione. Hanno menzionato la musica, l'atmosfera evocata dalle luci, ma anche la voce degli attori o la loro mimica. Alla domanda quali scene avesse trovato particolarmente spaventose, una ragazza ha risposto ad esempio: «Quando il ragno stava scendendo e la donna ha urlato [...], perché si capiva che il ragno stava arrivando e... beh, si capiva sempre quando il ragno stava per arrivare.» Le abbiamo chiesto di

precisare da cosa si capiva e la ragazza ha detto: «Dalla musica e dalla luce e anche da come recitavano.» Un altro bambino ha aggiunto: «e anche il suono della fisarmonica faceva un po' paura.» I bambini hanno capito perfettamente che alcuni mezzi teatrali, come le luci o la musica, amplificavano i brividi nel loro corpo, che fungeva da «cassa di risonanza».⁷

Inoltre, dall'analisi delle lettere scritte dagli allievi è emerso che decodificare gli effetti scenici e capire come venivano usati per creare tensione, ha risvegliato la loro curiosità. Un bambino ha scritto ad esempio: «[...] Ho una domanda per lei [Christine]. Dove aveva nascosto i mille ragnetti che sono usciti dalla sua guancia?»

Qualità dell'esperienza e interpretazione della storia

Per i bambini, vivere forti emozioni è un aspetto qualitativo importante dell'esperienza teatrale. Nel caso specifico di questo spettacolo, i ragazzini fra gli otto e i dieci anni erano affascinati in particolar modo dai momenti di tensione e dalle sensazioni di brivido provate. La trama giocava un ruolo secondario. Nessuno di loro è stato ad esempio in grado di riassumere il contenuto della pièce, mentre ci erano riusciti senza problemi dopo avere visto altre produzioni. Ciò non sembra tuttavia averli infastiditi, dato che quasi nessuno, durante o dopo la rappresentazione oppure nell'ambito dell'approfondimento in classe, si è lamentato di non avere capito la storia. Quando gli è stata offerta l'opportunità di proporre dei miglioramenti, non ne hanno approfittato per fornire degli spunti narrativi o drammaturgici che avrebbero potuto aiutarli a seguire meglio il racconto. In questo contesto si sono limitati a dei consigli relativi alla raffigurazione dei personaggi o ai costumi: «Il diavolo deve essere rappresentato in modo più chiaro, con le corna e un mantello rosso.» Questa constatazione trova conferma nell'esperienza del Theater Sgaramusch. Stefan Colombo spiega che i bambini più piccoli reagiscono soprattutto sul piano emotivo, mentre i più grandicelli cominciano a interessarsi maggiormente ai motivi dei personaggi.⁸

7 Cfr. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Francoforte sul Meno: Suhrkamp, 2004, p. 58 e sg.

8 Nel giugno del 2010, al termine delle due rappresentazioni presso il Theater Purpur di Zurigo, il gruppo di ricerca ha intervistato gli interpreti Nora Vonder Mühl, Stefan Colombo e Oliftr Maurmann.

Quando i ragazzini, durante l'approfondimento in classe, hanno avuto la possibilità di esprimere la propria opinione sulla storia, hanno tuttavia partecipato con grande interesse, dando vita ad animate discussioni in cui cercavano di capire o immaginare, perché il ragno o gli abitanti del villaggio o Christine avessero agito in quel modo. In questi dibattiti si è instaurata una sorta di «pensiero sintetico»⁹ caratterizzato dall'autocorrezione, in cui cioè le idee degli altri portavano a seguire nuove piste interpretative che consentivano di formulare ulteriori ipotesi.

In un'intervista realizzata prima di scrivere questo contributo, Nora Vonder Mühl¹⁰ ha accennato alle aspettative degli insegnanti quando portano le loro classi a teatro. La maggioranza di loro ritiene essenziale che gli allievi capiscano la storia, affinché possano trarre profitto dallo spettacolo. Secondo l'artista è un peccato che nel contesto scolastico venga posto l'accento soprattutto sul valore pedagogico del teatro, mentre la percezione sensoriale è relegata in secondo piano. Il fatto di non dovere capire tutto è per l'appunto uno dei privilegi del teatro, nulla è vero o falso e ognuno è libero di farsi una propria idea. Le discussioni in classe hanno dimostrato in modo evidente che i bambini si sono scambiati volentieri i propri pareri sul contenuto della leggenda e non gli importava se le loro interpretazioni fossero giuste o sbagliate. Ad esempio, un ragazzino ha domandato ai compagni perché il diavolo volesse proprio un neonato non battezzato. Il gruppo ha avanzato varie ipotesi, dall'intenzione del diavolo di uccidere il bimbo a quella di farne un suo servo. Alcuni bambini si sono chiesti se non sarebbe stato meglio sacrificare un solo bebé anziché mettere in pericolo tutto il villaggio; altri trovavano invece crudele l'idea di dare al diavolo un neonato innocente. Benché i bambini avessero interpretato la leggenda in modo diverso, nelle discussioni hanno saputo rispettare le opinioni degli altri.

Colmare le lacune

Uno degli obiettivi della ricerca era osservare il modo in cui i bambini si sono confrontati con le lacune e il finale aperto

9 Matthew Lipman, *Educare al pensiero*, traduzione di A. Leghi, Milano: Vita e Pensiero, 2005, p. 20 sg.

10 L'incontro con Nora Vonder Mühl ha avuto luogo a Zurigo nel luglio del 2018.

di questa produzione del Theater Sgaramusch. Li abbiamo dunque esortati a pensare un possibile seguito della leggenda e della storia che faceva da cornice. Durante l'approfondimento in classe questo lavoro di fantasia è stato svolto soprattutto attraverso il disegno. Abbiamo distribuito agli allievi dei fogli A3 e dei carboncini e gli abbiamo chiesto di immaginare cosa stesse facendo il ragno oggi. La maggior parte di loro l'ha raffigurato come una bestia feroce. L'hanno resuscitato e potenziato la sua crudeltà, disegnando ragni che sbucavano in città, agli inferi, in classe o in una casa. Solo pochi bambini hanno riprodotto il finale della pièce con il ragno rinchiuso nella gamba della panca. E alcuni hanno immaginato un lieto fine, in cui il ragno era diventato buono grazie a un incantesimo oppure era morto e non poteva più fare del male. È probabile che per questi bambini l'esperienza teatrale da brividi non sia stata solo piacevole e abbiano quindi colto l'occasione per creare un finale rassicurante. L'analisi dei disegni lascia spazio a varie ipotesi interpretative; tuttavia non è stato possibile trarre conclusioni univoche sulla qualità delle sensazioni provate. Dal fatto che molti bambini hanno riportato il ragno in vita e inventato storie fantasiose per spiegare i loro disegni, si può però dedurre che abbiano approfittato di questa attività creativa per rivivere l'esperienza da brividi della pièce. Anche in questo caso abbiamo avuto la conferma che per i giovani spettatori e spettatrici provare l'ebbrezza del brivido è un elemento essenziale dell'esperienza teatrale.

Conclusioni

I dati rilevati nell'ambito della nostra ricerca hanno dimostrato che i bambini accolgono volentieri le sfide, sia sul piano emotivo che per quanto riguarda i contenuti. Reagiscono bene alle proposte estetiche di una produzione teatrale, provando piacere nel colmare le lacune della vicenda narrata con la propria immaginazione e le proprie idee. Tuttavia, dallo studio è emerso anche che bisogna lasciargli il tempo e lo spazio per elaborare, approfondire e riflettere sulle esperienze vissute. Discutendo in gruppo sullo spettacolo al quale hanno assistito, i bambini sperimentano che il teatro può avere un effetto diverso su ognuno ed è giusto che sia così. In questo modo apprendono uno

dei principi fondamentali della ricezione artistica, cioè l'invito a lasciare agire su di sé l'esperienza estetica, anche a livello fisico, a meditare su quanto vissuto e divertirsi ad esplorare varie piste interpretative.



Im Bild v. l. n. r. Olifr Maurmann, Nora Vonder Mühl und Stefan Colombo
in *Die schwarze Spinne* nach Jeremias Gotthelfs Novelle, Fass Bühne,
Schaffhausen, Februar 2008. Regie: Carol Blanc; Ausstattung: Britta Hagen
Foto: © Bruno Bühler / Theater Sgaramusch

Annina Giordano-Roth

***The Black Spider:* A Collective Thrill of Horror and Delight**

I recently went to the theatre with my two four-year-old children. As we were leaving the performance, my son said, “Oh, that made my tummy flutter – like when an aeroplane takes off!” As a curious mother and theatre-maker, I naturally wanted to know which parts of the play set off the tummy-fluttering. He told me, “Whenever it got dark and a bit scary.” My son’s experience reminded me once again of my own fascination with the theatre, both as a theatre-goer and a theatre-maker: the way our very bodies resonate when we open our minds to a theatrical performance and immerse ourselves in a fictional world.

It is precisely this art of sparking a physical reaction in the audience that Theater Sgaramusch masters so skillfully. Their direct yet evocative narrative style allows the audience to share in a bodily experience that a read-aloud story could hardly convey – an observation that has been confirmed by the findings of a research project on audience response, *Aesthetic Communication in Children’s Theatre*, which undertook a comprehensive and detailed study of the quality of experience made by children attending contemporary theatre productions. Running from 2009 to 2011, the study was a joint project of the Zurich University of the Arts and the Zurich University of Teacher Education, and was funded by the Swiss National Science Foundation and the Department of Education of the Canton of Zurich.¹

¹ For detailed information on the design of the research project, its implementation and findings, see the edited volume by Mira Sack and Anton Rey

Over the course of two years, the research team – in which I took part – observed four primary school classes from years two and three attending four different theatre productions. *The Black Spider*² by Theater Sgaramusch was one of the selected productions and played a key role in the study's investigation of audience response.³

The underlying concept of the research project was that the young audience should also be understood as “co-creators” of a theatrical production or, more exactly, of a specific performance. After all, attending a theatre production is a participatory activity that the audience can steer, at least up to a certain point. Indeed, the interactions between actors and spectators is as interesting as the various communications amongst the members of the audience. The study explored the question of how children deal with productions designed by adult theatre-makers and how they process their experiences. When observing the children's responses, the context of the performance at hand as well as the aesthetics of a given production were always given due consideration.

During the performances, the research team sat with the children and took notes on their movements, facial expressions and comments as well as on any particularly strong reactions; an ethnographic⁴ video recording was also made of each show. In the days immediately following the theatre performance, our research team visited all four participating classes for an entire school day to conduct reflection activities: we held interviews in larger and smaller groups, and had the children write letters to the theatre-makers or to the characters, draw pictures and enact scenic experiments.

In this article, I would like to present the research team's observations on how Theater Sgaramusch's *The Black Spider* affected the children and on the quality of experience that the theatrical production of the old tale triggered in the

Ästhetische Kommunikation im Kindertheater. Eine Studie zu Rezeptionsweisen und Erlebnisqualitäten. Zurich: Alexander 2012 (“subTexte 07” series).

2 *The Black Spider* after Jeremias Gotthelf. Director: Carol Blanc; text and dramaturgy: Urs Bräm; actors: Nora Vonder Mühl, Stefan Colombo, Olifr (Oliver) Maurmann; music: Olifr Maurmann; set design: Britta Hagen. Premiere: 15 February 2008, Fass Bühne, Schaffhausen.

3 For more details on data interpretation and analysis, see “Von Gruselmomenten und Schauergeräten. Kinder rezipieren *Die schwarze Spinne*” by Annina Giordano-Roth. In: Rey, Sack, (eds.), loc. cit., pp. 105–144.

4 Bina Elisabeth Mohn, *Rezeption machen. Beobachtungen zur Rezeptionsforschung im Theater für Kinder. Kamera-Ethnographische Studien.* Göttingen: Institut für visuelle Ethnographie 2011 (DVD).

young audience. A short overview of the tale by Jeremias Gotthelf is given for the sake of clarity, followed by an analysis of the staging and its specific set of characteristics.

Swiss Lore as the Inspiration for Contemporary Narrative Theatre

Theater Sgaramusch re-imagined the tale *The Black Spider*⁵ by Jeremias Gotthelf – which itself is a re-telling of old Swiss lore – for children aged eight and up. The production draws on the first of two embedded narratives in Gotthelf’s tale. While this story-within-a-story remains placed in the distant past, the frame-story has been transported to the here and now. In it, a hiker named Christine helps two farmers to tend their Alp and make traditional Swiss paper-cuttings for Chinese buyers. While working, the two farmers tell their young guest about another Christine who, many years ago, brought misfortune to the village. The men give a detailed account of how the village farmers made a pact with the devil after their feudal lord demanded that they labour under cruel conditions and set them an impossible task. The devil arrived and promised to help if, in return, the villagers gave him an unbaptised newborn child. The pact was sealed with the devil planting a kiss on the cheek of young Christine. Twice the villagers succeeded in baptising a newborn baby before the devil appeared. At the same time, however, a black mark began to grow on Christine’s cheek where she received the devil’s kiss. When a third woman became pregnant, the mark burst: a thousand tiny spiders crawled out of Christine’s face and killed the cattle. Some of the villagers, including Christine, resolved to sacrifice the next newborn child. But this time, too, the pastor managed to baptise the child in the nick of time, sprinkling holy water on Christine in the process. The water caused Christine to transform into a spider that killed nearly all the farmers and landlords in the region. When the spider reached the house of the newborn child, the baby’s mother trapped the spider in a hole, saving her child but losing her own life in the struggle. The two farmers end their tale here but share a secret with Christine: for thousands of years now, the spider has been held captive inside a wooden post in the hut, and they must

5 First edition: Jeremias Gotthelf, “Die schwarze Spinne”. In: *Bilder und Sagen aus der Schweiz*, vol. 1. Solothurn: Jent & Gassmann 1842, pp. 1–112.

stand watch. At the end of the performance, the farmers charge Christine with guarding the hut while they bring the paper-cuttings to the post office for the Chinese. Christine in turn hands this responsibility over to the audience after discovering that the farmers have left two paper-cuttings behind. She runs after the men, leaving the audience all alone.

Dramatic Realisation of Gotthelf's Tale

Technically, the play falls into the genre of contemporary narrative theatre. As such, actors Nora Vonder Mühl and Stefan Colombo together with musician Olifr Maurmann are first and foremost narrators, although they also slip into various roles, use props to recount the tale and deftly switch between the two time periods: the contemporary frame-story on the Alp and the centuries-old tale. Extended passages of Gotthelf's novella are conveyed solely through music and an atmospheric visual language. One example is the prologue, which gives an indication as to how the folkloric tale ends. In this scene, in a blue-ish, dark part of the stage, a woman can be seen rocking a baby on her arm. When a spider suddenly falls from the ceiling, she takes the spider and shoves it in an already existing hole in a wooden bench. She closes the hole with a wooden plug that she hammers as hard as she can with her dying strength, before collapsing to the floor. The baby begins to cry. The scene is presented without words, its effect accentuated by gloomy lighting and penetratingly evocative music. The sounds of an accordion are also heard – not simply to heighten tension, but also to create Alpine hut ambience or suggest radio music, etc. Hence, the musical background is used as a means of helping the young audience to understand the breaks and shifts between the modern Alp story and the ancient tale. Finally, the non-illusionary approach of narrative theatre and the open ending of the Sgaramusch performance cause narrative gaps to arise, encouraging the audience to draw their own conclusions about parts of the story.

The set and props – beer glasses, clothing, landscapes or even a spider – are made mainly of two-dimensional paper-cuttings, lending them a symbolic character. Especially the cross, signifying the baptism ritual, is a recurrent symbol in the production.

In German-speaking Switzerland, the performance is given in Swiss German, and coarse vocabulary has been

chosen consciously in order not to prettify the story. Unabashed candidness is exhibited particularly in the interactions between narrators and characters: for example, the rather unrefined term “Tubel” – moron – is used in both the traditional tale and the modern frame-story. Overall it can be confirmed that the Sgaramusch production in no way sugar-coats the story, nor does it omit sections that could possibly frighten the young audience, a fact that is already made clear in the prologue, where the children are directly confronted with the terrible scene of a dying mother, with no forewarning. This scene is repeated at the end of the production, and only then is it possible to understand its semantic connection to the ancient tale.

However, in scenes depicting the spider, or spiders, killing people or animals, the use of the equipment is always transparent. For instance, the wires and pulleys as well as the person activating the devices are visible to the audience when the spider is dropped from the ceiling.

An Individual and Collective Thrill of Horror

During the two performances of Sgaramusch’s *The Black Spider* observed for the research project,⁶ it could be clearly seen how the children responded particularly strongly to moments of tension and suspense. The notes taken during the performance reveal that many children noticeably changed their posture when suspense was built on stage: they put their hands to their mouths or covered their eyes, cowered in their chairs or squeezed their hands between their knees. At the same time, most of them sat with attentive expressions on their face and visibly enjoyed the tension, and when these scenes passed, there were clear signs of relief, with sighs, nervous giggles and sometimes a verbal remark: “Ooh, it’s so scary!” Or: “Phew, it’s over now.” The sensation of fear was, however, not conveyed solely from stage to audience: it was also passed along through the rows of children. Indeed, the children formed a kind of “horror community” by holding hands with another, by hiding their heads behind the shoulders of their neighbours or by clinging to each other with arms and legs. At times, our notes described a veritable chain reaction of clinging, as one child grabbed the next. As such,

6 The performances were held in June 2010 in Theater Purpur, in Zurich. All four participating classes were at the time in their third year of primary school.

we can in part speak of a collective thrill of horror amongst the children.

From the notes taken during the performance, it isn't possible to state unequivocally whether the children enjoyed feeling frightened. Nevertheless, the high spirits of the children after the play as well as comments from individual children indicate that they at least were happy to be considered capable of coping with this sort of theatrical experience. The following comments are typical: "It was cool, but very dark, too." Or: "I wasn't frightened. But the play is probably made for older children." And: "My knees are still shaking – it was so cool and creepy."

Seeing Through the Tricks of the Stage

During the reflection activities we conducted at school, it became clear that the children were able to deal with the horror without feeling frightened when they saw through the special effects. For instance, in their letters written to either a character or an actor, one child stated, "I thought it was scary when the thousand spiders crawled out of her cheek. Good thing it's just pretend." Similarly, in one of the interviews, a girl explained, "And then, when the spider came, I thought at first that it was a real spider. But then, after you saw the string, you knew it wasn't real."

Overall, we were astonished at how well the children were able to describe the aesthetic devices used to create suspense. Not only could they identify the music and the lighting, but also the voices of the actors and their facial expressions. This ability is confirmed by the answer one girl gave when asked which parts of the play she thought were the scariest: "Well, when the spider came and the woman screamed [...] because you could tell that the spider was coming and, well, you always knew when the spider was coming." When asked how she knew, the girl answered, "By the music and the bright lights and how they acted." Another child said, "And the sound of the accordion also had something to do with it – it was a bit frightening." The children were well able to understand that certain theatrical signs, including lighting and sound, amplified their physical response to the horror and that, as such, their bodies acted as a type of soundboard.⁷

7 Cf. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, p. 58f.

In addition, the letters written by the children revealed that decoding theatrical signs and seeing through special effects raised their curiosity: “[...] I have a question for you [Christine]. Where did you hide all the little spiders that came crawling out of your cheek?”

Quality of Experience and Interpreting the Narrative

Feeling strong emotions was a major aspect in the quality of experience made by the children. In the case of this performance, the eight-to-ten-year-old children were primarily fascinated by how suspense was created and by the thrill of horror they felt. The plot was of secondary importance. Indeed, no child was able to give a summary of the content of the play – something they could do with ease after attending the other theatre productions. Nevertheless, this didn’t seem to bother them, and hardly any child complained either during or after the performance or when participating in the reflection activities. When asked for suggestions on improving the performance, they offered no dramaturgical input that would have helped them better understand the storyline. Instead, their suggestions were entirely confined to tips on acting and costumes: “The devil needs to look more like a devil, with horns and a red cape.” These observations are in line with other experiences made by Theater Sgaramusch. Stefan Colombo says that younger children are more open to the level of affect; older children, then, begin to show greater interest in character motivation.⁸

When the children were asked to share ideas and interpretations during the reflection activities, they actively welcomed the opportunity, and the discussions ended with fascinating insights and collective questions concerning why the spider, the villagers and even Christine acted as they did. These discussions were informed by what is termed “creative thinking”,⁹ a self-correcting type of thinking in which the ideas of others lead to new ways of finding solutions and, in this particular study, led the children to explore other possible interpretations.

⁸ After both performances in June 2010, the research team conducted an interview with Nora Vonder Mühl, Stefan Colombo and Olifr Maurmann in Theater Purpur.

⁹ Matthew Lipman, *Thinking in Education*. Cambridge: University Press 1991, p. 20f.

When preparing this article, I spoke to Nora Vonder Mühl¹⁰ about this process and about the expectations of teachers when they take their classes to the theatre. She said most teachers believe it is critical that the children understand the storyline in order that they benefit from going to a performance. Vonder Mühl, however, feels that something is lost when theatre – especially in the context of a school excursion – is given primarily a pedagogical thrust and when the perceptual experience occupies a secondary position. She says it is one of the privileges of making theatre that the audience doesn't have to understand everything, that there is no right and wrong and that every theatre-goer can form his or her own opinion. The discussions with the school-children highlighted the fact that the children were happy to exchange ideas about the meaning of the story but that they weren't terribly interested in knowing whether their interpretations were right or wrong. For instance, when one child asked the group why the devil specifically wanted an unbaptised baby, the other children came up with a broad range of possible reasons and solutions – from the devil wanting to kill the baby or to raise it as his servant on to a discussion as to whether the villagers shouldn't have just sacrificed one baby instead of putting the entire village at risk. Others decided it was in any case mean to give an innocent baby to the devil. Overall, the children had quite different interpretations and, in the discussions, were well able to allow room for conflicting ideas and opinions.

Dealing with Narrative Gaps

The study included an inquiry into how the children dealt with the gaps arising in narrative theatre and the open ending of the Sgaramusch performance. The young audience was called upon to imagine how various scenes in the tale and the frame-story might continue and to speculate about possible outcomes. During the reflection activities, their imaginative powers were given full scope when they were asked to draw pictures about the play. For this exercise, we asked the children to envision what the spider might be doing today, and then had them draw large-format pictures with charcoal crayons. Most pictures showed the spider as

¹⁰ The interview between Annina Giordano-Roth and Nora Vonder Mühl took place in July 2018, in Zurich.

an evil beast: the children re-incarnated it and amplified its cruelty with spiders appearing in towns, in the underworld, in the classroom or in a home. Only a few pictures depicted the situation seen at the end of the performance, where the spider was held prisoner in the wooden post. Other children created scenarios with a decidedly happy ending in which either a magic spell suddenly transformed the spider into a good creature or the spider was killed and no longer able to wreak havoc. This suggests that it's entirely possible that the thrill of horror wasn't a strictly enjoyable experience and that these children seized the opportunity to give the story a positive outcome. Although an analysis of the pictures allows a variety of interpretations, we were unable to draw any clear conclusions on the quality of the children's experience. Because a large number of children brought the spider back to life and told highly imaginative stories about their pictures, we believe they enjoyed having the opportunity to recreate the excitement of the fear generated by the tale. This revealed to us again that feeling frightened was a key factor in the children's experience at the theatre.

Findings

Our research shows that the children are open to both emotional and intellectual challenges. They respond well to the aesthetic aspects of a performance and, on the whole, happily embrace the challenge of using their imagination to fill any narrative gaps in a play. Nevertheless, the study also shows that the children must be given enough time and space to assimilate the experience, to make sense of it and to reflect on it. By discussing their shared experience at the theatre, the children learn how differently a production can be interpreted by one person to the next – and that this also has its place. This provides them with a fundamental understanding of art reception: that it is an invitation to allow an artistic production to work its wonder, to feel it resonate in one's body, to reflect on the personal experience this engenders and to wager playful attempts at decoding and interpreting the work.

Carol Blanc

Ungewöhnlich beweglich

Inszenieren mit dem Theater Sgaramusch

Résumé
Riassunto
Abstract

181–185



Im Bild v. l. n. r. Stefan Colombo, Simon Hari und Nora Vonder Mühl
in *Verbotte!*, Schlachthaus Theater Bern, Mai 2011. Regie: Carol Blanc;
Ausstattung: Renate Wunsch
Foto: © Bruno Bühler/Theater Sgaramusch



Résumé

Dans son texte, la metteuse en scène Carol Blanc évoque ses années de collaboration avec le Théâtre Sgaramusch. Elle y décrit la naissance de leur première production commune – *Wolf unterm Bett [Loup sous le lit]* (2005) – et explique pourquoi cette mise en scène est devenue une expérience-clé. Des histoires écrites par des élèves en avaient été le point de départ. Ce qui se passe dans la tête des enfants, ce qu'ils trouvent passionnant et digne d'être raconté : c'est toujours ce qui est au centre du travail de Sgaramusch – qui construit en même temps chaque spectacle de façon à ce que le contenu puisse aussi intéresser les adultes. Que la pièce s'inspire de textes littéraires, comme la mise en scène de *L'Araignée noire* de Jeremias Gotthelf (2008), ou de thèmes de la vie de tous les jours comme *Knapp e Familie [À peine une famille]* (2017), l'improvisation est la source principale du processus de création. Les comédiens et la metteuse en scène s'inspirent ainsi mutuellement.

Riassunto

Nel suo contributo, la regista Carol Blanc parla della pluriennale collaborazione con il Theater Sgaramusch. Descrive com'è nato, nel 2005, il loro primo spettacolo – *Wolf unterm Bett [Il lupo sotto il letto]* – e spiega perché questa creazione è stata per lei un'esperienza cruciale. La pièce trae spunto dai racconti scritti da allieve e allievi delle scuole elementari. L'interesse per ciò che accade nella mente dei bambini, per ciò che li appassiona e trovano degno di essere raccontato gioca un ruolo fondamentale nel lavoro artistico della compagnia. Al contempo, tuttavia, ogni produzione è impostata in modo tale che possa piacere anche agli adulti. Che il punto di partenza sia un testo letterario, come nella messa in scena de *Il ragno nero* di Jeremias Gotthelf (2008), o un tema quotidiano come in *Knapp e Familie [Quasi una famiglia]*, del 2017 – l'improvvisazione è la principale fonte del processo creativo. Nella fase di elaborazione gli attori e la regista si ispirano a vicenda.

Abstract

In this article, director Carol Blanc discusses her long-standing collaboration with Theater Sgaramusch. Describing the development of their first joint production – *Wolf unterm Bett [Wolf under the Bed]* (2005) – she explains why this production proved to be a pivotal experience. The play was inspired by stories written by schoolchildren – indeed Sgaramusch's work is built upon their interest in what goes on in children's heads, what they find exciting and what they like talking about. At the same time, the plays are designed to include content that appeals to adults, too. Whether modelled on a literary work, as in the staging of Jeremias Gotthelf's *The Black Spider* (2008), or on an everyday theme as in *Knapp e Familie* [loosely: *Not Quite a Family*] (2017), improvisation is the most important source of the creative process, allowing performers and director to draw inspiration from each other.

Ungewöhnlich beweglich

Inszenieren mit dem Theater Sgaramusch

Dass ich heute als Berufsbezeichnung «Regisseurin» angebe, habe ich Nora Vonder Mühl und Stefan Colombo zu verdanken. Und der radikalen Offenheit, mit der sie arbeiten.

Vor der Sgaramusch-Zeit stand ich vor allem selber auf der Bühne und arbeitete theaterpädagogisch; zum Beispiel leitete ich über mehrere Jahre den Jugendclub des Theaters Zamt & Zunder in Baden und stellte mit theaterbegeisterten jungen Laien jährlich eine Inszenierung auf die Beine. Nora und Colombo haben mich 2004 aufgrund eines dieser Stücke für die erste Regie mit dem Theater Sgaramusch angefragt, obwohl ich noch keine Regieerfahrung mit professionellen Schauspielenden hatte. Zeitgleich machte ich einen Seitenwechsel von der Bühne zur Leitung des Theaters im Gemeinschaftszentrum Buchegg in Zürich, wo ich für das Programmieren von innovativem, zeitgenössischem Theater für Familien zuständig war. Dadurch hatte ich wenig Zeit und ich konnte mir für diese erste Inszenierung nur gerade drei Wochen Probezeit freischaufeln. Dass sich Sgaramusch auf diese Umstände eingelassen hat, war mutig und offen, und daraus hat sich eine langjährige, inspirierende Zusammenarbeit entwickelt.

Die erste gemeinsame Produktion mit mir als Regisseurin sollte ein Stück zum Thema «Wolf» werden – auf der Grundlage von Geschichten, die Kinder selber geschrieben haben. Schon damals interessierte uns, was in den Köpfen der Kinder vorgeht, was sie spannend und erzählenswert finden. Für mich war diese erste Inszenierung mit Profis eine Schlüsselerfahrung. Die Arbeit mit Spielenden, die sich in

der Improvisation richtig gut auskennen, machte noch viel mehr Spass, als ich es mit jungen Laien gewohnt war: Meine inhaltlichen Vorgaben wurden von den Schauspielenden eigenständig erweitert, so dass ich dadurch selber auf neue Ideen kam. Durch dieses Hin und Her entstand eine Schöpfung, deren Entwicklung ich als Regisseurin zwar anleitete und führte, die aber gleichermassen von allen Beteiligten erschaffen wurde. Unser erstes Stück, *Wolf unterm Bett*, hatte im Februar 2005 in Schaffhausen Premiere.¹ Es war ein grosser Erfolg, wurde fast auf der ganzen Welt gezeigt und ist immer noch im Repertoire von Sgaramusch.

Mit Nora und Colombo habe ich zwei Gleichgesinnte gefunden, mit denen «Theater machen» zu dem wurde, was ich mir immer gewünscht habe.

Egal ob Regie, Ausstattung oder Musik: sie verlassen sich voll und ganz auf die Partner, die sie einbeziehen. Auch wenn es ihr Theater, ihr Name, ihr Betrieb ist, haben sie die Fähigkeit, die Zügel aus der Hand zu geben. Das erfordert sehr viel Vertrauen. Ein riesiges Vertrauen, das ich von Anfang an gespürt habe – und das ist letztlich der Boden, auf dem ich mich als Regisseurin überhaupt entfalten kann.

Das Publikum im Zentrum stellen

Genauso wichtig ist uns bei der gemeinsamen Arbeit, unser Publikum ernst zu nehmen. Meistens testen wir bereits während des Entstehungsprozesses Teile einer Produktion vor einem Kinderpublikum. Das gibt uns wertvolle Anregungen und zeigt uns, ob wir auf dem richtigen Weg sind. Nach einem solchen «Tryout» mit einer Schulklasse wird den Kindern nicht das Stück erklärt, sondern unvoreingenommen zugehört. Dabei ist es von zentraler Bedeutung, dass wir die begleitenden Lehrpersonen darauf hinweisen, dass auch sie nur zuhören und nicht versuchen sollen, das Gespräch zu lenken, wenn sie das Gefühl haben, die Kinder würden am Thema vorbeireden oder etwas «Falsches» erzählen. Die ungefilterten Reaktionen der Kinder sind es, die uns interessieren, denn nur sie zeigen uns deutlich, was noch unklar, zu lang oder zu kompliziert ist. Aber auch, was voll ins Schwarze trifft, wo ein Gedanke wirklich ankommt und etwas Grosses auslöst.

¹ *Wolf unterm Bett* basiert auf Geschichten zum Thema «Wolf», die Schaffhauser Kinder vom Kindergarten bis zur 6. Klasse eigens für das Theater Sgaramusch geschrieben haben. Weitere Informationen zu diesem und allen Sgaramusch-Stücken im Werkverzeichnis, S. 285–291.

Ein weiterer Grundsatz unserer Zusammenarbeit ist, dass jedes Stück so gebaut ist, dass es inhaltlich sowohl für Kinder als auch für Erwachsene geeignet ist. Kinder kommen ja schliesslich selten ohne erwachsene Begleitung ins Theater, und jedes Thema beinhaltet zahlreiche Aspekte, die auch Erwachsene interessieren. Manchmal gehen wir sogar umgekehrt vor, indem wir ein Thema wählen, dem man auf den ersten Blick gar nicht ansieht, dass es auch Kinder ansprechen könnte. So zum Beispiel bei *Queen* von 2006.² Das Stück zur Auseinandersetzung zwischen Maria Stuart und Elisabeth I. haben wir ausgehend von Biografien und historischen Textvorlagen erarbeitet. Oder auch bei der darauffolgenden gemeinsamen Arbeit, *Die schwarze Spinne* nach der Novelle von Jeremias Gotthelf, die wir 2008 auf die Bühne brachten: Hier war die Herausforderung, den komplexen und ungemütlichen Stoff so zu erzählen, dass er sich auch Kindern erschliesst.³

Improvisation als Quelle des Kreationsprozesses

Mit *Verbottel!* haben wir 2011 zum ersten Mal ein Stück komplett selber entwickelt, also ohne jegliche textliche Vorlage. Das Stück besteht aus verknüpften Episoden, die sich um das Thema «Verbote» drehen und durch Improvisationsarbeit während der Proben entstanden sind. Das war wiederum ein Schlüsselmoment für mich, da ich erlebte, was alles entstehen kann, wenn wir nur von uns selber ausgehen, von unseren Interessen, Ideen und Möglichkeiten.

Dieser Vorgang interessiert mich so sehr, dass ich mir seither fast nicht mehr vorstellen kann, anders zu arbeiten. Die beiden jüngsten Produktionen sind ebenfalls auf diese Weise entstanden: *Alleidihei*⁴ [*Allein daheim*] von 2015, und *Knapp e Familie*⁵ (2017). Bei diesem Vorgehen ist

2 *Queen* ist ein historisches Theaterhörspiel um Liebe, Macht und Intrigen für Kinder und Erwachsene. Mehr dazu im Werkverzeichnis, S. 289.

3 Zur Sgaramusch-Inszenierung *Die schwarze Spinne* nach Jeremias Gotthelfs Novelle und zu den Reaktionen des jungen Publikums siehe den Beitrag von Annina Giordano-Roth in diesem Band, S. 136–145.

4 Beim Solostück *Alleidihei* spielt Nora Vonder Mühlh ein achtjähriges Kind, das zum ersten Mal mehrere Stunden alleine zu Hause ist, und alle anderen Rollen auch: u. a. ein Spengler, eine spiessige, detektivisch veranlagte Nachbarin und ein Wolf, der eigentlich nur fernsehen will. Weitere Informationen im Werkverzeichnis, S. 291.

5 In *Knapp e Familie* stellen sich ein Mann und eine Frau vor, sie wären Eltern. Mehr dazu im Interview von Alexandra Kedves mit Nora Vonder Mühlh und Stefan Colombo sowie im Beitrag von Alex Byrne im vorliegenden Band, S. 49ff. und 192ff.

der Ausgangspunkt der Stücke jeweils eine Assoziation, ein Thema oder ein Motiv. Mehr weiss man zu Beginn nicht. Wir verfolgen inhaltlich, was uns daran interessiert und fasziniert und graben dabei in die Tiefe. Wir stellen also immer wieder die Frage in den Raum: Was ist der Kern der Sache? Bei den Improvisationen lasse ich mich als Regisseurin durch das Entstehende inspirieren. Daraus erfinde ich neue Situationen, die die Spielenden wiederum inspirieren. So dringen wir Probetag für Probetag weiter und tiefer in die Materie ein, formen aus den entstandenen Szenen einen sinnstiftenden Bogen und tauchen erst wieder auf, wenn das Stück seine fertige Form gefunden hat.

Bei Irrwegen Altes loslassen

Eine solche Arbeitsweise ist nur dank der Neugier und Bescheidenheit von Sgaramusch möglich: Der kreativen Weiterentwicklung stehen keine fixen Ideen im Weg. Die Ästhetik entwickelt sich aus dem Inhalt. Wochenlang probieren wir alles Mögliche aus und bewegen uns noch auf keinem festen Boden. Wenn wir dann endlich einen roten Faden entdeckt haben, in dieser Richtung weiterspinnen und Szenen erfinden, kann es aber durchaus auch sein, dass ich plötzlich merke, dass eine gewaltige Änderung nötig ist, die alles über den Haufen wirft. Etwa, weil ich einen inhaltlichen Denkfehler entdecke oder plötzlich merke, dass es dramaturgisch nicht aufgeht. So realisierte ich beispielsweise bei unserer allerersten Zusammenarbeit – *Wolf unterm Bett* – eine Woche vor der Premiere, dass wir uns komplett auf dem Holzweg befanden. Wir brauchten dringend eine Rahmengeschichte, um die Wolfsgeschichten einzubetten, und mussten nochmals von vorne anfangen. Sowas muss man erst mal aushalten können.

Nora und Colombo können Altes loslassen, egal, wie viel Arbeit in einem Projekt bereits steckt, und mit voller Energie auf Neues eingehen. Gibt es Komplikationen, lassen sie sich davon nicht erdrücken. Sie bleiben leicht, und das wirkt so ansteckend, dass wir meistens zu einer überraschend einfachen Auflösung gelangen. Oft mit zusätzlichem Gewinn in Bezug auf Ästhetik, Inhalt und Dichte. Komplizierte Ideen werden ausrangiert und durch etwas Witziges ersetzt.

Bei *Alleidihei* etwa – dem Solostück, in dem Nora Vonder Mühl ein achtjähriges Mädchen zum ersten Mal alleine zu Hause sowie alle anderen Figuren (etwa einen Spengler, eine neugierige Nachbarin oder einen Wolf, der nur fernsehen will) verkörpert – entwickelten wir die Geschichte so, dass immer wieder Stimmen und Geräusche aus dem Off kommen, die für den weiteren Verlauf wichtig sind. Diese wollten wir anfangs vorproduzieren und im richtigen Moment einspielen. Bald merkten wir, dass das viel zu kompliziert würde. Doch ohne die Geräusche war das Stück nicht zu verstehen. So kamen wir auf die Idee, dass Stefan Colombo, der für dieses Stück als Techniker vorgesehen war, die Geräusche aus dem Off live erzeugen sollte, wie in einem Hörspiel. Das ist einfacher und noch dazu viel vergnüglicher. Oder bei *Knapp e Familie* besteht das Hab und Gut des Paares, das die gemeinsame neue Wohnung einrichtet, nicht aus echten Möbeln, die alles schwerfällig machen würden, sondern aus lauter aufklappbaren, ausziehbaren und in abstrakter Weise zusammengestellten Kleingegenständen (ein Eimer wird z. B. als Hocker oder ein Eierschneider als Tagebuch verwendet), die in einem Koffer und einem Sack verstaut werden können. Schliesslich muss ja alles im Tourneebus Platz haben. Denn jedes Sgaramusch-Stück geht viel auf Reisen – vom Schulzimmer zum Mehrzwecksaal bis hin zum internationalen Festival. Es wird hundertfach gespielt, geprüft, oft übersetzt und manchmal angepasst. Auf der Bühne gibt es meistens nicht mal einen Vorhang, hinter dem sich die Spielenden verstecken können. Das würde ja auch nichts nützen. Ein ehrliches Publikum – egal ob Kinder oder Erwachsene – merkt sowieso alles.

Alex Byrne

Watching – Working – Making – Thinking with Sgaramusch

Zusammenfassung

Résumé

Riassunto

189–194



Im Bild v. l. n. r. Nora Vonder Mühl, Désirée Senn und Stefan Colombo in *Schneewittli*, Fass Bühne, Schaffhausen, Januar 2000. Regie: Markus Keller
Foto: © Bruno Bühler / Theater Sgaramusch

Zusammenfassung

Alex Byrne ist künstlerischer Co-Leiter der freien Gruppe New International Encounter (NIE), die er 2001 gründete und die ihren Sitz in Grossbritannien und Norwegen hat. NIE kreiert Theaterproduktionen für Jugendliche und Erwachsene, die in Europa und auf der ganzen Welt gezeigt werden. Anhand persönlicher Erlebnisse geht der Autor der Frage nach, was die Arbeit des Theaters Sgaramusch so einnehmend, einzigartig und erfolgreich macht. Er äussert subjektive Gedanken über seine Erfahrung als Zuschauer von Sgaramusch-Stücken an internationalen Festivals, den Austausch mit Nora Vonder Mühl und Stefan Colombo im Rahmen eines Workshops in Deutschland und die Zusammenarbeit mit ihnen bei einem Projekt für das Programm der Kulturhauptstadt Linz 09 in Österreich. Sgaramusch ist für den Autor eine «Punk-alternative» innerhalb der internationalen Kindertheaterszene, weil die Gruppe auf der Grundlage ihrer künstlerischen Werte und ihres hohen Standards einfach «ihr eigenes Ding» macht.

Résumé

Alex Byrne est co-directeur artistique de la troupe New International Encounter (NIE), qu'il a fondée en 2001. Basée en Norvège et au Royaume-Uni, cette compagnie crée des pièces pour enfants et adultes qui tournent dans de nombreux pays. En prenant comme point de départ son propre vécu, l'auteur explore les raisons pour lesquelles les spectacles de Sgaramusch sont si engagés, si uniques et pourquoi ils remportent tant de succès. Il y traite de son expérience subjective en tant que spectateur ; de la première fois qu'il a travaillé avec Nora Vonder Mühl et Stefan Colombo dans un atelier en Allemagne ; et de sa collaboration avec Sgaramusch pour un projet en Autriche, lorsque Linz a été capitale de la culture européenne en 2009. Selon l'auteur, le Théâtre Sgaramusch est une « alternative punk » au sein de la scène internationale du théâtre pour enfants, parce qu'il « fait son truc » sur la base de ses valeurs artistiques propres et de ses standards de qualité théâtrale élevés.

Riassunto

Alex Byrne è codirettore artistico di New International Encounter (NIE), la compagnia da lui fondata nel 2001. Con sede nel Regno Unito e in Norvegia, NIE produce spettacoli per bambini e adulti che vengono presentati in tutto il mondo. L'autore tenta di spiegare perché le creazioni del Theater Sgaramusch siano così coinvolgenti, uniche nel loro genere e di successo. Le sue riflessioni si basano in particolare sull'esperienza personale di spettatore, sul primo incontro con Nora Vonder Mühl e Stefan Colombo nell'ambito di un workshop in Germania e sulla collaborazione con Sgaramusch per un progetto inserito nel programma di Linz Capitale Europea della Cultura 2009. Secondo l'autore, il Theater Sgaramusch è un'«alternativa punk» nella scena teatrale internazionale del teatro per il giovane pubblico, perché va avanti per la sua strada rimanendo fedele ai propri valori artistici e basandosi sull'alta qualità del suo lavoro.

Alex Byrne

Watching – Working – Making – Thinking with Sgaramusch

A free ranging ramble through some memories of seeing, working and making theatre with Theater Sgaramusch in an international context by Alex Byrne – Artistic Director of New International Encounter. Alex has made theatre for young audiences in many different contexts across Europe, directing in the UK, Germany, Sweden, Norway, Denmark and the Czech Republic. He has seen and been inspired by the work of Sgaramusch, and subsequently worked with and made theatre projects with the Swiss artists.

Watching

I first met Theater Sgaramusch at the Caravan Festival in Holbeak in Denmark, it was the summer of 2003. I saw their version of *Snowwhite*¹ in a small upstairs studio at Holbeak Theatre, a bare, empty room with three or four rows of chairs. It was something of a watershed for me, a moment, a realisation. Maybe I have elevated it in my mind and in my memory but seeing Sgaramusch that day was significant, a real treat for the theatre soul.

Some of the actors I was working with at the time said, “You have to see it; you will love it.” I am sometimes too cynical going to the theatre, in general I am a bad audience and easily bored – but I went there and wanted to love it.

1 For more information about this performance see the English version of Alexandra Kedves’s interview with Nora Vonder Mühl and Stefan Colombo in this volume, pp. 91–92.

The Sgaramusch *Snowwhite* was pared back, simple, direct, clear, full of wit and heart and utterly, devastatingly effective. As if somehow, somewhere, someone in the making of the piece had said, “What is that stuff that theatre is made of? That difficult, intangible stuff? Let us put that, and only that, into this show, let us chase away affectation and decoration and get straight to the heart of things.” There were three people on the stage who looked as if they could have just walked in from the street – the show was played on a bare stage accompanied by a cello, a kid’s plastic karaoke machine and a cheap plastic accordion. No costumes and no scenography. There was a boldness and confidence to this simplicity: a theatre only about the connection of the performer to the audience and the sharing of a story.

The result was masterful. I was devastated, filled with joy and jealousy in equal measure and at the same time. It was a kind of theatre I had dreamed of but won’t ever manage, it was without complications, conceits or flourishes. I can say that it was playful, sincere and charming and also compelling and totally to the point. I immediately loved them. Later that week I saw Nora Vonder Mühl and Stefan Colombo shopping in H & M, but I was too in awe to speak with them.

What set this work apart from much of the other work at that festival (and many other international festivals that I have attended) was its lightness and delicacy combined with an utter seriousness about its audience and subject. This characterises Sgaramusch’s work and makes it quite remarkable. Children’s theatre all over the world often aims at lightness and delicacy, or attempts to take its audience seriously, or strives for directness and simplicity, but it does not often achieve all of these together in the same show. The work I have seen from Sgaramusch does this, it shows others the way, shows what is possible. In their shows you can see so many things that are difficult to do in children’s theatre done so well, with such ease, even nonchalance. One of the features of great art is that what makes it great can be difficult to define, difficult to explain. I urge you to take the chance to see them and be beguiled.

Working

The first time I worked with Sgaramusch was in a workshop in Nuremburg in the summer of 2005 organised by the

German centre of the International Association of Theatre for Children and Young People (ASSITEJ). Three of us from New International Encounter (NIE) travelled to Germany to lead a practical workshop at Theater Mumpitz for German children's theatre makers. The idea was to share something of how we work and made theatre. I saw Nora and Colombo in the studio on the first day and I was terrified they were going to be part of the workshop – I was sure there was nothing I could teach them. Maybe there were things that *they* could teach me, maybe they would see right through my clumsy attempts to teach and talk about theatre. “We wanted to find out what you are doing,” said Colombo. “We’ve never seen your work but you seemed to be in all the same festivals as us, so here we are.”

I spent a wonderful week in Germany and found so much in common with my colleagues from Sgaramusch. Perhaps the most exciting thing to do in theatre is to work with artists who scare you – who are more talented than you – who can sometimes bring the very best from you. Sgaramusch were inspiring to watch on stage and also dynamic and exciting just to be in the room with. I am not sure exactly where our trainings and interests cross over. I trained in London, most importantly with Phillipe Gaulier, working in what some might call the “Lecoq” tradition. In rehearsals, I talk about simplicity, clarity, presence, playfulness and a connection to the audience, Sgaramusch seemed to have the same concerns. The two main performers in Sgaramusch, Nora and Colombo, are both technically excellent. I found this out at the workshop in Nuremberg but what makes Sgaramusch special is their way of thinking about the work they make, their approach, their place in the world.

Sgaramusch is a free group, not attached to any particular theatre but connected to a few different venues, a group that has to tour, a group where so much rides on each project – you either sell a tour or you don't and if you can't sell your work then you can't make any new work and, in the end, you will have to give up. They are a group founded on people and friendship, closer to a dysfunctional family or a touring punk band than to many people's idea of a theatre company. They share values within the group, values about the way to work, about how to be on stage and about their audience.

Making

I met again with Sgaramusch in Linz in Austria in the autumn of 2008 to talk about a project – we were commissioned to work together on a project for the Linz '09 Capital of Culture events. They proposed a project and a process that seemed completely alien to me – to co-create a show using stories written by hundreds of children from Linz, in a steam boat on the Danube. They would run the workshop part and translate the material made in workshops and then we would meet together in Linz to make a show. The project plan made me very nervous, it was so risky and took so much out of the control of the artists making the work.

On reflection, this project and plan is a really good model for understanding what makes Sgaramusch so interesting and exciting. The risk is huge – the audience is at the very centre of the process, and the job is to serve the imagination of the audience with all the wit, charm and guile you can muster. We had hundreds of stories piled up – we worked through them, trying to make sense and to find inspiration. Many of the stories were wonderful, silly, foolish, some were touching and poignant. My own favourite was about a couple who fell in love on a boat trip, and stared into each other's eyes so long that they cried and cried. We played the story out in the upper saloon bar of the boat accompanied by a guitar and with Nora firing water pistols into her eyes so she could cry and cry.

Being part of this project with Sgaramusch started my own journey in what, rather grandly, we call “co-creating” theatre with children. I have taken what I learned from those weeks in Linz and applied it in projects in London, Oslo, Peterborough, Cambridge, and to work in schools and hospitals and with youth groups. I have made it a central part of how I work and how I make theatre.

Thinking

I saw Colombo in April of 2018 at the Danish Children's Theatre April Festival, held this year in the north of Jutland. Eyes as bright as ever, he was defiantly positive about everything he had seen, fascinated and enthusiastic. I talked with him a bit about Sgaramusch's new show *Knapp e Familie* [loosely: *Not Quite a Family*] that I had just seen in February at the Spleen Festival in Graz, about how much it has stayed with

me and fascinated me and about its effect on its audience in different countries and contexts. It had an element of interaction with its audience that I felt must make it different every time it was performed.

It's a show about a childless couple who move into a new apartment and decide that it might be a nice idea to have a child. They are not sure where or how to get a child or what to do with one when they achieve their dream. They ask the children in the audience for help and advice. At one point their neighbour advises them against having a child and tells them all the problems and troubles it will bring, much to the outrage of the children in the audience. When I saw the show the children in the audience objected loudly and vociferously.

There is a moment in the show where they ask if any of the children in the audience wants to swap their current parents for some new ones (the new parents are the two actors on stage). One child is chosen from the audience to try out as the 'adopted' kid. They sit down to dinner with their 'new parents' on stage; the resulting scene is awkward and hilarious. This is a huge risk for the show as no one knows what will happen. The result when I saw the show was both hilarious for children and adults in the audience and very touching at the same time. It's an example of the kind of daring, on-the-edge material that Sgaramusch make, delving into what fascinates and troubles children's lives and experience – in *Knapp e Familie* we look, as children, into the secret lives of adults, and are fascinated and appalled!

Theatre groups and theatre-makers often move from being experimental, even radical, towards convention and safety. What starts out as fresh and avant-garde eventually becomes mainstream, even hackneyed. Sgaramusch defy this orthodoxy. They are promiscuous, finding new collaborations, working with other organisations, sometimes with larger theatres, but always doing it their way. Distinctive and sometimes contrary, a counterpoint to the mainstream and a point of reference for quality. The international scene in children's theatre, the circuit of national and international festivals and ASSITEJ gatherings can be quite a small, select, even incestuous group: a mix of well-connected producers, venue managers and festival bookers (some with actual cash to spend...) and artists, many with a hungry look in their eyes. Within this world Sgaramusch are like the punk alternative – always doing their own thing, always interesting,

surprisingly daring, always leading the way and, perhaps significantly, accepting no conventions or methods as fixed. They are the opposite of the cute and satisfied aesthetic that children's theatre can sometimes slip into, maybe that is why I think of them as a "punk" alternative.

Theater Sgaramusch is deservedly celebrated as part of the international scene in children's theatre. It's great that they are recognised in their own country as a shining example of what theatre can be, what it can do, what it can mean. From those of us all over the world who have been touched by their work may I say, "Thank you"?

Lena Arends

Eine Theaterbegegnung auf Augenhöhe

Dingdonggrüezi am Festspielhaus St. Pölten

Résumé
Riassunto
Abstract

198–201



Stefan Colombo und Nora Vonder Mühl in *Dingdonggrüezi*, Probebühne
Cardinal, Schaffhausen, Mai 2014. Regie: Corsin Gaudenz; Ausstattung:
Carola Ruckdeschel; Architekt: Jens Studer
Foto: © Bruno Bühler / Theater Sgaramusch

Résumé

En mars dernier, le Théâtre Sgaramusch a présenté sa pièce *Dingdonggrüezi* [*Dingdong, bonjour*] lors du festival du livre pour l'enfance et la jeunesse KiJuBu 2018, au Festspielhaus St. Pölten en Basse-Autriche. Avec humour et intelligence, il y raconte comment on construit une maison, et comment une communauté hétérogène peut y vivre. Sous les yeux des spectatrices et spectateurs, une boîte en carton se transforme en immeuble moderne de quatre étages, habité par différentes figurines de jeu – famille Duplo et animaux en plastique. Qu'il s'agisse du spectacle pour écoles et familles, de la discussion avec le public après la représentation ou de l'atelier pédagogique, avec Nora Vonder Mühl et Stefan Colombo, les jeunes spectateurs sont toujours traités en partenaires égaux. Sgaramusch sait aller chercher les enfants dans leur propre monde.

Riassunto

Nel mese di marzo il Theater Sgaramusch è stato invitato a presentare *Dingdonggrüezi* [*Dingdong, buongiorno*] nell'ambito del festival di letteratura per ragazzi KiJuBu 2018 presso il Festspielhaus St. Pölten, in Austria. Questa produzione illustra in modo intelligente e divertente come si costruisce una casa e racconta la vita quotidiana di una comunità eterogenea. In un baleno, davanti agli occhi degli spettatori una scatola di cartone si trasforma in un moderno edificio a quattro piani, abitato da vari personaggi fra cui una famiglia di ometti Duplo e animali di plastica. In questo progetto teatrale – che comprende uno spettacolo per scolaresche e famiglie seguito da un dibattito con il pubblico e un laboratorio pedagogico – Nora Vonder Mühl e Stefan Colombo dimostrano una grande capacità di comunicare alla pari con i bambini, andandogli incontro nel loro mondo.

Abstract

In March, Theater Sgaramusch was invited to perform its play *Dingdonggrüezi* [*Ding-Dong-Hello*] for the KiJuBu 2018 children's and young people's book festival at the Festspielhaus St. Pölten in Lower Austria. With clever and witty touches, this production shows how a house is constructed and observes how people live together in a heterogenous community. In next to no time, a modern, four-storey building takes form before the audience's eyes, created from a cardboard box inhabited by various toy figures – ranging from members of the Duplo family to plastic animals. The performance for school classes and families, the subsequent audience discussion and the educational workshop, indeed everything that Nora Vonder Mühl and Stefan Colombo pack into this theatre project, is designed to meet the young audience at their level. This duo understands how to reach children in their own world.

Lena Arends

Eine Theaterbegegnung auf Augenhöhe

Dingdonggrüezi am Festspielhaus St. Pölten

Im März dieses Jahres war das Theater Sgaramusch mit seiner Produktion *Dingdonggrüezi*¹ im Rahmen des Kinder- und Jugendbuchfestivals KiJuBu am Festspielhaus St. Pölten, in Niederösterreich, zu Gast.

Als Kulturvermittlerin am Festspielhaus bin ich unter anderem für das Theaterprogramm von KiJuBu zuständig, das sich an Schulklassen und Familien richtet. Für mich ist dieses Festival, das fast eine ganze Woche dauert, ein Highlight in unserer Saison. Dieses Jahr erhielt ich die Gelegenheit, mit Nora Vonder Mühl und Stefan Colombo von Sgaramusch zusammenzuarbeiten, sie zu begleiten und alles rundum für ihre Theatervorstellungen und Workshops zu organisieren. Fünfmal während des Festivals fand jeweils eine Aufführung von *Dingdonggrüezi* mit Publikumsgespräch und anschließendem Workshop statt. Schon in der Vorbereitungsphase haben mich die zwei Theaterschaffenden mit ihrer Coolness beeindruckt. Das verrät bereits der Technikrider, der eigentlich gar nichts verlangt: Saallicht und eine 4×4 Meter breite Bühnenfläche.

Am Tag der ersten Aufführung sind wir um 7:30 Uhr morgens verabredet, sollen doch innerhalb von nur einer Stunde das Bühnenbild aufgebaut, die Anspielprobe absolviert und die technische Einrichtung geprüft werden. Pünktlich fahren Nora und Stefan in ihrem roten Bus

1 Zu *Dingdonggrüezi* siehe auch das Interview von Alexandra Kedves mit Nora Vonder Mühl und Stefan Colombo sowie das Werkverzeichnis in diesem Band, S. 47ff. und 290.

am Festspielhaus vor. Wir begrüßen uns – und sind sofort per Du. Ich bringe den Rollwagen, damit wir Bühnenbild, Requisiten und Kostüme in unseren Kleinen Saal transportieren können. Dort stelle ich Nora und Stefan unseren Technikern vor, die zusätzlich zum angeforderten Saallicht mit Theaterbeleuchtung die ideale Atmosphäre erzeugt haben. Man merkt, dass die zwei Schweizer Künstler routinierte Tour-Hasen sind: Im Handumdrehen ist alles bereit. Es bleibt sogar noch Zeit für einen Kaffee.

Die Welt in einem Kartonhaus

Wir treffen uns um 8:45 Uhr, zum Saaleinlass, vor dem Bühneneingang wieder. Drinnen wird es immer lauter, und das ist gut so, denn es verspricht ein aufgewecktes Publikum. Wir spähen durch den Türspion: Die Schulkinder im Alter von sechs bis dreizehn Jahren rennen zu den bunten Sitzpolstern, die im Raum verstreut liegen. Einige bauen Polstertürme, andere werfen sich die Polster zu, aber schliesslich finden alle ihre ideale Position zum Zuschauen. Dann ertönt der Gong und es wird mucksmäuschenstill im Saal.

Die Vorstellung beginnt. Nora und Stefan treten in Bauarbeiter-Westen und mit einem grossen Plan auf: Es gilt, ein Haus zu bauen. Wie das geht? Mithilfe eines Megaphons erzeugen die beiden Baustellenlärm und lassen vor den Augen des Publikums blitzschnell aus einer Kartonschachtel einen modernen vierstöckigen Wohnblock entstehen, den sie gemeinsam mit einem Architekten ausgetüfelt haben. Nora holt mehrmals mit dem Hammer Richtung Schachtel aus, und plötzlich sind da mehrere Wohnungen auf vier Ebenen mit raffinierter Raumaufteilung, die den Geschichten der vielen kleinen Protagonistinnen und Protagonisten des Stücks – von der Diplomännchen-Familie bis hin zu Plastiktieren – eine Bühne bieten. *Dingdonggrüezi* ist aber kein reines Objekttheater. Die zwei Sgaramusch-Schauspieler schlüpfen immer wieder in die Rollen der verschiedenen Spielfiguren und zeigen dabei mit vollem Körpereinsatz und viel Humor Episoden aus dem Alltag einer bunten Wohngemeinschaft. Im Mittelpunkt stehen die Geschwister Patrizia und Ennio, deren Eltern geschieden sind. Ennio ist sieben Jahre alt und spielt am liebsten auf dem Dach oder springt auf seinem Bett. Colombo veranschaulicht es, indem er mal den Diplomännchen-Ennio auf seinem Plastikbettchen im Kartonhaus hüpfen lässt, mal selbst im Raum auf und ab

springt. Patrizia ist fünf und fürchtet sich vor dem «Rüsselmonster», von dem ihre Freundin Luciana, die ebenfalls mit ihrer Grossfamilie im Haus wohnt, oft erzählt. Nora und Colombo mimen das Rüsselmonster, das seine Opfer aussaugt und die leere Haut an die Wand spuckt – zum grossen Vergnügen der Zuschauenden. Wenn sie Albträume hat, sucht Patrizia Zuflucht im Bett von Mama oder Papa. «Was macht ihr, wenn es in eurem Zimmer ein Monster gibt?», fragen Nora und Colombo die Kinder im Publikum.

Die Inszenierung gibt auch Einblick ins alltägliche Leben der anderen Hausbewohner. Man hört zum Beispiel häufig orientalische Musik. Das ist Frau Singer (von einem winzigen, rosaroten Stofftierhasen verkörpert), die mit ihrer Tochter Katharina im Dachgeschoss lebt und Bauchtanz übt. An einem Sonntag sind alle Mädchen des Hauses zum zwölften Geburtstag von Katharina auf der Dachterrasse eingeladen. Währenddessen duscht der Dinosaurier Hugo, der provisorisch in der Mansarde ohne Dusche haust, wie jeden Sonntag beim afrikanischen Karatelehrer, Herrn Ntugu, im dritten Stock. Eines Tages passiert ein Unglück: Ennio ist allein zu Hause. Er entdeckt Papas Wurst im Kühlschrank, brät sie und vergisst den Gasherd abzustellen. Die Wohnung fängt an zu brennen. Herr Ntugu bemerkt den Rauch und rettet das Kind. Das Gebäude ist aber schwer beschädigt. Die Bewohner müssen eine Weile auf engstem Raum in einem Container zusammenleben. Dabei haben sie die Gelegenheit zu besprechen, wie sie künftig wohnen möchten. Nach der Renovierung ziehen sie alle in ihr gemeinsames Traumhaus.

Im anschliessenden Publikumsgespräch, das gar nicht enden will, fragen die Kinder den Theaterschaffenden Löcher in den Bauch: «Wie lange habt ihr geprobt?», «Wie funktioniert das Haus?», «Seid ihr ein Paar?» Es entsteht eine lebhaft Diskussions über das Stück, die Stückentwicklung und die Arbeitswelt von Schauspielern. Dabei gehen die Künstler in aller Ruhe und Offenheit auf die Fragen ein und beantworten sie ausführlich.

Nach dem Publikumsgespräch wird die Bühne freigegeben und die Kinder stürmen zum Kartonhaus: Es wird genau untersucht, immer wieder gedreht und reichlich fotografiert.

Am Schluss besteht die Möglichkeit, das Thema des Stückes im Rahmen eines theaterpädagogischen Workshops zu vertiefen. Zu Beginn machen Nora und Stefan Körper-

und Stimmübungen mit den Kindern. So fällt es ihnen leichter, spielerisch zu experimentieren und im szenischen Spiel verschiedene Ausdrucksweisen auszuprobieren und zu entwickeln. Dabei spinnen sie die eine oder andere Familiengeschichte aus *Dingdonggrüezi* weiter und präsentieren sie anschliessend vor der ganzen Gruppe.

Die Theatervorstellung, das anschliessende Publikumsgespräch, der Workshop: alles, was Nora und Stefan innerhalb dieses Theaterprojekts anbieten, findet auf Augenhöhe mit dem Publikum statt. Sie verstehen es, die Kinder in ihrer Welt abzuholen. «Wer darf denn auch bei Mama und Papa im Bett schlafen?», fragen die beiden während der Aufführung. Und auf einmal schiessen viele Arme in die Höhe und ein Raunen geht durch den Raum. Ein Mädchen flüstert seiner Mutter ins Ohr: «Schau, ich bin nicht die einzige, die noch ins Bett kuscheln kommt.» Die Mutter drückt liebevoll ihre Hand. Dieser sehr persönliche Moment ist einer von vielen, die zeigen, wie die Künstler das Publikum auf eine humorvolle und einfühlsame Art und Weise an ihre Geschichte heranführen und ihm einen ungewohnten Blick auf das alltägliche Leben gewähren. Im Fall von *Dingdonggrüezi* ist es das Zusammenleben in einer heterogenen Gemeinschaft. Und obendrein vermitteln sie auch nützliche Informationen zum Hausbau und zur zeitgenössischen Architektur.

Übrigens, das Kartonhaus verdient sich definitiv das Prädikat «nachhaltig wertvoll»: Die Schulklassen, die den Workshop besucht haben, können am Schluss jeweils das leere Bühnenbildhaus mit in den Klassenraum nehmen. Dort wird ihm neues Leben eingehaucht, und neue Geschichten entstehen.

Oliver Maurmann

Hinter meiner gemütlichen Gitarre

**Erfahrungen eines Musikers
mit dem Theater Sgaramusch**

**Résumé
Riassunto
Abstract**

205–208



Im Bild v.l. n. r.: Nora Vonder Mühl, Stefan Colombo (liegend) und Olifr Maurmann in *Wolf unterm Bett*, Fass Bühne, Schaffhausen, Februar 2005.
Regie: Carol Blanc; Musik: Olifr Maurmann; Ausstattung: Britta Hagen
Foto: © Peter Pfister / Theater Sgaramusch

Résumé

Lorsque l'on compose la musique des pièces du Théâtre Sgaramusch, il ne s'agit pas d'inventer des chansonnettes pour enfants, mais de créer l'atmosphère musicale qui convient le mieux à une scène. Cela passe par des bruits tels que des crissements, des grincements, des cliquetis, des piailllements, des sonneries, des gémissements ou des grondements. Oliver Maurmann, qui s'est occupé entre 2004 et 2016 de la musique d'une dizaine de productions de Sgaramusch, a même appris à jouer de l'accordéon diatonique, pour la mise en scène de *L'Araignée noire* en 2008. La guitare reste cependant son principal instrument. Pour son travail de musicien de scène, une bourrée de 1680 est potentiellement aussi intéressante qu'un morceau de rock punk, de blues ou un air de musique populaire. Nora Vonder Mühl et Stefan Colombo cherchent constamment de nouveaux thèmes et formats scéniques ; de la même façon, le musicien expérimente, avec sa guitare mais aussi avec des synthétiseurs, des rythmes et des échos.

Riassunto

Comporre la musica per gli spettacoli del Theater Sgaramusch non significa inventare canzoncine per bambini, ma creare l'atmosfera musicale più appropriata a una determinata scena. Ciò comprende anche cigolii, scricchiolii, battiti, sfrigolii, tintinnii, mugolii, tuoni e tremolii. Oliver Maurmann, che fra il 2004 e il 2016 ha firmato la musica di scena per una decina di produzioni del Theater Sgaramusch, ha persino imparato a suonare la fisarmonica diatonica – nel 2008, per uno spettacolo ispirato a *Il ragno nero* di Jeremias Gotthelf. La chitarra rimane però il suo strumento principale, e una bourrée del 1680 può essere altrettanto interessante per il suo lavoro quanto il punk rock, il blues o la musica popolare svizzera. Nora Vonder Mühl e Stefan Colombo sono costantemente alla ricerca di nuovi temi e formati teatrali; allo stesso modo Oliver Maurmann sperimenta non solo con la sua chitarra, ma anche con sintetizzatori, ritmi e dispositivi per creare effetti eco.

Abstract

When looking for music for a Sgaramusch play, the idea is not to find children's songs. It's more about atmosphere, about creating the right musical mood for a particular scene – which can include squeaking, creaking, knocking, chirping, ringing, howling, humming and whirring. Oliver Maurmann, responsible for the music in some ten Sgaramusch productions between 2004 and 2016, even learnt to play the diatonic accordion required for *The Black Spider* in 2008. The guitar still, however, remains his main instrument. When arranging his stage music, he is as likely to be inspired by a bourrée from 1680 as by punk rock, blues or Swiss folk music; and just as Nora Vonder Mühl and Stefan Colombo are constantly seeking new topics, scenic options and formats, Oliver Maurmann conducts his own experiments too, not only on the guitar, but also with synthesisers, beats and echo equipment.

Oliver Maurmann

Hinter meiner gemütlichen Gitarre

Erfahrungen eines Musikers
mit dem Theater Sgaramusch

Es war etwa vier Uhr morgens. Auf der Party wrang man die letzten Tropfen aus den Flaschen. Ich schrie Stefan Colombo ins Ohr, dass es mich interessieren würde, Theatermusik zu machen. Er schrie zurück: «Ja, klar, ich ruf dich dann mal an!». Es klang wie der übliche Unsinn, den man morgens um vier halt so von sich gibt. Etwa acht Monate später, im Mai 2004, fand die Premiere von *Hänsel und Gretel*¹ im Fasskeller in Schaffhausen statt und ich stand mit auf der Bühne.

Mit zwölf Jahren hatte ich mir von den Eltern eine Gitarre erbettelt («Das wird bestimmt nichts!»). Zwanzig Jahre später war ich Musiker, Produzent und Tontechniker geworden.

Wie aber wird man Theatermusiker? Und was macht ein Musiker bei einer Theateraufführung für Kinder? Ich hatte keine Ahnung. Ich war etwa 1985 zum letzten Mal in einem Theater gewesen.

Als die Proben zu *Hänsel und Gretel* begannen, schleppte ich einen Haufen Musikinstrumente und Zubehör an. Doch das Auf- und Umstellen von diesem ganzen Zeug nervte und das meiste erwies sich als überflüssig. Ich brachte das ganze Gerümpel also wieder nach Hause und tat, was ich am besten kann: Gitarre spielen. Die Gitarre bietet nicht nur die Möglichkeit, Töne zu erzeugen, sondern auch alle Variationen von Quiet-schen, Knarren, Klopfen, Zirpen, Klingeln, Jaulen, Wummern und Flirren. Ein ziemlich brauchbares Geräusche-Arsenal.

1 Weitere Informationen zu diesem Stück finden sich im Werkverzeichnis, S. 289.

Man könnte dies natürlich auch auf einem Laptop generieren, doch das macht keinen Spass und ist auch nicht so bühnenwirksam. So wurde ich also Theatermusiker.

Die Sache hatte nur einen Haken: Nora Vonder Mühl und Stefan Colombo verlangten, dass ich auch schauspielere. Ich sagte: «Okay, aber ich spiele keine Pflanzen oder Tiere!»

Unter Schauspielerei stellte ich mir damals vor, dass eine Regisseurin oder ein Regisseur mit Textblättern kommt und die Schauspielenden herumdirigiert. Doch Nora und Colombo arbeiten ganz anders: Sie improvisieren zum gewählten Thema, behalten die besten Szenen und improvisieren weiter – und stellen am Schluss alles wieder auf den Kopf. So sind wir auch bei unserer ersten Zusammenarbeit vorgegangen. Irgendwie entstand trotzdem ein Theaterstück. Auch wenn es zwei Wochen vor der Premiere nicht danach aussah. Dabei wurde auch ich ein bisschen zum Schauspieler. Und natürlich habe ich inzwischen alle möglichen Pflanzen und Tiere gespielt. Nora und Colombo hingegen sind echte Profi-Schauspieler. Oft sehe ich ihnen hinter meiner gemütlichen Gitarre zu und bewundere, wie sie sich voll einsetzen. Egal ob in Seuzach, Zürich, Bern, Edinburgh, Luxemburg, Moskau oder im Schaffhauser Fasskeller.

Wie Nora und Colombo stets nach neuen Themen, szenischen Möglichkeiten und Formaten suchen, experimentiere ich mit Synthesizern, Beats und Echogeräten. So zum Beispiel bei *Diwillidinit*², dem Stück zum Thema Freundschaft und Ablehnung, das 2016 entstand. Dort gibt es eine Szene, in der Nora und Colombo einen Schatz finden und in einer Höhle verstecken wollen. Da fordert mich Nora während der Aufführung auf, eine «furchterregende Höhlenmusik» zu machen. Dann präsentiere ich ein Feuerwerk aus gruseligem Zirpen, drohenden Gitarren-Klängen sowie einem langen Echo als «Höhleffekt». Inspiriert hat mich dazu der Soundtrack des Films *Dead Man* von Jim Jarmusch. Die Höhle wird mit Wasser überflutet und Nora rettet Colombo, der nicht schwimmen kann. Aus Dankbarkeit ernennt Colombo sie zur Königin. Sie wünscht sich eine romantische Musik. Ich spiele eine Bourrée aus dem Jahr 1680. Nora wünscht sich aber eine moderne Musik. Darauf folgt also eine hämmernde Disconummer im Stil der achtziger Jahre.

2 Mehr zu diesem Stück im Interview von Alexandra Kedves mit Nora Vonder Mühl und Stefan Colombo im vorliegenden Band, S. 50 und im Werkverzeichnis, S. 291.

Für *Die schwarze Spinne*, die wir 2008 nach Jeremias Gotthelfs Novelle auf die Bühne brachten, lernte ich sogar diatonisches Akkordeon spielen. Ein sehr verwirrend zu handhabender «Apparat». Die Gitarre bleibt aber mein Hausinstrument. Nicht alle Stilrichtungen interessieren mich, aber ich schöpfe aus dem riesigen Musikfundus der letzten Jahrhunderte. Eine Bourrée ist für mich dabei genauso interessant wie Punkrock, Blues oder Schweizer Volksmusik.

Bei den Sgaramusch-Stücken werden selten Kinderlieder gespielt, es geht eher darum, zu einer Szene die passende musikalische Stimmung zu finden. Schon als Jugendlicher, wenn ich unter meinem Walkman aus dem Zugfenster schaute, merkte ich, wie Musik eine Landschaft verändert. Spannend wird es vor allem dann, wenn beim Zuschauen bzw. beim Zuhören verschiedene, auch widersprüchliche Gefühle aufeinandertreffen. Eine «nette» Melodie wird interessant, wenn durch einen merkwürdigen Klang oder ein verstörendes Geräusch dem «nett» ein Fragezeichen hinzugefügt wird. Ein Rezept zur Herstellung von Theatermusik habe ich allerdings bis heute nicht gefunden; ich versuche einfach, dem Bühnengeschehen eine zusätzliche Dimension hinzuzufügen. Dazu braucht es Fleiss, Handwerk und ein bisschen Inspiration. Wenn alles stimmt, gefällt es der Regie und auch dem Publikum.

Ich habe von 2004 bis 2016 bei etwa zehn Sgaramusch-Produktionen und Hunderten von Auftritten im In- und Ausland mitgespielt. Jetzt kommt natürlich die schwierige Frage nach den besonderen Momenten. Vielleicht fange ich besser mit den schlechtesten an: Ich erinnere mich an eine Vorstellung von *Wolf unterm Bett*³ (*Volk pod Kravatchio*) in einem Ikea-Zentrum 2010 in Rostov am Don. Das Bühnenbild war als Reklame vom Möbelhaus zur Verfügung gestellt und dementsprechend unpassend – statt in einer finnischen Waldhütte spielten wir in einer Designerwohnung. Um uns selbst zu hören, mussten wir unsere Dialoge auf Englisch brüllen und die Dolmetscherin die Simultanübersetzung auf Russisch in den Raum hinausschreien, um stampfende Rock-Oldies und Kaufhausdurchsagen zu übertönen. Zu alledem hinzu kam auch noch meine Gitarre. Der ganze Krach kehrte nach etwa zwei Sekunden als Echo von der gegenüberliegenden Wand zurück. Ein paar Leute sahen uns bei diesem

3 Mehr zum Inhalt und zum Entstehungsprozess von *Wolf unterm Bett* findet sich im Beitrag von Carol Blanc im vorliegenden Band, S. 181ff.

Trauerspiel zu, die anderen waren am Shoppen. Es war ziemlich schräg, doch im Nachhinein ist es eine schöne, skurrile Anekdote.

Damit komme ich zu den guten Momenten. Es haben sich über die Jahre natürlich unzählige davon angesammelt. Mit Nora und Colombo verstehe ich mich gut. Wir mögen uns und wir können schöne Dinge zusammen unternehmen, uns aber auch in Ruhe lassen. Darum gefällt es mir immer, mit ihnen unterwegs zu sein. Oder einfach aus dem Autofenster zu schauen, den Wolken zuzusehen und Musik zu hören. An den Tourneen schätze ich vor allem das Ankommen an Orten, an denen nette Leute auf uns warten, und die Vorstellung, den Kindern ein schönes Theatererlebnis gegeben zu haben.

Ich bin froh, dass ich damals auf der Party nicht schon um drei nach Hause ging. Die folgenden Jahre wären wohl ganz anders verlaufen. Heute gehe ich allerdings lieber früher ins Bett.

Alain Croubalian

Les enfants savent mieux

Réflexions sur l'esthétique du Théâtre Sgaramusch

Zusammenfassung

Riassunto

Abstract

213-218



Im Bild v. l. n. r.: Olifr Maurmann, Nora Vonder Mühl und Stefan Colombo in *Die letzten Räuber*, Fass Bühne, Schaffhausen, September 2013. Regie: Dirk Vittinghoff; Musik: Olifr Maurmann; Bühnenbild und Kostüme: Angelika Paz Soldan
Foto: © Angelika Paz Soldan



Zusammenfassung

Mit felsenfestem Glauben an seine – alles in allem materiell beschränkten – Mittel und viel Phantasie überzeugt das Theater Sgaramusch Kinder und Erwachsene. Die Auftritte dieser Künstler sind immer dringlich, existenziell. Und anspruchsvoll, denn sie wissen, dass die Kinder über eine intuitive Intelligenz verfügen, von der Erwachsene nur träumen können. Nora Vonder Mühl und Stefan Colombo versuchen die Geschichten, die sie erzählen, nicht zu vereinfachen und schon gar nicht zu moralisieren. Sie verweigern es, pädagogisch zu sein, um poetisch zu bleiben. Nicht Logik bestimmt das Bühnengeschehen, nicht Reflexion und Text leiten die Zuschauernden, sondern alle Sinne zusammen: Körper, Klänge, Musik und selbst Gerüche. Dem Theater Sgaramusch aus der kleinen Stadt Schaffhausen ist es gelungen, sich in der ganzen Schweiz und auf der Welt Gehör zu verschaffen. Es geht seinen eigenen Weg zwischen den Sprach- und Theaterkulturen.

Riassunto

Grazie all'irremovibile fiducia nei propri mezzi – seppur limitati sul piano materiale – e a una grande fantasia, il Theater Sgaramusch convince un pubblico di bambini e adulti. Il modo di fare teatro di questi artisti è sempre immediato, esistenziale. Ed è esigente, perché sono consapevoli che i bambini possiedono un'intelligenza intuitiva che gli adulti si sognano. Nora Vonder Mühl e Stefan Colombo non cercano di semplificare le storie che propongono, e soprattutto non vogliono essere moralisti. Rifiutano di essere pedagogici per rimanere poetici. Nelle loro creazioni la logica non è l'elemento determinante e non sono la riflessione razionale o il testo a guidare gli spettatori, bensì il connubio dei sensi: corpo, suoni, musica e persino odori. Dalla cittadina di Sciaffusa, il Theater Sgaramusch è riuscito a far sentire la propria voce in Svizzera e nel mondo – e continua imperterrito sulla sua strada, a cavallo tra le diverse culture linguistiche e teatrali.

Abstract

With decidedly limited means yet an unshakable faith in their abilities and a vividly imaginative vision, Theater Sgaramusch succeeds in winning over children and adults alike. The performances these artists deliver are always impassioned, even existential; and they are demanding, too – for the theatre-makers know that children are endowed with an intuitive intelligence that adults can only dream of. Nora Vonder Mühl and Stefan Colombo don't seek to simplify the stories they present, and they certainly don't want to lecture their audience. They refuse to be didactic – in order to remain poetic. It's not logic that dictates the action, nor is it a reflective process or the spoken text that guides the audience, but all the senses together: body, sounds, music and even smells. From the small town of Schaffhausen, Theater Sgaramusch has made its voice heard – in Switzerland and around the world. This unique theatre company beats its own path, straddling linguistic as well as theatrical cultures.

Les enfants savent mieux

Réflexions sur l'esthétique du Théâtre Sgaramusch

Avant que Stefan Colombo et Nora Vonder Mühl ne reprennent le Théâtre Sgaramusch, en 1997, c'est le Schaffhousois Urs Beeler qui a présidé à la destinée de ce théâtre itinérant quinze ans durant. Depuis 1982, Sgaramusch a affiché pas moins de 40 productions, une quinzaine restant au répertoire. Ces dernières sont jouées à l'envi dans les théâtres, mais aussi dans les écoles et autres centres autonomes. Il ne s'agit pas de théâtre enfantin, de « Kindertheater » selon le terme consacré dans le monde germanophone, mais de théâtre *pour* les enfants : « Theater für Kinder ». Une différence de taille en allemand.

Selon le credo de cette troupe particulière, les enfants sont un public sans concession. La pièce doit être passionnante et le jeu sincère, sans quoi les enfants ne mordent pas à l'hameçon. « On ne peut pas leur raconter d'histoires », affirme Stefan Colombo. Le jeu de scène de Sgaramusch est toujours dans l'urgence, existentiel. Et il est toujours exigeant. Ce n'est pas la logique qui dicte les événements, ce ne sont pas la réflexion et le texte qui guident le spectateur, mais l'ensemble des sens : corps, sons, musique et même odeurs. À ce titre, le Théâtre Sgaramusch est proche de l'essence du théâtre, qui s'organise autour de la présence physique des acteurs.

Minimalisme et imagination

L'économie de moyens est de rigueur. D'abord parce que c'est dans l'ADN d'une troupe de théâtre itinérante de ne

pouvoir transporter tout un capharnaüm de décors et d'accessoires ; mais aussi parce que le théâtre pour enfants est souvent le parent pauvre de cet art. Les grands théâtres de ville, les scènes bien dotées de l'autre côté de la Sarine, ont une conception très pédagogique du théâtre pour les petits. Et même s'ils savent qu'un jeune qui n'a jamais été au théâtre ne sera sans doute pas un futur spectateur et que leur public habituel vieillit dangereusement, ils ne changent pas leur fusil d'épaule. Du coup, l'argent fait souvent défaut à Sgaramusch. Défaut qu'ils transforment en avantage : s'ils avouent que les pièces à plus de trois comédiens ne sont plus envisageables, ils ont fait de cette ascèse une force qui leur sied et renforce leurs propos, et s'adressent à ce que les enfants ont de plus fort : l'imagination. Les deux acolytes de Schaffhouse sont souvent seuls sur scène dans un dénue-ment de moyens total. Les enfants sont loin d'en être dérangés. Ceux-ci comprennent très vite, souvent mieux que leurs parents, le « make-believe », élément ludique indispensable au théâtre où l'imagination remplace avantageusement les éléments de décor opulents, et les gadgets de scène obligatoires du théâtre classique pour adultes.

Stefan Colombo relate une scène typique d'après-spectacle de la compagnie : les enfants se mettent à courir partout, l'énergie déborde, mais les parents veulent venir discuter avec les metteurs en scène de tel ou tel aspect didactique de la pièce. Et pendant que les enfants les tirent par la manche – pour y aller enfin – les parents évoquent une scène particulière et questionnent les artistes sur sa signification exacte. Sur quoi les enfants s'arrêtent et commentent : « Mais Maman, c'est évident ! Celui-là il devient l'autre quand il fait ça... »

Car le Théâtre Sgaramusch refuse la mission pédagogique du théâtre pour enfants. Ils ont essayé. Mais traduire en scène une brochure éducative sur la dépendance, la violence, le droit de dire non à un adulte qui se comporte de façon déplacée, a des relents de scolarité que les enfants refusent. Les enfants veulent jouer. Ils jouent plus volontiers et sont plus proches que leurs parents de toutes ces virevoltes évoquées sous les projecteurs : pour être une princesse, il suffit d'un bout de carton sur la tête, pour être un monstre, pas besoin de maquillage sophistiqué, des épaules tombantes suffisent. Loin des effets spéciaux, c'est l'imagination des spectateurs qui travaille à construire des images d'autant plus fortes qu'elles appartiennent à chacun individuellement.

Au fond, ce que déclarent les artistes de Sgaramusch est révolutionnaire et évident à la fois : « Les enfants ne sont pas un public moins évolué. » Bien sûr, ils ont moins conscience des aléas de la vie, mais ils sont beaucoup plus proches de leur imagination que les adultes. Pour autant, les pièces jouées sont censées plaire également aux adultes, susceptibles d'y puiser d'autres richesses. « De 8 à 88 ans » est la devise de Sgaramusch, et la noirceur n'est pas absente de leurs spectacles. Ainsi, *Die schwarze Spinne*¹, créée en 2008, est une pièce qu'ils ne peuvent jouer dans les jardins d'enfants et les petites classes. Trop brutal. Il n'y a pas de sang qui gicle, mais la force de l'imagination des jeunes enfants plonge rapidement ceux-ci dans une panique profonde à l'évocation des abysses de cette araignée noire. Le mal.

N'est-ce pas trop compliqué pour les petits, se demandent les adultes ? Dans la salle, la question ne se pose plus. L'interactivité est de mise et l'enthousiasme des plus jeunes spectateurs est indéniable. Prendre les enfants au sérieux, plutôt que de les prendre par la main, est une recette qui fait ses preuves.

L'idée de monter une pièce s'inspirant du célèbre récit de Jeremias Gotthelf *Die schwarze Spinne* [*L'Araignée noire*] est apparue au fil des workshops et des stages dans les écoles où les deux artistes questionnent les élèves sur leurs fascinations et leurs envies. Ils en tirent des thèmes et écrivent avec eux des histoires. « Faites quelque chose de vraiment méchant ! », ont réclamé les enfants.

Un art scénique rock, punk et littéraire

Le théâtre de Sgaramusch est emblématique de cette Suisse au confluent des traditions artistiques francophones et germanophones. Dans la culture française, la distinction entre la haute culture et la basse culture, la culture populaire et celle de l'intelligentsia, n'existe pratiquement pas. Les chansons de Brel et Brassens sont traitées comme de la littérature, et la bande dessinée est considérée comme un art à part entière. Dans la tradition germanique par contre, la « E-Kultur » (« Ernste Kultur », la culture sérieuse) se distinguait jusqu'à récemment encore de la « U-Kultur »

1 Pour une analyse de cette mise en scène du Théâtre Sgaramusch et les réactions du jeune public nous renvoyons à la version française de la contribution d'Annina Giordano-Roth dans cet ouvrage, p. 147-156.

(« Unterhaltungskultur », la culture du divertissement). On n’y confondait pas la musique savante avec le « Schlager » (la chansonnette). La variété était bas de gamme par principe, et la bande dessinée traitée comme un sous-genre. Aujourd’hui, le domaine culturel alémanique accueille volontiers une culture plus « trash ». Une chance pour les Schaffhousois. Car l’art scénique de Sgaramusch joue sur les deux tableaux, rock, punk et techno, mais aussi pantomime, théâtre et littérature. Leur art ignore les tiroirs et les catégories.

Ce qui peut poser des problèmes aux structures de théâtre officielles : le théâtre pour enfants est souvent relégué à une pièce de Noël, destinée à être vue en famille. Quand le nouvel intendant du théâtre de la ville de Schaffhouse a reconnu les qualités de Sgaramusch et son public potentiel, et lui a offert la scène, ce sont les grands-parents qui se sont plaints. Ils emmenaient leur descendance à un événement culturel à but didactique, dans une institution de haut vol, chic et culturelle. L’esthétique souvent « trash » des pièces de la troupe indépendante les a rebutés d’emblée. Le théâtre de Schaffhouse a reçu pas moins d’une centaine de lettres et d’e-mails où des adeptes plus âgés du théâtre menaçaient de résilier leur abonnement si cette troupe était maintenue, raconte Stefan Colombo. Les enfants, eux, étaient pourtant visiblement ravis.

Un langage qui saute les frontières linguistiques et théâtrales

Le Théâtre Sgaramusch enjambe volontiers les frontières. Ainsi, la culture française leur tient à cœur, à ces deux artistes qui n’ont jamais maîtrisé ne serait-ce qu’un traître mot de la langue de Molière. Les membres de la troupe Vélo théâtre, basée à Apt en France, les ont beaucoup inspirés. Le théâtre de rue et le nouveau cirque, devenus spécialité française, continuent de leur plaire. Et ils trouvent des ponts vers cette simplicité scénique. Le langage qu’ils développent pour les petits et les grands saute d’ailleurs sans problème aussi les barrières linguistiques : à Yaoundé au Cameroun (dans une pièce traduite en anglais puis en français)² ou pendant leurs tournées en Allemagne et en Autriche

2 En novembre 2012 le Théâtre Sgaramusch a présenté son spectacle *Verbotte!* (à la lettre : *Interdit !*) dans le cadre du Festival Africain de Théâtre pour

avec des pièces qu'ils doivent traduire en « Hochdeutsch », le Théâtre Sgaramusch peut adapter son jeu. Les enfants, de quelque continent qu'ils soient, partagent de nombreux points communs. Ils sont moins tributaires de leur culture que les adultes.

La plus grande difficulté que pose la traduction des textes de Sgaramusch, originellement en dialecte alémanique, est la concision. Ce qui se dit en « Schwyzerdütsch » de façon très simple se transforme en de longues tirades en « Schriftdeutsch », cette langue artificielle créée pour écrire. Mais en Autriche et en Allemagne, le Schwyzedütsch n'a pas droit de cité.

Quoi qu'il en soit, le théâtre de Sgaramusch évite les détours et les conventions pour prendre le chemin le plus court, pour évoquer au plus simple une émotion déterminée. Comme les enfants, ils coupent court aux filtres de toute sorte. Ce qui n'exclut en rien les adultes. Le souhait le plus cher de Stefan Colombo et Nora Vonder Mühl serait un public mélangé, de tous les âges. Tous devraient pouvoir participer, à leur façon, mais intensément. Une des surprises pour les spectateurs est de découvrir quand l'autre rit, comment le voisin, le parent réagit. Le questionnement se fait social, intergénérationnel, comme sur la scène de la fête du village.

Surprise et liberté

Le rêve de Colombo serait qu'un enfant de lui-même se dise : « J'ai cinq francs dans ma tirelire : je vais aller au théâtre ! » On est encore loin du compte. Pour l'instant les jeux vidéo les fascinent en premier. Mais contre le virtuel, Sgaramusch ose parier sur le spectacle vivant. Le théâtre populaire, le « Volkstheater » des saltimbanques itinérants, n'est évidemment pas loin et les oriente en direction du théâtre de rue. La scénographe bernoise Renate Wunsch bricole, toujours avec les moyens du bord, des mondes magiques : une boîte en carton devient un bateau, un château, une porte vers un autre monde, un masque, un toit, un bouclier. Nous ne sommes pas loin du système de la cour de récréation où l'imagination est reine et royaume des enfants.

La surprise et la liberté se détachent comme deux mots-clés qui président à la destinée de Sgaramusch. Ils sont plutôt de vrais punks que des révolutionnaires de salon.

l'Enfance et la Jeunesse : <http://theatreduchocolat.yolasite.com/le-fatej.php>.

Il refusent d'être pédagogiques pour rester poétiques. Ils l'affirment haut et fort : « Les enfants sont plus près de la vie ! » Dans leurs pièces de théâtre, la morale fait défaut parce que leurs pièces ressemblent à la vie : une série d'histoires côte à côte, plutôt qu'un cercle parfait qui commence par A et finit par Z. Comme dans une journée qui passe et ne ressemble en rien à la suivante, la morale n'est pas intrinsèque. Ou comme le dit Stefan Colombo : « Une bonne journée, c'est déjà une bonne histoire. » Et les enfants, ces critiques sans merci, se reconnaissent dans les histoires souvent absurdes qui naissent et se déroulent sur scène avec leur logique propre.

Si les membres du Théâtre Sgaramusch renoncent à la pédagogie, qui n'a rien à chercher dans l'art, ils militent tout de même. Leur message est dans la forme de leur théâtre. Ils militent pour le spectacle vivant. Le plus vivant possible. Celui qui remue les tripes des adultes et fait crier les enfants de plaisir, sans gimmick, sans trucs, sans codes. Celui qu'ils défendent bec et ongles sur scène. C'est une chance qu'un jury d'adultes ait pu reconnaître leur valeur : cette puissance et cette vérité ; et leur ait décerné le Grand Prix suisse de théâtre / Anneau Hans Reinhart.

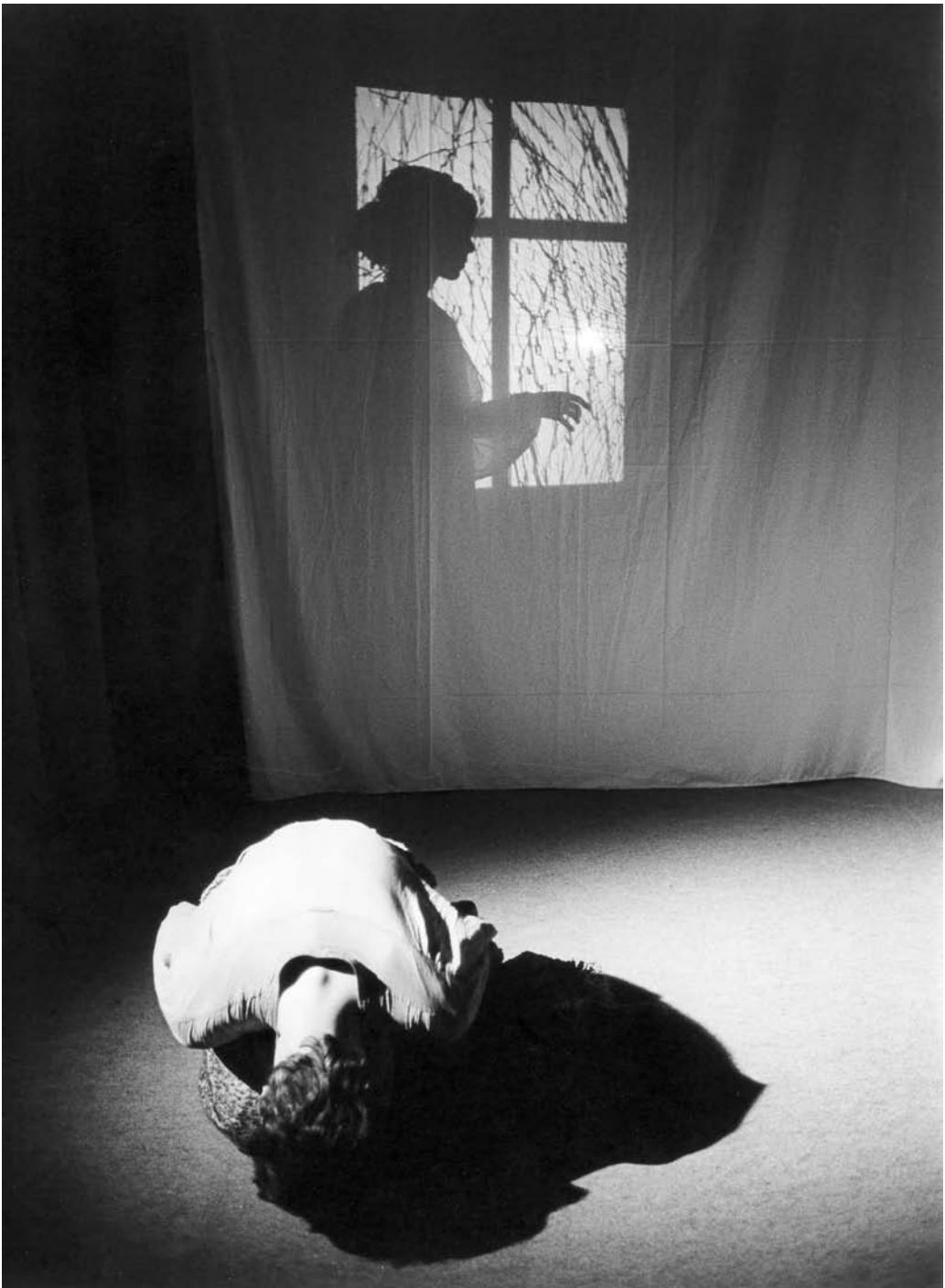
Andreas Klaeui

«Man kann Kindern alles zumuten»

Gespräch mit Sgaramusch-Gründer Urs Beeler

Résumé
Riassunto
Abstract

222–229



Urs Beeler (am Boden) und Anna Maria Tschopp (hinter dem Vorhang) in *S wilde Tier* von Med Reventberg. Premiere: Januar 1987, Jugendkeller, Schaffhausen. Regie: Paul Christ; Ausstattung: Ensemble; Kostüme: Barbara Wolfensberger
Foto: © Ruedi Staub

Résumé

Lorsqu'il s'agit des récompenses suprêmes du théâtre suisse, il est une sorte d'« éminence grise » de la scène indépendante : Urs Beeler, acteur et pédagogue de théâtre, a été responsable de la formation des comédiens du Théâtre HORA, et il a aussi fondé le Théâtre Sgaramusch. Il se souvient ici des débuts de la troupe. En 1982, lorsqu'il a créé le Chindertheater Sgaramusch, il n'y avait pratiquement pas de modèles à suivre. Juste le désir de faire un théâtre familial et de raconter de bonnes histoires. Urs Beeler a conçu des projets participatifs et imaginé des formes qui tissent un dialogue avec le public. Et, raconte-t-il, lorsqu'un enfant de six ans envoie après la représentation un dessin au dos duquel il a écrit « C'était triste et c'était beau », alors on sait, au-delà de tous les soucis, pourquoi on fait du théâtre. Après quinze ans d'activités, Urs Beeler a transmis le Théâtre Sgaramusch à Nora Vonder Mühl et Stefan Colombo – un « coup de chance », dit-il.

Riassunto

Parlando di massimi riconoscimenti, Urs Beeler può essere considerato una sorta di «eminenza grigia» della scena indipendente svizzera. È attore e pedagogo teatrale, è stato responsabile della formazione attoriale del Theater HORA, ed è inoltre il fondatore del Theater Sgaramusch. Nell'intervista rievoca gli esordi. Quando ha istituito il Chindertheater Sgaramusch, nel 1982, a Sciaffusa non c'erano modelli a cui ispirarsi, ma il desiderio di proporre spettacoli per famiglie e raccontare buone storie. Urs Beeler ha creato progetti teatrali partecipativi e formati che incentivano il dialogo con il pubblico. E quando un bambino di sei anni, dopo la rappresentazione, invia un disegno e scrive sul retro: «È stato triste e bello», si capisce perché si fa teatro, al di là di ogni difficoltà. Dopo quindici anni, Urs Beeler ha affidato la direzione del Theater Sgaramusch a Nora Vonder Mühl e Stefan Colombo – un «colpo di fortuna», come afferma lui stesso.

Abstract

When it comes to the highest awards in the theatre world, Urs Beeler is something of an “éminence grise” in the independent scene in Switzerland. An actor and theatre educator, he was not only director of the training programme at Theater HORA, but also the founder of Theater Sgaramusch. Reminiscing about the early days, Urs Beeler recalls that when he founded his children's theatre in Schaffhausen in 1982, few role models existed. But what did exist was the desire to make family theatre. And to tell good stories. He developed participatory plays and theatre forms that sought to create a dialogue with the audience that went beyond the stage. And if a six-year-old then sent a drawing after the performance with “It was sad and beautiful” written on the back, it was instantly clear that what the troupe was doing was worth all the trouble. After fifteen years at the helm, Beeler handed over Theater Sgaramusch to Nora Vonder Mühl and Stefan Colombo – a “stroke of luck” as he says.

Andreas Klaeui

«Man kann Kindern alles zumuten»

Gespräch mit Sgaramusch-Gründer Urs Beeler

Wenn es um höchste Theaterpreise geht, ist Urs Beeler so etwas wie eine «Graue Eminenz» der freien Szene in der Schweiz: 2013 erhält Julia Häusermann den Alfred-Kerr-Darstellerpreis, sie wurde in der TheaterWerkstatt und der Schauspielausbildung des Theaters HORA von Urs Beeler ausgebildet. 2016 erhält das Theater HORA mit Urs Beeler als Ausbildungsleiter den Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring. 2018 erhält das Theater Sgaramusch dieselbe Auszeichnung, Gründervater ist Urs Beeler. Im Gespräch erinnert er sich an die Anfänge.

Andreas Klaeui: Urs Beeler, 1982 waren Sie vierundzwanzig, hatten das eidgenössische Diplom als Turn- und Sportlehrer I+II in der Tasche und auch Erfahrungen mit einer professionellen Theaterausbildung an der Mimenschule Ilg Zürich – da standen Ihnen viele Wege offen. Wie kamen Sie dazu, ein Theater für Kinder und Jugendliche auf die Beine zu stellen?

Urs Beeler: Eigentlich war der Grund Schulmüdigkeit. Ich kam direkt aus Schule und Studium, parallel dazu die Bewegungstheater-Schule, hatte meine Diplomarbeit abgeschlossen und genug von der Theorie. Ich hatte die Nase voll von Schulbetrieb, Absenzenkontrollen und Testaten.

AK: Wollten Sie auf die Bühne, performen?

UB: Schon bei der Diplomausbildung hatte ich vor allem Freifächer in dieser Richtung belegt: Darstellendes Spiel, Tanz, Ausdruckstanz; auch klassische Pantomime hatte mich damals total fasziniert. Es war die Zeit, als sich das Kinder- und Jugendtheater von den Weihnachtsmärchen freispielte und zu einem emanzipatorischen Theater entwickelte. Das interessierte mich, und aus dieser Affinität zum Theater und zu Kindern und Jugendlichen ist die Idee entstanden, selbst mit einem Mitspielstück einzusteigen. Das war 1982 *Dä Spielzügkönig*¹ mit Start im Schaffhauser Ferienpass. Wir waren damals zu zweit auf der Bühne, die Musik- und Bewegungspädagogin Susanne Meister und ich. Wir haben das Stück dann etwa achtzig Mal gespielt. Aus dieser Produktion ist 1982 das Chindertheater Sgaramusch, wie es damals hiess, entstanden: um weitermachen zu können und diese Arbeit zu etablieren, mit einem Verein im Rücken.

AK: Gab es für Sie damals auch Vorbilder?

UB: Zu der Zeit: eindeutig nein. Ich wusste gar nicht so viel über die Szene. Wir waren etwas abgeschottet in Schaffhausen. Das Berliner Grips-Theater oder die Basler Spilkische, Paul Steinmann, Jean Grädel und die Truppe Spatz & Co aus Baden lernte ich erst später kennen. Bekannt war mir Die Claque Baden, weil mein Bruder dort als Schauspieler engagiert war. Aber als uns klar wurde, dass wir ein zweites Stück machen wollten, fingen wir auch an, uns umzuschauen.

AK: Und wieso wollten Sie ausgerechnet Theater für Kinder machen?

UB: Das war eine Affinität, die aus dem Schulstudium erwachsen war. Da musste ich ja alle Stufen durchlaufen. Für mich waren dabei die Jüngeren immer die spannenderen: weil sie freier sind, mehr auf der spielerischen Ebene agieren, das hat mir gefallen. Aber das Problem war, dass man in diesem Bereich als Sportlehrer kaum Stellen bekam, das Fach wurde von den Primar- und Sekundarlehrern abgedeckt. Deshalb bin ich an der Kantonsschule gelandet als Turnlehrer mit einem halben Pensum – was mir finanziell

¹ Detaillierte Informationen zu dieser und allen Produktionen des Theaters Sgaramusch von den Anfängen bis heute finden sich im Werkverzeichnis, S. 285–291.

die Sgaramusch-Geschichte erst ermöglicht hat. Aber auch da wieder: Ich habe vor allem Freifächer unterrichtet, Tanzen, ich konnte das Kindergärtnerinnen-Seminar übernehmen und habe den angehenden Kindergärtnerinnen und hie und da mal einem männlichen Kindergärtner vor allem Darstellendes Spiel beigebracht.

AK: War die Tätigkeit als Sportlehrer also mehr ein Vorwand?

UB: Wenn's nicht ums Spielen ging: ja. Weg vom Schleuderball, weg vom Speerwerfen, weg von der Rundlaufbahn. Das war schon so etwas wie eine Initialzündung, weil ich mich dann bald einmal entscheiden musste: Mache ich jetzt Theater oder arbeite ich auf der schulischen Ebene weiter?

AK: Weil das Theater auch ein Erfolg war?

UB: Nein, überhaupt nicht. Alles andere!

AK: Auch innerhalb der Szene nicht?

UB: Wir waren auch innerhalb der Szene eher abgeschnitten. Das hatte einen Grund: Mitspieltheater ist immer eine Gratwanderung. 1983 wurden wir zum Kinder- und Jugendtheatertreffen der ASTEJ in Baden eingeladen und hatten eine wirklich schwierige Vorstellung – das war für uns so etwas wie der Todesstoss in der Szene. Daraufhin zog man weite Kreise um uns; und es war für uns ein steiniger Weg zurück.

AK: Aber er fand statt.

UB: Wir wurden 1987 wieder nach Bern zum Kinder- und Jugendtheatertreffen eingeladen und spielten dort *S wilde Tier* nach Med Reventberg in der Regie von Paul Christ, parallel mit dem Théâtre de la Grenouille aus Biel, das eine französische Version desselben Stücks aufführte.

AK: War das ein Zufall?

UB: Es war ein absoluter Zufall – und es war sehr spannend, weil die beiden Inszenierungen komplett verschieden waren. Bei uns hat der Jazz-Bassist Michael Pfeuti als Erzähler mitgespielt und die Schauspielerin Anna Maria Tschopp.

Susanne Meister, mit der ich Sgaramusch gegründet hatte, hat sich nach der Eigenproduktion *Ännet dä Gränzä*, unserem ersten Vorspielstück, zurückgezogen und sich wieder vermehrt der Musik- und Bewegungspädagogik gewidmet.

AK: Anna Maria Tschopp war bereits 1986 in Staffan Göthes *E Nacht im Februar* in der Dialektbearbeitung und Regie von Paul Steinmann dabei. Zusammen haben Sie als Zweierformation weitergespielt.

UB: 1988/89 entstand eine Koproduktion mit Jordi Vilardaga und Claudia Rüegegger vom momoll theater in Wattwil, *Sversunkeni Land* von Ad de Bont; hier bin ich Stefan Colombo begegnet. 1989 haben Claudia Rüegegger, Henrique Köng und ich auch das zehnte Kinder- und Jugendtheatertreffen organisiert, das vom 26. Oktober bis 4. November 1989 in Zürich stattfand. 1992 kam Beat Fähs *Max* in der Regie meines Bruders Enrico Beeler als Klassenzimmerstück heraus. Mit *Schimmer & Chnorz [Dussel und Schussel]* von Ad de Bont hat er 1995 gleich noch ein weiteres inszeniert, wie später auch Jordi, bis ich 1997 Sgaramusch an Nora Vonder Mühl und Stefan Colombo übergeben habe.

AK: Sie haben sich also damals eher vom Mitspiel-Theater weg zur Repräsentation entwickelt?

UB: Wir konnten die Erwartungen nicht mehr erfüllen. Schon beim *Spielzügkönig* 1982 hatten wir am Ende bis zu 80 Zuschauende – wir konnten nicht mehr alle einbinden. Es konnten zwar alle irgendwie mitspielen, mindestens die Hälfte war irgendwann mal auf der Bühne, die andere Hälfte konnte immerhin aus dem Zuschauerraum mitagieren. Aber es hat für uns nicht mehr wirklich funktioniert. Da haben wir uns entschieden, die Dinge zu trennen: Einerseits machten wir Workshops, andererseits spielten wir vor. Damals kam es auch zu ersten inklusiven Kontakten mit Menschen mit einer Beeinträchtigung. Ich kann mich noch sehr gut erinnern: Wir probten in einem Dachstock, und ein Kind ist mir in die Balken gestiegen. Ein Autist. Das war eine erste intensive und zugleich tolle Erfahrung für mich, wie gehe ich – möglicherweise – mit einem Autisten um? Auch das war wieder eine Initialzündung auf verschiedenen Ebenen.

AK: Aber zunächst gingen Sie 1992 für vier Jahre ins Schauspielensemble am Städtebundtheater Biel-Solothurn.

UB: Schon 1989 hatte ich über meine Arbeit am Sommertheater Schaffhausen² auch die freie Gruppe Coprinus kennen gelernt. In dieser Zeit lief vieles parallel: ein weiteres Sommertheater³, Biel/Solothurn und immer Sgaramusch. Bei *Marat/Sade* lernte ich dann Nora Vonder Mühl kennen. Sie fiel mir als ruhige, sehr engagierte Spielerin auf, und ich glaube, sie hat auch gleich noch die Regieassistenz gemacht. Ich hielt den Kontakt mit ihr und engagierte sie schliesslich als Regieassistentin bei meiner letzten Sgaramusch-Inszenierung, *Sir Fred – die Ballade vom Ritter, der sich vor fast nichts fürchtete*⁴ nach dem Bilderbuch von Barbara Shook Hazen und Tony Ross 1996.

AK: Wie erinnern Sie Ihre Zusammenarbeit mit Nora Vonder Mühl?

UB: Es fällt mir auch heute noch schwer, auf den Punkt zu bringen, weshalb ich mit jemandem zusammenarbeiten möchte. Klar gibt es bestimmende Inhalte. Aber letztlich bleibt für mich doch hauptsächlich das Gefühl für eine Person. Bei Nora war es auch ihre präzise, unaufdringliche Art, das Engagement, eine offene neugierige Ausstrahlung ohne die bekannten Schauspielerallüren. Ich hatte den Eindruck, sie interessiert sich wirklich für Kinder- und Jugendtheater.

AK: Wie kam es darauf zum Wechsel und Ihrem «Abgang» von Sgaramusch?

UB: Aus verschiedenen Gründen. Teilweise ganz privat: Ich wohnte schon nicht mehr in Schaffhausen, für Coprinus hatte ich den Wohnsitz als Wochenaufenthalter nach Zürich verlegt. Weil ich dann nach zwei Jahren bei Coprinus

2 *Romulus der Grosse* von Friedrich Dürrenmatt, Regie: Josef Arnold, 1989.

3 *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* von Peter Weiss, Regie: Jordi Vilardaga, 1995.

4 Zu dieser Produktion siehe auch das Interview von Alexandra Kedves mit Stefan Colombo und Nora Vonder Mühl in vorliegendem Band sowie das Werkverzeichnis, S. 45-46 und 286.

ausgestiegen bin und statt dessen nach Biel oder Solothurn pendelte, wurde mir dieses Dreieck Schaffhausen – Zürich – Solothurn mit der Zeit zu viel. Die Distanz zu Schaffhausen wurde immer grösser. Ich hatte mich von der Stadt entfremdet. Die Aufbauzeit mit Sgaramusch hat viel Kraft gekostet, für die einen war ich der Turnlehrer geblieben, der auch noch Theater macht: So was braucht man ja dann nicht noch eigens zu unterstützen. Den andern musste ich in jeder Subventionsperiode, bei jedem neuen Amtsinhaber das Theater von Grund auf neu erklären – ich war müde. Ich fühlte mich ein bisschen wie in dem Lied von Dieter Wiesmann, *Blos e chlini Stadt*. Gleichzeitig war mir wichtig, dass diese Aufbauarbeit nicht verloren ging. Es war ein Glücksfall, dass ich das Theater an Nora übergeben konnte. Stefan Colombo kannte ich persönlich weniger gut. Mir war bekannt, dass er viel dramaturgische Arbeit für das momoll theater geleistet hat, mit dem er lange und gerne zusammen arbeitete. Nora sollte selbst entscheiden, wen sie beiziehen will. Aber die Kombination der beiden Geschlechter, wie auch dramaturgisches Knowhow einbringen zu können, erschien mir schon sinnvoll. Zudem waren beide in Schaffhausen verwurzelt. Das fand ich perfekt.

AK: Nora Vonder Mühl und Stefan Colombo haben dann schnell zu der für sie typischen Erzählform gefunden und Sgaramusch eine eigene Ästhetik gegeben.

UB: Ich habe mich ganz zurückgezogen. Sie haben sich auch schnell aus der ländlichen Idylle der Turnhalle von Büsingen in die Stadt verlegt. Sie haben vieles verändert, und ich habe das gut gefunden: Es ist wichtig, dass sie das machen, was sie machen wollen. Mir war klar: Wenn sie eine Hilfestellung von mir haben wollen, stehe ich ihnen mit Rat und Tat zur Verfügung, aber ich mische mich nicht ein.

AK: Was schätzen Sie an der Arbeit von Nora Vonder Mühl und Stefan Colombo?

UB: Dass sie die Sache ernst nehmen – und ganz besonders ihren Durchhaltewillen, was mich natürlich in meinem Entscheid auch bestätigt und ein wenig stolz macht. Es passiert ja sehr oft, dass das Kinder- und Jugendtheater bloss als Sprungbrett für sogenannt Höheres, also das «richtige

Theater», an einem «richtigen Haus» oder zumindest vor erwachsenem Publikum, missbraucht wird.

AK: Wenn Sie an Ihre vierzehn Sgaramusch-Jahre zurückdenken, was für ein Theater wollten Sie damals machen, ganz grundsätzlich?

UB: Wir wollten Familientheater machen. Wir wollten gute Geschichten erzählen. Wir haben das Gespräch über die Rampe hinaus gesucht. Wir hatten schon zu der damaligen Zeit etwas dagegen, wenn man einfach den Kinderwagen ins Theater stellt und einkaufen geht. Wir wollten in die Schulen hinaus. Deshalb haben wir die Schulzimmerstücke entwickelt. Wir wollten etwas bewegen: aber nicht auf der didaktischen Ebene, nicht mit dem Zeigefinger. Der Versuch war letztlich der, ein Publikum da abzuholen, wo es heranwächst. Geschichten, die uns gefallen haben – die wollten wir spielen!

AK: Was waren Ihre Stoffe, was hatten die Geschichten für Inhalte?

UB: Es waren existenzielle Stoffe. *S versunkeni Land* von Ad den Bont 1989 zum Beispiel: Da geht es um eine Auseinandersetzung mit dem Tod. Für Kinder! Das ist natürlich nicht überall auf Gegenliebe gestossen. Ich erinnere mich lebhaft an trampelnde und türschlagende Abgänge von hallenden Holztribünen. Viele fanden, das geht überhaupt nicht, so was kann man Kindern nicht zumuten.

AK: Man kann Kindern alles zumuten?

UB: Man kann Kindern alles zumuten. Auch daran erinnere ich mich: Ich habe just zu diesem Stück von einem sechsjährigen Knaben eine berührende Zeichnung bekommen. Hintendrauf hat er geschrieben: «Es war traurig und schön».

AK: Besser kann man's nicht sagen.

UB: Nein, das kann man nicht. Es war so toll. So was ist die schönste Motivation.

AK: Was wünschen Sie dem Theater Sgaramusch für die Zukunft?

UB: In erster Linie weitere solche jungen Motivations-schübe – aber auch ein waches Auge, offenes Ohr und pulsierendes Herz für das Junge Theater. Da weiss man über alle Sorgen hinweg, wofür man etwas macht. Aber klar, leben kann man davon nur bedingt, und da gerade für das Kinder- und Jugendtheater die Zeiten wieder schwieriger geworden sind – überall geht es nur noch um Quoten –, wünsche ich Behörden und Veranstalter, die Mittel frei machen wollen für dieses Theater.

Andri Beyeler

Geschichte mit dem Theater Sgaramusch

Résumé
Riassunto
Abstract

232-235

Résumé

Était-ce un soir de février ? Andri Beyeler n'en est plus sûr. Dans tous les cas, sa première rencontre avec le Théâtre Sgaramusch a eu lieu dans la salle de musique de l'école de Neunkirch, une petite ville de campagne dans la région de Klettgau, au milieu des années 1980. « There's only one good use for a small town / You hate it and you'll know you have to leave », chante Lou Reed. Mais, avec les petites villes, il y a un deuxième « bon usage » : on s'y croise à nouveau, tôt ou tard. Le rapport d'Andri Bayeler au Théâtre Sgaramusch est lié à cela, et ce texte aussi – un récit personnel et poétique sur l'interaction entre le théâtre et le spectateur (grandissant), sur les moments où l'on assiste aux spectacles, se rencontre, se perd de vue, devient adulte, et où l'on se retrouve, avec de nouveaux enfants.

Riassunto

Andri Beyeler non ricorda se fosse una sera di febbraio. Tuttavia, il suo primo incontro con il Theater Sgaramusch è avvenuto verso la metà degli anni Ottanta, nell'aula di canto della scuola di Neunkirch, una cittadina di provincia nel Klettgau. «There's only one good use for a small town / You hate it and you'll know you have to leave», canta Lou Reed. Ma perlomeno il secondo «uso» di una piccola città può essere positivo, cioè che prima o poi ci si rivede. Il rapporto dell'autore con il Theater Sgaramusch è legato a questo aspetto, e quindi anche il suo testo – un resoconto molto personale dell'interazione fra il teatro e lo spettatore (durante la sua crescita): assistere agli spettacoli, incontrarsi, perdersi di vista, diventare adulti, ritrovarsi, con nuovi bambini.

Abstract

Whether it was a February evening, Andri Beyeler can no longer remember. What he does remember, however, is that it was sometime in the mid-1980s, in the singing hall of the school in Neunkirch, a small country town in Klettgau, when he encountered Theater Sgaramusch for the first time. "There's only one good use for a small town / You hate it and you'll know you have to leave," sings Lou Reed. But the second use for a small town can be equally as good – because sooner rather than later you are certain to run into each other a second time. This motif reflects his relationship to Theater Sgaramusch and is also the subject of his text, which is a particularly personal account about the interplay between theatre and the experiences of the (growing) author as a spectator: about seeing, meeting, losing contact, growing up, and reuniting again with new children.

Geschichte mit dem Theater Sgaramusch

«There's only one good use for a small town / You hate it and you'll know you have to leave», singt Lou Reed auf einer Platte, die ich irgendwann in Christians Zimmer herumstehen sah. Und weil mir von diesem Song eigentlich nur dieser catchy Satz, den ich später für eigene Zwecke eingedeutscht geborgt habe, geblieben ist – ich erinnere mich noch nicht mal mehr an die Musik dazu –, weiss ich nicht, ob Lou Reed auch vom zweiten Gebrauch einer Kleinstadt singt, der zumindest gut sein kann, nämlich dass man sich in einer Kleinstadt eher früher als später auch ein zweites Mal über den Weg läuft. Und genau hiervon, will mir scheinen, handelt meine Beziehung zum Theater Sgaramusch und darum vermutlich auch dieser Text, auch wenn er zunächst nicht von einer Kleinstadt erzählt, sondern von einer Kleinstadt.

Ob es ein Abend im Februar war, weiss ich nicht mehr. Jedoch dass es im Singsaal der Schule Neunkirch geschah, Landstädtchen im Klettgau, und etwa Mitte der achtziger Jahre, als ich dem Theater Sgaramusch zum ersten Mal begegnete. Die besagte Gruppe gab hier *E Nacht im Februar* des schwedischen Autors Staffan Göthe – ein Name, der mir auch im Folgenden so geschrieben immer besser gefiel denn mit «oe» – zum Besten, bis heute eines meiner Lieblingsstücke des Jungen Theaters. Einzelne Bilder sind geblieben. Wie Urs Beeler¹, der einen Autofahrer spielt, den Knaben,

1 Zu den ersten fünfzehn Jahren des Theaters Sgaramusch siehe das Interview von Andreas Klæui mit Urs Beeler in diesem Band, S. 222–229.

den Anna Maria Tschopp verkörpert, einlädt, mit ihm das Weite zu suchen zum Beispiel. Aber auch, wie Lucky Luke auf Jolly Jumper über den oberen Rand des Bühnenbildes trabt. Geblieben ist mir aber auch anderes: Etwa, dass ein Bühnenbild nach der Vorstellung wieder abgebaut werden muss, ebenso eine technische Einrichtung. Und dass ein Singsaal vor und nach einem Gastspiel einer Theatergruppe wieder ein Singsaal ist. Als wäre nichts gewesen. Und dass trotzdem etwas weitergeht in der Person, die während der Vorstellung in diesem Singsaal sass und hier nun wieder fidele Lieder zu schmettern versucht. Geblieben ist vor allem aber auch das Theater Sgaramusch als solches, kaum eine Produktion, die ich im Folgenden nicht gesehen habe. Wodurch sich neue Horizonte ergaben, neue Welten zuweilen auch, ebenso persönlicher Austausch mit Urs Beeler, Briefe an und von. Zumindest bis sich die Pubertät dann doch durchgesetzt hatte.

Dann die estate italiana, die Siege Kameruns und das momoll theater, das nach einem ebensolchen auf einer Überlandpartie sozusagen in Neunkirch, Landstädtchen im Klettgau, gastierte und zwar mit der Bearbeitung eines Stückes von Jura Soyfer, ein Autor, mit dem ich mich bis heute leider viel zu wenig beschäftigt habe. Auch von dieser Inszenierung sind mir Bilder geblieben, ich meine etwa, Colombo zum ersten Mal auf einer Bühne agieren gesehen zu haben, gleichsam eingebrannt hat er sich mir als Pfeife rauchender und einen Rock tragender Eingeborener.

Wenn nun auch vom momoll theater die Rede ist und dies im Kontext mit dem Theater Sgaramusch, so wäre es ein Leichtes, über die Koproduktion der beiden, *S' versunkeni Land*, zu schreiben zu beginnen, über Ad de Bont vielleicht, ein weiterer Lieblingsautor. Man kann sich aber auch, wie ich es hier tue, an die zweite Schnittstelle begeben, die zwischen den beiden genannten Theatergruppen liegt, oder genauer: zwischen Bank und Stuhl. Denn gleichsam der Vorgänger des jugendclub momoll theater, der seit mittlerweile Jahrzehnten eine Institution in Schaffhausen ist, begann einst am institutionellen Rockzipfel des Theaters Sgaramusch. Als Theater Sgaramusch Jugendclub eben. Es fand eine Produktion unter diesem Label statt, und der Wechsel in der Anbindung brachte dieser einen Produktion nach ihrer Dernière ein Dasein unter dem Tisch ein. Dabei war das, was hier passierte, in dieser Art und an diesem Ort so neu wie aufregend, es entfaltete sich auch entsprechend.

Und fand danach so auch nicht mehr statt. Theater, das sich an Jugendliche und Erwachsene richtete, dargebracht von jugendlichen und erwachsenen Laiendarstellerinnen und -darstellern. Wobei ich als Beteiligter und Befreundeter natürlich befangen bin. Darüber hinaus begegnete ich, meine ich zumindest, in diesem Kontext dann auch Colombo häufiger. Ich erinnere mich an Gespräche über das Theater hinaus, an Meinungs austausch über Comics und Diskussionen über die von uns beiden geschätzte – von wem nicht im Schaffhausen der neunziger Jahre – britische Band *And all because the lady loves*. Und dass Colombo der einzige mir bekannte Mensch war, der *Blue Ribbon* rauchte.

Nora begegnete ich in der nächsten Schaffhauser Theaterinstitution, dem Schaffhauser Sommertheater, und also im Sommer, und zwar in demjenigen von 1995, irgendwo ums Münster herum. *Marat/Sade* von Peter Weiss.² Und dann übernahmen sie und Colombo auch schon das Theater Sgaramusch. Ich erinnere mich an den Anfangselan. Der sich nebst der eigentlichen Theaterarbeit auch im Umbau des Hauses an der Bachstrasse zeigte. (Ich erinnere mich, dabei durch einen Boden gefallen zu sein und dies unbeschadet überstanden zu haben. Und dies noch nicht mal metaphorisch.) Ich erinnere mich an Dämpfer, an das Zurückgreifen auf Märchen erst und dann auf die Geschichten von Kindern. Und dass irgendwann die Musik von Big Olifr M. Guz³ stammte und der Flyer von Remo, die man beide in diesem Kontext so nicht erwartet hätte, verortete ich doch ersteren – sowohl solo als auch als Aeronaut – relativ ausschliesslich als Werk t ä t i g e r im Labor der Popmusik für eine bessere Welt und letzterer war für mich recht eigentlich so etwas wie die Verkörperung des Schaffhauser Undergrounds.

Meinerseits folgten Jahre des Mitbekommens und des Aufschnappens, aber nicht mehr wirklich des Hin gehens und so auch nicht mehr des Hinsehens. Mal ein Satz der Schwester, die dann und wann beteiligt war, mal zwei, drei Wortbrocken eines Freundes, der sonstwie damit zu tun hatte, der Bericht eines anderen Freundes, der mit den Kindern eines dritten Freundes eine Vorstellung besuchte. Ein Artikel in der Zeitung, ein Flyer im Briefkasten, Vereinsmitgliederinformationen.

2 Mehr dazu im Interview von Andreas Klaeui mit Urs Beeler in diesem Band, S. 226.

3 Zur Zusammenarbeit von Big Olifr M. Guz (Oliver Maurmann) mit Sgaramusch siehe seinen Beitrag in diesem Band, S. 205–208.

Schliesslich dann doch wieder über den Weg laufen und also schauen gehen. Am Ort, in dem ich wohne, von einer hiesigen Lieblingsband als Kleinstadt besungen. *Alleidihei*, allein der Titel verpflichtet schon, *Knapp e Familie* auch, wobei der Titel hier eher nicht verpflichtet.⁴ Und sehen, wie sich das Theater Sgaramusch noch immer gleichsam aus dem Nichts eine Welt erspielt. Mit welcher Unmittelbarkeit dies geschieht. Wie also Situationen etabliert werden, und wie wieder mit ihnen gebrochen wird. Wie das Spiel mit der Geschichte mitgeht, wie also Nora und Colombo als Spielende sich dort hinbegeben, wo sie die Geschichte hinträgt. Alles nur einen Schritt weit entfernt. Immer gleich um die Ecke. Ein permanenter Haken, der geschlagen wird. Und ich als Zuschauender werde dabei mitgenommen.

Und wenn jetzt noch was fehlt, oder aber ich mir zum Schluss was wünschen dürfte, so beträfe dies weniger Marlene Dietrich als vielmehr Rosa Luxemburg, würde ich doch ausgesprochen gern Colombos von ihr handelndes Stück *Ische Mole Meitli gsii* auf einer Bühne erleben und damit nicht nur meinen Lieblingstext von ihm, sondern ein zweites meiner liebsten Stücke des Jungen Theaters überhaupt.

4 Zu *Alleidihei* und *Knapp e Familie* siehe auch das Interview von Alexandra Kedves mit Nora Vonder Mühl und Stefan Colombo sowie den Beitrag von Carol Blanc in diesem Band, S. 49ff. bzw. 183ff.

Dossier

**Vier Gespräche zum
Theater für ein
junges Publikum**

**Quatre entretiens sur le
théâtre jeune public**

**Quattro interviste sul
teatro per un
pubblico giovane**

**Four Conversations
on Theatre for
Young Audiences**

Yvonne Schmidt

**«Eine gute Produktion
für ein junges
Publikum ist einfach eine
gute Produktion»**

Gespräch mit Laura Graser vom Kulturzentrum
Les Rotondes in Luxemburg

Résumé
Riassunto
Abstract

241–249



Im Bild von vorne nach hinten Nora Vonder Mühl, Stefan Colombo, Frida Leon Beraud, Frauke Jakobi und Julius Griesenberg in *Changing Winds*. Premiere: 12. Oktober 2010, Les Rotondes, Luxemburg. Regie: Eva Bal; Choreographie: Ives Thuwis; Ausstattung: Bocena Civic Foto: © Daniel Clarens

Résumé

Ces dix dernières années, le centre culturel Les Rotondes s'est établi, à Luxembourg, comme un lieu unique en son genre, considérant le théâtre pour le jeune public non pas comme une discipline isolée, mais comme une démarche artistique parmi d'autres. Le Théâtre Sgaramusch y a déjà présenté plusieurs productions. Pour Laura Graser, responsable du domaine des arts de la scène, le centre culturel reflète l'hétérogénéité de la société luxembourgeoise. Le théâtre pour enfants et adolescents s'intègre dans un programme interdisciplinaire composé de musique, de danse, d'arts visuels, de conférences et de formats permettant les échanges avec la société. Il est ainsi un moteur important pour la participation culturelle. En s'adressant librement au public, en jonglant avec les langues de manière ludique, en liant de manière créative art de la scène et musique, et grâce à la diversité des formes théâtrales de ses spectacles, le Théâtre Sgaramusch s'insère parfaitement dans l'offre des Rotondes, explique Laura Graser.

Riassunto

Negli ultimi dieci anni Les Rotondes è riuscito a imporsi, nella città di Lussemburgo, come un centro culturale unico nel suo genere, in cui il teatro per un pubblico giovane non è un settore marginale, ma un approccio artistico fra i tanti. Il Theater Sgaramusch è stato invitato a più riprese a presentare i propri spettacoli. Laura Graser, responsabile del programma delle arti sceniche, descrive Les Rotondes come un luogo che riflette l'eterogeneità della società lussemburghese. Integrato in un cartellone interdisciplinare di musica, arti visive, danza, conferenze e formati che favoriscono l'interazione sociale, il teatro per bambini e ragazzi è un importante motore di partecipazione culturale. Secondo Laura Graser il Theater Sgaramusch, grazie al suo modo informale d'interagire con il pubblico, alla maniera con cui gioca con le lingue, alla combinazione creativa di teatro e musica che caratterizza molte delle sue produzioni e alla grande varietà delle forme teatrali sperimentate, s'inserisce alla perfezione nell'offerta culturale delle Rotondes.

Abstract

At the Rotondes – a unique arts centre that has become an established part of the cultural landscape in Luxembourg City over the past ten years – theatre for young audiences is not seen as an isolated field but as one artistic approach among many. Theater Sgaramusch has been invited to perform there several times. Laura Graser, programme director of the performing arts, describes the centre as a place that reflects the heterogeneity of Luxembourg society. Embedded in an interdisciplinary programme of music, visual arts, dance, conferences and platforms for public debate, children's and youth theatre is a powerful tool for driving participation in cultural life. With their informal way of addressing the audience, their playful use of language(s) and their creativity in combining stage art and music in many of their works along with the variety of their theatrical forms, Laura Graser finds Theater Sgaramusch a perfect fit for the Rotondes.

Yvonne Schmidt

«Eine gute Produktion für ein junges Publikum ist einfach eine gute Produktion»

Gespräch mit Laura Graser vom Kulturzentrum
Les Rotondes in Luxemburg

Die Rotondes in Luxemburg-Stadt sind ein aussergewöhnlicher Ort. In zwei alten Lokschruppen auf dem Gelände des hauptstädtischen Bahnhofs hat sich in den vergangenen zehn Jahren ein Kulturzentrum etabliert, das Bühnenkunst, Musik und bildende Kunst sowie ein breit gefächertes Angebot an Konferenzen, Mitmachprojekten und Workshops für jedes Alter unter einem Dach vereint. Das Theater Sgaramusch war bereits mit *Changing Winds* (2010), *Verbottet!* (2016) und *Dingdonggrüezi* (2017 und 2018) in den Rotondes zu Gast. In dieser Saison stehen *Knapp e Familie* und *Liebe üben* auf dem Spielplan. Der Blick nach Luxemburg im Gespräch mit Laura Graser, Verantwortliche für das Bühnenprogramm der Rotondes, beleuchtet Chancen und Herausforderungen des Kinder- und Jugendtheaters aus europäischer Perspektive.

Yvonne Schmidt: Wie wurden Sie auf das Theater Sgaramusch aufmerksam?

Laura Graser: *Wolfunterm Bett*¹ war die erste Sgaramusch-Produktion, die ich gesehen habe. Das war 2006 auf dem Schächpir Festival in Linz. Seitdem verfolge ich ihre Arbeit mit grossem Interesse. Wie sie auf das Publikum zugehen, es direkt ansprechen, die Ungezwungenheit und der Humor von Sgaramusch auf der Bühne gefallen mir sehr. Hinzu

¹ Zum Entstehungsprozess von *Wolfunterm Bett* siehe den Beitrag der Regisseurin Carol Blanc in diesem Band, S. 181ff.

kommt in einigen Inszenierungen die spannende Einbindung der Musik. Mir gefällt auch die starke Bühnenpräsenz und das komplizenhafte Zusammenspiel von Nora Vonder Mühl und Stefan Colombo auf der Bühne.

YS: Wie würden Sie die Ästhetik von Sgaramusch beschreiben?

LG: Diese Gruppe besitzt die ausserordentliche Fähigkeit, auf eine humorvolle, etwas freche und ungezwungene Art fantasievoll mit Geschichten und mit Sprache zu jonglieren. Ihren Ansatz, auch aktuelle Themen – z. B. Wohnen und Zuhausesein in *Dingdonggrüezi*² oder die Familie heute in *Knapp e Familie* – auf eine verspielte Art und mit wenigen Mitteln für ein junges Publikum zugänglich zu machen, finde ich sehr überzeugend. Sgaramusch vermag komplexe Themen zu behandeln, ohne didaktisierend zu wirken und lässt gleichzeitig verschiedene Interpretationsebenen für erwachsene und jüngere Zuschauende zu. Es braucht nicht viele Mittel, um wirksam zu erzählen. Das ist übrigens ein Merkmal, das ich auch bei anderen Künstlerinnen und Künstlern beobachte: Die Tatsache, dass Theater für ein junges Publikum oft mit geringen Mitteln auskommen muss, kann auch eine Chance sein, indem man eine Produktion auf das Wesentliche verdichtet. Anstelle grosser Ensembles stehen auch die Schauspieler von Sgaramusch meist nur zu zweit auf der Bühne und das Bühnenbild beschränkt sich auf wenige Requisiten. Wie viele Inszenierungen von Sgaramusch beweisen, kann das Intimistische eine grosse Kraft entfalten.

YS: Wie hat das Publikum in Luxemburg darauf reagiert?

LG: *Dingdonggrüezi* im März 2017 war ein grosser Publikumserfolg, so dass die Produktion sogar nochmals im Rahmen unseres Marionettefestival im Mai dieses Jahres programmiert wurde. Wie immer gelingt es Sgaramusch auch bei dieser Produktion zum Thema Hausbau und Zusammenleben in einer heterogenen Gemeinschaft sehr gut, die Zuschauenden einzubinden. Über diesen Aspekt haben wir

2 Mehr dazu im Beitrag von Lena Arends in diesem Band, S. 198–201.

auch im Hinblick auf *Knapp e Familie*³ diskutiert, das im Herbst bei uns im Haus zu sehen sein wird. Denn es kann schnell kippen, wenn man Kinder auf die Bühne holt. Doch Nora Vonder Mühl und Stefan Colombo vermögen stets den richtigen Ton zu treffen, um das Publikum sowohl bei Schulvorstellungen als auch bei Familienvorstellungen abzuholen. Es ist übrigens immer wieder spannend, zu erleben, dass Kinder eine andere Haltung haben, wenn sie mit den Eltern oder mit der Schulklasse ins Theater kommen.

YS: Die Rotondes verstehen sich als Pionier-einrichtung für Nachwuchstalente, als ein Fachzentrum und Brutkasten für neue Initiativen zwischen Kultur und Bildung. Kinder und Jugendliche werden sowohl als Zuschauende als auch als aktive Teilnehmende involviert. Welches Verständnis von Theater für ein junges Publikum steht hinter diesem Konzept?

LG: Die Rotondes verstehen sich als eine Plattform der Begegnung, ein lebendiger Ort innerhalb der Stadt, der für den gesellschaftlichen Austausch, für künstlerische Prozesse und auch für junge Kunstschaffende offen ist. Ein Ort für alle, mit einem Schwerpunkt auf das junge und das Familien-Publikum. Wir sind keine Spielstätte mit Erwachsenenprogramm und einer zusätzlichen Sparte für Kinder und Jugendliche. Unser Bereich Bühnenkunst zeigt selten Produktionen ausschliesslich für Erwachsene.

Die Bandbreite unserer Angebote reicht vom Theater und Tanz bis hin zu den visuellen Künsten und Ausstellungen, Konzerten im Bereich Elektro/Rock/Pop und einem breitgefächerten soziokulturellen Programm. Viel Bedeutung räumen wir dabei partizipativen Projekten ein, sowohl im Rahmen von Freizeitangeboten als auch im Kontext schulischer Kollaborationen. Die Zielgruppe reicht von Kleinkindern bis zu jungen Erwachsenen.

Besonders wichtig für uns ist der interdisziplinäre Zugang: Im Zentrum steht weniger das klassische Sprechtheater, sondern wir interessieren uns vielmehr für unkonventionellere Formen. In den letzten Jahren hat beispiels-

3 Weitere Informationen zu Entstehung und Inhalt dieses Stücks finden sich im Interview von Alexandra Kedves mit Nora Vonder Mühl und Stefan Colombo sowie im Beitrag der Regisseurin Carol Blanc in diesem Band, S. 49ff. bzw. 183ff.

weise der Nouveau Cirque mehr Gewicht in unserem Programm erhalten, da diese Ausdrucksform in Luxemburg noch nicht so stark präsent ist und auch sehr gut zu unseren Räumlichkeiten und unserem Konzept passt. Aber auch Tanz, Musik-, Objekt-, Schatten- und Figurentheater haben ihren Platz. Wobei sich in der künstlerischen Arbeit für ein junges Publikum ohnehin oft verschiedene Ausdrucksformen mischen und neue Formate entstehen.

YS: In der Schweiz gibt es keine vergleichbare Einrichtung wie die Rotondes. Welche Auswirkungen hat diese starke institutionelle Anbindung auf die Wahrnehmung von Kinder- und Jugendtheater?

LG: Die Rotondes sind 2007 entstanden, als Luxemburg und die Grossregion während eines Jahres Kulturhauptstadt Europas waren. Von vornherein wurde damals dem künstlerischen Programm für Kinder und Jugendliche, sowohl als Zuschauer als auch als Akteure, ein hoher Stellenwert eingeräumt. Ein Jahr lang hatten wir die Möglichkeit, die Räumlichkeiten der Rotondes, zwei ehemalige Lokschuppen am Bahnhof, zu bespielen. Dabei konnten wir viele europäische Gruppen einladen, aber auch Projekte von lokalen Trägern unterstützen. Das Kinder- und Jugendtheater erhielt dadurch grossen Aufwind, da auch viele Erwachsene überrascht waren, wie spannend die Arbeit für junges Publikum sein kann. Zehn Jahre lang haben wir anschliessend Aufbauarbeit betrieben.

Natürlich gab es auch vorher Theaterschaffende in Luxemburg, die immer wieder Stücke für ein junges Publikum produzierten oder regionale Häuser, die sich diesem Feld widmeten. Aber seit es die Rotondes gibt, hat auch ihre Arbeit an Sichtbarkeit gewonnen. Die Entwicklung der Rotondes geht Hand in Hand mit einem Wachstum der gesamten kulturellen Szene in Luxemburg, die recht jung ist und sich seit 1995, als Luxemburg erstmals europäische Kulturhauptstadt war, stark verdichtet hat. Die Rotondes sind in diesem Kontext ein Zugpferd, ein Impulsgeber, der in enger Kooperation mit Kunstschaffenden und Kultureinrichtungen in der Region agiert. Indem wir auch koproduzieren und uns stärker vernetzt haben, hat Theater für ein junges Publikum eine grössere Dynamik erhalten. Inzwischen zählen wir für die Sparte Bühnenkunst über 30'000 Zuschauerinnen und Zuschauer pro Saison, was in einer Stadt mit

116'000 Einwohnern viel ist, zumal wir in unserem Bereich eher keine grossen Säle füllen. In der vergangenen Saison haben wir insgesamt 300 Vorstellungen programmiert, die Hälfte davon im schulischen Kontext, was ein recht hoher Anteil ist.

YS: Inwiefern war die Schaffung eines eigenen, festen Spielortes für diese Entwicklung von Bedeutung?

LG: Es war ausschlaggebend, dass die Arbeit für ein junges Publikum grossgeschrieben wurde und wir eine eigene Spielstätte zur Verfügung hatten. Ein physischer Ort ist ein stärkerer Impulsgeber, als wenn hie und da isolierte Initiativen entstehen. Als Spielstätte konnten wir über die letzten zehn Jahre ein Stammpublikum ans Haus binden, das uns vertraut und sich auf unser Programm einlässt – und dies in einem Bereich, in dem man nicht mit grossen Namen werben kann, sondern indem man sagt: «Lassen Sie sich überraschen!».

Hinzu kommt, dass es in Luxemburg keine festen Stadttheaterensembles und auch wenige feste freie Theaterensembles gibt. Die Künstlerinnen und Künstler schliessen sich meist für einzelne Projekte zusammen. Als Haus können wir neben dem Gastspielbetrieb und den Koproduktionen auch Eigenproduktionen initiieren, in die wir lokale Kunstschaaffende einbinden, die dann in Luxemburg auf Tournee gehen, vereinzelt auch in den Nachbarländern.

Künstlerinnen und Künstler aus Luxemburg und dem Ausland schlagen uns natürlich auch Projekte vor. Im Mai 2019 wird beispielsweise das dokumentarische Tanztheaterstück *Liebe üben*⁴ bei uns zu sehen sein, eine Kollaboration zwischen Nora von der Mühl und dem Theater Sgaramusch, der deutschen Regisseurin Hannah Biedermann und dem belgischen Tänzer und Choreografen Ives Thuwis – drei Kunstschaaffende, mit denen wir bereits mehrfach zusammengearbeitet haben und deren Arbeit wir sehr schätzen.

YS: Welche Rolle spielt das Nebeneinander von Kinder- und Jugendtheater und anderen künstlerischen Formen?

⁴ Zu *Liebe üben*, das am 01.07.2018 im Forum Freien Theater in Düsseldorf Premiere feierte, siehe den Beitrag von Maren Butte in diesem Band, S. 99–106.

LG: Kinder- und Jugendtheater ist meiner Ansicht nach keine eigentliche Sparte, sondern ein Ansatz, um mit dem Publikum zu kommunizieren. Durch unser ganzheitliches Konzept versuchen wir die Randstellung aufzuheben. Bei uns kommen tagsüber die Familien in eine Theatervorstellung und abends besuchen Erwachsene ein Konzert.

Unser Credo ist, dass eine gute Produktion für ein junges Publikum einfach eine gute Produktion ist. In unserer Spielzeit-Broschüre haben wir versucht, zu betonen, dass viele Aufführungen auch für Erwachsene ohne Kinder empfehlenswert sind.

Gleichzeitig ist es auch anstrengend, dafür zu sorgen, dass alles Hand in Hand läuft und nicht intern konkurriert. Auch im Fall eines Direktionswechsels oder bei kulturpolitischen Veränderungen ist es wichtig, dass man die Position des Kinder- und Jugendtheaters innerhalb des Hauses schützt. In diesem Bereich braucht es eine besondere Sensibilität, von der Programmgestaltung bis zur Kommunikation, spezifisch zugeschnittene Vermittlungsansätze, eine sehr differenzierte Arbeitsweise und eine starke Theaterpädagogik.

YS: Sie möchten also nicht nur ein junges Publikum, sondern die ganze Bandbreite der Gesellschaft ansprechen?

LG: Es gibt viele Erwachsene, die normalerweise keinen Zugang zum Theater haben, aber mit ihren Kindern ins Theater gehen und dadurch diese Welt für sich entdecken. Das ist ein wichtiger Schritt in Richtung kulturelle Teilhabe. Auch über die Arbeit mit den Schulen erreicht man die Gesellschaft in ihrer ganzen Bandbreite und über alle sozialen Schichten.

Unser Publikum ist sehr durchmischte: In Luxemburg-Stadt beträgt der Ausländeranteil 70 %, im ganzen Land sind es durchschnittlich mehr als 40 %. Neben den staatlichen öffentlichen Schulen gibt es zum Beispiel auch französische Schulen, die europäische Schule und eine International School. Bedingt durch diese Vielfalt an Einwohnern und den künstlerischen Anspruch, ist unser Programm sehr international. Die ausländischen Gastspiele kommen hauptsächlich aus dem flämisch-, französisch- und deutschsprachigen Belgien, aus Frankreich, Deutschland und Holland. In zweiter Linie aus der Schweiz, Italien, Österreich, punktuell auch aus Kanada und anderen Ländern.

Die verschiedenen Sprachen und Ansätze unseres Programms widerspiegeln somit auch die Heterogenität der luxemburgischen Gesellschaft.

ys: Die Mehrsprachigkeit ist eine Gemeinsamkeit zwischen Luxemburg und der Schweiz. Neben Luxemburgisch zählen Deutsch und Französisch als Amtssprachen. Welche Herausforderungen ergeben sich dadurch und was macht den Reiz eines mehrsprachigen Theaters für ein junges Publikum aus?

lg: Die Situation in Luxemburg ist recht komplex, da es im Unterschied zur Schweiz keine eigentlichen Sprachregionen gibt. Die Muttersprache ist Luxemburgisch, das einen hohen Stellenwert besitzt. In der Regel lernen die Kinder lesen und schreiben in Deutsch mit sechs Jahren, haben aber schon ab vier-fünf Jahren einen Zugang zur deutschen Sprache, und lernen im Alter von acht bis neun Jahren Französisch und als Jugendliche Englisch. Der gesamte Schulunterricht wird auf Deutsch und Französisch durchgeführt, was recht komplex ist. Mit dieser Mehrsprachigkeit kann man in der Programmgestaltung spielen. Wenn wir beispielsweise ein französischsprachiges Stück einladen, müssen wir darauf achten, wie komplex der Text ist und für welche Altersgruppe das Stück gedacht ist.

Die grösste Herausforderung besteht aber darin, dass viele Kinder zu Hause nicht Luxemburgisch, sondern andere oder mehrere Sprachen sprechen (z. B. Portugiesisch). Europäische Institutionen sind in der Stadt angesiedelt, das spürt man. Durch internationale Firmen und das Bankwesen ist auch Englisch sehr präsent. Viele Leute, die aus dem Ausland kommen, suchen ein kulturelles Angebot für ihre Familie. Deshalb können wir schon mal wagen, ein Stück für Dreijährige mit viel Text in französischer Sprache oder auch auf Englisch zu programmieren. Gleichzeitig ist die luxemburgische Sprache ein aktuelles Politikum und wir möchten selbstverständlich Produktionen in der luxemburgischen Sprache unterstützen.

ys: Wie gehen Sie mit diesen Herausforderungen um?

LG: Im Theaterbereich beobachte ich einen ungezwungenen Umgang mit Sprache, weil Mehrsprachigkeit und das Switchen zwischen den Sprachen in Luxemburg ohnehin zum Alltag gehören. Sprachen sollen ja verbinden und nicht trennen. Für unser Haus ist es eine Chance, aus einem breiten Angebot an spannenden Produktionen und Ansätzen zu schöpfen. Die eigentliche «Challenge» liegt eher in der Kommunikation und der Vermittlungsarbeit. Es gibt bei uns sehr gemischte Schulklassen, da braucht es eine gute Vorbereitung. In unserer Kommunikation ist es zudem wichtig, bei jeder Produktion neben der Alterszielgruppe und dem Genre auch anzugeben, in welcher Sprache eine Vorstellung spielt und welche Sprachkenntnisse nötig sind, damit das richtige Publikum im richtigen Stück sitzt.

YS: Sie verfügen über einen breiten Überblick über die deutsch- und französischsprachige, aber auch über die Kinder- und Jugendtheaterszene im europäischen Raum. Wo sehen Sie Unterschiede bzw. wo positioniert sich Ihrer Meinung nach die Schweizer Szene?

LG: Wir sehen uns tatsächlich als Schnittstelle zwischen dem französisch- und deutschsprachigen Raum. Daher wird mir diese Frage oft gestellt. Man muss aufpassen, dass man nicht in Klischees verfällt, da die Strukturen beispielsweise grundverschieden sind. Man kann die freien Ensembles in Frankreich nicht mit den festen Stadttheaterensembles in Deutschland in einen Topf werfen.

Auf der ästhetischen Ebene beobachte ich zum Beispiel in Belgien, dass sich die flämische Szene von der in Wallonien sehr unterscheidet: Das Verhältnis der Flamen zur Bühne ist viel ungezwungener, auch das Verhältnis zu Kindern ist anders.

Dass der Austausch zwischen manchen Regionen oder Sprachräumen schwierig ist, liegt aber oft auch an den Förderstrukturen, da Fördergelder nicht überall national verteilt werden. Diese Herausforderung dürfte auch in der Schweiz bestehen.

Die Situation in der Schweiz kenne ich jedoch zu wenig, um sie insgesamt beurteilen zu können, wenngleich das Theater Sgaramusch, Peter Rinderknecht und andere Kunstschaffende hier regelmässig gastieren. Ich kenne einige schöne Ansätze von Spielstätten, die sich auch dem

jungen Publikum widmen, wie zum Beispiel das Schlachthaus Theater Bern, mit dem wir bereits koproduziert haben, das Junge Schauspielhaus Zürich, an dem Petra Fischer⁵ eine hervorragende Arbeit leistet, oder natürlich das Vorstadttheater Basel und das Junge Theater Basel. Und dann Festivals wie Blickfelder⁶, das Zürcher Theaterspektakel oder das Figura Theaterfestival in Baden. Aus meiner Aussicht denke ich, dass ein grosses Festival für junges Publikum, das nicht auf eine einzige Sprachregion fokussiert ist⁷, die Schweizer Kunstschaaffenden darin unterstützen könnte, auch international präserter zu sein, weil es für Veranstalterinnen und Veranstalter aus dem Ausland einfacher wäre, sich ein Überblick zu verschaffen und Kontakte zu knüpfen. Wobei ich von Schweizer Künstlerinnen und Künstlern mitunter höre, es sei für sie einfacher, im Ausland zu touren als innerhalb der Schweiz.

Für die Neugründung des Schweizer Ablegers der Internationalen Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche (ASSITEJ) erhoffe ich mir, dass sie die nötige Unterstützung von der öffentlichen Hand bekommt und zum Austausch in der Szene beitragen kann.

YS: Was wünschen Sie sich für die Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters? Wo sehen Sie Potenziale?

LG: Generell sehe ich derzeit eine vielversprechende Entwicklung. Die Themen sind breit, die Ansätze weniger formal und das junge Publikum wird ernst genommen.

In einer Welt, die sich leider immer mehr abschottet, obwohl sie eigentlich so offen sein könnte wie noch nie, wünsche ich mir, dass Bühnenkunst für ein junges Publikum nicht bloss eine wichtige Oase für künstlerische und inhaltliche Freiheit ist, sondern auch dazu beiträgt, Kindern und Jugendlichen den Blick zu öffnen und Werte wie Vielfalt und Offenheit zu stärken.

5 Im Interview im vorliegenden Band versucht Petra Fischer eine Standortbestimmung des Kinder- und Jugendtheaters in der Schweiz, S. 252–261.

6 Weitere Informationen zum Festival Blickfelder finden sich auf der Website www.blickfelder.ch (letzter Zugriff: 05.07.2018).

7 Dieses Jahr wurde das Festival jungspund ins Leben gerufen. Es fand in St. Gallen statt und setzt sich zum Ziel, aktuelle Theaterproduktionen aus den verschiedenen Sprachregionen der Schweiz zu zeigen. Weitere Informationen sind auf der Website verfügbar: <https://jungspund.ch/> (letzter Zugriff: 05.07.2018).

Sandra Suter

«Kinder leben in derselben Realität wie wir»

Gespräch mit Petra Fischer, Leiterin des
Jungen Schauspielhauses Zürich

Résumé
Riassunto
Abstract

252–261

Résumé

Petra Fischer est dramaturge, membre du comité de l'ASSITEJ Schweiz / Suisse / Svizzera / Svizra – la section helvétique de l'Association internationale du théâtre pour l'enfance et la jeunesse – et elle dirige le Junges Schauspielhaus de Zurich. Dans cet entretien, elle évoque les développements survenus récemment dans le théâtre suisse destiné à un jeune public, qui a selon elle perdu en vigueur sur le plan international. Une des explications pourrait résider dans l'absence d'une relève dynamique ainsi que de conditions cadres assurées, et dans le manque de lieux de représentation. De plus, l'ASSITEJ Suisse ne dispose actuellement pas des moyens nécessaires pour encourager la scène du théâtre pour enfants et adolescents. Petra Fischer espère que le Festival jungspund, créé en 2018 à wSt-Gall, devienne un point de rencontre et d'échange pour les artistes, les professionnels et le public. Elle souhaite aussi que le Grand prix suisse de théâtre / Anneau Hans Reinhart 2018 envoie un signal fort dans le débat sur la politique culturelle et sur la société.

Riassunto

Petra Fischer è consulente alla drammaturgia, membro del comitato direttivo di ASSITEJ Schweiz / Suisse / Svizzera / Svizra – la sezione locale dell'Associazione Internazionale del Teatro per Bambini e Ragazzi – e direttrice del Junges Schauspielhaus di Zurigo. In questa intervista parla degli sviluppi più recenti del teatro per un pubblico giovane in Svizzera. Ritiene che negli ultimi anni abbia perso la sua aura sul piano internazionale e annovera fra i possibili motivi la mancanza di dinamismo nelle giovani leve, di condizioni di lavoro accettabili e di luoghi per presentare gli spettacoli. Inoltre, ASSITEJ Svizzera non dispone attualmente dei mezzi necessari per promuovere il teatro per ragazzi. Petra Fischer spera che il festival jungspund, nato nel marzo del 2018 a San Gallo, possa divenire un punto d'incontro per artisti, professionisti e pubblico. Si augura inoltre che il Gran Premio svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart 2018, assegnato al Theater Sgaramusch, abbia un impatto sul piano culturale, politico e sociale.

Abstract

Petra Fischer is a dramaturg, board member of ASSITEJ Schweiz / Suisse / Svizzera / Svizra – the Swiss branch of the International Association of Theatre for Children and Young People – and artistic director of Junges Schauspielhaus Zürich. In this interview, she speaks about the latest developments in Swiss theatre for young audiences, observing that its international reach has waned in recent years. Among a number of possible reasons, Petra Fischer points to the absence of any strong movement of young new talent, as well as the shortage of secure working conditions and performance venues. On top of this, ASSITEJ Switzerland currently lacks the funds required to promote the children's and youth theatre scene. However, expectations are high that the jungspund festival established in St. Gallen in 2018 will develop into a new hub for theatre-makers, professionals and audiences. She also hopes that the presentation of the Swiss Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring to Theater Sgaramusch will galvanise change in cultural policy and public perception.

Sandra Suter

«Kinder leben in derselben Realität wie wir»

Gespräch mit Petra Fischer, Leiterin des
Jungen Schauspielhauses Zürich

Petra Fischer schildert im Interview, wie sich das Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz und insbesondere in der Deutschschweiz seit den Neunzigerjahren verändert hat. Als Dramaturgin, Leiterin des Jungen Schauspielhauses Zürich und Vorstandsmitglied von ASSITEJ Schweiz / Suisse / Svizzera / Svizra – der lokalen Sektion der Internationalen Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche – ist sie von den Entwicklungen der letzten Jahre direkt betroffen und spricht über ihre Vision eines Theaters, das sein junges Publikum inhaltlich wie auch ästhetisch ernst nimmt. Sie hofft auf eine grössere gesellschaftliche Anerkennung und dass die Verleihung des Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring 2018 an das Theater Sgaramusch in dieser Hinsicht eine Signalwirkung ausstrahlt.

Sandra Suter: In einer Publikation des Kinder- und Jugendtheaterzentrums Deutschland hiess es 1994: «Das Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz, das sich in den letzten zwanzig Jahren zu einer der herausragendsten Kinder- und Jugendtheaterlandschaften in Europa entwickelt hat, beeindruckt durch eine künstlerische Vielfalt. [...] Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz ist ein <Theater der Einfachheit>. Es ist ein Theater der Geschichtenerzähler. Es ist ein mobiles Theater. Es ist ein Theater, das sich lustvoll und spielerisch mit existenziellen

Fragen auseinanderzusetzen weiss.»¹ Was ist seither passiert?

Petra Fischer: Diese Beschreibung trifft mit Sicherheit nach wie vor auf viele Schweizer Theaterproduktionen für ein junges Publikum zu. Diese Theaterarbeit hat sich auch in der Schweiz in seinen Formen zudem erweitert, umfasst Tanz und Bewegung wie Installationen, Rechercheprojekte und die Zusammenarbeit mit Theaterkünstlerinnen und -künstlern anderer Länder ist stärker geworden. Doch man muss klar sagen, dass die internationale Strahlkraft des Schweizer Theaters für ein junges Publikum längst nicht mehr dieselbe ist wie zu der Zeit, aus der das Zitat stammt.

ss: Befinden wir uns in einer Krise?

PF: Die Theaterschaffenden von damals sind nur noch teilweise aktiv. Das Kinder- und Jugendtheater hat nach wie vor nicht die gleiche gesellschaftliche Wahrnehmung, Wertschätzung und Anerkennung wie sonstige Theaterarbeit. Was fehlt, ist eine starke Nachwuchsbeziehung, neue Gruppen, die sich risikofreudig und neugierig diesem künstlerischen Feld nähern und es erkunden. In anderen Ländern wie den Niederlanden oder Belgien ist diese Arbeit kein Nebengleis, sondern lässt sich vom sogenannten «Erwachsenentheater» nicht trennen.

ss: Hatte man vor zwanzig, dreissig Jahren mehr Mut, sich mit politischeren oder anspruchsvolleren Themen auseinanderzusetzen?

PF: Damals wie heute haben die Rahmenbedingungen, das gesellschaftliche Klima einen Einfluss auf die Kunstproduktion. Wenn Konsum, Unterhaltung, Unverbindlichkeit und Schnelllebigkeit eine Gesellschaft bestimmen, wirkt sich das auch auf die Erwartungen und das Verhalten der Theaterbesucherinnen und -besucher aus. Beim Theater für ein junges Publikum sind es Lehrpersonen, Eltern und Grosseltern, die darüber entscheiden, ob sich Kinder eine Aufführung anschauen, und welche. Da ist eine Tendenz zum Behüten und Abschirmen der Kinder vor Konfliktsituationen

1 Wolfgang Schneider (Hrsg.), *Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz*. Frankfurt am Main: dipa 1994, S. 7.

zu beobachten. Wenigstens im Theater soll die Welt noch heil sein. Wenn Künstlerinnen und Künstler andere Wege suchen, gilt es für sie also, zusätzliche Hürden zu überwinden, und es wird schwerer, «Abnehmer» zu finden. Damit Produktionen bei Veranstaltern ankommen, glaubt man Kompromisse eingehen zu müssen, die die künstlerisch-inhaltliche Arbeit einschränken.

SS: Bezieht sich dies sowohl auf die freie Szene als auch auf Stadttheater? Oder ist da zum Beispiel das Junge Schauspielhaus Zürich unabhängiger?

PF: Meiner Meinung nach sollte man die Frage anders stellen: Was braucht es, um sich dem Mainstream entziehen zu können? Hier spielen kontinuierliche und gewachsene Kontakte zwischen Theaterschaffenden, Produzenten, Veranstaltern und deren Publikum eine grosse Rolle. Am Jungen Schauspielhaus konnten wir über mehrere Jahre hinweg ein Beziehungsnetz und ein Vertrauensverhältnis zu Lehrpersonen, Familien, Kindern und Jugendlichen aufbauen. Unsere Zuschauerinnen und Zuschauer haben Interesse daran, Neues kennenzulernen – auf der Grundlage dessen, wie wir Theater als Kommunikationsanlass verstehen, als Begegnungsort und als Ort, wo Geschichten erzählt werden, die damit zu tun haben, wie unser Publikum auf das Leben schaut. Das macht Experimente oder ungewöhnliche, unbekannte ästhetische Formen und Erzählweisen möglich. Den Wert einer solchen gewachsenen Beziehungsarbeit sieht man auch an anderen Häusern – beispielsweise im jungen theater basel, Vorstadttheater Basel, Théâtre de la Grenouille, Theater Tuchlaube, Schlachthaus Bern und so weiter.

SS: Was sind die Bedingungen für ein florierendes Kinder- und Jugendtheater?

PF: Für ein junges Publikum Theater zu produzieren, muss attraktiv sein – auf allen Ebenen. Man darf nicht nur an die Leidenschaft, die Zukunftsorientiertheit, die «dankbaren» Zuschauerinnen und Zuschauer appellieren. Es braucht gesicherte, handfeste Bedingungen, gerade auch um der damit verbundenen Verantwortung gerecht zu werden. Für die künstlerische Entwicklung scheint mir entscheidend, dass Theater für Kinder und Jugendliche in grosser Vielfalt stattfindet und Künstlerinnen und Künstler verschiedener Sparten

die Möglichkeit haben, über einen gewissen Zeitraum zu produzieren, Netzwerke zu entwickeln und zu pflegen und mit dem sich stets verändernden Publikum im Austausch zu sein.

SS: Hat sich die Situation verändert, seit Sie in Zürich sind?

PF: Ich kam vor knapp zwanzig Jahren in die Schweiz, um ein Engagement am damaligen Kinder- und Jugendtheater der Stadt Zürich anzutreten. Das jutz (vormals kitz) war in eine blühende Theaterszene für ein junges Publikum eingebettet. Dieses Haus gibt es nicht mehr und auch sonst ist die heutige Situation viel reduzierter, und dies, obwohl Zürich eine der sich verjüngenden Städte ist. Was den Nachwuchs betrifft, wurde damals an der Schauspielakademie – dann Theaterhochschule Zürich – explizit die Theaterarbeit für Kinder und Jugendliche gefördert. Innerhalb der Ausbildung für die verschiedenen Theaterberufe gab es Gefässe, bei denen Studierende das Theater für ein junges Publikum in seiner Besonderheit und in seinen Vorzügen kennenlernen und sich darin erproben konnten. Am umfassendsten geschah das mit dem zweijährigen Engagement der Studierenden am Theater an der Sihl, zu dem internationale Gastspiele ebenso gehörten wie die Beteiligung an nationalen Treffen des Kinder- und Jugendtheaters.

SS: Welche Art von Förderung braucht es, um wieder einen Aufschwung im Theater für ein junges Publikum zu bewirken?

PF: Die Schweizer Sektion der ASSITEJ sollte wieder ausreichende finanzielle Mittel bekommen, um als Fachverband das Kinder und Jugendtheater angemessen zu fördern. Ein internationales Netzwerk und Gastspiele im Ausland, Residenzen, die Vergabe von Stipendien, die Organisation von Fachtagungen und das Initiieren von Projekten ermöglichen Austausch, Analyse und Reflexion der individuellen künstlerischen Arbeit. Inwiefern diese Massnahmen zur Stärkung dieser Theaterszene beitragen, beweisen vergleichbare Aktivitäten des deutschen Kinder- und Jugendtheaterzentrums in seiner Anbindung an die nationale ASSITEJ-Sektion oder die Aktivitäten des Weltverbandes ASSITEJ.²

2 Weitere Informationen zum Weltverband ASSITEJ und seinen regionalen

ss: Wurde in der Schweiz stattdessen in den letzten Jahren mehr der Bereich der Theaterpädagogik gefördert? Hat sich das Engagement dahin verlagert?

PF: Der Bereich der Theaterpädagogik hat sich mit Sicherheit professionalisiert, nicht zuletzt durch die Ausbildungsmöglichkeiten an der Schauspielakademie, heute Zürcher Hochschule der Künste. Kulturelle Teilhabe und Partizipation genießen heute einen hohen gesellschaftlichen Stellenwert. Kultur- und Kunstvermittlung haben sich zu einem eigenständigen Berufszweig entwickelt. Die Problematik besteht inzwischen darin, dass bei der Arbeit für ein junges Publikum oft professionelles Theaterschaffen mit partizipativen Projekten gleichgesetzt beziehungsweise durch sie ersetzt wird. Es geht um ein «Entweder-Oder» statt um eine Erweiterung. Doch beides muss unterstützt, gefördert und entwickelt werden. Für ein Nebeneinander beider Bereiche braucht es Orte mit räumlichen Voraussetzungen für separate und gemeinsame Arbeit.

ss: Man hört immer wieder von Jugendlichen und jungen Erwachsenen, die in der Schulzeit schlechte Erfahrungen mit dem Theater gemacht haben und seither nicht mehr hingehen. Kann bei der Vermittlung eine zu starke Konzentration auf die Schulen auch kontraproduktiv sein?

PF: Meiner Erfahrung nach fassen solche Negativbeschreibungen darauf, dass die besuchten Stücke sich nicht wirklich am jungen Publikum und dessen Interessen, Sichtweisen, Erfahrungen und Fragen orientiert haben. Dann kann auch die beste Vermittlung nichts ausrichten. Wenn das Theater an der Lebensrealität seiner Zuschauerinnen und Zuschauer (nicht nur der jungen) anknüpft, wenn es etwas Bekanntes neu beleuchtet oder hinterfragt, wenn es einen berührt und man den Saal verändert verlässt, spielt es keine Rolle, ob man eine Aufführung in oder mit der Schule erlebt hat oder nicht. Das demokratische Recht, dass alle Kinder und Jugendlichen die Möglichkeit haben sollen, Theater als eine Art der Weltaneignung kennenzulernen, kann heute ausserhalb

Sektionen sind auf der Website verfügbar: <http://www.assitej-international.org/en/> (letzter Zugriff: 13.08.2018).

der Institution Schule nicht umgesetzt werden. Für eine sinnvolle Zusammenarbeit braucht die Vermittlung spezifische Strategien und Methoden, je nachdem, ob sie auf Lehrpersonen, Kinder, Erzieherinnen und Erzieher, Jugendliche, Hausabwarte oder Schulpflegen zielt.

SS: Vor allem in Theaterproduktionen für die Kleinsten stellt man eine Tendenz zur Verniedlichung fest. Woher kommt das?

PF: Diese Versimplifizierung und damit Unterforderung des Publikums hat es immer gegeben. Grundsätzlich muss man davon ausgehen, dass Kinder in derselben Realität leben wie alle anderen. Es gibt nur eine Welt. Nur unsere Sicht darauf wird durch unterschiedliche Erfahrungen und Erwartungen geprägt. Kinder erfahren die Konflikthaftigkeit des Lebens von Beginn an. Es ist eine Merkwürdigkeit, dass Erwachsene immer wieder versuchen, diese Dimension von der Bühne für ein junges Publikum zu verbannen. Dann entstehen solche Verniedlichungen und ein Theater, das den Kindern weder inhaltlich noch ästhetisch etwas zutraut. Die Kinder merken es, wenn man ihre Sichtweise auf die Welt nicht kennt und sie als Zuschauende nicht ernst nimmt. Sie sind aber zugleich ein bestechliches Publikum: Wenn sie in ihren Erwartungs- und Konsumhaltungen bedient werden, rebellieren sie nicht. Die «leuchtenden» Kinderaugen als Bestätigung dieser Art von Theater auszuweisen, ist jedoch ein Trugschluss.

SS: Wie lässt sich diese Bewegung, die häufig zu einer Art «Ghettoisierung» des Kindertheaters führt, verhindern?

PF: Die Frage muss doch sein: Warum mache ich Theater für Kinder und Jugendliche? Ich möchte Zuschauerinnen und Zuschauern generell – ob gross oder klein – eine neue Sichtweise auf einen Ausschnitt der Welt, des Lebens mitgeben, einen Gedanken, eine Figur, ein Gefühl, das sich vielleicht gar nicht in Worte fassen lässt, sondern sie berührt, irritiert, das ihnen in Erinnerung bleibt, sie verstört oder ermutigt – etwas, das sie mitnehmen in ihren Alltag.

SS: Trifft dies auf die Produktionen des Theater Sgaramusch zu?

PF: Sie sind sicher ein Beispiel dafür. Nora Vonder Mühlh, Stefan Colombo und ihre Mitstreiterinnen und Mitstreiter haben bei ihrer beharrlichen und kontinuierlichen professionellen Theaterarbeit immer ihr Publikum vor Augen. Ihre Achtsamkeit gegenüber Kindern und Erwachsenen führt sie zu Geschichten, die im Bekannten das Unbekannte entdecken lassen. Mit Humor, Komik, Absurdität oder Verkehrung kommen sie der Tragik des Alltags auf ihre ganz eigene Art bei und setzen auf die Fantasie der Zuschauenden. In deren Köpfen vervollständigt sich das Erzählte, das nur mit wenigen Mitteln oder Figuren Gezeigte oder Getanzte zu einem Ganzen. Das ist universell in verschiedenen Theaterkulturen möglich. Die Schaffhauser Gruppe konnte zudem Arbeitspartnerschaften aufbauen, die durch Kontakte aus ihren zahlreichen Gastspielen im In- und Ausland entstanden sind und von denen das Theater Sgaramusch selbst wieder bei seiner Entwicklung profitiert.

SS: Hat Ihrer Meinung nach die Verleihung des höchsten Theaterpreises der Schweiz an das Theater Sgaramusch eine kulturpolitische «Signalwirkung», wie es zum Beispiel die *NZZ* schrieb³, und könnte also positiv auf das Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz einwirken?

PF: Ich wünsche sehr, dass es diese Signalwirkung gibt. Wann verschwindet der Legitimationsdruck, unter dem das Theater für ein junges Publikum nach wie vor steht? Warum bedarf Theater, das sich an junge Leute wendet, einer zusätzlichen Funktionsbestimmung? Das Kinder- und Jugendtheater muss einen festen Platz in der ästhetischen Erziehung und kulturellen Bildung haben und damit Teil einer Kulturpolitik sein, die sich Heranwachsenden gegenüber verantwortlich fühlt. Davon sollen sich die Theater-schaffenden getragen fühlen. Dass rund 80 Mitglieder der ASSITEJ Schweiz / Suisse / Svizzera / Svizra bei der Preisverleihung Ende Mai mitgefeiert haben, ist Ausdruck der

3 Vgl. Daniele Muscionico, «Signalwirkung – der wichtigste Schweizer Theaterpreis geht an ein Kindertheater». In: *Neue Zürcher Zeitung online*, 26.04.2018: <https://www.nzz.ch/feuilleton/signalwirkung-der-wichtigste-schweizer-theaterpreis-geht-an-ein-kindertheater-ld.1380931> (letzter Zugriff: 16.08.2018).

Wertschätzung wie auch des Bewusstseins, dass das Theater Sgaramusch mit seiner Grundausrichtung, seiner Professionalität, seinem Anspruch stellvertretend für viele andere Akteure des Theaters für ein junges Publikum in der Schweiz steht. Wann werden aber deren Produktionen für das Schweizer Theatertreffen visioniert? Wie kann die Konzipierung und Realisierung eines Kinder- und Jugendtheaterzentrums der viersprachigen Schweiz in Angriff genommen werden, das als Kompetenzzentrum für Praxis, Dokumentation und Forschung sowie als nationale und internationale Anlaufstelle fungiert?

SS: Festivals spielen eine wichtige Rolle. Wie hat sich die Lage für die Kinder- und Jugendtheaterfestivals in den letzten Jahrzehnten in der Schweiz entwickelt?

PF: Von 1979 bis 2012 konnten aktuelle Schweizer Theaterproduktionen für ein junges Publikum alle zwei Jahre im Rahmen des Wanderfestivals SPOT präsentiert werden. Es war ein wiederkehrender Treffpunkt zur nationalen Standortbestimmung, ein Treffpunkt zum Austausch, zur Weiterbildung, ein Schaufenster auch für den Nachwuchs. Seit Jahrzehnten gibt es auch das internationale Festival Blickfelder, veranstaltet durch die Bildungsdirektion des Kantons Zürich. Es entwickelte sich von einem Theater- und Tanzfestival zu einem Festival der Künste für ein junges Publikum und findet aktuell in Zürich statt. Seit seinen Anfängen ist es auf Schulklassen ausgerichtet. Das gilt auch für eine Reihe anderer regionaler Festivals. Die Situation in europäischen Nachbarländern sieht ganz anders aus. In Deutschland gibt es alle zwei Jahre Augenblick mal! in Berlin und dazu regelmässig Festivals und Arbeitstreffen in fast jedem Bundesland. In den Niederlanden ist das Festival Tweetakt nicht mehr wegzudenken, in Belgien gibt es Krokus, Import-Export und so weiter. Ein Hoffnungsträger in der Schweiz ist das Festival jungspund.⁴ Es fand im Februar in St. Gallen zum ersten Mal statt und präsentierte zwölf Inszenierungen aus allen Landesteilen. jungspund wird nun alle zwei Jahre über die Bühne gehen und lässt hoffen, dass sich hier eine Drehscheibe des Schweizer Kinder- und Jugendtheaters entwickelt.

4 Vgl. die Website <https://jungspund.ch/> (letzter Zugriff: 16.08.2018).

SS: Wie geht es mit jungspund nach dieser ersten Ausgabe weiter?

PF: Die Festivalleitung plant, die Begegnungen und den Austausch zwischen erfahrenen und weniger erfahrenen Theaterschaffenden und Fachleuten aus verschiedenen Sparten und verschiedenen Sprachregionen zu fördern. Der Vermittlungsbereich soll personell verstärkt und ins Festivalteam integriert werden, denn die Bereitschaft der Besucherinnen und Besucher ist gross, andere und neue Theaterformen kennenzulernen. Der Einbezug von Lehrpersonen, regionalen Partnern im Bildungsbereich und der Pädagogischen Hochschule St. Gallen war von Beginn an eine wichtige Voraussetzung. Die Schweizer ASSITEJ-Sektion wird als Festivalpartnerin in der kommenden Ausgabe die internationale Verankerung verantworten.

SS: Die ASSITEJ besteht aus über 80 nationalen Zentren auf allen Kontinenten und setzt sich unter anderem für die internationale Zusammenarbeit ein. In welcher Hinsicht könnte das Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz auf künstlerischer Ebene vom internationalen Austausch profitieren?

PF: In anderen Ländern gehören gleichberechtigte Förderstrukturen und selbständige Institutionen, in deren Mittelpunkt die Theaterarbeit für ein junges Publikum steht, zum Alltag. Daneben möchte ich drei andere Aspekte benennen, die auf internationaler Ebene weiter entwickelt sind: Es gibt ein ausgeprägteres Crossover der verschiedenen Sparten. Schauspielende stehen in Musiktheaterproduktionen auf der Bühne, Tänzerinnen und Tänzer agieren im Schauspiel, bildende Kunstschaffende musizieren in selbst kreierten Bühnenräumen mit Schauspielerinnen und Schauspielern. Ausserdem sind Aufführungen an unkonventionellen Orten ausserhalb des Theatersaals häufiger anzutreffen: In Installationen verbinden sich Schauspiel, Musik und bildende Kunst, man kann Theater im urbanen Raum, auf Brachen, in Kellerräumen, in Wohnungen und Einkaufszentren erleben – und der Weg dahin gehört auch zum theatralen Ereignis. Zum Dritten ist die Tendenz weit verbreitet, auf Tanz und Bewegungstheater als künstlerisches Ausdrucksmittel vor allem in mehrsprachigen Kontexten zurückzugreifen.

SS: In der Kinderrechtskonvention, die am 2. September 1990 in Kraft trat, proklamiert die UNO das Recht des Kindes «auf freie Teilnahme am kulturellen und künstlerischen Leben»⁵.

PF: Genau. Das hat die Schweiz – zwar verspätet, nämlich 1997 – auch ratifiziert und unterschrieben.

SS: Ist diese Forderung bei uns in der Deutschschweiz eingelöst?

PF: Bezogen auf Theater und Tanz finde ich das nicht. In den Köpfen von Verantwortlichen in Politik, Bildung, Kultur und Wirtschaft sind Kultur und Kunst in der Vielfalt ihrer Erlebnis- und Entwicklungsmöglichkeiten immer noch zu wenig präsent. Derzeit ist einiges in Bewegung bei der Literatur und der Musik. Aber diese Entwicklung sollte alle Sparten gleichermassen umfassen. Wenn sich Kinder und Jugendliche nicht als Konsumenten, sondern als selbstbestimmte Menschen wahrgenommen fühlen, werden sie die Bereitschaft entwickeln, sich in der Gesellschaft zu engagieren und sie zu gestalten. Kunst und Kultur im weitesten Sinne – also auch das Theater – können dazu beitragen, diese Fähigkeiten auszubilden. Davon bin ich überzeugt.

⁵ Vgl. die Kinderrechtskonvention: <https://www.kinderrechtskonvention.info/recht-auf-altersgemaesse-freizeitbeschaeftigungrecht-auf-spielen-3654/> (letzter Zugriff: 16.08.2018).

Anne Fournier

« Le théâtre doit être un lieu habitable pour trois générations »

Entretien avec Fabrice Melquiot, directeur
du Théâtre Am Stram Gram de Genève

Zusammenfassung

Riassunto

Abstract

264-269

Zusammenfassung

Der Dramatiker Fabrice Melquiot, Direktor des Genfer Théâtre Am Stram Gram, verfasst vorzugsweise «Grenz-Texte», die für Kinder wie für Erwachsene zugänglich sind. In seinen Augen muss ein Theater vor allem ein offenes Haus für drei Zuschauer-Generationen sein. Er will dem jungen Publikum keine Lektionen fürs Leben erteilen, sondern es mit genreüberschreitenden Kunstformen bekannt machen, die die Welt darzustellen versuchen. Er weiss um sein Privileg an der Spitze eines Hauses für junges Publikum und ausgestattet mit Produktionsmitteln und Tourneemöglichkeiten, wie es sie in der europäischen Theaterwelt nicht oft gibt. Dennoch wünschte er sich mehr Bewusstsein seitens der Politik für das Theater und die zivilgesellschaftliche Rolle, die es für junge Menschen spielt. Seine Hoffnung: dass die Verleihung des Schweizer Grand Prix Theater/Hans-Reinhart-Ring an das Theater Sgaramusch der Jugend in den Schweizer Kulturinstitutionen mehr Gewicht verschafft.

Riassunto

Il drammaturgo Fabrice Melquiot, direttore del Théâtre Am Stram Gram di Ginevra, privilegia la scrittura di testi «in limine», che si rivolgono cioè al contempo a bambini e adulti. Secondo lui, un teatro dev'essere innanzitutto una casa aperta alle tre generazioni che compongono l'assemblea degli spettatori. Melquiot intende offrire a bambini e ragazzi non lezioni di vita, ma forme d'arte multidisciplinari che tentano di descrivere il mondo. A capo di un'istituzione pensata per un pubblico giovane e che beneficia di mezzi di produzione e tournée piuttosto rari su scala europea, sa di essere privilegiato. Tuttavia, auspica una maggiore attenzione da parte delle autorità politiche nei confronti del teatro e dell'importante ruolo civico che riveste per i giovani. Spera inoltre che l'assegnazione del Gran Premio svizzero di teatro/Anello Hans Reinhart al Theater Sgaramusch possa contribuire a dare maggiore rilievo ai giovani in seno alle istituzioni culturali svizzere.

Abstract

Dramaturg Fabrice Melquiot, artistic director of the Théâtre Am Stram Gram in Geneva, likes to write "cross-boundary texts" that are accessible to children, yet don't exclude adults. His view is that, above all, a theatre must be a forum that welcomes the three generations of the theatre-going community; he therefore aims not to deliver to young audiences lessons in life but multidisciplinary artistic forms that seek to reflect the world for what it is. At the forefront of an institution designed for young theatregoers that benefits from funding and tours – a position which is somewhat rare on the European scene – he is conscious of his privilege. Nevertheless, his wish is for political bodies to demonstrate a greater awareness of theatre and its civic role vis-à-vis young people; he therefore hopes that the granting of the Swiss Grand Award for Theatre/Hans Reinhart Ring to Theater Sgaramusch will raise the prominence accorded to young people by Swiss cultural institutions.

« Le théâtre doit être un lieu habitable pour trois générations »

Entretien avec Fabrice Melquiot, directeur du Théâtre Am Stram Gram de Genève

Directeur du Théâtre Am Stram Gram de Genève, Fabrice Melquiot est auteur de pièces de théâtre et metteur en scène. Depuis 2001, il publie autant pour les enfants que pour les adultes avec toujours, dit-il, l'envie de trouver sa santé d'auteur dans l'oscillation entre les deux. À la tête d'une institution qui privilégie le jeune public, il en tire de grandes satisfactions mais aussi d'importantes attentes, notamment au niveau politique.

Anne Fournier : Fabrice Melquiot, vous liez à votre fonction de directeur de théâtre celle de dramaturge, et vous écrivez à la fois pour les adultes et pour le jeune public. Pourquoi ce choix dans l'acte d'écriture ?

Fabrice Melquiot : Ce n'est pas véritablement un choix. Mes premières pièces, *Le jardin de Beamon* et *Les petites mélancolies*, créées en 1999, n'étaient pas à l'origine pensées pour être spécialement accessibles à des enfants. J'ai écrit ce que j'avais envie d'écrire. *Le jardin de Beamon* a été mis en onde, a obtenu un prix, et l'École des Loisirs a voulu publier le texte. Là j'ai compris ce que pouvaient être des textes qu'on dit « textes frontières ». Ils sont accessibles à des enfants, partageables avec eux, mais ils n'excluent pas les adultes. D'ailleurs, je n'aime pas l'expression « jeune public », car elle efface tout de suite le « citoyen ». Or dans une institution comme le Théâtre Am Stram Gram à Genève, on est dans un travail de proximité, qui cherche constamment à

singulariser la relation à l'autre. « Jeune public » est un raccourci, un terme pratique, une invention de programmeur. Je préfère parler de « jeunes spectateurs ».

AF : Est-ce par désir de n'écarter aucun spectateur que vous multipliez les formes d'approche de la scène dans la programmation de votre institution ? Ou est-ce là une « mission » d'un théâtre pour enfants ?

FM : Un théâtre doit avant tout être une maison, et, surtout s'il est spécialisé dans l'accueil de jeunes spectateurs, il doit toujours être capable de recevoir les trois générations qui composent l'assemblée théâtrale. Oui, le théâtre doit être un lieu habitable. J'ai ce fantasme pour tous les enfants : que chacun puisse dire qu'il a un théâtre dans sa vie. Dans cette maison se retrouvent des activités diverses, comme des spectacles, des repas avec les gens du théâtre, ou encore une formation en botanique pour découvrir la poésie propre aux fleurs. Avec des variations autour de propositions que je souhaite toujours « poétiques », soit poétiques et politiques. Pour moi, le « poétique », c'est l'engagement sans militantisme, l'engagement par la poésie, une poésie qui s'inscrit au plus près du réel et des réalités de chacun, qui n'est pas un monde coupé mais le cœur du monde.

AF : Vous n'associez pas à cette maison le qualificatif de « didactique » ?

FM : Le moins possible ! Il y a énormément de malentendus autour de la création enfance et jeunesse, y compris chez les partenaires essentiels du corps enseignant. Nous ne formons pas l'antichambre de la pédagogie et de l'établissement scolaire, au contraire. J'ai parfois à cœur de dire aux professeurs : « Oui, nous travaillons contre vous... » (rires). Nous ne sommes pas là pour éduquer les enfants, pour leur dire que penser, nous sommes là pour proposer des formes artistiques pluridisciplinaires qui cherchent à témoigner de ce qu'est le monde aujourd'hui. Cela dit, il faut aussi que l'on puisse trouver une place dans les écoles. J'aime aller au sein même des classes pour y produire ce qu'on attend du théâtre, une sorte de dépaysement, par la grâce d'un interprète et d'un texte par exemple. Cela permet de poétiser un lieu qui pour les enfants ne l'est pas au départ.

AF : Vous avez dit qu'au théâtre l'enfant doit aussi se retrouver face à une énigme... Faut-il lui compliquer la tâche ?

FM : Dans un monde de l'injonction, très rationnel, c'est l'une des quêtes, des missions du théâtre : faire en sorte que l'enfant soit aussi dans une situation d'acceptation de l'énigme, de quelque chose qu'il ne comprend pas immédiatement. J'entends souvent le commentaire suivant, dans la bouche des parents : « Oui il a beaucoup aimé mais il n'a pas tout compris. » Ou alors : « Ah non il n'a pas aimé car il n'a pas tout compris ! » Or, moi, adulte, quand je vais voir un Shakespeare ou du théâtre contemporain, j'accepte de ne pas tout comprendre, sous peine de m'ennuyer. Pourquoi devrait-ce être différent pour les enfants ?

AF : Ne fait-on pas suffisamment confiance à la réception de l'enfant face à une scène de théâtre ?

FM : On oublie trop souvent qu'il est un sujet pensant, un sujet ayant déjà une histoire, une sensibilité, des préférences, et étant capable de les affirmer. On préfère souvent ignorer ses intuitions. L'enfant n'est parfois pas en mesure de formuler tout ce qu'il peut ressentir, tous les flux de pensées qui l'inondent devant un spectacle, mais cela ne veut pas dire qu'ils sont inexistantes. Il ne faut pas oublier qu'il est un spectateur d'aujourd'hui et que notre rôle n'est pas de préparer les assemblées théâtrales de demain, mais de l'accueillir tel qu'il vit aujourd'hui, d'accueillir le citoyen spectateur qu'il est au moment où il entre dans le théâtre. À Am Stram Gram, nous prenons en compte les dizaines de milliers d'enfants et adolescents qui habitent aujourd'hui à Genève.

AF : Avez-vous été surpris par l'attribution du Grand Prix suisse de théâtre / Anneau Hans Reinhart 2018 au Théâtre Sgaramusch de Schaffhouse ?

FM : Je ne connais pas leur travail mais je trouve essentielle cette décision d'honorer le travail d'une telle compagnie. Ce choix valorise une démarche qui a plus de trente ans d'existence, une démarche de pionnier, d'un théâtre exigeant, qui va contre le courant habituel. C'est un coup de projecteur primordial.

AF : Cela veut dire que vous en espérez une répercussion politique ?

FM : Bien sûr ! Lorsque des spécialistes du théâtre se réunissent et décident de récompenser cette démarche avec la plus haute distinction du pays dans le domaine théâtral, c'est toute la création enfance et jeunesse qui en bénéficie, je crois, qui se retrouve sous les projecteurs, motif d'une attention inhabituelle. Il faut dépasser le cas particulier du Théâtre Sgaramusch pour pointer les richesses et les manques de ce domaine, pour que tout le monde entende la nécessité de faire une place aux enfants, aux jeunes citoyens dans les institutions culturelles.

AF : Vous qui travaillez aussi à Paris, remarquez-vous des différences dans le rapport à la scène, à ses imaginaires, de la part des jeunes ?

FM : Non, pas vraiment. Où que l'on soit il n'y a pas une jeunesse mais plusieurs jeunesse. C'est aussi le cas à Genève, même si on en parle peu, où l'on trouve des situations sociales difficiles, des imaginaires d'enfants assez abimés, à distance des enjeux culturels, et des quartiers très privilégiés. Genève est une ville de contrastes. Il n'existe pas de différences fondamentales entre une jeunesse parisienne ou de Seine-Saint-Denis, où j'ai travaillé pendant sept ans, et les jeunes gens rencontrés à Genève. L'essentiel aujourd'hui pour les structures enfance et jeunesse de la scène, du théâtre, est l'acquisition d'un véritable crédit politique, car il fait bien souvent encore défaut.

AF : Le domaine public subventionne toujours le théâtre jeune public ! N'est-ce pas la preuve d'un crédit politique ? Et si non comment expliquez-vous ce vide ?

FM : Il y a une sorte de stagnation dans la considération de cet univers. C'est d'autant plus regrettable que l'on entend fréquemment des déclarations d'intention ambitieuses sur l'éducation artistique, la place de la culture pour les jeunes, etc. Dans les faits, les femmes et hommes politiques ont du mal à saisir à quel point un lieu comme Am Stram Gram a une stature hautement politique dans une ville. Si ça n'était

pas le cas nous ne ferions que divertir les enfants. Or penser ainsi, c'est ne pas aller au théâtre, ne pas lire les textes, ne pas saisir ce que cela signifie lorsque trois générations s'assoient les unes près des autres, partagent la même expérience sensible, la même expérience esthétique, en parlent à la sortie... C'est l'un des cœurs politiques de la Cité, tout aussi essentiel et important que l'École.

AF : Faut-il voir un manque de tradition en Suisse romande à ce niveau-là ?

FM : C'est assez paradoxal car Genève a deux structures – avec le Théâtre de Marionnettes – qui font de l'accueil des enfants une priorité. En termes de patrimoine, c'est considérable. Notre structure est l'une des rares à l'échelle européenne à disposer de moyens de production, à pouvoir accompagner des artistes. Dorénavant nous aimerions une parole, nous aimerions entendre des élus nommer, valoriser leurs choix, car ce choix a été fait – même si la subvention n'évolue guère depuis longtemps et que l'on voit très peu d'élus dans nos salles. Il existe une vitalité artistique formidable en Suisse romande. Il n'y a pas de hiérarchie du point de vue des artistes : ils s'impliquent dans l'élaboration d'un spectacle enfance et jeunesse de la même manière que pour un spectacle adulte. C'est le résultat d'une riche programmation à Am Stram Gram, au Forum Meyrin, au Petit Théâtre de Lausanne, au Théâtre du Pommier de Neuchâtel, ou encore au sein de la Bavette à Monthey. Compte tenu de la taille du territoire, c'est remarquable. On regrette d'autant plus que cela ne soit pas davantage valorisé par les autorités politiques ou administratives.

AF : On a l'impression que les frontières entre régions linguistiques sont parfois encore plus épaisses avec le théâtre pour jeunes spectateurs. N'est-ce pas un paradoxe, surtout en Suisse ?

FM : En tant que directeurs de théâtre, nous avons tous le fantasme du bain de langues pour les enfants : nous aimerions qu'ils comprennent que la parole peut correspondre à d'autres musiques, à un autre type de construction. Cette année nous avons créé une forme poétique autour d'écrivains syriens contemporains présentée dans les centres

d'hébergement collectif. En cinq langues. Ce qui est merveilleux c'est que tout le monde accepte les énigmes que représentent les langues non comprises. On peut ainsi traverser des univers esthétiques sans tout comprendre de ce qui est dit. Alors je continue d'espérer que l'on puisse présenter des spectacles en plusieurs langues ; là aussi, c'est un enjeu politique qui nécessite encore des engagements de toutes part. Cela dit, au-delà de la circulation d'une région linguistique à l'autre, il faut aussi soigner la circulation à l'international des œuvres créées en Suisse romande. Il y a un vivier de comédiens, de musiciens, de metteurs en scène dont le travail n'a jamais passé la frontière vers la France. C'est un enjeu primordial si l'on veut assurer un avenir à des créations dont la résonance ici est forcément limitée par la taille de la région.

Paola Gilardi

Il coraggio di osare

Intervista a Vania Luraschi,
direttrice del Teatro Pan di Lugano

Zusammenfassung

Résumé

Abstract

272-282

Zusammenfassung

Vania Luraschi ist eine Pionierin des Kinder- und Jugendtheaters im Tessin. Seit mehr als 40 Jahren leitet sie das Teatro Pan in Lugano, das sie 1975 als Genossenschaft für soziokulturelle Animation und Theater mitbegründet hatte. Neben Eigenproduktionen veranstaltet das Teatro Pan seit 1998 das internationale Festival Il Maggiolino für Theater, Tanz, bildende Kunst und Musik, das sich an Kleinkinder richtet, und seit 1994 das Theatertreffen Senza Confini, das den Dialog zwischen den Generationen fördern will. Darüber hinaus leitete Vania Luraschi von 1977 bis 2015 das Festival Internazionale del Teatro (FIT) in Lugano. Im Gespräch erzählt sie vom Mut, neue Wege in einer kulturellen Randregion einzuschlagen und vom goldenen Zeitalter des Theaters für ein junges Publikum in den Achtzigern und Neunzigern. Heute hofft sie, dass der Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring an das Theater Sgaramusch der Szene neuen Schwung verleiht.

Résumé

Vania Luraschi est une pionnière du théâtre pour le jeune public au Tessin. Depuis plus de 40 ans, elle dirige le Teatro Pan de Lugano, qu'elle a cofondé en 1975 en tant que coopérative pour l'animation socio-culturelle et le théâtre. Au-delà de ses créations, le Teatro Pan organise depuis 1998 le Festival international et interdisciplinaire Il Maggiolino, destiné aux petits enfants, ainsi que, depuis 1994, les rencontres de théâtre Senza Confini qui encouragent le dialogue entre les générations. Vania Luraschi a en outre dirigé le Festival international du théâtre à Lugano de 1977 à 2015. Dans cet entretien, elle parle du courage de défricher de nouvelles voies dans une région culturelle périphérique. Elle évoque aussi l'âge d'or des années 1980 et 1990 et espère aujourd'hui que le Grand Prix suisse du théâtre / Anneau Hans Reinhart attribué au Théâtre Sgaramusch donnera un nouvel élan à toute la scène du théâtre jeune public.

Abstract

Vania Luraschi is a pioneer in children's and youth theatre in Ticino. For over 40 years she has been leading the Teatro Pan in Lugano that she co-founded in 1975 as a cooperative for sociocultural animation and theatre. In addition to its own productions, Teatro Pan has organised the international Il Maggiolino festival since 1998, a festival of theatre, dance, visual arts and music designed for younger children and, since 1994, the Senza Confini theatre forum, which aims to promote intergenerational dialogue. Vania Luraschi also ran the Festival Internazionale del Teatro di Lugano from 1977 to 2015. In this conversation, she talks of the courage required to forge new paths in a culturally peripheral region, and about the golden age of theatre for young audiences in the eighties and nineties. Today she hopes that the bestowal of the Swiss Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring on Theater Sgaramusch will bring new vibrancy to the scene.

Paola Gilardi

Il coraggio di osare

Intervista a Vania Luraschi,
direttrice del Teatro Pan di Lugano

Vania Luraschi è una delle pioniere del teatro per un pubblico giovane in Ticino. Dopo la laurea in Pedagogia presso l'Università di Losanna si specializza in ambito teatrale a Parigi. Da oltre quarant'anni dirige il Teatro Pan¹ di Lugano che aveva fondato nel 1975, insieme ad alcuni compagni di studi, come Cooperativa di animazione socioculturale Teatro Panzinis Zirkus. Accanto a produzioni proprie, dal 1998 il Teatro Pan organizza il festival internazionale di teatro, danza, arte e musica Il Maggiolino, rivolto alla prima infanzia, e dal 1994 la rassegna teatrale Senza Confini che intende favorire il dialogo fra le generazioni. Inoltre, tra il 1977 e il 2015 Vania Luraschi è stata direttrice artistica del Festival Internazionale del Teatro di Lugano², destinato ad adulti e adolescenti.

Paola Gilardi: Vania Luraschi, da più di quarant'anni dedica la sua vita al teatro. Quando è scoccata la scintilla?

Vania Luraschi: Mi sono formata in ambito pedagogico all'Università di Losanna, ma durante gli studi ho frequentato anche dei corsi di teatro con l'attore e regista Alan Knapp. Quindi forse è stato quello il momento in cui è scoccata la scintilla e ho iniziato a desiderare di occuparmi professionalmente di teatro.

1 Maggiori informazioni sono disponibili sul sito della compagnia: <http://www.teatro-pan.ch/> (consultato il 02.09.2018).

2 Nei primi dieci anni questo festival si chiamava Giostra del teatro.

PG: Com'è proseguito il suo percorso?

VL: Dopo gli studi a Losanna e Ginevra, io e un gruppo di animatori socioculturali ed educatori³ siamo rientrati in Ticino, perché la città di Lugano aveva intenzione di istituire un centro culturale nei vecchi studi radiofonici⁴. Ci siamo impegnati per tre mesi nell'elaborazione di questo progetto, che però non è andato in porto e ci siamo ritrovati senza lavoro. Abbiamo quindi deciso di prendere noi l'iniziativa fondando, nel 1975, la Cooperativa di animazione socioculturale Teatro Panzini Zirkus. In quegli anni in Italia e in Francia cominciava a diffondersi l'animazione teatrale. Adottammo subito questo approccio. Volevamo portare iniziative simili a quelle che vedevamo all'estero in Ticino, dove non esisteva ancora nulla in questo settore. Eravamo dei pionieri. Proponevamo in particolare laboratori di teatro, burattini e clowneria per bambini e adolescenti.

PG: Sin dall'inizio realizzavate però anche produzioni teatrali rivolte sia a un pubblico giovane che agli adulti. Quali erano le tematiche affrontate?

VL: I nostri primi spettacoli erano incentrati su temi universali come la solidarietà, il razzismo, l'ecologia oppure legati a quello che succedeva in Svizzera e all'estero in quel momento. Dopo uno stage presso il burattinaio Otello Sarzi⁵, a Reggio Emilia, abbiamo esordito nel 1975 con un lavoro collettivo che s'intitolava *Belbon, il paese delle torte* ed era ispirato lontanamente all'opera *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* di Bertolt Brecht e Kurt Weill. Tra i protagonisti figurava anche il burattino Panzini, direttore del circo ambulante Panzini Zirkus, da cui deriva il nome della nostra cooperativa. Nei primi anni abbiamo realizzato

3 Gerri Beretta-Piccoli, Mando Bernardinello, Annemarie Lavorel, Nuria Malè, Pano Parini, Sonia Rossi, Cito Steiger.

4 Soltanto a partire dal 1987, su iniziativa del Dicastero Musei e Cultura (dal 1992 Dicastero Attività Culturali) della città di Lugano, la sala dello Studio Foce, che fra il 1938 e il 1961 aveva ospitato gli studi dell'allora Radio della Svizzera Italiana (RSI), viene riutilizzata per spettacoli e rassegne di musica, danza, teatro e cabaret; cfr. la voce «Studio Foce» di Helena Bernal nel *Dizionario teatrale svizzero*, a cura di Andreas Kotte (redazione italiana diretta da Pierre Lepori), Zurigo: Chronos, 2005, p. 1772.

5 Otello Sarzi (1922-2001) è uno dei più celebri burattinai italiani, noto in particolare per la sua vena sperimentale. Maggiori informazioni sul sito: <http://www.fondazionefamigliasarzi.it/wordpress/pagina-di-esempio/> (consultato il 03.09.2018).

anche altre produzioni, perlopiù con burattini e attori. Poi, nel 1978, alcuni dei fondatori hanno lasciato il gruppo, altri invece sono partiti per approfondire gli studi teatrali. Io mi sono specializzata al Département Théâtre dell'Università di Parigi VIII e mio marito Gerri Beretta-Piccoli si è iscritto all'École du Cirque, sempre a Parigi.

PG: Durante la formazione in Francia avete però continuato ad allestire spettacoli in Ticino.

VL: Nel 1979, ad esempio, abbiamo portato in scena la versione italiana di un progetto che avevo presentato all'università di Parigi, *La notte degli assassini* dell'autore cubano José Triana. Mio marito Gerri, Sonia Rossi ed io recitavamo, mentre abbiamo affidato la regia all'argentino Coco Leonardi⁶, che era uno dei fondatori del gruppo teatrale Comuna Baires di Buenos Aires, in esilio in Italia dal 1974. Fra gli spettacoli di quegli anni potrei citare anche *Si orso no*, destinato sia ai bambini che agli adulti e ispirato al racconto di Frank Tashlin⁷, in cui un orso al risveglio dal letargo si ritrova in una grande città e viene scambiato per un operaio fannullone. Il collega romano Michel Barras ha curato la regia di questa produzione, che ha debuttato nel 1981 a Lugano e abbiamo presentato in una versione francese e tedesca anche a Ginevra e Zurigo.

PG: Già allora collaboravate dunque con artisti e teatri di altre regioni linguistiche o di altri paesi, e siete stati anche fra i primi ad aderire all'ASTEJ⁸. Quali erano gli obiettivi principali in quei primi anni e che tipo di attività organizzava l'associazione?

⁶ Sul percorso artistico dell'attore, regista e pedagogo teatrale argentino Coco Leonardi (Buenos Aires, *1934), l'attività teatrale e l'esilio in Italia (dal 1974) del gruppo Comuna Baires, che ha avuto un grande influsso sull'avanguardia italiana, si rimanda ad esempio all'ampia intervista di Olga Korh, «Coco Leonardi: ho imparato ad amare il mestiere del regista», in: *teatro.it*, 10.09.2012: <https://www.teatro.it/interviste/teatro/coco-leonardi-ho-imparato-ad-amare-il-mestiere-del-regista> (consultato il 03.09.2018).

⁷ Edizione originale: Frank Tashlin, *The Bear that Wasn't*, New York: E. P. Dutton & Co., 1946.

⁸ L'ASTEJ, Association suisse du théâtre pour l'enfance et la jeunesse, nasce nel 1972 a Neuchâtel. Nel 1975 aderisce all'ASSITEJ, l'Associazione Internazionale del Teatro per l'Infanzia e la Gioventù, fondata a sua volta nel 1965 e che attualmente è presente in tutti i continenti tramite 80 centri nazionali e una rete internazionale di teatri e professionisti specializzati nel teatro per le nuove generazioni. Nel 2014 la sezione svizzera è stata rinominata in ASSITEJ Schweiz / Suisse / Svizzera / Svizra. Ulteriori informazioni sono disponibili sui siti www.assitej-international.org e www.assitej.ch (consultati il 26.08.2018).

VL: Allora come oggi l'ASTEJ, che dal 2014 si chiama ASSITEJ, intende innanzitutto promuovere e sviluppare il teatro per un pubblico giovane in Svizzera e difendere gli interessi degli artisti e dei pedagoghi teatrali. Nei primi tempi ne facevano parte soprattutto compagnie professioniste, come il Théâtre Populaire Romand di La Chaux-de-Fonds, e insegnanti romandi. In seguito, sono state create tre antenne nelle principali regioni linguistiche e i responsabili si incontravano regolarmente per elaborare progetti e coordinare il lavoro. Io ho presieduto l'associazione per due anni, dal 1985 al 1987. Pubblicavamo anche un periodico su questioni teoriche e pratiche legate alla creazione artistica e alla pedagogia teatrale. Inoltre, per incentivare maggiormente gli scambi fra le regioni linguistiche, su iniziativa di Jean Grädel, che allora era direttore del Theater Spatz di Baden, nel 1979 l'ASTEJ ha organizzato per la prima volta gli Incontri svizzeri del teatro per bambini e ragazzi⁹, che venivano organizzati ogni due anni in città diverse e nel 1999 hanno cambiato il nome in SPOT - Festival di teatro per il giovane pubblico¹⁰. Oggi questo incontro nazionale non esiste più. L'ultima edizione ha avuto luogo nel 2012 a Bienne.

PG: Molti artisti ripensano con nostalgia alla cosiddetta «epoca d'oro» del teatro per un pubblico giovane negli anni Ottanta e Novanta. Cosa è cambiato rispetto al passato?

VL: A dire il vero provo anch'io una certa nostalgia per quegli anni. Tutto era in fermento. Avevamo capito l'importanza del teatro per ragazzi sia sul piano artistico che su quello sociale e pedagogico e volevamo farlo sapere a tutti i livelli, in particolare ai politici. Nei cosiddetti «anni d'oro» noi del Teatro Pan abbiamo intensificato il lavoro culturale sul territorio e con la scuola, però sempre con un occhio all'internazionalità, tramite il Festival Internazionale del Teatro di Lugano, che era rivolto a ragazzi e adulti e che ho diretto fino al 2015, e anche tramite la partecipazione a vari festival di teatro per un pubblico giovane in Svizzera e all'estero.

⁹ Rencontres suisses du théâtre pour jeune public / Kinder- und Jugendtheater-treffen. Su questo festival e le attività svolte in passato dall'ASTEJ si rimanda anche alla voce «ASTEJ» di Jorge Gajardo Munöz nel *Dizionario teatrale svizzero*, op. cit., pp. 80-81.

¹⁰ SPOT - Festival suisse de théâtre jeune public / Schweizer Theaterfestival für junges Publikum.

In quel periodo anche i contatti fra le compagnie, soprattutto all'interno del paese e con l'Italia, erano molto più stretti. Come ho detto, i membri dell'ASTEJ si incontravano ad esempio spesso a discutere di varie problematiche, mentre adesso gli artisti sono più isolati. Sembra che lo slancio di allora si sia arenato. Forse in gran parte dipende dal fatto che l'Ufficio federale della cultura ha tagliato le sovvenzioni dell'associazione cappello, diminuendo notevolmente la possibilità di organizzare attività. In ogni caso c'è bisogno di un rinnovamento.

PG: Come vede la situazione attuale?

VL: Penso che in Svizzera ci sia ancora un grande lavoro da fare. Se vogliamo investire nei giovani, stimolarli, dovremmo cominciare a dargli più cultura, non solo teatro ma anche musica e arte in generale. Proprio per questo motivo nel 1998 abbiamo creato il festival Il Maggiolino, che si svolge nel mese di maggio e offre ai bambini e agli adulti che li accompagnano l'opportunità di immergersi per un'intera settimana nell'universo dell'arte, anche sperimentale. Accanto a spettacoli di teatro, danza contemporanea e performance di artisti ticinesi e di altri paesi il programma comprende anche narrazione, laboratori interdisciplinari di arte, teatro, musica, filosofia e molto altro.

PG: Il Maggiolino è rivolto soprattutto alla prima infanzia. Perché?

VL: Negli ultimi anni abbiamo constatato che i genitori portano a teatro anche bambini molto piccoli e addirittura i bebè. Abbiamo dunque voluto dare vita a un festival internazionale con proposte pensate in modo specifico per la fascia d'età fra gli uno e i sette anni. Proprio quest'anno Il Maggiolino è giunto alla decima edizione e continua a riscuotere molto successo. Invece, è difficilissimo coinvolgere i ragazzi fra i nove e i dodici anni. Non vanno praticamente più a teatro.

PG: Non si dovrebbe tentare di implicare maggiormente le scuole?

VL: In passato la collaborazione con le scuole funzionava molto bene. Oggi invece si fa parecchia fatica a coinvolgere

le sedi scolastiche. I docenti che hanno la mia età e portavano sempre i loro allievi a teatro sono andati in pensione e la nuova generazione di insegnanti non conosce le compagnie della regione. Molti non sanno nemmeno che esiste il Teatro Pan, benché inviamo regolarmente materiale informativo. Oltretutto, adesso anche il LAC¹¹ offre un programma per le scuole nell'ambito della stagione teatrale LuganoInScena e, dato che si tratta di una struttura della città, l'ingresso per le scolaresche è gratuito. Le compagnie indipendenti come la nostra, invece, per sopravvivere devono fare pagare il biglietto. Per fortuna, dal 2017 LuganoInScena sostiene la nostra rassegna Senza Confini, inserendo due dei nostri spettacoli nel suo cartellone.

PG: Quando si svolge e cosa prevede il programma di Senza Confini?

VL: Senza Confini è una rassegna annuale che dura da ottobre ad aprile e intende favorire il dialogo fra le generazioni, riunendo bambini, adolescenti e adulti a teatro. Si tratta di una collaborazione transfrontaliera fra il Teatro Pan di Lugano, il Centro Culturale di Chiasso e il Teatro Città Murata di Como. Una volta al mese proponiamo spettacoli per le famiglie e ogni tanto inseriamo qualche rappresentazione per le scuole.

PG: Come scegliete gli spettacoli per i vostri festival e rassegne?

VL: La mia collega Elena Chiaravalli ed io partecipiamo a dei festival, soprattutto nel resto della Svizzera, in Italia e in Francia ma anche in altri paesi come il Belgio o la Svezia. Purtroppo, non abbiamo né il tempo né i mezzi finanziari per girare con regolarità tutta l'Europa e riusciamo solo puntualmente a seguire festival in altri continenti, perlopiù quando abbiamo l'occasione di presentare un nostro spettacolo, come ad esempio l'anno scorso in Tunisia, oppure se viaggiamo privatamente in un determinato paese, come io ogni anno in Cile e Argentina. E da qualche tempo veniamo invitati regolarmente al Novgorod Theatre for Children and

¹¹ LAC - Lugano Arte e Cultura è il centro culturale della città di Lugano e riunisce arti visive, musica e arti sceniche. Ulteriori informazioni sul sito: www.luganolac.ch (consultato il 26.08.2018).

Youth «Mali»¹² in Russia, che mi piace moltissimo perché si possono vedere anche produzioni da nazioni come la Macedonia, la Romania, l'Uzbekistan o l'Azerbaijan. Quest'anno abbiamo inserito nel programma del Maggiolino anche uno spettacolo di artisti russi, molto suggestivo, senza parole e dedicato al tema del vento.

PG: Negli ultimi anni il Teatro Pan segue una determinata linea sul piano estetico per le manifestazioni che organizza e in particolare per i propri spettacoli?

VL: Per quanto riguarda le nostre produzioni prestiamo ad esempio una grande attenzione ai materiali, alle stoffe che usiamo, ci teniamo a creare un'atmosfera calda, accogliente. Il nostro scenografo, Elvis Van der Meyden, utilizza esclusivamente vecchi oggetti o materiali naturali, in parte raccolti da lui stesso nel bosco. E abbiamo anche una costumista, Giulia Fratini, che realizza degli abiti splendidi riciclando vecchie lenzuola di lino. Un'altra peculiarità del Teatro Pan è quella di collaborare di volta in volta con registe e registi diversi, di cui apprezziamo la creatività e il modo di pensare. Ultimamente collaboriamo con Marcello Chiarenza che ha una lunga esperienza nel lavoro teatrale per la prima infanzia. Insieme a lui, nel 2011, abbiamo creato ad esempio *Il giardino di Gaia*, uno spettacolo rivolto principalmente ai bambini da uno a cinque anni e che abbiamo definito «una fantasia simbolica sulle stagioni e la nascita». Nel 2011 ha vinto il premio della critica «Other View» come miglior performance al Kingfestival di Velikij Novgorod, in Russia. E ancora oggi questa creazione continua ad essere invitata a festival internazionali.

PG: E per quanto riguarda i contenuti?

VL: Per noi è essenziale il rispetto nei confronti dei bambini, non importa di che età. Vogliamo creare oppure presentare nei nostri festival e rassegne spettacoli che abbiano un'anima, non di mero intrattenimento. Quest'anno il festival Il Maggiolino era ad esempio dedicato al tema della natura e della nascita, mentre la rassegna Senza confini era

12 Ulteriori informazioni al sito: <http://eng.kingfestival.ru/maly/> (consultato il 27.08.2018).

incentrata sul coraggio della diversità. Fra le nostre creazioni più recenti, che abbiamo realizzato nel 2017, potrei citare *Matite*, ispirato al racconto dello scrittore turco di origini curde Yashar Kemal. È uno spettacolo che ha come protagonisti una donna costantemente in fuga e un meccanico di biciclette che ama la poesia. *Matite* cerca di svelare i meccanismi che spesso impediscono di essere se stessi fino in fondo, senza condizionamenti esterni; intende essere un incoraggiamento a non lasciarsi frenare dalla vergogna, dalla paura di essere inadeguati, ma ad andare avanti per la propria strada con coraggio. È anche una riflessione sul potere della poesia e della letteratura di aprire la mente e il cuore.

PG: Accanto alla creazione artistica, il Teatro Pan dà grande importanza alla didattica. Che tipo di attività proponete?

VL: Durante l'anno organizziamo dei corsi di teatro nella nostra sede e anche dei laboratori per le scuole, che hanno l'obiettivo di risvegliare la creatività e l'interesse nei confronti del teatro, ma intendono anche dare modo ai ragazzi di lavorare ad esempio sulla fiducia in se stessi. Anche nell'ambito dei nostri festival e rassegne approfondiamo spesso aspetti pedagogici e didattici in collaborazione con degli esperti. Nell'edizione 2017 del Maggiolino abbiamo affrontato il tema della filosofia per la prima infanzia tramite incontri e conferenze con pedagogisti, filosofi e registi, che erano rivolti in primo luogo a genitori, docenti e artisti. Siccome ci sembrava importante documentare queste riflessioni e renderle accessibili a tutte le persone interessate, le abbiamo pubblicate, creando appositamente la collana *I Quaderni del Maggiolino*.

PG: Il Teatro Pan realizza anche progetti per altre fasce d'età?

VL: Sì, proprio ora una mia collaboratrice, Cinzia Morandi, sta lavorando a un progetto sul tema del bullismo digitale che è già stato realizzato in Svizzera tedesca e francese e che noi del Teatro Pan presenteremo nell'autunno 2018 in versione italiana in vari istituti scolastici ticinesi di formazione professionale. Si tratta di uno spettacolo di teatro forum, in cui il pubblico potrà quindi intervenire, fra l'altro usando

anche il proprio telefonino. Questa produzione si allontana un po' dalla nostra estetica, perché in scena ci saranno anche dei robot e delle proiezioni video. Comunque siamo felici di poterci dedicare alla fascia d'età degli adolescenti, che viene spesso tralasciata.

PG: Mi sembra positivo che questo progetto sia il frutto di una collaborazione a livello nazionale, cosa che oggi succede raramente, in particolare nell'ambito del teatro per un pubblico giovane. A cosa è dovuta, secondo lei, la difficoltà di stabilire un dialogo fra le varie regioni linguistiche?

VL: Dal canto nostro, cerchiamo di programmare anche produzioni della Svizzera francese e tedesca o di altri paesi, però bisogna prendersi il tempo di visionarle. Quest'anno, al festival Il Maggiolino, abbiamo invitato ad esempio la compagnia ginevrina Le Cockpit con lo spettacolo *Mam'zelle Chapeau* che unisce teatro d'attore e di marionette a elementi di arte grafica e plastica. Oppure Pro Helvetia suggerisce degli spettacoli che potrebbero interessarci. Ma in generale, paradossalmente, oggi è più semplice ricevere informazioni dall'Italia o da altri paesi che non dalla Svizzera. L'ASSITEJ comunica poco rispetto al passato e le singole compagnie ancora meno.

PG: Immagino che anche le barriere linguistiche costituiscano un problema, soprattutto nella programmazione di un festival rivolto a un pubblico di giovanissimi, perché non è possibile ricorrere ai sopratitoli.

VL: In Ticino dobbiamo proporre soprattutto produzioni in italiano oppure di altre aree linguistiche ma con poche parole o in una versione italiana. Anche noi traduciamo alcuni dei nostri spettacoli, in modo che possano essere presentati al di fuori della Svizzera italiana o dell'Italia. E se siamo invitati in Russia o in altri luoghi ingaggiamo un attore o un'attrice del posto che parla l'italiano e a cui chiediamo di fare, durante la rappresentazione, una traduzione simultanea delle frasi più importanti. Nei festival questo sistema funziona abbastanza bene. Anche in Ticino avevamo avuto modo di ospitare una compagnia svedese e un'attrice italiana, che conosce bene la lingua e anche questo gruppo, ha

fatto una breve introduzione e si è occupata della traduzione simultanea. A volte, invece, non è necessario tradurre perché, se lo spettacolo è costruito nel modo adeguato, i bambini riescono a seguire perfettamente la trama anche in una lingua straniera. È successo con uno spettacolo norvegese che avevamo inserito nel programma del Maggiolino. Bisogna avere il coraggio di osare.

PG: Quali sono state le più grandi sfide o difficoltà che ha incontrato lungo il percorso?

VL: Abbiamo dovuto lottare a più riprese con difficoltà economiche, ma siamo sempre riusciti a superarle e a realizzare i nostri progetti anche con mezzi finanziari esigui. Nella Svizzera italiana, purtroppo, le sovvenzioni della mano pubblica alle compagnie indipendenti sono minori rispetto alle altre regioni linguistiche. Adesso però stiamo attraversando un periodo abbastanza favorevole, ma rimane il problema della scarsità di strutture e sale teatrali. Noi disponiamo ad esempio ormai da trent'anni di una sala, lo Spazio Pan, che può ospitare al massimo una quarantina di spettatori. Inoltre, dal momento che il territorio ticinese è limitato, le tournée per noi sono essenziali. Nell'ambito dei nostri festival e manifestazioni, in collaborazione con Pro Helvetia, organizziamo delle giornate per professionisti svizzeri e di altri paesi. Iniziative come questa sono estremamente importanti per dare visibilità al nostro lavoro e anche a quello delle altre compagnie ticinesi che si dedicano al teatro per ragazzi, come il Teatro dei Fauni, la compagnia di Michel Poletti con il suo Festival Internazionale delle Marionette, la compagnia di danza Brockenhaus oppure i narratori di Confabula.

PG: Pensa che l'assegnazione del Gran Premio svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart 2018 al Theater Sgaramusch di Sciaffusa, che esiste da più di trentacinque anni, possa essere un segnale positivo per tutti gli artisti che, in Svizzera, si occupano di teatro per bambini e ragazzi?

VL: È senz'altro un segnale positivo. Peccato che la stampa ticinese ne abbia parlato ben poco. Ho avuto modo di conoscere gli artisti del Theater Sgaramusch tramite l'ASTEJ e

di vedere anche alcuni dei loro spettacoli. Però non ho mai potuto invitarli in Ticino, perché le loro produzioni si basano molto sulla parola, sulla narrazione, e non li propongono in una versione italiana. Comunque mi fa molto piacere che questo importante premio sia stato attribuito a una compagnia che si occupa da lungo tempo e con dedizione al teatro per ragazzi. Mi auguro che questo riconoscimento contribuisca a dare nuovo slancio al teatro per un pubblico giovane in Svizzera.

**Werkverzeichnis
Théâtrographie
Teatrografia
List of Works**

285-291



Im Bild v. l. n. r. Anna Maria Tschopp und Kaspar Lüscher in *Winterschlaf* von Heleen Verburg. Premiere: 3. November 1995, Haberhaus Bühne, Schaffhausen. Regie: Urs Beeler; Ausstattung und Bühnenbild: Urs Beeler, Andreas Guggisberg, Claudius Manz; Kostüme: Tamara Rist
Foto: © Rolf Baumann

1982–1997
Gründungszeit unter der Leitung
von Urs Beeler

Dä Spielzügkönig

Mitspielstück
Premiere: Juli 1982, Trottentheater,
Neuhausen am Rheinfall (Schaffhausen)
Konzept, Text, Regie, Spiel und Aus-
stattung: Urs Beeler, Susanne Meister

Änet dä Gränzä

Premiere: 25 November 1984,
Turnhalle, Merishausen (Schaffhausen)
Im Rahmen des Schaffhauser Ferienpasses
Konzept und Text: Urs Beeler, Ralph Juraubek,
Susanne Meister
Regie: Martin Spühler
Spiel: Urs Beeler, Ralph Juraubek,
Susanne Meister
Ausstattung und Bühnenbild: Albert Beeler,
Urs Beeler
Kostüme: Ensemble
Musik: Ralph Juraubek

E Nacht im Februar

Premiere: März 1986,
Theater am Gleis, Winterthur,
Schweizer Erstaufführung
Nach Lars Staffan Göthes *En natt i februari*
[*Eine Nacht im Februar*]
Regie: Paul Steinmann
Spiel: Urs Beeler, Anna Maria Tschopp
Ausstattung und Bühnenbild: Albert Beeler,
Ensemble
Kostüme: Ensemble

S wilde Tier

Premiere: Januar 1987,
Jugendkeller, Schaffhausen
Nach Med Reventbergs *Det lilla odjuret*
[*Das kleine wilde Tier*]
Regie: Paul Christ
Spiel: Urs Beeler, Michael Pfeuti (später:
Herbert Kramis), Anna Maria Tschopp
Bühne: Ensemble
Musik: Michael Pfeuti (später: Herbert Kramis)
Kostüme: Barbara Wolfensberger
Masken: Urs Beeler
Grafik: Erwin Gloor

S versunkeni Land

Koproduktion mit dem momoll theater
Premiere: 14. Januar 1989,
+ GF + Werk 3 im Mühletal, Schaffhausen,
Schweizer Erstaufführung
Nach Ad de Bonts *Het verdrongen land van Milo*
[*Das versunkene Land*]
Dialektfassung: Enrico Beeler
Regie: Jordi Vilardaga
Spiel: Urs Beeler, Claudia Rügsegger,
Fred Schelb, Anna Maria Tschopp
Ausstattung und Bühnenbild: Alex Müller
Kostüme: Alex Müller
Technik: Thomas Meier

¡ÑAQUE! Verstehst Du?

Premiere: Jahresanfang 1990,
Haberhaus Bühne, Schaffhausen
Nach einer Idee des Teatro Fronterizo, Spanien
Regie: Jordi Vilardaga
Dramaturgie: Stefan Colombo
Spiel: Renate Boll, Anna Maria Tschopp
Ausstattung, Bühnenbild und Kostüme: Ensemble

Rückkehr nach Süden

Premiere: 20. Oktober 1990,
Löhningen, Schaffhausen
Nach dem gleichnamigen Stück von Tian Han
Regie: Margret Nonhoff
Spiel: Urs Beeler, Barblin Hänsler, Tania Winter
Ausstattung und Bühnenbild: Urs Beeler,
Margret Nonhoff
Technik: Claudius Manz, Thomas Meier
Kostüme: Margret Nonhoff
Grafik: Michael Hertig

Ich wott, bin ä Chatz

Premiere: 29. August 1991,
Haberhaus Bühne, Schaffhausen
Nach dem Buch *I want a cat*
[*Ich will eine Katze*] von Tony Ross
Regie: Charlotte Joss
Spiel: Beat Gärtner, Franziska Senn
Ausstattung und Bühnenbild: Urs Beeler
Kostüme: Charlotte Joss

Max

Premiere: 1992, im Schulhaus Altstadt,
Schaffhausen
Autor: Beat Fäh
Konzept und Regie: Enrico Beeler
Spiel: Urs Beeler, Anna Maria Tschopp
Kostüme: Enrico Beeler, Ensemble

ÜberMoorn

Premiere: 17. September 1994,
Haberhaus Bühne, Schaffhausen
Nach Roel Adams *Über Morgen*
Mundartfassung: Urs Beeler
Regie: Jordi Vilardaga
Spiel: Markus Keller, Anna Maria Tschopp,
Regina Wurster
Ausstattung und Bühnenbild: Urs Beeler,
Claudius Manz
Musik: Markus Keller
Kostüme: Werner Duss
Grafik: Michael Hertig

Schimmer & Chnorz

Premiere: Oktober 1995,
Rheinschulhaus, Schaffhausen
Nach Ad de Bonts *Schemer en Kopzorg*
[*Dussel und Schussel*]
Regie: Enrico Beeler
Spiel: Simon Gisler, Tom Rist
Kostüme: Enrico Beeler

Winterschlaf

Premiere: 3. November 1995,
Haberhaus Bühne, Schaffhausen,
Schweizer Erstaufführung
Nach Heleen Verburgs *Vinterslaap*
Regie: Urs Beeler
Spiel: Carol Blanc, Kaspar Lüscher,
Anna Maria Tschopp
Ausstattung und Bühnenbild: Urs Beeler,
Andreas Guggisberg, Claudius Manz
Musik: Jörg Lanz
Licht: Claudius Manz
Kostüme: Tamara Rist
Requisiten: Lisbeth Zwicky
Grafik und Projektionen: Michael Hertig

Sir Fred – die Ballade vom Ritter, der sich vor fast nichts fürchtete

Premiere: Juni 1996,
Haberhaus Bühne, Schaffhausen
Nach dem Buch von Barbara Shook Hazen
The Knight Who Was Afraid of the Dark
[*Der Ritter der sich im Finstern fürchtete*],
Illustrationen von Tony Ross
Text: Urs Beeler
Regie: Urs Beeler
Regieassistentz: Nora Vonder Mühl
Spiel: Carol Blanc, Kaspar Lüscher, Damir Zizek
Ausstattung und Bühnenbild: Urs Beeler,
Claudius Manz, Manuela Müller
Musik: Damir Zizek
Licht: Claudius Manz
Kostüme: Claudia Müller
Requisiten: Manuela Müller
Grafik: Michael Hertig



Stefan Colombo und Nora Vonder Mühl in *Froschkönig*.
Premiere: 20. September 2002, Fass Bühne, Schaffhausen.
Regie: Christoph Moerikofer
Foto: © Bruno Bühler / Theater Sgaramusch

Ab 1997
Leitung durch Nora Vonder Mühl
und Stefan Colombo

Topferdeckel

Premiere: Juni 1997,
Fass Bühne, Schaffhausen
Text: Stefan Colombo
Regie: Jürg Schneckenburger
Spiel: Beatley Mühlemann, Nora Vonder Mühl
Bühnenbild: Märtplatz
Licht und Grafik: Roger Staub

1, 2...3 und ehr und redliche Nachtgeschichten

Premiere: 13. Februar 1998,
Fass Bühne, Schaffhausen
Konzept: Ensemble
Regie: Martha Zürcher
Spiel: Salome Buser, Eliane Vogel,
Nora Vonder Mühl
Produktionsleitung: Stefan Colombo

De Tüüfel mit de drei goldige Hoor

Premiere: Juni 1998,
Fass Bühne, Schaffhausen
Frei nach dem Grimm'schen Märchen
Der Teufel mit den drei goldenen Haaren
Regie: Christoph Moerikofer
Spiel: Stefan Colombo, Désirée Senn,
Nora Vonder Mühl

So wie Don Quijote

Premiere: 16. Dezember 1998,
Fass Bühne, Schaffhausen
Frei nach dem Roman von Miguel de Cervantes
Regie: Christoph Moerikofer
Spiel: Stefan Colombo, Nora Vonder Mühl
Kostüme: Lilo Kuhn
Grafik: Barbara Omlin

Fascht e Fescht

Premiere: 17. September 1999,
Fass Bühne, Schaffhausen
Autor: Stefan Colombo
Regie: Christoph Moerikofer
Spiel: Sybille Burkart, Stefan Colombo,
Claudio Schenardi, Nora Vonder Mühl
Bühnenbild: Michael Oggenfuss
Kostüme: Britta Hagen

Schneewittli

Premiere: Januar 2000,
Fass Bühne, Schaffhausen
Frei nach dem Grimm'schen Märchen
Schneewittchen
Regie: Markus Keller
Spiel: Stefan Colombo, Désirée Senn,
Nora Vonder Mühl
Kostüme und Grafik: Britta Hagen

Herzwärts

Koproduktion mit dem theater katerland
Premiere: 15. März 2001,
Theater am Gleis, Winterthur
Text: Stefan Colombo
Regie: Taki Papaconstantinou
Spiel: Stefan Colombo, Graham Smart,
Nora Vonder Mühl
Choreographie: Tina Beyeler
Ausstattung: Britta Hagen

Les Puchons: Grüsse aus Bremen

Premiere: 14. September 2001,
Fass Bühne, Schaffhausen
Konzept: Ensemble
Regie: Markus Keller
Spiel: Stefan Colombo, Gabi Fischer,
Désirée Senn, Nora Vonder Mühl
Ausstattung: Britta Hagen

Bounty

Premiere: 4. April 2002,
Fass Bühne, Schaffhausen
Text: Stefan Colombo
Regie: Markus Keller
Spiel: Stefan Colombo
Ausstattung: Britta Hagen

Froschkönig

Premiere: 20. September 2002,
Fass Bühne, Schaffhausen
Frei nach dem gleichnamigen Märchen
Regie: Christoph Moerikofer
Spiel: Stefan Colombo, Nora Vonder Mühl
Ausstattung: Britta Hagen

Königinnen

Premiere: 20. September 2003,
Fass Bühne, Schaffhausen
Text: Elisabeth Schrom
Regie: Christoph Moerikofer
Regieassistent: Marina Grankova
Spiel: Sibylle Burkart, Stefan Colombo,
Julius Griesenberg, Ruth Oswald,
Nora Vonder Mühl
Bühnenbild und Ausstattung: Patrick Bannwart,
Franziska Bornkamm (Assistenz)
Licht und Technik: Ueli Kappeler, Michael Studer
Sound: Michael Studer

Hänsel und Gretel

Premiere: 14. Mai 2004,
Fass Bühne, Schaffhausen
Frei nach dem gleichnamigen Märchen
Regie: Jürg Schneckenburger
Spiel: Stefan Colombo, Olifr (Oliver) Maurmann,
Vree Ritzmann, Nora Vonder Mühl
Musik: Olifr Maurmann
Kostüme: Britta Hagen
Bühnenbild und Grafik: Remo Keller

Wolf unterm Bett

Premiere: 23. Februar 2005,
Fass Bühne, Schaffhausen
Auf der Grundlage von Geschichten,
die Kinder geschrieben haben
Regie: Carol Blanc
Spiel: Stefan Colombo, Olifr Maurmann,
Nora Vonder Mühl
Musik: Olifr Maurmann
Choreographie: Tina Beyeler
Ausstattung und Grafik: Britta Hagen

Kapitän Engel Spinne

Premiere: 22. Oktober 2005,
Theater Tuchlaube, Aarau
Auf der Grundlage von Geschichten
von Kindern
Regie: Markus Keller
Spiel: Stefan Colombo, Olifr Maurmann,
Nora Vonder Mühl
Musik: Olifr Maurmann
Choreographie: Tina Beyeler
Ausstattung und Grafik: Britta Hagen

Queen

Premiere: 1. September 2006,
Fass Bühne, Schaffhausen
Inspiziert vom historischen Konflikt zwischen
den Königinnen Mary Stuart und Elisabeth I.
Text und Regie: Carol Blanc
Konzeptarbeit: Stefan Colombo
Spiel: Gerhard A. Goebel, Nora Vonder Mühl
Ton und Musik: Olifr Maurmann
Ausstattung: Britta Hagen
Produktionsleitung: Ariane Waldvogel

L'ancienne gare de Fribourg

Acht Vorstellungen zwischen dem 18. und
dem 23. September 2007
Ortsgebunden, zweisprachig Deutsch/
Französisch; im Rahmen des Theaterfestivals
SPOT – Festival suisse de théâtre jeune public/
Schweizer Theaterfestival für junges
Publikum wurde der alte Bahnhof von Fribourg
mit Kindergeschichten bespielt
Regie: Carol Blanc
Spiel: Urs Bräm, Stefan Colombo,
Olifr Maurmann, Catherine Pauchard,
Nora Vonder Mühl und jugendliche Laien-
darsteller aus der Region
Ausstattung: Renate Wünsch

Go Western

Premiere: 28. November 2007,
Fass Bühne, Schaffhausen
Regie: Christoph Moerikofer
Spiel: Stefan Colombo, Nora Vonder Mühl
Musik: Olifr Maurmann
Ausstattung: Renate Wünsch
Produktionsleitung: Ariane Waldvogel

Die schwarze Spinne

Premiere: 15. Februar 2008,
Fass Bühne, Schaffhausen
Nach Jeremias Gotthelfs Novelle
Regie: Carol Blanc
Dramaturgie: Urs Bräm
Spiel: Stefan Colombo, Olifr Maurmann,
Nora Vonder Mühl
Musik: Olifr Maurmann
Ausstattung: Britta Hagen
Choreographie: Tina Beyeler
Grafik: Remo Keller
Produktionsleitung: Ariane Waldvogel

Das Schiff

Koproduktion mit Linz 09, Schächpir,
New International Encounter NIE
Premiere: 24. März 2009, Linz; ortsgebunden
Regie: Alex Byrne
Spiel: Stefan Colombo, Mago Flück,
Elke Lalemann, Iva Moberg, Bob Orr,
Nora Vonder Mühl
Ausstattung: Katerina Houskova

Schiss

Koproduktion mit dem Fabriktheater Rote
Fabrik Zürich
Premiere: 26. Februar 2010,
Fass Bühne, Schaffhausen
Regie: Christoph Moerikofer
Spiel: Stefan Colombo, Olifr Maurmann,
Nora Vonder Mühl
Musik: Olifr Maurmann
Choreographie: Salome Schneebeil
Ausstattung: Britta Hagen
Grafik: Remo Keller
Produktionsleitung: Ariane Waldvogel

Changing Winds

Koproduktion mit Dalang Puppencompany
und Kopergietyery Gent
Premiere: 12. Oktober 2010,
Les Rotondes, Luxemburg
Regie: Eva Bal
Choreographie: Ives Thuwis
Spiel: Frida Leon Beraud, Stefan Colombo,
Julius Griesenberg, Frauke Jacobi,
Nora Vonder Mühl
Ausstattung: Bocena Civic
Technik: Ueli Kappeler
Produktionsleitung: Cristina Achermann

Verbotte!

Koproduktion mit dem Schlachthaus
Theater Bern
Premiere: 11. Mai 2011,
Schlachthaus Theater Bern
Regie: Carol Blanc
Spiel: Stefan Colombo, Simon Hari,
Nora Vonder Mühl
Dramaturgie: Urs Bräm
Ausstattung: Renate Wünsch
Musik: Simon Hari
Grafik: Remo Keller

Burg

Koproduktion mit dem Vorstadttheater Basel
Premiere: 10. März 2012,
Vorstadttheater Basel
Regie: Matthias Grupp
Dramaturgie: Ueli Blum
Spiel: Stefan Colombo, Gina Durler,
Nora Vonden Mühl
Musik: Florian Grupp
Kostüme: Eva Butzkies
Bühnenbild und Sound: Andreas Bächli,
Michi Studer

Mädchen

Koproduktion mit Nevski Prospekt,
Gent und Theater am Kirchplatz, Schaan
Premiere: 16. September 2012,
Kammgarn, Schaffhausen
Regie: Ives Thuwis
Spiel: Nele Van den Broeck, Nora Vonder Mühl
Musik: David Pagan
Bühnenbild: Albrecht Büchel
Lichtkonzept: Gregory Caers, Gabriele Manco,
Wim de Winne
Grafik: Remo Keller

Die letzten Räuber

Premiere: 6. September 2013,
Fass Bühne, Schaffhausen
Regie: Dirk Vittinghoff
Puppenbau und Dramaturgie: Priska Praxmarer
Spiel: Stefan Colombo, Olifr Maurmann,
Nora Vonder Mühl
Musik: Olifr Maurmann
Bühnenbild und Kostüme: Angelica Paz Soldan
Flyer: Remo Keller
Produktionsleitung: Cornelia Wolf

Dingdonggrüezi

Premiere: 2. Mai 2014,
Probephöhne Cardinal, Schaffhausen
Regie: Corsin Gaudenz
Œil extérieur: Carol Blanc
Spiel: Nora Vonder Mühl, Stefan Colombo
Ausstattung: Carola Ruckdeschel
Grafik: Remo Keller
Architekt: Jens Studer
Produktionsleitung: Cornelia Wolf

Tornado

Koproduktion mit dem Festival Belluard Bollwerk Fribourg und dem Tanzhaus Zürich
Premiere: 24. Februar 2015,
Kammgarn, Schaffhausen
Konzept und Idee: Ensemble
Dramaturgie: Moos van den Broek
Œil extérieur: Carol Blanc
Choreographie: Andrea Boll
Tanz und Spiel: Andrea Boll, Stefan Colombo, Nora Vonder Mühl
Ausstattung und Licht: Nina Langosch
Musik: Wiebe Gotink
Kostüme: Ivan Blagajcevic
Grafik: Remo Keller
Produktionsleitung: Bollwerk, Cornelia Wolf

Alleidihei

Koproduktion mit dem Schlachthaus Theater Bern
Premiere: 11. September 2015,
Schlachthaus Theater Bern
Regie: Carol Blanc
Dramaturgische Beratung: Urs Bräm
Œil extérieur und Technik: Stefan Colombo
Spiel: Nora Vonder Mühl
Ausstattung: Renate Wünsch
Musik: Simon Hari
Grafik: Remo Keller
Produktionsleitung: Cornelia Wolf

Diwillidinit

Koproduktion mit dem Schlachthaus Theater Bern und dem Theater im GZ Buchegg Zürich
Premiere: 28. Oktober 2016,
Haberhaus Bühne, Schaffhausen
Regie: Corsin Gaudenz
Œil extérieur: Carol Blanc
Spiel: Stefan Colombo, Olifr Maurmann, Nora Vonder Mühl
Musik: Olifr Maurmann
Ausstattung: Jasmin Wiesli
Grafik: Remo Keller
Produktionsleitung: Cornelia Wolf

Knapp e Familie

Koproduktion mit dem Schlachthaus Theater Bern und dem Fabriktheater Rote Fabrik Zürich
Premiere: 8. September 2017,
Haberhaus Bühne, Schaffhausen
Regie: Carol Blanc
Dramaturgische Beratung: Urs Bräm
Spiel: Stefan Colombo, Nora Vonder Mühl
Musik: Markus Keller
Choreographie: Tina Beyeler
Ausstattung: Renate Wünsch
Grafik: Remo Keller
Produktionsleitung: Cornelia Wolf

Liebe üben

Koproduktion mit dem Forum Freies Theater Düsseldorf, dem Tanzhaus Zürich, dem TAK Theater Liechtenstein und dem Kulturbüro Friedrichshafen
Premiere: 1. Juli 2018,
Forum Freies Theater Düsseldorf;
Schweizer Premiere: 23. September 2018,
Probephöhne Cardinal
Regie: Hannah Biedermann
Konzept und Performance: Ives Thuwis, Nora Vonder Mühl
Ausstattung: Ria Papadopoulou
Grafik: Remo Keller
Produktionsleitung: Stefan Colombo, Cornelia Wolf

**Anhang
Annexes
Appendice
Appendix**

Autoren / Auteurs / Autori / Authors

Lena Arends

Lena Arends hat Theater-, Film- und Medienwissenschaft studiert sowie Fortbildungen im Bereich Commedia dell'Arte, Regie, Neutrale Maske, Theaterpädagogik und Bühnenbild absolviert. In den letzten Jahren hat sie berufliche Erfahrungen im Kulturbereich gesammelt – von der Kunst-, Kultur- und Theatervermittlung über Theaterpädagogik bis hin zu Regie, Dramaturgie, Regieassistentz, Produktionsleitung, Öffentlichkeitsarbeit und Marketing. Aktuell arbeitet sie als Kulturvermittlerin am Festspielhaus St. Pölten (Österreich).

Andri Beyeler

Andri Beyeler ist in Schaffhausen geboren und lebt in Bern. Er ist Mitglied der freien Tanz-Theater-Gruppe Kumpane und Autor von mehreren Theaterstücken, Bearbeitungen und Übertragungen. 2004 ist er mit dem Deutschen Jugendtheaterpreis und 2017 mit dem Welti-Preis für das Drama ausgezeichnet worden. Im Sommer 2018 ist sein Buch *Mondscheiner* im Verlag Der gesunde Menschenversand erschienen.

Carol Blanc

Nach der Schauspielausbildung an der Zürcher Hochschule der Künste arbeitete Carol Blanc als freischaffende Schauspielerin in Theater, Radio und Film. Seit 2005 führt sie bei Kindertheaterstücken Regie, darunter bei vielen Produktionen des Theaters Sgaramusch wie *Wolf unterm Bett* (2005), *Queen* (2006), *Die schwarze Spinne* (2008), *Verbotte* (2011), *Alleidihei* (2015), *Knapp e Familie* (2017). Sie hat auch als Dramaturgin bei Projekten von Trix Bühler, Christoph Moerikofer, Theater Katerland und Theater Weltalm mitgewirkt. Von 2004 bis 2007 leitete Carol Blanc das Theater im GZ Buchegg (Zürich); von 2007 bis 2009 war sie künstlerische Co-Leiterin am Schlachthaus Theater Bern. Seit 2014 ist sie zudem Autorin und Sprecherin von *Morgengeschichten* im Schweizer Radio SRF1. Sie lebt mit ihrer Familie in Bern.

Maren Butte

Maren Butte ist seit 2016 Juniorprofessorin für Theaterwissenschaft und Performance Studies am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Zuvor war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, an der Freien Universität Berlin und der Universität Basel. Sie promovierte zur Ästhetik des Melodramas (*Bilder des Gefühls. Zum Melodrama im Wechsel der Medien*, 2014). Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen die Theorie und Ästhetik des zeitgenössischen Theaters, Tanz und Choreographie, Körper und Gender.

Alex Byrne

Alex Byrne is the Co-Artistic Director of New International Encounter (NIE), the company he founded in 2001. Based in the United Kingdom and Norway, NIE produces international touring theatre for young people and adults. Since 2008 the company has been regularly funded by the Arts Council of England. Alex Byrne has been invited to show his work for NIE at young audience festivals all over the world and won numerous prizes. He has led theatre workshops in the UK, the Czech Republic, Norway, Poland, Germany, Japan, Switzerland, Denmark and Bosnia. In 2009 he collaborated with Switzerland's Theater Sgaramusch on *Das Schiff*, commissioned as part of the Linz 09 European Capital of Culture events. He is currently making *I Will Be EVERYTHING*, a show about the future written by children from seven European countries.

Alain Croubalian

Alain Croubalian a grandi à Montréal, à Genève et au Caire. Il est musicien de rock depuis 1984 au sein du groupe punk de Genève les Maniacs, puis de The Dead Brothers. En 1986, il commence son activité journalistique au *Journal de Genève*. Depuis 2009, il est correspondant en Suisse alémanique, à l'information radio, pour la Radio Télévision Suisse RTS, et réside à Bâle. Au théâtre, il a signé la musique de différentes pièces et joué sur scène avec Meret Matter, Lars Ole Walburg, Karin Henkel et Falk Richter, au Schauspielhaus de Zurich, au Theater Basel, au Stadttheater Hannover et au Deutsches Schauspielhaus Hamburg.

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. Elle a travaillé comme correspondante à Zurich pour le quotidien *Le Temps* (2004–2014), puis pour la Radio Télévision Suisse RTS (2014–2017). Actuellement elle est correspondante à Paris pour RTS. De 2010 à 2018 elle a coprésidé la Société suisse du théâtre, dont elle est encore membre du comité de direction. Depuis 2014 elle fait aussi partie du jury fédéral de théâtre.

Paola Gilardi

Paola Gilardi è responsabile della collana *MIMOS. Annuari svizzeri del teatro*. È giornalista, pubblicista e corrispondente freelance da Berlino per la Rete Due della Radiotelevisione svizzera RSI. Si è laureata in Germanistica, Italianistica e Scandinavistica a Basilea e ha insegnato presso le Università di San Gallo e Friburgo. In ambito teatrale ha collaborato a vari progetti, fra cui il *Dizionario teatrale svizzero* (2005) e l'*Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette* (2009). Dal 2004 al 2008 ha fatto parte della giuria dell'Anello Hans Reinhart. Dal giugno del 2018 è copresidente della Società Svizzera di Studi Teatrali e dal 2017 fa parte del Consiglio di fondazione dell'Archivio svizzero delle arti della scena SAPA.

Annina Giordano-Roth

Annina Giordano-Roth studierte Kulturwissenschaften und Ästhetische Praxis an der Universität Hildesheim. Seit 2006 arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin und seit 2017 als Dozentin an der Pädagogischen Hochschule Zürich mit Schwerpunkt Ästhetische Bildung und Theaterpädagogik. Sie ist Gründungsmitglied des Theaterkollektivs KOKO Kompanie Kopfstand, führt seit 2003 in fast allen Produktionen der Gruppe Regie und ist als Performerin oder Dramaturgin beteiligt. Zudem ist sie als freischaffende Kulturpädagogin und Regisseurin tätig. Sie lebt mit ihrer Familie in Winterthur.

Alexandra Kedves

Alexandra Kedves studierte an den Universitäten Konstanz, Freiburg im Breisgau und Oxford Germanistik, Anglistik und Philosophie. Sie arbeitet als freie Kulturjournalistin u. a. für *Die Zeit* und die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, war Redaktionsmitglied der *Schweizer Monatshefte* und von 2000 bis 2007 in der Redaktion «Zürcher Kultur» der *Neuen Zürcher Zeitung* für Theater zuständig. Seit 2007 wirkt sie als Kulturredaktorin des *Tages-Anzeigers* und ist u. a. verantwortlich für die Theaterberichterstattung. Sie verfolgt das Schweizer Kindertheaterschaffen als Journalistin und Mutter von vier Kindern.

Andreas Klaeui

Andreas Klaeui ist Theaterkritiker und Redaktor beim Schweizer Radio SRF 2 Kultur. Bis 2008 war er verantwortlicher Redaktor von *du – Die Zeitschrift der Kultur*. Seine Texte erscheinen ausserdem in den Fachpublikationen *nachtkritik.de* und *Theater heute*. Seit 2017 ist er in der Auswahljury des Berliner Theatertreffens zuständig für die Schweiz. Er ist Mitglied im Vorstand der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur.

Oliver Maurmann

Der Musiker und Gitarrist Oliver Maurmann tritt mit Soloprogrammen als Big Olifr M. Guz auf und ist Sänger der Band Die Aeronauten sowie Teil des Elektropunk-Duos Naked in English Class. Er ist auch als Tontechniker und Produzent tätig. Von 2004 bis 2016 hat er bei rund zehn Produktionen des Theaters Sgaramusch – darunter *Wolf unterm Bett* (2006), *Die schwarze Spinne* (2008) und *Diwillidinit* (2016) – und hunderten Auftritten im In- und Ausland als Musiker und Schauspieler mitgewirkt.

Yvonne Schmidt

Yvonne Schmidt ist Dozentin, Leiterin des SNF-Forschungsprojekts *DisAbility on Stage* am Institute for the Performing Arts and Film der Zürcher Hochschule der Künste und derzeit Research Fellow am Department of Theatre and Film der University of British Columbia, Vancouver (Kanada). Sie studierte Theaterwissenschaft und Komparatistik in Mainz, Paris und Bern und promovierte über nicht-professionelle Darsteller im Gegenwartstheater an der Universität Bern. Ihre Schwerpunkte umfassen Schauspieltheorie, Performance und Disability Studies sowie praxisorientierte Forschung mit Theater, Tanz und Film. Seit Juni 2018 ist sie Co-Präsidentin der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur.

Sandra Suter

Nach dem Studium der Germanistik an der Universität Zürich und der Theaterwissenschaft an der Universität Bern konnte Sandra Suter als Regieassistentin an der Oper des Stadttheaters Bern und bei der Schweizerischen Kulturstiftung Pro Helvetia erste berufliche Erfahrungen sammeln. Von 2012 bis 2015 war sie Mitautorin der Neuauflage des Variantenwörterbuches des Deutschen an der Universität Basel und seit 2015 ist sie Mitarbeiterin der Abteilung Dramaturgie am Schauspielhaus Zürich. Sie ist auch Sängerin, Gesangslehrerin und Mitglied der Gruppe Candy Sisters.

Übersetzer / Traducteurs / Traduttori / Translators

Übersetzungen ins Deutsche

Andreas Klaeui und Yvonne Schmidt

English Translations and Proofreading

Karen Oettli-Geddes and Mary Carozza

Traductions en français

Ariane Gigon

Traduzioni in italiano

Paola Gilardi

Übersetzungen des Vorworts von Isabelle Chassot, Direktorin des Bundesamtes für Kultur, und der Laudatio der Jury

Sprachendienst des Bundesamtes für Kultur

Danksagungen / Remerciements / Ringraziamenti / Acknowledgements

Das Herausgeberteam bedankt sich herzlich bei der Direktorin des Bundesamtes für Kultur (BAK), Isabelle Chassot, für das Vorwort. Ein grosses Dankeschön für die Unterstützung gebührt Claudia Rosiny, Verantwortliche Tanz und Theater beim BAK, Bianca Matzek vom Verlag Peter Lang, dem Sgaramusch-Gründer Urs Beeler und Doris Beeler-Negri sowie dem aktuellen Sgaramusch-Team Stefan Colombo, Nora Vonder Mühl und Cornelia Wolf. Sehr verbunden sind wir allen Autorinnen und Autoren sowie Petra Fischer, Laura Graser, Vania Luraschi und Fabrice Melquiot für die Interviews. Dank gilt auch den Übersetzerinnen und Übersetzern, Korrektorinnen und Korrektoren sowie dem Büro 146 und den Fotografinnen und Fotografen.