

**Zeitschrift:** Schweizer Theaterjahrbuch = Annuaire suisse du théâtre  
**Herausgeber:** Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur  
**Band:** 48 (1986)

**Artikel:** Dramatiker-Förderung : Dokumente zum Schweizer Dramatiker-Förderungsmodell = Aide aux auteurs dramatiques : Documents pour le régime suisse d'encouragement des auteurs dramatiques  
**Autor:** Hoehne, Verena / Jauslin, Christian / Betts, Peter J.  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-986696>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 03.04.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



**Dramatiker-  
Förderung**  
**Aide  
aux auteurs  
dramatiques**



---

Schweizerische Gesellschaft  
für Theaterkultur

Schweizer Theaterjahrbuch  
Nr. 48 -1986

Société Suisse du Théâtre

Annuaire du Théâtre Suisse  
no 48 -1986



Theaterkultur-Verlag  
Editions Theaterkultur  
Herenholzweg 33  
8906 Bonstetten

---

Wir sollten nicht ständig Meisterwerke erwarten,  
es braucht ungeheuer viel Humus,  
damit etwas wachsen kann.

*(Alex Freihart  
Direktor Städtebundtheater Biel-Solothurn)*

## **Dramatiker- Förderung**

Dokumente zum  
Schweizer  
Dramatiker-  
Förderungsmodell

## **Aide aux auteurs dramatiques**

Documents pour  
le régime suisse  
d'encouragement  
des auteurs  
dramatiques

---

Redaktion / Rédaction

Verena Hoehne, Ennetbaden  
Christian Jauslin, Basel

---

Herausgegeben von der  
Schweizerischen Gesellschaft  
für Theaterkultur  
mit finanzieller Unterstützung  
der Schweizerischen  
Akademie der Geistes-  
wissenschaften.

Publié avec l'aide de  
l'Académie suisse  
des sciences humaines.

Traduction française par  
l'office fédéral de la culture

Printed in Switzerland  
by Druckerei AG Höngg  
8049 Zürich

Fotosatz:  
K&K Satz und Repro AG  
8005 Zürich

© Theaterkultur-Verlag  
8906 Bonstetten, 1986  
ISBN 3-908145-066

## **Inhaltsverzeichnis**

---

8	Geleitwort von Christian Jauslin
10	Préface de Christian Jauslin
13	Eine persönliche Einleitung von Verena Hoehne
16	Introduction personnelle de Verena Hoehne
19	I. Anatomie und Ziel der Dramatikerförderung von Peter J. Betts
27	II. Streiflichter aus der Vorgeschichte von Peter J. Betts
37	III. Das Dramatiker-Förderungsmodell Dokumentation
85	IV. Erfahrungsberichte der Dramatiker und Theater
	Stadttheater
87	1. Bern
94	2. Luzern
104	3. Basel
114	4. Chur
119	5. St. Gallen
123	6. Theater am Neumarkt, Zürich
	Kleinere Theater und freie Gruppen
131	1. Claque, Theater der Region, Baden
135	2. Theater Spatz und Co., Bremgarten
137	3. Compagnie de la Marelle, Lausanne
141	4. Mime Bern
146	5. Mummenschanz

---

---

148	6. Theater 1230, Bern
153	7. Zähringer Refugium, Bern
156	8. Puppenbühne Demenga/Wirth, Bern
158	9. Theater Coprinus, Zürich
161	10. Theater am Scharfenegge, Burgdorf
162	11. Klibühni Schnidrzumft, Chur
163	Fernsehen und Radio DRS
170	Absagen – zwei Beispiele
177	Fazit? – Ein Kommentar von Verena Hoehne
185	<b>V. Schwierigkeiten, oder einer Selbstverständlichkeit eine Möglichkeit schaffen von Peter J. Betts</b>
195	<b>VI. Frühere Versuche der Dramatikerförderung in der Schweiz</b>
195	1. Die Gesellschaft schweiz. Dramatiker von Ueli Niederer
209	2. Ein Überblick von K. G. Kachler
212	3. Städtebundtheater Biel–Solothurn von Manfred Schwarz
215	4. Basler Theater von Luis Bolliger
218	5. Schauspielhaus Zürich von Christian Jauslin
223	6. Schwache Dramatik? Schwache Jury? von Helmut Schilling
227	<b>VII. Die rechtliche Situation der Autoren</b>
227	Auszug aus einem Bericht des Centre Suisse von Louis Naef und Bernard Liègme
232	Auszug aus «15 Thesen zu einer Schweiz. Theaterpolitik»
234	Extrait de «15 Thèses pour une politique Suisse du théâtre»
236	Publikationen der SGK

---

## **Geleitwort**

Im Juni 1982 überraschte eine Vorbereitungsgruppe – welcher unter anderem Christoph Reichenau und Peter J. Betts angehörten – die an einer Tagung in Bern versammelten Theaterschaffenden, Kritiker und Dramatiker mit einem für die Schweiz neuartigen Förderungsmodell.

Was damals als erstes auffiel, war die unbürokratische Gangart der Entwicklung dieser Idee. Auf der Tagung wurde eine Resolution redigiert und bereits im November konnte die erste Ausschreibung erfolgen. Geld stand, wenn man es genau nimmt, erst ein Jahr nach der Resolution zur Verfügung; am 1. Juni 1983 hat der Bund 200 000 Franken zugesprochen und damit den Start des Modells ermöglicht. Die Starthilfe des Bundes erstreckte sich schliesslich auf die Spielzeiten 1983/1984 und 1984/1985.

Bis 1987/1988 steht die Finanzierung fest – aber: «Ab 1988 müssen die Beteiligten eine definitive Lösung zur Weiterführung suchen oder den Modellversuch abbrechen.» (Vergleiche Dokument Nr. 9 in Kapitel III). Dieses Buch soll dazu beitragen zu belegen mit welchem grossem Einsatz die Beteiligten, d.h. die unmittelbar für das Modell Verantwortlichen, gearbeitet haben, um bis zum heutigen Stand zu kommen, ihnen also gleichsam eine Art Denkmal setzen. Es soll aber ebenso belegen, wie die Autoren und die Theater im einzelnen profitiert haben aus der Überzeugung heraus, dass das Geld gut angelegt worden ist und so dazu beitragen, dass das Modell auch über den vorläufigen Termin hinaus weiterbestehen kann.

Die vorliegende Dokumentation erstrebt keineswegs Vollständigkeit; sie begnügt sich, vor allem im Kapitel «Erfahrungsberichte», mit einer bewussten Auswahl repräsentativer Texte. Liest man diese Erfahrungsberichte durch, so ist man häufig erstaunt zu erfahren, wie gross die Unfähigkeit der Theaterleute miteinander umzugehen oft ist. Das Buch ist gedacht als «Werkstatt-Buch»; es soll Einblick geben in die

Schwierigkeiten der Zusammenarbeit, in der Hoffnung, dass andere daraus lernen können. Eine Analyse der eigentlichen Resultate im engeren Sinn, nämlich der zur Aufführung gebrachten Stücke und deren Inszenierung, ist daher nicht angestrebt worden. Die Rezeption dieser Aufführungen durch die professionellen Kritiker und durch das Publikum sowie die oft beträchtlich unterschiedliche Reaktion dieser beiden Besuchergruppen, wären ein Buch für sich. Wir möchten immerhin darauf hinweisen, dass die Kritiken in der «Schweizerischen Theatersammlung» zu finden und einzusehen sind. Nach vier Jahren scheint uns der Zeitpunkt gekommen, die Resultate des Förderungsmodells zu überdenken. Dies nicht zuletzt auch, weil inzwischen teilweise eine gewisse Resignation spürbar wurde bei all denen, die direkt damit zu tun haben. Eine distanzierte Analyse der hier vorgelegten Erfahrungsberichte vermag möglicherweise – so hoffen wir – neue Impulse zu vermitteln. Zu hoffen ist jedenfalls, dass das «Denkmal» nicht zu einem Grabmal wird.

Neue Impulse durch das Modell hoffen wir vor allem auch in der Romandie zu geben, die bisher nur sehr vereinzelt daran teilnahm. Aus diesem Grund haben wir wenigstens die Einleitung und die erste Ausschreibung auch auf Französisch übersetzt. Die Reaktionen welscher Theater welche wir aufnehmen konnten, mögen den Kollegen der Westschweiz Mut machen, sich deren positiven Erfahrungen anzuschliessen.

Abschliessend möchte ich mich namens des Vorstandes der «Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur» bei allen, die zum Gelingen des Buches beigetragen haben, bestens bedanken, insbesondere bei Peter J. Betts, der nicht nur einen gründlichen Begleittext verfasst, sondern auch das Dokumentationsmaterial sorgfältig zusammengetragen hat, dann aber auch bei Dr. Verena Hoehne, die die mühevollen Arbeit der Redaktion übernommen hat. Unser Dank gilt aber

auch den Autoren, die der Veröffentlichung ihrer oft sehr persönlichen Berichte und Kommentare durchwegs zustimmten.

Basel, Juli 1986

*Dr. Christian Jauslin  
Vizepräsident der Schweizerischen Gesellschaft  
für Theaterkultur*

## **Préface**

Surprise en juin 1982: un groupe préparatoire comprenant notamment Christoph Reichenau et Peter J. Betts présente à Berne, lors d'un congrès réunissant des professionnels du théâtre, des critiques et des auteurs un régime d'aide aux auteurs dramatiques inédit en Suisse.

Chacun est frappé à l'époque par le peu de formalités requises pour la mise en œuvre de cette idée. Une résolution avait été rédigée avant le congrès, si bien que le premier programme d'encouragement est lancé en novembre de la même année. En fait, les fonds ne sont disponibles qu'un an plus tard, lorsque la Confédération alloue 200 000 francs le 1er juin 1983 et donne, par la même occasion, son coup d'envoi au projet. L'appui de la Confédération a finalement porté sur les saisons 1983/1984 et 1984/1985.

Le financement est assuré jusqu'en 1987/1988, mais «à partir de 1988, les intéressés chercheront une solution définitive permettant de poursuivre le projet ou abandonneront l'expérience» (cf. document No 9 au chapitre III). Le présent ouvrage se propose de montrer, en lui rendant hommage, le profond engagement des intéressés, autrement dit de tous ceux qui ont pris le projet en charge jusqu'ici, et de mettre en évidence le bénéfice qu'auteurs et théâtres ont su tirer de

cette formule, convaincus que nous sommes que les fonds sont bien utilisés et qu'il s'agit d'assurer une continuité au-delà des échéances initialement fixées.

Nous ne visons aucunement à l'exhaustivité, nous contentant, surtout au chapitre où auteurs dramatiques et théâtres rapportent leur expérience, de quelques textes choisis pour leur caractère représentatif. Le lecture de ces rapports révèle d'ailleurs fréquemment l'incapacité des professionnels du théâtre à communiquer entre eux. Conçue comme un outil que nous mettons à la disposition d'autrui, cette publication met en évidence les difficultés d'une collaboration, sans chercher à analyser les résultats de l'expérience, c'est-à-dire les pièces telles qu'elles ont été mises en scène. L'accueil réservé aux spectacles par la critique et le public ainsi que l'écart parfois considérable entre ces deux catégories de spectateurs pourraient à eux seuls donner matière à un livre. Mentionnons simplement que les critiques figurent dans la «Collection suisse du théâtre».

Au bout de quatre ans, le moment est venu de nous pencher sur les effets du système d'aide, d'autant qu'une certaine résignation est peu à peu apparue chez ceux qui y sont directement intéressés. Nous espérons que grâce au recul qu'elle provoquera, l'étude des rapports émanant d'auteurs et de théâtres sera particulièrement fructueuse. Evitons que notre hommage ne se transforme en éloge funèbre...

Fructueuse, nous souhaitons que cette étude le soit aussi et surtout en Suisse romande, qui n'a que peu participé au projet jusqu'ici. C'est la raison pour laquelle l'introduction de notre ouvrage et le lancement du premier programme d'aide ont été traduits en français. Nous aimerions que l'écho que nous avons reçu de la part de deux théâtres de Romandie en incite d'autres à s'associer à une expérience aussi positive.

Je conclurai en remerciant sincèrement, au nom du comité

de la Société suisse du théâtre, tous ceux sans qui le présent ouvrage n'aurait pas vu le jour, soit notamment Peter J. Betts qui a non seulement rédigé une contribution fort intéressante, mais également compilé les documents, ainsi que Verena Hoehne qui a assumé le fastidieux travail de rédaction. Pour terminer, j'exprimerai ma gratitude aux auteurs qui nous ont autorisés à publier des rapports et des commentaires parfois très personnels.

Bâle, juillet 1986

*Christian Jauslin*  
*Vice-président de la Société suisse du théâtre*

## **Eine persönliche Einleitung**

von Verena Hoehne

Erinnerung an das erste Dramatikertreffen in Bern – Juni 1982. Christoph Reichenau (damals Chef der Sektion für allgemeine kulturelle Fragen beim Bundesamt für Kulturpflege, BAK) und Peter J. Betts (Sekretär für Kulturelle Fragen der Stadt Bern) geben den Startschuss zu einem Dramatiker-Förderungsmodell, sie sprechen von Langzeitwirkung, sie sprechen von Kontinuität und dem Recht auch auf Misserfolg.

Ich erinnere mich an meine Verblüffung. Ich hatte zwar nicht angenommen, dass die an diesem Treffen vertretenen Autoren den Initianten geradezu um den Hals fallen würden, wohl aber hatte ich gutschweizerisch gedämpfte Befriedigung, eine Spur Hoffnung, ein Fünkchen Enthusiasmus erwartet. Ein «Auf zu neuen Ufern!», zumindest ein «Nützt's nichts, so schadet es auch nichts». Stattdessen: zweifelnde, fragende Gesichter, Ratlosigkeit, Verbeissen in Detailfragen. Erinnerung an die zweite Dramatikertagung im Rahmen des Winterthurer Theatermai 1983.

Ein überfrachtetes Programm, viele divergierende Meinungen und ein frustrierter Peter J. Betts: bis zum Stichtag (31. Mai 1983) sei bisher kaum die Hälfte der vorgesehenen (und vom BAK bewilligten) Summe in Anspruch genommen worden.

Erinnerung an die dritte Dramatikertagung, Theatermai 1984 in Winterthur.

Den Anwesenden wird eröffnet, das Langzeitprojekt könne nicht mehr vom BAK weitergeführt werden.

Entsetzen, endlose Debatten. Manch einer beschliesst, den Treffen fortan fernzubleiben.

### ***Einschub:***

Wer Lehrer, Schreiner, Schauspieler werden will, geht in die entsprechende Lehre, Schule, Ausbildungsstätte.

Wer Dramatiker werden will, schreibt ein Stück. Schickt es an

ein Theater oder sicherheitshalber gleich an mehrere. Und hört in der Regel nichts mehr von seinem Opus. Freilich: man kann sich Rüstzeug aneignen – als Regieassistent, als Glücklicher mit entsprechender Beziehung zu einem Theater und dessen Leiter, als Genie mit der dazugehörigen Portion Glück.

Das scheint indes nicht auszureichen. Seit Jahr und Tag erschallt der Jammerruf: wo sind die Schweizer Dramatiker? Die Theater rufen es, nicht nur aus brennendem Interesse an einheimischem Schaffen sondern aus oft sogar statuarisch verankertem Pflichtbewusstsein und Auftrag.

Die Kritiker fordern es und schwanken dann – je nach Resultat und Standort – zwischen schulterklopfendem Wohlwollen und hämischem Verriss.

Die Autoren – die nicht als solche genommen werden – grollen.

Dem Publikum (zumindest an den grösseren Häusern) ist es letztlich egal, am liebsten möchte es Klassiker sehen in gepflegter Ausführung.

Indes wird weitergesucht, werden Wettbewerbe ausgeschrieben, manchmal die preisgekrönten Autoren sogar aufgeführt. Werden Workshops durchgeführt, manchmal sogar mit erstaunlichem Erfolg.

Zuweilen entschliessen sich Theater von sich aus, Schweizer Autoren über längere Zeit ans Haus zu binden (so geschehen unter Alex Freihart in Biel-Solothurn, so geschehen in Basel unter Werner Düggelin, um die beiden auffälligsten Beispiele zu nennen).

Indes: die Zeiten werden nicht einfacher. Sogar guten Willen vorausgesetzt, kann sich manches Theater heute nicht mehr leisten auf ungesichertem Boden mit Anfängern zu arbeiten. Und die kleineren Theater, die freien Gruppen, sind finanziell ohnehin am Rand der Existenzmöglichkeit.

Also sucht man weiter, sucht private Mäzene.

«Sponsoring und Privatisierung der Kultur» ist ein Stichwort, das gerade in letzter Zeit vermehrt diskutiert wird. Bei diesen Versuchen soll der Staat im Hintergrund bleiben, lediglich mit flankierenden Massnahmen ein kulturelles Klima schaffen, sprich, mit Steuer-Erleichterungen kulturelle «Wohltäter» animieren.

#### *Zurück zum Modell:*

Das hier diskutierte Modell stellt insofern eine Novität dar, als sich hier der Bund direkt für die Theater-Autoren engagiert. Inzwischen ist das Modell zu einer Mischform von staatlicher und privater Hilfe geraten (Pro Helvetia, Migros, andere private Stiftungen).

Ich denke, alle Formen – auch Stückemärkte, Stipendiate, Workshops usw. – können und sollen nebeneinander bestehen, nicht im Sinn von Konkurrenzierung, wohl aber im Sinne von Ergänzung. Ein «entweder – oder» ist unsinnig, nur ein «sowohl – als auch» ist kulturell gedacht und gehandelt. Dieses Jahrbuch will als Materialiensammlung, als Werkstattbericht verstanden werden.

Uns ist bewusst, dass nur die Spitzen des Eisberges erkennbar werden, dass Widersprüche auftauchen, dass auch hier und da Kleinmut, Arroganz, Futterneid und Inkompetenz sichtbar werden.

Es war nicht unsere Absicht, einen schönfärberischen Bericht vorzulegen, sondern die Dinge – soweit sie vorlagen – darzustellen und, wo es sich aufdrängte, zu kommentieren.

Das während nunmehr vier Jahren erprobte Modell muss als das verstanden werden, was es ist: *ein* Modell unter anderen, aber immerhin: ein Modell!

## **Introduction personnelle**

de Verena Hoehne

Souvenirs de la 1ère Réunion suisse d'auteurs dramatiques à Berne, en juin 1982: Christoph Reichenau, alors chef de la Section des affaires culturelles générales de l'Office fédéral de la culture, et Peter J. Betts (Secrétaire des affaires culturelles de la Municipalité de Berne) lancent un projet d'aide aux auteurs dramatiques, parlent d'effets à long terme, de continuité et de droit à l'erreur.

Je me rappelle ma consternation. Je ne m'attendais évidemment pas à voir les auteurs présents à la rencontre sauter au cou des initiateurs du projet, mais j'aurais voulu qu'apparaissent au moins un contentement bien suisse, un brin d'espoir, un soupçon d'enthousiasme; bref, des réactions comme «Allons-y, lançons-nous!» ou «On n'a rien sans risque». Au lieu de cela, des doutes, des interrogations, des gens désespérés qui se perdent dans les détails.

Souvenirs de la 2ème Réunion suisse d'auteurs dramatiques, dans le cadre du Mois Théâtral de Winterthour en mai 1983: un programme surchargé, de nombreux avis contraires et un Peter J. Betts complètement frustré après avoir appris que seule la moitié de la somme allouée par l'Office fédéral de la culture a été utilisée jusqu'à l'échéance prévue (le 31 mai 1983).

Souvenirs de la 3ème Réunion suisse d'auteurs dramatiques, au cours du Mois Théâtral de Winterthour en mai 1984: on nous annonce que l'Office fédéral de la culture ne peut assurer la poursuite du programme d'encouragement à long terme. C'est la stupeur, les débats n'aboutissent à rien, beaucoup décident de ne plus assister aux rencontres...

### *Une parenthèse:*

Si vous voulez être enseignant, menuisier, acteur, vous vous inscrivez dans une école, vous faites un apprentissage, vous suivez des cours.

Si vous voulez être un auteur dramatique, vous écrivez une pièce, que vous envoyez à un théâtre ou, mieux encore, à plusieurs. Et la plupart du temps, vous n'entendez plus jamais parler de votre texte.

Vous pouvez certes acquérir les compétences nécessaires – en devenant l'assistant d'un metteur en scène. Vous êtes alors l'heureux élu qui entretient des relations avec un théâtre et son directeur, un génie qui en plus a de la chance.

Mais il semble que cela ne suffise pas. A chaque saison, on entend les mêmes lamentations: où sont les auteurs dramatiques suisses? Les théâtres cherchent des auteurs, pas uniquement parce qu'ils se passionnent pour les créations de leurs compatriotes, mais surtout parce qu'une telle obligation morale figure fréquemment dans leurs statuts.

Les critiques, quant à eux, réclament des auteurs puis, selon les résultats et le lieu, les encensent ou les descendent en flammes. Les auteurs, qui n'aimeraient pas être considérés comme tels, rouspètent.

Le public – du moins celui des grands théâtres – s'en moque: s'il pouvait choisir, il opterait pour des pièces classiques avec une bonne mise en scène.

Pourtant les tentatives se multiplient. On lance des concours et il arrive même que l'on monte les pièces qui ont été primées. Ou alors on organise des ateliers qui remportent même parfois un franc succès.

De temps à autre, des théâtres décident spontanément de s'adjoindre des auteurs suisses pour une période prolongée (c'est le cas d'Alex Freihart à Bienne-Soleure, et de Werner Düggelin à Bâle, pour ne mentionner que les plus connus d'entre eux).

Et la situation ne s'améliore guère. Avec la meilleure volonté du monde, il ne reste plus beaucoup de théâtres qui peuvent se permettre de prendre des débutants, sans parler des petites salles et des troupes libres qui ont de toute manière de la peine à survivre.

C'est ainsi que l'on poursuit sa quête et que l'on se met à chercher des mécènes. «Sponsoring et privatisation de la culture», telle est la direction que prennent les débats depuis peu. L'état est appelé à jouer un rôle secondaire, à prendre uniquement des mesures créant un climat culturel favorable, c'est-à-dire à prévoir des avantages fiscaux de nature à inciter des bailleurs de fonds privés à promouvoir la culture.

Mais revenons au régime d'aide aux auteurs dramatiques. Il s'agit en l'occurrence d'une innovation puisque la Confédération s'engage directement vis-à-vis des auteurs. Le régime d'aide est d'ailleurs devenu une combinaison de l'encouragement public et de l'encouragement privé (avec Pro Helvetia, Migros et d'autres fondations privées).

Je pense que toutes les formes de marché, tous les systèmes de promotion des œuvres, les bourses d'étude, les ateliers, etc. peuvent et doivent coexister, non pas pour se concurrencer, mais pour se compléter mutuellement. Le choix d'une de ces formules n'exclut pas l'autre – ce serait ridicule –; seule une alliance reflète une optique véritablement culturelle. Aussi le présent annuaire doit-il être considéré plutôt comme un recueil de documents, comme un instrument de travail.

Nous savons parfaitement que ce n'est là que la partie émergée de l'iceberg, que des contradictions surgissent, que tous les participants peuvent se montrer à l'occasion timorés, arrogants, envieux ou incompetents!

Nous n'avions pas l'intention d'embellir la réalité, de sorte que nous avons choisi de présenter les choses telles qu'elles sont et d'apporter, à chaque fois que cela s'est révélé nécessaire, quelques brefs commentaires.

Le projet d'aide existe depuis quatre ans. A nous de comprendre que c'est un projet parmi d'autres, mais un projet quand même!

# **I. Anatomie und Ziel der Dramatikerförderung**

von Peter J. Betts

## ***1. Das Modell ist überflüssig***

Seit Jahren setze ich mich mit verschiedenen Versuchen der Dramatikerförderung auf Bundesebene auseinander. In dieser Einleitung soll über Erfahrungen berichtet und zugleich ein erster Rückblick gegeben werden.

Die kulturelle Bedeutung des Theaters ist unbestritten. Unbestritten ist auch, dass der Kultur im gesellschaftlichen Entwicklungsprozess eine zentrale Bedeutung zukommt. Theater trägt dazu bei, dass sich das Individuum gegenüber der Welt, der Gesellschaft, dem heimatlichen Erbgut zurechtfindet, dass es seine Lage besser begreift, um sie unter Umständen verändern zu können – womit wir die Kulturdefinition des Europarates integriert hätten. Theater hat mit unserer Umwelt, unserer Gesellschaft, unseren Problemen, unseren Bedürfnissen etwas zu tun. Theater macht gesellschafts- und zeitrelevante Aussagen: Wie könnte Theater ohne intensives Beiziehen der zeitgenössischen Autorinnen und Autoren auskommen? Wohl über achtzig Prozent – sagt Martin Esslin, langjähriger Leiter der BBC-Hörspielabteilung – all dessen, was im Radio oder im Fernsehen abläuft, folgt dramaturgischen Grundstrukturen; das Theater sei das Laboratorium, in dem die dramaturgische Sprache entwickelt wird. Sie findet ihren Niederschlag im Sportbericht, im Werbespot, vom Hörspiel bis zum Fernsehspiel, in der politischen Diskussionsrunde wie in der zeitgemässen Liturgie.

Wie könnte ausgerechnet das Theater anders, als alles daranzusetzen, mit der grössten Intensität und in den verschiedensten Formen ständig mit zeitgenössischen Autorinnen und Autoren zusammenzuarbeiten, den schreibenden Theaterschaffenden einen ständigen Platz im Kreise aller Theaterschaffenden einzuräumen?

Es kann.

## **2. Das Modell ist bitter nötig**

In der Theatergeschichte unseres Kulturkreises hat kaum eine Zeit je so wenig mit den Produkten der zeitgenössischen Literatur anfangen wollen wie die unsere. Das Publikum interessiert sich nicht für die Theaterstücke aus der Gegenwart.

Die zeitgenössische Theaterliteratur ist uninteressant. Autorinnen und Autoren haben hierzulande kaum Zugang zu den Theatern. Der Status der ständigen Hausautorin oder des ständigen Hausautors ist in den Theatern der Schweiz praktisch unbekannt. Schreibende werden vielleicht geduldet, dürfen – hospitierend – etwas lernen; gelegentlich werden, nicht selten verschämt, ihre Stücklein zum Beispiel auf der Studiobühne aufgeführt. Das Resultat wird entweder mit lokalpatriotischem Elan von der Presse hochgejubelt, wohlwollend verständnisvoll missverstanden, resigniert verrissen: ein weiterer Akt im Spiel einer Gesellschaft, die den Kulturgenuß aus der Freude am Notengeben bezieht.

Wie sehr eine kontinuierliche Förderung junger Dramatiker durch das Theater zum Erfolg führen kann, hat seit Ende der fünfziger Jahre die English Stage Company unter der Leitung von George Devine und später William Gaskill beim Londoner Royal Court Theatre gezeigt: Autoren wie John Osborne, John Arden, Arnold Wesker, Edward Bond, David Storey und viele andere konnten dort als Hausautoren ihr Handwerk lernen.

Eine ernsthafte, ständige Zusammenarbeit zwischen den Schreibenden und all den andern Theaterschaffenden wäre dringend nötig; man müsste die Schreibenden vielleicht erst noch in den Status der Theaterschaffenden erheben. Man müsste, wollte man an die Kraft des Theaters glauben, dringend in die Förderung der zeitgenössischen Dramatik investieren.

## **3. Jährlich 200 000 Franken für die Dramatik eines Landes**

Mit einer gezielten Investition der öffentlichen Hand – des Bundes etwa, der Pro Helvetia, einer andern Trägerschaft – von nur Franken 200 000.— im Jahr, und dies über mindestens zehn Jahre hinweg, könnte ein Impuls vermittelt werden, dass bei den hoch subventionierten Häusern es zur Selbstverständlichkeit würde, dass Hausautorinnen oder -autoren zulasten der Betriebsbudgets ins Ensemble integriert würden.

Eine Selbstverständlichkeit könnte möglich gemacht werden – das Modell, zum Beispiel.

Dass eine Initialzündung, nachdem sie nun schon zum vierten Mal schüchtern Funken geschlagen hat, in Frage gestellt ist, ist aus den verschiedensten Gründen verständlich, aber nicht weniger erschreckend.

Mag sein, dass zeitgenössische Dramatik wenig spannend ist, beim Publikum – noch – wenig Interesse weckt, gegenüber den Produkten – aus Zeiten glücklicherer Zusammenarbeit zwischen Theatern und Schreibenden – deutlich abfällt. Dies wären Gründe zu investieren! Eine Behauptung, die in Bereichen der Wirtschaft unwidersprochen bliebe.

Natürlich setzen sich Genies trotz allem fast immer durch. Nur, von jenen, die sich nicht durchgesetzt haben, weiss man nichts. Um geistiges Potential entwickeln zu können, sind Investitionen nötig genauso wie das In-Kauf-Nehmen von «Misserfolgen». Der sogenannte Misserfolg als Voraussetzung zu echten kreativen Prozessen darf in seiner positiven Bedeutung nicht unterschätzt werden.

Zweihunderttausend Franken für das ganze Land im Jahr, gemessen an den Millionenbeträgen für die einzelnen Häuser, erscheinen als lächerlich geringfügiger Betrag.

#### **4. Das Dramatiker-Förderungsmodell für Hausautoren Anatomie eines Modells**

Gestützt auf die an der «ersten» Dramatikertagung vom 5./6. Juni 1982 verabschiedete *Resolution* publizierte das Bundesamt für Kulturpflege erstmals für die Spielzeit 1983/84 und dann auch für die Spielzeit 1984/85 ein Modell zur Förderung von Dramatikern an Theatern, wonach – falls die Theater die Hälfte des Jahreshonorars für den Autor aufbrächten – der Bund für die andere Hälfte aufkommen würde: soweit die Kurzformel. Um dem Modell einen raschen Start zu ermöglichen, stellte das EDI aus ausserordentlichen Mitteln Geld für zwei Spielzeiten zur Verfügung. Nachdem sich das Bundesamt für Kulturpflege im Frühjahr 1984 ausser Stande erklärte – ohne die Nützlichkeit des Modells zu bestreiten – mangels ordentlicher Mittel weiterhin Geld zur Verfügung zu stellen, wurde mühselig eine neue Trägerschaft geschaffen, um das Modell über die Spielzeit 1985/86 und 1986/87 hinweg zu retten, in der Hoffnung auf eine endgültige Regelung zwischen Bund und Pro Helvetia. Die neue Trägerschaft besteht nunmehr aus dem Migros-Genossen-

schaftsbund, der Stiftung Landis & Gyr, der Kulturstiftung Pro Helvetia und der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen.

Das Modell ist eine der vielen Möglichkeiten der Dramatikerförderung. Autorinnen und Autoren sollen das Theater, seine Möglichkeiten, seine Grenzen und Probleme in möglichst allen Bereichen kennenlernen. Dabei geht es nicht in erster Linie darum, dass sie während der Zeit des Stipendiums ein eigenes Projekt realisieren, sondern um das Erfahren und Kennenlernen dessen, wofür Dramatiker eigentlich schreiben. Die Mitarbeit an Inszenierungen von Theaterprojekten anderer Autoren aus den verschiedensten Zeiten ist dabei mindestens so entscheidend wie die Arbeit an eigenen Texten. Einblick in die Aufgaben der Regie, der Regieassistenten, der Dramaturgie, der Lichtregie, der Öffentlichkeitsarbeit sind wichtig. Wichtig wäre auch eine ständige Zusammenarbeit mit verschiedenen Schauspielerinnen und Schauspielern an eigenen Textbeispielen zusammen mit Regisseuren usw.

Das Modell soll ermöglichen, dass Schreibende den Umgang mit Theaterschaffenden kennenlernen, dass andererseits Theaterschaffende den Umgang mit Autoren wieder kennenlernen.

Auf beiden Seiten gilt es, Lernprozesse auszulösen.

Das Modell beabsichtigt also nicht in erster Linie die Förderung einzelner Projekte, sondern dient der Grundlagenförderung für eine künftige Zusammenarbeit zwischen einzelnen Schreibenden und den Theatern. Aus der Zeit des Stipendiums soll eine engere Beziehung zwischen den geförderten Autorinnen und Autoren und den Theatern entstehen – die gegenseitige Beschäftigung miteinander und die Ausbeute des Stipendienjahres wäre auf spätere Zeiträume zu gewährleisten.

Das Modell könnte mithelfen «ein neues Theaterklima» zu schaffen: echte Kommunikation und Zusammenarbeit zwischen Theaterbetrieben und Schreibenden, wobei beide Seiten gegenseitig Nützliches einbringen können; Beziehungen zu einem Publikum knüpfen, das vermehrt an Entwicklungsprozessen interessiert ist als am Bewerten von Fertigprodukten; das Verbinden von Äusserungen verschiedenster Sparten des Kulturschaffens; das Wecken von Interesse bei den Medien und der Presse ebenfalls an Entstehungsprozessen; das Einbeziehen der Bemühungen verschieden-

ster Stellen von Kulturförderung; das mündige Umgehen aller Beteiligten miteinander.

Bei den grossen Häusern, den stark subventionierten Betrieben, ist es nicht mehr üblich, in direktem Kontakt mit Schreibenden zu produzieren. Hier muss wieder eine entsprechende Sprache gefunden werden.

Bei freien Gruppen hingegen ist die Zusammenarbeit mit Schreibenden und den übrigen Theatermachern eine Selbstverständlichkeit und auch eine Notwendigkeit. Hier müsste die finanzielle Grundlage geschaffen werden, damit die Autoren – wie auch die Theaterleute – existieren können.

### **5. Wer soll das bezahlen?**

Es geht darum, dass entweder Autorinnen und Autoren Zugang zu einem Theater finden, oder dass Theater – sowohl etablierte wie auch sogenannte freie Gruppen – Schreibende, die sich eignen, finden. Es geht darum, sich gegenseitig um die jeweils herrschenden Bedürfnisse zu kümmern. Welche Erwartungen des Theaters kann die Autorin, kann der Autor aus dem persönlichen Erfahrungs- oder Lebensbereich erfüllen? Gibt es Beziehungen zum Radio, zu den Zeitungen, zu Verlagen, die den Theatern nicht offenstehen? Gibt es Einsichten in Tätigkeitsgebiete aus dem Alltag, die für Theaterschaffende so exotisch wirken wie das Schauspielerdasein für Stadtbuchhalter?

Andererseits: Welche Bedürfnisse haben die Autorin oder der Autor gegenüber dem Theater? Wie stellen sich die zukünftigen Partner eine Zusammenarbeit zu gegenseitigem Nutzen vor?

Sobald sich jeweils die beiden Partner gefunden haben, Eini-gung erzielt worden ist über Arbeitsweise, Zweck der Zusammenar-beit, inhaltliche Ziele und Finanzbedarf sowie finanzielle Möglichkeiten des Geldgebers, geht es um Vertragsabschluss und Finanzierung des Stipendiums.

Es liegt an den Theatern, aktiv zu werden, nach Absprache mit den Autorinnen und Autoren und nach Abschluss der Verträge als Gesuchsteller an die «Träger des Modells» zu gelangen.

Die Theater garantieren, je nachdem ob sie zu den stark oder zu den wenig stark subventionierten Häusern gehören, die Hälfte respektive einen Viertel des Honorars der Schreibenden, sofern die Träger des Modells den Rest aufbringen können.

Offenbar überfordert bereits diese Hälfte oder dieser Viertel

die Möglichkeit mancher Häuser oder Gruppen. Zumindest im Bezug auf die städtischen Theater scheint dies grotesk: es ist nicht unbedingt verständlich, dass ein Stadttheater – beispielsweise bei einem Betriebsbudget zwischen fünf und dreissig Millionen Franken – keine 20 000 Franken für ein Jahreshonorar einer Schriftstellerin oder eines Schriftstellers aufwenden können sollte. Falls ein Theater die 20 000 Franken Honorar aus dem Betriebskredit nicht aufbringen kann, so bleibt doch die Möglichkeit, sich mit anderen Stellen der Kulturförderung, seien es öffentliche oder private, in Verbindung zu setzen, so dass beispielsweise eine Stadt, ein Kanton und ein Theater in gleichem Mass sich in den geschuldeten Betrag teilen.

Freilich bedingt dies auf Seiten der Theater und der Autoren eine Langzeitplanung, es bedingt auch eine intensive Zusammenarbeit aller Beteiligten mit bestehenden Institutionen der Kulturförderung. Darum müssen sich sowohl die Autoren wie die Theater direkt und aktiv selber kümmern

Einige Hauptakzente des Modells:

– *Langzeitwirkung*: Wenn zehn Schreibende im Jahr in konkreter Theaterarbeit abklären können, ob sie sich eignen, Theaterliteratur zu verfassen oder nicht, ist bereits einiges gewonnen. Sollte sich jährlich darunter nur eine einzige wirklich geeignete Persönlichkeit finden, hätte man innerhalb von zehn Jahren bereits zehn neue Dramatikerinnen oder Dramatiker – eine recht hohe «Erfolgsquote» also. Bei der gleichen Rechnung bliebe neunzig Personen die permanente Enttäuschung erspart, überzeugt zu sein, sich für dramatische Literatur zu eignen, aber den Zugang nicht zu finden, nicht entdeckt werden zu können. Was Mitte der 80er Jahre investiert wird, trägt vielleicht erst 1990 Früchte.

– *Neues Klima*: Eine so geartete Förderung stützt sich auf viele Beteiligte ab. Durch die finanzielle Beteiligung erwächst erfahrungsgemäss auch konkretes Interesse an der Sache, in die man investiert hat.

Das Modell ist nur sinnvoll, wenn es auf Vertrauen gründet. Es kann nicht Sache der Träger des Modells sein, beurteilen zu wollen, ob die durch Theater und Autoren vorgeschlagene Zusammenarbeit förderungswürdig ist oder nicht, das heisst, ob es sich um förderungswürdige Schreibende respektive um förderungswürdige Theater handelt oder um Alibiübungen: den Trägern des Modells muss es

genügen, dass sich die im Gesuch vorgestellten Partner gegenseitig verpflichten und auch materiell engagieren. Das Modell könnte dazu beitragen, gegen die verheerende Tendenz eifersüchtiger Kompetenzstreitigkeiten zwischen Fachgremien zu wirken.

- *Grosszügigkeit und echtes Engagement*: Ohne Grosszügigkeit der Beteiligten und ohne wirkliches Engagement kann Zusammenarbeit zwischen Theatern und Schreibern nicht zu einer fruchtbaren Realität werden.
- *Solidarität*: Das Vereinigen finanzieller Mittel in vertretbarem Mass für alle, für eine gemeinsame Sache kann zu einem Pool führen, der tatsächlich ausreicht. Analoges gilt für geistigen und emotionalen Einsatz.



## II. Streiflichter aus der Vorgeschichte

von Peter J. Betts

Das Dramatiker-Förderungsmodell Hausautoren hat einen direkten Vorläufer: eine Aktion der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen mit dem etwas ambitiösen Titel *Neue Szene Schweiz*. 1981 bis 1983 fanden drei Projekte statt, die zum Ziele hatten, auf Bedürfnisse der aktuellen Theaterszene in der Schweiz zu reagieren:

- Brücken zwischen verwandten Äusserungen aus verschiedenen Bereichen des zeitgenössischen Kulturschaffens;
- Brücken zwischen dem sogenannten tradierten Theater und dem Theater der freien Gruppen;
- Brücken zwischen dem Behütetsein des Schauspielerschülers und der harten Berufsrealität;
- Brücken zwischen Routiniers und begabten Kulturschaffenden am Anfang ihrer Laufbahn;
- Brücken zwischen dem Isoliertsein der Schreibenden und dem Isoliertsein des zeitgenössischen Theaters – gegen die Isolation.

Die *Neue Szene Schweiz* kann in sich zweifellos als Beispiel für einen kreativen Misserfolg gewertet werden. Mit verhältnismässig viel Geld aus dem Kulturfonds der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen und des Bundesamtes für Kulturpflege kam es zur Produktion *Hundeleben* von Roland Merz in Bern (Oktober 1981); zur Inszenierung und Tournee von *Ein Tell* von Ilona Bodmer und dem Théâtre Tel Quel (Mai 1982); zur Inszenierung von Dürrenmatts *Besuch der alten Dame* in französischer Sprache durch das Théâtre Populaire Romand (Frühjahr 1983). Die *Neue Szene Schweiz* hatte zwei Stossrichtungen zum Ziel:

- Die Einsicht, dass ein viertes, praxisbezogenes Ausbildungsjahr für Schauspielerschüler nötig ist;
- die Einsicht, dass gezielte Massnahmen zur Dramatikerförderung nötig werden.

Beide Ziele sind erreicht worden: Beispielsweise ist in Bern das vierte Ausbildungsjahr für Schauspielerinnen und Schauspieler Realität; das Dramatiker-Förderungsmodell gibt es noch immer.

Die folgenden, in Auszügen wiedergegebenen Texte veranschaulichen den Lauf der *Neuen Szene Schweiz*:

### ***1. Pressebericht vom Januar 1981***

Er erstaunt mich heute durch seine hoffnungsvoll blauäugige Grundhaltung.

### ***2. Text über die Schwierigkeiten und die Fragen zur Notwendigkeit oder Dringlichkeit des Projekts, vom 26. April 1981***

Er richtete sich an die Kolleginnen und Kollegen der zehn grössten Schweizer Städte für Kulturfragen. Die Analyse der Schwierigkeiten führt im Grunde genommen auf ähnliche Symptome, wie sie sich auch im Modell der Dramatikerförderung werden erkennen lassen.

### ***3. Zwischenbilanz vom Oktober 1981***

Hier wurde versucht, Schwierigkeiten und Möglichkeiten auf den Grund zu gehen.

### ***4. Neue Szene Schweiz auf dem Weg zu klaren Formen, vom 10. Mai 1983***

Dieser Text leitet bereits über zu dem im folgenden Kapitel behandelten Dramatiker-Förderungsmodell und spricht nochmals der Möglichkeit eines Theater-Workshops eine gewisse Hoffnung zu.

## ***1. Pressebericht Neue Szene Schweiz***

Januar 1981

[...]

### ***Der Pilotversuch***

Eine Arbeitsgruppe aus Bern, der Regisseur Dr. Peter Borchardt (ab Saison 1981/82 Schauspieldirektor des Stadttheaters Bern); Paul Roland, Leiter der Schauspielschule Bern; Bernhard Stirnemann, Direktor des Gallerietheaters Die Rampe und Peter J. Betts, Sekretär für kulturelle Fragen der Stadt Bern, haben anfangs Mai 1980 die Grundlage für ein Pilotprojekt entwickelt. Bei einem Etat von rund Fr. 140 000 sollte gemeinsam mit einem Schweizer Autor und entsprechenden Theaterschaffenden 1981 das erste Stück anlaufen. Die «Konferenz der zehn grössten Schweizerstädte für kulturelle Fragen» hat für das erste Projekt eine Defizitdeckungsgarantie von Fr. 90 000 zugesagt, die Stadt Bern steuert weitere Fr. 10 000 bei, das Bundesamt für Kulturpflege hat Fr. 16 000 in Aus-

sicht gestellt – die Finanzierung ist, wenn man die Einnahmen der Produktion in Bern einschliesst, gesichert. Herr Charles Apothéloz, En Ruchoz, 1024 Ecublens, Telefon 021 34 12 66, vom Centre Suisse des Internationalen Theaterinstituts stellt die Beziehungen zur Romandie her und hilft bei der Koordination mit den wichtigsten Schauspielschulen der Schweiz. Herr Apothéloz bearbeitet ferner zusammen mit dem Bundesamt für Kulturpflege Möglichkeiten zur Weiterführung des Projekts. Vorerst für das Jahr 1982 und anschliessend für die Zeit danach.

### *Das erste Projekt*

Der Autor Roland Merz (Preisträger aus dem Dramenwettbewerb der zehn grössten Schweizerstädte) erarbeitet unter der Leitung von Peter Borchardt mit Absolventen der Schauspielschule Bern, jungen Schauspielern aus Zürich und der Romandie, Schauspielern aus der bernischen Kleintheaterzene und dem Stadttheater das Stück. Voraussichtlich werden die Puppenspielbühne Monika Demenga/Hans Wirth, die Tanzgruppe Parekh, die Mimin Valerie Soppelsa und eine Musikergruppe aus der Swiss Jazz School einbezogen.  
[...]

### *Zur Organisation der Tournee*

Herr Borchardt wird die Organisation der Tournee durch das Stadttheater veranlassen. Die Kulturbeauftragten der zehn Städte haben ihre Mitarbeit zum grössten Teil zugesichert.

Die Gastorte werden Transport-, Reise-, Verpflegungs-, Übernachtungskosten übernehmen und gratis Räumlichkeiten zur Verfügung stellen sowie für die lokale Werbung sorgen. Grundsätzlich sollten die Spieler privat untergebracht werden, was wiederum dazu beiträgt, dass der Kontakt zwischen dem Gastort und der Spieltruppe mit ihren Anliegen gefördert wird. In Bern hat man während des *Internationalen Festivals Kleiner Bühnen* mit dieser Form gute Erfahrungen gemacht. Der Erlös aus dem Billettverkauf, abzüglich Tantiemen, geht an den Gastort, dem so praktisch keine effektiven Kosten erwachsen sollten...!

Vorgesehen sind jeweils zwei Abendaufführungen und vorher jeweils Animationen für Schüler, Studenten, Jugendgruppen usw. Entweder am Spielort selber oder in den entsprechenden Schulen usw. Es wird wichtig sein, dass die Lokalpresse, eventuell das regionale Radio, für das Projekt am Ort jeweils zusätzlich werben.

### *Öffentlichkeitsarbeit*

Da es sich nicht um eine einmalige Aktion handelt, sondern um ein Langzeitprojekt, das über Jahre hinweg ein neues und intensives Theaterklima mitaufzubauen hilft, erhoffen sich die Organisatoren die aktive Hilfe von Presse, Radio und Fernsehen. Erwünscht wären periodisch erscheinende, projektbegleitende Beiträge, die bereits während des ersten Stückes das Publikum interessieren und motivieren. Herr Prof. Dr. Klaus Schreyer von der Hochschule für Fernsehen und Film in München hat sich grundsätzlich bereit erklärt, mit seiner Institution am Projekt mitzuwirken. Die Hochschule ist bereit, sich im Rahmen der ihr gegebenen finanziellen Möglichkeiten, d.h. beim Übungs- oder Abschlussprojekt, am Vorhaben zu beteiligen. Die Organisatoren in Bern hoffen, dass eine Zusammenarbeit mit dem Schweizer Fernsehen zustandekommt, sowohl was das Sendegefäss wie auch die finanzielle Mitbeteiligung betrifft, weil erfahrungsgemäss die Eigenmittel der Hochschule für solche Projekte nicht ausreichend sind. Hier ginge es darum, einen projektbegleitenden Film herzustellen, der von der Autorenarbeit über die Arbeit mit den Schauspielern, mit Proben bis und mit Szenen aus den Fertigprodukten und Reaktionen in der Produktionsstadt aber auch auf der Tournee die Idee veranschaulicht, und wenn möglich einem Publikum

schmackhaft machen kann. Dieser Film wäre zugleich eine Dokumentation für den Anfang einer Idee. Seine Verwendung würde er vor allem beim zweiten, dritten, usw. Versuch finden. Andererseits könnte man bereits für die erste Produktion Ausschnitte daraus in verschiedenen Sendefässen verwenden. Ähnliche Hilfestellung erhoffen sich die Organisatoren durch die anderen Medien. Ein wesentlicher Teil der Öffentlichkeitsarbeit wird Sache der ad hoc-Gremien in den verschiedenen Gastorten sein, aber auch der Spieltruppe selber, während ihrer Animationsprogramme.

## **2. Neue Szene Schweiz – Schwierigkeiten, die Notwendigkeit und Dringlichkeit des Projekts veranschaulichen**

26. April 1981

Alle, die sich bis jetzt intensiv mit der *Neuen Szene Schweiz* beschäftigt haben, sehen sich einem Berg von Schwierigkeiten gegenüber, von Schwierigkeiten, die nicht primär mit dem Projekt selber, auch nicht mit den angestrebten Zielen zu tun haben, aber beides bedrohen. Die Bedrohung erwächst aus Misstrauen, Indifferenz, Arbeitsüberlastung jener, die sich zur Verantwortlichkeit gezwungen sehen, aus echter Besorgnis, aber auch aus Missgunst heraus; nicht selten sind persönliche Querelen, nur zu häufig ist Prestigedenken im Spiel. Konkrete Bedrohung des Projekts, noch bevor man ihm Gelegenheit geboten hat, seine Untauglichkeit in der Konfrontation mit der Öffentlichkeit zu beweisen. Gerade das Vorhandensein dieser Schwierigkeiten beweist die Notwendigkeit des Projekts und eigentlich dessen Sinn. Ich versuche, sie zu gliedern, obwohl mir das Vorhandensein von Interferenzen zwischen den einzelnen Gruppen bewusst ist.

### **1. Vorbehalte gegenüber dem Vorgehen**

Als die Konferenz der zehn grössten Schweizer Städte für Kulturfragen in Luzern die Unterstützung des Projekts beschloss, handelte es sich um einen Mehrheitsentscheid. Eine Minderheit fügte sich, durch den Entscheid keineswegs in ihrer ursprünglichen Meinung beeinflusst. Die Zweifel waren verschiedener Art: Kann Autorenförderung mit der Förderung junger Schauspieler verbunden werden? Ist es überhaupt sinnvoll, Dramatikerförderung im grossen Stil zu betreiben? Werden die wenigen brauchbaren Schweizer Dramatiker nicht auch ohne jegliche Förderung zu Tage treten?

Eine so geartete Förderung wird die Produktion von Frischs und Dürrenmatts nicht gewährleisten.

Worin liegt denn der Sinn, so viel Geld für einen einzelnen Autor aufzuwenden? Kann es Sache der zehn Städte sein, ein Langzeitprojekt einzuleiten, dessen Ausgang keineswegs gewiss und dessen Zielsetzung fortlaufenden Veränderungen ausgesetzt oder überhaupt in Frage gestellt ist?

Die Fragen blieben der Natur der Sache gemäss unbeantwortet, die überstimmte Minderheit mag sich unverstanden und vergewaltigt vorgekommen sein, besonders auch in der Überzeugung, dass die Abwesenden die Minderheit zu einer Mehrheit gemacht hätten.

[...]

### **2. Vorbehalte dem Projekt gegenüber**

Es galt, ein Projekt zu unterstützen, bei dem Absichten dargelegt, Strukturen erklärt worden waren, dessen äussere Form jedoch völlig im Bereich des Abstrakten blieb und bis kurz vor der Vollendung im Abstrak-

ten bleiben muss. Den meisten Verantwortlichen blieb es schleierhaft, wie ein Stück unterstützt werden könnte, das noch gar nicht existiert. Dass alles, nämlich die Zusammenarbeit der verschiedensten Theater-schaffenden, aber auch das Stück selber, erst im Laufe der Zeit allmählich Form annehmen würde, erschien als zu grosses Risiko: wer kauft denn gerne die Katze im Sack? Wäre es nicht besser, bewährte Wege zu gehen, etwa Wettbewerbe zu veranstalten, wobei über hundert Autoren Hoffnungen hegen und einige mehr oder weniger verdientermassen belohnt werden; wo man doch mit einem recht grossen Aufwand wenigstens einige greifbare Resultate, wenn auch vielleicht nicht sehr überzeugende erhalten wird? Selbst experimentaltheatergewohnte Journalisten meldeten, mit ersten Szenenauszügen konfrontiert, ihre grössten Bedenken an, selbst Theaterschaffende wandten sich ab, als sie die ersten Textvorlagen sahen. Wenn die Kulturschaffenden selber einem sie betreffenden neuartigen Sachverhalt gegenüber nur mit grösster Mühe die notwendige kreative Solidarität und Toleranz entwickeln können, wie viel weniger kann man es von den Fachjournalisten, wie viel weniger noch von den Kulturbeauftragten oder gar den verantwortlichen Politikern verlangen! Bewährte Fachleute sahen schwarz bei einem Projekt, bei dem sämtliche Elemente neu waren: neues Ensemble, neuer Autor, neuer Regisseur – keine «Namen» – das kann ja nur schief ausgehen! Ein Ritt über den Bodensee, gewiss. Anderen wiederum war der grosse angestrebte Publizitätsapparat nicht geheuer – ein aufgeblasenes Unterfangen.

Was, wenn die ganze Angelegenheit in die Hose geht? Die Erwartungshaltung gegenüber dem Erfolgstheater lässt sich nicht einfach beiseite schieben. Nur schwer setzt sich die Einsicht fest, dass es nicht darum gehe, mit der *Neuen Szene Schweiz* zu sagen: «Meine Herrschaften, jetzt zeigen wir Ihnen, was Theater eigentlich ist!», sondern darum, eine möglichst grosse Anzahl von Menschen, an vorerst zehn verschiedenen Orten, für eine gemeinsame Sache zu motivieren, die durch die vereinte Arbeit zum gemeinsamen Anliegen wird. Der Publikumserfolg der *Neuen Szene Schweiz* wird darin liegen, Reaktionen bei einer möglichst breiten Bevölkerungsschicht an möglichst vielen Orten zu wecken, Diskussion auszulösen, das Bedürfnis zur Begegnung im Dialog. Publikum wie Akteure sollen einem Lernprozess ausgesetzt werden, den sie aneinander ausüben. Es geht also nicht um Präsentation, sondern um Konfrontation. Diese Argumentationen dienen nicht dazu, eine mindere Qualität durch eine schöne Verpackung zu verkaufen. Die Qualität dessen, was durch das Projekt auf die zehn Städte zukommt, liegt im gemeinsamen «Schweiss», in den gemeinsamen Ängsten, in den gemeinsamen Hoffnungen.

### **3. Vorbehalte anderer Sprach- und Kulturregionen**

Der Tessin wie die Romandie stehen dem Projekt mit allergrösster Skepsis gegenüber. Beide Regionen sind gebrannte Kinder, beide Regionen blicken auf eine lange Geschichte zurück, die durch eine Reihe von Überrollungsversuchen politischer, kultureller und wirtschaftlicher Art durch die Deutschschweiz geprägt ist. Die momentane Überreaktion der Deutschschweiz, wohl nicht zuletzt auf begründetem schlechten Gewissen beruhend, versucht mit grösster Ängstlichkeit jeglichen Anschein von Bevormundungsabsichten zu zerstreuen und erweckt naturgemäss erhöhtes Misstrauen. Unglücklicherweise vielleicht geht die Idee zusätzlich noch von Bern aus, von einem Ort, der historisch und auch als Bundesstadt zusätzlich belastet ist. Jede noch so grosse Anstrengung wird als Anbiederungsversuch gewertet, hinter dem sich irgend ein Trick versteckt. Es wird kein Leichtes sein, die Compatriotes der Romandie und des Tessins von der Redlichkeit des Unternehmens zu überzeugen. Bei diesem Umstand tritt erschwerend hinzu, dass die Auffassung von Kulturförderung im Tessin und in der Romandie sich von derjenigen der

grösseren Schweizer Städte grundsätzlich unterscheidet. Es hält viel schwerer als in der Deutschschweiz, dort jene Kultur, die im Entstehen begriffen ist, sich also im ungesicherten Raum bewegt, mit massiven Mitteln zu unterstützen. Vielleicht kann man im Tessin mit Import aus der Mailänder Scala Staat machen, aber mit einer Produktion von Deutschschweizern, bei denen erst noch junge Absolventen der Schauspielschule und ein unbekannter deutschschweizer Autor mitmachen? Da wird man wohl keinen Hund hinter dem Ofen hervorlocken können. Im Projekt «Hundeleben» fehlt die grosse Geste, fehlt das Pathos, fehlt der Glanz, der das Theater zum glanzvollen Ereignis macht und wird – kläglich vielleicht – durch die Suche nach Menschlichkeit, nach Direktheit ersetzt.

Gerade deshalb wird es nötig sein, dass das zweite Projekt *Neue Szene Schweiz* 1982, das finanziell bereits weitgehend gesichert ist, hauptsächlich von der Romandie aus getragen wird.

#### **4. Vorbehalte persönlicher Art**

Ich spreche hier nicht in erster Linie von der Reaktion jener Städte, die dem Projekt, vielleicht sogar der Konferenz der zehn grössten Schweizer Städte überhaupt, skeptisch gegenüber eingestellt sind und es deshalb als Ehrensache betrachten, nicht oder nur mit grössten Widerständen mitzumachen. Es geht mir eher um die Ressentiments jener Theater-schaffenden, die sich um die Autorenförderung für das Theater verdient gemacht haben, aber bei der Entwicklung des ersten Projekts nicht beigezogen worden sind. Niemand streitet die Verdienste der Schauspielakademie Zürich und des Künstlerhauses Boswil, beispielsweise mit den Autoren-Workshops, ab, niemand die Verdienste des Städtebundtheaters Biel-Solothurn, niemand jene des Centre dramatique de Lausanne usw. Hätte man aber versucht, beim ersten Projekt schon die Erfahrungen sämtlicher verdienter Leute unter einen Hut zu bringen, wäre man bis auf den heutigen Tag wohl noch nicht einmal zu den Vorbesprechungen gelangt. Möglich, dass sich innerhalb der nächsten zehn Jahre für das Jahr 1991 ein makellooses Modell hätte erarbeiten lassen. Dieses wäre jedoch zum Zeitpunkt der Festlegung der Statuten etwas verspätet gewesen.

[...]

Ich habe versucht, die Schwierigkeiten aus meiner Sicht heraus darzustellen. Wenn dieses Projekt zustande kommt, sich über einige Jahre hinweg am Leben erhält, dann wäre damit etwas erreicht, das über die Förderung von Theaterkultur im engeren Sinne hinausgeht. Wenn die *Neue Szene Schweiz* dazu führt, dass die verschiedenen Häuser in der Schweiz als eines ihrer Hauptziele erachten, die schweizerische Dramatik zu pflegen und sie damit der *Neuen Szene Schweiz* das Wasser abgraben, wäre der Zweck des Projektes ebenfalls erreicht. Er ist sogar dann bereits erreicht, wenn das Interesse des Publikums am Theater und der Theaterleute am Publikum merklich zunimmt.

### **3. Neue Szene Schweiz – Zwischen zwei Pilotversuchen**

6. Oktober 1981

Namhafte Beiträge der Konferenz der zehn grössten Schweizer Städte für Kulturfragen, des Bundesamtes für Kulturpflege sowie direkte und indirekte Zusatzbeiträge einzelner Städte haben das erste Pilotprojekt der *Neuen Szene Schweiz* (*Hundeleben* von Roland Merz) ermöglicht. Vom September 1980 bis zur Premiere Ende August 1981 in Bern wurde gemeinsam mit dem Autor ein Stück von einer Leitidee bis zur Spielreife hin entwickelt. Peter Borchardt (Gesamtleitung), Urs Bircher, Martin Kreuzberg, Jost Meier, Werner Hutterli bildeten das Team, das Absolventen

von Schauspielschulen, Schauspieler, Laien, Kulturschaffende aus theaterverwandten Bereichen, den Autor bei der Schaffung eines Gesamtwerkes verband. Das Produkt wurde im Publikum, in Fachkreisen, in den Medien rege diskutiert; stiess auf totale Ablehnung, erweckte begeistertes Lob oder Wohlwollen, brachte jedenfalls das Gespräch und damit eine gewisse Mitbeteiligung in Gang. Vom Oktober bis November ging *Hundeleben* auf Tournee.

Nach Verhandlungen mit mehreren Interessenten aus der Welschschweiz entwickelten wir im Frühsommer 1981 gemeinsam mit dem Théâtre TEL QUEL, Lausanne, das Grundkonzept für den neuen Pilotversuch 1982: *Commedia dell'Arte in der Schweiz* ist Arbeitstitel und inhaltliche Leitlinie zugleich. Die zweite Produktion basiert auf dem Grundgedanken der *Neuen Szene Schweiz* (Autorenförderung, Förderung junger Theaterschaffender, Arbeit auf ein «neues Theaterklima» hin), allerdings, gestützt auf die Besonderheiten des Théâtre TEL QUEL und die Erfahrungen aus dem ersten Pilotversuch, entsprechend modifiziert. Als Träger dieser Produktion figurieren grundsätzlich dieselben wie beim Projekt *Hundeleben*, wobei Unterstützung durch weitere Kreise angestrebt ist.

Parallel dazu laufen die Bemühungen, die *Neue Szene Schweiz* im Sinne der Grundidee auf eidgenössischer Ebene zu institutionalisieren.

### *Zwischenbilanz*

Mit «Anständiger Start der *Neuen Szene Schweiz*» überschrieb Beat Schläpfer seinen Artikel über *Hundeleben* (*Tagesanzeiger Zürich*, 14. September 1981). Eine Theatersensation war nie angestrebt worden; Schläpfers Titel umschreibt eigentlich das Ziel: nicht Mediokritik, aber echter Versuch, der Grundlage zur Weiterarbeit bildet. Dass ein durchaus präsentables Stück entstanden ist, kann als Glücksfall betrachtet werden – trotz der enormen Anstrengungen aller Beteiligten – denn es liegt im Wesen eines Experiments, dass es auch missglücken kann (ebenfalls trotz entsprechender Anstrengung!). Das Gesamtergebnis, wie es Hansueli W. Moser-Ehinger beschreibt (*Zytglogge Zytig* Oktober 1981) «... was im Alten Schlachthaus in Bern Ende August vorgestellt wurde, lag ohne Zweifel und alles in allem mindestens im Durchschnitt dessen, was man an (auch hochsubventionierten) Schweizer Theatern in der letzten Spielzeit sah...», dürfte mit der gleichen Begründung ebenfalls als Glücksfall betrachtet werden. Mit diesen beiden Aussagen seien die Leistungen aller Beteiligten in keiner Art und Weise herabgemindert.

Was aber ein eindeutiger und überragender Erfolg ist: es ist ein Resultat entstanden, das einen Arbeits- und Erkenntnisprozess ausgelöst hat.

Es geht hier nicht darum, über die Qualität des Stückes von Roland Merz zu sprechen und nicht über die Qualität der Inszenierung, gemessen an den Normen, die gemeinhin zur Beurteilung von Erfolg oder Misserfolg beigezogen werden. Es geht eher darum zu untersuchen, inwiefern man in Richtung des angestrebten «neuen Theaterklimas» Fortschritte gemacht hat. Hier setzt die Kritik ein, Kritik nicht im Sinne von Ablehnung, sondern im Sinne von Anteilnahme, letztlich auch Selbstkritik.

Das Vom-eigenen-Mut-erschreckt-Sein hat fast überall lähmende Wirkung erzeugt: die zehn Städte – meinetwegen ausgenommen jene, die sich von Anfang an der Sache gegenüber skeptisch verhalten hatten – hätten eine Publikumsorganisation aufziehen sollen, die eine Brücke schlägt zwischen Theatermachern und lokalem Publikum (Beherbergung, gemeinsame Mahlzeiten usw.). Dazu ist es nirgendwo gekommen. Aus organisatorischen Gründen? Weil die Grundidee falsch ist? Weil es zu mühsam gewesen wäre? Weil man sich letztlich doch nicht rechtzeitig hinter eine Sache hat stellen können, die unter Umständen den Erwartungen nicht entsprechen wird? Aus anderen Gründen?

Es war vorgesehen, Lektionen aufzubauen, damit das Projekt in Schulen der verschiedenen Stufen hätte vorgestellt werden können. Offenbar hatte niemand der Theaterschaffenden genügend Schulerfahrung dafür. Warum aber hatte niemand entsprechende Personen aus Schulkreisen gesucht oder gefunden?

Es waren Altersnachmittage vorgesehen, die, trotz regen Besuches bei den ordentlichen Aufführungen, nicht durchgeführt wurden – Mangel an entsprechenden Kontakten? Mangel an Motivation, die entsprechenden Kontakte zu suchen?

Es ist den Initianten – ich schliesse mich da selber ein – nicht gelungen, bei den zehn grössten Städten jenes Gefühl der Solidarität zu erzeugen, das eine Aufführung in jeder der zehn Städte ermöglicht hätte. Dem Projekt Nahestehende haben während den Ferien, ein paar Wochen vor der Premiere, noch versucht zu bewirken, dass das ganze Projekt abgeblasen würde – Angst vor Blamage? Angst um den eigenen Ruf? Beides kaschiert unter dem Vorwand, Schauspieler und Autor nicht verheizen zu wollen?

Mag sein, dass alle sogenannten treibenden Kräfte unter dem unausgesetzten Trommelfeuer von Anfechtung, Zweifel, Kritik, Gleichgültigkeit, der Sache zusehends weniger gewachsen waren; denn es braucht schon ungemein viel, etwas völlig Ungesichertes – wenn man unter ständigem Beschuss steht und unter der Voraussetzung, dass man selber über das Ergebnis nicht im klaren ist – unbeirrt voranzutreiben und zu vertreten. Kleinmut und Halbheit wird da einem leichtgemacht. Kleinmut und Halbheit sind gute Voraussetzungen, selber das Todesurteil über «sein Kind» zu sprechen und es, etwa durch das Unterlassen wichtiger Schritte (weil man nicht mehr mag), auch zu vollziehen.

Hilfe von aussen: Wohlwollen der Presse war von Anfang an da. Den Initianten wurde Mut gemacht. Andererseits haben sie es wohl versäumt, ihrerseits die Kontakte zu pflegen, und zwar während der ganzen Zeit der Arbeit. Einige Presseleute – ich greife Barbara Bircher-Streit heraus (*Badener Tagblatt* vom 5. September 1981), stellvertretend für viele andere – haben sich trotz grösster Skepsis und aus eigener Initiative heraus ständig mit dem Problem auseinandergesetzt, was den Niederschlag z.B. in einem einzelnen Artikel fand, also einem unverhältnismässig grossen Aufwand entspricht. Die Auseinandersetzung und die Reibungen mit diesen Leuten waren wichtig und gewinnbringend; systematisch kam es aber nur dazu, wo sie selber «die Macher nicht in Ruhe liessen». Andere Projekte mit den Medien kamen nicht zum Tragen. Zum Beispiel ist der projektbegleitende Fernsehfilm mit der Filmhochschule München – trotz deren Vorleistungen – nicht zustande gekommen; allerdings hat das Fernsehen DRS kurz vor der Premiere noch halbherzig mitgeschaltet, was dank des persönlichen Einsatzes von Jacques Laissue zu zwei guten und sehr wirkungsvollen Beiträgen geführt hat. Andere Presseleute, wohl weil sie von uns her keine genügende Kommunikation fanden, haben sich mit Oberflächlichkeiten und mit Impulsivitäten begnügt.

### *Ein neues Theaterklima?*

Bestimmt ist mit dem Projekt *Hundeleben* kein neues Theaterklima geschaffen worden; vielleicht ist man aber jetzt den Voraussetzungen dazu etwas näher. Man wird erkannt haben müssen, dass man bei Medienschaffenden und beim Publikum keinen Lernprozess erwarten kann, wenn man selber als Kulturschaffender nicht bereit ist, einen Lernprozess durchzumachen.

[...]

Fazit: ein neues Theaterklima bedeutet – unter der Beibehaltung von Zielen wie Autorenförderung, Förderung junger Schauspieler in Zusammenarbeit mit Routiniers, Publikumsarbeit – nicht Schaffung von «besse-

rem», spektakulärem, formal neuem Theater, sondern zielt auf die Schaffung von wesentlicherem Theater hin; wesentlicher für die Theater-schaffenden, wesentlicher für das Publikum, wesentlicher für die Medien. Alle drei Gruppen müssten wahrnehmen können, dass auf dem Theater etwas geschieht, was ihnen hier und jetzt etwas geben kann, sofern sie sich in Wirklichkeit den entsprechenden Spannungen und Anfechtungen aussetzen, die Grundlage dramatischen Geschehens sind – nicht nur auf einer aus sicherer Distanz zu betrachtenden Bühne.

#### *Das zweite Pilotprojekt*

Das Théâtre TEL QUEL, Lausanne, unter der Leitung von Gérard Bétant, wird mit dem Regisseur Samuel Jornot und der Autorin Ilona Bodmer eine *Commedia dell'Arte in der Schweiz* (Arbeitstitel) schaffen. Das Grundkonzept ist da, die Beziehungen zu den Schauspielschulen können erschlossen werden ebenso wie die Beziehungen zu den Medien. Das Théâtre TEL QUEL könnte als das schweizerischste Theater bezeichnet werden: im festen Ensemble sind Mitglieder aus der Welschschweiz, aus verschiedensten Teilen der Deutschschweiz, aus dem Tessin vertreten, immer so wenige aus einer Region, dass sich keine Stadt oder kein Kanton dazu verpflichtet fühlt, dem Theater Subventionen zu sprechen. Die Truppe versteht sich als Kontrast zu den Theatern mit abgesicherten Strukturen: hier Technik – dort Kunst – darüber: die Verwaltung.

Aus der Vorlage der *Commedia dell'Arte* erwächst die Idee, aus den verschiedensten Bereichen des Landes Sitten und Typen in ein gemeinsames Geschehen einzubauen, das inhaltlich und aussagemässig für die Schweiz aktuell ist. Die Spielversion soll im deutschen, italienischen und französischen Sprachraum verstanden werden können. Die Autorin hat sich bisher vorwiegend mit Adaptionen von vorgegebenen Stücken beschäftigt, kann erstmals jetzt eine selbständige literarische Arbeit mit dem Theater und für das Theater realisieren.

#### *Das Ergebnis?*

Trotz sehr klaren Grundvorstellungen ist das Ergebnis, was Stück und Produktion betrifft, völlig offen. Wieder geht es darum, etwas Ungesichertes zur Realisierung zu führen. Wiederum wird man am Schluss, wie Hansueli W. Moser-Ehinger im ZZ-Artikel vom Oktober 1981, die Frage stellen können: «...ob beispielsweise Alex Freiharts Städtebundtheater oder Reinhart Spörris Theater für den Kanton Zürich mit diesem Geld nicht mindestens so viel hätte erreichen können...». Wiederum wird man hoffentlich im Nachhinein klüger sein können. Wiederum wird man hohe Ziele stecken und wohl einige davon auch erreichen.

Ich glaube, das ist gut so, besonders im Hinblick auf ein «neues Theaterklima», denn Klimaveränderungen gehen langsam vor sich.

### **4. Neue Szene Schweiz – auf dem Weg zu klaren Formen**

10. Mai 1983

*Vorbemerkung der Redaktion:*

*Dies ist das letzte Presse-Bulletin der Neuen Szene Schweiz. Zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung lief einerseits noch das dritte Projekt, Friedrich Dürrenmatts «La visite de la vieille dame» (Théâtre Populaire Romand), andererseits lief das Dramatiker-Förderungsmodell bereits an: die erste Ausschreibung war erfolgt, ein «Nachfolgebrief» drei Monate vor diesem Text verschickt worden, erste Reaktionen darauf eingetroffen. Näheres dazu findet sich im nächsten Kapitel.*

Vielleicht wurde das Vehikel *Neue Szene Schweiz* vorerst einmal überladen: die Notwendigkeit zur Förderung zeitgenössischer Dramatiker soll-

te auf nationaler Ebene ins Bewusstsein gerufen, das Bedürfnis nach einer praxisbezogeneren Aus- und Weiterbildung für junge Theaterschaffende sollte demonstriert werden, wegbereitend gewissermassen für das vierte Ausbildungsjahr der Schauspielschulen. Etwas schwerfällig setzte sich das Gefährt in Bewegung, brach gelegentlich auf dem ungenügend ausgebauten Pfad ein; stiess hier und dort auf heftigen Widerstand anderer «Wegbereiter und Wagenbauer», die sich nicht unterstützten sondern konkurrenzierten, wenn nicht gar desavouiert vorkamen; blieb bisweilen ungeschützt und verlassen stehen, weil die Zugtiere erschöpft waren oder ausrissen, oder sich der Pfad im Dschungel oder Treibsand verlor. Immerhin, die beiden Projekte fanden in der Presse und in der Bevölkerung grosse Beachtung, auch wenn die einzelnen Vorstellungen kaum besucht wurden, von einer eigentlichen Betreuung der Theatergruppen durch die Geldgeber kaum die Rede sein konnte, reichlich Spott und Hohn auf die praxisfremden und bürokratischen Initiatoren niederprasselten, alle Beteiligten sich bisweilen verraten oder wenigstens verlassen vorkamen, von einem – übrigens nie angestrebten – brillanten Theatererfolg keine Rede sein konnte: das Gespräch kam in Gang.

[...]

Das Gefährt *Neue Szene Schweiz* ist von der Aufgabe «Förderung der Dramatiker» entlastet worden. Es bleibt eine Hauptaufgabe: die Förderung junger Theaterschaffender aus allen Bereichen; eine kontinuierliche Arbeit an praxisbezogener Aus- und Weiterbildung in nicht unbedingt gewohntem Rahmen, sei es der Schauspielschulen, Schauspielakademien oder der Theater.

[...]

Der Karren der *Neuen Szene Schweiz* ist nicht zusammengebrochen, er ist weiterentwickelt worden, ist geländegängiger, aber auch er wird sich ohne Sicherung des Terrains nicht weiterbewegen können und bedarf selber fortgesetzter Entwicklungsmöglichkeit.

### **III. Das Dramatiker-Förderungsmodell**

#### ***Dokumentation***

Nach vielen Versuchen, Vorversuchen, Testläufen, Pilotprojekten, Studien, Konzepten, Erfolgen, Scheinerfolgen, Misserfolgen, Pseudoerfolgen usw., eine Geschichte, die sich über Jahre und Jahrzehnte hinwegzieht, fand am 5./6. Juni 1982 in Bern die sogenannte erste *Dramatikertagung* statt, an der sich Autoren, Kritiker, Theaterschaffende und Publikum – alle beiderlei Geschlechts – aussprachen. Eine Resolution mit Forderungskatalog wurde verabschiedet. Als Reaktion darauf erging ein Brief des Bundesamtes für Kulturförderung (BAK), mit Datum vom 24. November 1982 als Angebot an die Theater, die Dachverbände, die Kulturförderungsstellen und andere interessierte Kreise. Das Angebot des BAK ging dahin, das in der Resolution anvisierte Modell versuchsweise zu realisieren, mit noch grösserer Flexibilität als in der Resolution gefordert worden war.

In der Folge konnten jedes Jahr Förderungsbeiträge gesprochen werden. Die Trägerschaft wechselte nach zwei Jahren vom BAK zur Pro Helvetia und weiteren Geldgebern. Die Ausschreibung für die Spielzeit 1986/87 erfolgte – nach bewährtem Muster – im Dezember 1985. Die nachfolgende Dokumentation belegt den mühsamen Weg zum (vorläufigen) Ziel.

## ***Dokumentation***

---

1. Resolution der ersten Dramatikertagung in Bern  
5./6. Juni 1982
  2. Brief des Bundesamtes für Kulturpflege  
24. November 1982 (Erste Ausschreibung)
  3. Nachfolgebrieff vom 17. Februar 1983
  4. Bericht über die zweite Dramatikertagung in Winterthur  
28./29. Mai 1983
  5. Brief der Auswahlgruppe an das BAK  
4. August 1983
  6. Verzeichnis der gesprochenen Beiträge  
für die Spielzeit 1983/84
  7. Zweite Ausschreibung, für die Spielzeit 1984/85  
2. September 1983  
Mesures d'encouragement en faveur de la collaboration  
entre auteurs et théâtres pendant la saison 1984/85
  8. Verzeichnis der gesprochenen Beiträge  
für die Spielzeit 1984/85
  9. Zwischenberichte, Herbst 1984
  10. Andere Vorschläge
  11. Dritte Ausschreibung, für die Spielzeit 1985/86  
Dezember 1984
  12. Verzeichnis der gesprochenen Beiträge  
für die Spielzeit 1985/86
  13. Presse-Interview mit Hans-Rudolf Dörig (BAK)  
9. Mai 1985
  14. Ergebnis des Hearings vom 27. November 1985
  15. Ein Pressekommentar
  16. Sitzung der Auswahlgruppe 1986/87
  17. Verzeichnis der gesprochenen Beiträge  
für die Spielzeit 1986/87
- 

### ***1. Resolution der ersten Dramatikertagung in Bern***

5./6. Juni 1982

Die am 5./6. Juni 1982 in Bern versammelten Schriftsteller, Dramaturgen, Theaterkritiker und Verleger wünschen sich nach einlässlicher Diskussion vom Bund, von den Kantonen und den Gemeinden, die es betrifft, die Verwirklichung einer tatkräftigen Förderung von Theaterautoren.

### ***Definition:***

Unter einem Autor verstehen wir eine Person, die haupt- oder nebenberuflich dramatische Werke schafft und schweizerischer Nationalität ist beziehungsweise seit mindestens zwei Jahren in der Schweiz Wohnsitz hat. Als Stück bezeichnen wir jedes dramatische Werk eines Autors.

### ***Förderungsmodell:***

#### ***A. Autorenstipendium:***

1. Ein Autor soll zu seiner Aus- und Weiterbildung die Möglichkeit haben,
  - a: den Theaterbetrieb möglichst umfassend in allen Aspekten kennenzulernen: von der Verwaltung über die Regie- und Probenarbeit, zur PR und Werbung
  - b: an Stückbearbeitungen mitzuwirken und solche selbstständig vorzunehmen
  - c: ein eigenes Stück in Zusammenarbeit mit den Theaterverantwortlichen zur Spielreife zu führen.
2. Autoren erhalten zu diesem Zweck ein Jahresstipendium von mindestens 40 000 Franken.
3. Jede Stadt und jeder Kanton, die Theater jährlich subventionieren, vergeben ein Jahresstipendium. Der Bund trägt die Hälfte der Kosten.
4. Jeder Autor kann sich um ein Stipendium bewerben. Innerhalb von fünf Jahren soll ein Autor nicht mehr als zweimal berücksichtigt werden.
5. Die Auswahl des Autors ist Sache der Theaterleitung. Sie konsultiert zuvor die für Kulturförderung zuständigen Gremien der Region.
6. Findet die Theaterleitung keinen interessierten Autor, ist die Stipendiumsumme für Werkaufträge zu verwenden.
7. Die Schriftstellerorganisationen: Gruppe Olten und Schweiz. Schriftsteller-Verband arbeiten mit dem Schweiz. Bühnenverband und Bühnenkünstlerverband gemeinsam ein Modell für die Vergabe und Verwendung der Stipendien aus. Dieses Modell bedarf der Genehmigung durch das Eidg. Departement des Innern.

#### ***B. Werkbeiträge:***

Im Rahmen ihrer Kulturförderung unterstützen die Gemeinden, Kantone und der Bund Autoren für das freie Schaffen von Stücken (Werkbeiträge) und setzen sich für deren Auf-führung ein.

### **C. Aufführungsbeiträge:**

1. Bei jeder Uraufführung eines Stückes in der Schweiz und jeder weiteren Inszenierung innert fünf Jahren nach der Uraufführung bezahlt der Bund dem Theater für jedes verkaufte Billett 2 Franken, höchstens aber 10 000 Franken pro Inszenierung. Die Theater sind verpflichtet, diese Beiträge innert der folgenden zwei Spielzeiten entweder für die Inszenierung bereits bestehender Stücke oder für Aufträge an Autoren einzusetzen; die für die Kulturförderung zuständigen Gremien der Region werden konsultiert.
2. Die Institutionen sind soweit als möglich nicht nur um Uraufführungen, sondern auch um Zweit- und Drittaufführungen bemüht, wobei in diesem Zusammenhang auch an Weitervermittlung an ausländische Bühnen gedacht ist (eventuell im Austauschverfahren).

Die mit dieser Resolution gewünschten Massnahmen ergänzen die bereits praktizierte Förderung, ersetzen diese aber nicht.

### **2. Brief des Bundesamtes für Kulturpflege**

24. November 1982 (Erste Ausschreibung)

Sehr geehrte Damen und Herren

Am 5./6. Juni 1982 haben über 50 in Bern versammelte Schriftsteller und Theaterleute, aber auch Vertreter der öffentlichen Hand eine Resolution verabschiedet, in der ein Förderungsmodell für Theaterautoren skizziert wird. Den Schwerpunkt dieses Modells bildet ein Autorenstipendium. Danach soll ein Autor zu seiner Aus- und Weiterbildung die Möglichkeit haben, den Theaterbetrieb möglichst umfassend kennenzulernen, Stücke zu erarbeiten und ein eigenes Stück zur Spielreife zu führen. Zu dem Zweck müssten die Autoren Jahresstipendien von mindestens 40000 Franken erhalten. Die Vergabe der Stipendien wäre nach der Resolution Sache der Städte und Kantone, welche Theater ständig subventionieren; der Bund sollte die Hälfte der Kosten übernehmen.

Vom Modell direkt anvisiert, haben wir in der Zwischenzeit das Autorenstipendium gründlich geprüft und seine Verwirklichung seitens des Bundes abgeklärt. Wir unterbreiten Ihnen hiermit für die Spielzeit 1983/1984 und die folgenden Jahre das uns möglich erscheinende Angebot:

1. Wir verzichten darauf, e i n e Form des Autorenstipendiums auszugestalten. Was im Einzelfall für den Autor wie das Theater förderlich ist, soll zwischen diesen beiden Partnern ausgehandelt werden. Denkbar sind
  - Hospitanz eines Autors bei einer oder zwei Produktionen während der üblichen Vorbereitungs- und Probezeiten
  - Aufträge an Autoren zur Erarbeitung von Stücken
  - Aufträge an Autoren zur Schaffung neuer Stücke.Folglich wird auch kein Mustervertrag entworfen. Wir gehen vielmehr davon aus, dass die getroffenen Vereinbarungen in einem sogenannten Briefvertrag oder der sonst am jeweiligen Ort üblichen Form festgehalten werden.
2. Soll der Bund an die Kosten einer solchen Vereinbarung beitragen, wofür kein Rechtsanspruch besteht, muss diese eine Schiedsklausel enthalten und dem Eidgenössischen Departement des Innern zur Genehmigung vorgelegt werden.
3. Das EDI genehmigt die Vereinbarungen aufgrund des Antrags einer Kommission, die im Streitfall auch als Schiedsinstanz zwischen Autor und Theater wirkt.
4. Die Kommission wird vom EDI eingesetzt. Ihr gehören je ein Vertreter der folgenden Organisationen an: Schweizer Bühnenverband, Schweizerischer Bühnenkünstlerverband, Gesellschaft Schweizer Dramatiker, Société romande des auteurs dramatiques, Bundesamt für Kulturpflege.
5. Gesuche für die kommende Spielzeit müssen bis am 31. Mai des jeweiligen Jahres eingereicht werden. Vorher eingegangene Gesuche werden laufend behandelt.
6. Das Eidgenössische Departement des Innern beteiligt sich in jeder Spielzeit höchstens an einem Autorenstipendium für jedes von der öffentlichen Hand subventionierte Theater. Die Beteiligung besteht in der hälftigen Übernahme der Kosten, höchstens aber von 20 000 Franken im Einzelfall.
7. Für Aufführungsbeiträge gemäss Ziffer C. der Resolution besteht kein Rechtsanspruch. Die genannte Kommission prüft entsprechende Gesuche von Theatern frei und stellt dem Eidgenössischen Departement des Innern Antrag. Gesuche für die kommende Spielzeit müssen bis am 31. Mai des jeweiligen Jahres eingereicht werden.

Gesuche mit Bezug auf dieses Angebot können für die Spielzeit 1983/1984 ab sofort eingereicht werden. Adresse: Bundesamt für Kulturpflege, Thunstrasse 20, Postfach, 3000 Bern 6. – Anregungen, Verbesserungsvorschläge, Kommentare nehmen wir jederzeit gerne entgegen.

Wir hoffen, damit zur Realisierung der Resolution beizutragen.

Mit freundlichen Grüssen

Bundesamt für Kulturpflege *Der Direktor: Frédéric Dubois*

Dieses Schreiben wurde folgenden Institutionen zugeschickt:

Schweizer Autorengruppe Olten

Schweizerischer Schriftstellerverband

Gesellschaft schweizerischer Dramatiker

Allen Theatern gemäss Adressenverzeichnis in *Szene Schweiz*

Kleintheater Vereinigung

Conseil de l'Europe, Division des affaires culturelles

Kulturförderungsstelle der zehn grössten Städte und der Kantone

Die späteren Ausschreibungen wurden jeweils noch zusätzlich allen früheren Gesuchsstellern zugestellt.

### **3. Nachfolgebrief von Peter J. Betts**

17. Februar 1983

Anfangs Februar 1983 erkundigte ich mich beim Stadttheater Bern, es war als Mitinitiant beim Dramatikertreffen aufgetreten, wie es mit der Bereitschaft stünde, sich am Modell «Dramatikerförderung» zu beteiligen. Ja, es sei so ein Schreiben eingetroffen, der Verwaltungsdirektor wisse Genaueres, natürlich werde man sich beteiligen. Ich bin ein ängstlicher Mensch: wie? wann? wer? wieviel? wollte ich wissen. Man geriet ins Gespräch, man stellte fest, man sei an sich interessiert. Man stellte fest, das Theater könne selber keine Fr. 20 000.— für Autorenförderung aufbringen. Man nahm erfreut zur Kenntnis, eventuell wäre die Literarische Kommission der Stadt Bern bereit, sich an der Finanzierung zu beteiligen, wie das denn anzustellen sei? Ich begann einen Schlachtplan zu entwickeln für Bern; gleichzeitig war mir der Schreck in die Glieder gefahren, was mich zum Verfassen des in der Folge abgedruckten Briefes und zum Versand desselben an alle Adressaten des Angebotes vom Bundesamt für Kulturpflege veranlasste.

... Als Mitinitiant des Dramatikertreffens in Bern (die Stadt Bern hat das Unternehmen finanziell unterstützt und ist zweifellos an einem Ergebnis interessiert) und als Präsident der Gesellschaft schweizerischer Dramatiker (GSD) gestatte ich mir, Sie auf folgende Punkte nochmals hinzuweisen:

1. Das Eidgenössische Departement des Innern hat ab Spielzeit 1983/84 und für die folgenden Jahre ein ganz konkretes Angebot für die Förderung von Theaterautoren

gemacht; es lehnt sich an die Resolution der Dramatiker-  
tagung an, geht aber noch über die Forderungen hinaus,  
was Möglichkeiten der Flexibilität betrifft.

2. Sollte seitens der Theater kein Interesse an einer wie auch immer gearteten Förderung Schweizerischer Theaterautoren angemeldet werden, dies natürlich im Zusammenhang mit einer angemessenen Eigenleistung, wird zweifellos der Eindruck entstehen, dass eine solche Autorenförderung überflüssig ist.
3. Dass die Subventionsbehörden der anvisierten Theater in den meisten Fällen nicht reagieren, bevor sie durch die subventionierten Theater angeschrieben werden, da die Subventionsbehörden im allgemeinen nicht in die künstlerische Konzeption der Subventionierten hineinreden.
4. Wenn die Theater, die in der Region verantwortlichen Kulturförderungsstellen (Ziffer 5 des Resolutionstextes) nicht anschreiben, kann ihrerseits kaum erwartet werden, dass sie allfällig nötige Kreditzuschüsse an die Theater gewähren könnten. Auch die Region der anvisierten Autoren ist zu bedenken.
5. Wenn die Autoren, resp. die Autorenverbände nicht das Interesse bei den Theatern anmelden, könnte bei den Theatern nur allzu leicht der Eindruck entstehen, es herrsche an den Förderungsmassnahmen kein Interesse.

Das ganze Unterfangen bietet also wiederum vielfältige Möglichkeiten, den Schwarzen Peter herumschieben. Mögliches Resultat: ein möglicher Anfang wird dank Trägheit oder Schwerfälligkeit oder Arbeitsüberlastung oder weil Details nicht ganz klar sind (das Telefon ist erfunden worden, auch die Briefpost funktioniert recht zuverlässig) verunmöglicht. Auf die Gefahr hin, offene Türen einzurennen, auf die Gefahr hin, auch solche zu mahnen, die der Mahnung keineswegs mehr bedürften – in solchen Fällen bitte ich um Generalabsolution – möchte ich Sie darauf hinweisen, dass der Eingabetermin für einen konkreten Vorschlag beim BAK und für die Spielzeit 1983/84 der 31. Mai 1983 ist!

Mir liegt daran, dass das Modell in Gang kommt, damit, wenn seine Untauglichkeit bewiesen werden soll, dies wenigstens *in vivo* geschehen könnte. Ich gestatte mir, Sie auf folgende Gegebenheiten aufmerksam zu machen: die Dramatikertagung fand am 5./6. Juni 1982 statt. Das Angebot des BAK wurde mit dem 24. November 1982 datiert. Wieviel Zeit wird verstreichen, bis:

1. Bisher noch nicht angeschriebene Kulturförderstellen
  - a) einen geeigneten Autor gefunden,
  - b) ihre Zusammenarbeit mit dem Theater im Hinblick auf das Modell zugesichert haben?
2. Können sich ausgewählte Autoren noch rechtzeitig für die Spielzeit 1983/84 aus ihrem Brotberuf freistellen lassen, um die Förderungsmassnahme auch geniessen zu können, falls bis jetzt noch kein Kontakt mit ihnen aufgenommen worden ist?

Ich richte deshalb die dringende Bitte an Sie, falls Sie an einer Autorenförderung in irgend einer der beschriebenen Formen interessiert sind, möglichst rasch zu reagieren – wenn Sie dies nicht bereits getan haben. Bitte lassen Sie sich nicht von einer Aktivität abhalten, weil Sie der Ansicht sind, jemand anderer hätte angeschrieben werden sollen. Wenn jetzt nichts geschieht, wird man später nicht sagen können, der Bund habe für die Förderung von Theaterautoren nichts unternehmen wollen... Das Modell sieht vielerlei Formen vor, die für alle Beteiligten zu tragbaren Bedingungen führen könnten und etwelche Möglichkeiten erschliessen. Ich erwarte keineswegs, dass Sie mir antworten, für Höflichkeiten scheint mir nur wenig Zeit mehr übrig, bitte wenden Sie sich direkt an das BAK und an die für Sie zuständigen Behörden.

Mit einiger, aber hoffentlich unbegründeter, Besorgnis und mit freundlichen Grüssen

Es gab einige Reaktionen. Ein paar davon seien nachstehend auszugsweise abgedruckt:

***1. Protokollauszug des Solothurnischen Kuratoriums für Kulturförderung, Fachausschuss Literatur und Theater:***

Im Kanton Solothurn kommt das Modell zur Förderung von Theaterautoren nur für das Städtebundtheater Biel/Solothurn in Frage. Eduard Spörri, Präsident der städtischen Theaterkommission, orientiert: Das Förderungsmodell ist im vergangenen Herbst an Sitzungen der gemeinderätlichen Theaterdelegation und der Theaterkommission eingehend besprochen worden. Nach Anhörung des Theaterdirektors, Alex Freihart, ist das Modell vorläufig nicht weiterverfolgt worden. Das Solothurner Theater hat sich in der Förderung einheimischer Dramatiker bisher besonders engagiert. Mit dem Kontrastprogramm ab 1973, das ausserhalb des normalen Spielbetriebs, vielfach auch ausserhalb des gewohnten Stadttheaterrahmens in diversen Schulen sowie im Kunstmuseum Solothurn, Schweizer Autoren zur Ur- oder Erstaufführung brachte. Es kam auf diese Weise zu vier Erst- und 33 Uraufführungen, ein für die Kleinheit des Solothurner Theaters nahezu gigantisches Unterfangen. Für 1980 ist zur Belebung der CH-Szene die «CH-Dramaturgie» ausgedacht worden, wobei ein lebender Autor sozusagen über einen toten rechten und richten soll, indem ein bekanntes Stück umgesetzt oder aus

der heutigen Sicht interpretiert wird. In der Spielzeit 1982/1983 waren mit Schwarz, Gschwend und Züfle drei Schweizer Autoren mit Uraufführungen vertreten, für 1983/84 ist eine Uraufführung mit einem Stück von René Regenass fest eingeplant.

Das Förderungsmodell des BAK wird in der Diskussion grundsätzlich befürwortet. Ein Mitziehen des Kuratoriums wäre durchaus denkbar. Die Initiative dazu müsste allerdings vom Stadttheater ausgehen. Gemäss Kuratoriumsverordnung könnten nur Solothurner Autoren berücksichtigt werden. Da der Terminplan für 1983/84 bereits feststeht, kann das Autorenstipendium in der kommenden Spielzeit nicht mehr realisiert werden. Mit Bedauern wird festgestellt, dass das BAK für die Verwirklichung seines Förderungsmodells nur gerade fünf Monate eingeplant hat (Offerten- und Eingabetermin). Auch bei einer beförderlichen Behandlung können administrative Gegebenheiten kaum umgangen werden. Es wird einstimmig beschlossen, das Modell weiterzuverfolgen, falls das BAK seinerseits zusichert, sein Angebot vom 24. November 1982 auch für die übernächste Spielzeit (1984/85) gelten zu lassen...

### **2. Schweizerischer Bühnenverband:**

Wie wir Ihnen mitteilen möchten, haben wir in unserer Geschäftsleitung und im Vorstand das uns am 24. November 1982 unterbreitete Angebot des Bundesamtes für Kulturpflege eingehend besprochen und unsere Mitgliedsbühnen aufgefordert, davon Gebrauch zu machen. Es ist in der Tat enttäuschend, dass offenbar keine genügende Nachfrage besteht. Wir werden deshalb bei unseren nächsten Sitzungen im März und April unsere Mitgliedsbühnen nochmals auf diese Möglichkeit aufmerksam machen...

### **3. Erziehungsdepartement des Kantons Aargau, Abteilung Kulturpflege**

1. Der Kanton Aargau unterstützt die professionellen aargauischen Theater jährlich mit erheblichen Beiträgen; so betragen im vergangenen Jahr die Aufwendungen in dieser Sparte über Fr. 500 000.—.
2. Zu diesen Beiträgen gehört auch – sofern entsprechende Gesuche vorliegen – die Unterstützung von Theaterautoren, sofern es sich um Einwohner oder Aargauer Bürger handelt oder das Theaterstück sich mit einem spezifisch aargauischen Gegenstand befasst. Ausserkantonale Theaterautoren und Autorenverbände können aus gesetzlichen Gründen nicht unterstützt werden.
3. Nach unseren Erfahrungen haben die aargauischen Theaterinstitutionen keine Mühe, geeignete Stücke in ihren Spielplan aufzunehmen, u.a. auch solche, die sich mit aargauischen Themen befassen.

### **4. Stadttheater Luzern, Philippe de Bros**

... ich entnehme Ihren beschwörenden Zeilen vom 17. Februar, dass sich in Sachen Hausautoren nicht viel tut. Wir in Luzern sind aber ganz bei der Sache. Nach dem Erfolg von *Stausee I+II* hat J. P. Anderhub für 1983/84 mit Gisela Widmer aus Luzern ein Stück entwickelt, das genau die von der Dramatikertagung entworfene Hilfe braucht. Wir erwarten vom Kanton am 2./3. März einen Entscheid und werden dann sofort ans BAK schreiben. Ich bedaure, dass andere Theater zögern, Autoren gibt's ja genug – oder dürfen wir zwei Projekte einreichen? Also, das Stadttheater Luzern ist dabei, dankt Ihnen für das Engagement und grüsst, auch von Herrn Dr. Kaufmann (Präsidialabteilung) und Anderhub.

### **5. E. Y. Meyer**

*Im Dezember 1983 schrieb der Schriftsteller E. Y. Meyer auf Grund einer Anfrage, sich am Modell zu beteiligen, die nachfolgende Antwort, welche von der Redaktion hier eingeschoben wird:*

Das Modell des Bundesamtes für Kulturpflege zur Förderung der Zusammenarbeit zwischen Autoren und Theatern kannte und kenne ich – und auch mir erscheint es als Zeichen von Mut. Und zwar als Zeichen von Mut von Behörden-, also von *Bundesamtseite* aus – und aller, die daran mitgearbeitet haben. Dies ist aber eben gerade auch der *Haken* dieses Modells. Denn es ist ja eben leider nicht das zuständige Bundesamt, das sich in diesem Modell für die Autoren einsetzen kann, sondern die Initiative muss einmal mehr «von den Theatern ausgehen» (Absatz 3). Und das bedeutet eben wieder – und noch verstärkt –, dass *alle* Macht, dass die *Allmacht* weiterhin bei den Theatern und nur bei diesen bleibt und dass die Autoren weiterhin *ohnmächtig* wie zuvor bleiben.

Denn was die Theater mit einem solchen Modell tun werden (und tun), ist leicht vorauszusehen: sie werden sich ganz einfach für diejenigen Autoren entscheiden, die ihnen möglichst wenig Schwierigkeiten und Probleme bereiten, die also mit sich machen lassen werden, was sie, die Theater, wollen – aber gerade *das*, scheint mir, sollte ja eben nicht der Zweck der Übung sein.

Theatertexte, die – wie Du weisst – verletzlicher sind als andere Texte, werden dann weiterhin einer leichtfertigen Verheizung preisgegeben. (Beispiele aus der letzten Zeit brauche ich Dir nicht aufzuzählen – oder wie oft hast Du in den letzten Jahren in den Theatern etwas gesehen, das Dir – Hand aufs Herz – offen und ehrlich gefallen hat?)

[...]

Nachdem ich seit vier Jahren die Theaterpraxis sowohl im In- wie auch im Ausland auf eigene Initiative (und zum grossen Teil auch auf eigene Kosten) bereits weitgehend kennengelernt habe, kommen für mich weitere «Hospitanzen» jedoch kaum mehr in Frage (von wegen *Langeweile*), hingegen würden mich Aufträge für Stücke, Regieassistenzen oder sogar die Regie bei eigenen Stücken schon interessieren.

Andererseits halte ich mich aber auch für durchaus in der Lage, weitere Theaterstücke auch ohne die «Theater» zu schreiben – wäre für eine finanzielle Unterstützung jedoch sehr froh, falls eine solche in der jetzigen Situation auch ohne die Theater noch erhältlich ist.

### *Inzwischen: zum Beispiel Bern*

Der Theaterdirektor wird veranlasst, ein Gesuch an die Städtische Literaturkommission zu verfassen. Die Literaturkommission erklärt sich bereit, Autorenvorschläge zu unterbreiten und dem Gemeinderat, falls einer der von der Kommission vorgeschlagenen acht Autorinnen oder Autoren durch das Theater gewählt wird, einen Werkbeitrag in der Höhe von Fr. 8000.— zu beantragen. Maja Beutler, Hans-Peter Gschwend, Pierre Kocher, Max Ruedlinger, Beat Weber und Werner Wüthrich werden angeschrieben. Alle sind grundsätzlich interessiert, einige können sich aus zeitlichen oder andern Gründen nicht beteiligen. Es kommt zur ersten Aussprache zwischen dem Schauspielregisseur, den Dramaturgen und jenen vorgeschlagenen Autoren, die sich für die Zeit freimachen können. Gemeinsam werden die Möglichkeiten und Aussichten besprochen. Anschliessend finden Einzelgespräche zwischen der Direktion, der Dramaturgie und den Autorinnen und Autoren statt.

[...]

Das Stadttheater entschliesst sich zur Zusammenarbeit mit Maja Beutler. Die Städtische Literaturkommission stellt Antrag an den Gemeinderat, der einen Werkbeitrag in der Höhe von Fr. 8000.— bewilligt. Gemeinsam mit der Direktion des Stadttheaters, dem Kultursekretariat der Stadt und der Autorin wird die Formulierung des Vertrags und des Gesuchs an das BAK ausgearbeitet. Knapp vor Ablauf der Eingabefrist trifft das Gesuch beim Bundesamt für Kulturpflege ein.

#### **4. Bericht über die zweite Dramatikertagung in Winterthur**

28./29. Mai 1983

Im Gegensatz zur letztjährigen Tagung wurde diesmal keine Resolution verabschiedet. Aus den einzelnen Gruppendiskussionen ist jedoch ein Arbeitspapier hervorgegangen, das zahlreiche formulierte Bedürfnisse und Vorschläge erfasst und als mögliche Basis für eine sensiblere Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Sparten verstanden werden soll. Einige Denkanreize:

- Mehr Risikofreude seitens der Theater.
- Theater sollen ihre kulturpolitischen Ziele und Realisierungsmöglichkeiten zuhanden der Autoren klar formulieren.
- Ausbau der Kooperation zwischen den grossen Bühnen mit andern Theaterschaffenden der Region: mit dem Ziel, mehr Aufführungsmöglichkeiten für neue Autoren zu finden.
- Ausbau der Dramaturgie zu einer zentralen Anlauf- und Kooperationszentrale für Autoren.
- Zusammenarbeit der Theaterdramaturgien untereinander, indem sie Manuskripte von Schweizer Autoren austauschen. Auch ein CH-Dramaturgen-Treffen wäre denkbar.
- Wiedereinführung und Ausbau von Dramatiker-Workshops. Vermittlung handwerklicher Grundlagen für dramatische Autorenarbeit.
- Gründung eines Schweizer Autoren- Verlages.
- Schweizer Autoren sollten nicht zwingend Stoffe schreiben, die nur die Schweiz betreffen.
- Theater auch für die Jugend – aber kein ausschliessliches «stufengerechtes» Jugendtheater!

- Ausbau der Koproduktionsmöglichkeiten mit dem Schweizer Fernsehen (mehr Theateraufzeichnungen mit mehr Information über die CH-Theaterszene in Kulturmagazinen und Tagesschau).
- In der heutigen medienpolitischen Situation hätten die Theater einen politischen Handlungsspielraum, der über denjenigen der konventionellen Medien hinausreicht: nutzen wir ihn! Verzichteten wir auf vorsichtige Selbstzensur!
- Revision des Dramatiker-Förderungsmodells: Ermöglichung von unterschiedlichen Zeitspannen von Autorenarbeit am Theater. Theater und freie Gruppen ohne feste Subventionen sollen vom Bund nicht verpflichtet werden, die Hälfte der Gage eines Hausautors zu übernehmen.
- Recht auf Misserfolg als Lernerfahrung und als Grundlage echter kreativer Leistung und Weiterentwicklung.

### **5. Brief der Auswahlgruppe an das BAK**

4. August 1983

Einer Resolution der ersten Schweizerischen Dramatikertagung 1982 in Bern entsprechend, hat der Bundesrat am 1. Juni 1983 aus dem Prägegewinn des Gotthardtalers 200 000.— Franken für die versuchsweise Verwirklichung eines Modells zur Förderung der Zusammenarbeit zwischen den Autoren und Theatern in der Spielzeit 1983/1984 zur Verfügung gestellt.

Am 1. Juli sind die 20 eingegangenen Gesuche von der vorgesehenen Auswahlgruppe – bestehend aus je einem Vertreter des Schweiz. Bühnenverbandes (Dr. Reinhart Spörri), des Bühnenkünstlerverbandes (Frau Dr. Herta Raunicher), der Gesellschaft Schweizerischer Dramatiker (Peter J. Betts), der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (Dr. Walter Boris Fischer, der zugleich begleitende allfällige Massnahmen seitens des Migros-Genossenschaftsbundes abzuklären in der Lage ist) und des BAKs (Christoph Reichenau) – geprüft worden. Die Gruppe empfahl dem Vorsteher des EDI, drei Gesuchen zu entsprechen, sechs abzulehnen; für eine definitive Beurteilung der elf restlichen Eingaben forderte sie zusätzliche Unterlagen an.

[...]

Die Gruppe ist der Meinung, dass das Dramatiker-Förderungsmodell nur dann sinnvoll und erfolgreich ist, wenn es

über eine gewisse Zeit und auf breiter Basis erprobt werden kann.

[...]

Die Auswahlgruppe bittet Sie, sehr geehrter Herr Direktor, alles daran zu setzen, dass gemäss Ihrem Angebot vom 24. November 1982 die entsprechenden ausserordentlichen Mittel auch für die Saison 1984/1985 vom Bund freigestellt und keinerlei Kürzungsmassnahmen unterworfen werden.

#### **6. Verzeichnis der gesprochenen Beiträge für die Spielzeit 1983/84**

---

Stadttheater Bern

Maja Beutler, ein Jahr Mitarbeit im Stadttheater (Produktionsmitarbeit, Kennenlernen versch. Abt., Einbezug in alle dramaturgischen Arbeiten, Regieassistenz, eventuell Übersetzung oder Bearbeitung eines Stückes, Erarbeitung eines Stückes) Fr. 20 000.—

Stadttheater Luzern

Gisela Widmer, *Clara Wendel* Fr. 8 000.—

Theater am Neumarkt, Zürich

Lukas B. Suter, Umschreibung von *Schreibers Garten* als Theaterfassung Fr. 7 500.—

Basler Theater

Claude Cueni, Urs Feger, René Regenass, Umschreibung von drei Einaktern für eine spielbare Endfassung Fr. 9 000.—

Theater am Scharfenegge, Burgdorf

Francesco Micieli, Erarbeiten einer spielbaren Fassung von *Traum 2, oder die Angst vor einem Paket, das aus einem Flugzeug vom Himmel kam* Fr. 9 600.—

Theater 1230, Bern

Peter Arnold, Mitarbeit als Autor *I dr Beiz*, Kennenlernen der versch. Arbeitsbereiche des Theaters Fr. 7 500.—

Theater Coprinus, Zürich

Joseph J. Arnold, ein Jahr Mitarbeit in allen Arbeitsbereichen des Theaters, Einbezug in alle dramaturgischen Arbeiten, Erarbeiten und Ausarbeitung des Projektes *Triptychon* Fr. 18 000.—

---

Übertrag

Fr. 79 600.—

---

Übertrag	Fr. 79 600.—
Zähringer Refugium, Bern Alex Gfeller, Erarbeiten eines Theaterstückes auf der Grundlage des Textes <i>Wir in Grusinien</i> , Übertragung ins Berndeutsche	Fr. 7 500.—
Schauspiel-Akademie, Zürich Maria Müller, Entwicklung eines Stückes der Diplomschülerin, unter Mithilfe des Dramaturgen	Fr. 4 500.—
Stadttheater St. Gallen Markus Michel, Hospitanz und dramaturgische Mitarbeit, Programmheft und Beitrag in der Theaterzeitung, Pressegesprächen, Diskussionen für die Realisierung von <i>Hilde Brienz</i> – im Vertrag erwähnt, «das Ganze wird sich mehr oder weniger so abspielen, wie schon beim <i>Tanz der Krähen</i> »	Fr. 2 000.—
Puppenbühne Monika Demenga/Hans Wirth, Bern Fredi Lerch, Markus Köbeli, Schreiben eines Stückes, gemäss dem Konzept, welches im Projekt <i>Kaspar-Theater-Theater-Heute</i> entwickelt wurde, spielbare Fassung für das Puppentheater	Fr. 3 100.—
Theater an der Winkelwiese, Zürich Hansjörg Schneider, Schreiben eines Theaterstückes nach Motiven des Romans <i>Harald und Maude</i> in schweizerdeutscher Sprache – Stück kam wegen «Theaterleitungsdifferenzen» noch nicht zur Aufführung	Fr. 4 500.—
Fernsehen DRS, Zürich Peter Höner, Daniel Müller, in Zusammenarbeit mit der Abt. Dramatik wurden zwei Fernsehspiele <i>E Nummere z'gross</i> und <i>De Setzgrind</i> geschrieben, Teilnahme am jeweiligen gesamten Produktionsvorgang in Probebühne und Studio	Fr. 8 800.—
Städt. Kleintheater CLAQUE, Baden Res Bosshart, nachdem die Zusammenarbeit mit dem Autor für <i>Krieg und Frieden in der Schweiz</i> anfangs 1983 interessant war, nun tiefere Auseinandersetzung mit Theaterarbeit gewünscht. 1983/84 dramaturgische Funktionen und Einblick in die Regiearbeit – Anstellung im Rahmen der übrigen Claque-Mitglieder	Fr. 13 200.—
Totalsumme	Fr. 123 200.—

---

*Anmerkung von Hans-Rudolf Dörig, BAK:*

Von den 20 eingegangenen Gesuchen konnten auf Antrag einer dafür eingesetzten Auswahlgruppe insgesamt 14 bewilligt werden. Eingaben, die entweder reinen Werkbeitragscharakter hatten oder keine finanzielle und praktische Zusammenarbeit zwischen bestimmten Theatern und bestimmten Autoren erkennen liessen, fanden keine Berücksichtigung.

Aus diesem Grund, sowie aus der Tatsache zu schliessen, dass das Modell in seiner Art neu und ungewohnt war, lässt es sich erklären, dass der bereitgestellte Gesamtbetrag von 200 000.— Franken nicht voll beansprucht werden konnte. Um dem Modell die Startchancen zu verbessern und gleichzeitig mehr Erfahrungen sammeln zu können, hat das EDI beschlossen, den Restbetrag von 76 800.— Franken für die Spielzeit 1984/85 auf 140 000.— Franken aufzustocken, was mittlerweile mit BRB vom 16. Mai 1984 geschehen ist.

## **7. Zweite Ausschreibung, für die Spielzeit 1984/85**

2. September 1983

*Diese und die folgenden Ausschreibungen waren im wesentlichen identisch mit der ersten (Dokument Nr. 2). Nachfolgend sind nur noch inhaltlich jeweils neue Abschnitte zitiert; sie spiegeln die Erfahrungen wieder, welche in der Zwischenzeit gemacht wurden.*

[...]

### **2. Bundesbeitrag**

Der Bund ist bereit, an die vertraglich geregelte Entschädigung der Autoren beizutragen. Der Beitrag beläuft sich auf höchstens 50 Prozent, wenn ein Autor an einem ständig subventionierten Theater bzw. bei einem von Dritten wesentlich mitfinanzierten Einzelprojekt beschäftigt ist. Er kann auf 75 Prozent steigen bei nur wenig (d.h. geringfügig oder zeitweilig) subventionierten Theatern bzw. Einzelprojekten. Der Bundesbeitrag geht z.Hd. des Autors an das Theater, das den Autor beschäftigt. Pro Theater und Jahr können auf keinen Fall mehr als 20 000.— Franken eingesetzt werden. Es ist durchaus wünschenswert, dass sich ausser den Theatern noch andere Kulturförderstellen am Autorenhonorar beteiligen. Sinn des Modells ist unter anderem, dass sich Theater und Autoren resp. Autorenverbände gemeinsam um die Restfinanzierung kümmern und die gegebenen Möglichkeiten voll ausschöpfen.

[...]

### **8. Berichterstattung**

Theater, denen ein Beitrag zugesprochen wird, berichten nach Abschluss der Zusammenarbeit mit einem Autor über ihre Erfahrungen.

## 9. Auslandsbezug

Die Dramatikerförderung ist nicht auf eine Zusammenarbeit mit schweizerischen Theatern beschränkt. Findet ein Autor eine Aus- und Weiterbildungsmöglichkeit an einem ausländischen Theater, sind Bundesbeiträge unter den gleichen Voraussetzungen möglich wie bei Schweizer Theatern.

*Dieser Ausschreibung wurden neben Presstexten die zwei nachfolgenden Musterverträge beigelegt.*

### a) Stadttheater Bern

---

#### Vertragliche Vereinbarung

für die Arbeit im Rahmen der Förderung von Theaterautoren

Name und Adresse	Frau Maja Beutler Schosshaldenstr. 22a 3006 Bern	Geburtsdatum: 8. 12. 1936 Zivilstand: verh. Nationalität: CH Tel. 031/44 35 38
Vertragsdauer:	1 Jahr	Spielzeit: 1983/84
Beginn:	1. August 1983	Ende: 31. Juli 1984
Arbeit/Auftrag: (in Stichworten)	<ul style="list-style-type: none"><li>– Einführende Hospitanz bei einer der ersten Produktionen (z.B. «Macbeth», Proben 10. 8. bis 22. 9. 83)</li><li>– Kennenlernen der verschiedenen Abteilungen und Arbeiten am Stadttheater Bern während der Erarbeitung dieses Stücks.</li><li>– Einbezug in alle dramaturgisch relevanten Arbeiten (Konzeptionsentwürfe, Besetzungen, Programmheftgestaltung, Stückanalysen, Dramaturgie-Gespräche, Spielplanentwurf usw.)</li><li>– Ausarbeitung eines Projekts für die Kulturmetzger</li><li>– Regieassistenz bei «Frieden» (Première 3. 2. 84)</li><li>– Regieassistenz bei «Wetterpilot» (Première 12. 4. 84) oder beim letzten Stück der Saison (Schweizerautor). Weitere Regieassistenzen auf Wunsch.</li><li>– Evtl. Bearbeitung oder Übersetzung eines Stücks</li><li>– Arbeitsnotate in lockerer Folge (eine Hilfe für spätere Stipendiaten)</li><li>– Erarbeitung eines Stücks aufgrund der gemachten Erfahrungen</li></ul>	
Finanzielle Vereinbarungen	Fr. 12 000.— Stadttheater Bern Fr. 8 000.— Stadt Bern Fr. 20 000.— Bundesamt für Kulturpflege	
Sonstige Vereinbarungen	Fr. 40 000.— brutto für ein Jahr	
	Auf Wunsch von Frau Beutler oder des Theaters kann jederzeit auch eine weitere Zusammenarbeit vereinbart werden.	
Unfallversicherung	Frau Beutler nimmt zur Kenntnis, dass sie während der Zeit ihres Engagements gegen Unfälle im Theater und auf dem Arbeitsweg, nicht aber gegen Nichtbetriebsunfälle versichert ist.	

Abreden, die in diesem Vertrag nicht enthalten sind, und Änderungen bedürfen der schriftlichen Zustimmung beider Vertragspartner.

Insbesondere anerkennen beide Vertragspartner, für allfällige Streitigkeiten aus dieser vertraglichen Vereinbarung, die Zuständigkeit der Kommission des EDI als Schiedsinstanz zwischen Autor und Theater unter ausdrücklichem Verzicht auf den ordentlichen Rechtsweg.

Dieser Vertrag gilt unter der Voraussetzung, dass die Finanzierung durch das Bundesamt für Kulturpflege gesichert ist.

Diese Vereinbarung ist in 2 Exemplaren ausgefertigt und unterzeichnet.

Bern, den 26. Mai 1983  
[gez. Maja Beutler]

Stadttheater Bern  
[gez. Peter Borchardt / Ernst Gostelli]

---

### *b) Theater am Neumarkt*

---

lieber Lukas,

endlich komme ich dazu, dir unsere mündlichen abmachungen schriftlich zu bestätigen:

- du überlässt dein erstes Stück «Schreibers Garten» dem Theater am Neumarkt für die Saison 1983/84 zur Uraufführung.
- du bist bereit, zusammen mit der Dramaturgie und dem Regisseur eine für unser Theater spielbare Fassung zu erarbeiten. Wir bitten dich, dafür die Monate März und April 1983 freizuhalten. Nicht nur werden wir den Text gemeinsam lesen und analysieren, sondern auch Bearbeitungsvorschläge ausarbeiten, die du dann in die neue Textfassung einarbeiten oder den Text entsprechend unserer Diskussionen umschreiben wirst. Wir erbitten eine neue vollständige Fassung, die du uns kopierreif ablieferst.
- du hospitiert bei der Erarbeitung deines Stückes, beginnend mit den Vorbesprechungen zu Bühnenbild und Kostüm bis zur Premiere, wobei du unserem Hausdramaturgen auch bei der Herstellung des Programmheftes, bei der Öffentlichkeitsarbeit in Bezug auf dein Stück und bei der Presse, neben dem Probenbesuch, behilflich bist. Ich denke (nach dem Stand der momentanen Planung), dass du Anfangs Dezember 1983 mit den Arbeiten beginnst, und dass die Premiere Ende Februar/Anfang März 1984 stattfindet.
- für diese Arbeit (gesamthaft fünf Monate) sollte dir eine Summe von fr. 15 000.— (fünfzehntausend), d.h. fr. 3000.—/monatlich zustehen.

Da das Theater am Neumarkt nicht in der Lage ist, diese Summe aus eigener Kraft aufzubringen, muss ich dich bitten, diesen Vertrag in der Hoffnung zu unterschreiben, dass das Bundesamt für Kulturpflege ein in Aussicht gestelltes Autorenstipendium genehmigt. In diesem Fall erhältst du die Hälfte des Geldes vom Bund, und die Hälfte vom Theater. Sollte dieses Gesuch abgelehnt werden, müssen wir uns nach einer anderen Lösung umsehen. Im Falle des Zustandekommens gilt entsprechend der Weisung des BAK die Kommission, die den Antrag stellt und sich aus Mitgliedern des Schweizer Bühnenverbandes, des Bühnenkünstlerverbandes, der Gesellschaft Schweizer Dramatiker, der Société romande des auteurs dramatiques und des BAK zusammensetzt, als Schiedsstelle im Streitfall.

Ich freue mich sehr auf unsere Zusammenarbeit und auf die neuen Impulse, die ich hoffe, dass sie von deinem Stück ausgehen werden.

mit einem freundlichen Gruss  
sig. P. Schweiger

---

***Mesures d'encouragement en faveur  
de la collaboration entre auteurs et théâtres pendant  
la saison 1984/85  
(«Aide aux auteurs dramatiques»)***

*Mesdames, Messieurs,*

Donnant suite à une résolution adoptée par la 1<sup>ère</sup> Réunion suisse d'auteurs dramatiques, en 1982, à Berne, nous avons mis à l'essai pour la saison 1983/1984 un nouveau régime d'encouragement à la collaboration entre auteurs et théâtres. Nous fondant sur les résultats de cette expérience et sur les propositions qui nous ont été soumises en vue d'améliorer le système, nous vous offrons pour la saison 1984/1985 les possibilités de soutien ci-après. Demeurent réservées les décisions qui seront prises concernant le financement.

***1. But***

Le but est de permettre à des auteurs dramatiques de se former ou de se perfectionner sur le plan de la collaboration pratique avec des théâtres, des troupes libres et des groupes d'amateurs (désignés ci-après par «le théâtre»). Ce qui correspond dans chaque particulier à l'intérêt bien compris et de l'auteur et du théâtre, doit être déterminé par les deux partenaires. Il est pensable, notamment,

- d'associer un auteur à la préparation et aux répétitions d'un ou deux spectacles,
- de demander à un auteur d'adapter ou de traduire une pièce,
- de commander des œuvres théâtrales.

C'est pourquoi nous renonçons à élaborer un contrat-type. Nous admettons que les partenaires régleront les conditions de travail par une lettre tenant lieu de contrat ou de toute autre manière, selon les usages locaux. L'annexe indique quelques modes de procéder.

***2. Subvention fédérale***

La Confédération est disposée à contribuer aux indemnités contractuelles des auteurs. Sa contribution pourra aller jusqu'à 50 pour cent pour les auteurs associés à un théâtre bénéficiant de subsides réguliers ou à la réalisation d'un projet soutenu dans une large mesure par des tiers. Elle pourra s'élever à 75 pour cent s'il s'agit de théâtres ou de projets faiblement subventionnés (subsides modestes ou temporaires). La contribution fédérale sera versée au théâtre, à l'intention de l'auteur. La Confédération ne participera

pas à plus d'une bourse par théâtre et par saison. Son aide n'excédera pas 20 000 francs dans chaque cas. Il est très souhaitable qu'outre les théâtres, d'autres organismes de promotion culturelle contribuent aux honoraires des auteurs. Le but de notre action est aussi d'inciter les théâtres, les auteurs et les sociétés d'auteurs à épuisier toutes les possibilités pour s'assurer les moyens financiers nécessaires.

Les contributions fédérales pour la saison 1983/1984 n'ont pu être allouées définitivement qu'à fin mai 1983. Il en sera de même pour 1984/1985 (fin mai 1984). Il est cependant souhaitable que les théâtres et les organismes de promotion culturelle concernés ne tardent pas à ébaucher leurs projets.

### ***3. Demandes de subvention***

Les demandes doivent être adressées à l'Office fédéral de la culture, case postale, 3000 Berne 6. Elles seront présentées par les théâtres et contiendront:

- une description de la collaboration envisagée,
- un budget et un plan de financement indiquant les éventuels autres moyens financiers,
- le contrat avec l'auteur.

### ***4. Clause d'arbitrage***

Les contrats avec les auteurs doivent contenir une clause selon laquelle les partis renoncent à saisir la juridiction ordinaire des litiges qui pourraient résulter d'un contrat et s'engagent à reconnaître la commission de sélection du Département fédéral de l'intérieur comme autorité d'arbitrage.

### ***5. Délai de présentation***

Le délai de présentation des demandes pour la saison 1984/1985 est fixé au 31 mai 1984. Les demandes seront examinées dans l'ordre d'arrivée. Elles ne pourront être l'objet d'une décision positive que tant que le crédit ne sera pas épuisé. L'Office fédéral de la culture s'efforcera d'assurer la poursuite de l'action au-delà de 1984/1985, pour autant, bien sûr, que les théâtres, auteurs et sociétés d'auteurs manifestent leur intérêt en usant des possibilités qui leur sont offertes.

### ***6. Commission de sélection***

Le Département fédéral de l'intérieur confiera l'examen des demandes à une commission de sélection comprenant un représentant de chacune des organisations ou institutions

ci-après: Union des théâtres suisses, Fédération suisse des acteurs, Gesellschaft Schweizerischer Dramatiker, Société romande des auteurs dramatiques, Société suisse du théâtre, Office fédéral de la culture. La commission proposera au département d'allouer ou de refuser les subventions demandées.

### ***7. Crédit; droit à des subventions***

Le crédit pour l'aide aux auteurs dramatiques provient de moyens extraordinaires. Il n'existe aucun droit à recevoir des subventions. Les décisions du Département fédéral de l'intérieur sont définitives.

### ***8. Rapport des bénéficiaires***

Les théâtres bénéficiaires d'une subvention feront rapport sur les résultats de leur collaboration avec l'auteur.

### ***9. Travail à l'étranger***

L'aide aux auteurs dramatiques peut être étendue à l'étranger. Si un auteur trouve une possibilité de formation ou de perfectionnement dans un théâtre de l'étranger, des subventions fédérales peuvent être allouées dans les mêmes conditions qu'aux théâtres suisses.

### ***10. Auteurs***

Par auteur, nous entendons une personne dont l'activité principale ou accessoire est de créer des œuvres dramatiques et qui est de nationalité suisse ou domiciliée en Suisse depuis deux ans au moins.

Le présent régime d'aide aux auteurs dramatiques tient compte dans une large mesure des conclusions de la 2ème Réunion suisse d'auteur dramatiques, en 1983, à Winterthur, ainsi que des besoins et désirs résultant des demandes pour la saison 1983/1984. Tenant à ce qu'il soit toujours adapté aux besoins du moment, nous accueillerons avec intérêt vos suggestions.

Veillez agréer, Mesdames et Messieurs, l'expression de nos sentiments distingués.

*Office fédéral de la culture      Le directeur: Frédéric Dubois*

#### ***Annexes:***

- Deux modèles de contrat (Stadttheater de Berne et Theater am Neumarkt de Zurich), voir page 52 et suivante.

## **8. Verzeichnis der gesprochenen Beiträge für die Spielzeit 1984/85**

Insgesamt sind 25 formell vollständige Gesuche eingegangen. Davon wurden folgende positiv beantwortet:

<u>Theater, Autor, geforderter Beitrag</u>	<u>Gesprochener Beitrag</u>
Mime Berne, Bern Sergius Golowin, Allmendingen, 18 000.—	Fr. 18 000.—
Mummenschanz, Zürich Elisabeth Oppliger, Zürich, 20 000.—	Fr. 20 000.—
Theater Spatz & Co, Bremgarten Lilly Friedrich, 12 000.—	Fr. 11 000.—
CLAUQUE, Baden Res Bosshart, Zürich, 20 000.—	Fr. 15 000.—
Stadttheater Bern, Bern Hanspeter Gschwend, Biel, 10 000.—	Fr. 8 000.—
Theatergruppe Strabanzen, Biel Markus Michel, Bern, 3 750.—	Fr. 3 750.—
Compagnie de la Marelle, Lausanne Jean Naguel, Lausanne, 6 000.—	Fr. 6 000.—
Stadttheater Chur, Chur Ingeborg Kaiser, Basel, 11 250.—	Fr. 10 300.—
Theater am Neumarkt, Zürich Peter Jost, Zürich, 9 000.—	Fr. 7 000.—
Stadttheater Luzern, Luzern Eva Brunner, Rom, 6 750.—	Fr. 6 750.—
Centre dramatique de Lausanne Théâtre de Vidy, LS Bernard André (Bernard Bengloan) Lausanne, 20 000.—	Fr. 10 000.—
Klibühni Schnidrumft, Chur Markus Schmid, Arezen, 9 000.—	Fr. 9 000.—
Basler Theater, Basel Urs Feger, Basel und Claude Cueni Ettingen, 20 000.—	Fr. 15 000.—
Total (bewilligter Kredit)	Fr. 139 800.—

Die negativ beantworteten Gesuche verlangten gesamthaft einen Betrag von Fr. 164 300.—.

## 9. *Zwischenberichte Herbst 1984*

### a) *Bericht von Peter J. Betts*

#### *Das Modell*

ist *eine* der vielen Möglichkeiten der Dramatikerförderung. Andere werden bereits seit langer Zeit praktiziert, werden gegenwärtig weiter entwickelt, geplant, verbessert usw. (z.B. Work-Shops in Boswil – Rellstab, Naef usw. –; Zusammenarbeit von Autoren mit der Schauspielakademie Zürich oder der Schauspielschule Bern; Dramatiker Work-Shops nach dem Modell von Werner Wüthrich – Dramatiker, Gruppe Olten, Kommission für Theater und Tanz des Kantons Bern –; Dramatikerförderung, wie seit langem an den Basler Theatern oder am Theater Biel/Solothurn praktiziert worden ist). Bei all diesen bestehenden und in Entwicklung begriffenen Formen ist entweder die finanzielle und ideelle Mitarbeit mit andern bestehenden Literaturförderungsgremien möglich oder soll weiterhin erschlossen werden: Pro Helvetia, die einzelnen literatur- und kulturfördernden Kommissionen der Gemeinden und Kantone, andere Stiftungen usw. Hier soll ausschliesslich die Rede sein «vom Modell»: *Autorenstipendien für die Arbeit von Autoren an Theatern während eines halben oder ganzen Jahres.*

#### *Zweck des Modells*

Autoren sollen, *als Hausautoren*, das Theater und dessen Möglichkeiten, Grenzen, Probleme, in möglichst allen Bereichen kennenlernen. Dabei geht es nicht in erster Linie darum, dass die Autoren während der Zeit des Stipendiums ein eigenes Projekt realisieren, sondern dass sie kennenlernen, wofür Dramatiker eigentlich schreiben.

Die Mitarbeit an Inszenierungen von Theaterprojekten anderer Autoren aus den verschiedensten Zeiten ist dabei mindestens so entscheidend, wie die Arbeit an eigenen Texten. Einblick in die Aufgaben der Regie, der Regieassistenten, der Dramaturgie, der Lichtregie, der Aufgaben in bezug auf Öffentlichkeitsarbeit usw. sind wichtig. Nach Möglichkeit sollen auch eigene Texte in Zusammenarbeit mit Regisseuren und Schauspielern bearbeitet werden können.

Das Modell soll ermöglichen, dass Autoren den Umgang mit Theaterschaffenden kennenlernen, Theaterschaffende den Umgang mit Autoren. *Auf beiden Seiten gilt es Lernprozesse auszulösen.*

Das Modell beabsichtigt also nicht in erster Linie die Förderung einzelner Projekte, sondern *dient der Grundlagenför-*

derung für eine künftige Zusammenarbeit zwischen einzelnen Autoren und Theatern. Aus der Zeit des Stipendiums soll eine engere Beziehung zwischen den geförderten Autoren und den Theatern entstehen – die gegenseitige Beschäftigung miteinander und die Ausbeute des Stipendienjahres sind auf spätere Zeitpunkte hin zu gewährleisten.

### *Schwierigkeiten und Missverständnisse mit dem Modell*

Das Modell ist äusserst schwerfällig angelaufen, nicht zuletzt deshalb, weil weder Autoren noch Theater gewohnt sind, miteinander rasch und effizient zu kommunizieren. Im Modell ist vorgesehen, dass auch eine Zusammenarbeit zwischen den Theatern und andern Gremien der Literaturförderung angestrebt wird. Die Verhandlungswege sind lang, schwierig und schwerfällig.

Wenn auch hier Grundlagenförderung betrieben werden soll, so handelt es sich nicht rein um die Förderung von «Anfängern», sondern um die Förderung von Theatern und Autoren im Hinblick auf ein relevantes Theater für alle – *ein Langzeitprojekt*.

Als Resultat der Förderung im Rahmen des Modells, müssten sich die Theater weiterhin um die Autoren kümmern, sie für die eigenen wie für andere Häuser weitervermitteln.

Das Modell hat durchaus Anwendungsmöglichkeiten im Ausland, falls ausländische Theater analoge Bedingungen bieten.

Das Modell bedingt auf Seiten der Theater und der Autoren eine Langzeitplanung, es bedingt auch eine intensive Zusammenarbeit aller Beteiligten mit andern bestehenden Institutionen der Kulturförderung. Darum müssen sich auch sowohl Autoren wie Theater direkt und aktiv selber kümmern. Es sind die Theater, die nach Absprache mit den Autoren und nach Abschluss der Verträge die Gesuchsteller gegenüber dem Ausschreibenden sind.

### *Der Status Quo des Modells, Herbst 1984*

Das BAK/EDI hat für die Saison 1984/85 rund Fr. 140 000.— gemäss Ausschreibung gesprochen, und verteilt.

Trotz vieler positiver Erfahrungsberichte, Bittbriefe an das EDI (Regierungsrat des Kantons Bern, die Schriftstellerorganisationen SSV, GO, GSD; die Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, andere Organisationen und Einzelpersonen), trotz ausführlicher Arbeit in Presse und Medien, trotz grundsätzlich positiver schriftlicher Stellungnahme des Departementchefs, Herrn Bundesrat Egli, sieht das EDI keine Möglichkeit mehr, das Modell weiterhin zu unterstützen; ob-

wohl niemand die Tatsache bestreitet, dass es nur sinnvoll ist, wenn es mindestens über eine Dauer von fünf bis zehn Jahren hinweg gewährleistet ist.

Gestützt auf Gesuche der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, das erste wurde im Herbst 1983 abgeschickt, erklärt sich die Pro Helvetia bereit, das Modell für die nächsten Jahre mit rund einem Viertel bis zu einem Drittel des ursprünglich angestrebten Betrages weiterhin zu unterstützen.

Mit Beiträgen der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen und privaten Stiftungen scheint jedoch auch für die folgenden drei Spielzeiten (ab 1985/86) das Modell mit einem jährlichen Betrag von Fr. 100 000.— bis 150 000.— gesichert. Bis dahin wird hoffentlich eine verlässliche und definitive Lösung gefunden worden sein. Wenn nicht, werden wenigstens die ersten fünf Jahre des Modells Auskunft über dessen Tauglichkeit gegeben haben, so dass vielleicht einige Theater zu Lasten der eigenen Betriebsbudgets am System «Hausautoren» ohne zusätzliche Hilfe von aussen festhalten, falls sie einsehen, dass tatsächlich auch die Theater selber direkt entscheidend profitieren...

Vorläufig wird man sich meiner Ansicht nach mit dem Modell auf die Grundlagenförderung konzentrieren und die Projektförderung der beschränkten Geldmittel wegen der bisherigen Förderungspraxis überlassen müssen.

[...]

Wenn «das Modell» dazu führt, die Novitäteneilheit an Theatern zu fördern, wäre das eine Tendenz zu einer Fehlentwicklung. Das Modell hat den Charakter der Grundlagenförderung auf Langzeit hin.

#### **Anmerkung der Redaktion**

*In einem Schreiben des Bundesamtes für Kulturpflege vom 17. Mai 1984 wurde begründet, warum der Bund das Modell nicht weiter fördern konnte: «Beansprucht wurden dafür die sogenannten Prägegewinne von Sondermünzen. Für deren Verwendung gilt u.a. die Regel der Einmaligkeit, d.h. Beiträge dürfen nur für die Lancierung eines Projektes, nicht aber für eine andauernde Finanzierung gesprochen werden.» Das BAK verweist jedoch auf die Pro Helvetia als mögliche Quelle der Weiterfinanzierung für «dieses interessante Förderungsmodell von nationaler Bedeutung».*

*Der Text von Peter J. Betts war ergänzt durch eine Zusammenfassung der ersten Erfahrungsberichte. «Wenn auch einige davon als reine Pflichtübung verstanden worden sind, bei andern eine Tendenz zu opportunistischer Schönfärbung vermutet werden kann, so stellen doch eine Reihe eingegangener Texte echte Hilfen für Autoren und für Theater dar.» (Betts) Da die Erfahrungsberichte im nächsten Kapitel ausführlich wiedergegeben werden, ist hier auf diese Zusammenfassung verzichtet worden.*

*Nachtrag:*

«Auch die Dramatikerförderung nach dem Modell der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, die Pro Helvetia anstelle des Bundesamtes für Kulturpflege ab 1985 entscheidend unterstützen sollte, kann bei weitem nicht mit den Beträgen rechnen, die von uns erwartet worden sind.» Daniel Bodmer (Bericht des Gruppenpräsidenten Musik, Theater, Tanz. *Tätigkeitsbericht 1984 der Pro Helvetia*, S. 25).

Für 1985 wurden gemäss diesem Jahresbericht nur Fr. 20 000.— gesprochen.

### **b) Protokollnotiz**

des Zusammentreffens von Autoren und Theaterleuten mit Mitgliedern der Auswahlgruppe 1983/84, 8. November 1984 Bern.

Peter J. Betts orientiert zunächst über die geplante künftige Trägerschaft und die weitere Finanzierung der Dramatikerförderung.

Auf Gesuch der Konferenz der zehn Schweizer Städte für Kulturfragen hat die Stiftung Pro Helvetia folgende Beiträge in Aussicht gestellt:

1985/86: Fr. 50 000.—, 1986/87: Fr. 60 000.—, 1987/88: Fr. 60 000.— (Vorbehalt, dass 30 000.— noch gesprochen werden müssen).

Zusätzlich hat Peter J. Betts folgende Zusicherungen erhalten:

1985/86	Fr. 20 000.—	Konferenz der zehn Schweizer Städte
	Fr. 20 000.—	Migros-Genossenschafts-Bund (mündliche Zusage)
	Fr. 10 000.—	Landis+Gyr (mündliche Zusage)
1986/87	Fr. 10 000.—	Konferenz der zehn Schweizer Städte (wahrscheinlich)
	Fr. 20 000.—	Migros-Genossenschafts-Bund (mündliche Zusage)
	Fr. 10 000.—	Landis+Gyr (mündliche Zusage)

1987/88 Finanzierung durch Pro Helvetia

Weitere Finanzierungsgesuche sind noch offen.

Damit steht fest, dass das Dramatiker-Förderungsmodell für weitere drei Jahre weitergeführt werden kann. Diese Tatsache ist umso erfreulicher, als nun das Minimalziel von fünf Jahren zur Auswertung aussagekräftiger Erfahrungen erreicht wird. Ab 1988 müssen die Beteiligten eine definitive Lösung zur Weiterführung suchen oder den Modellversuch abbrechen.

Aus der Diskussion über die bisherige Praxis der Auswahlgruppe und die Erfahrungen von Autoren und Theatern mit dem Modell sind folgende Schwerpunkte festzuhalten:

- das Modell ist eine der Förderungsmöglichkeiten für Autoren und Theater. Neben dieser ganz bestimmten, auf Zusammenarbeit angelegten Form ist insbesondere das Mittel des Werkbeitrages zu erwähnen;
- um diese Möglichkeiten auszuschöpfen sind ergänzende Massnahmen notwendig: Koordination der vorhandenen Konzepte der verschiedenen Förderinstanzen (insbesondere Kantone und Gemeinden), Kooperation sowie Information an Kulturschaffende;
- das Dramatiker-Förderungsmodell soll – dies eine seiner Stärken – Anreize für weitere Geldgeber bieten;
- die Abteilung Dramatik des Schweizer Fernsehens ist künftig nicht mehr den Theatern gleichzustellen. Sie soll ihre eigenen Mittel nutzen und eine allfällige Zusammenarbeit mit Autoren allein finanzieren;
- ein Autor sollte wissen und in der Lage sein, zu formulieren, was er in/an einem Theater lernen möchte. Den Autoren ist allgemein bei der Ausgestaltung der Zusammenarbeit sowie bei der Gesuchstellung vermehrte Mitwirkung zuzugestehen. Autor und Förderinstanz sollten allenfalls auf das Theater einen gemeinsamen Druck ausüben können;
- der Begriff Dramatik ist auf reine Wortdramatik zu beschränken; auf eine weiterführende Interpretation und Anwendung des Modells, auf Choreographen usw. ist inskünftig zu verzichten. Einbezogen bleibt das Musiktheater, sofern es mit dem Wort verbunden ist (Förderung von Librettisten);
- die Zusammenarbeit zwischen Autor und Theater kann projektbezogen sein. Sie kann individuell oder kollektiv gestaltet werden. Ein absoluter Stückzwang darf nicht bestehen; mit Vorteil ist daher von Werken zu reden. Andererseits sollte der Autor das Recht haben, gegebenenfalls ein oder mehrere Stücke inszenieren zu lassen und dabei mitzuwirken;
- bei Zusammenarbeit mit Laien- und Ad hoc-Gruppen muss der Autor über Theatererfahrung verfügen (erforderlich ist mindestens eine Aufführung eines seiner Stücke durch ein professionelles Theater). Bei mangelnder Theaterpraxis des Autors ist auf den Weg der Werkbeiträge zu

- verweisen, wobei die nötigen Informationen und Hilfen anzubieten sind;
- Ensemblemitglieder dürfen nur ausserhalb der eigenen Truppe im Rahmen des Dramatiker-Förderungsmodells unterstützt werden;
  - es sollen weiterhin Theater jeglicher Art als Partner von Autoren zugelassen werden;
  - eine Schiedsklausel im Vertrag wird als unabdingbar betrachtet;
  - es sollte (nach dem Willen einer Mehrheit der Votanten) unbedingt eine Beschwerdemöglichkeit vorhanden sein;
  - die Auswahlgruppe sollte die Kriterien bekanntgeben, nach denen sie entscheidet. Sie ist ausserdem durch einen Vertreter der bereits einmal im Rahmen des Modells geförderten Autoren zu ergänzen;
  - für die Gesuchseinreichung ist ein fester Termin zu wählen (31. Mai). Die Auswahlgruppe sollte erst nach diesem Datum gesamthaft entscheiden;
  - als Autor soll zugelassen werden, wer in der Schweiz Wohnsitz hat. Für eine Zusammenarbeit kommen auch ausländische Theater in Frage, sofern sie in einer Schweizer Landessprache spielen.

[...]

### *c) Erfahrungen mit den Auswahlkriterien*

von Werner Wüthrich

*Werner Wüthrich hatte die Einladung zu dem im vorangehenden Text genannten Treffen von Autoren mit Mitgliedern der Auswahlgruppe mit nachstehendem Brief abgelehnt:*

Die Interessierten wissen, dass ich mich für die Gegenwartsdramatik, für ihre Praxisnähe und Förderung, einsetze. Ich glaube, dass es aus Egoismus und Kollegialität zugleich geschieht.

Wenn nun das Geld weniger wird, und sich die Gesuche um Unterstützung mehren, müssen Entscheide getroffen werden. Das ist einsichtig, und ich möchte mich nicht zu jenen Kollegen zählen, die ein Modell nur dann gut finden, wenn sie persönlich Geld bekommen.

Ich habe mich für das Modell und seine Modifizierung eingesetzt. Und möchte es gern weiterhin tun. Nur, aufgrund der bisherigen Erfahrungen, vermag ich es nicht mehr «einfach so» und unter allen Umständen.

Es geht um die Kriterien, nach denen die Auswahlgruppe entschieden hat bzw. in Zukunft entscheiden wird.

Betrachtet man die diesen Sommer praktizierten Kriterien der fünfköpfigen Auswahlgruppe, dann haben sie mehr mit Vetterwirtschaft, feudaler Selbstherrlichkeit und/oder Zufälligkeit zu tun, als mit Transparenz und demokratischer Entscheidung. Daran ändert auch die von Autorensseite im Nachhinein erzwungene Aussprache wenig.

Vorwürfe bedürfen einer Begründung. Gut.

Ich habe vor genau einem Jahr Peter J. Betts, Mitglied der Auswahlgruppe, nach den Entscheidungskriterien der Auswahlgruppe gefragt, für den Fall, dass weniger Geld als im Vorjahr, aber mehr Gesuche eingereicht würden.

Er sagte, dass es keine inhaltlichen Kriterien gebe, sofern die Gesuche den Anforderungen der Ausschreibung entsprechen. Die Gesuche würden nach der Reihenfolge der Eingabe berücksichtigt.

Ich fand und finde diese Eingabereihenfolge ein sehr merkwürdiges Kriterium...

Weil ich es nicht recht glauben konnte, doppelte ich im Gespräch nach. Darauf Peter J. Betts, den ich als Kultursekretär und Mitinitiator des Modells sehr schätze, wortwörtlich: «Wir haben dieses eine Kriterium und wollen keine Zensur ausüben.» Denn die Vorselektion unter den Autoren und Projekten würden die Theater schon machen.

Gut.

Ich glaubte das und ging mit dieser Information in die Fachgruppe Dramatik der Autorengruppe Olten (durchschnittlich sechs bis acht vorwiegend jüngere Autoren anwesend) und sagte:

– Kollegen (Kolleginnen sind bis jetzt noch keine gekommen), es gibt ein Kriterium und das ist die Reihenfolge der Eingabe. Drängt eure Theater, mit denen ihr in Verhandlung steht, zu Vertragsabschlüssen und Gesuchen. Ich werde das auch tun.

Pause.

Als dann entschieden wurde, war offensichtlich, dass plötzlich das Entscheidungskriterium geändert worden war. Und die Gerüchteküche begann: Nach welchen geänderten Kriterien haben die wohl jetzt entschieden?

Für mich und andere Dramatiker war diese Änderung eine Ohrfeige – ein Akt der Willkür.

Doch da wurden wir – und mit uns die Theaterleute – auf einen Termin vertröstet, wo man begründen wolle. Der Termin verstrich wie der Monat September. Niemand wurde eingeladen. Offenbar war aber verschiedenen Kollegen und in-

teressierten Journalistinnen die Entscheidung merkwürdig aufgestossen. Man begann zu recherchieren.

Und siehe da: Nicht nur die Kriterien der Auswahl wurden geändert, sondern die Rechtsgleichheit der Gesuche in grober Weise – oder war es nur fahrlässig? – verletzt. Nun wurde auch noch zwischen Gesuchen unterschieden, die aufgrund der öffentlichen Ausschreibung eingegangen waren und demjenigen (denjenigen?) Gesuchsteller(n), die von einem Mitglied (oder Mitgliedern?) der Auswahlgruppe persönlich aufgefordert wurden, ein Gesuch einzureichen. Letzteres hatte nämlich bevorzugt behandelt zu werden, wie die Vergabe schliesslich zeigt.

Man kann sich nun zu diesen Vorgängen stellen wie man will, eines ist sicher: Es ist kein Skandal, denn, wie sagte schon Hans-Rudolf Dörig (gegenüber dem TA vom 26. 9. 1984), «eine reduzierte Dramatikerförderung (...) müsse notgedrungen zu willkürlichen, zumindest unbefriedigenden Entscheidungen führen».

[...]

Durch diese Erfahrungen lassen sich für die Zukunft des Modells bestimmt gewisse Entscheidungskriterien herausdestillieren, so unter anderem:

1. Die Entscheidungskriterien gehören bei der Ausschreibung klar auf den Tisch.
2. Entscheidungen müssen transparent sein und begründet werden.
3. Entscheidungen müssen dem Rechtsweg unterliegen, d.h. es muss die Möglichkeit bestehen, sie in einem Rekursverfahren anzufechten.
4. Die Autorensseite muss in der Auswahlgruppe in Form eines mandatierten Vertreters präsent sein. Dieser sollte bereits durch das Modell unterstützt worden sein (Vorschlag der Fachgruppe Dramatiker der Gruppe Olten).

(5. November 1984)

## **10. Andere Vorschläge**

### **a) Modell einer Dramatiker-Werkstatt**

von Werner Wüthrich

#### *1. Vorbemerkungen*

An der ersten und zweiten Dramatikertagung in Bern und Winterthur haben Autoren und Theaterschaffende immer wieder Dramatikerarbeitskreise und -Workshops gefordert:

«Wiedereinführung und Ausbau von Dramatiker-Workshops. Vermittlung handwerklicher Grundlagen für dramatische Autorenenarbeit» schrieb am 31. 5. 1983 die «Berner Zeitung».

Das hier skizzierte Modell einer Dramatiker-Werkstatt entstand aufgrund verschiedener Gespräche mit Autoren und Beamten kultureller Abteilungen.

Konkreter Anlass war eine Einladung der Abteilung Kulturelles der Erziehungsdirektion des Kantons Bern. Es ging, im Rahmen der Dramatikerförderung, um eine Aussprache, «was die kantonale Kommission für Theater und Tanz für unsere Dramatiker tun kann?»

Das vorgeschlagene Modell fusst auch auf meinen Erfahrungen als Autor und Dramaturg in Österreich und der Schweiz. Es wurde über Jahre am österreichischen «Dramatischen Zentrum Wien» mit Erfolg erprobt.

*Die Dramatiker-Werkstatt ist eine Form der Förderung unter vielen. Es geht nicht an, bestehende andere Modelle dagegen auszuspielen.*

## 2. Ausgangslage

Im allgemeinen können dramatische Texte nur bis zu einem gewissen Grad am Schreibtisch, ohne Bühne, entwickelt werden.

Auf der andern Seite werden von den Theatern – egal ob Berufs- oder Laienbühnen – pfannenfertige Stücke gebraucht.

Die meisten Theater und Dramaturgien sind organisatorisch nicht in der Lage, mit Autoren zusammen Theaterprojekte in ausreichendem Mass zu entwickeln oder zu verfolgen. Wenn es zu einer Zusammenarbeit zwischen Dramatiker und Dramaturgie eines Theaters kommt, ist in den meisten Fällen das Theaterstück schon angenommen. Es geht dann lediglich darum, eine Fassung für das bestimmte Theater (oder Fernsehen, Radio usw.) herzustellen.

Die grosse Kluft liegt also heute noch zwischen dem Autor, der recherchiert und eine erste Fassung geschrieben hat, auf der einen Seite, und dem Theater, der Dramaturgie, auf der andern Seite. Bedauerlicherweise gibt es in unserem Land kaum Stellen/Organisationen, die eine Überbrückungsaufgabe wahrnehmen. Beispielsweise gibt es kaum aktive Lektorate mit entsprechender Theatererfahrung, kaum Bühnenverlage, die diese Funktion erkennen oder ausüben.

## 3. Zweck

Eine Dramatiker-Werkstatt könnte ein mögliches Bindeglied

zwischen Schreibtisch (wo der Autor im allgemeinen allein ist beim Schreiben und Recherchieren) und Dramaturgie (oder Verlagslektorat) sein.

Einziges Ziel einer Werkstatt ist es, Voraussetzungen zu schaffen, dass ein Dramatiker in jeder Beziehung bessere und theatergerechtere Stücke schreiben kann.

Da die Tücken bei jedem Theaterstück anders sind (bestimmtes Thema, Personengestaltung, dramaturgischer Aufbau, Sprache usw.), ist es zweckmässig, eine bestimmte dramatische Arbeit eines Autors ins Zentrum einer Dramatiker-Werkstatt zu rücken. Es kann also, zumindest aus eigenen Erfahrungen, nicht nur eine einmalige Weiter- oder Ausbildung eines Autors sein.

#### *4. Einige Grundsätze*

Ausgangspunkt einer Dramatiker-Werkstatt ist in der Regel eine bestimmte dramatische Arbeit eines Autors. Es gilt, diese Arbeit weiterzuentwickeln. Dabei bestimmt der Dramatiker, in welcher Phase seiner Arbeit er den Arbeitskreis einberufen will; konkret:

- nach dem Recherchieren;
- nach dem Konzept, einem Exposé;
- nach einigen Szenenentwürfen;
- nach der ersten Fassung; usw.

Autor des Theaterstückes bleibt der Dramatiker, der diese Arbeit zur Diskussion und Weiterentwicklung vorgelegt hat. Es ist ihm freigestellt, Kritik, Anregungen, Vorschläge aufzunehmen oder zu verwerfen. Es ist ihm freigestellt, die Teilnehmer an seinem Arbeitskreis als Mitarbeiter zu nennen; in der Regel wird er es tun. Selbstverständlich sind auch Formen kollektiver Arbeit möglich und vorstellbar.

Die Dramatiker-Werkstatt basiert auf absoluter Freiwilligkeit. Hingegen sollen Teilnehmer, die sich dazu verpflichtet haben, Kontinuität bis zum Abschluss garantieren.

#### *5. Organisatorisches*

Rahmen, Zeitdauer, Ort, Teilnehmerzahl und so weiter bestimmen die Beteiligten, insbesondere der Autor.

Es ist sinnvoll, wenn ein (organisatorischer) Leiter für die Durchführung einer Werkstatt bestimmt wird. Dieser Leiter übernimmt die organisatorischen Aufgaben, unter Umständen die Gesprächsleitung, das Protokoll (sofern nicht mit Tonband gearbeitet wird). Er entlastet dadurch den Autor, der sich ganz auf seine Arbeit konzentriert.

Zu Zeitdauer und Ort: Es ist unerheblich, ob sich die Teilneh-

mer während Wochen an einem bestimmten Tag treffen oder über ein verlängertes Wochenende ein bis zwei Wochen an einem Tagungsort. Es ist unerheblich, ob man sich in Privaträumen, Pension, Büro, Ferienhaus usw. trifft. Entscheidend ist die kreative und anregende Atmosphäre unter den Teilnehmern (und von der Umgebung her).

Es ist ratsam, dass ein Arbeitskreis nicht zu gross ist: Als ideal zeigten sich vier bis sechs Teilnehmer (max. acht).

Die Teilnehmer sind Fachexperten auf ihrem Gebiet. Welche Fachleute eingeladen werden, wird durch die Erfordernisse des jeweiligen Theaterstücks oder -projekts bestimmt. Ideal wären etwa denkbar (neben Autor und Leiter des Werkstattgesprächs):

ein Schauspieler (mindestens!), ein Regisseur, ein Dramaturg, ein Schriftstellerkollege, ein Spezialist zum Thema. Es ist ratsam, dass die Theaterleute einer Dramatiker-Werkstatt während dieser Arbeitsphase noch nicht ausschliesslich an eine Realisierung des Stückes an ihrem Theater denken.

#### *6. Die Aufgaben des kulturellen Amtes*

- a) Anregungen geben (sinnvoll: ein Pool mit Adressen)  
im Sinne: – Vielleicht wäre es noch gut, für dieses Thema einen Spezialisten (Historiker, Ethnologen, Psychologen usw.) beizuziehen. – Wir kennen einen Regisseur, der Interesse an diesem Stoff haben könnte usw.
- b) einen Leiter vorschlagen
- c) administrative Aufgaben  
wie Texte kopieren und verschicken, Teilnehmer anschreiben, Räume und Termine usw. Protokolle.
- d) Kontinuität garantieren (Autoren-, Stücke-Pool)  
Autoren zu Arbeitskreisen einladen, vorschlagen (vielleicht zusammen mit Autoren-Verbänden wie GSD, BSV, SSV, Gruppe Olten).  
Es wäre sinnvoll, wenn das Modell mit drei bis sechs verschiedenen Dramatikern gestartet werden könnte.
- e) Spesen übernehmen (Spesen-Pool)  
Alle Teilnehmer müssten nach einem finanziellen Schlüssel entschädigt werden.
- f) Werkbeitrag (zusammen mit anderer Literaturförderung)  
Der Dramatiker müsste eine gewisse Geldsumme erhalten, um die Ergebnisse und Anregungen weiterzuverarbeiten; um das Stück – vielleicht in erster Fassung – zur Bühnenreife auszuarbeiten. Das wären, von Fall zu Fall, vielleicht zwei bis vier Monate.

### *7. Flexibilität, Varianten*

Man könnte sich leicht auch Workshops, Arbeitskreise, Seminare mit andern Zielsetzungen denken:

- a) Schauspieler testen dem Autor Dialog, Figuren, Sprache auf ihre Brauchbarkeit. (An einer Matinée im Theater am Neumarkt wurde diese Idee auch von Seiten der Theater-schaffenden geäussert.)
- b) Vermittlung handwerklicher Grundlagen für dramatische Autorenarbeit (im Sinne von Boswil AG und der Resolution der II. Dramatikertagung in Winterthur).
- c) Theater bestimmter Zielgruppen (Laien Bühnen, Kindertheater, Lehrlingstheater usw.) suchen zeitgenössische Stücke resp. die Mitarbeit von Autoren: Seminar für bestimmte Zielgruppen. (Nach der Frage, worauf muss der Dramatiker achten, wenn er für Laien schreibt?)
- d) Autorensseminar mit Historikern
  - Gibt es in der neueren Geschichte (Europa, Schweiz, Kanton sowieso) bestimmte Stoffe, die sich besonders für eine dramatische Behandlung eignen?Analog wären Seminare mit Staatsanwälten, Ärzten, Psychiatern usw. vorstellbar.

### *8. Ein Stückepool als Bindeglied*

Im Anschluss an die Dramatikerwerkstatt könnte als Bindeglied zwischen Theatern und Autoren ein Theaterstückepool resp. Materialien- oder Exposé-, Ideenpool geschaffen werden. Dieser Pool könnte gegenseitig abgerufen werden, d.h. die Theaterleute könnten an dieser Ideenbörse auch Themen, Stoffe deponieren, die sie durch einen Autor geschrieben haben möchten.

*(27. 12. 1983)*

*Redaktionelle Anmerkung: Dieser Versuch läuft weiter (Sommer 1986)*

### **b) Konzept für die Dramatikertagung 1985**

von Res Bosshart

An der Vorbesprechung zur vierten Dramatikertagung hat sich folgendes Team gebildet: Tobias Biancone, Res Bosshart, Peter Höner, Peter Rüedi, Lukas Rüschi und Wolfgang Wörnhard.

Gemeinsam entwickelten wir ein Konzept, das versucht die Interessen der verschiedenen Gruppen (Stadttheater, freie Gruppen, Dramatiker) zu berücksichtigen.

Die letzten Tage der laufenden Spielzeit 1984/85 der Zürcher

Theater, Zürcher Schauspielhaus und Theater am Neumarkt und die ersten Tage des Zürcher Theaterspektakels bilden einen geradezu idealen Rahmen für eine Veranstaltung, die kein eigenes Forum besitzt. Gemäss der Interessen der verschiedenen Institutionen, ihrer Tradition und ihrer Aufgaben ergeben sich zwei Zentren, die beide für den Dramatiker existenziell wichtig sind. Zwei Schienenstränge, die zusammen das Gleis bilden, auf dem die Lokomotive Dramatiker dampft.

Schienenstrang A sind das Zürcher Schauspielhaus und eventuell das Theater am Neumarkt. Hier finden folgende Programmpunkte statt:

### ***1. Eröffnung***

Eine drei bis vier Tage dauernde Veranstaltung braucht eine offizielle Eröffnung. Begrüssung und Dank an die Hergereisten, Bekanntgabe des Programms, Informationen an die Presse,...

### ***2. Stückemarkt***

Schauspieler des Zürcher Schauspielhauses lesen neue, unveröffentlichte, «fertige» Stücke. Die rund sieben Stücke sollen eine Art «show down Schweizer Dramatik» sein, wobei die Einschränkung «Schweizer» in chauvinistischer Selbstgefälligkeit einen Internationalismus beansprucht, der nicht an unsern Landesgrenzen haltmacht; Schweizer ist, wer den Schweizern etwas zu sagen hat.

### ***3. Wettbewerb***

Wir organisieren einen Wettbewerb. Verlangt werden kurze Theaterstücke, die alle dasselbe Thema behandeln, eine vorgegebene Anzahl Schauspieler beschäftigen und einen bestimmten Zeitraum nicht überschreiten dürfen. Aus den eingesandten Wettbewerbsbeiträgen werden sechs bis zehn Kurzstücke ausgewählt, probiert und im Laufe der Tagung uraufgeführt. Die Teilnehmer signieren ihre Stücke mit einem Kennwort. Nach der Aufführung wird das Inkognito der Urheber der Kurzstücke gelüftet, die versiegelten Briefe werden unter notarieller Aufsicht vor versammeltem Publikum geöffnet.

Die Auswahl der sechs bis zehn Kurzstücke trifft die Schauspielergruppe (Schauspieler des Schauspielhauses, eventuell des Theaters am Neumarkt), die die Stücke spielen werden.

Schienenstrang B ist das Zürcher Theaterspektakel. Hier finden folgende Programmpunkte statt:

1. Im Rahmen des Theaterspektakels finden zwei Premieren von Stücken Schweizer Autoren statt, die mit einer «freien Gruppe» zusammen gearbeitet haben. Da es relativ schwer sein dürfte, kurz vor der Sommerpause zwei Premieren zu bekommen, scheint es sinnvoll, unter Umständen zwei Aufführungen der laufenden Spielzeit zu berücksichtigen. Im Sinn der Dramatikertagung müssen die beiden Stücke einen Dramatiker als Urheber haben.

2. Eine «freie Gruppe» stellt sich einem Dramatiker für die Dauer der Dramatikertagung zur Verfügung. Die Truppe stellt sich anlässlich der offiziellen Eröffnung der Tagung vor und sagt, welches Thema, welchen Stoff sie zusammen mit einem Autor erarbeiten möchte. Die Theatertruppe bestimmt die Ziele und Absichten des geplanten Stücks. Die anwesenden Autoren sind aufgefordert, bis am andern Morgen der Truppe ein Konzept vorzulegen, das deren Forderungen berücksichtigt. Die Truppe wählt sich einen oder mehrere Autoren aus, mit dem/denen sie die Realisierung des Projekts beginnt. Die Arbeit ist öffentlich, soll vom Publikum wahrgenommen werden und durchaus spektakulären Charakter haben. Ob die Arbeit zu einem Umzug durch die Stadt, zu Strassenszenen, zu einer Aufführung oder zu einer Bitte um Dramatikerförderung führt, das wird sich zeigen.

3. Das Theaterspektakel bietet den Autoren einen Treffpunkt, eine Art «Dramatikerbeiz», wo sich Autoren, Theaterleute, Verleger, Kritiker und Publikum zusammenfinden. Hier können auch weitere Veranstaltungen stattfinden wie Werkstattgespräche, Stückemarkt von Projekten (Hydepark-corner), Podiums- und Streitgespräche, Diskussionen mit Autoren im Zusammenhang mit dem Stückemarkt, Diskussionen über den Stand des Dramatiker-Förderungsmodells, ... In der «Dramatikerbeiz» findet die Schlussveranstaltung der Tagung statt.

*(29. Oktober 1984)*

### ***Nachtrag Juni 1986: Zum heutigen Stand***

Es war ursprünglich vorgesehen, die Dramatikertagung in neuer Form erstmals im Sommer 1985 durchzuführen. Alle an der Konzeptentwicklung Beteiligten – das Schauspielhaus Zürich, das Neumarkt Theater, das Zürcher Theaterspektakel und die Autoren der Gruppe Olten – arbeiteten mit viel Energie und grossem Enthusiasmus auf diesen Ter-

min hin. Die Durchführung zu diesem Zeitpunkt scheiterte jedoch an der finanziellen Mittelbeschaffung. Obwohl Pro Helvetia, Stadt und Kanton Zürich dem Projekt mit grossem Interesse und Wohlwollen begegneten, konnten sie sich nicht zu einer grosszügigen Entscheidung durchringen. Das Vorhaben wurde um ein Jahr verschoben, das Konzept nochmals überarbeitet und das Budget um rund einen Fünftel gekürzt. Bis November wollte man die Finanzierung gesichert haben, um möglichst früh den Dramatikerwettbewerb auszuschreiben. Trotz mehrmaligem Drängen würden zwei wichtige Beiträge jedoch erst Ende Januar 1986 zugesprochen. Das Geld war somit vorhanden, Fr. 110 000.—, aber an eine sorgfältige Durchführung im Sommer 1986 war nicht mehr zu denken.

Was nun? Die ganze Sache nochmals um ein Jahr zu verschieben ist unmöglich, da das Schauspielhaus durch eigene zusätzliche Aktivitäten im Sommer 1987 ausgebucht sein wird. Zudem ist der Enthusiasmus der Konzeptgruppe einer Alltagsmüdigkeit gewichen. Letzte Hoffnungen zur Durchführung bestanden in einer Zweiteilung des Anlasses, das heisst, der Stückemarkt im Spätherbst 1986 und der Rest im Sommer 1987. Dieser Notlösung gegenüber äusserten jedoch vor allem die Autoren ihr Missbehagen, da das neue Konzept der Dramatikertagung gerade in seiner Ganzheit überzeugt.

Die Dramatikertagung 1985 ist somit aufs Eis gelegt. Es bleibt zu hoffen, dass sich andere Autoren und andere Theater finden lassen, die sich mit neuer Energie der zugesprochenen Geldsumme annehmen.

*Für die Konzeptionsgruppe: Res Bosshart*

### **11. Dritte Ausschreibung, für die Spielzeit 1985/86**

Dezember 1984

[...]

Ensemblemitglieder können im Rahmen des Modells nicht als Autoren gefördert werden

[...]

### **7. Auswahlgruppe**

Zur Prüfung der Gesuche setzt die Trägerschaft eine Auswahlgruppe ein. Ihr gehören ausser den Vertretern der Schweizer Kulturstiftung «Pro Helvetia», Vertreter weiterer Spender sowie ein Vertreter der bereits durch die Dramati-

kerförderung berücksichtigten Autoren an. Die Auswahlgruppe beantragt der Trägerschaft Zusprache oder Ablehnung von Beiträgen. Die Auswahlgruppe begründet an einem Hearing ihre Entscheide gegenüber den Gesuchstellern und macht allenfalls auf andere Finanzierungs- oder Unterstützungsmöglichkeiten aufmerksam.

### **8. Mittel, Anspruch**

Der Pool «Dramatikerförderung» stammt aus Mitteln der «Pro Helvetia» sowie weiterer öffentlicher und privater Spender. Es besteht kein Rechtsanspruch auf Beiträge. Die Auswahlgruppe prüft die formale Richtigkeit der Gesuche. Berücksichtigung finden Autoren, auch wenig erfahrene, die über eine längere Zeit hinweg (ein halbes bis ein Jahr) an einem festen Theater als Hausautoren arbeiten; Autoren, die mit freien Gruppen über längere Zeit hinweg ein Projekt entwickeln und in die gesamte Arbeit der Gruppe einbezogen werden. Professionalität: bei der Zusammenarbeit mit freien Gruppen müssen diese als professionell anerkannt sein; bei Zusammenarbeit mit Laien über eine längere Zeit hinweg muss der Autor über Theatererfahrung verfügen (erforderlich ist mindestens eine Aufführung eines seiner Stücke durch ein professionelles Theater). Übersteigt die totale Gesuchssumme den verfügbaren Betrag, werden die gewährten Beiträge anteilmässig gekürzt, wobei Projekte mit wenig subventionierten Theatern und Gruppen möglichst von Kürzungen entlastet werden.

[...]

Ausgeschlossen sind Theater, an denen eine andere Sprache als die Nationalsprachen der Schweiz verwendet wird.

[...]

### **12. Verzeichnis der gesprochenen Beiträge für die Spielzeit 1985/86**

Für die Gesamtsumme von Fr. 104 000.— wurden die Projekte folgender Gesuchsteller unterstützt:

---

Theater Baden-Baden (BRD), Frank Geerk	Fr. 15 000.—
Schauspiel-Akademie, Zürich, Heinz Stalder	Fr. 5 000.—
Theater 1230, Bern, Urs Faes	Fr. 15 000.—
<hr/>	
Übertrag	Fr. 35 000.—

Übertrag	Fr. 35 000.—
Production l'aimant, Genève, Philippe Morand	Fr. 7 500.—
Théâtre Populaire Romand, La Chaux-de-Fonds, Gilbert Musy	Fr. 6 500.—
Nouveau Théâtre de Poche, Genève André Steiger	Fr. 7 500.—
Stadttheater Chur, Mariella Mehr	Fr. 13 500.—
Stadttheater Luzern, Esther Sigrist	Fr. 10 000.—
Theater-Kollektiv, Studio am Montag, Bern Gerhard Johann Lischka	Fr. 4 000.—
Konservatorium, Abt. Schauspiel, Bern Kurt Hutterli	Fr. 10 000.—
Basler Jugendtheater, Leiter Hansjörg Betschart	Fr. 10 000.—
Total	Fr. 104 000.—

### 13. **Presse-Interview mit Hans-Rudolf Dörig (BAK)**

*Anlässlich der Eröffnung des Winterthurer Theater-Mais hat Rea Brändle für den Tagesanzeiger Zürich (9. Mai 1985) Hans-Rudolf Dörig interviewt. Im ersten Teil des Gesprächs wurden die in diesem Kapitel bereits dokumentierten Fakten rekapituliert. Der zweite Teil des Gesprächs wird nachfolgend ungekürzt wiedergegeben.*

*Die hiesigen Bühnen haben sichtlich profitiert vom Dramatiker-Förderungsmodell. An zahlreichen Bühnen war plötzlich pro Saison jeweils ein neues Schweizer Stück zu sehen. Das hat die momentane Uraufführungsmanie noch bestärkt. Was denken Sie über diesen Trend?*

Uraufführungen werden vom Modell her nicht zwingend verlangt. Uns ging es von Anfang an um praktische Theatererfahrungen für Dramatiker, um projektbezogene Zusammenarbeit zwischen Autoren und Theatern, und diese kann verschiedenes umfassen: Hospitanz des Autors, auch Aufträge zur Bearbeitung oder Übersetzung von Stücken.

Hier liegt, wie die vorliegenden Erfahrungsberichte ergeben haben, ein Kernproblem. Vor allem an grösseren Bühnen nämlich mussten die Hausautoren stark kämpfen, damit sie Neues lernen konnten.

*Es sind indes, wie die bisherige Praxis zeigt, von Hausautorinnen und -autoren sehr oft neue Stücke geschrieben und von den betreffenden Theatern uraufgeführt worden. Das ist sehr schön – nur besteht doch so die Gefahr, dass diese Stücke selten nachgespielt werden, weil gerade das vom Modell nicht honoriert wird?*

Da sehe ich auch ein Problem, das allerdings kaum mit diesem Modell gelöst werden kann. Nötig wäre, langfristig gesehen, eine Theaterpolitik, die mithilft, dass neue Stücke auch aufgeführt werden – und zwar mehrmals, wenn sie gut sind –, dass sie Eingang finden ins Repertoire unserer Bühnen.

*Stichwort «Theaterpolitik» – gibt es im BAK konkrete Vorstellungen?*

Eine Theaterpolitik auf nationaler Ebene müsste vom Centre Suisse ausgehen, der Bund sollte höchstens mithelfen können, mit Geld, vor allem mit günstigen Rahmenbedingungen. Dazu allerdings braucht es eine Verfassungsgrundlage, und diese wiederum hängt ab von der kommenden Abstimmung zur Kulturinitiative.

*Bereits jetzt schon, so habe ich wiederholt beobachtet, sehen freie Gruppen im BAK ihren zuständigen Partner. Sind solche Hoffnungen berechtigt?*

Zufällig jedenfalls sind sie nicht. Wir sind ein relativ junges und aktives Amt. Mein Vorgänger Christoph Reichenau war – das zeigt nicht zuletzt das Dramatiker-Förderungsmodell – sehr initiativ und engagiert. Das hat einige Erwartungen geweckt. Zudem gibt es viele freie Gruppen, die überregional tätig sind und deshalb uns als den zuständigen Partner betrachten. Und es liegt tatsächlich im Interesse des Bundes, dass kulturelle Aktivitäten mehr in die Breite wirken und Veranstaltungen auch abseits der Metropolen stattfinden.

Allerdings können wir vom BAK aus kurzfristig kein Geld für freie Gruppen zur Verfügung stellen, im Gegensatz zur Pro Helvetia.

*Was sind denn die Aufgaben des BAK punkto Theater?*

Im Zuge der Aufgabenteilung zwischen Pro Helvetia und BAK ist festgelegt worden, dass wir die jährlich wiederkehrenden Beiträge an die nationalen Theaterverbände zu leisten haben und dass wir zuständig sind für die Förderung von Kinder- und Jugendtheater.

*Warum gerade Kinder- und Jugendtheater?*

Wir haben damit vor ein paar Jahren begonnen, im Rahmen

unseres Kredits zur Förderung von ausserschulischer Jugendarbeit. Wir sind da in eine Lücke gestossen, denn die Kinder- und Jugendtheater erhalten wenig finanzielle Unterstützung von Gemeinden und Kantonen. Auch von daher gesehen war es unsere Aufgabe, hier subsidiär einzugreifen.

*Dem BAK ist kürzlich der Vorwurf gemacht worden, es habe seine Beiträge ausgerechnet im Jahr der Jugend gekürzt...* Dieses Jahr der Jugend bringt uns etwas in Verlegenheit, es kommen viele Gesuche auf uns zu, vor allem von den Jugendorganisationen. Unsere Gelder allerdings sind nicht in selbiger Masse gestiegen wie all die Erwartungen. Deshalb mussten wir dieses Jahr eine andere Lösung finden, und die hiess, grob gesagt: wer noch nie Geld bekommen hatte, wurde diesmal berücksichtigt.

*Ist das der künftige Verteilungsmodus?*

Nein. Ab 1986 sind die Sachzwänge wieder erträglicher, zudem entfällt dann auch die zehnpromtente Kürzung aller Bundessubventionen. Wir werden dann 1,2 Millionen Franken zur Verfügung haben. Damit freilich sind nicht alle Probleme aus der Welt geschafft. Es gibt immer mehr Kinder- und Jugendtheatergruppen, und sie alle stellen ihre Gesuche. Unsere finanziellen Mittel jedoch nehmen nicht im gleichen Umfang zu – das altbekannte Lied also. Für das BAK heisst das, dass die Situation uns zwingt, unsere Förderungs-methoden neu zu überdenken.

#### **14. Ergebnisse des Hearings zwischen Auswahlgruppe und Gesuchstellern**

27. November 1985 in Bern

Das in der dritten Ausschreibung, Ziff. 7, angekündigte Hearing zwischen Auswahlgruppe und Gesuchstellern hat stattgefunden. Zusätzlich zur vierten Ausschreibung soll das Merkblatt mitverschickt werden.

Die anwesenden Autoren, Theaterschaffenden, Vertreter der Trägerschaft (Auswahlgruppe)

*stellen fest:*

- dass das Modell «Dramatikerförderung/Hausautoren» auf Langzeitwirkung hin angelegt und in seiner Förderungsstruktur richtig ist;
- dass eine permanente Trägerschaft nach der Übergangslösung gefunden werden muss;

- dass der in der Ausschreibung angebotene «Bundesbeitrag» Katalysatorwirkung haben muss auf:
  - Formen der Zusammenarbeit zwischen Theatern und Autoren – gegenseitiger Lernprozess,
  - eine Unterstützungspraxis, die auf vertrauensvoller Zusammenarbeit basiert (nur Teilbeiträge durch das Modell; Restfinanzierung vor der Eingabe abgesichert)
  - das Wecken von Interesse an der zeitgenössischen Dramatik bei den Theatermachern, den Autoren, dem Publikum, den Medien;
- dass der Erfolgsbegriff in bezug auf das Modell immer wieder überdacht werden muss und nicht abgestützt werden darf auf den sogenannten Erfolg oder Misserfolg (bei Publikum oder Presse) von Einzelproduktionen;
- dass die Permanenz des Modells anzustreben sei;

*fordern:*

- dass bei der nächsten Ausschreibung, bevor ein zugesagter Beitrag ausbezahlt werden kann, ein Hearing stattfindet, bei dem die zu fördernden Autoren und die jeweils für die Zusammenarbeit Theater/Autor verantwortlichen Theaterschaffenden, gemeinsam mit der Auswahlgruppe, über Formen der Zusammenarbeit diskutieren (Ziff. 8 der vierten Ausschreibung, Auszahlungsbedingungen)
- dass Möglichkeiten eines «Zwischengesprächs» am ersten Hearing diskutiert werden;
- dass die Vertreter der Trägerschaft sich um eine dauernde Garantie des Modells bemühen;
- dass diese Ergebnisse gemeinsam mit der vierten Ausschreibung der Presse und den Medien bekanntgegeben werden.

*Anmerkung der Redaktion*

Entsprechend dieser Resolution wurden der Presse und den Medien im Dezember 1985 die Beiträge für die Spielzeit 1985/86 (siehe Dokument 12 in diesem Kapitel) sowie der Text der vierten Ausschreibung mitgeteilt. Dieser Ausschreibung wurde obiger Text als «Merkblatt» beigelegt.

**15. Ein Pressekommentar**

von Erika Achermann (*Luzerner Neueste Nachrichten*)  
23. Dezember 1985

Seit drei Jahren besteht ein Modell zur Förderung von Schweizer Dramatikern

*Lust an lebendigem Theater oder nur «Gebrauchsstückli»? Zweimal haben junge Dramatikerinnen für das Stadttheater Luzern ein Stück geschrieben. Die schweizerische Dramatikerförderung, ein Modell zur Belebung der Schweizer Theaterszene, hatte sich finanziell daran beteiligt. Was für Erfahrungen haben Theater und Autoren mit diesem Modell bisher gemacht?*

Wer fürs Theater schreibt, möchte aufgeführt werden. Was soll ein Theaterstück ohne Publikum? Theater findet nur auf der Bühne statt. Autoren haben wir in der Schweiz viele. Aber fehlt es vielleicht am neugierigen Publikum, an der Theaterlandschaft?

Theater sollte nicht wie Fernsehen sein. Theater ist längst kein Massenmedium mehr. «Es ist sinnlos, öffentliches Geld an Theaterstücke zu verschwenden, die im Fernsehen, und damit in der Wohnstube, besser zu sehen sind als im Theater», sagte Friedrich Dürrenmatt 1969. Und daran hat sich nichts geändert. «Das Fernsehen verdirbt die jungen Autoren», meint Peter Schweiger, Direktor des Theaters am Neumarkt in Zürich. Das Theater braucht die «grosse Geste». Sie fehlt meiner Meinung nach in Luzern. Aber vermutlich liegt es nicht nur an Luzern.

*Vergoldete Belanglosigkeiten?*

Auch kleine Theater wollen Stücke uraufführen. Weit über die Lokalpresse hinaus wird darüber gesprochen. Selbst über die kürzliche Uraufführung der Komödie «Granit» der Luzerner Hausautorin Eva Brunner war in der «Frankfurter Allgemeinen Zeitung» zu lesen: «Dabei kommt eine Belanglosigkeit heraus, die jeder Staat geradezu vergolden müsste.»

Ist dem so? Vergoldet unser Staat Belanglosigkeiten? Wir haben in der Schweiz seit drei Jahren das Modell «Dramatikerförderung/Hausautoren».

Fürs Theater schreibende Autoren werden da zwar nicht gerade vergoldet, aber jedenfalls finanziell gefördert. Mit Geld allein lässt sich freilich keine Kunst machen, ohne aber auch nicht. Da die Theaterbudgets kaum Experimente zulassen, dürfte die Unterstützung mit Geldern des Bundes willkommen sein, um Neues zu erproben. Wo sonst als im Theaterbetrieb soll ein Theaterautor sein Handwerk lernen?

*Stadttheater als Lehrwerkstatt*

Im Juni 1982 fand an einem ersten schweizerischen Dramatikertreffen in Bern das Modell «Dramatikerförderung» sei-

nen Anfang. Das dramatische Schaffen der Gegenwart werde in der Schweiz vernachlässigt; kaum ein Autor hatte damals noch Lust, fürs Theater zu schreiben. Denn Theater bauten auf Erfolg, d.h., sie spielten zu 90 Prozent tote Autoren.

Bereits für die Saison 1983/84 machte das Bundesamt für Kulturpflege (damaliger Leiter Christoph Reichenau) Geld frei. Inzwischen hat die Pro Helvetia die Trägerschaft übernommen. Der Werkstattcharakter des Modells wurde betont. Zweck war und ist es, «die Aus- und Weiterbildung von Autoren (Hausautoren auf Zeit) in praktischer Zusammenarbeit mit Theatern und freien Gruppen sowie Laiengruppen» zu fördern. «Was im Einzelfall für den Autor wie das Theater förderlich ist, soll zwischen den Parteien ausgehandelt werden, wobei den Autoren ihren Bedürfnissen entsprechendes Mitgestaltungsrecht durch die Theater einzuräumen ist.»

Das hiess für die Berner Schriftstellerin Maja Beutler, die 1984/85 ein Jahr als Hausautorin am Berner Stadttheater engagiert war, dass sie den Theaterbetrieb von innen miterleben konnte; sie hat eine Hospitantz und zwei Regieassistenzen übernommen und in der Dramaturgie mitgearbeitet. Schliesslich entstand – im Vertrag heisst es: «aufgrund der gemachten Erfahrungen» – ein Stück. Es war ihr drittes. «Marmelspiel» wurde in der folgenden Saison uraufgeführt. Bei den Bühnenproben konnte Maja Beutler nicht mehr dabei sein, sowenig, wie sie zuvor – was ihr Wunsch gewesen wäre – mit Schauspielern einzelne Szenen ihres Stückes auf ihre Bühnenwirksamkeit hätte erproben können. Der schwerfällige und hierarchisch strukturierte Stadttheaterbetrieb liess dies nicht zu.

Wo es den Stadttheatern an Personal und Zeit fehlt, intensiv mit einem Autor zu arbeiten, hat da Dramatikerförderung einen Sinn? Maja Beutler – aber auch Gisela Widmer und Eva Brunner – bezeichnet die Atmosphäre, in der Hausautoren an Theatern arbeiten, als eine Art «Brutkastenluft». Man sei nett zu ihnen; dass dabei oft nur «Gebrauchsstückli» entstehen erstaunt Maja Beutler nicht. Theaterbetriebe, die zeitlich und personell überfordert sind, die an sich schon viele Mängel aufweisen, vermögen dem Hausautor, der eine zusätzliche Belastung ist, kaum mehr als Mängel zu vermitteln. «Wir müssen weniger produzieren, um besser arbeiten zu können», sagte Dürrenmatt. Dabei könnte vermutlich auch ein Hausautor mehr als nur ein bisschen Handwerk lernen.

### *Das Gefühl des Vergnügens*

Eine andere Gefahr dieses Dramatiker-Förderungsmodells sieht Peter Schweiger darin, dass die Autoren zu einer anpasserischen Höflichkeit gegenüber dem Theater neigen, das ihnen diese Hausautorenschaft ermöglicht. Sie würden dann weniger ihre eigenen Anliegen ins Werk bringen, als vielmehr das schreiben, was das Theater von ihnen haben möchte.

In Bern, Basel, Luzern, St. Gallen, Chur blieb oftmals ein Gefühl des Ungenügens zurück. Nur Lukas B. Suters «Schreibers Garten» war rundum ein Erfolg. St. Gallen will keine weiteren Hausautoren mehr beschäftigen, solange sich niemand dem Autor so intensiv widmen kann, dass er mehr profitiert als von einer blossen Regieassistenz, die auch ohne «Dramatikerförderungsmodell» übernommen werden kann.

### *Jedes Jahr eine Uraufführung*

Dramatikerförderung kann auf verschiedene Art praktiziert werden. Maja Beutler wurde ein ganzes Jahr am Theater beschäftigt. Lukas B. Suter am Neumarkttheater in Zürich während fünf Monaten. Er bot ein fertig geschriebenes Stück an, das er für das Theater am Neumarkt kürzen musste. Für Überarbeitung des Stückes, Hospitantz bei den Proben, Mitarbeit bei Programmheft und Öffentlichkeitsarbeit wurde er anteilmässig aus dem Fonds der Dramatikerförderung des Bundes und vom Theater bezahlt. «Spelterini hebt ab», ein Jahr nach der Uraufführung von «Schreiber» hat Suter ohne «Dramatikerförderung» am Neumarkttheater selber inszeniert.

«Es wäre schön, jedes Jahr eine Uraufführung eines jungen Schweizer Autors zu haben», meint Peter Schweiger. Sein jetziger Hausautor, Peter Jost, konnte sein Stück nicht termingerecht abliefern. Die Uraufführung wird auf nächste Saison verschoben. «Ein Stück muss fertig vorliegen, bevor die Proben beginnen», ein schwaches Stück nützt niemandem, weder dem Autor noch dem Theater.

Heinz Stalders Weg zur Bühne fing bei den Luzerner Spielern an. Hier und in einem Theaterworkshop in Boswil erprobte er seine Texte auf ihre Theaterwirksamkeit. Seine Stücke wurden – immer ohne Dramatikerförderung – in Bern, Zürich und im Ausland gespielt. Zurzeit kommt auch er in den Genuss des Modells: Für die Theaterpädagogen der Schauspielakademie schreibt er eine Szenenfolge, die zur Aufführung kommen soll. Auch Jürg Federspiel und Jürg Laederach haben mit der Schauspielakademie zusammengearbeitet. Heinz Stalder hat Stücke übersetzt. «Das Spar-

schwein» von Labiche wurde von Strafgefangenen in Regensdorf aufgeführt. Wichtig sei es, einen Theaterverlag zu haben, wenn möglich in Deutschland. Von hier komme weiterführende Kritik.

Überhaupt: der Blick über die Grenze. Weshalb nicht in Deutschland lernen, bei hervorragenden Regisseuren hospitieren? Wenn man für das Theater schreiben muss, meint Stalder, dann findet man Wege, es zu tun. Kein einigermaßen gutes Theaterstück eines Schweizers wird nicht uraufgeführt. Schwieriger ist es, ein Theater zu finden, das das Stück nachspielt. Förderung jedenfalls hat nur dann einen Sinn, wo sie Eigeninitiative unterstützt.

### *Luzerner Hausautorinnen*

Das Stadttheater Luzern hat – wie auch Bern – seit 1980/81 jedes Jahr Theaterstücke von Schweizern aufgeführt: «Swisstiming» des Westschweizers Jean-Claude Blanc, zwei Einakter von Dominik Brun und Jean-Pierre Gos, von Roland Merz «Alleinunterhalter», 1982/83 war die «Stausee»-Produktion ein grosser Publikumserfolg.

Gisela Widmer war 1983/84 die erste Hausautorin. «Clara Wendel» ist ein theaterwirksamer Stoff, der das Publikum ins Theater holte. Gisela Widmer hat danach kein weiteres Theaterstück mehr geschrieben; sie liess sich anregen, Hörspiele zu schreiben, sie hat einen Verlag gefunden, Beziehungen geknüpft. Für sie blieb das «Hausautorin-Jahr» nicht ohne positive Folgen.

Franz Fassbinds «Poverello» war ein Publikumserfolg. Nur bei «Granit» von Eva Brunner versagten sowohl Kritik wie Publikum die Gefolgschaft. Dass nun Stadt und Kanton einen finanziellen Zuschuss an die neue Hausautorin Esther Sigrüst, die bisher noch keinen Beweis ihrer Begabung fürs Theater zu schreiben, vorgelegt hat, verweigerten, ist in Anbetracht dessen, dass das Modell «Dramatikerförderung/Hausautor» noch ein zartes Pflänzchen ist, verständlich. Die Saat möchte man aufgehen sehen. Theater wie Autoren haben noch zu lernen. Dramatiker züchten kann man so wenig wie Spitzensportler, weniger vermutlich.

### *Was soll das Theater?*

Um die Theaterlandschaft Schweiz geht es. Sie braucht Stücke, die Gefühle auslösen, die den Theaterabend überdauern. Die existenziellen Widersprüche unserer Zeit sind freilich von der Bühne aus nicht zu lösen.

Doch je mehr die Möglichkeiten der Medien sich verengen,

je profitorientierter sie arbeiten müssen – die Einschaltquoten zählen, nicht die Qualität – und vor allem, je heftiger sich unter diesem Zwang der Druck des normativen Denkens verstärkt, um so mehr sollte das Theater seine wachsende Verantwortung erkennen, die ihm zukommt: Freiräume, die ihm gewährt sind, zu erproben. Mit Lust am Theater und Ernsthaftigkeit der Weltsicht.

Das Geld, das mit dem Modell «Dramatikerförderung» verbunden ist, gibt die Zeit, dies zu erproben, und so etwas wie eine kritische Theaterlandschaft zu schaffen, die Anregungen gibt zur Diskussion der Wirklichkeit. Dieses Klima wäre wohl die allerbeste Autorenförderung. Es ist nicht der Staat und nicht die Stadt, die das Theater machen. Sie geben Geld, und das ist gut. Das Theater machen die Theaterleute.

### **16. Sitzung der Auswahlgruppe 1986/87**

19. Juni 1986 (*Aktennotiz*)

Anwesend:

Vertretung private Stiftungen: Walter Boris Fischer, MGB

Kulturstiftung Pro Helvetia: Paul Adler, Jean Grädel, Peter Rüedi, Alexandre Voisard

Konferenz Schweizer Städte: Renward Wyss, Peter J. Betts  
(*Aktennotiz Sekretariat*)

*1. Das Hearing findet am Mittwoch, dem 3. September 1986 statt.*

[...]

### **2. Grundlagen der Diskussion/Auswahlkriterien/ Empfehlungen für die Zukunft des Modells**

2.1 Es ist ausgesprochen deprimierend und beschämend, dass die Stadttheater, die sich um die Autorenförderung be-

mühen müssten, sich durch Nichtbeteiligung profilieren. Es fehlen z.B. St. Gallen, Basel, Zürich, Chur usw. Es wird nicht zuletzt Sache des neuen Trägers des Modells sein, sich aktiv bei den Theatern dafür einzusetzen, dass dort das Bewusstsein, etwas für Autoren tun zu müssen, und zwar im Interesse der Theater selber, mit entsprechender Phantasie und entsprechendem Einsatz gefördert wird.

2.2 Die ursprüngliche Idee des Förderungsmodelles muss vermehrt in den Vordergrund gerückt werden: dass Projekte geplant werden, *bei denen Theater und Autoren etwas gegenseitig lernen können*. Es geht auch darum, bei den Theatern das Interesse zu wecken, sich echt und ehrlich um Autoren zu kümmern.

2.3 Wenn auch die grossen Häuser – bei entsprechendem Willen, Einsatz und bei entsprechender Phantasie – mehr Möglichkeiten hätten, sich um die Entwicklung der schreibenden Theaterschaffenden zu kümmern, so müssen auch die Möglichkeiten und die Produktionsweisen der freien Gruppen und kleinen Theater berücksichtigt werden können. Dort ist oft langfristige Planung nicht möglich. Häufiger wird die Zusammenarbeit zwangsläufig projektbezogen sein (eine Voraussetzung, die bei den grossen Häusern nicht unbedingt im Vordergrund steht). Die Förderung muss auch noch möglich bleiben bei Projekten, die bereits in der Entwicklung sind!

2.4 Zu den Kriterien: Möglichst nicht unterstützt werden sollen: *versteckte Produktionsbeiträge, Zweitauflagen* usw. Es sollen nach Möglichkeit jene Projekte Unterstützung finden, wo die Beteiligten (Autoren wie Theater) gegenseitig im Sinne einer Autorenförderung voneinander profitieren können. *Ein unterstütztes Projekt muss keineswegs nur produktionsgerichtet sein.*

[...]

*2.5 Die Ausschreibung für 1987/88 durch die Pro Helvetia,* unter Einbezug der Erfahrungen, die anlässlich des Hearings vom 3. September gewonnen werden und eventuell die Handhabung des Modells beeinflussen könnten, sollte wo möglich Ende September 1986 erfolgen können.

**17. Verzeichnis der gesprochenen Beiträge für die Spielzeit 1986/87**

Von den 14 eingegangenen konnten 11 Gesuche berücksichtigt werden. Für die Gesamtsumme von Fr. 90 250.— wurden die Projekte folgender Gesuchsteller unterstützt:

---

– Nouveau Théâtre de Poche, Genève	(Yves Laplace)
– Théâtre de l’Éphémère, Rivaz	(Gilbert Musy)
– Stadttheater Bern	(Heinz Reber)
– Berner Senioertheater, Bern	(Alex Gfeller)
– Kleintheater Chäslager, Stans	(Ruedi Leuthold)
– Theater Colibri, Thalwil	(Monica Beurer)
– Mark Wetter, Wohlen AG	(Paul Steinmann)
– Stadttheater Luzern	(Franziska Greising)
– MadTheater, Langenthal/Bern	(Dres Balmer)
– Theater am Spittel, Bremgarten	(Christian Haller)
– Théâtre en Stock, Choulex	(Andréas Brügger)

---

*Bern, den 20. Juni 1986 PJB/z*

**Nachbemerkung**

Die nichtgezeichneten voranstehenden Texte stammen sämtliche von Peter J. Betts, Sekretär für kulturelle Fragen der Präsidialabteilung der Stadt Bern / Sachbearbeiter der Konferenz der Schweizer Städte / Präsident der Gesellschaft schweizerischer Dramatiker

## **IV. Erfahrungsberichte der Dramatiker und Theater**

---

### *Stadttheater*

1. Bern
2. Luzern
3. Basel
4. Chur
5. St. Gallen
6. Theater am Neumarkt, Zürich

### *Kleinere Theater und freie Gruppen*

1. Städtisches Kleintheater Claque, Baden
2. Theater Spatz und Co., Bremgarten
3. Compagnie de la Marelle, Lausanne
4. Mime Bern
5. Mummenschanz
6. Theater 1230, Bern
7. Zähringer Podium, Bern
8. Puppenbühne Demenga/Wirth, Bern
9. Theater Coprinus, Zürich
10. Theater am Scharfenegge, Burgdorf
11. Klibühni Schnidrzumft, Chur

### *Fernsehen und Radio DRS*

### *Absagen – zwei Beispiele*

### *Fazit?*

Ein Kommentar von Verena Hoehne

---

### **Ein Wort zur Auswahl**

«Die Ablieferung eines Erfahrungsberichtes war im Text der Ausschreibung vorgesehen und bildete damit eine Bedingung für die Zusprache eines Bundesbeitrages. Vorschriften oder Hinweise für Art und Umfang dieser Berichte wurden hingegen keine aufgestellt. Die ersten Empfänger leisteten also Pionierarbeit – man sieht es den Berichten der Spielzeit 1983/84 denn auch an. Aber auch wir waren unerfahren: so liessen wir Sorgfalt und gute Vorsätze vermissen und verzichteten auf ein mehrmaliges Ermahnen säumiger Berichterstatter, mit dem Resultat, dass heute von einzelnen Empfängern überhaupt nichts vorliegt, von den meisten übrigen nur Teilberichte, nämlich entweder vom Autor oder vom Theater. Nur wenige erfüllten die Auflage korrekt und lieferten mehr oder weniger komplementäre Berichte ab.» (Aus einem Brief von Hans-Rudolf Dörig an die Redaktion, 3. April 1986)

*Nach langen Überlegungen entschloss sich die Redaktion, **alle dem BAK zugegangenen Erfahrungsberichte** zu Wort kommen zu lassen. Kürzungen bezogen sich vor allem auf stückbezogene Textstellen; wichtig war uns die Auseinandersetzung mit dem Modell.*

## Stadttheater

---

### 1. Stadttheater Bern

Spielzeit 1983/84

Autorin: **Maja Beutler**

*Maja Beutler*, geboren 1936, ist in Bern aufgewachsen. Dolmetscherschule, verschiedene Studienaufenthalte, freie Radio-Mitarbeiterin, Erzählungen. Erstes Theaterstück: «Das blaue Gesetz» (1979 in Biel-Solothurn).

*Das Marmelspiel*

Uraufführung: 26. September 1985

Inszenierung: Peter Borchardt

Bühnenbild: Brigitte Friesz

Kostüme: Renate Schmitzer/Carla Prang

Unter dem Patronat des Berner Theatervereins.

*Marmelspiel* – ein Stück über das alltägliche Leben in einem kleinstädtischen Wohnquartier.

Aufnahme durch die Presse: mehrheitlich Achtungserfolg.

Material:

- Erfahrungsbericht nach drei Monaten Stipendiat von Maja Beutler, 1983
- Interview in der Berner Zeitung, 1984
- Presse

### **Bericht der Autorin Maja Beutler**

Ich habe während der ganzen *Macbeth*-Produktion (Regie: Eike Gramms) ein Arbeitsbuch geführt. Nur bleibt mir leider überhaupt keine Zeit, die Notizen ins Reine zu tippen. Die zwei Hefte stehen aber selbstverständlich jedem Autor, der gerne näher Bescheid wissen möchte, zur Einsicht zur Verfügung.

Mir persönlich haben diese Aufzeichnungen geholfen, eigene Ideen zu meinem geplanten Stück aus der jeweiligen Proben-situation zu entwickeln, kurze Skizzen zu entwerfen, mir auch klarer zu werden über dramaturgische Gesetze usw. Darüber hinaus waren sie aber der einzige Anknüpfungspunkt, um mit dem Regisseur in einen Arbeitsdialog zu treten: Er hat, gegen Schluss der 6wöchigen Probenzeit, meine Notate über ein Wochenende nach Hause genommen und daraufhin einige Details der Inszenierung geändert und strittige Punkte mit der Truppe und mir noch einmal durchgesprochen.

Im übrigen haben sich diese Hospitanz-Wochen für mich recht still angelassen, d.h. ich blieb meist nur stummer Zuschauer. Ich habe trotzdem keine Probe ausgelassen, denn ich glaube, dass nur durch die ganz konsequente Verfolgung einer Inszenierung dem Autor überhaupt ein Gespür für Theaterarbeit erwächst.

Vielleicht müsste das BAK – bei einer Orientierung der Autoren – auch ganz bewusst auf die Tatsache hinweisen, dass die zeitliche Inanspruchnahme sehr gross ist: Für *Macbeth* wurde täglich von 10 bis 14 oder 15 Uhr, und von 19 bis 22 oder 23 Uhr geprobt. (Samstag allerdings nur bis 14 Uhr). In die eigentliche Aufgabe der Regieassistenten wurde ich von Frau Beatrix Bühler eingeführt. Sie musste nach 4 Wochen in eine andere Produktion wechseln, und so übernahm ich (zusammen mit einer jungen Schauspielerin) bereits einige Assistenten-Aufgaben. Ich lege Ihnen zur Orientierung ein paar Listen bei, die ich jeweils übers Wochenende erstellen musste. Ich glaube, dass sie einem Autor helfen können, seine Aufgabe am Theater etwas konkreter einzuschätzen. Er muss sehr viel Schreibkram erledigen, der mit gewissenhafter Sekretärinnenarbeit mehr zu tun hat, als mit irgend etwas anderem. Er muss auch mit einer 60-Stunden-Woche rechnen, wenn es auf die Premiere zugeht: Die Regie-Assistenten müssen sich zwischen den Proben um Kostüme, Requisiten, Tonmaterial, usw. kümmern.

Am 7. November fange ich mit Aristophanes *Frieden* an – zwischen den beiden Produktionen führe ich bei den *Macbeth* Vorstellungen Lichtregie. Das heisst, mit andern Worten: Es bleibt mir recht wenig Zeit in Musse an meinem eigenen Stück zu arbeiten. Wie Sie vielleicht bereits wissen, habe ich zu Beginn meines Jahres zusammen mit den Dramaturgen die drei Produktionen festgelegt, in denen ich mitarbeite. Ich bin bei meiner Wahl von einer gewissen thematischen Einheit ausgegangen: Alle drei Stücke, (*Macbeth*, *Frieden*, *Wetterpilot*) haben im weitesten Sinn mit Gewalt, Macht und Schuld zu tun. Was ich mir aber nicht überlegt habe, ist die zeitliche Verteilung. Nun ist es so, dass mir nur gerade fünf Wochen Zeit bleiben zwischen *Macbeth* und *Frieden* um mein neues Stück zu entwerfen. Wenn mir das nicht gelänge, so bedeutete es im Grunde, dass ich nicht von der Vertragsklausel profitieren kann, die besagt, dass ich einzelne Passagen oder ganze Szenen proben kann mit Schauspielern. (Die Pause zwischen *Frieden* und *Wetterpilot* ist noch kürzer: zwei Wochen). Ich erwähne diesen Punkt keineswegs um zu jammern – ein anderer Autor müsste nur etwas lernen, aus meiner Fehldisponierung.

Übrigens hoffe ich, trotzdem zurechtzukommen mit einer ersten Stück-Fassung: Ich bin, durch die Skizzen im Arbeitsbuch, und durch Entwürfe von einzelnen Szenen während der Probenzeit, sehr rasch vorangekommen mit einem ersten Entwurf – beinah zu meiner eigenen Verwunderung. Ich

möchte in diesem Zusammenhang auch nicht unerwähnt lassen, dass die Projekt-Besprechung mit den beiden Dramaturgen Martin Kreuzberg und Urs Bircher, sehr hilfreich waren und mich stimuliert haben, zielstrebig zu arbeiten. Ich bin überzeugt, dass meine erste Fassung zumindest eine konkrete Diskussionsbasis bieten wird, um gegen Ende des Jahres eine fertige Spielfassung entstehen zu lassen. Ich habe jedenfalls grosse Freude an meinem «Theaterjahr» und möchte Ihnen nochmals ganz herzlich danken für Ihr Vertrauen.

*(1. November 1983)*

### ***Interview mit Luzia Stettler***

*Berner Zeitung, 13. Oktober 1984*

*BZ: Maja Beutler, was hat Ihnen dieses Praktikumsjahr am Berner Stadttheater gebracht?*

Maja Beutler: Für Theater schreiben ist ein Handwerk: ein Dramatiker sollte nicht nur die Sprache beherrschen, sondern er muss auch die non-verbale Fähigkeiten eines Schauspielers kennenlernen, die Wirkung des Körperausdrucks und allgemein die Möglichkeiten einer szenischen Umsetzung. Denn auch Pausen und stumme Figuren können auf einer Bühne einiges aussagen.

Und gerade dieses Gespür für alles, was zwischen den Zeilen liegt, vermag ein Autor nicht zu Hause am Schreibtisch zu entwickeln, sondern nur im engen Kontakt mit der Probenarbeit. In dieser Beziehung habe ich vom Alltag hinter den Kulissen sehr viel profitiert.

Andererseits habe ich in diesem Praktikumsjahr auch Zuversicht und Illusionen verloren: früher war ich immer davon überzeugt gewesen, dass man am Theater mit grossem Enthusiasmus arbeitet, dass die Leute in diesem Metier unheimlich begeisterungsfähig sind und mühelos aus dem alltäglichen Trott ausbrechen können. Ja, mir schien es sogar selbstverständlich, dass Trott an einer Bühne gar nicht existiert.

Und dann musste ich als Hausautorin plötzlich erfahren: am Theater herrscht ja ein sehr strenges und zum Teil Übergeregtes Berufsleben. Was immer möglich hält man sich vom Hals. Ein junger Regisseur, der mit neuen Ideen und anderen Arbeitsmethoden zum Ensemble stösst, hat es in einem Stadttheater unheimlich schwer, sich durchzusetzen, weil die Schauspieler sofort Überbelastung befürchten.

Ich habe im letzten Jahr auch die Zuversicht verloren, dass das Stadttheater jemals wieder die Mobilität erlangt, einmal ganz ungesichert zu arbeiten. Dazu ist das Ensemble allzustark äusseren Zwängen ausgesetzt: es ist abhängig vom Publikum, von den Autoren, von der Verwaltung... Hinzu kommt eine ungesicherte Position. Dramaturgie und Direktion stehen ferner unter dem Druck des Verwaltungsrates... Wie soll man unter diesen Bedingungen überhaupt noch etwas aufbauen können?

Diese ganze Situation innerhalb des Hauses ist viel schlimmer, als ich mir das vorgestellt hatte...

*BZ: Wo wären Ihrer Meinung nach von seiten des Theaters Verbesserungen anzubringen in der Zusammenarbeit mit einem Hausautor?*

Maja Beutler: Ein Hausautor arbeitet in erster Linie als Regieassistent, was ich auch richtig finde, denn nur so kann er die Probenarbeit hautnah mitverfolgen. Und schliesslich soll ja auch das Theater etwas von ihm als Gegenleistung erhalten.

Wichtig wäre aber in Zukunft, sich vor der Saison sorgfältiger zu überlegen, für welche Inszenierungen der Hausautor als Assistent geeignet ist: was sind die Themen die ihn besonders ansprechen. Auch vom jeweiligen Regisseur hängt es ab, ob die Erfahrungen fruchtbar oder dann eben weniger fruchtbar sind.

Ich hatte mir auch mehr von der Zusammenarbeit mit den Dramaturgen versprochen, in jenen Zwischenzeiten, wo ich nicht als Regieassistentin voll ausgefüllt war. In diesem Bereich bin ich genau so fremd weggegangen wie ich gekommen bin. Ob ein sich menschliches Nähern an meiner Person scheiterte oder am ständigen Stress der Dramaturgie, kann ich nicht beurteilen.

Mich hätte ferner sehr interessiert, welche Stücke eintreffen, was man sich in der Direktion dazu überlegt, und nach welchen Kriterien der Spielplan zusammengestellt wird. Das war für mich zu wenig transparent.

Meine anfängliche Hoffnung, selbstverfasste Dialoge und Szenen zuweilen mit Schauspielern auszuprobieren, um Schwachstellen zu erkennen, kam wegen den überfüllten Probestücken nicht zustande. Für solche Zusatzleistungen mit dem Hausautor müsste das Ensemble mehr für das Dramatiker-Förderungsmodell motiviert sein.

*BZ: Hat das Stadttheater von Ihnen ebenfalls profitiert?  
Oder geschah Ihre Anstellung aus Renommiergründen?*

Maja Beutler: Es war ein sehr grosses Entgegenkommen von Seiten des Stadttheaters, mich während einer ganzen Saison zu engagieren. Und sicher könnte es den Hausautor in Zukunft für sich selber noch sinnvoller einsetzen. Vielleicht sollte man zuerst einmal untersuchen, welche Schwachstellen es innerhalb des Theaters gibt, wo jemand, der schreibt und Kontakte besitzt, nützen kann. In einem Betrieb – wie eben zum Beispiel der Kornhausbühne – in dem fast nur Ausländer oder Nicht-Berner arbeiten, ist es wichtig, dass sich einer um die lokalen Beziehungen kümmert, damit das Haus nicht so isoliert im Kulturleben der Stadt dasteht. Ich sähe den Berner Hausautor hier als Verantwortlichen für Public Relations. Ich habe erlebt, dass man einerseits am Theater tolle Projekte vorbereitete, während an einem anderen Ort in dieser Stadt Pläne zum gleichen Thema geschmiedet wurden. Aber keiner wusste etwas vom anderen: Ein Dramatiker könnte da doch eine wichtige Vermittlerfunktion

Stadttheater Bern

*Das Marmelspiel* von Maja Beutler

Darsteller: Ingeborg Arnoldi, Katharina von Büren

Foto: Michael v. Graffenried



übernehmen, sich auch mit den lokalen Medien besprechen und für diese Unterlagen beschaffen und Kontakte herstellen.

*BZ: Während einer Spielzeit konfrontiert mit der Wirklichkeit des Theaters. Ist Ihnen die Motivation, Stücke zu schreiben, nicht abhanden gekommen?*

Maja Beutler: Nein, die Motivation ist mir nicht abhanden gekommen, aber die Zuversicht. Ich weiss heute, dass es unheimlich schwierig ist, sich am Theater durchzusetzen. Schauspieler haben ja bereits den Graus, wenn sie nur schon von einem neuen Stück hören. Da schätzt man unsere Werke ganz und gar nicht.

Man ist als Autor eben nicht autark, wenn man fürs Theater schreibt: da ist der Weg vom Schreibtisch zum Publikum sehr viel grösser als bei einem Roman. Wenn ich ein Buch publiziere und das wird ein Flop, dann kann ich den Fehler bei mir allein suchen. Aber bei einem Schauspiel tragen noch etliche andere Leute für das Gelingen oder eben Scheitern bei: Da reicht neben acht guten schon ein schlechter Darsteller, und das Werk fällt möglicherweise durch.

*BZ: Aber glauben Sie, dass mit dem Dramatiker-Förderungsmodell wieder bessere Stücke geschrieben werden?*

Maja Beutler: Zweifellos können Autoren, die Talent und Kraft besitzen – Kraft ist in diesem Metier von grosser Wichtigkeit – von diesem Modell profitieren.

Was mich immer wieder beschäftigt, ist die Tatsache, dass der Ausdruck «Schweizer Dramatik» schon sehr nahe am Schimpfwort ist. Der Tenor unter Theatermachern und Journalisten lautet ja immer: Nun gut, versuchen wir's nochmals mit den armen Stückeschreibern, aber Ihr werdet dann sehen, dass wieder nichts draus wird.

Man gibt uns Autoren an Bühnen aber meistens nur Pseudochancen. Eine Inszenierung wird mit unterbeschäftigten Schauspielern und billigen Regisseuren realisiert (das Bühnenbild darf natürlich auch nichts kosten), aber das Publikum begreift dann nicht, dass auch ein Shakespeare unter diesen Bedingungen versagt hätte. Ich möchte als Schweizer Autorin einmal sehen, wie ein Stück von uns aussähe, das unter optimalen Voraussetzungen zustande kommt. Oder anders gesagt: man darf sich doch zu Recht fragen, was aus Dürrenmatts «Achterloo» geworden wäre, wenn es statt am Schauspielhaus Zürich am Städtebundtheater Biel/Solothurn seine Uraufführung erlebt hätte.

## **Presse**

[...]

Maja Beutler ist nicht die erste Autorin, die ein Stück als «Rechenschaftsarbeit» über das Hausautorenjahr vorlegt. Diesmal aber wurden die Probleme der Dramatikerförderung besonders deutlich. Auf einen Nenner gebracht heisst das: Prosaschreibende Meisterschaft und theaterwürdige Kompositionsabgabe sind zweierlei. Die ganz konkrete Umsetzung der schriftstellerischen Vision, die plötzliche Körperlichkeit des geschriebenen Worts können erschrecken. Ein Gefühl, den Regisseuren hilflos ausgeliefert zu sein, wurde von einigen Autoren geäussert. Erfolgs- und Produktionszwang, Publikumserwartungen und noch immer erstarrte Besuchergewohnheiten aber behindern einen fruchtbaren Dialog zwischen Theater und Autorenschaft; die weitverbreitete Geringschätzung der Theaterarbeit, die ebenso gängige Meinung, Theater habe der moralischen Erbauung und sittlichen Erquickung, nicht aber der Akzentuierung zeitkritischer Fragen zu dienen, ersticken jede weitere Experimentierfreude und jeden mutigen Neuanfang im Keime.

[...]

Trotz beinahe lyrischer Stärke bleibt der Text wenig Bühnenwirksam, bleibt nur in Fragmenten hängen. «Das Marmelspiel» ist erst das zweite Schauspiel aus der Feder der Bernerin und ein drittes wird trotz aller Kritik hoffentlich nachfolgen. Ihre gefühlvolle Beobachtungsgabe, das Gespür für Kleinigkeiten, für unscheinbare Erdbeben machen neugierig auf ein nächstes Bühnenstück. Das Dramatiker-Förderungsmodell soll nicht Hochleistungs Dramen heranzüchten, sondern Berührungsgänge abbauen, Kontakte erleichtern und Spielraum bieten. Angereichert mit den Erfahrungen und Erwartungen von Theaterschaffenden, Autoren und Publikum könnte das Modell ein gesundes Fundament erhalten und vor dem drohenden Untergang gerettet werden.

*(Martin Wyss, Solothurner Zeitung, 3. Oktober 1985)*

## **2. Stadttheater Luzern**

Spielzeit 1983/84

Autorin: **Gisela Widmer**

Spielzeit 1984/85

Autorin: **Eva Brunner**

**Gisela Widmer** ist 1958 in Luzern geboren, Journalistin, ab Herbst 1981 Beschäftigung mit dem Stoff Clara Wendel.

*Clara Wendel*

Uraufführung: 11. November 1983

Inszenierung: Jean-Paul Anderhub

Bühnenbild: Tino Steinemann

Kostüme: Eva-Maria Pfeifer

Unter dem Patronat des Luzerner Theatervereins

In *Clara Wendel* geht es um ein fast vergessenes Stück Luzerner Geschichte. Eine schillernde Frauenfigur aus dem 19. Jahrhundert, das Gaunerweib Clara Wendel, wird auf Grund fragwürdiger Geständnisse in einen mysteriösen Todesfall mit politischem Hintergrund verwickelt.

Aufnahme durch die Presse: mehrheitlich positiv.

Material:

- Erfahrungsbericht von Jean-Paul Anderhub
- Erfahrungsbericht von Gisela Widmer
- Auszug aus dem Programmheft
- Presse

### **Bericht der Autorin Gisela Widmer**

Die Zusammenarbeit mit dem Stadttheater Luzern hatte begonnen, bevor die Einführung des Bundesmodells für Autorenförderung bekannt wurde. Mit anderen Worten: Am Anfang der Autorenförderung steht sicher nicht ein Bundesmodell, sondern das Engagement und die Bereitschaft von Theaterleuten, sehr viel Zeit und Energie für die Förderung einzusetzen und ein gewisses Risiko einzugehen. Diese Voraussetzungen waren in Luzern auf ideale Weise gegeben.

Ohne Bundesmodell wäre diese Zusammenarbeit vor allem in der Endphase (im letzten Jahr vor der Premiere) aber erschwert worden. Und zwar aus folgenden Gründen:

- Ich setzte mehr als die Hälfte meiner Arbeitszeit für *Clara Wendel* ein. Ohne finanzielle Unterstützung hätte ich mir diese Arbeit nur in beschränktem Rahmen erlauben können.
- Ich verstand nach und nach, dass die Arbeit am Schreibtisch und die Theaterwirklichkeit sehr wenig miteinander zu tun haben. Aus dieser Erfahrung heraus behauptete ich, dass keine bühngerechten Stücke entstehen können, wenn die Autoren nicht erst mit den Möglichkeiten (und Grenzen) eines Theaters bekanntgemacht werden. (Man

kann natürlich auch auf Genie-Streiche von einsam schreibenden Autoren warten, lange warten).

- Nach den eigentlichen Recherchen und den theoretischen Gesprächen mit dem Regisseur wurde mir dieser Einblick ins praktische Theaterleben erleichtert, weil ich offiziell als Hausautorin «deklariert» war. Dieser Status ermöglichte mir einen viel leichteren Zugang zu den verschiedenen Abteilungen: Die Verantwortlichen fühlten sich verpflichtet, mir einen Einblick in ihre Arbeit zu gewähren. Ohne institutionalisierte Hausautorenschaft wäre dies wohl nicht selbstverständlich gewesen.
- Besonders wichtig waren mir die intensiven Kontakte mit jenen Schauspielern (vor allem Christine Wipf), die später in *Clara Wendel* mitspielten. Ich konnte sie jederzeit an den Proben beobachten. Lange vor den Probearbeiten führten wir miteinander Gespräche über ihre Rollen. Dadurch, dass ich die Schauspieler frühzeitig kennenlernte, wurde mir das Schreiben der Dialoge stark erleichtert.
- Die finanzielle (und ideelle) Unterstützung durch das BAK erleichtert einem Theater den Entscheid, das Risiko einer Uraufführung eines unbekanntem Autors einzugehen. Vor allem lässt sich dieser Entscheid in der Öffentlichkeit leichter vertreten, wenn der Zweck der Autorenförderung von einer Institution konkret definiert wird.

Zusammenfassung: Sicher kann die Autorenförderung fallweise auch ohne Bundesmodell funktionieren. Eine Institutionalisierung garantiert aber die Weiterführung der jetzigen Anstrengungen.

(August 1984)

### ***Bericht des Theaters***

von Jean-Paul Anderhub, Leiter des Schauspiels

Im Herbst 1981 lernte ich die Journalistin Gisela Widmer kennen, die mir sagte, sie hätte ein Thema für ein Theaterstück, die Geschichte der Gaunerkönigin Clara Wendel. Da mich das Thema spontan begeisterte, sagte ich ihr meine Hilfe bei der Arbeit zu. Nach einem halben Jahr Recherchen war sie nicht in der Lage, aus dem Material etwas zu machen, da sie zwar theaterinteressiert war, aber wenig Ahnung hatte von Dramaturgie, szenischem Aufbau, Dialog usw. Zu diesem Zeitpunkt gelang es mir, sie mit dem bindenden Versprechen, dass ihr Stück nach der Niederschrift auch

aufgeführt würde, und mit der Zusage, dass sie insgesamt Fr. 15 000.— für die Arbeit erhalten würde, zu motivieren, das Abenteuer zu wagen.

Sie durfte fortan im Theater und bei Proben frei ein- und ausgehen, lernte Theaterarbeit intensiv kennen und erarbeitete gemeinsam mit mir und auch unter Beteiligung einzelner Schauspieler drei Textfassungen von *Clara Wendel*, die dann am 11. November 1983 als ganz normale grosse Stadttheaterproduktion zur Uraufführung gelangte. Die Presse und das Publikum reagierten überwiegend positiv bis begeistert, sodass weit mehr als die 14 ausverkauften Vorstellungen hätten gespielt werden können, wenn es keine Terminprobleme gegeben hätte ob des unerwarteten Erfolges.

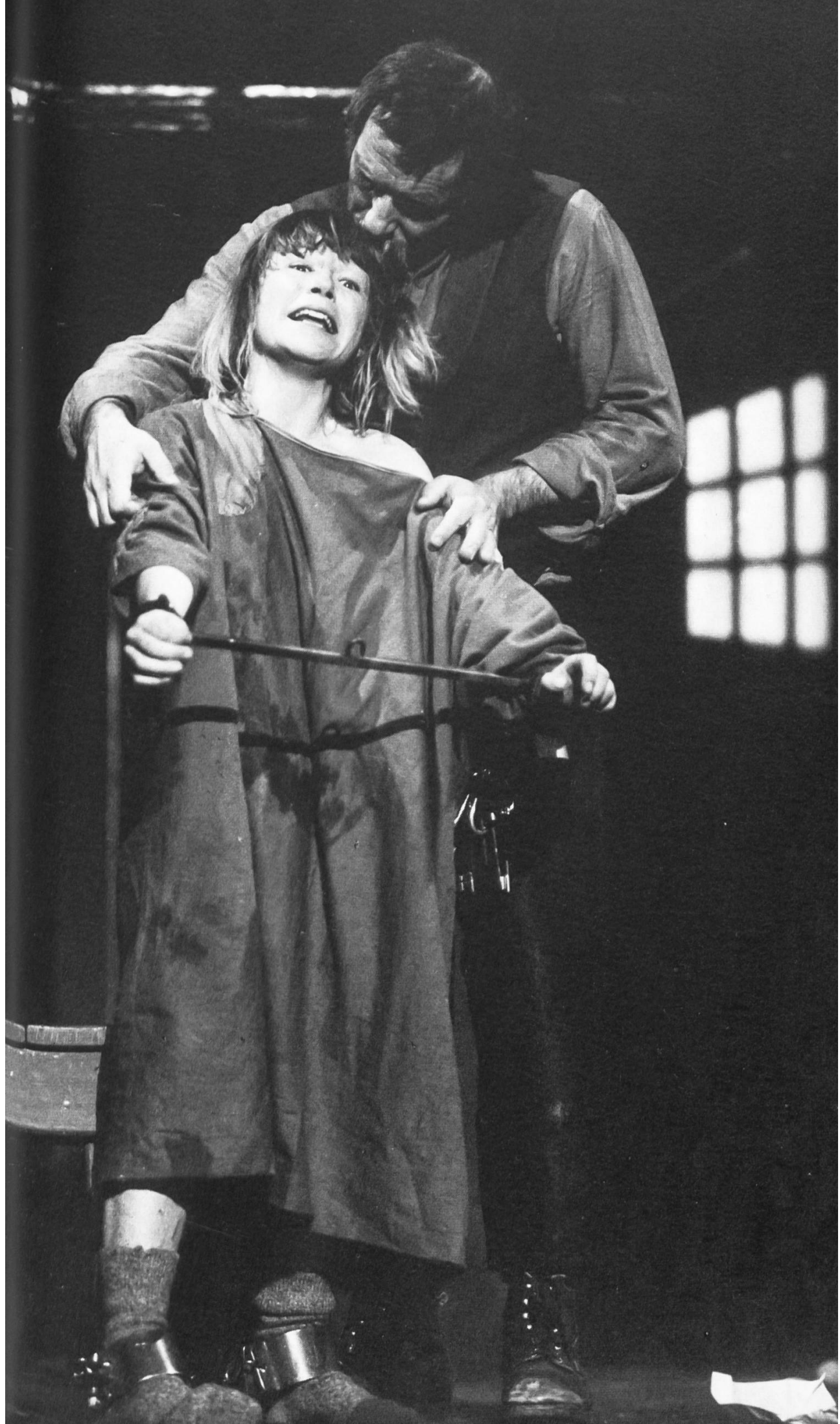
Es steht fest, dass *Clara Wendel* ohne das Bundesförderungsmodell nicht hätte entstehen können. Die in früheren Zeiten selbstverständliche Verbundenheit von Theaterautor mit einem Theater, die im Laufe des 19. Jahrhunderts verloren ging, wird durch die neue Theaterautoren-Förderung auf epochenmachende Weise wiederhergestellt. Sie darf auf keinen Fall wieder aufgegeben werden, sie sollte in der Zukunft weiter ausgebaut werden.

*(14. August 1984)*

«Grossartig und bei uns in Deutschland längst nicht mehr möglich,» sagte uns einer der bekanntesten Theaterverlagsleiter auf der Frankfurter Buchmesse. Was er meinte, ist die grosszügige Finanzierung des Stückes *Clara Wendel* durch Kanton und Stadt Luzern sowie durch das Bundesamt für Kulturflege in Bern. Das neue Modell zur Autorenförderung hat die Realisierung des Theaterstücks und die Erzählung von Gisela Widmer ermöglicht: eine wertvolle Darstellung einer für die meisten nahezu unbekanntes Epoche Luzerner und Schweizer Geschichte, einer wirren und dunklen Zeit vor der Entstehung der modernen Schweiz, – und einer beeindruckenden Schweizer Frau des 19. Jahrhunderts.

*(Jean-Paul Anderhub, Programmheft Stadttheater Luzern)*

Stadttheater Luzern  
*Clara Wendel* von Gisela Widmer  
Darsteller: Christine Wipf, Buschi Luginbühl  
Foto: Emanuel Ammon



## **Presse**

### **«Clara Wendel» als Risiko**

Mit Gisela Widmers «Clara Wendel», am Freitag uraufgeführt (wir berichten auf der Seite «Kultur» darüber), ist das Luzerner Stadttheater ein Risiko eingegangen, und es hat, obwohl Unterstützung kam vom Bundesamt für Kulturpflege, welches die Bühnen mit finanziellem Zustupf zur Zusammenarbeit mit Nachwuchsautoren animieren will, mit hohem Einsatz gespielt: Der erste Versuch einer jungen Autorin mit dem Theater, und gleich eine grosse Produktion mit viel Aufwand, mit vielen Schauspielern und im Abonnement. Saison-Schlager werden solche Produktionen in der Regel nicht, und die Chance, dass sich Ansätze weiterentwickeln, dass derartige Stücke anderswo nachgespielt werden und dass die Autoren selbständig ihren Weg gehen, sind erfahrungsgemäss gering.

Aber Mut und Risikobereitschaft sind allemal Tugenden, und Jean-Paul Anderhub, Schauspielleiter in Luzern, hat diese Zusammenarbeit mit Autoren in den letzten Jahren bereits zur Institution werden lassen: Auch wenn die Ergebnisse nicht immer blendend waren, so hatte diese Aktivität doch Einfluss auf das Klima, auf eine Öffnung, auf eine Befreiung des Theaters aus kulturpolitischer Isolation und auf ein Aufweichen allzu starrer Strukturen.

Ein Risiko aber auch für die Autorin: Gisela Widmer hat unbekümmert frisch ihr Thema angepackt, mit einem Schuss Naivität zweifellos und ohne genau zu wissen, auf was sie sich da einliess – auf ein fast ausuferndes Unternehmen mit vielfältigen Strukturen und allzu viel dramaturgischen Problemen auf jeden Fall, das zu überblicken nicht immer leicht war. Andere Nachwuchsautoren «üben» jeweils zuerst mit Einaktern oder Stücken mit wenig Personen. Anderhub zielte mit Gisela Widmer gleich auf den ganzen Abend und das grosse Haus. Ob sich die Risikobereitschaft ausbezahlt hat? Möglich, dass Anderhubs mitunter grelle Inszenierung einige Mängel überdeckt, dass hier und dort einiges auszusetzen ist an dieser «Clara Wendel», aber die Sache, die sich alle Beteiligten mit so viel Engagement zu ihrer Aufgabe gemacht haben, ist doch respektabel – nicht zuletzt darum, weil der Abend eine weitere Station darstellt im Lernprozess, dem sich das Theater ja immer aussetzen muss, will es der Verkrustung entgehen: Ein Lernprozess nicht nur für Schauspieler und Regisseur und Autor, sondern auch für das Publi-

kum, das in «Clara Wendel» schon durch den Stoff, die Sprache und manche der (Laien)-Darsteller ganz direkt angesprochen wird.

(Niklaus Oberholzer, *Vaterland*, 14. November 1983)

**Eva Brunner**, geboren in Luzern, verschiedene Studienaufenthalte, lebte längere Zeit in Rom, Regie-Assistenzen, zwei Stücke in Rom uraufgeführt.

*Granit – Goethe tief in der Schweiz*

Uraufführung: 13. November 1985

Inszenierung: Jean-Paul Anderhub

Bühnenbild: Michel Roulet

Kostüme: Verena Linke-Odermatt

Unter dem Patronat des Theatervereins und der Freunde des Stadttheaters.

*Granit*: Goethes dritte Reise durch die Schweiz und seine fiktive Begegnung mit Franz Ludwig Pfyffer von Wyer.

Aufnahme durch die Presse: negativ.

Material:

- Bericht Eva Brunner
- Bericht Jean-Paul Anderhub
- Presse

### **Bericht der Autorin Eva Brunner**

Während meiner «Hausautorenschaft» am Stadttheater Luzern in der Spielzeit 1984/85, ermöglicht durch die finanzielle Unterstützung des BAK sowie durch Stadt und Kanton Luzern, ist die Komödie *Granit – Goethe tief in der Schweiz* entstanden, die am 13. November 1985 zur Uraufführung gelangen wird.

Bei meiner ersten Kontaktnahme mit Herrn Anderhub im Herbst 1983 fiel mir ganz allgemein die grosse Bereitschaft zur Bearbeitung neuer Projekte und zur Zusammenarbeit mit neuen (sprich: mit relativ wenig Theatererfahrung) Autoren auf. Nach den ersten Gesprächen, wobei wir das dramatisch zu behandelnde Thema festlegten, war mir bewusst, dass ich *Granit* auf alle Fälle schreiben wollte und musste. Die Unterstützung durch das Bundesförderungsmodell ermöglichte es dann, dass ich mich während einigen Monaten ausschliesslich meinem Thema widmen und mit den Gegebenheiten des Stadttheaters Luzern auseinandersetzen konnte. Dies intensivierte und verkürzte den Arbeitsprozess beträchtlich.

Seit letzter Saison habe ich Zugang zu allen Abteilungen des Theaters. Die neuen Kenntnisse führten des weiteren zu ei-

nem auf eine bestimmte Situation ausgerichtetes Schreiben, d.h. das Bewusstsein um die künstlerisch/personellen und technischen Kapazitäten des Hauses wirkte als ein stimulierendes kreatives Element.

Nach den in Rom uraufgeführten Einaktern *K. Allotropos* und *Kalt* ist *Granit* mein erstes abendfüllendes Stück, das sich im Rahmen eines Stadttheaters auch an eine breitere Öffentlichkeit wendet. Damit verbindet sich eine grössere Verantwortung, die über der ganz ursprünglichen Lust am Theater lastet. Hier waren die ideelle Unterstützung und die langjährige praxisbezogene Erfahrung von Herrn Anderhub von grosser Bedeutung, der mir durch alle Phasen und Textfassungen beratend, ermutigend wie kritisierend beistand. Sehr wichtig für mich war auch, bei allen *Granit*-Produktionsbesprechungen beizuwohnen betr. Besetzung, Bühnenbild, Kostüme, Öffentlichkeitsarbeit, usw. und mit der Regiekonzeption vertraut zu sein.

Für mich war diese Zusammenarbeit ein ungeheim förderlicher Lernprozess. Daraus gehe ich gestärkt hervor, freier gegenüber Themen und Stoffen, die ich in Zukunft in Angriff nehmen möchte, – dies ganz abgesehen davon, wie *Granit* nun tatsächlich herauskommen wird.

Die Autorenförderung ist am Stadttheater Luzern nun fast schon zu einer Institution geworden. Ich hoffe sehr, dass dieses Modell weiterbestehen wird und somit weiteren Autoren diese wertvolle ideelle wie finanzielle Starthilfe am Theater gewährleistet.

*(Oktober 1985)*

### ***Bericht des Theaters***

von Jean-Paul Anderhub, Leiter des Schauspiels

Am 13. November 1985 findet im Grossen Haus des Stadttheaters Luzern die Uraufführung von Eva Brunners abendfüllender Komödie *Granit – Goethe tief in der Schweiz* statt. Eva Brunner war in der Spielzeit 1984/85 dauernd präsent, nahm an fast allen Produktionen des Schauspiels intensiv Anteil und nutzte die Zeit, um mit den Gegebenheiten unseres Theaters vertraut zu werden, Theaterhandwerk gründlicher kennenzulernen.

Gleichzeitig erarbeitete sie ihre Komödie *Granit*, das erste Theaterstück, das hier in Luzern vom ersten Anfang an gemeinsam mit dem Theater erarbeitet wurde. Es lag ursprünglich nicht mal eine Grundidee dafür vor. Die Stück-



Stadttheater Luzern  
*Granit – Goethe tief in der Schweiz* von Eva Brunner  
Darsteller: Gerhard Hermann, Guido von Salis, Regine Sörtl,  
Melchior Morger  
Foto: Emanuel Ammon

Idee entstand aus systematischer Recherchierarbeit, ihr folgte ein Festlegen der Grunddramaturgie. Das Gefäss begann sich zu füllen. Eine erste Fassung wurde total verworfen, die zweite Fassung erbrachte ein Zusammenziehen der in der ersten Fassung entworfenen Reihendramaturgie in eine viel kompaktere Einheit-des-Ortes-Lösung. Die dritte Fassung schliesslich brachte eine nochmalige Verdichtung. Abgesehen von der Befriedigung, dass mit *Granit* zum ersten Mal eine junge Luzerner Autorin ein Stück sozusagen «aus dem Nichts» gemeinsam mit uns zustandebrachte, bedeutete die Arbeit einen Zugewinn an Erfahrung auch für das Theater. Fehler, die noch beim letzten Projekt *Clara Wendel* gemacht wurden, konnten vermieden werden. Auch für ein Theater ist der Umgang mit einem Theaterautor (bzw. einer Theaterautorin) ein Lernprozess. Das ist die wichtigste Erkenntnis, die uns hoffen lässt, dass das Bundesmodell in Zukunft weitergeführt wird.

(1. November 1985)

### **Pressebericht**

Man könnte nach *Granit* – ein Debakel, überblickt man auch die Kritik mancher auswärtiger Zeitungen – zur Tagesordnung übergehen und auf die nächste Schauspielproduktion des Luzerner Theaters hoffen. Aber mit dieser Uraufführung Eva Brunners war, ist zu viel verknüpft an Theater- und Kulturpolitischem, als dass man die Sache auf sich beruhen lassen kann: Verbunden ist mit diesem Misserfolg die Frage nach dem Engagement des Theaters für neue Autoren und auch jene nach der Verantwortung des Hauses für den Kulturraum Innerschweiz. So ist ein Hinweis auf den Gesamtzusammenhang am Platz und damit auf das bisherige Engagement des Stadttheaters Luzern für Theaterschaffende der eigenen Region oder für Nachwuchsautoren ganz allgemein.

#### *Uraufführungen im Schauspiel*

1980/81 hat Jean-Paul Anderhub das Stück *Swisstiming* des Westschweizers Jean-Claude Blanc uraufgeführt, und in der gleichen Spielzeit inszenierte er im Mobilien Studio zwei weitere Uraufführungen, Einakter von Dominik Brun und Jean-Pierre Gos. 1981/82 markierte Roland Merz' *Alleinunterhalter* die Zuwendung des Schauspiels zur Aufgabe des Erprobens neuer Autoren. 1982/83 war die *Stausee*-Produktion (Einakter von Humair/Müller und Jakob Muff) mit ihrer aktuellen politischen Ausrichtung ein Publikumserfolg. 1983/84 folgte mit Gisela Widmer das erste Engagement einer Hausautorin. Ihr Stück *Clara Wendel* erreichte ein respektables Publikum. Dann erlebte Franz Fassbinds *Poverello* seine erfolgreiche Uraufführung in Luzern und in der gleichen Spielzeit führte Anderhub erstmals Kurt Steinmanns neue Übersetzung von Euripides' *Bacchantinnen* auf. In der laufenden Spielzeit nun will das Theater seine Experimentierfreude im Schauspiel mit *Granit* unter Beweis stellen.

Mit Eva Brunner und ihrer Arbeit wurde nun das Theater aber nicht glücklich. In der vorhergehenden Saison sah man

ihre Studioproduktion *Kalt*, ein Stück, das als eine Art Talentprobe gelten mochte. Aus der neuen Zusammenarbeit mit der Autorin ist mit *Granit* aber ein Stück entstanden, das man besser nicht gespielt hätte, weil sich seine Untauglichkeit schon aus dem Text ergab. Gerade das nun lassen die Luzerner Verhältnisse nicht zu: Was einmal im Spielplan des Grossen Hauses und damit im Abonnement steht, muss gespielt werden, denn den Ausfall einer Produktion kann sich das Theater nicht leisten.

Und das Modell des Hausautors aufs Mobile Studio zu beschränken, wo es diesen Druck des Abonnements nicht gibt und wo die Toleranzschwelle anders angesetzt ist, will Anderhub offensichtlich nicht: Er schätzt eben diesen Druck des Abonnements und die Herausforderung des Grossen Hauses als Triebfeder, denn wer schon von Anfang an die Möglichkeit des Absetzens einbaue, sage nur halbwegs ja zur Sache. Die Aufnahme eines Stückes in das Abonnement zeuge von klarerem Engagement des Theaters und zeige, dass man die Sache wirklich ernst nehme.

*(Niklaus Oberholzer, Vaterland, 22. November 1985)*

### **3. Basler Theater**

Spielzeit 1983/84

Einakterabend mit den Autoren: **René Regenass, Claude Cueni** und

#### **Urs Feger**

Spielzeit 1984/85

Autor: **Claude Cueni**

**René Regenass**, 1935 in Basel geboren, Germanistik- und Geschichtsstudium, verschiedene Berufe, schliesslich Schriftsteller, Hörspiele, Theaterstücke, Bücher.

**Claude Cueni**, 1956 in Basel geboren, viele verschiedene Berufe, seit 1982 freier Schriftsteller.

**Urs Feger**, 1959 geboren, vorwiegend in «lustvoller Opposition tätig», verschiedene Stücke.

Gesamttitle: *Neunzehnhundertvierundachtzig*

Uraufführung: 27. Januar 1984

Inszenierung: Mark Zurmühle

Bühnenbild: Andreas Tschui

Kostüme: Heidelinde Bruss/Annuschka Meyer-Riehl

Zu den einzelnen Stücken: In *Wo liegt der Hund begraben* zeigt René Regenass den Vorgang der Verschleierung von unangenehmen Sachverhalten; in *Longitudinalstudie* von Claude Cueni wird dargestellt, wie im Überwachungsstaat auch der Unauffällige auffällig wird; in *Jeder Zwecklos ist Widerstand* von Urs Feger soll eine unangepasste Gruppe von Jugendlichen eliminiert werden. Aufnahme durch die Presse: mehrheitlich negativ mit Ausnahme von Fegers Stück.

Material: .

- Erfahrungsbericht der Dramaturgie
- Urs Feger im Basler Theatermagazin
- Presse

### **Bericht des Theaters**

Wolf Jürgen Brem, Produktionsdramaturg

#### **1. Vorbereitungsphase**

##### *Voraussetzung*

Ausgangspunkt der Überlegungen für das Projekt *Neunzehnhundertvierundachtzig* war der Wunsch, noch nicht an den Basler Theatern aufgeführten begabten, in Basel lebenden Autoren die Chance einer Aufführung zu geben und so Autorenförderung zu pflegen.

Das weitgespannte Thema *Neunzehnhundertvierundachtzig* schien der Dramaturgie – im vollen Bewusstsein der spätestens zu Beginn des Orwelljahres zu erwartenden inflationären Flut von Publikationen – als Reizwort geeignet, persönliche Sehweisen der Schreibenden ohne zu grosse Einengung zu provozieren. Die Form des Einakters sollte die je-

weilige Autoren-Arbeit in überschaubaren Grenzen halten und dem Abend ein breiteres thematisches wie formales Spektrum sichern.

Nach Rücksprache mit Kritikern, die vertraut sind mit der Basler Literaturszene, lud das Theater im Frühjahr 1983 sechs Autoren zur Mitarbeit ein. Von den fünf eingereichten Exposé versprochen, nach ausführlichen Gesprächen, die Entwürfe von Claude Cueni, Urs Feger und René Regenass Realisierungschancen. Regenass war schon mehrfach (u.a. in Biel/Solothurn) aufgeführt worden; die «Neulinge» Claude Cueni und Urs Feger waren der Dramaturgie durch eingereichte frühere Stücke als Begabungen aufgefallen.

### *Stückerarbeitung*

Aufgrund der eingereichten Exposé führten ausführliche Arbeitsgespräche zwischen Dramaturgie und Autoren bei Cueni, Feger und Regenass zur Konzipierung einer ersten, einer Rohfassung. Die kritische Auseinandersetzung mit diesen Texten führte zu einer (Cueni) bis drei (Regenass) weiteren Fassungen, bis Autoren und Dramaturgie übereinstimmend von einer möglichen Arbeitsgrundlage überzeugt waren.

## **2. Produktionsphase**

### *Regiekonzept*

In diesem Stadium – Beginn der Spielzeit 1983/84 – zog die Dramaturgie den Regisseur bei, der aus der Sicht seiner Konzeption – betreffend den gesamten Abend wie auch die einzelnen Stücke – mit den Autoren an den Texten weiterarbeitete. Der für jedes der Stücke gefundene konzeptionelle Rahmen wurde nach Absprache durch die Autoren mit den nötigen textlichen Stützen versehen.

### *Technische Vorarbeiten*

Zur gleichen Zeit – etwa September 1983 – wurde versucht, den drei Autoren durch Kontakte mit den anderen Mitarbeitern des Produktionsteams (Bühnen- und Kostümbildner) und der Werkstätten Einblicke in die Arbeitsvorgänge und die Problemstellungen bei der Vorbereitung einer Aufführung zu geben.

### *Probenprozess*

Während der szenischen Proben, die im November 1983 begannen, wurden die Autoren zur Hospitanz am Arbeitsprozess zugezogen. Die Intervalle der Probenteilnahme wurden individuell nach den Erfordernissen der Textbearbeitung und je nach Arbeitsstadium abgesprochen. Urs Feger,

dessen ursprünglicher Text die meisten sprachlichen Änderungen erfahren hatte, war bei sehr vielen Proben; häufig war auch Claude Cueni zugegen, da er, wie Feger, zum ersten Mal die Realisierung eines seiner Werke auf der Bühne erfuhr. Regenass, in dessen Stück die Regiekonzeption eine zweite Ebene einzog, kam in regelmässigen Abständen, entsprechend dem Stand der Probenentwicklung.

### **3. Öffentlichkeitsarbeit**

In der letzten Phase vor der Uraufführung wurden die Autoren in die Öffentlichkeitsarbeit einbezogen. Sie schrieben Beiträge für die theatereigenen Publikationen (*Magazin*, Sonderseite in der *BaZ*, Programmheft), gaben Interviews für Vorberichte in der Basler und anderen Zeitungen, wurden per Radio (lokal und DRS) und TV vorgestellt.

Vor der Uraufführung stellten sich die Autoren in einer gemeinsamen Lesung dem Publikum vor.

In verschiedenen Diskussionen und Veranstaltungen wurden die Projekte einmalig (z.B. «Theaterwerkstatt» der VHS) oder an mehreren Abenden (z.B. in einem von der Dramaturgie geleiteten Medienkurs der Universität oder im Rahmen eines Lehrlingskurses an der Handelsschule), u.a. mit Proben- und Aufführungsbesuchen, zusammen mit den Autoren behandelt.

Am Winterthurer Theater-Mai wurden die Einakter als Gastspiel aufgeführt und während der Dramatiker-Tagung ausführlich dokumentiert. An der Diskussion nach der Aufführung konnten zwei, am Arbeitswochenende nur einer der Autoren teilnehmen.

### **4. Allgemeiner Theaterbetrieb**

Die Dramaturgie versuchte, den Autoren – insbesondere den Neulingen Cueni und Feger – Einblicke in alle Sparten und Abteilungen des Theaterbetriebes zu geben, und stand in allen auftauchenden Fragen zu Gesprächen zur Verfügung.

### **5. Nachbereitung**

Mit den drei Autoren führte die Dramaturgie nach Abschluss der Produktion individuell und kollektiv nachbereitende Gespräche. Diese zeigten, dass die Autoren – ebenso wie das Theater – sehr von der intensiven Zusammenarbeit profitierten. Das Bekanntwerden mit den Voraussetzungen und Erfordernissen einer Theaterproduktion eröffnete den Autoren wichtige Perspektiven für ihre Arbeit. Die Auseinandersetzung der Schauspieler wie des Regisseurs mit Text und Rolle

fürte den Autoren beispielsweise die Wichtigkeit einer fundierten und durchdachten Personengestaltung vor Augen. Dass die Autoren tatsächlich aus dieser Erfahrung gelernt haben, lässt sich an den inzwischen vorliegenden nächsten Stücken von Cueni und Feger deutlich ablesen. Mit unterschiedlichem Erfolg versuchten beide, ihre Figuren glaubhafter zu gestalten und vermehrt in Theatersituationen zu denken.

### **6. Zusammenfassung**

Das Verfahren der Autorenbetreuung und -förderung ist für die Dramaturgie der Basler Theater nicht grundsätzlich neu (seit Jahren gibt es ähnliche Erarbeitungsprozesse mit Basler Autoren, wie Heinrich Henkel oder Dieter Forte). Das äusserst Positive an dem Förderungsmodell ist die Tatsache, dass den Autoren für ihren Zeit- und Arbeitsaufwand ein entsprechendes Honorar gezahlt werden kann, zu dem das Theater allein aus eigenen Mitteln nicht in der Lage wäre.

Wegen der positiven und erfreulichen Erfahrungen werden die Basler Theater die Zusammenarbeit mit Claude Cueni und Urs Feger anhand ihrer neuen Stückprojekte fortführen.

*(14. August 1984)*

### **Basler Theatermagazin**

Nr. 15, Januar 1985

#### *Bei Brecht lernen*

*Herr Puntila und sein Knecht Matti* aus kollegialer Sicht...

Der junge Basler Urs Feger, der zum Projekt *Neunzehnhundertvierundachtzig* vom letzten Januar den dritten Text – *Jeder Zwecklos ist Widerstand* – beisteuerte, wurde von den Basler Theatern im Rahmen eines Förderungsmodells als «Gastautor» eingeladen. Mit 1984-Schreiber Nr. 2, Claude Cueni (*Longitudinalstudie*), teilt er sich in ein Jahresstipendium des Bundesamtes für Kulturpflege, das im Sinne der Dramatikerförderung jungen Autoren das «Schnuppern» im praktischen Theaterbetrieb erlauben soll.

Ein zentraler Teil dieses «Lernprogramms» ist die Hospitanz bei einer Produktion. Urs Feger hat sich Altmeister Bertolt Brecht ausgesucht, um bei der Umsetzung von dessen Volksstück *Herr Puntila und sein Knecht Matti* für die Stadttheater-Bühne einschlägige Erfahrungen zu sammeln. Fürs *Basler Theater Magazin* hat er einige seiner Eindrücke aus der Probenzeit zu Papier gebracht.



Basler Theater  
*Wo liegt der Hund begraben?* von René Regenass  
Darsteller: Jo Kärn, Rudolf Ruf, Thomas C. Gass  
Foto: Peter Schnetz

Basler Theater  
*Longitudinalstudie*  
von Claude Cueni  
Darsteller:  
Jürgen Stössinger  
Foto:  
Peter Schnetz



Basler Theater  
*Jeder Zwecklos  
ist Widerstand*  
von Urs Feger  
Darsteller:  
Patricia Bornhauser  
Hubert Kempter  
Peter Jecklin  
Katrin Kronberg  
Roberto Bargellini  
Thomas C. Gass  
Foto: Peter Schnetz



## *Puntila*

(ein fast objektiver Probenbericht) von Urs Feger

«Zusammenarbeit zwischen Theatern und Autoren» ist die spannende Bezeichnung für eine Förderungsleistung, die nun während zwei Jahren vom Bundesamt für Kulturpflege angeboten wurde. Dies soll nun eine unsystematische Chronik eines Teils einer solchen Zusammenarbeit sein. Der anonym bleiben wollende Autor, nennen wir ihn Fägi, vereinbart also mit den Basler Theatern, die für ihn den Förderungsantrag durchgebracht haben, an der Produktion *Puntila und sein Knecht Matti* von Brecht als Hospitant teilzunehmen.

Pflichtbewusst, wie er nun mal ist, bereitet sich Fägi auf diese schwierige Aufgabe gründlich vor. Liest Primär- (heisst das Stück) und Sekundärliteratur. Erst als er auch weiss, welche Gedanken sich Onkel Bertolt am 17.10.40 in Finnland über die «nichtaristotelische Dramaturgie» gemacht hat, wagt er sich auf die erste Probe.

Da geht er nun rein mit all der Ehrfurcht, die man vor Stars nur haben kann, und fühlt sich auch prompt erstmal angeschaut, wie ein Frühstücksei, das schon riecht (um mit Eva Puntila zu reden). Man probt die erste Szene, in der der Gutsbesitzer Puntila nach drei durchzechten Nächten im Parkhotel zu Tavasthus sich seinen Chauffeur Matti zum «Freund» macht. Fägi kann gleich brauchen, was er gelernt hat, denn er darf ersatzweise den Richter mimen, der besoffen auf einem Stuhl hängt und gleich am Anfang (Stichwort: «Reichstag») zu Boden fällt und dort bis zum Ende der Szene regungslos liegenbleibt. Es braucht nicht erwähnt zu werden, dass er diese schwere Rolle zur allseitigen Zufriedenheit ausfüllt (bei der theoretischen Vorbildung).

In erstaunlich lockerer Atmosphäre, noch von jeglicher Textkenntnis unbehelligt, schwebt «Puntila» Fritz Holzer über den mit Flaschen verstellten Tisch, kaut Hannes Granzer, als Matti, am ledrigen Imitations-Roastbeef, und bei allem Wissen um all die Hürden, die das Stück bietet, kann Fägi sich nur schlecht vorstellen, wo ernsthafte Probleme auftauchen sollten.

Regisseur Peter Lotschak zeigt sich meist in seiner besten Rolle, als liebenswerter, geduldiger Dompteur, immer einen «Schmäh» auf den Lippen. Unnachgiebig allerdings, wenn die Rahmenbedingungen fürs Theatermachen nicht erfüllt sind. Das heisst, wenn zum Beispiel die Probestühne nicht oder unvollständig umgebaut wird. Was nichts mit bösem

Willen, aber sehr viel mit apparatbedingtem Kompetenz-wirrwarr zu tun hat.

Nach knapp zwei Wochen sind alle Szenen angerissen, die Striche, die einem Brecht aus rein quantitativen Gründen aufzwingt, im grossen ganzen festgelegt, und Fägi kennt ein paar Dutzend Theateranekdoten mehr, die ihm meist Fritz beim nachprüflichen Kantinenhock erzählt. Da Stella, die Regieassistentin, eine manchmal beinahe unheimliche Zuverlässigkeit entwickelt, beschränkt sich Fägis Tätigkeit meist aufs Vertreten von «ausfallenden» Schauspielern. Eine einmalige Gelegenheit herauszufinden, warum man diesen Beruf drei Jahre lang (und wohl noch viel länger) erlernen muss.

Unvergessliche Momente: Das Aussuchen der Statisten, die dann ihrerseits auf dem Gesindemarkt vom Puntila ausgesucht werden. Wirklichkeit und Theater vermischen sich auf groteske Weise, wie da das Dutzend Mitspielwillige auf seine Tauglichkeit bezüglich Textgegebenheiten untersucht wird. Oder der Tag, an dem zum erstenmal die intime Ungemäßlichkeit der Probenbühne verlassen wird und sich die vorher geleistete Arbeit als erstaunlich brauchbar herausstellt. Oder der wohl schönste Moment für Fägi, als sich ein alter Jugendtraum erfüllt und er als Partner von Frau Duhan den Probst vertreten darf. Und die Todesangst, die Fritz dem ganzen Team einjagt, wie er halbsbrecherische Turnübungen auf einem ausgesprochen fragilen Hatelmaberg vollführt. Oder wie Hannes und Fägi tagelang ohne Rücksicht auf Verluste freiwillig in der Kantine ausschliesslich Original Pilsner trinken, weil sich die leeren Flaschen hervorragend als Requisite für die Schlusszene eignen.

Und...

Alternierend tauchen neue Probleme und neue Lösungen auf, Detailfragen werden bisweilen zu unüberwindlich scheinenden Hindernissen, die Regisseur Lotschak phonmässig zwar leise, aber Verzweiflungspirouetten drehend, aus dem Weg schafft. Viele schöne Situationen werden eingebaut, ergeben sich von selbst, eigentlich traurig, dass die meisten Zuschauer diese Feinheiten nur bemerken würden, wenn sie fehlten. Und spätestens jetzt, drei Tage vor der Premiere, hat sich wohl auch bei allen Beteiligten die Besessenheit eingestellt, ohne die (gutes) Theater nicht denkbar ist. Und wenn Fägi nach dieser Arbeit nicht mindestens doppelt so gute Stücke schreibt, dann ist wirklich Hopfen und Malz verloren.

## **Basler Theatermagazin**

Nr. 20, Juni 1985

Die nun schon seit einiger Zeit institutionalisierte «Förderung der Zusammenarbeit zwischen Theatern und Autoren» hat nicht, wie von manchen erhofft, zur Entdeckung eines bisher übersehenen Dürrenmatt oder zur Aufzucht eines Retorten-Frisch geführt. Was zumindest die Leute in diesem, unserem Land erstaunt, die davon ausgehen, dass man mit Geld alles kaufen kann, also auch Kreativität und Genie. Dafür haben die zur Förderung des einheimischen Schaffens ausgelobten Fränkli es einem satten Dutzend Schweizer Autoren ermöglicht, auf (man höre und staune) Schweizer Bühnen gespielt zu werden.

[...]

Eine Erweiterung des Horizonts, die hoffentlich zu Stücken führt, die unseren vielgeplagten Dramaturgen mehr als ein mitleidiges Kopfschütteln abnötigen. Wichtig ist für einen Autoren doch vor allem das Wissen um Grenzen und Möglichkeiten des Theaters. Und gerade dieses Wissen kann diese Lehre für angehende, diese Weiterbildung für bestandene Dramatiker auf nahezu ideale Weise vermitteln.

Fazit: Auch wenn vielleicht sensationelle Resultate (vorläufig) ausbleiben, sollte dieses Modell unbedingt weitergeführt werden, denn die Ergebnisse werden erst mittel- und langfristig erkennbar sein. Und wenn es gelingt, bestimmte Kinderkrankheiten bei den Auswahlkriterien «förderungswürdiger» Projekte auszumerzen («Fall» Hansjörg Schneider in Zürich), dann könnte dieses Modell einer Ehe zwischen Theatern und Autoren sogar noch Kinder (Stücke) hervorbringen, die so gut sind, dass die Theater in aller Welt sich ohne jede weitere Förderung geradezu darum reissen werden, Schweizer Autoren spielen zu dürfen.

*Urs Feger*

### **Presse**

Feger ist ein geborener Dramatiker. Wie manchen sehr jungen Autoren fehlt ihm noch der Stoff, der über ihn selber hinausweist. Noch hat Feger, der bereits das abendfüllende ebenfalls autobiographische Stück «Der Richter und sein Sohn» beim Basler Theater liegen hat, sich nur mit der Welt und den Menschen beschäftigt, die ihn selber problematisiert haben. Wenn er – das wird bald geschehen – über diesen Kreis hinausgelangt, dann wird man Bedeutendes an Zeitkritik von ihm hören.

*(Rolf Hochhuth, Die Weltwoche, 2. Februar 1984)*

Wenn das vom Bundesamt für Kulturpflege praktizierte «Modell zur Förderung der Zusammenarbeit zwischen Autoren und Theatern» nichts Erfreulicheres hervorbringt als derart verquälte Fingerübungen, muss über seine Tauglichkeit wohl weiter nachgedacht werden.

(Peter Meier, *Tagesanzeiger Zürich*, 31. Januar 1984)

1984/85 **Claude Cueni** mit «U2»

Das Stück kam in Basel nicht zur Aufführung, dafür im August 1985 in Bonn, eine Hörspielfassung unter dem Titel *Parkgarage* wurde 1986 von Radio DRS gesendet.

Material:

– Erfahrungsbericht der Basler Dramaturgie

### **Bericht des Theaters**

von Hartwin Gromes

[...]

Diesmal wollten wir mit Claude Cueni einen Schritt weitergehen und ihm ermöglichen in enger Verbindung mit den Basler Theatern ein abendfüllendes Stück zu schreiben.

Vom Exposé bis zum fertigen Stück haben wir die verschiedenen Phasen von *U2 oder Die Katastrophe sind wir* begleitet. Die Zusammenarbeit zwischen Autor und Bühne hat sich für einmal ganz direkt auf das Stückprojekt bezogen. Arbeits- und Funktionsweise eines Theaters bzw. seiner Produktionsabläufe waren Claude Cueni ja schon bekannt.

Das Stück gelangte nicht in Basel zur Aufführung, weil sich Autor und Theater nicht über die Aufführungsmodalitäten einigen konnten.

[...]

Wir glauben trotzdem, dass der Dramatiker-Förderungsbeitrag sinnvoll angewendet ist, wenn einem jungen noch unerfahrenen Autor die Möglichkeit gegeben wird, relativ unbelastet von materiellen Sorgen, ein Stück zu schreiben und er dies in enger Verbindung mit einem Theater tun kann. Dabei muss immer einkalkuliert werden, dass das so entstandene Stück den Ansprüchen des Theaters unter Umständen nicht entspricht. Dies war bei uns der Fall.

(24. Oktober 1985)

#### **4. Stadttheater Chur**

Spielzeit 1984/85

Autorin: **Ingeborg Kaiser**

*Ingeborg Kaiser* lebt in Basel, sie war Journalistin, hat Hörspiele verfasst, diverse Kurzgeschichten und Lyrik veröffentlicht. Für *Am Freitagabend* erhielt sie 1983 den 1. Preis im Dramenwettbewerb der Gesellschaft Schweizerischer Dramatiker.

*Freitagabend – Zweiter Teil*  
Uraufführung: 21. März 1985  
Inszenierung: Wolfram Frank  
Ausstattung: Adrian Fry

*Freitagabend – Zweiter Teil* knüpft an ihr früheres Stück *Am Freitagabend* an (Uraufführung: 24. November 1983 noch vor dem Förderungsmodell). Ein Ehepaar lebt sich auseinander, nachdem ihr Sohn ermordet wurde; vom Kriminalfall zum Ehekonflikt. Aufnahme durch die Presse: im Gegensatz zum ersten Stück eher gedämpfter Applaus.

Material:

- Bericht von Wolfram Frank und Hans Henn
- Bericht von Ingeborg Kaiser
- Presse

#### **Bericht der Autorin Ingeborg Kaiser**

[...]

Schon im Sommer, beim Schreiben meines Exposés zu *Freitagabend, zweiter Teil*, war mir klargeworden, dass sich die Dramatik ins Innere der Figuren verlegt hat, das «Szenar Theater» nicht voll ausgeschöpft werden konnte. Für mich war dieser Aspekt reizvoll, eine Möglichkeit von konventionellen Theaterwegen abzuweichen, dem vorgegebenen Stoff gemäss weiterzuarbeiten, mit Sprache die dramatische Intensität herzustellen: umgesetzt in zwei Monologsträngen, die im Wechsel bzw. mit Überschneidungen verlaufen sollten, den Spannungsbogen bringen müssten.

Eine erste Fassung wurde in Abständen Wolfram Frank zum Begutachten gegeben, unter Berücksichtigung seiner Anmerkungen eine zweite Fassung erstellt, diese weiter überarbeitet. Nebenbei entstand – als Zwischenszene gedacht – eine Szene mit Jugendlichen (drei Fassungen), auf die später verzichtet werden konnte.

Der kontinuierliche Arbeitsdialog mit der Dramaturgie, Wolfram Frank, war einerseits Erschwernis im Arbeitsprozess, andererseits ein wichtiges und notwendiges Korrektiv. Angemerkt sei, dass Wolfram Frank in seinem Arbeitsbereich ohnehin überlastet, das Autorenprojekt als zusätzliche Aufgabe übernommen hat.

Auch waren für die Realisierung unseres Projektes kaum Mittel vorhanden. Eine dritte Figur in *Freitagabend, zweiter Teil* hätte beispielsweise schon Finanzierungsprobleme ausgelöst. Die Beschränkung ist für jeden, der am kleinsten und südlichsten Theater der Schweiz arbeitet, eine tägliche Herausforderung zu mehr Fantasie, mehr Leistung, mehr Qualität.

Als Hausautorin hatte ich die Möglichkeit die Proben zu allen Produktionen am Theater zu besuchen. Lernte dabei die unterschiedlichen Arbeitsmethoden der Regisseure Guido Huonder, Michael Oberer und Günter Wissemann kennen, mit Stücken von Dario Fo, Eugène Labiche, Harald Müller, Tennessee Williams sowie Bernard Shaw und Nikolaus Lenau, im Rahmen der Faust-DonJuan-Trilogie des Hauses. Dabei war ich nicht ausschliesslich in der Statistenrolle, sondern hatte Gelegenheit zur Auseinandersetzung mit den Regisseuren und ihren Regiekonzepten.

Erstmals erlebte ich eine Spielzeit 84/85 lang die Theaterarbeit aus der Perspektive der Theatermacher. Der Vorteil eines kleinen Theaters ist seine Überschaubarkeit. Als Hospitantin war es mir möglich in alle Bereiche einzusehen, in Gesprächen mit Schauspielern, Bühnenbildnern, der Kostümbildnerin, den Beleuchtern, Bühnenarbeitern ebenso mit der Direktion des Hauses die Praxis mit-zu-erleben. So vielseitig und intensiv, dass ich im Augenblick noch nicht ermessen kann, wie weit meine künftige Arbeit davon beeinflusst sein wird.

Neben den Probenbesuchen und verschiedenen Öffentlichkeitsarbeiten blieb meine wichtigste Arbeit *Freitagabend, zweiter Teil* sowie Tagebuchnotizen zur Theaterarbeit und meinem Aufenthalt in Chur.

Obwohl in keiner Weise bedrängt, kam ich in einen Leistungszwang etwas fertigbringen zu müssen, für das ich honoriert wurde. Entsprechend frei fühlte ich mich nach Ablauf des Vertrages, obwohl der verlängerte sechste Monat in Chur – die Premiere verschob sich auf den 21.3. – auf eigene Rechnung ging.

Rückblickend sehe ich *Freitagabend, zweiter Teil*, als Beispiel einer geglückten Zusammenarbeit zwischen Theaterpraktikern und Autoren, sehe neben den üblichen Widerständen und Schwierigkeiten im Verlauf der Arbeit, den wesentlich grösseren Arbeitsaufwand bei einer Uraufführung, ebenso die notwendige Geduld und Zähigkeit aller daran Beteiligten.

## **Bericht des Theaters**

von Wolfram Frank/Hans Henn

**1.** Wie wir im letztjährigen Antrag zur Unterstützung eines Projektes im Rahmen der Autorenförderung des Bundesamtes für Kulturpflege ausführten, hatte die Uraufführung von *Am Freitagabend* im November 1983 und die damit verbundene Auseinandersetzung mit der Autorin, Ingeborg Kaiser, sowohl dem Theater als auch ihr zahlreiche Impulse vermittelt und den Wunsch entstehen lassen, die Zusammenarbeit weiterzuführen und zu intensivieren. Im Gefolge verschiedener Publikumsdiskussionen nach Aufführungen ihres Stückes *Am Freitagabend* – insbesondere nach Gesprächen auf dem Winterthurer Theatermai und mit dem Initiator dieser Veranstaltungen, Direktor Grieder – änderten wir unser ursprüngliches Vorhaben, Ingeborg Kaiser zu bitten, ein Jugendstück für das Stadttheater Chur zu erarbeiten, dahingehend, eine Fortführung von *Am Freitagabend* anzustreben. Also den Versuch zu unternehmen, nicht nur die Zusammenarbeit mit einem Autor fortzusetzen, sondern auch die Auseinandersetzung mit einem Stoff dieses Autors. Bisher sind wenige Versuche in dieser Richtung unternommen worden, so dass wir uns unserer Unternehmung als eines Experimentes bewusst waren.

Ein Stück fortzusetzen heisst, die normalen Produktionsverhältnisse eines Theaters zu durchbrechen, die in der Regel diskontinuierlich verlaufen (ein Stück löst das vorhergehende ab) und die Diskontinuität durch eine ungewohnte Kontinuität zu ersetzen. Diese Kontinuität der Fortsetzung ermöglicht eine grössere Überprüfung des Produkts, das mit seinen Voraussetzungen, dem 1. Teil des Stückes, verglichen und gemessen werden kann. Nicht nur für die Theaterproduzierenden vermag sich daraus eine aufschlussreiche Erfahrung ergeben, sondern auch für das Publikum, das, gleichermassen mit den Voraussetzungen einer Arbeit bekanntgemacht, seine eigene Wahrnehmung überprüfen kann und die Ergebnisse der Weiterführung des Stückes mit seinen eigenen Überlegungen und Fantasien vergleichen kann.

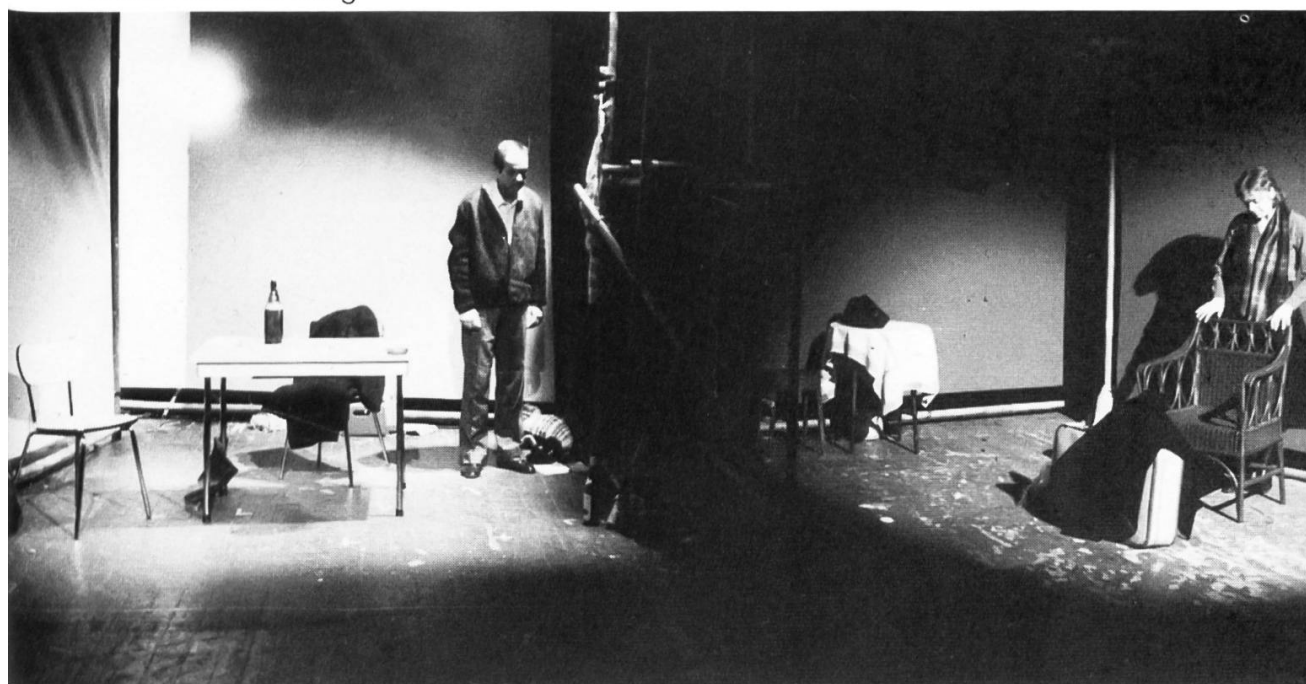
**2.** Der Arbeitsprozess zwischen Ingeborg Kaiser und mir litt – worauf sie auch hinweist – an meiner Arbeitsüberlastung. Zwar führten wir bereits ab Juni 84 Gespräche zum Stück und den Figuren, aber es war nie möglich, sich ausschliesslich für einige Tage zu Arbeitsgesprächen zu treffen. Ein Teil dieses Minus geht sicher zu Lasten der saisonalen und per-

sonalen Struktur des Stadttheaters Chur, aber mir scheint, dass sich in solchen Arbeitsengpässen ein Problem abzeichnet, das – aus der Situation der Dramaturgien überhaupt heraus –, sich immer wieder als schwer bewältigbar erweisen wird.

**3.** Zusammenarbeit mit einem Autor und Inszenierungen sind nicht nur Arbeitsprozesse, es sind zugleich auch mit grossen Emotionen besetzte Vorgänge. Ein Autor trägt sein eigenes in diese Prozesse hinein, sein Stück, seine Arbeit; ebenso die Schauspieler und der Regisseur. Ich glaube, es ist unumgänglich, dass die Begegnung zwischen einem Autor und den Theaterschaffenden immer auch den Charakter eines Zusammenstosses hat. Was an emotionalen Ereignissen während einer Produktion geschieht, ist eigenster Besitz der Betroffenen und vielleicht gerade der persönliche Gewinn. Die Bezüge zwischen Autor und Theaterschaffenden können nicht alleine auf der Ebene des Arbeitsverlaufes, der Sachen, begriffen werden; ebenso spielen sich darin menschliche Erkundungen, Bewegungen des Aufeinander-Zugehens und Weggehens, «Stücke» innerhalb des Stückes ab.

Ich erwähne das, weil die geplante (oder durchgeführte?) Verminderung der Autorenförderung diese Beziehungen gerade wieder auf die von Sachen reduziert.

Stadttheater Chur  
*Freitagabend – Zweiter Teil* von Ingeborg Kaiser  
Darsteller: Siegfried Duhnke, Skil Kaiser  
Foto: Peter de Jong



Die Beziehungen zwischen Autor und Theater haben auch etwas mit gegenseitiger Weiterbildung zu tun – und das tut not. Gerade einem Theater – es kommt selten genug einmal einer von draussen herein – und der Autor ist der, der von draussen kommt.

**4.** Gerade in diesem Sinne hat Ingeborg Kaiser Recht auf unsere Dankbarkeit nicht nur dafür, dass sie ein Stück für uns geschrieben hat, sondern auch für ihre fast spielzeitlange Begleitung unserer Arbeit mit ihren Gedanken und Fantasien, ihren Hoffnungen und Warnungen.

Ein Hausautor ist nicht nur Mitarbeiter eines Theaters, zu einem Teil bleibt er Zuschauer, der das Theater wieder verlassen wird, der also jene Verbindung nach draussen ist, die für das Theater so wichtig ist, weil sie auch den Zuschauer überhaupt repräsentiert und die Anonymität des Teiles des Theaters, der die Menschen jenseits der Rampe sind, transparenter macht. Der Hausautor sollte wieder als notwendig und unverzichtbar zum Theater gehörend angesehen werden – er ist es.

**5.** Ingeborg Kaiser war wesentlich an der Veranstaltungsreihe *Gespräche über Graubünden* beteiligt, sie hat die Autorenlesungen von P.O. Chotjewitz und Harald Müller betreut und eingeleitet, an den Veranstaltungen des Theatercafés mitgearbeitet usw. Ihre Mitarbeit hat manche dieser Veranstaltungen überhaupt erst ermöglicht.

Sie hat nebenbei ein *Tagebuch* über ihre Churer Zeit und den Verlauf des Projekts geführt, das in Auszügen im ebenfalls weitgehend von ihr redigierten Programmheft zur Uraufführung, dem 4. Churer Autorenheft, enthalten ist.

***Hinweis der Redaktion:***

*Das Tagebuch wurde auszugsweise auch abgedruckt in der Bündner Zeitung vom 21.3.1985. Für einen Nachdruck an dieser Stelle ist der Text jedoch zu sehr direkt auf das Stück bezogen.*

## **5. Stadttheater St. Gallen**

Spielzeit 1983/84

Autor: **Markus Michel**

*Markus Michel*, geboren 1950, lebt in Bern, hat verschiedene Theaterstücke geschrieben, Hörspiele und Prosa.

*Hilde Brienz*

Uraufführung: 21. Januar 1984

Inszenierung: Frederik Ribell

Bühnenbild: Karin Fleig

Kostüme: Johanna Weise

*Hilde Brienz*, ein Stück Schweizer Geschichte, handelt nur am Rande von politischen Ereignissen, erzählt hauptsächlich von einer jungen Frau, die zu neuen Ufern aufbrechen will, letztlich aber an der Gesellschaft scheitert.

Aufnahme durch die Presse: mehrheitlich Verriss.

Material:

- Bericht von Frederik Ribell
- Zeitungsbeitrag von Markus Michel

### ***Bericht des Theaters***

Meine bereits zweite Zusammenarbeit mit dem Autor hier in St. Gallen war ausserordentlich interessant und aufschlussreich. Michels schwierige szenische Erzähltechnik konnte in dieser Arbeit ihre Qualitäten ausweisen sowie auf die Schwierigkeiten der Verwirklichung stossen. Michel hat sehr lebendig und seine Arbeit verbessernd mitgearbeitet.

*(29. Juni 1984 – ungekürzt)*

*gez. Frederik Ribell*

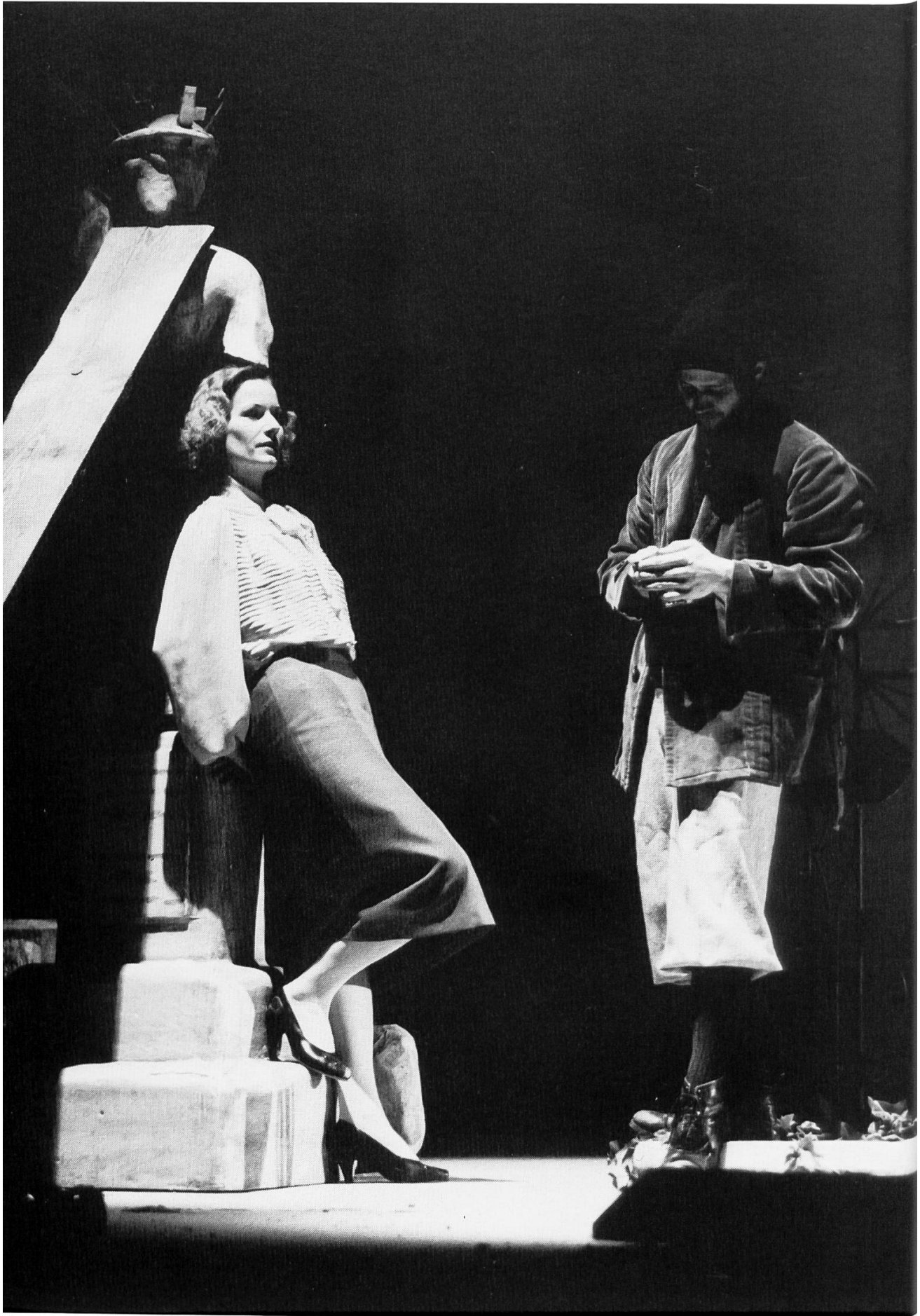
### ***Zeitungsbeitrag von Markus Michel***

*Berner Zeitung*, 13. Oktober 1984

«Sowohl beim Stadttheater St. Gallen als auch beim Strassentheater Strabanden war ich nur «Hausautor» während den Proben meines Stückes; meine Erfahrungen beruhen also in beiden Fällen ausschliesslich auf einer Produktion, es fehlen die Kontinuität, die Erfahrung mit andern, nicht selbstverfassten Stücken.

Ich habe denn auch Hausautor in Anführungszeichen gesetzt, da ich in diesem Fall wohl kaum von Hausautor sprechen kann. Trotzdem finde ich es wichtig, nicht nur an der Premiere meines Stückes dabei zu sein, sondern auch den Probenprozess mitzuverfolgen und so weit als möglich daran teilzunehmen.

Sicher geht es nicht darum, dem Regisseur hineinzureden oder dem Schauspieler vormachen zu wollen, wie er spielen soll. Aber ein Theaterstück ist ja nicht einfach eine Ausgeburt



oder ein Geniestreich am Schreibtisch, es lebt erst auf der Bühne.

Natürlich sind der Mitarbeit eines Autors an der Probenarbeit schon allein durch den Produktionszwang Grenzen gesetzt, die von Theater zu Theater variieren. Grenzen gesetzt sind ihm aber auch durch seine eigene praktische Bühnenerfahrung, respektive Unerfahrenheit.

Insofern lohnt es sich für ihn bestimmt, an der Bühnenrealisierung von andern, nicht von ihm verfassten Stücken, an die er unvoreingenommen herantreten kann, teilzunehmen. Eine Auseinandersetzung mit seinem eigenen Stück ist wohl immer auch mehr oder weniger schmerzhaft.

Es wird auch niemand verwundern, dass meine Erfahrungen beim Stadttheater St. Gallen und bei den Strabanzern verschieden waren: hier das grosse, subventionierte Theater mit seinem Apparat, dort die kleine Wanderbühne, wo die Schauspieler zusammen mit dem Regisseur und dem Musiker vor der Vorstellung die Bühne aufbauen und auch während der Vorstellung zwischen ihren – da sie mehrere Rollen übernehmen müssen – vielen Auftritten noch als Bühnenarbeiter und Requisiteur tätig sind.

Aber gerade die Erfahrungen sowohl mit einer grossen als auch mit einer kleinen Bühne mit ihren unterschiedlichen Mitteln und Möglichkeiten sind sehr wichtig.

Bei den Strabanzern hatten die Schauspieler das Stück mitausgewählt, Zusammenarbeit mit dem Autor war von allen erwünscht, die endgültige Fassung sollte während den Proben entstehen, das Ensemble war klein: ein Regisseur, zwei Schauspielerinnen, ein Schauspieler, ein Musiker; es waren also völlig andere Voraussetzungen als im Stadttheater St. Gallen, wo, abgesehen von all den Mitarbeitern hinter der Bühne, 15 Schauspielerinnen und Schauspieler mitwirkten.

Natürlich war bei den Strabanzern trotzdem nicht alles reiner Sonnenschein. Wenn ich nach einer Abwesenheit zur Probe kam, hatte ein Schauspieler plötzlich irgend einen neuen Text eingebaut, der mir die Haare zu Berge stehen liess und den ich nach einigem Hin und Her wieder streichen durfte, manchmal akzeptierte. Oder der Regisseur hatte inzwischen eigenwillig etwas umgearbeitet, und ich fragte mich, wozu

Stadttheater St. Gallen  
*Hilde Brienz* von Markus Michel  
Darsteller: Heilwig Pfanzelter, Andreas Müller  
Foto: Gallus Moser

ich dann überhaupt herkomme; es gab schöne Kräche, aber schliesslich einigten wir uns, vor allem aber wurden vom Regisseur wie von den Schauspielern immer wieder Abänderungsvorschläge eingebracht, die wirklich gut waren und worauf ich wahrscheinlich allein gar nicht gekommen wäre.

Beim Stadttheater St. Gallen war eine enge Zusammenarbeit mit dem ganzen Ensemble bei der relativ grossen Anzahl der Mitwirkenden schon schwieriger, intensive Gespräche führte ich hauptsächlich mit dem Regisseur nach den Proben in den Kneipen der Altstadt.

Ein Schauspieler brachte mir aber auch zu einer Szene, die geändert werden musste, Materialien mit, obwohl es nicht seine eigene Rolle betraf, was mich umso mehr freute, weil es einfach um die Sache ging. Eine verstärkte Zusammenarbeit in dieser Richtung würde ich mir sehr wünschen.

Sicher, es gab bei beiden Theatern Momente, wo ich mir schon als Fremder vorkam. Eine Zusammenarbeit müssen beide Seiten, Autor wie Theater, lernen; profitieren werden ebenfalls beide Seiten und die Zuschauer.»

1984/85 wird **Markus Michel** erneut vom BAK unterstützt, diesmal für sein Stück *Münsterglockes Spiegelbruch* mit der Theatergruppe Strabanzen.

Aufführungen: Juni/Juli 1984

Regie: Franz Weber

*Münsterglocke Spiegelbruch* ist die humorvoll verpackte und aktualisierte Form des «Erkenne dich selbst».

Aufnahme durch die Presse: Erfolg

Material:

– Zeitungsbeitrag von Markus Michel (siehe schon bei Hilde Brienz)

## **6. Theater am Neumarkt, Zürich**

Spielzeit 1983/84

Autor: **Lukas B. Suter**

Spielzeit 1984/85

Autor: **Peter Jost**

**Lukas B. Suter**, geboren 1957 in Zürich, hat verschiedene Regie-Assistenzen in der Schweiz und in Deutschland gemacht.

*Schreibers Garten* ist sein erstes Bühnenstück, er erhielt dafür den Mühlheimer Dramatikerpreis 1984.

*Schreibers Garten*

Uraufführung: 23. Februar 1984

Inszenierung: Peter Schweiger

Bühnenbild: Ruedi Schärer (nach einer Idee von Peter Schweiger und Lukas B. Suter)

Kostüme: Lore Haas

Dramaturgie: Manfred Weber/Lukas B. Suter

*Schreibers Garten* – im Mittelpunkt steht die historische Figur des als Psychopath bekannten Daniel Paul Schreber, der versuchte, ein krankhaftes Wahnsystem als wissenschaftliche Welt- und Gotteserkenntnis darzustellen.

Aufnahme durch die Presse: grosser Erfolg!

Material:

- Bericht von Lukas B. Suter (plus Nachtrag, Brief Juni 1986)
- Presse

### **Bericht des Autors Lukas B. Suter**

Kurz nachdem Peter Schweiger im Sommer 1982 als Direktor ans Neumarkttheater berufen wurde, beschlossen wir, Schweiger und ich, dass er mein Stück *Schreibers Garten* in seiner ersten Saison am Neumarkt inszenieren sollte. Allerdings, uns beiden war das klar, der damals vorliegende Text war zu lang und überdies in dieser Form für das Neumarkt unspielbar. Wir einigten uns nicht nur darauf, dass ich in Zusammenarbeit mit dem Regisseur eine neue, «neumarktgerechte» Fassung erarbeiten würde, sondern auch auf meine Mitarbeit bei ihrer Realisierung. Anfangs 1983 setzten wir uns zusammen und diskutierten intensiv zwei Wochen lang den Text. Danach schrieb ich in achtwöchiger Arbeit die Fassung von *Schreibers Garten*, die dann vom Suhrkamp-Verlag unter Vertrag genommen wurde und am 23. Februar 1984 in Zürich ihre Uraufführung erlebte. Im Winter 1983 diskutierten wir, Schweiger, der Hausdramaturg, die Ausstatter und ich, Regiekonzeption und Besetzung, wobei Schweiger und ich uns schon früher geeinigt hatten, Klaus Henner Russius für die Hauptrolle zu verpflichten. Am 2. Januar 1984 begannen die Proben.

Ein allgemeines Muster für die Zusammenarbeit zwischen ei-

nem Autor und einem Theater gibt es gewiss nicht. Zweifels- ohne aber sind dabei beide Seiten besonders gefordert. Um hier nur für den Autor zu sprechen: dieser muss nicht nur wil- lens sein, Konzessionen an die sachlichen Gegebenheiten eines Theaterbetriebes zu machen, sondern auch von seinen Vorstellungen zu abstrahieren, seinen Text als Material für praktische Theaterarbeit zu betrachten und ihn als solches den Theatermachern zur Verfügung zu stellen. Die Zusam- menarbeit mit dem Theater am Neumarkt wurde durch die Erfahrungen, die ich als Regieassistent in der Schweiz und der BRD gesammelt habe, erleichtert. Wir hatten eine ge- meinsame Sprache, die es uns ermöglichte, zum Teil auch recht harte Auseinandersetzungen streng sachbezogen zu führen. Alle an dieser Produktion Beteiligten hatten dabei das gemeinsame Ziel, den Text in eine für das Neumarkt adäquate theatralische Form umzusetzen. Dabei waren die Probleme, die es zu bewältigen gab, nicht nur inhaltlicher und schauspielerischer, sondern auch technischer Art. Uns allen war von Anfang an klar, dass *Schreibers Garten* die Kapazität des Neumarkts bis zum Äussersten beanspruchen würde.

Für den Autor hat sich das Wagnis der Zusammenarbeit mit einem Theater gelohnt. Am Neumarkt ist nicht nur eine er- folgreiche Aufführung zustande gekommen, sondern auch, und das zählt vor allem, eine Aufführung, die im Rahmen der gegebenen Möglichkeiten dem Text, wie ich meine, vorbild- lich gerecht wird. Ich habe dafür Peter Schweiger, dem En- semble und der Technik des Neumarkts zu danken. Ebenso danke ich dem Bundesamt für Kulturpflege, das mit seinem Autorenstipendium die Zusammenarbeit zwischen dem Neumarkt und mir finanziell ermöglicht hat.

*(5. April 1984)*

## **Presse**

### ***Auf Anhieb ein starkes, bühnenwirksames Stück***

...Allgemein herrschte der Eindruck vor, hier sei einem erst 26jährigen Autor auf Anhieb ein starkes, enorm bühnenwirk- sames Stück gelungen.

Mit «Schreibers Garten» erging es mir eigenartig: Als ich vor zwei Wochen im umfangreichen Typoskript zu blättern be- gann, kam mir das Werk wirr und unausgegoren, überladen vor. Wie ich es später in einem Zug durchlas, imponierte mir bereits die Konsequenz, mit der der noch junge Verfasser das anspruchsvolle Thema anging und dabei den einmal

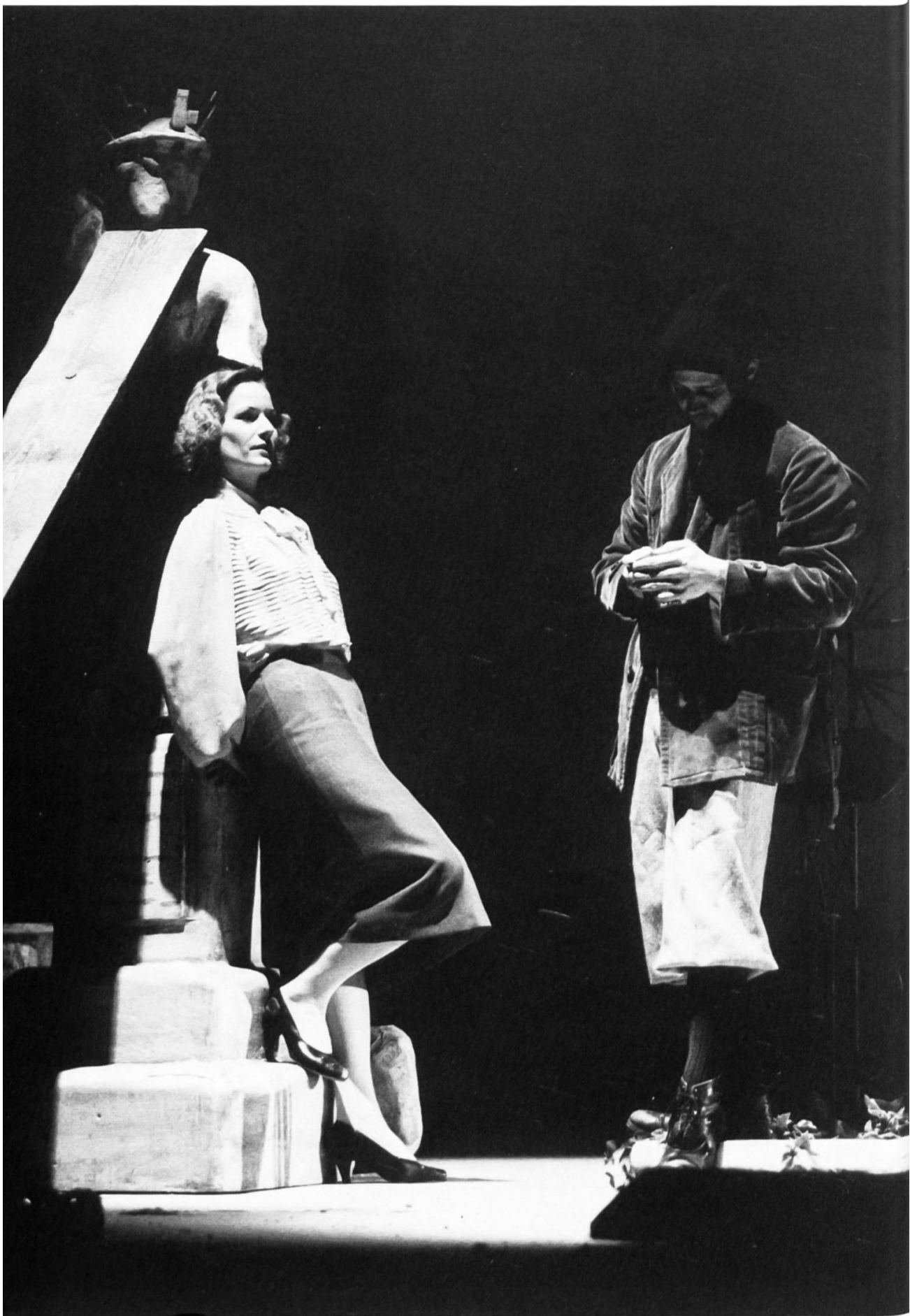
angeschlagenen Ton durchhielt; nach wie vor befremdeten mich indes gewisse krasse Texte und Bilder, und ich fragte mich, was es denn bringe, wenn man Leben und Leiden des Daniel Paul Schreber (1842–1911) auf die Bühne bringe, nachdem dessen «Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken» ja im Buchhandel erhältlich sind. Erst als ich dann am Freitag vor einer Woche eine Durchlaufprobe auf der Bühne sah, überzeugte mich das Werk (und die ihm adäquate Interpretation durch das Neumarkt-Team) sowohl durch seine Substanz als auch durch seine theatralische Spielbarkeit. Hier begriff ich wieder einmal, dass ein Textbuch bloss eine Partitur ist, die auf der Bühne erst Leben gewinnt.

### *Sicherer Zugriff*

Vorausgesetzt, die Vorlage liefere dafür das geeignete Material! Und das tut «Schrebers Garten» nun in so reichem Masse, dass man, anderer dramatischer Gehversuche und Fingerübungen einheimischer Autoren eingedenk, über den

Theater am Neumarkt  
*Schrebers Garten* von Lukas B. Suter  
Darsteller: Klaus-Henner Russius, Helmut Vogel  
Foto: Cristina Zilioli





1. Die Endfassung von *Schreibers Garten* würde auch ohne finanzielle Unterstützung so aussehen, wie sie heute gedruckt ist; und das Stück wäre, auch ohne Förderung, am *Neumarkt* inszeniert worden – und zwar so, wie es inszeniert worden ist.
2. Jeder braucht Geld, um zu leben. Also auch der Stückeschreiber. Das ist zwar eine abgedroschene Binsenwahrheit, aber trotzdem nicht zu widerlegen. Dramatikerförderung ist darum eine Notwendigkeit, auch wenn
3. der Stückeschreiber gut daran tun wird, sein Selbstvertrauen nicht aus der Höhe der Stipendien, in deren Genuss er kommt, sondern aus der Höhe der Tantiemen, die sein Verlag ihm auszahlt, zu beziehen.
4. Dramatiker lassen sich, genau so wenig wie Romanciers oder Lyriker, züchten wie exklusive Rosen oder ganz communes Federvieh.
5. Stückeschreiber sollten sich in erster Linie als Schriftsteller begreifen, die, selbst auf die Gefahr hin, dass die Tantiemen spärlicher fließen oder gar versiegen, das zu schreiben haben, was ihnen unter den Fingern brennt, und nicht als Textlieferanten fürs Theater. Denn
6. der Stückeschreiber verrät sich selbst, wenn er den Theatern nach dem Mund schreibt. Er wird sich immer wieder fragen müssen, ob seine Stücke dem Theater nicht gerecht werden, oder das Theater seinen Stücken nicht gerecht wird.
7. Dass der Stückeschreiber etwas vom Theater versteht, ist für seine Arbeit eine Selbstverständlichkeit, genau so wie die Beherrschung der Grammatik.
8. Stücke, die dem Theater keinen Widerstand entgegenzusetzen, interessieren mich nicht.
9. Die Bindung an ein Theater kann für den Stückeschreiber fruchtbar sein, aber genau so gut auch einengend und hinderlich. Der Stückeschreiber wird sich genau zu prüfen haben, welchen Weg er wählt.
10. Auch Dramatik ist Literatur. Wenn der Romanschreiber für sein Romanprojekt gefördert wird, soll der Stückeschreiber auch für sein Stückprojekt gefördert werden, losgelöst von einem Theater, das sich mit der Förderung gleichzeitig eine Uraufführung einkaufen will. Denn

**11.** das Problem des Stückeschreibers besteht weniger darin, dass seine Stücke uraufgeführt werden, sondern: wo sie uraufgeführt werden. Und: von wem. Und: dass sie nachgespielt werden.

**12.** Schlussfolgerung: auch das Notwendige muss kritisiert werden. Mit den besten Grüßen

*Ihr Suter*

*16. Juni 1986*

Autor: **Peter Jost**

*Peter Jost*, verschiedene Regie-Assistenzen.  
Sein Stück *Endlose Strände mit jubelnden Völkern* wurde bisher noch nicht aufgeführt.

Material:

- Bericht Peter Schweiger
- Bericht Peter Jost

### ***1984/85: Begleitbrief des Theaters***

als beilage sende ich ihnen den bericht von peter jost, der seine gedanken zur autorenförderung enthält. ergänzend möchte ich ihnen sagen, dass peter jost in der zeit von oktober bis dezember 1984 vornehmlich in der dramaturgie gearbeitet hat (mitherausgabe von monatsbulletins und presse- sowie schulinformationen), und dass er von märz bis mai 1985 als regieassistent in der produktion *der menschenfeind* von h. m. enzensberger beschäftigt war. in der zwischenzeit hat er uns eine erste fassung seines stückes vorgelegt, anfang dieser saison eine (unvollständige) zweite version, mitte oktober war die fertige letzte fassung versprochen. da sie nicht ganz fertig geworden ist, verschieben wir die produktion des stückes, das nun *endlose strände mit jubelnden völkern* heisst, auf die saison 1985/86.

*(peter schweiger)*

p.s. lukas suter hat in einem gespräch einmal formuliert, dass die autorenförderung auch darin bestehen könnte, den betreffenden einfach auf reise zu schicken: zu den besten und interessantesten theateraufführungen europas.

### ***Bericht des Autors Peter Jost***

Die Realisierung meines Stückes am Theater am Neumarkt wird sich in die nächste Spielzeit hineinziehen. Ich denke, dass die wichtigsten Erfahrungen noch vor mir liegen. Unabhängig davon habe ich die Modellstatuten (Stand Herbst

1984) nochmals durchgelesen. Dabei bin ich auf einen provozierenden Satz gestossen.

«Dabei geht es nicht in erster Linie darum, dass die Autoren während der Zeit des Stipendiums ein eigenes Projekt realisieren, sondern, dass sie kennenlernen, wofür Dramatiker eigentlich schreiben.» Bis jetzt habe ich die Dramatik als jene Literaturgattung angesehen, in der unversöhnliche Widersprüche auf möglichst unerschrockene Weise vorangetrieben werden. Deshalb wird sie in unserem geistigen Klima auch weiterhin ein Fremdkörper bleiben. Ich werde den Verdacht nicht los, dass auch in diesem Modell uns höflichen jungen Frauen und Männern das Wort geredet wird, die, ohne Stück in den Händen, erst einmal lernen sollen, dass die Bühne 7×12 m misst.

Wir gehen nach Hause und schreiben ein Stück 7×12 m.

Ich möchte dafür bezahlt werden, ein Stück zu schreiben, und ich bin dankbar für die unerwartete Unterstützung. Doch was nützt meinem Schreiben das Wissen um die beschränkten Mittel?

Virtuos bin ich nicht, wenn ich eingeschüchtert die beschränkten Mittel berücksichtige, virtuos werde ich erst, wenn es mir gelingt, für mein Stück beschränkte Mittel einzusetzen.

Die Theaterwirklichkeit, die am Schreibtisch zur geistigen Wirklichkeit werden kann, bringt das Stück um seine Brisanz. (Als Regieassistent habe ich mich oft instinktiv geweigert, allzu sehr in die Produktionsbedingungen zu blicken.)

Ich bin froh, meine Isolation aufbrechen zu können. Ich bin froh, als «Hausautor» und nicht als Hausierer in einem Theater ein- und auszugehen. Doch wäre für mich eine Anstellung ohne Knochenarbeit an einem Stück undenkbar. Ich muss zunächst von mir das Unmögliche verlangen, bevor ich an der Hand zum Möglichen geführt werde. Die produktiven Widersprüche gleiten sonst leicht in eine Lethargie. Ich glaube, solche Forderungen sind in einer Zeit ohne Stücke notwendig. Mir ist klar, dass einige gute Stücke vom Bau kommen, doch geht es mir bei dieser Beschreibung um eine psychische Haltung, weniger um das Handwerk. Für uns existiert keine Morphologie, wir schöpfen nicht aus der Fülle neuer Stücke, wo die Wahrscheinlichkeit gross wäre, dass die Funken überspringen würden.

Einzig die Frechheit hat eine Chance.

Ohne «opportunistische Schönfärberei» glaube ich für meine Auffassung am Theater am Neumarkt sehr gute Bedin-

gungen gefunden zu haben. (Und hier möchte ich gleich eine meiner Behauptungen widerlegen. Indem ich wusste, welcher Schauspieler für welche Rolle vorgesehen war, wurde ich auch dazu verführt, gewisse Rollen in eine ungeahnte Richtung auszuweiten. Positiver Einfluss der Theaterwirklichkeit. In dieser Hinsicht gab es gewiss auch negative, doch sind sie mir bis auf eine Ausnahme nicht so bewusst.) Ich fand geduldige Menschen, und diese Geduld war für mein Projekt in den letzten Tagen lebensnotwendig. Ich schrieb an einer Fassung, von der ich selber enttäuscht war, die ich aber verteidigen musste, um überhaupt noch die Gelegenheit zu haben, eine andere zu schreiben. Ich war in einem Zwiespalt, den ich nicht äussern konnte. Ich beanspruchte Geduld und viel Einfühlung dazu.

Für den Hausautor gibt es keinen vorgegebenen Platz. Er muss ihn sich selber schaffen. Doch dürfen wir eines nicht aus den Augen verlieren: Wir wollen in erster Linie schreiben und müssen auch vom heimlichen Wunsch geschützt werden, dass es andere für uns tun.

*(22. Oktober 1985)*

## **Kleinere Theater und freie Gruppen**

---

### **1. Claque, Theater der Region, Baden**

Spielzeit 1983/84 sowie 1984/85

Autor: **Res Bosshart**

*Res Bosshart* war von Januar 1983 bis Ende der Spielzeit 1984/85 Dramaturg bei der Claque Baden.

1983/84: kein Stück erarbeitet (dafür Assistenzen, Regie, Dramaturgie).

1984/85

*Das Ohrloch*

Uraufführung: 17. Januar 1985

Regie: Paul Weibel

*Das Ohrloch* – Grundidee: ein öffentlicher Raum, ein Mikrofon und Menschen, ein «offenes Mikrofon für eine schweigsame Mehrheit». Aufnahme durch die Presse: geteilte, eher negative Meinungen.

Material:

- Bericht der Claque
- Bericht Res Bosshart

### ***Bericht des Theaters***

von Peter Hartmeir, Administrator

[...]

### ***Dramaturgische Arbeiten, Regiemitarbeit, Konzeption***

Parallel zu diesen Arbeiten (Autorentätigkeit, Teil Regieassistent, Dramaturgie), erarbeitete Res Bosshart zusammen mit der Truppe die Konzeption für die geplante dritte Produktion. Zusätzlich gestaltete er noch das Materialienheft für *Kreuz im Feld*, sowie das Programmblatt.

### ***Erfahrung und Perspektiven***

Die Arbeit von Res Bosshart war für die Claque sehr wertvoll. Durch die zusätzliche Autorenanarbeit wurden für uns neue Wege gefunden, den Autor vermehrt in die Arbeit der Schauspieler zu integrieren. Die Erfahrungen, welche die Claque bereits mit Autoren gemacht hat, konnte durch diese intensive Zusammenarbeit (über ein ganzes Jahr) zum Teil bestätigt werden, zum Teil wurden aber auch völlig neue Aspekte gefunden. Vor allem wurde uns allen bewusst, dass es nur beschränkt möglich ist, den Autor für dramaturgische Arbeiten, Regieassistent, Konzeptionsgespräche und dem Entwickeln des Stückes einzusetzen. Eine Beschränkung auf die wesentliche Arbeit, der Autorentätigkeit erscheint uns jetzt wichtig. Als noch wichtigerer Punkt: Eine Einarbeitung beim Theater ist für den Autor unbedingt notwendig, im Nachhinein betrachtet, wurde im Jahr 1983/84 Res Bosshart

Theater Claque, Baden  
*Das Ohrloch* von Res Bosshart (und dem Ensemble)  
Darsteller: Rico Beeler  
Foto: Cunégonde Peter

zu viel Arbeit aufgelastet. Sinnvoll ist es, wenn bei zukünftigen Dramatikerförderungen eine Anstellung ohne klar umrissene Arbeitsaufteilung möglich ist. Besonders für die Theater, die über ähnliche Strukturen wie das Theater Claque verfügen, ist es sehr oft nicht absehbar, welche UmDispositionen, Änderungen usw. im Laufe der Saison gemacht werden müssen. Ein allzu bindender Vertrag könnte sich als Hindernis für eine konstruktive Arbeit erweisen.

Das Wesentlichste an einer konstruktiven Arbeit Autor-Theater ist aber folgendes: Zeigt es sich, dass die Mitarbeit des Autors fruchtbar ist, sollte eine Verlängerung dieser Zusammenarbeit erleichtert werden können. Gerade wenn man die Arbeit der Claque mit den Autoren betrachtet, stellen wir fest, dass wir mit fast allen Autoren über längere Zeit zusammenarbeiteten (Peter Höner, Klaus Merz, Markus Kägi, Urs Faes, Res Bosshart).

*(Ende Spielzeit 1983/84)*

### ***Bericht des Autors Res Bosshart***

Am 17. Januar 1985 wurde vom Theater Claque das Stück *Das Ohrloch* uraufgeführt. In enger Zusammenarbeit von den Schauspielern, dem Regisseur und mir wurde das Stück während den Proben entwickelt. Den Text, vorwiegend Monologe, schrieb ich nach von den Schauspielern skizzierten Figuren.

In der zweiten Saisonhälfte begann ich an einem Stück über heutiges Liberalismusverständnis zu schreiben. Eine erste Fassung beendete ich Mitte August. *Kreon's Flug zum Gipfel* wird im Verlag Autorenagentur Frankfurt erscheinen. Ob dieses Stück im Theater Claque uraufgeführt wird, steht zurzeit noch nicht fest.

Die Unterstützung des BAK im Rahmen der Dramatikerförderung ermöglichte mir eine intensive Auseinandersetzung



mit der Theaterarbeit. Vor allem konnte ich zwei verschiedene Arbeitsweisen erproben. *Das Ohrloch* entstand im Theater, in der Auseinandersetzung mit allen am Probeprozess Beteiligten. *Kreon's Flug zum Gipfel* schrieb ich alleine am Schreibtisch.

Dramatikerförderung im Sinne Ihrer Unterstützung scheint mir nur sinnvoll für Projekte wie *Das Ohrloch*. Hier profitieren beide, Autor und Theater, von der anderen speziellen Sichtweise. Für Stücke, die vorwiegend am Schreibtisch entstehen, müssen andere Unterstützungsformen gefunden werden. Diese unterschiedliche Förderung wird, so scheint mir, im neuen Konzept der Dramatikertagung berücksichtigt.

*(Frühjahr 1985)*

*Anmerkung der Redaktion: Dieses neue Konzept der Dramatikertagung ist in Kapitel III.10 dieses Buches vorgestellt.*

## **2. Theater Spatz & Co., Bremgarten**

Spielzeit 1984/85

Autorin: **Lilly Friedrich**

*Lilly Friedrich*, Schauspielerin, langjähriges Mitglied des Kinder- und Jugendtheaters Spatz & Co., hat verschiedene Szenenfolgen und Treatments geschrieben, bisher noch keine Aufführung.

Material:

– Bericht von Jean Grädel

### ***Bericht des Theaters***

von Jean Grädel

Begünstigt durch die Tatsache, dass Lilly Friedrich als Schauspielerin an unserem Theater und als die Autorin vieler Szenen und Lieder unserer selbsterarbeiteten Stücke der letzten neun Jahre, ergaben sich keine Probleme bezüglich der Berücksichtigung theaterspezifischer Gegebenheiten von Seiten der Autorin.

Frau Friedrich legte bereits im Januar 1985 ein erstes, zum grossen Teil schon sehr ausgebautes Treatment für ein Stück vor, ganze Szenen schon ausdialogisiert und fertig montiert. Der Text mit dem Arbeitstitel *La mamma con pane e amore* ist ausserordentlich anregend, es zeigte sich aber bei näherer Überprüfung, dass er für eine Verwirklichung an einem kleinen Tourneetheater, wie Spatz & Co. es ist, zu aufwendig ist. Der Stoff hat bereits filmische Dimensionen.

Frau Friedrich hat dann den ganzen Winter über kontinuierlich an weiteren Szenen und Stoffen geschrieben, immer wieder im direkten Gespräch darüber mit dem Regisseur und anderen Mitgliedern des Theaters, woraus im Sommer 1985 dann eine nun endgültige Fassung eines Zweipersonenstückes über das Ende einer Liebesbeziehung entstanden ist. Das Stück besteht aus verschiedenen Szenen, die alle Dialoge zwischen dem Mann und der Frau über die Hintergründe des Scheiterns enthalten. Das Stück reizt mich als Regisseur sehr und ich möchte es im nächsten Jahr realisieren.

Wir denken daran, die Inszenierung in Co-Produktion mit einem Kleintheater zu realisieren, da der Stoff eher für Erwachsene ist, das spezifische Publikum des Theaters Spatz & Co. aber Kinder und Jugendliche sind. Zur Zeit sind wir im Gespräch mit dem Theater an der Winkelwiese für eine eventuelle Uraufführung 1986.

Die Möglichkeit, sich einmal ganz dem Schreiben widmen zu können, hat Frau Friedrich ermutigt, auch weiterhin neben

ihrer schauspielerischen Tätigkeit für das Theater zu schreiben, worüber wir sehr froh sind. Das verdankt sie und verdankt unser Theater ganz eindeutig der grosszügigen Förderung durch das BAK. Wir haben Frau Friedrich nun als Auftragsarbeit das Libretto für eine «Rock-Oper» übergeben, die dann speziell für Jugendliche produziert werden soll von unserem Theater.

Obwohl aus der Arbeit des ersten halben Jahres 1985 kein Stück für Kinder oder Jugendliche entstanden ist, sind wir der Meinung, dass die Zusammenarbeit mit der Autorin gerade auch für unser Theater, vor allem aber für Lilly Friedrich sehr gewinnbringend war.

Wir glauben, dass es kleinen freien Gruppen wie unserem Theater leichter fällt, Autoren/innen direkt in die tägliche Theaterarbeit zu integrieren und sich den Leuten anzunehmen, ihnen mit Gesprächen und aufbauender Kritik beizustehen und ihnen ein Gefühl des Aufgehobenseins zu vermitteln. Diese Arbeitsatmosphäre herrscht an unserem Theater auch sonst, und die kollegiale Art des Miteinanderarbeitens hilft einem Autor, der sich auf Neuland wagt.

*(November 1985)*

### **3. Compagnie de la Marelle, Lausanne**

Saison 1984/85

Auteur: **Jean Naguel**

*Timothée l'Inoubliable*

Première: 11 février 1985

Mise en scène: la compagnie

A propos de la pièce: la Grèce après 1946, le prêtre Timothée lutte avec acharnement pour réconcilier les différents camps à l'issue de la guerre civile.

Echo dans la presse: positif.

Documentation:

- rapport de la compagnie
- rapport de Jean Naguel

### ***Rapport du théâtre***

d'André Cortessis, Administrateur

Ce qu'il faut mentionner en tout premier lieu, c'est la jeunesse de la Compagnie de la Marelle. Créée en 1982, elle n'en était, avec *Timothée l'inoubliable*, qu'à sa troisième saison. C'est dire qu'au vu de son statut et de ses inévitables petits moyens financiers, il ne lui aurait jamais été possible d'envisager de travailler avec un auteur sans aide extérieure pour le faire.

Qu'il nous soit permis de remercier l'Office Fédéral de la Culture encore une fois et de nous féliciter qu'il ait eu l'audace d'aider non seulement un théâtre de l'institution mais également une jeune compagnie.

Toujours au plan des avantages d'une telle collaboration, soulignons qu'il y a toujours un risque pour une compagnie au budget limité de produire un auteur inconnu. Ce risque a été considérablement équilibré par les conditions de collaboration qui ont été les nôtres. C'est dire que nous sommes particulièrement fiers d'avoir pu, malgré nos moyens limités, faire œuvre de création et non seulement reprendre des textes connus dont le succès est assuré.

Pour ce qui est du public, c'est la première fois que nous rencontrons autant de réactions par rapport à un texte. Sans vouloir minimiser la qualité de l'œuvre originale de Jean Naguel, nous pensons devoir souligner que le dialogue qui a eu lieu entre comédiens et auteur a grandement contribué à la production d'un texte pertinent auquel le public n'est pas demeuré indifférent. Il nous est même parvenu tant de demandes de textes que nous avons finalement décidé de l'éditer.

Enfin, la réaction des comédiens. C'est, nous semble-il, le

point le plus important de cette expérience. Sans entreprendre jamais une démarche de création collective (les rôles de comédiens et d'auteur sont demeurés bien spécifiques), il y a eu un échange de fond que l'on connaît rarement au théâtre, et c'est dommage. En effet, non seulement l'œuvre a été enrichie par des comédiens beaucoup impliqués dans la texture de leur personnage, mais la présence de l'auteur lors des répétitions et lors des représentations a permis un parcours commun et non seulement un passage de témoin, ce qui se fait habituellement.

En conclusion, nous dirons simplement que si un tel projet se représentait, ce serait avec grand enthousiasme que nous nous mettrions au travail, tellement ce type de production a suscité d'intérêt et de satisfaction.

*(1<sup>er</sup> novembre 1985)*

Compagnie de la Marelle  
*Timothée l'Inoubliable* von Jean Naguel  
Darstellerin: Anne Jaton  
Foto: Spiro Philippidis



## **Rapport de l'auteur Jean Naguel**

[...]

Il me semble que le meilleur moyen de parler de cette expérience est d'en appeler un bref calendrier:

- *hiver 1983/84*: écriture de la première version de *Timothée*.
- *printemps 1984*: avec l'ensemble de la distribution (fait assez exceptionnel), nous faisons une première lecture de l'œuvre et une approche de cette Grèce de l'immédiat après-guerre.
- *début été 1984*: je travaille à la deuxième version de ce texte en ayant le privilège de passer un mois sur une île grecque, Felégandros.  
Les résultats de la première lecture, la confrontation des personnages avec les comédiens, le corps, la couleur, le caractère dont s'étaient tout à coup revêtus mes personnages me permettent de rédiger une deuxième version beaucoup plus pertinente.
- *fin été 1984*: nouvelle lecture avec les comédiens. A ce moment, beaucoup de réactions face aux modifications apportées (la plupart positives, mais également d'autres négatives). Les comédiens avaient en quelque sorte déjà pris possession de leur personnage et n'acceptaient pas avec indifférence les modifications apportées.  
A partir de là, nous avons travaillé ensemble, très sérieusement sur le texte.
- *sept./oct. 1984*: répétitions de la pièce au cours desquelles s'élabore le texte définitif.

Ainsi donc, à partir du texte de la première version, il y a vraiment eu une interaction entre personnages et comédiens. Non seulement pour des détails de formulation, de rythmes de certaines scènes, etc... mais également pour des questions de construction de l'œuvre. Les comédiens avaient pris la responsabilité de leur personnage pour défendre sa cause aussi bien psychologique, dramaturgique que littéraire.

C'est la première expérience de ce type que j'ai pu réaliser. Mais je crois que c'est, et de très loin, la seule manière juste de procéder quand il s'agit de création.

Non que je dénie le droit à un auteur de travailler seul jusqu'au moment des répétitions, mais il me semble que cette «*incarnation*» des personnages rendue possible très tôt dans le travail est une possibilité d'enrichissement des

*figures tout à fait exceptionnelle* et à laquelle je voudrais pouvoir ne jamais renoncer.

Qu'il me soit permis de faire une remarque encore sur la collaboration «auteur/comédiens» pendant la tournée du spectacle.

Bien souvent, le texte monté demeure exactement le même au long des représentations (le contraire serait inquiétant!). Pour notre part, voulant jouer la carte de la dynamique de la création jusqu'au bout, nous avons retravaillé ensemble (comédiens/auteur) après le contact avec le public pour modifier encore quelques éléments. En effet, il me semble que le contact avec le public, ses réactions, ses incompréhensions, ses questions, doivent entrer dans cette même démarche.

Le texte de la brochure ci-jointe est le résultat final de notre travail et n'a été édité qu'à la fin des représentations. (Edité d'ailleurs à la demande de spectateurs!)

Pour terminer, il me semble que si l'on souligne si souvent l'aspect vivant du théâtre (différent du cinéma, etc...) cette possibilité de collaboration auteur-troupe en est un exemple frappant, un champ d'application qui gagnerait à être plus largement exploré.

*(25. octobre 1985)*

#### **4. Mime Bern**

Spielzeit 1984/85

Autor: **Sergius Golowin**

*Sergius Golowin*, 1930 in Prag geboren, Bibliothekar, sammelt einheimische Bräuche, Sagen und Märchen. Autor von Kabarett-Aufführungen, Stegreiftheater und Bänkelsang, seit 1968 freier Schriftsteller.

*Pest, ein Volksspiel fürs Berner Münster*

Premiere: 14. Oktober 1984

Regie: Ernst G. Böttger

Musikalisches Konzept: Daniel Glaus

Darsteller: Mime Bern, Verein Berner Pantomimen, Laien und Sprecher

Ein Volksspiel um Seuchenangst, Endzeitvorstellungen des ausgehenden Mittelalters – Mythos, Mime, Musik.

Aufnahme durch die Presse: überwiegend gut.

Material: \*

– Schlussbericht der Mime Bern

– Bericht von Sergius Golowin

– Presse

### ***Bericht des Theaters***

#### ***A) Abschliessende Bemerkungen***

Die Gestaltung und Organisation eines Projektes dieser Art und Grössenordnung war für die *Mime Berne* und den *Verein Berner Pantomimen* in vielerlei Hinsicht ein Wagnis. Trotz Erfahrungen der *Mime Berne* in der Organisation von Volkstheatern, die eine grosse Hilfe bedeuteten, wurde in vielen Gebieten Neuland betreten.

Der grosse Erfolg des Projektes konnte nur Dank der guten Zusammenarbeit von Autor, Regisseur und Musikern, dem unermüdlichen Einsatz des künstlerischen Leiters E. G. Böttger und der *Mime Berne* und dem echt «volkstheaterhaften» Mithelfen aller Beteiligten zustande kommen. In organisatorischen und technischen Belangen war das gute Einvernehmen mit der Münsterkirchgemeinde, dem Kirchmeieramt (speziell gedankt sei an dieser Stelle auch dem Münstersigristen E. Reusser) und etlichen privaten Berner Unternehmungen, eine grosse Hilfe.

Der grosse Anklang beim Publikum (die Zuschauerzahl steigerte sich gegen Ende der Spielzeit enorm) und viele positive Kritiken aus verschiedensten Kreisen waren für alle Mitwirkenden eine grosse Genugtuung für die geleistete Arbeit.

## *B) Kurze (unvollständige) chronologische Entstehungsgeschichte*

### *1. Vorbereitende Planung*

Mai 1983

- Erstes Zusammentreffen von Ernst G. Böttger und Sergius Golowin: Entschluss zur Zusammenarbeit zur Gestaltung eines Münsterspiels.
- Entwicklung eines groben Arbeitskonzeptes.

Juni 1983

- Beitragsgesuch nach dem Modell der Dramatikertagung beim Bundesamt für Kulturpflege (BAK).
- Diverse Gesuche zur finanziellen Absicherung des Projektes.
- Erste Besprechungen mit der Münsterkirchgemeinde, die recht skeptisch reagiert.

### *2. Planung und Entwicklung des Spiels*

April 1984

- Finanzierung des Projektes durch verschiedene Beiträge abgesichert (BAK, Pro Helvetia, Stadt und Kanton Bern, Vereinigung für Bern, Migros).

Mime Bern

*Pest* von Sergius Golowin / Ernst G. Böttger

Darsteller: Marc Villiger, Christoph Stämpfli, Andreas Etter, Peter Lehmann, Thomas Danzeisen plus 80 Berner Bürger

Foto: Marc Villiger



- Engagement des Organisten (Daniel Glaus), der Schauspieler (Dominik Dähler und Luc Spori) und einer Regieassistentin (Annemarie Mühlemann).

- Festlegen der Spieldaten.

April bis Juni 1984

- Das einführende Seminar von Sergius Golowin, welches viele Zuhörer anzieht, festigt die historische Grundlage und gibt erste Anhaltspunkte zur Entwicklung des Spielgedankens.

(Eine kurze Zusammenfassung des Seminars im Programmheft, ein Programm des Seminars liegt bei.)

Juli 1984

- Aus der Hand von E. G. Böttger entsteht eine erste provisorische Spielfolge.

August 1984

- Ausarbeit und Abänderungen der Spielfolge.
- Ausarbeit eines musikalischen Konzeptes durch Daniel Glaus.
- Erste organisatorische Abklärungen.

### *3. Probenarbeit und Aufführungen*

September 1984

- Durch Aufrufe in Radio und Zeitungen und Bekanntgabe in diversen Pantomimekursen finden sich zirka 60 Laiendarsteller zu einer thematischen Einführung, durch E. G. Böttger und S. Golowin, zusammen.

September bis Oktober 1984

- Proben mit Laienspielern, Schauspielern und Musikern.
- Entwurf und Ausführung von Bühnenbild und Kostümen.
- Organisationstohuwabohu...
- Letzte Textbereinigungen.

8. bis 13. Oktober 1984

- Bühnenaufbau im Münster.
- Tägliche Proben von allen Beteiligten im Münster (die Probenarbeit im Münster läuft entgegen vieler Ängste und Befürchtungen sehr gut).

14. Oktober 1984:

- Premiere und anschliessend 13 Vorstellungen.
- In einer spez. Aufführung wird eine Video-Archiv-Aufzeichnung gemacht.

### ***Bericht des Autors Sergius Golowin***

Die Vorbereitung und die Ausführung des Spiels eröffnete mir, ich glaube auch der Mehrheit der Mitwirkenden, eine neue Dimension der Möglichkeiten der Gemeinschaftsarbeit. Dies begann mit sieben Vortrags- und Diskussionsabenden, die unter den aus verschiedenen Kreisen stammenden Schauspielern (acht Vertreter der Mimen, über 60 Laienspielern) einen einigermaßen aneinander angenäherten Informationsstand schaffen sollten: Ich erzählte nach entsprechender Vorbereitung über die religiöse Grundhaltung, die Seuchenangst, die Endzeitvorstellungen des ausgehenden Mittelalters. Anschliessend wurden die gemeinsamen Vorstellungen, teilweise auf der Grundlage vorhandenen Bildmaterials, miteinander durchgesprochen.

Die anschliessend hergestellte Planung des Inhalts war durch den Stoff fast gegeben. Den nun hergestellten Entwurf durfte ich vor allem mit E. G. Böttger durchsprechen und erfuhr vor allem dank ihm von den mir vorher fast unbekanntem Möglichkeiten der Realisation des Spiels durch die Kunst der Mimen. Selbstverständlich musste mein Text, da er nicht von Darstellern geredet, sondern nur von zwei Sprechern gleichzeitig mit der Aufführung vorgetragen wurde, auf weniger als dessen ursprüngliche Hälfte zusammengezogen werden. Weiterhin wurde er, genau wie die Aufführung selber, durch Daniel Glaus mit der von ihm zusammengestellten Musik in Übereinstimmung gebracht.

Von E. G. Böttger lernte ich zusätzlich, wie viel des Inhalts neben der Mimik und Musik auch durch Mittel wie die farbige Kleidung oder ein einfaches Bühnenbild (selbstverständlich auch den historischen Hintergrund des Berner Münsters selber!) ausgedrückt werden kann.

Wenn das Münsterspiel in jeder der 13 Aufführungen durchschnittlich mehr der Zuschauer hatte, viele von ihnen mehr-

fach kamen und geradezu von einem starken religiösen Erlebnis redeten, so war dies nach meiner Auffassung nur durch das ganze Zusammenwirken der Menschen von ganz verschiedenen Begabungen möglich.

***Presse-Auszug***

Das Volksspiel von der Pest ist eine kulturelle Tat, ein in erstaunlichem Masse gelungener Versuch, Berufs- und Laienkräfte gemeinsam in den Dienst einer menschlichen Botschaft zu stellen. Ich war, ich gestehe es offen, ergriffen und bin überzeugt, dass es vielen Besuchern der kommenden Wiederholungen ähnlich gehen wird.

*(-tt-, Der Bund, 17. Oktober 1984)*

## **5. Mummenschanz**

Spielzeit 1984/85

Choreographin: **Elisabeth Oppliger**

*Elisabeth Oppliger* ist Tanzpädagogin

*Mummenschanz, neustes Programm*

Premiere: September 1984

Neueste Création der weltberühmten Schweizer Truppe  
(Andres Bosshard, Bernie Schürch, Floriana Frassetto)

Aufnahme durch die Presse:  berwaltigender Erfolg.

Material:

– Bericht der Truppe

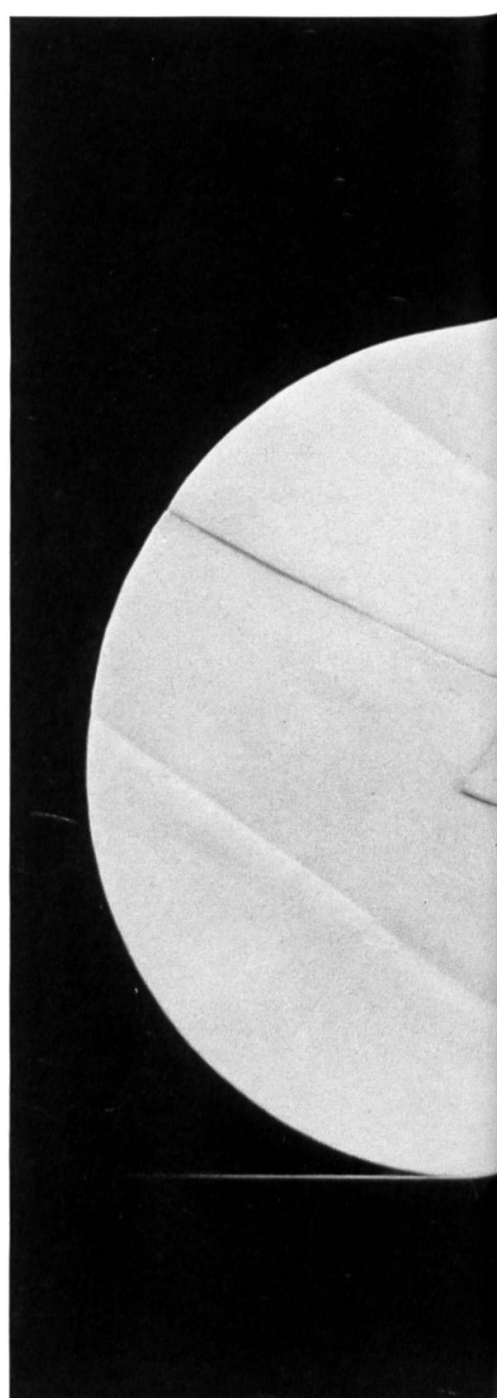
### **Bericht der Truppe**

Elisabeth Oppliger hat mit finanzieller Unterstützung des Projektes für Autorentf rderung als Choreografin ein Jahr lang bei Mummenschanz mitgearbeitet. Für Mummenschanz wie für Elisabeth Oppliger war dies in jeder Beziehung ein positives Unternehmen.

Als Ergänzung zu ihrer jahrelangen Tätigkeit als Tanzpädagogin hatte Elisabeth Oppliger einen Einblick in das Proben- und Tourneeleben von Mummenschanz.

Im täglichen Training und während den Proben brachte Elisabeth viel neues Bewegungsmaterial mit und verstand es, dies auf die Bedürfnisse des Maskentheaters anzupassen. Nach zwölf Jahren tat es unserem Ensemble gut, durch die Auseinandersetzung mit einer neuen K nstlerpers nlichkeit, von der Routine etwas abzukommen.

In den Proben, die bei Mummenschanz ja auch auf der Tournee weitergehen, fand die Begegnung Tanz- und Maskentheater statt. Wir hof-



fen, dass diese Begegnung  
für beide Teile auch in Zukunft  
ihre Früchte tragen wird.

*(7. November 1985)*

*Mummenschanz*  
Foto: Bernhard Fuchs



## **6. Theater 1230, Bern**

Spielzeit 1983/84

Autor: **Peter Arnold**

*Peter Arnold*, geboren 1949, Studium, 1971–74 Leiter des Theaters am Stalden (Freiburg), seit 1979 freier Journalist und Regisseur.

*Beizengeschichten à la carte*

Premiere: 19. September 1984

Regie: Albert Freuler

Beobachtungen von Menschen, ihren Reaktionen, ihren Schicksalen.

Aufnahme durch die Presse: gute Kritiken.

Material:

- Bericht von Peter Arnold
- Vorschau in der Berner Zeitung

### ***Bericht des Autors Peter Arnold***

*(stark gekürzt)*

[...]

#### ***Zwei Methoden, Stücke zu schreiben***

Natürlich entstehen Stücke, weil einem Autor eine bestimmte Problematik unter den Nägeln brennt oder ein bestimmtes Ereignis in dramatischer Form eine Verarbeitung von ihm fordert. Diese Art zu schreiben, wird allein von den Wünschen und Bedürfnissen des Autors bestimmt.

Eine andere Art, Stücke entstehen zu lassen, wird durch die Bedürfnisse eines Theaters bestimmt. Schliesslich kann das Theater nicht darauf warten, bis ein Autor von sich aus auf eine von einem Theater gewünschte Thematik kommt. Auf diese Weise entstehen Stücke als Auftragsarbeiten eines Theaters an einen Autor oder als Zusammenarbeit von Theater – und damit sind nicht nur Dramaturgen gemeint, sondern auch die Schauspieler, Regisseure und Bühnenbildner – und Autor. Diese zweite Form ermöglicht eine kollektive Produktivität, in der jeder Beteiligte in seinem Gebiet als Erfinder von Situationen, Figuren, Räumen, Dialogen, Musik usw. tätig wird und seine Kreativität zur Verfügung stellt.

Dass ein solches Stück nicht nur ein Gebrauchsstück sein muss, das für die Zwecke des produzierenden Theaters hergestellt wurde, hängt von der Zielsetzung und von der spezifischen Arbeit des Autors ab. In einem solchen Prozess sind auch literarische Stücke möglich und erstrebenswert.

[...]

#### ***Kulturpolitische Erfahrung***

Die Finanzierung des Stipendiums für mich ist von einer nicht zu unterschätzenden kulturpolitischen Bedeutung; es zeigt –

fast beispielhaft –, welche Möglichkeiten in diesem Modell für die Förderung der Zusammenarbeit von Theater und Dramatikern stecken. Mit den vom Bund im Rahmen der Dramatikerförderung zur Verfügung gestellten 7500 Franken wäre das – unsubventionierte – Theater 1230 nicht in der Lage gewesen, seinen Vertrag von sechs Monaten mit einem Hausautor zu einem Honorar von 15 000 Franken zu erfüllen. Trotz der Hilfe von seiten des Bundes hätte die Zusammenarbeit nicht stattfinden können, ohne Unterstützung von anderer Seite. Der Bundesbeitrag wurde ergänzt durch 2000 Franken von seiten des Kantons Basel-Stadt, meinem Heimatkanton, und durch 5000 Franken von seiten des Kantons Bern. Meine Zusammenarbeit mit Theater 1230 belastete das Budget des Theaters nur noch mit 500 Franken.

Durch diese Unterstützung wurde der Stipendiencharakter der Dramatikerförderung gewahrt und mir damit eine ökonomische Unabhängigkeit gegenüber dem Theater 1230 garantiert. Das heisst – und dieser Gedanke ist mir wichtig –, dass ich auch für den Fall, dass die Zusammenarbeit mit dem Theater 1230 dem Theater weniger gebracht hätte als erwartet, dem Theater 1230 gegenüber, das zu den ärmsten gehört, kein schlechtes Gewissen haben müsste – jedenfalls nicht aus ökonomischen Gründen.

### *Eine Art Zwischenbilanz*

Ganz wichtig voranzunehmen ist, dass ich seit langer Zeit wieder einmal in einer Theaterproduktion mitarbeiten konnte, ohne gleichzeitig die ganze Verantwortung für die Produktion allein tragen zu müssen. In früheren Arbeiten mit Laien in der Funktion als Regisseur und Bearbeiter/Autor hat die kreative Tätigkeit meist gelitten unter der Verantwortung für die ganze Produktion in all ihren technischen und organisatorischen Belangen. Der Versuch, mit dem Ensemble des kellertheaters bremgarten ein Anna-Göldi-Stück zu schreiben, war geprägt von der Angst des Verantwortlichen – zugleich Schreibenden und Inszenierenden –, nicht rechtzeitig fertigzuwerden: Aus dieser Angst heraus sind neue Vorschläge in der Probenarbeit, neue Improvisationsansätze allzufrüh abgelehnt, statt durchprobiert worden. Der Entschluss, die Verantwortung für die Produktion dem Regisseur Albert Freuler als dem Erfahreneren zu überlassen, erwies sich als fruchtbringend und befreiend.

Diese relative Unbelastetheit ermöglichte es denn auch, in einer nutzbringenden Distanz zu bleiben, sowohl dem Pro-

jekt «Ir Beiz» als auch der Institution Theater 1230 gegenüber. Arbeiten für das Theater 1230 als Institution waren klare Aufträge, zwangen die Leitung des Theaters zu einer genauen Formulierung, was nicht immer einfach war; dadurch musste sich die Leitung auch den Fragen nach dem Sinn des jeweiligen Auftrags stellen. Dadurch entstand keine falsche Interessensvermischung, sondern so etwas wie eine kritische Solidarität in der Diskussion um den Betrieb des Theaters 1230 und seiner Theaterwerkstatt sowie um deren Zukunft. Neben der Erfahrung der Arbeitsweise von Schauspielern in ihrer kreativen Tätigkeit, die vor allem auch Vertrauen in die «Wahrheit» dieser Arbeit schaffte, und neben der Entdeckung des Reichtums einer kollektiven Produktivität, bot diese Zusammenarbeit auch die Möglichkeit, die vielen kulturpolitischen Kenntnisse, die sich aus früherer journalistischer Tätigkeit angesammelt hatten, zu konkretisieren. Und nicht zuletzt – und das ist schon vorauszusagen – ist eine ungeheure Lust entstanden, weiterzuschreiben, vor allem aber auch bewusster zu schreiben, weniger gefühlsmässig zu schreiben, sondern sachlich, im Sinne des beschriebenen Aneignungsprozesses, des von Aussen nach Innen – allein oder im kollektiven Produktionsprozess.

*(2. August 1984)*

## **Presse**

### *Diese Produktion ist ein Meilenstein für das Theater 1230*

Theater in der Beiz – das hat man schon mehrfach ausprobiert. Animation war dabei das Stichwort, Nähe zum Publikum, Vermischung von Zuschauerwelt und Theaterwelt. Das Berner «Theater 1230» geht nun aber den entgegengesetzten Weg: Das Ensemble bringt die Beiz ins Theater und macht dabei nicht auf Animation, sondern hält das Publikum bewusst auf Distanz.

Zum erstenmal steht der Equipe des «Theater 1230» ein Subventionsbetrag für eine Produktion zur Verfügung, die ein gedeihliches Arbeiten ohne Hektik, ohne Schielen auf den Publikumserfolg und ohne Vorstrecken grosser eigener Mittel möglich macht.

### *Überregionale Kooperation*

Freilich: Im Vergleich mit den Etats grosser Schauspielbühnen sind die rund 45 000 Franken, die hier in eine Produktion hineinfließen, immer noch bescheiden. Aber sie machten

eine Vorbereitungszeit von sechs Monaten möglich, sie erlaubten es, Alessandro Marchetti vom Mailänder Teatro 7 zu einem zweiwöchigen Workshop nach Bern zu holen, und die Regie dem ehemaligen «Claque»-Mitgründer Albert Freuler zu übergeben.

So hat denn das Berner «Theater 1230» in die Tat umgesetzt, was die Schweizerische Vereinigung der Theaterschaffenden als Zielvorstellung formulierte: die praktische Zusammenarbeit von an verschiedene Häuser gebundenen und aus verschiedenen Landesteilen stammenden Theaterleuten. Zu Regina Christen stiessen der Zürcher Albert Freuler und der Basler Peter Arnold.

### *Reale Grundlage*

Die Vorzeichen für eine solide und inspirierte Theaterarbeit sind also gegeben. Daniel Ludwig, einer der elf im Stück mitwirkenden Schauspieler, hat jedenfalls die Arbeit an der Ins-

Theater 1230  
*Beizengeschichten à la carte* von Peter Arnold  
Ensemble  
Foto: Andreas Werthemann



zenierung und an der Stückkreation als positive Erfahrung erlebt. Die Schauspieler – davon acht, die noch in Ausbildung stehen – haben erst in allen möglichen Lokalitäten – Restaurants, Bars, Beizen – Menschen beobachtet, Geschichten erföhlt, Schicksale erahnt. Diese Geschichten und ihre Figuren wurden später szenisch nachgestaltet, die allzu vielen Figuren auf immerhin noch hundert zusammengestrichen, die einzelnen Szenen dramaturgisch für einen stimmungsmässig erfassbaren Tagesablauf geordnet.

Während Peter Arnold mit den acht Schauspielschülern und den drei Profi-Akteuren die dramaturgische Form des Stücks erarbeitete, machte sich Albert Freuler an die szenische Ausgestaltung und insbesondere an die handwerkliche Arbeit mit den Mimen. Dabei wollte er ihnen vor allem zeigen, wie ein Schauspieler dazu kommt, einen Menschen präzis darzustellen. Nicht Show und Action waren Zielpunkt der Arbeit, sondern genau beobachtete Individuen.

#### *Aufwendige Vorbereitung*

Daniel Ludwig hat diese Arbeit als recht mühsamen Prozess erlebt. Das Entdecken anderer Menschen, meint er, führe schliesslich zur Entdeckung seiner selbst. Wie aufwendig und zeitraubend die Probenphase abgelaufen ist, geht auch etwa daraus hervor, dass von den dreissig Figuren, die Daniel Ludwig szenisch vorgestellt hat, schliesslich im dramaturgisch bereinigten Stück noch zwölf übrig geblieben sind.

Wie auch immer die «Beizengeschichten» ankommen werden, eines ist gewiss: für die Theaterarbeit am Berner «Theater 1230» setzt die Produktion einen Meilenstein.

*(Urs Dürmüller, Berner Zeitung, 19. September 1984)*

## **7. Zähringer Refugium, Bern**

Spielzeit 1983/84

Autor: **Alex Gfeller**

*Alex Gfeller*, Sekundarlehrer, Autor von Erzählungen, Hörspielen und Filmdrehbüchern. *Grusinien* ist sein erstes Theaterstück.

*Grusinien*

Uraufführung: 9. Februar 1985

Inszenierung: Bernhard Jundt

Bühnenbild: Dieter Seibt

Aufnahme durch die Presse: vorwiegend positiv.

Material:

- Bericht von Hugo Ramseyer
- Bericht von Alex Gfeller

### ***Bericht des Theaters***

von Hugo Ramseyer

Das Stück *Wir in Grusinien* von Alex Gfeller wird definitiv im Februar 1985 herausgebracht. Premiere, zu der wir Sie jetzt schon einladen, ist am Samstag, 9. Februar. Als Regisseur zeichnet Bernhard Jundt, der im Mai 1984 bereits *Affabulazione* von P.P. Pasolini inszenierte. Für das Bühnenbild konnte der Bieler Künstler Dieter Seibt gewonnen werden.

Der Autor Alex Gfeller wird mit Regie, Schauspielern und Bühnenbildner eng zusammenarbeiten und das Stück – das er ausdrücklich als Stückentwurf bezeichnet – laufend dem aktuellen Probenstand anpassen.

Probebeginn ist der 26. November 1984 in der «Rampe»-Probephöhne.

Die Produktion musste zweimal aus Terminschwierigkeiten und besetzungstechnischen Gründen verschoben werden.

Nun hoffen wir jedoch – toi toi toi –, dass es endlich klappt. Wir hoffen sehr, Sie mit einem spannenden, intelligenten Theaterabend, als Gegenleistung zur langen Wartezeit, veröhnen zu können und verbleiben

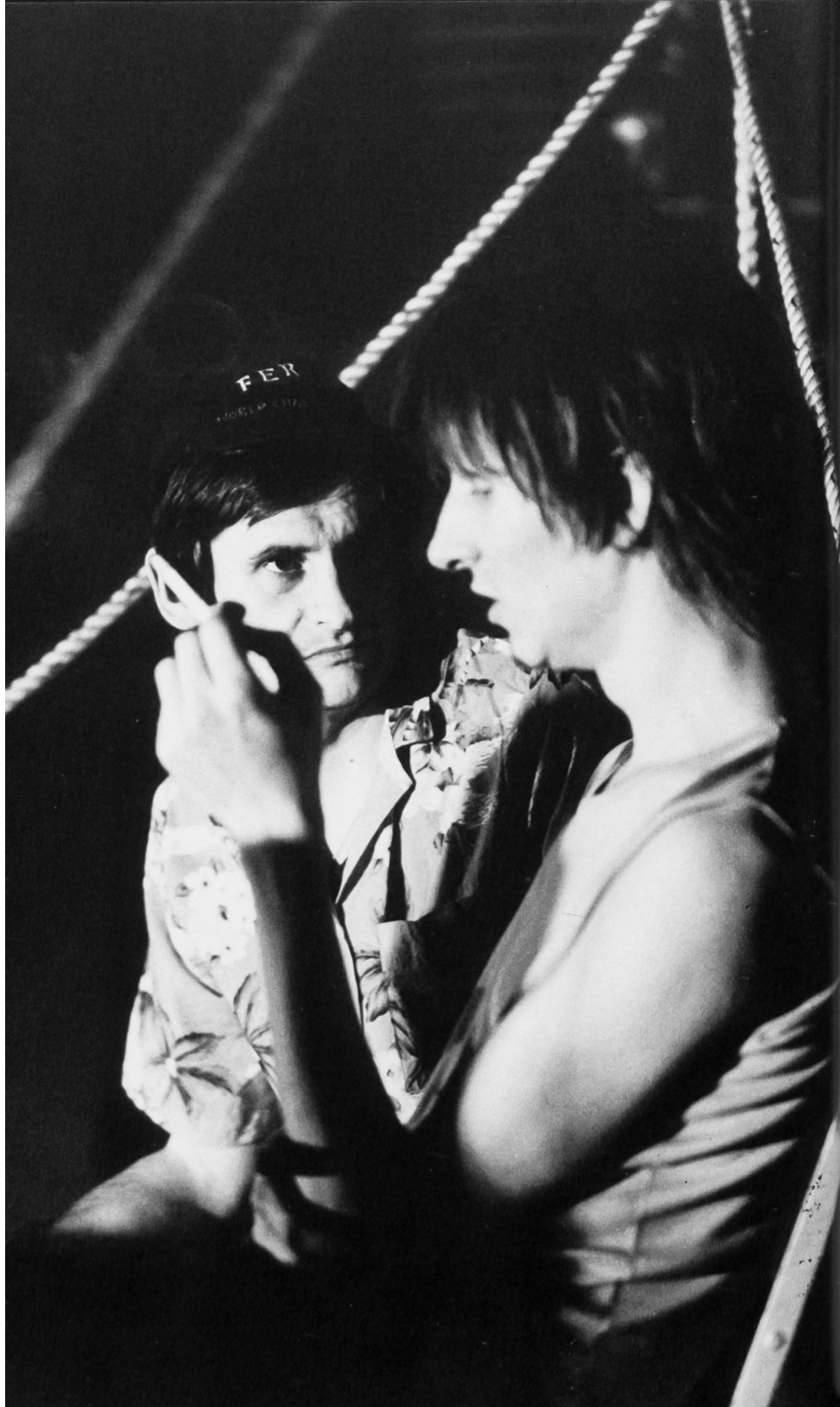
*(November 1984)*

### ***Bericht des Autors Alex Gfeller***

[...]

Leute mit Humor und einem gewissen Mass an Grosszügigkeit haben Freude am Stück gehabt und die andern, all die andern eben nicht. Eine Menge Leute wollten mir am Zeug herumflicken, und auf die Dauer war das ermüdend.

Immerhin hat mich etwas überrascht: Das Theater ist eine besondere Abteilung in der Kulturlandschaft. Nirgends sonst



Zähringer Podium  
*Grusinen* von Alex Gfeller  
Darsteller: Max Rüdlinger, Yves Progin  
Foto: Heinz Bühler

(Bücher, Lesungen, Radio, Hörspiel, Fernsehen, Film und ähnliches) schien mir die Wirkung meiner literarischen Arbeit so direkt anzukommen.

Das lässt mich ahnen, warum die allgemeine und offizielle Theaterpolitik so wichtig ist. Noch immer steckt im Medium Theater ein power, ein besonderer power. Nun denn.

Ich selber habe irrsinnige Freude an der Theaterarbeit gehabt; es ist eben schon grossartig zu erfahren, wie aus bedrucktem Papier Menschen aus Fleisch und Blut werden, dass durch die Arbeit der Schauspieler etwas entsteht, das der Schriftsteller alleine und zuhause und im stillen Kämmerlein und an der Schreibmaschine eben nie zustande bringen kann.

Die ganze Erfahrung von November bis Februar mit dem kleinen Theater lässt sich durch nichts ersetzen; ich bin der Ansicht, dass mein Stück gut herausgekommen ist. Ich bin gar stolz darauf. Die Dramatikerförderung, die ich erfahren habe, hat mir *sehr* geholfen, ja, *anders wäre wohl gar nichts gelaufen*. Auch dem Stück hat sie geholfen.

[...]

Es gibt gute Leute. Man muss ihnen von Staates wegen helfen, unterstützen eben, cash. So entsteht Kultur.

(11. März 1985)

## **8. Puppenbühne Monika Demenga/Hans Wirth, Bern**

Spielzeit 1983/84

Autoren: **Markus Koebeli** und **Fredi Lerch**

*Hirsebrei statt Pudding* (Markus Koebeli)

*Dr bluetig Sabu* (Fredy Lerch)

Aufnahme durch die Presse: gut.

Material:

– Bericht Demenga/Wirth

### ***Bericht des Theaters***

von Monika Demenga / Hans Wirth

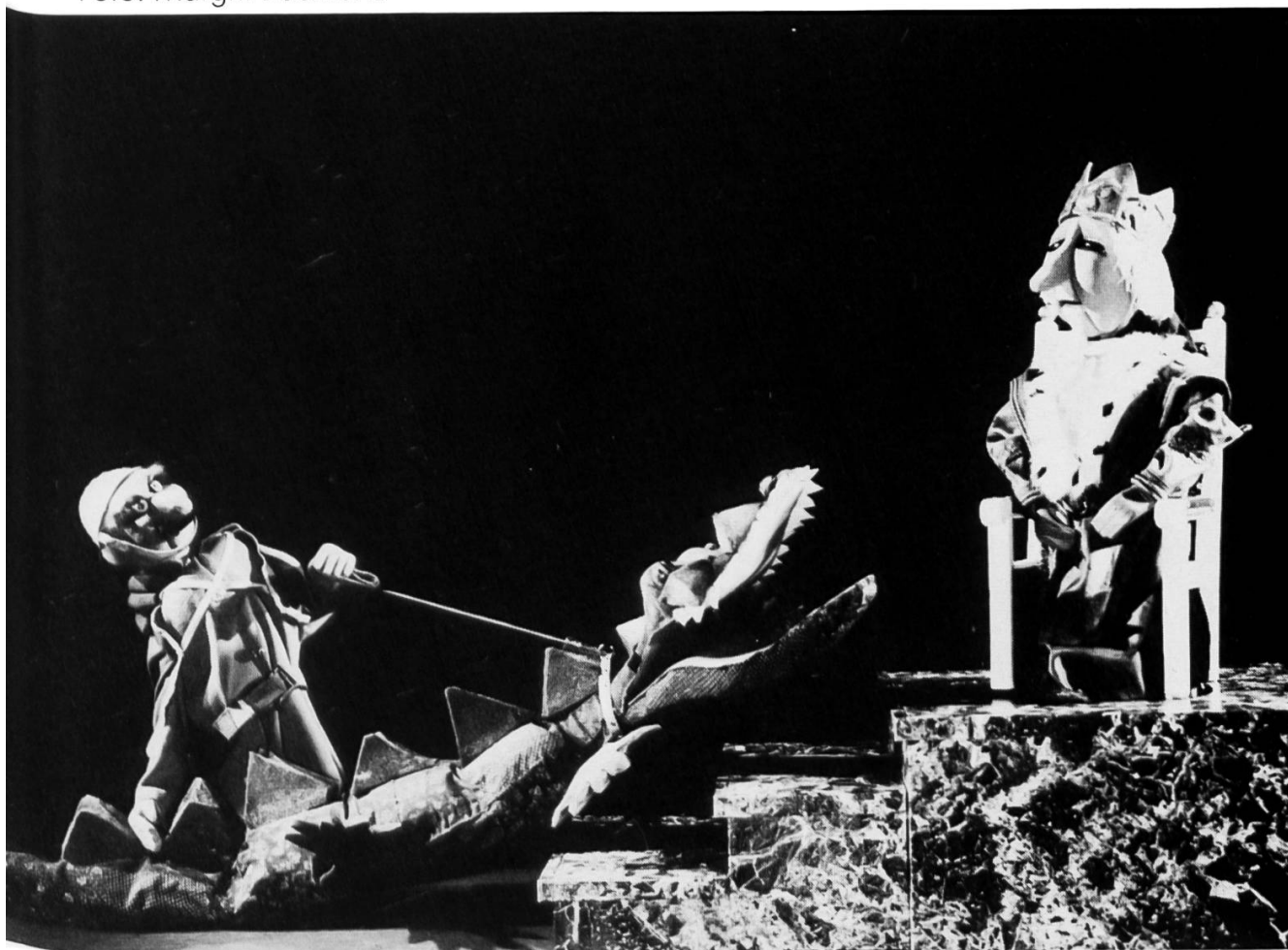
Sowohl für Fredy Lerch als auch Markus Koebeli war das Projekt *Kaspar-Theater heute* ein erster Einstieg in das dramatische Schaffen. Durch Besuche unserer Vorstellungen, durch Demonstration der verschiedenen Figuren- und Spieltechniken sowie durch intensive Gespräche fand zuerst eine Einführung in das Medium Puppentheater statt. Es galt klar zu machen, dass für das Spiel mit Figuren andere Voraussetzungen aber auch, und dies vor allem, andere Möglichkeiten bestehen als im Menschentheater.

Die für uns spannendste Phase begann, als wir mit den schon detailliert ausgearbeiteten Manuskripten zu proben anfangen. Zusammen mit den Autoren versuchten wir immer wieder, durch spielerische Improvisationen über den Text oder eine bestimmte dramatische Situation, deren Intentionen möglichst vielschichtig einzukreisen. Unentbehrliche und grosse Hilfe leistete dabei unser Regisseur Jiri Ruzicka. Aufgrund seiner Ratschläge oder Einwände, aber auch durch Spielideen, die spontan während der Probe entstanden, veränderten sich die Spielvorlagen teilweise beträchtlich. Manchmal wurde um jedes Wort gekämpft; oft schrieben die Autoren aber noch im Proberaum Szenen um oder neu, die dann sogleich ausprobiert werden konnten, um unter Umständen nochmals geändert zu werden. Ein zwar aufwendiges Vorgehen, das aber einen überaus guten Einblick gab in die Problematik des jeweiligen künstlerischen Prozesses.

Wir glauben, dass gerade für kleine und kleinste Theater, diese Form der engen Zusammenarbeit sehr wünschenswert ist, meistens aber an den finanziellen Aufwendungen für die zeitliche Entschädigung scheitert.

Sehr gefreut hat uns auch, dass eines der Stücke (*Hirsebrei statt Pudding* von Markus Koebeli) für das Menschentheater

Puppenbühne Demenga/Wirth  
*Hirsebrei statt Pudding*  
von Markus Koebeli  
Foto: Margrit Baumann



übernommen wurde. Das Stück wird diesen Herbst in leichter Überarbeitung im Kleintheater «Guldige Schluuch» in Winterthur zur Aufführung gelangen.

Wir wünschen uns sehr, dass wir nächstes Jahr noch einmal auf dieser Basis eine Zusammenarbeit mit einem CH-Autor verwirklichen können. Da zeitgenössische Schriftsteller das Theater mit Figuren (aus welchen Gründen auch immer) nicht berücksichtigen, hoffen wir durch Auftragsstücke und gemeinsame Arbeit daran, dem Puppentheater für Erwachsene erneut das ihm gebührende Interesse zu sichern.

(13. August 1984)

## **9. Theater Coprinus, Zürich**

Spielzeit 1983/84

Autor: **Joseph J. Arnold**

*Triptychon*

Stück nicht zur Aufführung gelangt

Material:

- Bericht des Autors
- Nachbemerkung der Redaktion

### ***Bericht des Autors Joseph J. Arnold***

(zugleich im Auftrag des Theaters)

Begünstigt durch den finanziellen Zuspruch der Autorenförderung konnte ich im vergangenen Herbst meinen Dienst auf einem Ingenieurbüro quittieren und mich voll und ganz meiner Tätigkeit bei Theater Coprinus zuwenden. Die Arbeit mit dem Ensemble entwickelte sich ausgezeichnet.

Als Regisseur des Stücks *Armut Reichtum Mensch und Tier*, von Hans Henny Jahnn, habe ich mir dann allerdings im Hinblick auf mein Arbeitspensum zuviel zugemutet, umso mehr als später auch noch eine Umbesetzung notwendig wurde: – kaum gestehe ich den Übermut, mit mir selbst als Hauptdarsteller. Die Inszenierung gelang mir zwar gut, aber ich erholte mich nur langsam von einer fast totalen Erschöpfung.

Ende April, zum vereinbarten Abgabetermin von *Triptychon*, dem eigentlichen Ziel meiner Coprinus Tätigkeit, konnte ich keine befriedigende Textvorlage einbringen, und ein blosses Gebrauchsstück wollte ich nicht abliefern.

Theater Coprinus entschloss sich deshalb, im Einverständnis mit mir, die geplante Produktion von *Triptychon* zu verschieben und stattdessen das Stück *Die Schlacht bei Lobositz* von Peter Hacks auf den Probenplan zu setzen.

In der Ausschreibung des Autorenstipendiums des EDI ist zwar ausdrücklich festgehalten, dass kein Produktionszwang besteht in bezug auf die erarbeiteten Stücke oder Textvorlagen, aber in dieser Hinsicht bin ich enorm unter Druck geraten. Auf das Wie, Wo und Warum will ich in diesem Erfahrungsbericht verzichten, denn eben meine Erfahrungen im vergangenen Jahr haben mich gelehrt im Umgang mit Politikern und Behörden Begriffe auf mein subjektives Verstehen hin zu überprüfen und auf die sekundären oder waagrechten Linien, die sogenannten Bei-Effekte zu achten. Bei der Einforderung dieses Erfahrungsberichtes fin-

den sich fast alle Rücklaufwerte nicht senkrecht, also nicht darin was Erfahrungen für Menschen gemeinhin darstellen, (Freuden, Leiden, Lust und Not usw.) sondern bei den Informationen im scheinbaren Nebenbei. Demzufolge denke ich, dass ich hier nichts zu berichten habe von individuellen Erfahrungen, da Sie erfahren wollen was ich zu berichten habe.

Das gesprochene Geld der Autorenförderungskommission des EDI wurde mir von Theater Coprinus ordnungsgemäss ausbezahlt. Dem Wortlaut der Stipendien-Ausschreibung und meinem Vertrag gleichermassen entsprechend, hat sich meine Arbeit bei Coprinus nicht ausschliesslich auf eine schreibende Tätigkeit konzentriert, sondern umfasste die verschiedensten Bereiche des Theaters. Die geleistete Arbeit betrachte ich als gut. Meine dabei gemachten Erfahrungen können jedoch, politisch gesehen, so verschieden nicht sein von denjenigen der zahlreichen anderen Theaterschaffenden in freien Gruppen. Zu berichten wäre (kurz) wenig mehr als von alltäglichen Erfahrungen des freien Theaterschaffens, – von Schwierigkeiten mit der Pro Helvetia, von Funktionären, von Übervorteilungen, von Korruption, von Förderungen – von Neid und Missgunst, von den nun allseits wirklich sattem bekannten Schweinereien im Subventionswesen der Theater, sowie von der mir oft unbegreiflichen Tatsache, dass meine Kollegen nach wie vor gewillt sind zu arbeiten und unserer Gesellschaft nicht einfach wegsterben. (vgl. «der Wald».)

Zwar fühle ich mich in der Lage, diese meine Erfahrungen sehr detailliert aufzuarbeiten und in eine Form zu bringen. – Vergleichbar vielleicht mit dem entsprechenden Kapitel über freie Theater im vormaligen *Bericht des Centre Suisse ITI, – Zur Situation des Theaters in der Schweiz*. Aber, – ich erinnere eine offizielle Verlautbarung dazu: – «wem kann man zumuten sowas zu lesen.» Behörden und Beamten erklärterweise nicht. Jedenfalls nicht ohne sich verschwenderischen Zeitaufwand und Ungeschicktheit vorwerfen zu müssen. Warum Zeit für Interessen und das erforderliche Mass für Inhalte stehen kann, das begreife ich nicht, aber ich habe im betreffenden Fall die Effizienz der Argumentation erfahren. Ich will deshalb ohne Umschweife möglichst schnell zu abschliessenden Erklärungen gelangen, wohlwissend, dass der Bund meiner oder eines andern Dramatikers Berichterstattung nicht bedurfte um zu beschliessen, dieses im Moment praktizierte Modell der Autorenförderung quasi im Entstehen zu liquidieren.

Zwischen dem Theater Coprinus und mir besteht ein Interesse und eine Einigung darin, die vom BAK respektive von Ihrem Vorgänger Herrn Christoph Reichenau sowie von Herrn Peter J. Betts initiierte Zusammenarbeit und Autorenförderung mit allen zu Verfügung stehenden Mitteln weiterzuführen.

*(15. August 1984)*

***Nachbemerkung der Redaktion***

*In der Spielzeit 1985/86 kam Joseph J. Arnold dann doch noch als Autor zum Zug; seine Čechov-Bearbeitung fand in der Presse überdurchschnittlich hohe Anerkennung.*

*Feinde*

*Ein Stück von J. J. Arnold*

*Nach Motiven und Erzählungen von A. P. Čechov*

*Inszenierung: Joseph J. Arnold*

*Musik: Andreas Stahl*

*Premiere: 3. Mai 1986 in Zürich, Rigiblick-Theatersaal*

*Mit Unterstützung des Bundesamtes für Kulturpflege, der Präsidialabteilung der Stadt Zürich und der Stiftung Sir Stanley Thomas.*

*Im November 1985 publizierte das theater coprinus eine umfangreiche Projektbeschreibung zu dieser Aufführung; dort wurde auch auf die kulturpolitische Situation dieses Kleintheaters hingewiesen.*

## **10. Theater am Scharfenegge, Burgdorf**

Spielzeit 1983/84

Autor: **Francesco Micieli**

*Traum 2 oder Die Angst vor einem Geschenk des Himmels*

Premiere: Dezember 1983

Aufnahme durch die Presse: lau.

Material:

– Bericht des Theaters

### ***Bericht des Theaters***

von Katharina Morgenthaler

[...]

Abschliessend ist zu sagen, dass Weg und Resultat dieser Arbeit für das weitere Schaffen des Autors und auch des Theaters am Scharfenegge eine wichtige Bereicherung darstellen.

Nebst der Arbeit an *Traum 2* nahm Francesco Micieli an unseren Vorstandssitzungen teil, half bei der Programmgestaltung mit und übernahm die Redaktion eines «Theaterpapers».

Die Hospitanzen beim Kindertheaterkurs und beim Jugendtheater (das Stück *d'Verwandlig* von Nafzger/Schenk wurde im April 1984 aufgeführt) waren für den Autor wichtig und lehrreich, da er sich bisher nicht mit den Problemen von Kinder- und Jugendtheaterstücken auseinandergesetzt hatte.

Auf die Ausarbeitung und Aufführung des Projektes *Traum 3* wurde mit Einverständnis beider Parteien verzichtet.

Die Zusammenarbeit, die durch den Beitrag des Bundesamtes für Kulturpflege ermöglicht wurde, erwies sich für Francesco Micieli und für das Theater am Scharfenegge als nützlich und wichtig.

In diesem Sinn hoffe ich, dass das EDI weitere solche Projekte unterstützt, auch wenn sie nicht sofort die «gewünschten» Resultate zeigen.

## **Tl. Klibühni Schnidrumft, Chur**

Spielzeit 1984/85

Autor: **Markus Schmid**

*Machtschatten*

Stück nicht ausgeführt

Material:

– Bericht des Theaters

### ***Bericht des Theaters***

von Markus Nigg

Wie wir Ihnen bereits im letzten Schreiben mitgeteilt haben, ist das Stück von Markus Schmid nicht aufgeführt worden. *Machtschatten* sollte der Beitrag der Klibühni für Chur 85 als Schützenstadt werden. Weitgehende Diskussionen zwischen Autor und dem Vorstand der Klibühni Schnidrumft haben zu Umarbeitungen und somit zu Verspätungen geführt. Die Produktion des Stücks musste somit aufs Jahr 1986 verschoben werden. *Machtschatten* wurde weitergeschrieben und erreichte einen Schwierigkeitsgrad und eine Raumnötwendigkeit, die von der Klibühni mit ihrer beschränkten Infrastruktur nicht mehr bewältigt werden konnte. Trotzdem wurde die Autorenenarbeit wegen der Qualität des Stücks weiter unterstützt. Nun wird versucht, *Machtschatten* von Markus Schmid, besser und realisierbarer an einem anderen Ort zu plazieren.

*(13. April 1986)*

### ***Redaktionelle Anmerkungen***

*Obwohl nach reiflicher Überlegung auf eine ausführliche Wiedergabe von Pressekritiken zu den einzelnen Aufführungen verzichtet wurde, hat die Schweizerische Theatersammlung den Herausgebern dankenswerterweise sämtliche verfügbaren Kritiken in Kopien zur Verfügung gestellt. Diese Zusammenstellung bleibt vorläufig in der Theatersammlung als Ganzes greifbar. Das selbe gilt übrigens für die Kritiken der verschiedenen Aufführungen, die während der Direktion Alex Freihart am Städtebundtheater Biel-Solothurn zur Förderung von Schweizer Dramatikern herauskamen.*

*Der unterschiedliche Umfang der bio-bibliographischen Angaben im vorangehenden Kapitel bedeuten keinerlei Wertung, er entspricht lediglich den gelieferten Materialien; insofern widerspiegelt er bis zu einem gewissen Grad das unterschiedliche Informationsbedürfnis der Theater.*

## Fernsehen und Radio DRS

---

Spielzeit 1983/84

Autoren: **Peter Höner** und **Daniel Müller**

*De Setzgrind (Peter Höner)*

*E Nummere z'gross (Daniel Müller)*

Material:

- Arbeitsrapport von Peter Höner
- Gedanken zur Dramatikerförderung von Peter Höner
- Erfahrungsbericht von Daniel Müller

Nach der ersten Berichtsepoche 1983/84 wurde die Zusammenarbeit von Autoren mit dem Schweizer Fernsehen durch das BAK nicht mehr unterstützt.

### **Bericht des Autors Peter Höner**

Die Zusammenarbeit zwischen dem Fernsehen DRS und Peter Höner wurde durch den Bund im Rahmen eines Förderungsmodells, das am ersten schweizerischen Dramatiker-treffen ins Leben gerufen wurde, unterstützt. Absicht war es, dem Autor Einblick in die Produktionsweise und Arbeitsbedingungen des Fernsehens zu geben.

Meine positivsten Erfahrungen waren die Gespräche mit dem Dramaturgen und dem Produzenten, die die Entstehung des Stücks begleiteten und das Vorhandene so kritisierten, dass mir die Weiterarbeit immer wieder Spass machte. Vor allem die Diskussionen mit dem erfahrenen Fernseh-dramaturgen André Kaminski waren sehr anregend und seine hartnäckigen Forderungen, aus einem guten Stoff ein gutes Stück zu machen, regten mich immer wieder an, die Dramaturgie des Stücks auf ihre Wirksamkeit zu überprüfen und zu verbessern.

Auch die weitere Zusammenarbeit mit dem Regisseur Hanspeter Riklin während der Produktionsvorbereitungen war gut. Wir besprachen zusammen Möglichkeiten der Besetzung, entwickelten Ideen für das Bühnenbild, diskutierten Interpretationsmöglichkeiten. Da ich über zehn Jahre als Schauspieler und Regisseur an Theatern gearbeitet habe, kenne ich diese Arbeit gut und konnte als gleichwertiger Partner mitarbeiten. Sinn und Zweck dieser Mitarbeit wurden nicht in Frage gestellt, brachten aber dann während der eigentlichen Produktionsphase Schwierigkeiten.

Zwischen dem Regisseur und mir kam es zu Missverständnissen, die meiner Meinung nach hauptsächlich dadurch entstanden sind, dass ich ihm jederzeit Einblick in meine Arbeit gewährte, während ich über seine Arbeit und seine Ab-

sichten nichts erfuhr. Beim Schnitt des Stücks war ich nicht mehr dabei, so dass ich heute nicht weiss, ob mir mein Stück noch gefällt.

Abschliessend möchte ich sagen: Ich danke dem Bund und den Fernsehleuten, die mir die Möglichkeit gaben, ein Theaterstück zu erarbeiten und von dieser Arbeit während ihrer Dauer auch zu leben.

Ich habe viel gelernt, auch dass man «ein Kind einmal laufen lassen muss und es sich ohne Hilfe bewähren muss». Dass dies das Stück *De Setzgrind* tun wird, davon bin ich überzeugt.

*(Juli 1984)*

*Über diesen Erfahrungsbericht hinaus verfasste Peter Höner nach einer Aussprache innerhalb der Gruppe Olten den nachfolgenden Text.*

### **Gedanken zur Dramatikerförderung**

Das bestehende Modell der Dramatikerförderung ist in verschiedener Hinsicht gefährdet. Vor allem unter Autoren taucht die Frage auf, ob mit dem vorhandenen Geld auch wirklich «dramatisches Schaffen» gefördert wird, ob die finanzielle Unterstützung auch tatsächlich Autoren zu gute kommt. Wir Autoren müssen uns den Vorwurf gefallen lassen, dass wir uns viel zu wenig um dieses Förderungsmodell gekümmert haben, wir liessen uns sagen, was wir unter Dramatikerförderung zu verstehen haben. Eine sinnvolle Förderung muss aber auf Forderungen basieren, die von den Autoren festgehalten werden und für die sie sich auch einsetzen.

**1.** Der Autor bewirbt sich um Autorenförderung, er formuliert das Gesuch, nachdem er mit einem Theater Kontakt aufgenommen hat.

**2.** Der Autor bestimmt, was er wo und wie in einer Zusammenarbeit mit einem Theater lernen, überprüfen, entwickeln will.

**3.** Ohne die verbindliche Zusage eines Theaters ist Dramatikerförderung nicht möglich. Als Theater gilt allerdings nicht nur ein Stadttheater, sondern grundsätzlich jeder Versuch von Theaterschaffenden eine dramatische Arbeit zu realisieren, sei dies nun innerhalb eines Stadttheaters, eines Kleintheaters oder einer ad hoc zusammengestellten Schauspielertruppe von Berufsschauspielern oder Laien.

Diese Erweiterung ist allerdings «gefährlich», es besteht durchaus nicht die Meinung, dass nun irgendein Verein ir-

gendjemanden zum Dramatiker bestimmt und dieser damit ein Recht auf Förderung bekommt. Mindestens einer der beiden Partner muss über eine gewisse Qualifikation verfügen.

- Ein Stadttheater, eine Profibühne kann durchaus einen Autor fördern, der noch nie dramatisch gearbeitet hat. Der Autor kann von dieser Arbeit profitieren, etwas lernen.
- Ein Autor, der bereits Theatererfahrung besitzt und zwar als Dramatiker, kann mit einer ad hoc zusammengestellten Truppe oder einem Lientheater ein Projekt realisieren wollen. Er kann als Dramatiker von den Erfahrungen dieser Leute profitieren.

**4.** Zweck der Zusammenarbeit ist eine dramatische Arbeit an einem Sprechtheater. Eine Zusammenarbeit, die sich nur darauf beschränkt, dass ein Autor den Theaterbetrieb oder Fernsehbetrieb kennenlernt, muss vom Autor begründet werden.

**5.** Sicher garantiert die Zusammenarbeit noch kein Resultat. Ein Theater kann nicht auf Grund einer Dramatikerförderung dazu verpflichtet werden, das projektierte Stück auch aufzuführen, aber das Theater muss begründen, warum es nicht zur geplanten Aufführung gekommen ist.

**6.** Der Autor schreibt einen Bericht über die stattgefundene Arbeit, der in den Publikationen der Autorenverbände veröffentlicht wird, oder wenigstens angezeigt wird, so dass er von andern Autoren gelesen werden kann. Die Erfahrungen eines Autors sollen weitergegeben werden.

Autorenpreise sind unabhängig von der finanziellen Situation eines Autors. Autorenförderung nicht.

Ein Fernsehmacher oder Lehrer, der in seiner Freizeit ein Theaterstück schreibt, kann das ohne zusätzliche Förderung, es sei denn, er gebe für diesen Zeitraum seinen «Brotberuf» auf, kurz, eine finanzielle Autorenförderung soll jenen Autoren zu gute kommen, die darauf angewiesen sind. Ähnlich der Mindesthonorargarantie der «Gruppe Olten» sollen einem Gesuch um Dramatikerförderung eine Kopie der Steuerrechnung des laufenden Jahres beigelegt werden.

Geförderte Autoren sollen mitbestimmen, welche Autoren, welche Förderungsanträge das nächste Mal berücksichtigt werden. Das heisst: Aus dem Kreis der rund 15 Autoren, die eine Dramatikerförderung erhalten haben, werden von den Autoren eine Anzahl Autoren bestimmt, die für ein Jahr Mit-

glied jener Kommission sind, die die Dramatikerförderung betreut. Daraus folgt, dass Dramatikerförderung laufend auf ihre Effektivität überprüft werden kann. Erstens wächst dadurch die Zahl der Autoren, die wissen, wie schwer es ist, Gelder sinnvoll zu verteilen; zweitens kann die Qualität der Förderung verbessert werden, das heisst, die Qualität derjenigen, die von sich glauben, sie wären die wahren Förderer Schweizerischer Dramatik wird unter die Lupe genommen, nicht Autoren werden selektioniert, sondern sogenannte Autorenförderer.

(10. Oktober 1984)

### **Bericht des Autors Daniel Müller**

Wenn ein «junger» Autor ein Theaterstück verfasst, kommt er nicht darum herum, sich damit dem Urteil eines Dramaturgen auszusetzen. Und wenn es sich dabei um sein sogenanntes Erstlingswerk handelt, hängt von diesem Urteil sehr viel – oft seine ganze Zukunft – ab. Entsprechend gross sind also die Hoffnungen und Erwartungen, die er damit verbindet. Ein Umstand, der nicht von jedem Dramaturgen berücksichtigt wird. Deshalb muss ein «Neuling» zu seinem Talent auch noch das Glück haben, sich dem Richtigen anzuvertrauen.

Mit diesen gemischten Gefühlen sandte ich im Februar 1983 ein Exemplar meiner Kriminalkomödie *E Nummere z gross* an die Abteilung Dramatik des Fernsehens DRS. Bereits nach wenigen Tagen wurde ich zu einer Besprechung eingeladen. Man hatte an meinem Bühnenstück Gefallen gefunden und stellte mir in Aussicht, dass es sich noch im selben Jahr vom Fernsehen inszenieren und aufzeichnen liesse. Solch ein Erfolg übertraf meine kühnsten Erwartungen. Allerdings wies meine Drehbuchvorlage noch verschiedene Ungereimtheiten und Mängel auf. Diese konnten jedoch im Gespräch mit den Dramaturgen Dr. André Kaminski und Jean-Pierre Heizmann sowie dem Regisseur Bruno Kaspar erörtert werden. Ausserdem kamen wir übereinstimmend zur Auffassung, dass ich die in Deutsch verfassten Dialoge in die Mundart übersetzen sollte. Man erteilte mir dazu einen bezahlten Auftrag und gab mir somit die Möglichkeit, meinen Erstling gemäss den Besprechungen zu überarbeiten und zu verbessern.

Von der Besetzung der Rollen bis zur Ausstattung des Bühnenbildes wurde mir ein Mitspracherecht eingeräumt. So

war ich stets an den Beratungen beteiligt und über jeden Schritt bestens informiert.

Noch erfreulicher ist die Tatsache, dass ich sämtliche Proben mitverfolgen konnte. So erlebte ich auf eindruckliche Weise, wie die von mir erfundenen Figuren Gestalt annahmen und erfuhr dabei, wie sie vom Regisseur und den Darstellern ausgelegt wurden. Zudem bot sich die Gelegenheit, sich mit ihnen ausführlich darüber zu unterhalten. Ein Vorteil, der – abgesehen von mir – auch vom Regisseur und den Schauspielern überaus geschätzt wurde.

In den Mittagspausen kamen wir dann jeweils auf andere Stücke und Inszenierungen zu sprechen. Diese angeregten Diskussionen führten von den allgemeinen Erkenntnissen über das Theater-, Fernseh- und Filmschaffen bis zu den persönlichen Erfahrungen seiner Vertreter, die mir damit einen Eindruck von ihren Anliegen und Vorstellungen vermitteln konnten. Das Austauschen von Erlebnissen und Anekdoten förderte ausserdem das gegenseitige Verständnis und Interesse füreinander. Dadurch entstand ein enger Kontakt, der, meiner Meinung nach, wesentlich zum guten Gelingen der Fernsehproduktion beitrug.

Als schliesslich die von mir mit grosser Spannung erwarteten Aufzeichnungen begannen, machte ich auch noch die Bekanntschaft mit der Studioatmosphäre, den Kameraleuten und Technikern. Erst hier vermochte ich die vorangegangene Arbeit des Regisseurs und damit ihre Qualität richtig einzuschätzen. Im Gegensatz zu den «Profis» hatte ich mir bei den Proben noch keine Vorstellung davon machen können, wie die einstudierten Sequenzen und Bewegungsabläufe den nun zur Auswahl stehenden Möglichkeiten von Kamerapositionen und Einstellungen entsprechen würden. Allein dank dem Miterleben der Aufzeichnungen lernte ich die Form und die Absicht einer solchen Inszenierung zu verstehen. Bruno Kaspar erwies sich in jeglicher Hinsicht als äusserst fähig und routiniert.

Mit meinem Aufenthalt im Studio verbinde ich eine lehrreiche Zeit. Beim Beobachten der diversen Vorgänge vor und hinter den Kulissen, dem Kennenlernen der technischen Einrichtung und ihrer Verwendung und dem Erfassen des enormen organisatorischen Aufwands, der hierfür aufgebracht werden muss, konnte ich viele Erfahrungen und Eindrücke sammeln. Die verschiedenen Eigenschaften und Möglichkeiten der Kameraführung, des Bildschnitts, der Beleuchtung und des Tons wurden mir von den entsprechenden Leuten bis ins Detail erläutert und verständlich gemacht.

Dank der Förderung und Betreuung durch die Abteilung Dramatik und dem Entgegenkommen des Regisseurs, aber vor allem auch dank der Unterstützung durch das BAK mit einem Autorenstipendium, – ohne das es mir kaum möglich gewesen wäre, meine Mitarbeit im Fernsehen zu finanzieren –, war ich an der gesamten Produktion meiner Kriminalkomödie beteiligt und konnte darüber hinaus wichtige Erkenntnisse für meine Laufbahn als Autor gewinnen, die mir beim Verfassen von Theaterstücken zugute kommen werden.

Am 21. Januar 1984, einem Samstagabend um acht Uhr, war es soweit. Mein Fernseh-Erstling *E Nummere z gross* wurde ausgestrahlt. Ich konnte mich über das Resultat meiner Zusammenarbeit mit den Dramaturgen, den Schauspielern und dem Regisseur glücklich schätzen.

Dafür möchte ich dem BAK und den Verantwortlichen meinen Dank aussprechen. – Der Erfolg zeichnet sich bereits aus. So erteilte mir das Fernsehen inzwischen den Auftrag zu einem weiteren Stück.

*(30. April 1984)*

### **Radio DRS**

Abteilung Dramatik & Feature

Im Juni 1985 reichte auch die Abteilung Dramatik & Feature bei der Pro Helvetia ein Gesuch um Beiträge aus den Geldern des Dramatiker-Förderungsmodells ein. Es wurde darauf hingewiesen, dass in allen drei Studios von Radio DRS (Basel, Bern, Zürich) seit langem für die Förderung von Schweizer Autoren zusätzliche Honorare zur Verfügung standen in Form von Auftragshonoraren, aber auch als Exposé-Honorare, die auch zur Auszahlung gelangten, wenn sich ein Projekt als nicht realisierbar erwies.

Angesichts der Tatsache, dass die Autorenhonorare für die Hörspiele bei der SRG allgemein erhöht wurden, jedoch ohne entsprechende Budgetangleichung, sah sich die Abteilung gezwungen, mit solchen Auftrags Honoraren sorgfältiger umzugehen; so wurde auch ein früherer zusätzlicher Hörspieltermin für Experimente (*Werkstatt* im Rahmen des *Montagsstudios*) gestrichen. Durch die Partizipation am Dramatiker-Förderungsmodell erhoffte sich die Abteilung Dramatik & Feature, in diesem Bereich wieder aktiver werden zu können.

Das Gesuch wurde im Oktober 1985 von der Pro Helvetia in einem vom Direktor unterschriebenen Brief im Auftrag des Leitenden Ausschusses der Pro Helvetia abgelehnt: «Die Unterstützung anderer öffentlich-rechtlicher Institutionen wie Radio und Fernsehen würde eine Aufsplitterung ihrer Mittel auf Kosten der gezielten Einzelförderung nach sich ziehen. Dieser Standpunkt wurde auch bei weiter zurückliegenden Gesprächen mit TV-Verantwortlichen vertreten.»

## **Absagen – zwei Beispiele**

- Brief von Pierre Kocher, 21. April 1983
- Briefwechsel zwischen Peter J. Betts und Hansjörg Schneider sowie Artikel im «Tages-Anzeiger» September 1984

### **1. Pierre Kocher**

*(Pierre Kocher, seit 1980 Programm-Mitarbeiter Radio DRS, Hörspielregisseur und Autor von Featuresendungen.)*

Vielleicht haben Sie über die Leitung des Stadttheaters erfahren, dass ich mich nach dem Einzelgespräch vom 14. April mit den Herren Borchardt, Bircher und Kreuzberg entschlossen habe, meine «Kandidatur» für das Jahresstipendium zurückzuziehen. Da ich ja über Sie in die Liste aufgenommen wurde, möchte ich Ihnen kurz meine Gründe für den Rückzug skizzieren.

Ich weiss nicht, ob das auffallend desinteressierte Gesprächsklima durch eine bereits feststehende Wahl des Autors, durch meine Vorschläge oder durch das mir bestens bekannte, branchenüblich joviale Herausstellen der Professionalität verursacht worden ist. Mit wohlwollendem Zweifel begegnete man meinen so weit ganz netten Ideen. Informiert hatte sich offensichtlich niemand über meine Arbeiten. Nach 10 bis 15 Minuten Selbstdarstellung keine Fragen mehr, alles klar. Höchstens noch lautes dramaturgisches Denken: Es sei ja ganz schön, wenn man so etwas machen wolle, aber kann er denn einen «guten» Dialog schreiben? Das sei halt schon sehr schwierig zum Beurteilen. Man habe ja keine Beispiele, nicht wahr. Dann und wann ein paar gutgemeinte dramaturgische Lektüronchen über Figurenverständnis im Theater, über Schwierigkeiten im Umsetzen eines Textes auf die Bühne – Probleme, die ich eigentlich recht gut kenne. Ich will mich jetzt nicht weiter darüber auslassen, ich kann es ganz kurz zusammenfassen: Wenn ich drei Theaterleuten begegne, die im Gespräch mit mir herausfinden möchten, ob sie sich eine 1jährige Zusammenarbeit vorstellen können und ich mir die knappe halbe Stunde in Erinnerung rufe, die ich in Herrn Borchardts Büro verbracht habe, dann steht für mich fest, dass ich unter solchen kommunikativen Bedingungen nicht arbeiten kann. Aus welchen Gründen auch immer sich das so abspielte. Begreiflich wäre mir ein solches Verhalten noch am ehesten, wenn die Wahl des Autors schon feststand. Meine Pläne werde ich also anderweitig zu realisieren versuchen... *(21. April 1983)*

## **2. Hansjörg Schneider**

### *Brief an die Auswahlkommission*

Ich habe zur Kenntnis genommen, dass meine Zusammenarbeit mit der Schauspielakademie Zürich nicht mit Geld aus der Dramatikerförderung unterstützt wird. Ich habe mit Kollege Betts telefoniert. Er hat mir seine private Meinung gesagt, und ich gehe davon aus, dass das die Meinung der Kommissionsmehrheit ist. Betts ist der Meinung, dass nur Anfänger unterstützt werden sollen, also nur Leute, die noch nie an einem Theater gearbeitet haben. Er ist der Meinung, dass ich an der Schauspielakademie nichts lernen könne. Er ist weiterhin der Meinung, dass, wenn ich z.B. mit der Kellerbühne Bremgarten (AG) ein Stück machen will, dass ich dann auch kein Geld von der Dramatikerförderung bekomme, sondern dass ich dann eben andere Geldquellen wie z.B. die Pro Argovia anbetteln müsse.

Ich denke, es ist nicht nur mein Recht, sondern auch meine Pflicht, mich dazu zu äussern. Denn die Dramatikerförderung kann ja sicher nicht nur die Dramatiker, die keine sind, sondern erst gern werden möchten, betreffen, sondern sie muss auch die Dramatiker betreffen, die tatsächlich Stücke schreiben. Auch scheint es mir keine zwingende Voraussetzung zu sein, Berner zu sein oder in Bern zu wohnen. Noch weniger kann ich es als *Conditio sine qua non* akzeptieren, dass man an alle die Dramatikertagungen rennt, wo darüber diskutiert wird, warum denn kein Theater die eigenen Stücke aufführen will.

Hier ist also meine Meinung: Meine Zusammenarbeit mit der Zürcher Schauspielakademie scheint mir ein Musterbeispiel für die Dramatikerförderung zu sein. Denn das Stück entsteht in direktem Kontakt zu den Schülerinnen und Schülern. Es ist eine Zusammenarbeit über mehr als ein halbes Jahr. Und ich kann Euch versichern, dass ich immer noch lernfähig bin. Tatsächlich sperre ich Augen und Ohren auf, wenn ich mit den jungen Leuten zusammen bin. Ich lerne un-  
gemein.

Zweitens geht es nicht an, die Dramatiker in zwei Sorten einzuteilen, in solche, die Geld bekommen, und in solche, die nicht Geld bekommen. Überspitzt formuliert seid Ihr ja nur bereit, Dramatiker zu unterstützen, die (noch) nichts können. Wenn das nicht Blödsinn ist!

Wenn ich kein Geld mehr von der Dramatikerförderung bekomme, so kann ich nicht mehr für kleine Theater schreiben. Einfach deshalb nicht, weil mich kleine Theater nicht bezah-

len können. Das Theater an der Winkelwiese z.B. hätte mir keine 9000.— Franken für den *Altweibersommer* bezahlen können. Es hat aber die Hälfte davon bezahlt. Das fand ich hervorragend.

Heute ist aber ein Dramatiker auf die kleinen Bühnen angewiesen, denn die grossen Theater können kaum mehr Uraufführungen wagen. Wenn Sie mir aber prinzipiell kein Geld mehr für meine Zusammenarbeit mit kleinen Bühnen bezahlen, so drohen Sie mir, mein Theaterschreiben zu verunmöglichen.

Obschon ich keinen Finger für diese Dramatikerförderung gerührt habe (ich habe keinen Moment an ihre Realisierung geglaubt), finde ich sie sehr gut. Wenn ich aber davon ausgeschlossen werde, weil ich scheints zuviel kann, finde ich das Verhältnisblödsinn.

(28. August 1984)

#### *Antwort von Peter J. Betts*

[...]

Ausgehend von der Tatsache, dass viele gute Autoren, keineswegs nur Anfänger! den Theaterbetrieb nicht kennen, hat das Modell den Zweck, Schriftstellern, die sich als Dramatiker weiter entwickeln möchten, den Theaterbetrieb näher zu bringen. Es geht darum, dass sie als Hausautoren vor allem auch mit den Produktionsweisen und Problemen in den verschiedensten Bereichen des Theaters vertraut werden, dass sie sich mit Inszenierungen von Stücken anderer Autoren beschäftigen, dass sie die Gelegenheit haben, eigene Texte mit Schauspielern, Dramaturgen und Regisseuren zu bearbeiten usw. Es geht auch um einen gegenseitigen Lernprozess zwischen Autoren und Theatern.

Wir haben mit diesem Modell eine Möglichkeit erschlossen, die es bisher nicht gab; ohne dadurch die anderen Förderungsmöglichkeiten zu tangieren.

Ihr Fall, sehr geehrter Herr Dr. Schneider, liegt anders: Sie kennen den Theaterbetrieb von innen und aussen. Wenn es nun also darum geht, dass zu wenig Geld für alle Gesuchsteller vorhanden ist, fallen Sie aus dem Grund meiner Ansicht nach nicht unter jene Autoren, die zuerst zu berücksichtigen wären.

Die Unterschiebung, dass man Berner zu sein habe oder in Bern wohnen müsse, um an der Autorenförderung gemäss Modell teilnehmen zu können, weise ich zurück. Ich erläutere-

te Ihnen, oder versuchte es wenigstens, dass es sich bei Ihrem Anliegen um einen klaren Fall von Werkbeitrag im Sinne der üblichen Autorenförderung handelt. Ich empfahl Ihnen, sich an den Kanton und die Stadt Zürich sowie an die Pro Argovia zu wenden. An Hand des Beispiels Bern erklärte ich Ihnen, wie so etwas für Berner läuft. Es wäre nicht zuletzt auch ein Unterfangen, dessen Finanzierung durch die Schauspielakademie in die Wege geleitet werden müsste. Sie wären als erfahrener Theaterautor meines Erachtens den Schauspielschülern gegenüber eher Lehrender, auch wenn es Lehrern (s. Brecht, Galilei) unbenommen bleibt, auch zu lernen.

[...]

Ihre Meinung über das Modell, von mir kurz und vielleicht etwas überspitzt zusammengefasst: «Das Modell ist gut, wenn ich Geld kriege; es ist schlecht, wenn jemand anders es kriegt, da es ja nicht für alle reicht», möchte ich nicht qualifizieren, ebensowenig Ihre Meinungen über den Wert, Aus- und Weiterbildungsmöglichkeiten zu unterstützen oder zu schaffen.

*(12. September 1984)*

### *Eine Pressestimme*

Ist ein Autor nicht förderungswürdig, wenn er mit über vierzig Jahren von jungen Leuten lernen will? Verdient keine öffentliche Anerkennung, keine Subventionen, wer sich trotz bisheriger Erfolge auf unvertraute Formen der Theaterarbeit einlässt? Müssen es à tout prix immer neue Namen sein, sogenannte Newcomers, die ein Recht auf die Unterstützungsbeiträge des Bundesamts für Kulturpflege (BAK) haben? Solche Fragen stellen sich, nachdem das BAK ein Subventionsgesuch der Zürcher Schauspiel-Akademie für ein Projekt mit dem Dramatiker Hansjörg Schneider abgelehnt hat, mit der Begründung, dieser Autor sei «bereits bekannt und bestausgewiesen».

### *Eine ideale Zusammenarbeit*

«Ziel ist die Entwicklung eines Stücks, das Schauspielschülern gemäss ist, also unter anderem auch Probleme von Jugendlichen behandelt», so skizzierte Louis Naef von der Schauspiel-Akademie am 28. Februar 1984 in einem Gesuch an das BAK das Experiment mit Hansjörg Schneider. «Unsere Bemühungen zielen darauf, mit dem Autor ein Werk zu erarbeiten, das die relativ kleine Reihe dramatischer

Stoffe aus der Erfahrungswelt von Jugendlichen (u.a. Wedekinds *Frühlingserwachen*, Marieluise Fleissers *Fegefeuer in Ingolstadt*) fortsetzt.»

Für die Realisierung dieses Projekts hatte Louis Naef sich auch die einzelnen Arbeitsschritte konkret ausgedacht: Nach ausführlichen Diskussionen mit den Schauspielschülerinnen und -schülern der Abschlussklasse hatte Hansjörg Schneider zunächst eine Ideenskizze zum Mythos *Orpheus und Eurydike* aus heutiger Sicht entwickelt und diesen ersten Entwurf dann im vergangenen Frühling während einer Woche zusammen mit den Schauspielschülern anhand von Improvisationen erprobt und präzisiert. Anschliessend hat er eine erste Stückfassung geschrieben – sie liegt inzwischen vor –, und ab kommenden Februar soll auf den Proben die endgültige Fassung entstehen, in enger Zusammenarbeit mit der Regisseurin Maja Stolle und Louis Naef, der die Produktionsdramaturgie übernommen hat.

Unterdessen ist der negative Bescheid des BAK eingetroffen, was die Schauspiel-Akademie zwar nicht davon abbringt, am Projekt weiterzuarbeiten, doch das mindert die Enttäuschung nicht. «Seit acht Jahren schon betreiben wir konsequent Autorenförderung und haben bisher praktisch kein Geld dafür bekommen», hält Naef fest und erwähnt dabei auch die erfolgreichen Boswiler Workshops, wo (auf seine Initiative hin) Autoren wie Heinz Stalder und Ingeborg Kaiser ihre ersten Stückentwürfe zur praktischen Erprobung vorlegten.

### *Fragwürdiger Entscheid*

Rund 140 000.— Franken hatte das BAK für die Dramatikerförderung in der Saison 1984/85 zu vergeben, 60 000.— Franken weniger als im Vorjahr. Von 25 Subventionsgesuchen sind 13 unterstützt worden, mit sehr unterschiedlichen Beträgen: Am wenigsten, nämlich 3750.— Franken, erhielt Markus Michel für ein Stück, das er für die Bieler Theatergruppe Strabanzen schreibt; 20 000.— Franken kommen Elisabeth Oppliger zugute für ihre Choreographie der neuesten Mummenschanz-Produktion. Gerade dieses letzte Beispiel relativiert den angeblichen Grundsatz des BAK, wonach bekannte und bestausgewiesene Theaterschaffende keine Förderungsbeiträge erhalten.

Sieht man die vollständige Liste der 13 subventionierten Projekte durch, finden sich zwischen kaum geläufigen Autorennamen (so Lilli Friedrich, Jean Naguel, Peter Jost, Eva Brun-

ner, Markus Schmid, Urs Feger, Bernard André und Res Bosshart) doch auch einige bekanntere, nämlich Claude Cueni, Hanspeter Gschwend und Sergius Golowin.

#### *Auch das BAK ist nicht zufrieden*

Es geht nicht darum, Leute gegeneinander auszuspielen; auch Hans Rudolf Dörig vom BAK tut das nicht, wenn er die Ablehnung von Schneiders Projekt kommentiert. «Der Entscheid fiel sehr knapp aus», sagt er. Der Jury – neben Dörig gehören ihr Peter J. Betts, Walter Boris Fischer, Herta Raunicher und Christoph Reichenau an – sei es nicht leichtgefallen, eine vertretbare Entscheidung zu fällen. Wäre auch nur ein bisschen mehr Geld vorhanden gewesen, hätte das Gesuch der Schauspiel-Akademie einen Unterstützungsbeitrag erhalten. Der BAK-Beamte zeigt auch Verständnis für Hansjörg Schneiders Argument, wonach selbst bekannte Dramatiker mehr und mehr auf die Zusammenarbeit mit kleineren Bühnen und damit auch auf finanzielle Unterstützung von aussen angewiesen sind. Und Dörig teilt auch meinen Einwand, dass eine reduzierte Dramatikerförderung, eine halbpatzige Sache sozusagen, notgedrungen zu willkürlichen, zumindest unbefriedigenden Entscheidungen führen müsse. Er selber erwartet, dass ab 1986 – dann wird, so ist zu hoffen, sehr wahrscheinlich die Pro Helvetia die Dramatikerförderung übernehmen – bessere Voraussetzungen für das Modell geschaffen sein werden.

Die unfreiwillige «Denkpause» bis 1986 sollte nun genutzt werden für einige Überlegungen. Wie kann Dramatikerförderung, wie das vor zwei Jahren beabsichtigt war, tatsächlich «das schweizerische Theaterklima verbessern» und das zeitgenössische Bühnenschaffen nachhaltig unterstützen? Gewiss, eine kontinuierliche, eine konsequente statt halbherzige Förderungspolitik braucht angemessene Finanzen, es geht also um Geld – aber nicht nur. Zu fragen wäre auch, ob Unterstützungsmassnahmen nicht *mehr* sein müssten als eine Art unverbindlicher Talentschuppen. Ob es nicht ebenso nötig wäre – wie Louis Naef das formuliert – die gefundenen, die vorhandenen Talente pfleglich zu behandeln, gerade dann, wenn sie aus einer Schaffenskrise, einer Art künstlerischer Sackgasse herauskommen möchten.

Solche Überlegungen führen zu einem weiteren Problem. Bisher hat das Modell, neben all seinen Vorzügen, doch stark den gegenwärtigen Uraufführungsfimmel einzelner Bühnen forciert. Die rastlose Suche nach immer neuen Stoffen, immer neuen Namen – Hauptsache, sie sind schweize-

risch – wirkt sich inflationär aus; die Stücke werden ständig kurzlebiger, bleiben nur so lange interessant, als sie taufersch sind, nur wenige werden nachgespielt, überarbeitet, weiterentwickelt. Das hat nicht nur dann negative Folgen, wenn eine erste Inszenierung wesentlich schlechter war als das Stück selbst, sondern es zwingt den Autoren einen hektischen, einen nervtötenden Produktionsrhythmus auf, um so mehr, als sie nicht länger darauf hoffen können, mit den Tantiemen aus weiteren Aufführungen eine Zeitlang zu überleben und dabei ruhig am nächsten Stück zu arbeiten.

*(Rea Brändle, Tages-Anzeiger Zürich, 26. September 1984)*

**Nachtrag der Redaktion**

*Beim Vergleich der Zahlen ist Rea Brändle einem Irrtum erlegen: Wie sich aus einem Vergleich der beiden Zusprechungslisten (Nr. 6 und 8 in Kapitel III) ergibt, war die bezahlte Summe 1984/85 um rund 16 600.— Franken höher als 1983/84.*

## **Fazit?**

### ***Ein Kommentar zu den beiden Berichtsepochen***

von Verena Hoehne

Liest man die Erfahrungsberichte aus den Spielzeiten 1983/84 sowie 1984/85 aufmerksam durch, so fällt auf, wie vielseitig die Probleme, Aufgabenstellungen, die jeweiligen Konstellationen sind.

Es scheint fast unmöglich, eindeutige Schlüsse zu ziehen, gar «Rezepte» abzuleiten.

Freilich: wer das Theater auch nur ein bisschen von innen her kennt, weiss, wie – allen programmatischen Vorsätzen zum Trotz – die Dinge manchmal «geschehen» oder eben auch nicht...

Allein schon der innere Kern eines Theaters – Direktor, Regisseure, Schauspieler, der ganze technische Apparat – ist ein heikles, extrem pannenanfälliges Gebilde. Dazu kommen noch Einflüsse von aussen, das Publikum, die Kritiker, Verwaltungsräte, Behörden. Wie muss da erst die Situation aussehen, wenn ein Externer, ein Greenhorn – wie ein Autor es in den meisten Fällen eben ist – zu diesem fragilen Ganzen hinzustösst.

Dennoch lassen sich einige generelle Feststellungen sowie Kommentare zu einzelnen Fällen machen.

#### **A) *Generelle Feststellungen***

- 1.** Zunächst eine lapidare Feststellung: alle Theater haben die Unterstützung durch das BAK begrüsst. Gerade heute, wo man mit Geld für kulturelle Belange nicht gerade um sich wirft, wo Rentabilitätsdenken vorherrscht, keine erstaunliche Tatsache.
- 2.** Aber auch finanzielle Unterstützung garantiert noch keinen Erfolg, noch nicht einmal das Zustandekommen eines Projektes. (In den beiden Berichtsepochen wurden sieben der geplanten Projekte nicht realisiert.)
- 3.** Am befriedigendsten war das Resultat in all den Fällen, wo sich Autor/Autorin und ein Theater bereits *vor* der Unterstützung durch das BAK zu einer Zusammenarbeit entschlossen hatten, das BAK also das ohnehin geplante Projekt «nur» noch finanziell zu unterstützen hatte.
- 4.** Es scheint mir, als hätten es sich die kleineren Theater und die freien Gruppen leichter getan mit der Zusammenarbeit als die Stadttheater. Die Gründe dafür liegen wohl einerseits

darin, dass freie Gruppen schon von ihrem Auftrag, ihrer «Ideologie» her eher an Gruppenprozesse gewöhnt, eher experimentierfreudig sind trotz finanziell äusserst begrenzter Möglichkeiten.

Bei den Stadttheatern andererseits drängt sich der Eindruck auf, man wolle sich lieber auf Gesichertes einlassen als im Druck der Strukturen noch Wagnisse auf sich zu nehmen.

Ausnahmen wie das Stadttheater Luzern mögen die Ausnahme zur Regel sein.

**5.** Die Autoren setzen sich zum Teil sehr intensiv mit der hiesigen Theatersituation auseinander.

Neben positiven Erfahrungen (vor allem menschlichen Kontakten) werden viele negative Erfahrungen vermerkt: zu wenig Zeit, Stress, Bevormundung des Autors durch das Theater, ein Gefühl des «eigentlich-unerwünscht-Seins», Alibi-funktion.

**6.** Alle Autoren fühlen sich trotz der teilweise sehr weit gefassten Aufgabenstellung unter Druck, etwas produzieren zu müssen, ein Stück vorweisen zu können.

**7.** Das Modell wird verschiedentlich kritisiert (siehe auch bei *Absagen – zwei Beispiele*) aber generell als ein Modell unter anderen begrüsst, oder, wie Peter J. Betts richtig anmerkt: «Keiner hat auf dieses Modell gewartet».

Vor allem die Auswahlkriterien geben immer wieder Anlass zu Diskussionen (siehe dazu auch Werner Wüthrichs *Erfahrungen mit den Auswahlkriterien* in der Dokumentensammlung).

Eines ist freilich sicher: jedes Kriterium ist letztlich subjektiv und damit anfechtbar!

Den Wunsch, mit allen Autoren zusätzliche Gespräche zu führen – mit Stand Sommer 1986 – um ihre heutige Meinung zum Dramatiker-Förderungsmodell zu erfahren, musste ich mir untersagen.

Eine Ausnahme macht das Schreiben von Lukas B. Suter (siehe *Nachtrag* zu seinem Erfahrungsbericht / Theater am Neumarkt) sowie ein Text von Res Bosshart (Claque Baden).

**8.** Die Hoffnung, Stücke würden auch an anderen Theatern nachgespielt, hat sich bisher in keinem einzigen Fall erfüllt. Dabei wäre gerade dies ein wichtiges Indiz für die Tauglichkeit von Stücken.

**9.** In bezug auf die Themenwahl lässt sich nichts Schlüssiges ablesen. Stücke, die sich direkt mit der unmittelbaren Umge-

bung, mit schweizerischen Stoffen befassten, sind zwar in der Überzahl, aber es wurden auch überregionale gesucht und gefunden.

(Erfolgreiches Beispiel für typisch schweizerische, ja ortsgebundene Stoffe: *Clara Wendel* von Gisela Widmer, Beispiel für Themen allgemeiner Natur: *Schreibers Garten* von Lukas B. Suter.)

### **B) Kurze Kommentare zu einzelnen Stücken/ Autoren/Theatern:**

Maja Beutlers Ausführungen (Stadttheater Bern 1983/84) erscheinen mir geradezu symptomatisch für die Situation an unseren Stadttheatern (Terminzwänge / festgefahrene Strukturen / mangelnde Mobilität / ungenau umrissene Funktion des «Gastes» / Schweizer Dramatik als Schimpfwort – dies die wichtigsten Stichworte). Viele der Fragen, die Maja Beutler stellt und die auch an sie gestellt werden müssen, bleiben offen.

Vor allem die doch recht brennende Frage: gibt man den Schweizer Autoren echte Chancen oder riecht das Ganze nicht verdächtig nach Alibi-Übung?

Ungeklärt bleibt freilich auch, ob Maja Beutler selbst das «Zeug» zur Dramatikerin hat oder ob einfach die Bedingungen, unter denen sie arbeitete (ihr Stück *Marmelspiel* wurde bereits ausserhalb ihrer Stipendiatszeit aufgeführt) unzureichend waren. Auch hier könnte nur ein Nachspielen an einer anderen Bühne, verbunden mit erneuter praktischer Arbeit der Autorin eine Antwort bringen.

Die Frage: welche Rolle spielen Regie und schauspielerische Leistungen, wo beginnt, wo endet da die Förderung? – stellt sich generell.

Luzern – hier ist anzumerken, dass sich das Stadttheater Luzern, vor allem Oberspielleiter Jean-Paul Anderhub, schon seit Jahren um eine aktive Autorenförderung sur place bemüht hat. Das Beispiel Gisela Widmer mit *Clara Wendel* (Spielzeit 1983/84) mag stellvertretend für eine glückliche Zusammenarbeit mit recht befriedigendem Resultat stehen. Eine Luzernerin arbeitet einen packenden Luzerner Stoff auf, wird voll vom Theater unterstützt und erhält dank der Dramatikerförderung die Möglichkeit, einen verhältnismässig grossen Aufwand treiben zu dürfen (grosse Bühne, viele Darsteller inklusive Laienspieler).

Mit anderen Worten: eine geglückte Kombination von Eigeninitiative und staatlicher Förderung.

Dass aber auch dies kein Erfolgsrezept sein muss, beweist bereits die Produktion am Luzerner Stadttheater in der folgenden Spielzeit. Obwohl Jean-Paul Anderhub in seinem Bericht betont, man habe aus den Fehlern des Vorjahres gelernt, ist dem Stück *Granit* von Eva Brunner kein Erfolg beschieden.

Und in der laufenden Spielzeit 1985/86 wird ein erneutes Projekt mit einer Hausautorin gar abgeblockt, bevor es realisiert werden kann (vergleiche dazu Peter J. Betts im Kapitel *Schwierigkeiten*).

Basler Theater – Hausautorenschaft hat der inzwischen bereits legendär gewordenen Düggin-Ära zweifellos ein besonderes Gepräge gegeben (siehe Beitrag von Luis Bolliger *Basler Theater – Theater der Autoren?* im Kapitel *Frühere Versuche*).

In der Zwischenzeit sind diese Bemühungen seltener geworden. Das Beispiel Einakterabend mit den Autoren Regenass/Cueni/Feger (Spielzeit 1983/84) ist meiner Meinung nach der Versuch, ein Thema (Orwell-Jahr) in den Vordergrund zu stellen und nicht so sehr die Eignung eines Stückeschreibers und seiner speziellen Interessen.

Und so kommt es – darf man Kritiken Glauben schenken – zum Fazit: Vorhaben, Thema: wichtig; Ausführung: mangelhaft. Anmerkung am Rande: der Einakterabend wird nicht auf der grossen Bühne durchgeführt, sondern auf der kleinen Bühne der Basler Theater. Immerhin wird einer der drei Autoren ermuntert (und auch vom Modell unterstützt) im Jahr darauf ein Stück selbständig zur Aufführung zu bringen. Dieses Stück wird dann freilich nicht in Basel realisiert (vergleiche Erfahrungsbericht).

Die alte Frage taucht auf: inwieweit ist sporadische Auftragsarbeit sinnvoll?

Chur – eine neue Komponente kommt ins Spiel.

Eine Autorin, Ingeborg Kaiser, wird aufgefordert, ein Stück, das sie bereits vor Inkrafttreten des Modells in Chur aufführte, nun mit Unterstützung weiterzuschreiben.

Auch wenn das Resultat, laut Kritiken, nicht ganz befriedigend ausfällt, scheint mir die intensivere Auseinandersetzung mit einem Stoff, gar dem gleichen, mit *einem* Autor, *einer* Autorin, von besonderem Interesse zu sein.

Hier spielt sich das ab, wovon die Initianten des Modells wohl träumten: dass das Modell zumindest den Anstoss gibt, dass sich ein Autor längere Zeit an ein Haus bindet,

dass eine Vertrautheit hergestellt wird, die im normalerweise hektischen Stadttheaterbetrieb kaum möglich ist.

Auch hier ein Wermutstropfen: das Stadttheater Chur befindet sich seit Sommer 1985 in einer Krise, dies hat auch die Produktion in der hier nicht mehr besprochenen Berichtsepoche 1985/86 in Mitleidenschaft gezogen (*Das ausgeblutete Gewicht* von Mariella Mehr).

Das Beispiel Markus Michel sei nur insofern erwähnt, als es – in relativ kurzer Zeitabfolge – die Erfahrungen mit einem Stadttheater (St. Gallen) und einer freien Gruppe (mit Strabanz) wiedergibt – vergleiche dazu das Interview mit Markus Michel im Erfahrungsbericht.

Theater am Neumarkt, Zürich. Auch hier haben sich, analog zu Luzern, bereits vor dem Modell ein Theaterleiter (der gleichzeitig auch Regie führte) und ein Autor zusammengesetzt. *Schreibers Garten* von Lukas B. Suter ist das einzige wirkliche Erfolgsstück aus den beiden Berichtsjahren. Zweifellos haben die hervorragenden schauspielerischen Leistungen (vor allem Klaus Henner Russius in der Hauptrolle) wie die brillante Regie von Peter Schweiger zum Erfolg beigetragen. Aber es darf nicht übersehen werden, dass es Lukas B. Suter nicht zuletzt glückte, ein allgemein gültiges Thema theatralisch gekonnt umzusetzen, weil der Autor bereits ein gewisses Mass an Theatererfahrung mitbrachte (verschiedene Regie-Assistenzen). Zu Peter Jost (ebenfalls Theater am Neumarkt, Saison 1984/85), dessen Stück *Endlose Strände mit jubelnden Völkern* bisher noch nicht aufgeführt wurde, lediglich eine kurze Bemerkung. Mir gefällt, wie despektierlich-erfrischend sich Jost gegen jegliche Bevormundung zur Wehr setzt (Erfahrungsbericht). Sein Eindruck, zuviel Theaternähe könne auch hinderlich sein, bei aller noch so wohlgemeinten Unterstützung sei der Autor letztlich selber verantwortlich, und keiner solle/müsse ihm das Schreiben abnehmen, ist zumindest bedenkenswert. In die selbe Kerbe schlägt die Claque Baden mit Autor Res Bosshart.

Rundum erfreulich mutet das einzige – dokumentierte – Beispiel aus der welschen Schweiz an (Spielzeit 1984/85 Compagnie de la Marelle). Hier hat das Bundesförderungs-Modell tatsächlich entscheidend dazu beigetragen, dass ein Projekt mit einem Schweizer Autor (Jean Naguel) überhaupt zustande kam.

Ebenso erfreulich ist die Tatsache, dass hier auch einmal von Seiten der Schauspieler darauf hingewiesen wird, was es für

sie bedeutet, kontinuierlich mit einem Autor zusammen zu arbeiten.

Einwände der Jury gab es dem Vernehmen nach vor allem bei zwei letztlich doch unterstützten Projekten: bei Mime Bern und bei Mummenschanz.

Bei Mime Bern (*Pest*, 1984/85) galt der Einwand vor allem der Tatsache, dass Autor Sergius Golowin kaum vorhat, je Theaterautor zu werden. Das Resultat indes war überzeugend, nicht zuletzt im geradezu mustergültigen Zusammenwirken verschiedenster Gruppierungen und Beteiligter (einem kleinen Gesamtkunstwerk!), sodass der positive Entscheid nachträglich auch von den Skeptikern gutgeheissen wurde.

Bei Mummenschanz kann man sich zweifellos fragen, ob das Geld nicht sinnvoller (moralisch sinnvoller!) für eine kleinere Truppe und deren Autor angelegt worden wäre, vor allem aber: ob eine Choreographin noch unter Autor zu subsummieren ist.

Wer die Mummenschanz-Gruppe kennt und etwa bei der Probenarbeit erleben konnte, wie befruchtend sich der Einsatz der geförderten Choreographin Elisabeth Oppliger auf die Mummenschanz auswirkte, wird die Förderung nur begrüssen.

Das Fazit der Jury: in der nächsten Ausschreibung wurde der Begriff Autor eindeutig umschrieben.

Der andere Punkt beschäftigt mich mehr: soll man nach dem Giesskannenprinzip fördern, auf die Gefahr hin, dass man zwar Gerechtigkeit walten lässt, aber jeden ein bisschen fördert und keinen richtig?

In eine ähnliche Richtung geht der Briefwechsel zwischen Hansjörg Schneider und Peter J. Betts sowie die Kritik von Rea Brändle. Zweifellos ist Schneider – nach Frisch und Dürrenmatt – der meistgespielte Schweizer Dramatiker, zweifellos hat er am meisten Rüstzeug und Erfahrung.

Dennoch stimmt die Tatsache, dass er an einem kleineren Theater (in diesem Fall der Schauspielakademie Zürich) nicht «lernfähig» sein darf, nachdenklich.

Wieder einmal schliesst sich der altbekannte Teufelskreis: kleinere Theater müssen sich mit Anfängern begnügen, grosse Theater hingegen stehen unter Erfolgsdruck und können sich oft nicht einmal mehr Dramatiker mit know-how leisten.

So edel sich die Forderung «Misserfolge müssen auch erlaubt sein» anhört, so problematisch ist sie in der Praxis.

Viele der Berichte sprechen für sich, vor allem die Berichte der kleineren Theater und freien Gruppen. Erstaunlich ist der Mut, beispielsweise beim Theater Coprinus in Zürich.

Obwohl bereits ausserhalb der beiden Berichtsepochen (1983/84 sowie 1984/85) möchte ich gerne das Beispiel Mariella Mehr erwähnen. 1985/86 erhält sie eine Unterstützung für das Stadttheater Chur. 1986/87 reicht sie ein Gesuch für eine Unterstützung am Theater 1230 ein. Da sie bereits – anderweitig unterstützt – mit dem Theater 1230 gearbeitet hat, wird ihr – zum Zeitpunkt, da diese Zeilen geschrieben werden – die Unterstützung versagt.

Ich finde es persönlich, – ohne mich allzusehr in die Entscheidungen der Jury einmischen zu wollen! – bedauerlich an diesem Modell, dass Autoren nur einmal ein Theater kennenlernen sollen mit Hilfe des Modells. So sehr mir einleuchtet, dass ein grösseres Theater es in der Hand (auch finanziell) hätte, bei guter Zusammenarbeit mit einem Autor, einer Autorin auf eigene Verantwortung weiterzuarbeiten, sich wirklich einen Hausautor «zuzulegen», so wenig mag mich dieser Entscheid bei kleineren Theatern zu befriedigen, zumal das Reizwort Kontinuität in mir spukt.

### **Fazit**

Zweifellos habe ich nur einige der wichtigen Fragen gestreift, zweifellos werden sich einige Theater, einige Autoren, übergangen fühlen.

Wichtiger als eine minutiöse Auslotung jedes einzelnen Beispiels erscheint mir die prosaische Frage: hat sich der ganze Aufwand gelohnt?

Es ist mir bekannt, dass die vorliegenden Dokumente nur die Spitze des Eisberges erahnen lassen. Ich habe mit Absicht auf Dokumente verzichtet, in denen das Gerangel hinter den Kulissen deutlicher geworden wäre. Wichtiger ist die Frage:

hat sich so etwas wie eine Grundlagenförderung für zukünftige Zusammenarbeit zwischen einzelnen Autoren und Theatern angebahnt?

Ich denke ja. Eine Auseinandersetzung ist in Gang gekommen, man hat auf einige Jahre hinaus in kulturelle Förderung investiert, man hat eine Diskussion in Gang gesetzt, man hat – mit wechselndem Erfolg – versucht, die Bedürfnisse der Theater und der Autoren in den jeweils neuesten Ausschreibungen zu berücksichtigen.

Auch wenn die meisten Theater nach wie vor (zuma! die grösseren) für sich alleine wursteln, auch wenn von Kooperation, gar Stücke!ustausch zwischen den Theatern nicht die Rede sein kann, auch wenn die Koordination zwischen einzelnen Förderungsinstanzen teilweise nur mühsam angelaufen ist, auch wenn noch immer kein Schweizer Autoren-Verlag existiert, auch wenn Stücke – noch nicht! – nachgespielt werden, auch wenn einzelne Autoren – manche mit Recht – hadern, dass sie nicht in den Genuss einer Förderung gekommen sind, auch wenn das BAK 1982 das Modell im Sinne von Langzeitwirkung lancierte, aber bereits zwei Jahre später die Finanzierung weiterdelegierte (vergl. dazu Peter J. Betts, Seite 191 f.), auch wenn – die Liste liesse sich weiterführen.

Trotz alledem – und damit schliesse ich an meine Einleitung an – ist staatliche Hilfe sinnvoll, auch für die Zukunft. Man soll nur nicht gleich erwarten, dass sich damit auch das ganze Theaterklima schlagartig ändert...

## **V. Schwierigkeiten, oder einer Selbstverständlichkeit eine Möglichkeit schaffen**

von Peter J. Betts

### ***1. Die Geldgeber***

Bei den zunehmend demokratischeren Formen der Kulturförderung, die sich buchstäblich eingebürgert haben, ist es auch zunehmend schwierig geworden, grosse Würfe zu tun. Es finden sich kaum mehr Fürsten, die «Kraft der Würde ihres Amtes» eine wie auch immer erlangte Einsicht ohne Rücksicht auf öffentliche Meinung und sofort ablesbares Resultat durchsetzen können. Die zeitgenössischen grossen Mäzene möchten aus durchaus verständlichen Gründen ihre mäzenatischen Leistungen von Werbeetat absetzen können und beschränken sich mit Vorliebe – auch dies durchaus aus verständlichen Gründen – auf die Unterstützung werbewirksamer oder wenigstens vorzeigbarer Einzelprojekte. Gottseidank gibt es Ausnahmen.

Es bleibt für die kulturelle Grundlagenforschung hauptsächlich die öffentliche Hand: die Gemeinden, die Kantone, der Bund, die öffentlichen Stiftungen. Diese Institutionen stehen nun im Kreuzfeuer des öffentlichen Interesses. Grundsätzlich haftet ihnen der Vorwurf an, zu wenig für «die Kultur» zu tun oder für die «falsche» Kultur etwas zu tun oder Verschleuderung von Steuergeldern zu betreiben, indem sie Produkte einer «offensichtlichen Unkultur» unterstützen. Die Forderungen nach Sparmassnahmen, vermehrter Transparenz, offensichtlichen Qualitätskriterien, Weitsicht, Überblickbarkeit halten einander unbesehen der Widersprüchlichkeit die Waage.

Das Dramatiker-Förderungsmodell stützt sich bereits von der Idee her auf eine breite finanzielle Trägerschaft, die sich zudem über das ganze Gebiet des Landes hinweg verteilen soll. Von der Idee her ist das Modell verständlicherweise angefochten. Nur wenn die Theater die Hälfte – oder einen Viertel – des Jahreshonorares für die Hausautorin oder den Hausautor aufbringen, wird «der Bund», resp. die Trägerschaft des Modells, die andere Hälfte oder die fehlenden

drei Viertel aufbringen. Wenn sich das Theater oder die freie Gruppe aus dem Betriebsbudget diese Hälfte oder diesen Viertel nicht leisten können, müssen sie bei andern Gremien der Kulturförderung vorstellig werden: bei städtischen oder kantonalen Literaturkommissionen, bei Stiftungen usw. Wer Geld geben soll, will – wiederum aus verständlichen Gründen – mitreden können, für wen und wofür. Der Teufelskreis beginnt.

*Wer soll jeweils Hausautorin oder Hausautor werden ?*

Ein einfacher Vorschlag: an diesem Stipendium interessierte Schreibende und Theaterleute setzen sich in jedem konkreten Fall zusammen, einigen sich auf Person und Arbeitsweise für ein Jahr, begeben sich auf die Suche der zusätzlich benötigten Finanzen, z.B. bei den lokalen Förderungsgremien. Der einfache Vorschlag scheint zumeist undurchführbar. Jedes angeschriebene Kulturförderungsgremium will mitentscheiden können, ob die nun zur Förderung vorgeschlagene Person tatsächlich auch förderungswürdig ist. Jedes der beteiligten Gremien wird seine Fachkompetenz dadurch beweisen wollen, dass es darlegt, wie falsch die von den andern Gremien bereits getroffene Auswahl eigentlich ist. Dies völlig losgelöst von der Tatsache, dass ein negativer Entscheid irgendeiner Kommission dazu führen kann, dass alle übrigen positiven Entscheide über den Haufen geworfen werden müssen. Als Beispiel und pars pro toto sei der Fall des Stadttheaters Luzern anlässlich der dritten Ausschreibung für die Saison 1985/86 erwähnt: Der Schauspielleiter des Stadttheaters Luzern kommt mit der Autorin Esther Sigrist zu einer Vereinbarung, dass sie als Hausautorin ein Projekt zu einem Honorar von 20 000 Franken erarbeiten sollte. Im Zeitpunkt der Eingabe an die Jury ist die Finanzierung durch Stadt und Kanton Luzern, je 5000 Franken, noch nicht gesichert, scheint aber gemäss Auskunft des Gesuchstellers wahrscheinlich. Weil die Jury von der formalen Richtigkeit der Projektdarstellung überzeugt ist, wird zulasten des Modells der Beitrag von 10 000 Franken gesprochen, unter dem Vorbehalt, dass die Restfinanzierung in der gleichen Höhe zustandekommt. Erfreut durch diese Nachricht beginnt der Schauspielleiter die Zusammenarbeit mit der Autorin. Die für die Kulturförderung verantwortlichen Gremien der Stadt und des Kantons Luzern befinden jedoch, die Autorin werde kaum je eine Dramatikerin, sie sei also nicht förderungswürdig. Das Theater wird entweder die bereits ausbezahlten 10 000 Franken zurückbezahlen oder versuchen müssen, auf

irgendwelche Weise die verbleibenden 10 000 Franken aufzutreiben. Alles ist korrekt abgelaufen – aber eben falsch. Natürlich hätte man die 10 000 Franken nicht zusprechen sollen, weil der Gesuchsteller den Termin für die verbindliche Zusage der Restfinanzierung nicht hat einhalten können... Vielleicht kommt die Honorarsumme auch noch zustande, wenn nicht, kommen die 10 000 Franken einem Projekt der nächsten Ausschreibung zugute. Soweit so gut. Sollte aber die Finanzierung für dieses Projekt, für diese Autorin doch noch zustande kommen, ist es fraglich, ob die Vorkommnisse nicht die Zusammenarbeit zwischen Autorin und dem Theater so in Frage stellen, dass den Zweiflern schliesslich notgedrungen Recht gegeben werden muss.

Das Modell müsste unbedingt dazu führen, dass die Schreibenden nur ein einziges Mal durch die Mühle der sogenannten Qualitätsprüfung – was immer das heissen mag – gedreht werden müssen, das heisst, die verschiedenen Gremien müssten dem Urteil derer, die sich schliesslich konkret mit der Autorin oder dem Autor auseinandersetzen werden, anschliessen. Auch hier gälte es zu bedenken: es handelt sich um ein Langzeitprojekt!

Wer soll sich zuerst entscheiden? Niemand will sich binden, bevor die andern zugesagt haben, wenn dies aber geschehen ist, fühlt man sich unter Zugzwang...

Autonomie könnte auch den freiwilligen Entschluss zu gegenseitigem Vertrauen und Zusammenarbeit bedeuten.

Nach welchen Qualitätskriterien soll ausgewählt werden? Verständlich sind die Hemmungen der Geldgeber, wenn sie glauben, bei einem unterstützten Einzelprojekt müsse der Erfolg mit einem erfolgreichen Stück belegbar sein. Auch hier ginge es darum, die Einsicht zu erwecken, beim Modell handle es sich um ein Langzeitprojekt. Zwar profitieren einzelne, oft gestützt auf die Absicht, ein einzelnes Stück zu verwirklichen, vom Modell, aber vor allem im Hinblick auf ihre spätere Entwicklung und die Entwicklung der zeitgenössischen Theaterliteratur! Misserfolge sind unabdingbare Voraussetzungen, sollten im Laufe der Zeit überhaupt Erfolge ermöglicht werden.

Die Forderung nach transparenten und gültigen Qualitätskriterien lässt sich ebenso leicht stellen, wie sie unmöglich zu erfüllen ist. Unanfechtbare Kriterien sind nur für Bekanntes sinnvoll. Soll Neues ermöglicht werden, müssen Risiken eingegangen, persönlich zu verantwortende Entscheidungen getroffen werden. «Transparente Kriterien» spiegeln Korrektheit vor. Nach diesen Kriterien rufen nicht nur Geldge-

ber, um sich gegen die Öffentlichkeit abzusichern, sondern auch Kulturschaffende selber in ihrem kurzfristig geführten Kampf gegen die Konkurrenz... Schlechte Vorzeichen für echte Erneuerung und Entwicklung!

## **2. Die Schreibenden**

Die etwas plötzlich «verordnete» staatliche Grosszügigkeit verunsicherte erst einmal die Schreibenden, schaffte, wie bei den Geldgebern, vorerst Misstrauen. Das Angebot des Bundes – ernsthaft und wohl auch gut gemeint – erschien erst einmal nicht besonders glaubwürdig: «Wie kommt «der Staat» dazu, ohne Gegenleistung zu fordern, uns auf Langzeit hin in unseren Bestrebungen fördern zu wollen? Natürlich werden die paar Genehmigen, die bereits Bekannten, sich eine Scheibe abschneiden können. Was aber steckt dahinter? Will man uns mit grosszügigen Geschenken kaufen, damit wir «den Staat» und die Zustände darin nicht mehr kritisieren? Wird sogar unsere Kritik staatlich vereinnahmt und damit unschädlich gemacht? Will der Staat plötzlich entscheiden, wer Dramatiker sein soll und wer nicht?»

Ist es einmal zum Vertragsabschluss zwischen Theatern und Schreibenden gekommen, beginnt ein neuer Leidensweg. Zwar sollten – durch eigene finanzielle Aufwendungen und Bemühungen dokumentiert – die Theater ein vitales Interesse an den neuen und neuartigen Ensemblemitgliedern haben. Wie äussert sich dieses Interesse? Vor allem bei den grossen Häusern geraten die Schreibenden in eine riesige Maschinerie, die nach völlig eigenen Gesetzen abläuft. Niemand hat – trotz Verträgen – für die Schreibenden wirklich Zeit. Das Theater lebt von Premiere zu Premiere und wird von dieser Hektik bestimmt. Man kann hospitieren, ist vielleicht bei den Gesprächen dabei, bekommt hier etwas mit oder dort, im übrigen fühlt man sich in diesen Betrieben jedoch ziemlich allein. Nur sporadisch können Ensemblemitglieder zu «ungezielter» Zusammenarbeit mit den Schreibenden freigestellt werden. Es fehlt ein eigentlicher Aufgabenkreis. Man ist kontinuierlichem wohlwollendem Bevormundetsein ausgeliefert. Eigene Anregungen, Betrachtungsweisen von aussen können kaum eingebracht werden, weil sie vorerst unqualifiziert erscheinen und es in dieser Form vielleicht auch sind.

Schliesslich entsteht ein Stück, eben weil ein Stück laut Vertrag entstehen muss. Es wird mit mehr oder weniger Lust inszeniert, es erntet halbherzig gespendete Anerkennung oder überdimensioniertes Lob oder verdienten oder unverdienten

Tadel. Ist man verheizt worden? Hat man für das Honorar – es kann sehr hoch sein, verglichen mit dem, was man sonst beim Schreiben verdient – einfach dankbar zu sein? Hat man nur profitiert?

Auch von den Schreibenden aus gesehen ist das Dramatiker-Förderungsmodell nicht unproblematisch. Ein Grund es aufzugeben? Welcher Erwartungshaltung ist jemand, der solcherart gefördert worden ist, ausgesetzt? Was, wenn das produzierte Stück ein Flop geworden ist? Hat man jetzt öffentliche Gelder durch persönliches Versagen gewissermassen veruntreut? Hat man Erwartungen und guten Willen enttäuscht? Auch hier: das Modell ist Initialzündung zu einem Langzeitprozess, Prozesse sind mitunter nicht schmerzfrei.

### **3. Die Theater**

Auch die Theater stehen unter Erfolgszwang. Der Erfolg wird gemessen am Publikumsbesuch und an den Reaktionen in der Presse und den übrigen Medien. Der Erfolg wird auch gemessen im Quervergleich mit den Produktionen anderer Häuser. Die «Grosszügigkeit» der Subventionsgeber ist nicht über jeden Zweifel erhaben. Langfristige Verträge für Theaterdirektoren sind mehr als nur selten. Wieviel Platz bleibt für das Experiment? Welchen Stellenwert hat das Experiment? Bedeutet Experiment Aufsehen erregende Originalität oder langfristige und mühselige Aufbauarbeit? Das Theater steht auch im Spannungsfeld zwischen eingebürgerten Gewohnheiten – eine dieser Gewohnheiten ist Novitäteneilheit – und dem Bewusstsein, dass auch sogenannt Etabliertes sich weiter entwickeln kann, immer wieder für die Gesellschaft relevant gemacht werden müsste.

Man ist gewohnt, die zur Verfügung stehende Theaterliteratur weitgehend zu kennen: nur ein kleiner Teil dessen, was man verwirklichen möchte, kann auch verwirklicht werden, schon rein aus zeitlichen Gründen. Ein grosser Schatz an Theaterliteratur ist vorhanden. Die Stapel hoffnungsvoll eingesandter Manuskripte auf den Bürotischen der Dramaturgen häufen sich: die meisten dieser Manuskripte erweisen sich als unbrauchbar; hie und da eine Trouvaille, die Furore macht – aber auch in einen Flop ausarten könnte. Wer möchte schon nicht eine Entdeckung gemacht haben? Und daneben, mitten in diese Hektik hinein die Aufgabe, sich konkret über längere Zeit hinweg intensiv mit Schriftstellerinnen und Schriftstellern aus Fleisch und Blut auseinandersetzen zu müssen, eine mühselige Arbeit, die viel Zeit- und Energieverschleiss voraussetzt, und Zeit ist rar. Und die

nächste Premiere steht vor der Tür. Und vor Premieren ist man nicht ansprechbar. Ausserdem muss man Subventionsbehörden und Verwaltungsdirektoren gegenüber vertreten, dass die Ausgaben für Autoren, wenn sie auch jetzt konkret nichts einbringen, aber jetzt gerade anfallen, sinnvoll eingesetzt sind. Man muss sich mit Kulturförderungsgremien auseinandersetzen, um zu dokumentieren, dass die getroffene Auswahl richtig oder doch wenigstens möglich ist. Man muss vorher eine Auswahl treffen und hat erschreckend wenig Kontakte und Auswahlkriterien und wiederum wenig Zeit. Der Zufall wird mitbestimmender Hauptfaktor – der Zufall ist nicht immer der beste Berater. Und wenn die Zusammenarbeit mit der Autorin oder dem Autor im ersten Stück nicht zu einem Erfolg führt? Ich verweise wieder auf das Beispiel Luzern. Wenn Publikum und Presse, das durch das Dramatiker-Förderungsmodell geförderte Stück *Granit* nicht «verrissen» hätten, wäre die Schauspielleitung bei der Wahl der neuen Kandidatin, für die neue Spielzeit, Esther Sigrist, nicht auf diesen Widerstand bei Stadt und Kanton gestossen. Experimente können harte Folgen haben...

Wer hat, seitens der Theater, die Zeit und das Durchhaltevermögen und die Überzeugung, das für die Zukunft Notwendige jetzt, im Zeitpunkt da es getan werden müsste, auch zu tun?

#### **4. Die Presse**

Presse und Medien helfen ganz entscheidend mit, das Klima für die Förderung zeitgenössischer Dramatik zu bestimmen. Auch hier: Wohlwollen, Interesse, Misstrauen halten einander die Waage.

Kann aus «staatlich erzwungener» Förderung auch dramatisches Genie erzwungen werden? Staatskultur ist suspekt! Ein Modell, das jämmerliche Mittelmass am Leben zu halten! Genies haben sich schon immer selber durchgesetzt. Auch hier der Staat, der als Freund und Helfer auftritt, in Wirklichkeit aber künstlerisches Potential schamlos verheizt. Beweise liegen genügend vor: die offensichtlichen Misserfolge geförderter Stücke. Autorinnen und Autoren als Opfer staatlicher Fürsorge, wohlmeinender aber falsch verstandener Bemühungen von Seiten der Theater. Wenn man wirklich etwas für Dramatiker tun will, halte man sie von Theaterleuten fern!

Auch bei den Medien herrscht Erfolgszwang. Es geht um Originalität der Artikel und Sendungen, es geht um Einschaltquoten und Auflageziffern. Es geht um das persönliche Renommee der Journalistinnen und Journalisten. Es geht um

Beteiligung in entscheidender Position im beliebten Gesellschaftsspiel: Noten verteilen. Auch für die Medien ist es der mühsamere Weg, Verständnis und Interesse zu wecken an Entwicklungsprozessen. Es ist nicht einfach, den öffentlichen Händen verschiedenster Provenienz Mut zu machen, sich in ungesicherte Bereiche zu begeben.

### **5. Das Publikum**

Um das Spielfeld, auf dem sich die Medien, die Theater, die Schreibenden, die Geldgeber tummeln, versammelt sich das Publikum in mehr oder weniger aktiven Rollen. Das Publikum kann mit Desinteresse, Gunst oder Protest reagieren. Als Entscheidungsgrundlage bietet sich ihm nur, was es sehen kann. Es orientiert sich an geläufig gemachten Erfolgsbegriffen. Wege, wie für das Publikum das Interesse am Entwicklungsprozess geweckt werden könnte, müssten auf dem Spielfeld selber entwickelt werden. Dies ist sowohl für jene auf dem Spielfeld wie für jene darum herum anstrengend. An sich wäre es aber eine faszinierende Aufgabe.

### **6. Streiflichter zu Finanzierungsproblemen**

Das Bundesamt für Kulturpflege hat das Dramatiker-Förderungsmodell für die Spielzeit 1983/84 und 1984/85 mit je rund 140 000 Franken finanziert.

Trotz vieler positiver Erfahrungsberichte, Bittbriefe an das EDI (Schreiben des Regierungsrates des Kantons Bern, der Schriftstellerorganisationen SSV, GO, GSD; der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, anderer Organisationen und Einzelpersonen), trotz ausführlicher Arbeit in Presse und Medien, trotz äusserst positiver schriftlicher Stellungnahmen des Departementchefs, Herrn Bundesrat Egli, und des Bundesamtes für Kulturpflege selber, gab es keine Möglichkeit, das Modell weiterhin zu unterstützen, obwohl niemand die Tatsache bestritt, dass es nur sinnvoll sei, wenn es mindestens über eine Dauer von fünf bis zehn Jahren hinweg gewährleistet wäre. Gestützt auf mehrere Gesuche der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen erklärte sich die Kulturstiftung Pro Helvetia schliesslich bereit, das Modell für die folgenden drei Jahre mit rund einem Viertel bis zu einem Drittel des ursprünglich angestrebten Betrages weiterhin zu unterstützen.

Gegenüber der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen erklärten sich der Migros-Genossenschaftsbund Zürich und die Kulturstiftung Landis & Gyr bereit, gemeinsam mit der Konferenz im Sinne einer Übergangslösung die Spielzeiten 1985/86 und 1986/87 so aufzustocken, dass ein

Betrag von rund 100 000 Franken jeweils zur Verfügung steht.

Besonders den privaten Stiftungen kommt hier Dank zu für unkomplizierte und wirkungsvolle Unterstützung solidarischer Bemühungen und für den entsprechenden Vertrauensbeweis. Verschiedene Grossbanken und Versicherungen waren, begleitet von ausführlicher Dokumentation, angeschrieben worden und verzichteten auf die Unterstützung eines verhältnismässig unsicheren Langzeitprojekts, mit dem wenig Staat zu machen ist.

### **7. Die Widerstände**

Ich habe versucht, Widerstände gegen das Modell aus verschiedenen Sichten aufzuzeigen. Es geht aber nicht um das Modell als solches. Das Modell ist lediglich ein Mittel, etwas Selbstverständliches möglich zu machen, einer Notwendigkeit Raum zu geben, sich zu entwickeln. Das Dramatiker-Förderungsmodell mag neu sein, vielleicht ist es auch falsch. Die Notwendigkeit, dass unser Theater nur weiterleben kann, wenn es die Möglichkeit hat, sich auch im Bereich der Theaterliteratur weiterzuentwickeln, scheint jedoch auf der Hand zu liegen.

Wenn ich die Summe der Widerstände gegen das Modell betrachte, scheint mir gerade darin ein zwingender Reiz zu liegen, die postulierte Wirklichkeit einer Zusammenarbeit zwischen Schreibenden und den andern Theaterschaffenden zu einer echten Wirklichkeit werden zu lassen. Ein Ziel könnte sein, dass die Theater sagen: «Pfeifen wir auf das Modell, wir finanzieren unsere Hausautorin oder unseren Hausautor aus unserem eigenen Betriebsbudget!» Hätte das Modell dazu geführt, den Willen zu mobilisieren, echte Zusammenarbeit zwischen Schreibenden und anderen Theaterschaffenden aus eigener Kraft durchzusetzen, hätte sich die ganze Mühe auch gelohnt.

### **8. Ausblick: das Potential des Modells**

Das Dramatiker-Förderungsmodell wirft Fragen auf über die Stellung der Theaterautorinnen und -autoren in den Theaterensembles. Von allen Beschäftigten im Theater sind sie die einzigen, die an den Subventionen überhaupt nicht beteiligt sind. Die Maskenbildnerin, der Bühnenarbeiter, der Theaterdirektor, die Garderobiere, der Heldentenor, die Soubrette – zum grössten Teil beziehen sie Lohn und Sozialleistungen aus öffentlichen Subventionen. Theaterautorinnen und Theaterautoren sind auf Erfolgsprozente angewiesen: sie erhalten einen gewissen Prozentsatz von den Bruttoeinnahmen, die mit ihren eigenen Stücken erzielt werden. Ob ein Stück auf der Studiobühne aufgeführt wird oder im grossen Saal, hat ganz konkrete finanzielle Folgen. Und einem Theater wird empfohlen, gewagte Stücke – Stücke zeitgenössischer Autorinnen und Autoren sind normalerweise gewagte Stücke, mindestens vom Publikumserfolg her betrachtet – im kleinen Rahmen zu spielen... Liegt eine Lösung darin, die Schreibenden als feste Ensemblemitglieder zu verpflichten? Wäre es sinnvoller oder nur zynischer, sie ihre «künstlerische Freiheit» auch erkaufen zu lassen? Wenn ja, zu welchen Bedingungen?

Alle, die für das Theater schreiben, konkurrenzieren einander, nicht nur die Lebenden, sondern auch die zum Teil viel erfolgreichereren Toten, denen keine Tantiemen ausbezahlt werden müssen. Es ist für die Theater also in jedem Fall ökonomischer, den höchst wahrscheinlich beim Publikum erfolgsversprechenderen Klassiker zu spielen: erstens müssen keine Tantiemen bezahlt werden, was die Einnahmen vergrössert, respektive die Produktion verbilligt, zweitens sind ohnehin höhere Publikumszahlen zu erwarten.

Läge eine Alternative zum Dramatiker-Förderungsmodell vielleicht darin, dass sich die Theater freiwillig auf eine Art *domaine public payant* einigten: die gleichen Tantiemenansätze wie für die Stücke der Lebenden müsste das Theater

jeweils auch für die Stücke der Toten bezahlen, und zwar in einen Pool, der zu verwenden wäre für Autorenhonorare an Lebende? (Das Schauspielhaus Zürich hat eine ähnliche Lösung getroffen.) Würde dies das Dramatiker-Förderungsmodell Hausautoren überflüssig machen? Auch so wären die Schreibenden – ob tot oder lebendig – noch nicht an den Subventionen beteiligt, aber die finanzielle Situation sähe wesentlich annehmbarer aus. Hier liesse sich schon eher diskutieren über ein sinnvolles Sich-Erkaufen künstlerischer Freiheit.

Der Einsatz für das Modell bedeutet nicht, dass das Modell um jeden Preis durchgesetzt werden muss. Der Einsatz ist gleichzusetzen mit dem Einsatz für mehr Vertrauen, mehr Solidarität, mehr Grosszügigkeit, mehr Weitsicht. In diesem Sinne müssen Begriffe wie «Erfolg» immer wieder neu überdacht werden.

Absurd eigentlich, dass das Modell notwendig scheint, damit über den Bezug zwischen Schreibenden und anderen Theaterschaffenden intensiver nachgedacht werden kann. Absurd auch, dass, wenn wir in dieser Richtung nicht weiterdenken, wir weiterhin frisch-fröhlich am Ast sägen, auf dem wir sitzen.

## **VI. Frühere Versuche der Dramatikerförderung in der Schweiz**

---

1. «Gewiss, es gab Rückschläge...»  
Die Gesellschaft schweizerischer Dramatiker 1924–1985  
von Ueli Niederer
  2. Ein Überblick  
Kurze Hinweise von K. G. Kachler
  3. Städtebundtheater Biel-Solothurn, 1972–1983  
Eine Bilanz von Manfred Schwarz
  4. Basler Theater – Theater der Autoren?  
Erinnerungen an die Zusammenarbeit mit Autoren in der  
Ära Düggelin 1968–1975  
von Luis Bolliger
  5. Das Schauspielhaus Zürich und die Schweizer Dramatiker  
von Christian Jauslin
  6. Schwache Dramatik? Schwache Jury?  
von Helmut Schilling
- 

*Un article sur l'encouragement en faveur des auteurs dans la Suisse romande était envisagé, mais ne fût pas terminé. Au sujet prière de se référer à l'article Panorama du Théâtre en Suisse romande de Daniel Jeannet, parut dans Scène Suisse 11 - 1983/84, édité par la Société Suisse du Théâtre.*

### **1. «Gewiss, es gab Rückschläge...» Die Gesellschaft schweizerischer Dramatiker 1924–1985**

von Ueli Niederer

#### *Vorbemerkung*

Die Geschichte der Gesellschaft schweizerischer Dramatiker (GSD) ist eine Geschichte der Rückschläge, des permanenten Konflikts zwischen Wollen und Können; die seltenen Erfolge vermögen das positive Gegenbild immer nur anzu-

deuten. 1924 angetreten mit dem Anspruch, den Werken schweizerischer Dramatiker nachhaltige Achtung auf den Bühnen und beim Publikum zu verschaffen, wurde sie nach 60 Jahren per Urabstimmung endgültig aufgelöst, wohl in der Einsicht, dass die Ziele, die man sich einst vorgenommen hatte, nicht, zumindest nicht mit der GSD erreicht werden können. Die Frage der Auflösung wurde im Vorstand und auch an Generalversammlungen oft und oft diskutiert, aber immer fanden sich im Moment der grössten Krise Kräfte, die in der Existenz des Vereins doch einen Sinn sahen und mit neuem Elan in den Vorstand eintraten. 1984/85 aber war dies nicht mehr der Fall.

Der folgende kurze Überblick über die Geschichte der GSD und über verwandte Versuche der Förderung schweizerischer Dramatiker und ihres Schaffens beansprucht nicht, die definitiven Gründe für den andauernden Misserfolg zu geben; das muss einer ausgreifenderen Untersuchung vorbehalten bleiben. Er will die Grundlinien aufzeigen, entlang derer sich die GSD entwickelte (soweit sie aus den vorhandenen Materialien deutlich werden), er will mit den wichtigen Personen und Ereignissen bekannt machen, die für diese Entwicklung eine Rolle spielen, und er will den Wandel im Verhältnis zum Schweizerischen Schriftsteller-Verein (SSV) aufzeigen, als dessen Sektion die GSD einst gegründet worden ist.

Die Darstellung beruht grösstenteils auf unveröffentlichten Materialien aus den Archiven des SSV und der GSD. Im ersteren sind zu finden sowohl Protokolle von Vorstandssitzungen und Generalversammlungen des SSV, Rechenschaftsberichte des Rechtsschutzbüros usw., als auch Protokolle und Materialien zur GSD selbst bis zirka Mitte der sechziger Jahre. Dabei sind die Informationen zur GSD bis in die frühen vierziger Jahre ziemlich reichhaltig, für die Zeit danach werden sie spärlich. Im Archiv – ein etwas grosser Name für das Vorhandene – der GSD liegen (noch) ungeordnete Materialien (Briefwechsel, Protokolle, Jahresberichte) zur GSD seit etwa Mitte der sechziger Jahre in unterschiedlicher, aber nie sehr hoher Dichte.

### *Die Voraussetzungen*

Zwei Jahre vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs beruft der Bundesrat eine Kommission ein, die ein neues Urheberrechtsgesetz vorbereiten soll. Sie kann zwar ihre Arbeit erst zehn Jahre später abschliessen, aber sie hat doch eine unmittelbare Wirkung: Sie ist einer der wichtigen Anlässe für

die Gründung des Schweizerischen Schriftsteller-Vereins, die im selben Jahr erfolgt.

Ebenfalls im Jahr 1912 veröffentlicht Jakob Bühler, damals gerade 30 Jahre alt und Redaktor am *Berner Intelligenzblatt*, eine Artikelfolge mit dem Titel «Die schweizerische Theaterfrage und ein Vorschlag zu ihrer Lösung». Darin bringt er auf den Begriff, was in Dramatikerkreisen danach immer wieder vorgebracht wird: die Theater in der Schweiz seien eigentlich gar keine schweizerischen Theater, weil sie, von den Schauspielern über die Regisseure bis zu den Theaterleitern, fest in deutscher Hand seien! Zuwenig würden diese Theaterleute schweizerische Art und Mentalität kennen, als dass sie schweizerischen Stücken gerecht werden könnten – selbst wenn sie wollten –, vor allem, wenn diese Stücke Probleme des ihnen fremden Landes aufgriffen. Deshalb gebe es keine Tradition im einheimischen Theaterschaffen an den Berufsbühnen, und nicht zuletzt deshalb fehle auch dem schweizerischen Publikum jede Tradition des Theaterbesuchs.

Bühlers Lösungsvorschlag enthält neben einigen realistischen auch völlig utopische Momente. Sie müssen hier nicht weiter ausgeführt werden; festzuhalten bleibt aber, dass Bühlers Beschreibung der «Theaterfrage» auch nach dem Ersten Weltkrieg allgemeine Gültigkeit behält und immer wieder aufgenommen wird.

So zehn Jahre später. Im Herbst 1922 lässt Bühler den Vorstand des SSV wissen, dass der Direktor eines Stadttheaters eines seiner Stücke «kurzerhand ablehnte wegen Zeitmangels zum Lesen». Der SSV-Vorstand unter Präsident Robert Faesi empfindet das ebenfalls als untragbar und beschliesst, die interessierten Autoren zu einer Diskussion der Theaterfrage zusammenzurufen. Unter dem Druck zahlreicher gewichtiger Geschäfte – diese Jahre sind für den SSV eine Zeit des neuen Aufbruchs – gerät das Projekt ein wenig in den Hintergrund und wird erst zwei Jahre später wieder aufgenommen, nun allerdings mit einiger Hektik. Denn in der *Neuen Zürcher Zeitung* ist am 30. Mai 1924 ein Artikel von Konrad Falke erschienen, der detaillierte Massnahmen «Zur Hebung des schweizerischen Dramas» (so der Titel) vorschlägt. Diese Massnahmen sollen getragen werden von einer neu zu gründenden «Gesellschaft schweizerischer Dramatiker». Dem SSV liegt viel daran, eine mögliche neue Organisation von Schriftstellern unter seiner Kontrolle zu haben, weil er mit dem Anspruch auftritt, alle schweizerischen Schriftsteller umfassend zu repräsentieren; zudem hat er in frühern Jahren

schlechte Erfahrungen gemacht mit konkurrierenden Schriftstellerorganisationen. Überdies sind ja viele seiner Mitglieder auch Dramatiker.

Auf den 28. Juni 1924 schon beruft er deshalb eine ausserordentliche Generalversammlung nach Zürich ein, an der die GSD als Fach-Sektion des SSV gegründet werden soll. Konrad Falke hält das Einführungsreferat. Er spricht, wie in seinem NZZ-Artikel, davon, dass noch allzu häufig die schweizerischen Dramatiker bei den grossen Bühnen auf Desinteresse stiessen, ihre Stücke oft nach einer einzigen Aufführung abgesetzt würden und in der Versenkung verschwänden! «Durch die zu gründende Gesellschaft schweizerischer Dramatiker sollen Aufführungen der Werke ihrer Mitglieder ermöglicht werden», lautet Falkes Forderung. Die ausserordentliche GV nimmt den Gründungsantrag einstimmig an.

Das Arbeitsprogramm, das, Falkes Vorschlägen folgend, noch an derselben GV aufgestellt wird, ist deutlich von optimistischem Enthusiasmus geprägt, wie er auch aus dem Bericht über die GV herauszuspüren ist. So will man auf dem Verhandlungsweg erreichen, dass z.B. das Pfauentheater, das heutige Schauspielhaus, die Verpflichtung übernimmt, pro Saison drei von der GSD vorgeschlagene Stücke zu spielen. Die GSD ihrerseits würde sich verpflichten, in Zusammenarbeit mit den zwei existierenden Publikumsorganisationen, der Zürcher Theatergemeinde und dem Zürcher Theaterverein, drei volle Häuser pro Stück zu garantieren.

Was Konrad Falke für das Zürcher Pfauentheater vorgeschlagen hat, will Felix Moeschlin auf die ganze Schweiz ausdehnen. Er plant, in allen Städten mit einem grösseren Theater Abonnentenorganisationen ins Leben zu rufen, die in enger Zusammenarbeit mit den Dramatikern Einfluss nehmen sollen, sowohl auf den Spielplan als auch auf die Wahl der Theaterleitung.

Heutigen Theaterbesuchern mag Falkes Modell merkwürdig unproportioniert vorkommen: Sind nicht drei Stücke in einer Spielzeit eher viel? Drei Aufführungen pro Stück dagegen scheinen doch sehr wenig im Vergleich zum Aufwand? Die Proportionen werden erst klar vor dem Hintergrund damaliger Spielpraxis: In der Regel fanden pro Monat drei bis vier Premieren statt, und ein Stück wurde nur solange gespielt, als es das Haus füllte. Mit drei Aufführungen eines Stücks konnten die Ausgaben gedeckt werden, danach begann der Gewinn. Und auf Gewinn war das Pfauentheater und sein jeweiliger Leiter ausgerichtet, weil es damals noch ein privatwirtschaftlich organisiertes Unternehmen war.

Mit diesem Modell versucht die GSD den Teufelskreis von bühnenunreifen Stücken, unverständigen Inszenierungen und geringem Publikumsbesuch an allen Stellen zugleich aufzubrechen. Denn neben Einflussnahme auf den Bereich der Spielleitung und der Heranziehung eines regelmässigen grösseren Publikums nimmt sich die GSD vor, selbst nur bereits anerkannte Dramatiker in ihren Reihen aufzunehmen. Daran zeigt sich die realistische Einschätzung der konstatierten Misere, die bei allem Höhenflug der Pläne erhalten bleibt: Schuld sind nicht nur die Theater und deren Leitung, sondern auch ein an den unbekanntem Autoren wenig interessiertes Publikum sowie die Autoren selbst, die keine Bühnenerfahrung haben – haben können!

### *Die Anfänge*

Zur Realisierung ihrer Pläne setzt die GSD an ihrer konstituierenden Sitzung vom 5. Juli 1924 den Vorstand und eine Jury ein. Dem Vorstand gehören an Konrad Falke als Präsident, Felix Moeschlin als Vizepräsident und Karl Naef als Sekretär des SSV ex officio auch Sekretär der GSD (so halten es die ersten Statuten der GSD noch fest!). In der Jury, welche die Aufgabe hat, Theaterstücke der GSD-Mitglieder zu prüfen und gegebenenfalls den Theatern vorzuschlagen, nehmen Einsitz Konrad Falke, Jakob Bühner, Hugo Marti, Hans Treichler und Cäsar von Arx, als Ersatz Carl Albrecht Bernoulli und Werner Johannes Guggenheim. Konrad Falke hält es nicht lange im Amt; schon nach einem Jahr tritt er aus Vorstand und Jury zurück und wird durch Max Pulver ersetzt.

In den ersten Jahren wird mit grosser Energie versucht, die gesteckten Ziele zu erreichen. Aber das einzige, was zu einem guten Ende geführt wird, ist das *Verzeichnis schweizerischer Bühnenwerke in hochdeutscher Sprache*, das W. J. Guggenheim im Auftrag der GSD zusammengestellt hat. Es erscheint 1926 und verdient noch heute grosses Interesse, weil es von vielen unveröffentlicht gebliebenen Stücken kurze Inhaltsangaben liefert. Sonst kann keinerlei Erfolg verzeichnet werden. Mit keinem der Theater in der Schweiz bahnt sich eine auch nur minime Zusammenarbeit an. Nicht einmal die Empfehlungen, mit denen die Jury die Aufmerksamkeit der Theaterleiter auf besonders geeignete dramatische Werke zu lenken versucht, haben den gewünschten Effekt. Das führt denn auch bald zur ersten Krise in der neuen Gesellschaft: 1927 sinkt die Aktivität auf Null – weder findet eine GV statt, noch werden die Mitgliederbeiträge erhoben, und die Jury muss gar die ihr anvertrauten Werke ungelesen

zurückgeben! So ist es nur konsequent, dass Max Pulver an der GV der GSD von 1928 zwar nicht gerade die Auflösung der GSD, aber die Sistierung ihrer Geschäfte für eine gewisse Zeit beantragt.

Mit zu diesem Gefühl der Erfolglosigkeit und zur Krise mag beigetragen haben, dass innerhalb des SSV eine andere Institution existiert, die sich ebenfalls mit den schweizerischen Dramatikern beschäftigt. Es ist das «Rechtsschutzbüro schweizerischer Bühnenschriftsteller», und es nimmt seine Aufgaben mit einigem Erfolg wahr. Um das zu erklären, ist nochmals ein kurzer Blick zurück notwendig.

### *Die Dramatiker und das Urheberrecht*

1912 wurde, ich habe darauf hingewiesen, mit den Beratungen zu einem neuen Urheberrecht begonnen. 1922, im selben Jahr, in dem für den SSV die Theaterfrage virulent wird, kommen die Beratungen zu einem glücklichen Abschluss. Das neue Urheberrecht (das in seinen Grundzügen noch heute Gültigkeit hat) bringt den Autoren entscheidende Verbesserungen. Das betrifft vor allem die Dramatiker, deren Werke endlich vom System der Zwangslizenz befreit werden. Das heisst: Nun müssen die Bühnen, seien es grosse Berufs- oder kleine Liebhaber Bühnen, die Zustimmung des Autors, dessen Stück sie spielen wollen, einholen, und sie müssen mit dem Autor ein angemessenes Honorar aushandeln. Weder das eine noch das andere war vor 1922 selbstverständlich! Zuvor nämlich konnten Bühnen das Stück eines Autors auch ohne dessen Einwilligung spielen, wenn sie nur dem Autor 2% ihrer Einnahmen zukommen liessen. Und wenn sie die Aufführung als Veranstaltung zu guten Zwecken deklarierten, stand gar dem Autor kein Honorar zu; ebensowenig wie wenn die Truppe sich als Liebhaberensemble bezeichnete, deren Mitglieder formell keine Gage bezogen.

Das neue Gesetz verändert die Situation für die Dramatiker ebenso wie für die Bühnen grundlegend: Auf einmal haben Dramatiker mehr Ansprüche und Rechte, die Bühnen neue Pflichten. Um das Gesetz in der Praxis durchzusetzen, aber auch um Missbräuche zu verhindern, wie sie sich etwa in der schnell erfolgten Einrichtung verschiedener kommerzieller Tantiemen-Zentralen abzeichnen, beschliesst der SSV, eine eigene Kontrollstelle und Tantième-Zentrale für dramatische Dichtungen zu führen. Sie wird, sozusagen als externes Dienstleistungs-Departement des Vorstandes, an der GV des SSV vom 4. Mai 1924 gegründet und heisst offiziell

«Rechtsschutzbüro schweizerischer Bühnenschriftsteller» (RSB). Es wird geführt von Robert Jakob Lang, dem Redaktor des damaligen SSV-Organs *Der Geistesarbeiter* und sammelt nun die Rechte möglichst vieler Dramatiker, um sie den Bühnen gegenüber mit entsprechend grossem Gewicht vertreten zu können.

Nach einigen Anlaufschwierigkeiten arbeitet das Rechtsschutzbüro bald ziemlich erfolgreich. So vertritt es z.B. im Jahr 1927, dem Jahr der Krise der GSD, die Rechte von 22 Dramatikern, von denen insgesamt 320 Werke zur Aufführung gelangen; die gesamten Einnahmen betragen zirka Fr. 3000.—. Das scheint, verglichen mit heutigen Zahlen im Bereich der Verwertung, lächerlich wenig; damals stellten sie einen ganz ansehnlichen Erfolg dar. Und nicht unterschätzt werden darf die Wirkung, die durch die blosse Existenz des RSB ausgeübt wird. Schon nur das Wissen, dass es eine Kontroll-Stelle gibt, die ihre Tätigkeit überwacht, hat viele Spielleiter und Verantwortliche innert kurzer Zeit zur fast selbstverständlichen Beachtung der gesetzlichen Grundlagen bewogen, wie R. J. Lang in seinen Berichten öfters festhält.

### *Erste Rückschläge*

Das RSB hat mit seiner Wahrnehmung rechtlicher Ansprüche der Dramatiker einen stillen Erfolg; hinzu kommt, dass es nicht nur Autoren der deutsch-, sondern auch der französischsprachigen Schweiz vertritt. Dieser Erfolg, der ganz an der GSD vorbeigeht, in einem Gebiet, das in den Statuten der GSD als einer ihrer Hauptarbeitspunkte aufgeführt ist, mag zur Mutlosigkeit der GSD seinen Teil beigetragen haben, die so ihr Programm in keinem Punkt realisieren kann. An der erwähnten GV der GSD von 1928 zeigt sich allerdings, dass kein Mitglied dem Vorstand in seinem Pessimismus folgen will. Statt der Einstellung der Arbeit wird ein offensiveres Vorgehen beschlossen; dazu werden die Gremien neu besetzt. Präsident wird Jakob Bühler, ihm zur Seite stehen als Vizepräsident und Jurymitglied Paul Lang, in der Jury des weiteren Alfred Fankhauser, Walter Muschg und S. D. Steinberg.

Der neubestellte Vorstand weitet seine Aktivitäten mit neuem Elan aus. Hat die GSD bisher versucht, an die Bühnen direkt zu gelangen, so bemüht sie sich nun, die Probleme schweizerischer Dramatik der Öffentlichkeit nahezubringen. Sie nimmt dazu verschiedene Massnahmen in Aussicht, wie Vorträge und Lesungen, Veröffentlichung einzelner Szenen in

Zeitschriften, sowie vermehrte Veröffentlichung ganzer Stücke in Buchform. Letzteres zumindest kann nach einigen Anstrengungen realisiert werden: 1931/32 erscheinen fünf Bändchen im Rascher-Verlag. Aber auch diesem Erfolg ist ein Wermutstropfen beigemischt – die Herausgabe bringt finanziell einen kräftigen Rückschlag für die GSD, da sie sich an den Druckkosten beteiligen muss.

Zu den Selbsthilfemassnahmen gehören weitere Aktivitäten. So der Beitritt der GSD zur «Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur» (heute SGTK) im Jahr 1929, der verbunden ist mit der Hoffnung auf enge Zusammenarbeit; es scheint, den Materialien zufolge, weitgehend bei der Hoffnung geblieben zu sein. So auch der Versuch der GSD, über die subventionierenden Behörden Einfluss auf die Theater und deren Spielplangestaltung zu nehmen. Obwohl diese Idee auch später wiederholt auftaucht, kann sie nie durchgesetzt werden – zum Glück, möchte man heute sagen; allzu zweischneidig mutet uns diese Forderung an. Dass sie überhaupt gestellt werden konnte, macht allerdings nochmals deutlich, wie schlimm die schweizerischen Dramatiker ihre Lage empfanden.

Ebenfalls zu diesen Selbsthilfemassnahmen gehört das Projekt einer schweizerischen Berufswandertruppe. Es wird aber nie ganz ernsthaft verfolgt; den meisten Mitgliedern erscheint es doch zu utopisch. – Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass ein Nationaltheater, wie es in diesen zwanziger und dreissiger Jahren in andern Kreisen in der Schweiz (etwa um Max E. Liehburg) gewünscht wird, in der GSD gar nie zur Diskussion ansteht.

Unterdessen hat 1931 Jakob Bühler das Präsidium abgegeben, auch er etwas resigniert. Werner Johannes Guggenheim übernimmt nun den Vorsitz und hat ihn bis zu seinem plötzlichen Tod 1946 inne. Unter seiner Ägide nimmt die GSD jene Gestalt an, die sie bis in die jüngste Vergangenheit behalten hat.

### *Die schwierigen Jahre*

In den dreissiger und vierziger Jahren, den schwierigen Jahren des Faschismus, der geistigen Landesverteidigung und des Zweiten Weltkrieges ist die Haltung der GSD aus heutiger Sicht eine etwas zwiespältige, ganz analog jener des SSV. Seit ihrem Bestehen hat sich die GSD dafür eingesetzt, dem Schweizerischen eine grössere Präsenz an den Bühnen – und das heisst: sowohl im Spielplan wie beim Personal – zu verschaffen. Das führt dazu, dass die GSD sich wie der

SSV nahtlos und mit einigem Engagement in die geistige Landesverteidigung einfügen lässt. Denn in dieser Grundwelle patriotischer Selbstvergewisserung zeichnet sich doch, auf viel breiterer Basis als je erhofft, genau das ab, wofür GSD und SSV schon so lange Zeit kämpfen.

Diese konkrete nationale Hoffnung scheint allerdings auch zur Folge zu haben, dass darüber der Blick über die eigenen Grenzen hinaus etwas trübe wird. Mit Bezug auf die GSD und den SSV, aber auch auf andere kulturell tätige Organisationen lässt sich feststellen, dass man sich sehr schwer tut mit der Einsicht in die veränderten internationalen Bedingungen – und das heisst auch: mit der eigentlich notwendigen Grosszügigkeit z.B. den Flüchtlingen gegenüber.

So gibt in seinem Jahresbericht für 1932/33 W. J. Guggenheim seiner Sorge um das schweizerische Theater Ausdruck: Es stehe heute, wegen der vielen deutschen Flüchtlinge, in einer noch schwierigeren Situation als bis anhin. Er plädiert namens der GSD für eine sehr restriktive Arbeitsbewilligungspraxis für Ausländer; dass es ihm dabei doch nicht ganz wohl ist, zeigen die mehrfach erscheinenden entschuldigenden Hinweise auf die absolute Notwendigkeit einer solchen Massnahme. Das ist nicht nur die Haltung der frühen dreissiger Jahre; ähnliches liest sich noch z.B. im Jahresbericht für 1938/39.

### *Die weitere Entwicklung*

Im übrigen setzt in diesen Jahren ein neuer Teufelskreis ein, aus dem die GSD bis zu ihrer Selbstauflösung nie mehr richtig ausbrechen kann, trotz einiger verheissungsvoller Ansätze. Die Zahl der aktiven Mitglieder steigt zwar langsam aber stetig von 20 bis auf über 50 (1985) an, aber an den Unternehmungen der Gesellschaft partizipieren nur noch ganz wenige Leute. Das zeigt sich z.B. an den Generalversammlungen, an denen durchschnittlich sechs bis acht Teilnehmer – inbegriffen die Vorstandsmitglieder! – gezählt werden. Das bedeutet, dass für grössere Aktivitäten keine personellen Kapazitäten vorhanden sind, was heisst, dass die Attraktivität der Gesellschaft weder einsichtig gemacht noch gesteigert werden kann, und das hat zur Folge, dass neue Mitglieder schwierig zu aktivieren sind; wenig aktive Mitglieder bedeutet aber keine neuen Vorstandsmitglieder – und das wiederum heisst, es sind keine personellen Kapazitäten da... Wenn doch grössere Unternehmungen nötig werden, dann kommt zwar vielleicht die GSD resp. ihr Vorstand mit Ideen oder Anstössen, aber es ist schliesslich der SSV, der ihre

Realisierung trägt. So z.B. bei den Aktionen um das Pfauentheater von 1933 und 1938, mit denen erreicht werden soll, dass die Stadt den Betrieb des Theaters übernimmt. Oder die Repräsentation der Dramatiker an der Landi 1939: Zwar wird da sehr viel – und erfolgreich – Theater gespielt, aber weitestgehend ohne dass die GSD dabei in Erscheinung tritt. Die Repräsentation besorgt im grossen Stil der SSV, in seinem eigenen Namen. Oder bei dem Projekt «Dramaturgische Beratungsstelle», das kurz nach dem Zweiten Weltkrieg lanciert wird; dazu weiter unten mehr.

Diese Konstellation ist keine glückliche Voraussetzung für ein harmonisches Verhältnis zwischen «Dach» und «Sektion». Und in der Tat lässt sich seit den fünfziger Jahren eine zunehmende Verschlechterung des Verhältnisses feststellen. Den verschiedenen Versuchen zu Neuaufbrüchen der GSD steht der SSV zurückhaltend, ja skeptisch gegenüber; die GSD ihrerseits fühlt sich vom SSV im Stich gelassen. Das führt schliesslich Ende der sechziger Jahre zur faktischen Trennung von GSD und SSV, die 1974 auch formal vollzogen wird.

Nun ist es nicht so, dass die GSD, das heisst ihre jeweiligen Vorstände, in diesen langen Jahren gar nichts getan hätten. Aber unter den geschilderten Bedingungen ist offenbar nicht viel mehr möglich als Beteiligung an der Ausschreibung von Dramatikerwettbewerben, als immer wiederkehrende Versuche der Mittelbeschaffung, um zumindest so Autorenförderung betreiben zu können (sie bleiben meist erfolglos), als schliesslich regelmässig geführte ratlose Diskussionen über die mangelnde Teilnahme der Dramatiker an «ihrer» Gesellschaft und deren Aktivitäten. Um es kurz und schonungslos zusammenzufassen: es wird Strukturhaltung betrieben.

Allerdings ist man nach Durchsicht der Akten und Materialien seit den frühen vierziger Jahren fast geneigt, nur schon dies als achtenswerte Leistung zu bezeichnen. Denn der Teufelskreis, aus dem offenbar kein Ausbrechen ist, bewirkt, dass die Reaktion auf verschiedene Aktivierungsversuche frustrierendstes Desinteresse von allen Seiten ist. – Angesichts dieser Lage drängt sich aber auch die Frage auf, warum denn diese Struktur, die GSD, um jeden Preis hat aufrecht erhalten werden müssen. Gewohnheit? Mangelnder Mut zum radikalen Schritt, der erst 1984 gefunden worden ist? Ich weiss es nicht. – An zwei Beispielen und einer Ausnahme soll der Mechanismus von versuchter Aktivierung und frustriertem Niedersinken gezeigt werden.

Kurz nach dem Zweiten Weltkrieg schlägt die GSD die Schaffung einer unabhängigen dramaturgischen Beratungsstelle vor. Sie soll mit ihren Beratungen den einzelnen Autoren helfen, die fehlende Bühnenerfahrung zu kompensieren, sie soll zudem bei besonders geeigneten Stücken zwischen Autoren und Bühnen vermitteln. Der SSV nimmt sich 1946 der Realisierung des Projekts an und kann den Verband schweizerischer Bühnen als Mitträger gewinnen. Damit hat die Beratungsstelle die Möglichkeit, zu einer echten Vermittlungsstelle zwischen Dramatikern und Bühnen zu werden. Auch die Finanzierung kann gesichert werden. Und in Cäsar von Arx, dem damals anerkanntesten Dramatiker der Schweiz, glaubt man den idealen Berater gefunden zu haben; schliesslich hat er nicht nur eine grosse Zahl erfolgreich aufgeführter Stücke verfasst, sondern auch jahrelang als Dramaturg und Regisseur gearbeitet.

So gedeihen die Vorarbeiten und versprechen gutes Gelingen. Im Februar 1947 kann die «Dramaturgische Beratungsstelle» ihre Arbeit aufnehmen. Nach dem ersten halben Jahr verfasst Cäsar von Arx wie geplant einen Rechenschaftsbericht, der nun allerdings jeglicher Hoffnung spottet: Nicht nur hätten die Theater einmal mehr jede Zusammenarbeit einfach verweigert, sondern auch die Dramatiker selbst zeigten keinerlei Interesse an Beratungen! Er habe 14 Stücke zur Begutachtung erhalten, von denen nur gerade vier für eine ernsthafte Beratung in Frage gekommen seien. – Die Abklärung der Bedürfnisfrage bei den Dramatikern, die Cäsar von Arx vor der Weiterführung seiner Arbeit fordert, ergibt offenbar ein negatives Resultat; von der Beratungsstelle ist in der Folge gar nichts mehr zu vernehmen. Damit sind auf Schriftstellerseite eigentlich alle Beteiligten desavouiert. Solche Vermittlungsversuche sind auf jeden Fall für lange Zeit unmöglich geworden.

In den fünfziger Jahren, in denen sich das neue Medium Fernsehen im Versuchsstadium befindet, spricht man in der GSD bereits davon, auch die fürs Fernsehen (und bei der Gelegenheit auch endlich die fürs Radio) Schaffenden in die Gesellschaft aufzunehmen. Aber allen schönen Vorsätzen zum Trotz geschieht nichts. Nicht 1957, als die erste grosse Wiederbelebung der GSD in die Wege geleitet wird; sie bleibt allzu bald in neuer Resignation stecken. Nicht 1967, als zum ersten Mal die Mitglieder zur Durchführung einer Urabstimmung über die Auflösung der GSD befragt werden; immerhin lehnen  $\frac{3}{4}$  aller Mitglieder schon nur die Durchführung einer solchen Abstimmung ab! Das ist ja eine fast

einmütige Haltung – und gleichwohl lässt sie sich nicht weiterverwerten zu einer teilnehmenderen Tätigkeit der Mitglieder. Eher im Gegenteil. In diesen Jahren sind an den Generalversammlungen selten mehr als einige Vorstandsmitglieder anwesend, und die Präsidentschaft wird im Vorstand hin- und hergeschoben.

Die Ausnahme stellt die Herausgabe eines neuen Dramenverzeichnisses dar. Es ist das *Verzeichnis der schweizerischen Bühnenwerke von 1900 bis 1952*, das von der GSD zusammen mit der «Gesellschaft für das schweizerische Volkstheater» 1953 und 1955 herausgegeben wird. Der Plan zu einem neuen Verzeichnis ist im Vorstand der GSD schon 1946 ins Auge gefasst worden, aber er wird erst ab 1950, nachdem Rudolf Joho mit der Bearbeitung betraut worden ist, entschieden vorangetrieben. So gelingt es, wie schon 1926 mit W. J. Guggenheims Verzeichnis, ein Zeichen des Erfolgs zu setzen gegen die grosse Resignation. Und wie Guggenheims Verzeichnis, nur ungleich breiter angelegt, sind die beiden Bände heute unentbehrlich für die genauere Kenntnisnahme der schweizerischen Dramatik der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts.

#### *Die letzten Jahre*

Ende der siebziger Jahre beginnt sich eine teilweise Änderung abzuzeichnen: Zum einen bringt die GSD ein in der Folge ziemlich regelmässig erscheinendes Mitteilungsblatt heraus, und zum andern beteiligt sich der Vorstand an verschiedenen kulturpolitischen Initiativen. So vor allem an dem immer noch laufenden «Dramatiker-Förderungsmodell», das die Zusammenarbeit zwischen Dramatikern und Theatern anregen und erleichtern soll. An ihm zeigt sich aber nochmals deutlich, wie sehr solche Aktivitäten zur Förderung dramatischen Schaffens an der Initiative Einzel-

ner hängen und nicht von der grossen Trägerschaft aller Dramatiker zehren können.

Peter J. Betts, einer der Initianten des Dramatiker-Förderungsmodells, übernimmt 1982 das Präsidium der GSD. Schon bald erscheint in den GSD-Mitteilungen folgende Notiz: «Soll sich die GSD auflösen und dafür die Bildung von Fachgruppen innerhalb der Gruppe Olten und des SSV anregen? Der GSD-Vorstand gibt sich eine Probezeit von zwei Jahren und will dann Bilanz ziehen.» Zwei Jahre später erscheint in der Traktandenliste zur GV der «Antrag des Präsidenten: Auflösung der GSD» mit einer kurzen Begründung: «Ausser den Tätigkeiten des Vorstands, wie «Mitteilungen», und die Einsätze des Präsidenten, hat sich nichts geändert.» Die GV vom 29. November 1984 beschliesst einstimmig, die Urabstimmung durchzuführen. Das Verfahren, das Ende desselben Jahres durchgeführt wird, ergibt die für die ordnungsgemässe Auflösung notwendige  $\frac{3}{4}$ -Mehrheit knapp (von 57 Mitgliedern beteiligen sich 42 an der Abstimmung; 32 sind für die Auflösung). P. J. Betts interpretiert diesen Entscheid in seinem orientierenden Brief vom 6. März 1985 an die Mitglieder folgendermassen: «Die meisten, die sich für die Auflösung ausgesprochen haben, so denke ich, haben es aus der Einsicht heraus getan, dass heute einer Zersplitterung der Kräfte entgegengewirkt werden sollte; aus Einsicht heraus auch, dass wohl nur Solidarität heute noch zu einem Ziel führen kann. Das Nein gegen die GSD interpretiere ich also als Ja für Dramatiker unter Verzicht auf Exklusivität und Sonderzügelein.» (So in den *gsd-Mitteilungen*, Nr. 12, April 1985.)

Die Auflösung wird vollzogen an der letzten GV vom 1. Juni 1985. Damit kommt die Geschichte der GSD, die an Baissen reicher ist als an Haussen, nach 61 Jahren zu ihrem offiziellen Ende.

### *Die Vorsitzenden der GSD*

Die folgende Liste ist so vollständig, wie es die der vorstehenden Geschichte der GSD zugrunde liegenden Materialien zulassen. Die Daten sind, wenn möglich, jene der Generalversammlungen der GSD.

---

Konrad FALKE	5. Juli 1924
Max PULVER	13. Juni 1925
Jakob BÜHRER	22. Juni 1928
Werner Johannes GUGGENHEIM	28. Februar 1931
Albert Jakob WELTI	9. November 1946
Max GERTSCH	1952
Helmut SCHILLING	1957
Vorsitz vakant	22. Oktober 1966
Marcel GERO	7./8. Juni 1968
Arnold H. SCHWENGELER	28. November 1970
Ursula von WIESE	1. April 1973
Arnold H. SCHWENGELER	15. April 1978
Tista MURK	1981
Peter J. BETTS	14. Mai 1982

---

*(Ueli Niederer ist Assistent am Deutschen Seminar der Universität Basel. Er arbeitet an einer Dissertation über die Geschichte des Schweizerischen Schriftsteller-Verbandes.)*

## **2. Ein Überblick**

Kurze Hinweise von K. G. Kachler, Ehrenpräsident SGTK

Im Hinblick auf die heutigen Bestrebungen, in Verbindung mit den städtischen Bühnen das schweizerische dramatische Schaffen zu fördern (neben den weltweit erfolgreichen Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt), sei kurz auf folgende Tatsache hingewiesen: bereits bis Anfang der siebziger Jahre wurden in verschiedenen Verzeichnissen weit über tausend Stücke von zeitgenössischen Schweizer Schriftstellern registriert, verfasst zur Aufführung auf unseren Berufsbühnen. Es war natürlich unmöglich, auch nur einen kleinen Teil dieser Produktion in den wenigen bei uns in Frage kommenden Theatern einzustudieren (in Zürich, Basel, Bern, Luzern, St. Gallen, Biel-Solothurn, Chur oder in der Suisse Romande). Trotzdem – vielleicht gerade deshalb – bemühten sich einige dieser Theater immer wieder, Schweizer Stücke aufzuführen, wie am Schluss das Beispiel St. Gallen zeigen möge.

Das von den vielen spielfreudigen Laien getragene Volkstheater war auf dem Gebiet der Eidgenossenschaft von jeher bedeutend. Es blühte seit Ende des vergangenen Jahrhunderts mit den grossen vaterländischen Festspielen bis in unsere Zeit dank besonderen Bestrebungen auf dem Land und in den Städten immer wieder erneut und bot und bietet für die Schweizer Schriftsteller und Dramatiker ein fruchtbares Betätigungsfeld.

Der «Kampf» der Schweizer Schriftsteller um die Möglichkeit, auch ihre eigenen dramatischen Werke neben den ausländischen auf den Schweizer Berufsbühnen dargestellt zu sehen, setzte besonders in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg ein, als die öffentlichen Subventionen für die einzelnen Stadttheater von Jahr zu Jahr beträchtlich erhöht werden mussten. Der Anspruch wurde erhoben, dass die hierfür eingesetzten Steuergelder auch dem einheimischen dramatischen Schaffen zugute kommen sollten. In diesem Zusammenhang wurde 1923 der von der Schillerstiftung verwaltete, alle drei Jahre zu vergebende «Emil-Welti-Preis für das Drama» geschaffen. Mitte der zwanziger Jahre konstituierte sich – als Fachsektion des Schweizerischen Schriftstellervereins – die Gesellschaft schweizerischer Dramatiker (GSD), die erst kürzlich aufgelöst wurde. In enger Verbindung mit der 1927 gegründeten Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur (heute SGTK) konnten mit Erfolg Wege gefunden werden, die Leitungen der städtischen Bühnen (manchmal in «zähem Ringen») von der Notwendigkeit zu überzeugen, dass nicht allein im blühenden Volkstheater das einhei-

mische dramatische Schaffen zur Geltung zu bringen sei. Der Schriftsteller Hugo Marti (1893–1937), Feuilletonredaktor am Berner *Bund*, schrieb damals mit Recht, die Schweizer Berufsbühnen müssten dem einheimischen Dramatiker die Möglichkeit bieten, wenigstens durchfallen zu können. Die Theaterleiter wiesen gewöhnlich auf die ihnen zur Verfügung stehenden beschränkten finanziellen Mittel hin, um das Risiko eines solchen Durchfallens eingehen zu dürfen.

Die politische Entwicklung der dreissiger Jahre in den Nachbarländern Deutschland und Österreich bewirkte eine Annäherung an das gewünschte Ziel der Schweizer Schriftsteller – aus Gründen der notwendig gewordenen «geistigen Landesverteidigung».

Seit 1936 brachte die SGK in ihren Jahrbüchern die wertvolle jährliche Statistik *Schweizer Werke auf Schweizer Bühnen* neben der Aufzählung der *Uraufführungen auf Volksbühnen*. Aus diesen Übersichten war die erfreuliche vermehrte Berücksichtigung einheimischer Autoren auf den Berufsbühnen in der Schweiz deutlich erkennbar.

Unter der tatkräftigen Ägide von Werner Johannes Guggenheim (1895–1946), dem langjährigen Präsidenten der GSD, wurde in den dreissiger Jahren das Wandertheater «Schweizer Volksbühne» gegründet zur Aufführung der Stücke einheimischer Autoren in grossen und kleinen Ortschaften. Leider war diesem Unternehmen kein grosser Erfolg beschieden.

Im XIV. Jahrbuch 1943 und 1944 der SGK veröffentlichte sodann Paul Lang (1894–1970), Professor an der Kantonalen Handelsschule Zürich, selber ein damals bekannter Dramatiker, ehemals Vizepräsident der GSD, sein ausführliches Werk *Das Schweizer Drama 1914 bis 1944*. Darin werden für die angegebene Zeitspanne über 100 Autoren aufgezählt und zum Teil ausführlich behandelt und über 250 Titel ihrer dramatischen Werke angegeben. Im Herbst 1955 erschien im Auftrag der GSD mit Unterstützung der Pro Helvetia im Volksverlag Elgg der umfangreiche Katalog *Schweizerische Bühnenwerke in deutscher Sprache – Berufstheater*, verfasst von Rudolf Joho, jetzt mit mehr als 160 zeitgenössischen Schweizer Autoren und 980 Titelangaben der für Aufführungen zur Verfügung stehenden Werke!

Schon 1953 hatte die GSD in Verbindung mit der Gesellschaft für das Schweizerische Volkstheater, auch im Volksverlag Elgg, den 280 Seiten umfassenden *Neuen dramatischen Wegweiser für das Volkstheater* herausgegeben.

Zur EXPO 1964 in Lausanne erschien im Clou Verlag

Egnach, herausgegeben von Hans Rudolf Hilty und Max Schmid das Buch *Modernes Schweizer Theater. Einakter und Szenen*, das auch ein Werkverzeichnis von zwei Dutzend (Deutsch)schweizer Autoren und eine Liste aller Uraufführungen deutscher Sprache von Schweizer Stücken von 1939 bis 1964 enthielt.

In der Publikation *Dramatiker der deutschen Schweiz – Ein Rückblick auf die Jahre 1961–1971* (Pressedienst der Pro Helvetia 1/72) befasste sich Christian Jauslin mit 25 Schweizer Dramatikern (ausser Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt), die während dieser Zeitspanne an Schweizer Theatern aufgeführt wurden, als Beweis dafür, «dass die Bemühungen dieser Bühnen, einheimische Autoren zu fördern, nicht ohne Früchte geblieben sind».

Schliesslich veröffentlichte im Frühjahr 1972 das Zürcher Forum im Eigenverlag mit Unterstützung der SGK das gründliche Verzeichnis *Schweizer Bühnenwerke des 20. Jahrhunderts* von Peter Palmer. Die Stücke, die damals zur Verfügung standen, sind nach den vier Landessprachen geordnet: die «Bühnenwerke der deutschen Schweiz» mit 126 Autoren und 734 Titeln, der «französischen Schweiz» mit 71 Autoren und 369 Titeln, der «italienischen Schweiz» mit 7 Autoren und 49 Titeln und der «rätoromanischen Schweiz» mit 39 Autoren und 164 Titeln, im ganzen also 243 Autoren mit 1316 verschiedenen Stücken! Aus diesen die Wahl zu treffen, war bestimmt nicht leicht.

Der Schreibende (seit 1939 Mitglied des Vorstandes der SGK) brachte es fertig, in seiner zehnjährigen Tätigkeit als Direktor des Stadttheaters St. Gallen von 1946 bis 1956 immerhin 20 Uraufführungen Schweizer Dramatiker herauszubringen, darunter je zwei Werke von Arnold H. Schwengeler und Jakob Bühler, ausserdem 19 Stücke anderer Schweizer Schriftsteller in neuen Inszenierungen, mit unterschiedlichem Erfolg. Er schlug damit «eine Bresche in die Klagemauer unserer Autoren», wie sich Georg Thüerer einmal ausdrückte. Heute gibt es für die gegenwärtige einheimische Dramatikergeneration zwar grössere Möglichkeiten aufgeführt zu werden, aber zur Weiterentwicklung können neue Ansätze und Anregungen nur von Vorteil sein und dies für die gesamte Schweizer Kunstszene.

### **3. Städtebundtheater Biel-Solothurn: Eine Bilanz**

von Manfred Schwarz

vormals künstlerischer Berater und Dramaturg

Jedes subventionierte Theater in unserem Land hat die verdammt Pflicht und Schuldigkeit, Schweizer Autoren zu fördern, zu pflegen und zu spielen. Nicht nur Frisch und Dürrenmatt, natürlich, auch sie sollen gespielt werden. Manchmal möchte man ihnen eine behutsamere Pflege wünschen; gefördert werden müssen sie nicht mehr.

Als 1972 Alex Freihart zum Direktor des Städtebundtheaters Biel-Solothurn gewählt wurde, stand für ihn fest, dass diese Forderung auch für «sein» Theater zu gelten habe. Dabei sollte die Pflege und Förderung von Schweizer Autoren keine kurzfristige Alibiübung werden.

Ich sollte ihm bei der Durchsetzung seiner Ideen behilflich sein. (Sonst hätte er mich ja gar nicht gebraucht. Für die Zusammenstellung eines gängigen Spielplans für ein kleines Stadttheater braucht es keinen Dramaturgen.) Dies fiel mir verhältnismässig leicht, da ich durch meine Tätigkeit in der Schweizer Autorengruppe Olten viele Schriftsteller kannte, die ich begeistern konnte, etwas fürs Theater zu schreiben, ohne Aussicht auf ein fettes Honorar. Die Theaterkommission (die Aufsichtsbehörde) hatte dem «Kontrastprogramm mit Schweizer Autoren», wie wir es zunächst nannten, nur zugestimmt mit der Auflage, dass es das normale Budget nicht belaste.

Unser Konzept war klar: wir wollten klein beginnen. Mit andern Worten: wir wollten weder uns noch die Autoren überfordern. Dazu kam die Überlegung, dass auch Autoren für uns schreiben sollten, die bis anhin noch nie etwas mit dem Theater zu tun hatten. Um ihnen den Einstieg zu erleichtern, baten wir sie, einen kurzen Einakter für eine Person, also ein sogenanntes Monodrama zu schreiben. Gegeben wurden vier Abende mit je vier Beiträgen, wobei an jedem Abend auch ein französischsprachiger Autor zu Worte kam (Spielzeit 1972/73). Wir gingen von der Überlegung aus, dass das Städtebundtheater Biel-Solothurn an der Sprachgrenze zwischen Deutsch und Welsch auch einen Beitrag zur Überwindung dieser Grenze beitragen sollte. Es ist leider fast bezeichnend, dass die Programme mit welschen Autoren in Biel weit schlechter besucht waren als die in Solothurn. (Ein Mitglied der welschen Theaterkommission in Biel wusste gar

nicht, dass wir auch französischsprachige Autoren in der Originalsprache spielten...)

An vier dieser 16 Autoren erging dann der Auftrag, für die nächste Spielzeit (1973/74) einen mindestens einstündigen Einakter zu schreiben, wobei das Thema und die Personenzahl frei waren.

In der dritten (1974/75) und vierten Spielzeit (1975/76) brachten wir an je zwei Abenden je zwei Autoren heraus, die Einakter zu einem bestimmten Thema schreiben sollten. Das eine Mal hiess das Thema: Sitzung/Séance/Seduta. Es war das erste und leider letzte Mal, dass wir das Kontrastprogramm in drei Landessprachen spielten. Dabei mussten wir die bedauerliche Tatsache zur Kenntnis nehmen, dass das Tessin über keine Berufsbühne verfügt und infolgedessen auch keine Berufsschauspieler zu finden waren. So es sie überhaupt gibt, sind sie bei Radio und Fernsehen beschäftigt und folglich nicht freizubekommen. So blieb uns nichts anderes übrig, als die Schauspieler beim Piccolo Teatro di Milano anzuheuern.

Das letzte «Kontrastprogramm», das auch als solches angekündigt war (Spielzeit 1975/76), hatte «Gewalt und Gegengewalt» zum Thema. Hier war auch letztmals während unserer Tätigkeit in Biel-Solothurn ein welscher Autor dabei, nämlich Michel Viala.

Dann glaubten wir, die Zeit sei gekommen, Autoren, die immer wieder bereit gewesen waren, praktisch für ein Butterbrot für uns zu schreiben, mit abendfüllenden Stücken zu beauftragen oder sich an der sogenannten «CH-Dramaturgie» zu beteiligen, das heisst, Anschlussstücke zu Schauspielen des normalen Spielplans zu schreiben, die jeweils im Anschluss an einzelne Vorstellungen des Hauptstückes gespielt wurden. Danach fand jeweils eine Diskussion mit dem Publikum statt, die oft bis über Mitternacht hinaus reichte.

1983 war die Ära Freihart, die 1972 begonnen hatte, am Städtebundtheater Biel-Solothurn zu Ende.

Das Fazit in der Rückblende? Wir haben über 40 Stücke von Schweizer Autoren neu herausgebracht. Einige dieser Autoren haben sich dank dieser Zusammenarbeit mit uns auch in anderen Medien wie Radio und Fernsehen durchgesetzt. Andere haben sich wieder auf ihr angestammtes Gebiet, die Prosa, zurückgezogen. Es ist nicht jedes Autors Sache, ein Stück zwei- oder dreimal zu schreiben und auch noch während der Proben Änderungen vornehmen zu müssen, nur weil es dem bösen Dramaturgen oder Regisseur so gefällt

oder der Schauspieler mit dem Text Mühe hat. Andererseits war es für die Schauspieler auch nicht immer lustig, mit einem Autor zusammenzuarbeiten, der interesselos und verständnislos auf den Proben herumsass und während der Arbeit auf der Bühne ungerührt die Zeitung las.

Immerhin, ich denke, es hat sich gelohnt. Unsere Arbeit war doch unübersehbar Anstoss für die eine und andere subventionierte Bühne in der Schweiz, sich vermehrt der Pflege des Dramatikernachwuchses anzunehmen.

*Literatur:* Manfred Schwarz, *Das Kontrastprogramm am Städtebundtheater Biel-Solothurn*, in *Theater in der Schweiz, Jahrbuch 40/1977 der SGK* (mit Aufführungsverzeichnis), Zürich 1977.

*11 Jahre Theaterarbeit. Städtebundtheater Biel-Solothurn* (mit Spielplänen von 1972 bis 1983); Herausgegeben von Alex Freihart/Manfred Schwarz, Solothurn 1983.

#### **4. Basler Theater – Theater der Autoren?**

*Erinnerungen an die Zusammenarbeit mit Autoren in der Ära Düggelein 1968–1975*

von Luis Bolliger, damals persönlicher Referent des Direktors

Er sei «das Havannadeckblatt für Murtenchabis» gewesen, sagte Friedrich Dürrenmatt im September 1970, als er im Streit die Basler Theater verliess. Damit hatte sich das (Ehren-)Mitglied der Direktion und der erste (Haus-)Autor der 1968 aus Komödie und Stadttheater entstandenen Basler Theater nach zwei erfolgreichen Uraufführungen *König Johann* und *Play Strindberg*, mitten in den Vorarbeiten zu *Ehe des Herrn Mississippi* grollend nach Neuenburg zurückgezogen.

Dass auch das mit dem «Murtenchabis» glücklicherweise nicht so war, wurde u.a. eine Spielzeit später durch Uraufführungen von zwei bisher unbekanntem Theaterautoren Heinrich Henkel (*Eisenwichser*) und Dieter Forte (*Martin Luther und Thomas Münzer oder die Einführung der Buchhaltung*) den Hausautoren der Basler Theater bewiesen.

Viele Theater hatten und haben «ihre» Hausautoren, was meistens besagt, dass die neuen Stücke der jeweiligen Autoren im Hause uraufgeführt werden oder dass das Theater einem Autor Stückaufträge verschafft und ihn so ans Haus bindet. In Basel wurde ein neuer Weg versucht, der in der Theaterzeitung vom April 1970 von Herman Beil, dem verantwortlichen Dramaturgen, wie folgt angekündigt wurde:

Arbeitsstipendium für Autoren:

Durch die Grosszügigkeit eines privaten Mäzens wird den Basler Theatern die Möglichkeit gegeben, junge Theaterautoren für eine intensivere Zusammenarbeit nach Basel einzuladen. In diesem Versuch geht es um eine spezifische und produktive Arbeit an einem Theater, d.h., mit den Stipendien soll Autoren Gelegenheit gegeben werden, während längerer Zeit finanziell unbelastet an Theaterarbeit teilzunehmen. Der Autor gehört zum Team: dramaturgische Mitarbeit, Übersetzungen, Bearbeitungen oder neue Stücke – das sind mögliche Ziele der Zusammenarbeit, doch ist diese Zusammenarbeit an keine Auflage und kein Ergebnis gebunden.

Neben den bereits erwähnten Autoren, von denen im Verlaufe der mehrjährigen Zusammenarbeit insgesamt weitere

vier abendfüllende Theaterstücke uraufgeführt wurden, waren auch Harald Sommer (*Ein unheimlich starker Abgang*) und als letzter Jörg Steiner Nutzniesser dieses «Workshops am Basler Theater».

Sozusagen im Rahmen der normalen Theaterarbeit wurden von Erich Holliger, dem Leiter der *Montag-Abende*, zwei weitere Autorenprojekte vorangetrieben. Auch darüber war in der Theaterzeitung vom September 1970 folgendes zu lesen:

*Biertisch-Gespräche:*

Durch ein Experiment wollen die Basler Theater Kontakt zu Schweizer Autoren herstellen, die bisher noch nicht oder nur selten für das Theater geschrieben haben. Die Bedingungen sind: ein Text von maximal zehn Minuten für maximal zehn Schauspieler und Mitarbeit bei der Inszenierung.

*Stunk:*

Gymnasiasten und Lehrlinge haben sich auf Anregung von Heinrich Henkel zu einem «Autoren-Kollektiv» zusammengetan, um über Probleme ihrer Generation kurze Stücke für die Basler Theater zu schreiben.

Das erste Projekt gelang vortrefflich. Unter dem Titel *Biertisch-Gespräche* wurden im April 1971 nach intensiver Zusammenarbeit zwischen der Dramaturgie und den Autoren folgende Kurzstücke präsentiert:

*Gotthardchinesen* von Clemens Mettler, *Polizeistunde* von Christoph Mangold, *Stau-Werk* von Jörg Steiner, *Der Jass* von Heinrich Wiesner, *Arbeiter – Bibel – Kreis* von Ernst Eggmann und *Frühstückspause* von Heinrich Henkel.

Das zweite Langzeitprojekt, nicht minder arbeitsintensiv und anregend, kam nicht zum Tragen und kann im nachhinein als «Selbstfindungs- oder Selbstverwirklichungsprozess der Beteiligten» bezeichnet werden.

Fragt man, was aus einigen Mitgliedern des damaligen Autorenkollektivs heute nach 15 Jahren geworden ist, ergibt sich folgende unvollständige Berufsliste: Autor/Fernsehredaktionsleiter, Dramaturg, Regieassistent, Arzt, Hausmann, Kantonsrat/Parteisekretär.

Einem 1974 gestarteten Autorenwettbewerb war ein ähnliches Schicksal beschieden. 60 Einakter wurden eingereicht, zuwenige waren aufführungsreif und für eine weitere «kon-

krete Theaterarbeit mit Schweizer Autoren» reichte die Zeit nicht mehr aus, die Basler Stimmbürger hatten mit ihrer Nichtannahme der Subventionserhöhung entschieden, wieviel der Stadt Basel damals Kultur wert war, und ein Grossteil der Theaterleitung und des Ensembles packte bereits die Koffer.

Dies alles muss verstanden werden vor dem Hintergrund des Theateralltages: In diesen sieben Jahren Basler Theaterarbeit fanden insgesamt 55 Opern/Operetten, 32 Ballettproduktionen und 120 Schauspielpremierer statt und dass sich darunter noch weitere Einzelbeispiele geglückter Zusammenarbeit zwischen Autoren und Theater aufzählen liessen. Beispiele wären u.a. in der Saison 1973/74 *Lange Nacht der Detektive* von Urs Widmer und 1974/75 *Kellers Abend* von Adolf Muschg.

Wurde noch im Titel hinter «Theater der Autoren» ein Fragezeichen gesetzt, kann man es nach der etwas summarischen Durchsicht von sieben Jahren Theaterarbeit guten Gewissens weglassen. Die Basler Theater 1968 bis 1975 waren ein «Theater der Autoren!».

*Literatur: Basler Theater 1968/69–1974/75* (Fotomechanischer Nachdruck der Hauszeitung)

## **5. Das Schauspielhaus Zürich und die Schweizer Dramatiker**

von Christian Jauslin

Dem Schauspielhaus Zürich kommt der Ruf zu, Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt entdeckt und gefördert zu haben. Im Fall Frisch gilt das uneingeschränkt – bis zu dem Punkt, an dem der Autor selber die Bindung an das Haus nicht mehr uneingeschränkt gelten lassen wollte. Von *Nun singen sie wieder* (März 1945) über *Santa Cruz* (März 1946), *Die chinesische Mauer* (Oktober 1946) über *Als der Krieg zu Ende war* (Januar 1948), *Graf Öderland* (Februar 1951) und *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* (Mai 1953) sowie *Biedermann und die Brandstifter / Die grosse Wut des Philipp Hotz* (März 1958) und schliesslich *Andorra* (November 1961) fanden alle Uraufführungen in Zürich statt. *Die chinesische Mauer* und *Don Juan* erlebten sogar eine Zweitinszenierung. *Biographie* gab der Autor jedoch zunächst verschiedenen Bühnen zur Prüfung der Uraufführung; sie fiel dann doch Zürich zu (Februar 1968). *Triptychon* wollte Frisch sogar erst auf Französisch erprobt haben; das Stück kam in Lausanne heraus (Centre Dramatique, Oktober 1979), vor der deutschen Erstaufführung in Wien.

Bei Dürrenmatt ist immerhin daran zu erinnern, dass nach der Uraufführung von *Es steht geschrieben* (April 1947) die nächsten Stücke in Basel (*Der Blinde* 1948, *Romulus der Grosse* 1949) und München (*Die Ehe des Herrn Mississippi* 1952, *Ein Engel kommt nach Babylon* 1953) zur Uraufführung gelangten. Erst die Uraufführung von *Der Besuch der alten Dame* fand wieder in Zürich statt (Januar 1956); von den früheren Stücken wurde *Der Blinde* nie und *Mississippi* erst in der Spielzeit nach dem erfolgreichen *Besuch* in Zürich gespielt. Die weiteren Stücke Dürrenmatts kamen dann zuerst in Zürich heraus, bis er nach der Neufassung von *Es steht geschrieben* – unter dem Titel *Die Wiedertäufer* (1968), Regie Werner Düggelin – als Hausautor mit Düggelin nach Basel ging.

Während also das Schauspielhaus Frisch auch auf dem «Weg aus der Sackgasse» (Siegfried Melchinger zu *Biedermann*) die Treue hielt, blieb Dürrenmatt diese Hilfe versagt. Trotz dieser Einschränkung darf man jedoch zweifellos dem Zürcher Schauspielhaus wesentliche Verdienste um diese beiden Dramatiker nicht absprechen.

Bemühungen um Schweizer Autoren gab es an diesem Haus aber schon früher und immer wieder. Es sollen hier

nicht alle Stücke aufgezählt werden, das würde zu weit führen. Hingegen wollen wir hinweisen auf feste Einrichtungen, die schweizerischen Autoren besonders zu pflegen. Bereits für die Spielzeit 1943/44 wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben, mit Eingabefrist 30. November, und auf der Spielplan-Presskonferenz im August auch angekündigt. Immerhin konnte schon damals darauf hingewiesen werden, dass in den fünf Jahren seit Bestehen der Neuen Schauspiel AG 24 Stücke schweizerischer Autoren gespielt worden waren. Nach Günther Schoop (*Das Zürcher Schauspielhaus im Zweiten Weltkrieg*) ging Hans Wilhelm Kellers *Camping* als Sieger aus diesem Wettbewerb hervor (Mai 1944). Es kam auf fünf Aufführungen; Caesar von Arx's *Land ohne Himmel*, das neben zwei weiteren Schweizer Stücken in der selben Saison gespielt wurde, kam auf neunzehn.

Ein neuer Anlauf ist dann zur zwanzigjährigen Jubiläumsspielzeit 1958/59 unternommen worden. Wiederum wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben – und über 130 Stücke eingereicht. Der Wettbewerb lief anonym, selbst der Name des siegreichen Autors wurde erst nach der dritten Aufführung bekanntgegeben; ein Vorgehen, das teilweise kritisiert wurde. Es war dies Gebhardt Scherrer mit *Verlorener Sohn à la maison*. Der zweite und dritte Preis wurden je ex aequo an Max Schmid und Walter M. Diggelmann, beziehungsweise Robert David Abraham und Wolfgang E. Wiesner vergeben. Damit gelangte die gesamte Preissumme von 9000 Franken zur Verteilung. In einem Schlussbericht wurde festgestellt, dass «die ausgezeichneten Autoren bis auf einen Einzigen alle zwischen 29 und 36 Jahren alt sind, was dem Flair der Jury für eine junge Generation schweizerischer Dramatiker ein gutes Zeugnis ausstellt». Aufgeführt wurde Scherrers Stück (27. Juni 1959, Wiederaufnahme Spielzeit 1959/60).

Aber offenbar war die Kritik, es würde für die schweizerischen Autoren zu wenig getan, nicht verstummt. Im Februar 1961 beschloss der Verwaltungsrat, eine spezielle Kommission zur Begutachtung schweizerischer Autoren einzuführen. Die Gründung fand ihren Niederschlag sogar im Protokoll des Stadtrates:

Auf Initiative der Verwaltungsabteilung des Stadtpräsidenten im Verwaltungsrat der Neuen Schauspiel AG wurde ein Reglement erlassen, das die Beurteilung von schweizerischen Dramen durch eine dramaturgische Kommission regelt. Diese Kommission soll aus je einem Vertreter des schweizerischen Schriftstellervereins, der Gesellschaft Schweizeri-

scher Dramatiker, der Stiftung «Pro Helvetia» und zwei Vertretern der Stadt bestehen. Die Mitglieder werden vom Verwaltungsrat der Neuen Schauspiel AG auf den Antrag der Stadt und der genannten Organisationen gewählt. (Protokoll vom 22. Dezember 1961, Nr. 3654.)

Auf Antrag des Stadtpräsidenten beschloss der Stadtrat Prof. Dr. Max Wehrli (damals Präsident der Literaturkommission) und Dr. Gerda Zeltner-Neukomm «abzuordnen». Das Reglement sah vor, dass alle Stücke einheimischer Autoren, die bei der Neuen Schauspiel AG eingereicht wurden, dieser Kommission mit einer Stellungnahme der Dramaturgie und der Direktion eingereicht werden. In Art. 5 des Reglementes wird die wichtigste Funktion umschrieben:

Kann die Kommission einem negativen Antrag der Direktion nicht zustimmen, geht das Stück zur nochmaligen Prüfung an die Direktion zurück. Hält die Direktion an ihrem negativen Antrag fest, kann die Kommission eine gemeinsame Diskussion zwischen Direktion, Kommission und Verwaltungsrats-Ausschuss verlangen. Bleibt die Direktion bei ihrem negativen Entscheid, wird das Stück nicht aufgeführt.

Von 1962 bis 1969 befinden sich im Archiv des Schauspielhauses elf Protokolle; die Liste der eingereichten Stücke wuchs im Extremfall auf über dreissig Titel. Im letzten Protokoll (15. Oktober 1969) ist zu lesen, dass sich «der Schriftstellerverein von der Mitarbeit distanzieren und nicht mehr offiziell vertreten lasse». Auch andere Mitglieder mussten aus verschiedenen Gründen zurücktreten. Weitere Protokolle fanden sich nicht. Im Sommer 1979 wurde die Kommission endgültig aufgelöst.

In der Spielzeit 1963/64, seiner dritten als Direktor des Hauses, unternahm es Kurt Hirschfeld, einen Schwerpunkt von CH-Dramatik zu setzen. Nach Urs Trollers *Die Geier* (September 1963) folgten im November am selben Abend *An der Grenze* von Hans Mühlethaler und *Besuche* von Georg Brun und im Dezember die Uraufführung von Robert Pingets *Hier oder anderswo*. Aber das Schauspielhaus hatte – eine Spielzeit nach der Uraufführung von *Die Physiker* und *Andorra* – im deutschsprachigen Raum Massstäbe gesetzt, mit denen die internationale Kritik zu messen müssen meinte, die aber wohl kaum für Nachwuchsautoren anzuwenden waren. Die Presse, die nicht direkt auf diesen Zusammenhang verwies, stiess einheitlich in ähnlicher Richtung vor. So schrieb Walter Boesch im *Tages-Anzeiger*:

Das Schauspielhaus versucht sich seit einiger Zeit in «aktiver Dramaturgie». Will heissen: es spürt junge Talente auf, zumal im gegenwärtig ungewöhnlich produktiven schweizerischen Neuland, und fördert ihr dramatisches Schaffen durch Aufträge oder fachliche Beihilfe. Das Unterfangen ist verdienstvoll und allen Lobes wert. Seiner Verwirklichung war

allerdings bisher noch kein sehr augenfälliger Erfolg beschieden. An was liegt das?

Dazu gibt es Grundsätzliches zu bedenken: solche Erstlinge gehören nicht ins Schauspielhaus; sie werden – im üblichen Rahmen, mit dem üblichen Aufwand und vor dem üblichen Publikum uraufgeführt – in ihren Wirkungsmöglichkeiten überfordert. So erwachsen aus guter Absicht Versuche nicht an untauglichen Objekten, aber mit untauglichen Mitteln. Es hilft auch nichts, wenn die noch unausgegorenen Stücke (wie es mit Trollers *Geier* geschah) eigens fürs Schauspielhaus «präpariert» werden. Dort ist nun einmal nicht ihr Platz. Sie kämen, anfängerhafte Fingerübungen leidlich Begabter, die sie zumeist sind, einzig auf einer Experimentierbühne, in einem Studio- oder Werkraumtheater zur angemessenen Geltung. Da es jedoch etwas Derartiges in Zürich, das an Lebendigkeit des Theatergebarens von andern Schweizer Städten längst überrundet ist, bekanntlich zum Leidwesen Ungezählter nicht gibt, die landeseigene Nachwuchsdratik bei uns aber selbstverständlich zur Veranschaulichung gelangen sollte, müsste das Schauspielhaus anders vorgehen: es müsste diese nicht durchaus erfolgssichern Novitäten (und überdies mancherlei Unkomformistisches aus fremden Literaturbereichen!) ausserhalb des gewohnten Uraufführungsritus präsentieren, an «Studioabenden» oder Matineen. Sie wären dann gleich richtig etikettiert, fänden ein Publikum, das nichts Unmögliches verlangt, sondern sich vor allem orientieren will, und hätten viel grössere Chancen anzukommen, als wenn sie in der Darbietung mit bedeutenden Bühnenergebnissen gleichgesetzt werden.

Dies vorausgeschickt, ist leicht zu erraten, warum es die beiden Einakter junger Schweizer Autoren, die am Samstagabend erstmalig zur Wiedergabe kamen, bloss zu einem Achtungserfolg brachten: sie wurden die Opfer dieser verfehlten Art der Darbietung. (12. November 1963).

Elisabeth Brock-Sulzer meinte unter anderm: «Man hat am lebenden Leib zweier Stücke, die man gut und sachgetreu spielte, bewiesen, dass solche Stücke auf unserer Pfauenbühne einfach nicht an ihrem rechten Ort sind. Sie wirken da ungewichtiger, als sie sind – schwankhafter, als sie sind.» (*Die Tat*, 11. November 1963.) Sie schrieb diesen Bericht nach der Generalprobe. Die Premiere hat sie dann, wie sie selber zugibt, teilweise eines besseren belehrt: «In der Generalprobe war das Haus natürlich leer und wirkte dadurch grösser, die Stücke kleiner. Für mich ein Erlebnis, wie ich es in dieser schlagenden Klarheit noch selten gehabt habe. Man verlasse sich doch nie auf dieses verschmitzte Ding namens Theater... Aber Karl Suter zeigt hier an Texten..., wie man jungen Autoren begegnen muss. Diese Demonstration war uns das Schauspielhaus zu möglichst baldiger Begleichung schuldig.»

(Man vergleiche diese Reaktion von Elisabeth Brock-Sulzer mit derjenigen von Peter Meier auf Lukas B. Suters Stück auf Seite 124 ff. dieses Buches.)

Vermutlich seit den Anfängen der Neuen Schauspiel AG (genauer liess sich nicht finden), besteht ein spezieller «Fonds für Schweizer Autoren». Er «dient der Förderung ein-

heimischen dramatischen Schaffens mit dem Ziel, zusammen mit den Autoren aufführungsreife Werke zu erarbeiten». Er «wird geüfnet durch 2% der Einnahmen aus tantiefreien Stücken und durch freiwillige Beiträge» (Ziff. 2 und 3 der Neufassung des Reglements vom 8. November 1979).

Zahlreiche Autoren – die Dramaturgie des Schauspielhauses nannte für die letzten rund zehn Jahre: Jürg Federspiel, Gustav Huonker, Hugo Loetscher, Jürg Amann, W. M. Diggelmann, Heinz Stalder, Rolf Hochhuth, Hansjörg Schneider, E. Y. Meyer, Thomas Hürlimann und zuletzt Philipp Engelman – haben Beiträge aus diesem Fond erhalten und zwar als Auftragshonorar (auch für später nicht oder an andern Bühnen realisierte Projekte), wie auch, um ihnen die Teilnahme an den Proben zu ermöglichen. Der Grundgedanke des Dramatiker-Förderungsmodells ist damit hausintern schon lange realisiert worden.

## **6. Schwache Dramatik? – Schwache Jury?**

von Helmut Schilling

*Vorbemerkung der Redaktion: Schon immer beklagten sich die Dramatiker über die Tauglichkeit einer Jury. Der nachfolgende Beitrag des Schriftstellers Helmut Schilling (1906–1984) aus der «Schweizer Theaterzeitung», Nr. 12, Dezember 1959 mag den heute Kritisierten ein Trost sein...*

Eine Darlegung mit vielen Fragezeichen. Sie stellt zur Diskussion, sie behauptet nicht. Sie stellt sich, ohne anzugreifen, in den Dienst der Schweizer Dramatik.

In verschiedenen der letzten Wettbewerbe haben die schweizerischen Dramatiker schlecht abgeschnitten. Auch solche von Rang, die sich zuvor wiederholt als Bühnenwirksam ausgewiesen hatten. Das in der Presse zu lesende Ergebnis: Es wurde von der jeweiligen Jury nur Mittelmässiges, Unterdurchschnittliches oder überhaupt nichts von einigem Wert aufgespürt; Aufführungen der preisgekrönten Arbeiten wurden gar nicht der Einstudierung für würdig gehalten oder führten zu Enttäuschungen. Die in der Öffentlichkeit gezogene Schlussfolgerung: Es ist an Neuem nichts Vollwertiges vorhanden.

Fragen: Wer liest, beurteilt, wählt aus? Ausgewiesene Fachleute? Lesen alle Juratoren sämtliche Stücke? Lesen sie die Stücke ganz? Haben sie zur Lektüre Zeit? (Beispielsweise hundert Nächte für hundert Stücke?) Haben sie gerade zum Theater ausgesprochene Liebe? Besitzen sie die Leidenschaft des Suchens? Ist ihnen schon vor ihrer Wahl in die Jury am persönlichen Finden einheimischer Stücke gelegen gewesen?

Vermögen Schiedsgerichte in künstlerischen Fragen objektiv massgeblich zu sein? Können unter bestimmten und vereinbarten Gesichtspunkten getroffene Jury-Entscheide verallgemeinert werden? Welches sind die Gesichtspunkte, die Gültigkeit beanspruchen dürften? Sind Irrtümer seitens der Jury möglich? Ist die Jury, die für kompetent gilt, von kompetenten Fachleuten eingesetzt worden? Sagt ein veröffentlichtes Urteil über die Fähigkeit der Bewerber auch etwas über die Fähigkeit der Beurteiler aus?

Sind beispielsweise Lehrkräfte für Notenerteilung an Schüler zuständig, nachdem sie ihr Spezialfach studiert und sich täglich mit diesem abgegeben haben (am Rande nur: weil sie selbst das beherrschen, was sie von ihren Schülern erwarten)? Sind andererseits ehrenwerte Professoren, Leiter von Bildungsinstituten, repräsentative Behördemitglieder und Journalisten, die ausnahmslos ad hoc zu einer Jury zusammen-

gestellt und teilweise als Juratoren nichts anderes als Vertreter der Preisspender sind, zur Wertstaffelung und endgültigen Beurteilung von dramatischen Werken wirklich imstande? Und besser imstande als andere Professoren, Journalisten und Beamte, die im gleichen Theaterpublikum oft die entgegengesetzte Meinung vertreten? Sollten ihrerseits Dutzende von Dramatikern, welche sich durch Jahrzehnte mit den Problemen und Techniken der Bühnenliteratur nicht nur theoretisch, sondern schöpferisch und praktisch befassen, durchwegs die Stirne haben, absolut Minderwertiges vorzulegen?

Warum sind die Vertreter vom Fach – Theaterleiter und Dramaturgen – im Auswählergremium gewöhnlich nicht als Mehrheit vertreten? Und ist selbst deren Kompetenz als Auswähler unbekannter Stücke derart bewiesen, dass ihr Urteilspruch allgemeine Gültigkeit besäße? Sollte das von ihnen vorgenommene Einsetzen der unanfechtbaren Klassiker in den Spielplan schon eine Beurteilungsleistung bedeuten? Sollte das Herübernehmen schon anerkannter und kassefüllender Weltautoren der Gegenwart in den Spielplan schon ein Beweis für Entdeckerfähigkeiten sein? Ist der leider so selten gewagte, achtenswerte persönliche Griff nach einer wirklichen Novität tatsächlich jedesmal ein Erfolg gewesen? In welchem beschränkten Mass sind selbst die Leute vom Fach ausgewiesene Entdecker?

Zum Entdecker muss man geboren und nicht gewählt sein. Um auf höchster Ebene anzufangen: Weist sich ein Nobelpreis-Kuratorium durch Entdeckerfähigkeit aus, wenn es Meister wie André Gide oder Hermann Hesse erst im Greisenalter mit dem Nobelpreis auszuzeichnen wagt, andere Grössen völlig übersieht, Unbedeutende ehrt? Weiter unten: Wird die Zusprechung der verschiedenen französischen Literaturpreise als Werturteil allgemein ernstgenommen? Auf der Ebene der Dramatik: Warum gelten Urteile, die sogar Fehlurteile sein können, als allgemeinverbindlich? Warum darf gerade hier die Auswahl, die von einem Dutzend Menschen getroffen wurde, für Millionen Menschen Gültigkeit besitzen? Wie findig waren diese Juratoren bei den nachfolgenden dreivierteltausend Möglichkeiten, die sich boten? Und erwies sich bei positiver Bewertung der Fund als ein Erfolg, der die Urteilsfähigkeit der Jury erhärtete?

Wettbewerb der Emil Welti-Stiftung für das Drama: kein Preis; «ungenügende Ergebnisse».

Wettbewerb der Märchenstücke: drei Preise; kein Stück aufgeführt.

Wettbewerb des Nationaltheaters Mannheim für deutschsprachige Exposés mit Auftragserteilung an den Preisgewinner: dessen Stück aufgeführt, findet Ablehnung.

Wettbewerb des Atelier-Theaters Bern: zwei Preisträger; «natürlich nicht aufführbar».

Wettbewerb des Schauspielhauses Zürich: fünf Preisträger; der erste aufgeführt, findet Ablehnung.

Im ganzen dreivierteltausend Stücke, zur Hälfte ausgearbeitet, zur Hälfte im Exposé vorgelegt. Mehrere hundert Jahre dramatischer Arbeit. Von den individuellen Beurteilergruppen jedoch wurde unter dreivierteltausend Möglichkeiten überhaupt nichts Aufführbares aufgespürt oder sogar Ungenügendes als preiswürdig zur Aufführung erkoren. Schwache Dramatik? – Schwache Jury?

Wer wollte sich anmassen – hier wie dort – verallgemeinernde Schlüsse zu ziehen?



## **VII. Die rechtliche Situation der Autoren**

Im Auftrag des Centre Suisse ITI haben Charles Apothéloz, Herta Raunicher und Walter Boris Fischer sowie weitere Mitarbeiter nach insgesamt vier Tagungen 1979/80 in verschiedenen Arbeitsgruppen einen Bericht über die Situation der Theaterschaffenden entworfen. Er wurde nach dem Tod von Charles Apothéloz (Mai 1982) von Peter Arnold und Klaus Hersche redigiert und den mitinteressierten Kreisen zur Stellungnahme unterbreitet. Da die Vernehmlassungen sehr kontrovers ausfielen, konnte der Bericht in dieser Form nicht veröffentlicht werden.

Mit der Erneuerung des Centre Suisse ITI (1985) wurden dann aufgrund dieser Studie *15 Thesen zu einer Theaterpolitik in der Schweiz* publiziert. Die *These 4: Das Theater braucht Autoren* ist nachstehend wiedergegeben. Zuvor stehen die Texte von Louis Naef und Bernard Liègme aus dem erwähnten Bericht, soweit sie sich mit der rechtlichen Situation des Autors befassen.

### *Le statut juridique des auteurs dramatiques*

A la demande du Centre Suisse de l'Institut international du théâtre, Charles Apothéloz, Herta Raunicher, Walter Boris Fischer et d'autres collaborateurs avaient préparé un rapport sur la situation des professionnels du théâtre, à l'issue de quatre colloques au cours desquels des groupes de travail avaient été institués, de 1979 à 1980. Charles Apothéloz ayant disparu en mai 1982, Peter Arnold et Klaus Hersche se sont chargés de rédiger un texte définitif qu'ils ont adressé pour avis aux milieux intéressés. Les réactions furent très vives, si bien qu'il fut décidé que le rapport ne pouvait être publié sous cette forme. Il fut repris en 1985 publié sous la forme des *15 thèses pour une politique Suisse du théâtre*, dans le cadre de la reconstruction du Centre Suisse de l'IT. Le lecteur trouvera ci-dessous la *thèse 4 Le théâtre a besoin d'auteurs*. Mais nous reproduisons d'abord des extraits des textes de Louis Naef et Bernard Liègme, qui traitent du statut juridique des auteurs dramatiques.

### **Zur Situation der Theaterautoren**

von Louis Naef

Der Clottu-Bericht widmet sich in seinem Kapitel zur Schweizer Literatur ausführlich der allgemeinen Situation der Schriftsteller in unserem Lande. Seine Feststellungen im Bezug auf deren berufliche, soziale und wirtschaftliche Lage haben prinzipiell auch heute noch ihre Gültigkeit und brauchen hier nicht wiederholt zu werden.

Die Situation jener Autoren aber, die auch oder ausschliesslich für die Bühne schreiben, bedarf einer genaueren und spezifischeren Beschreibung. Denn der Theaterautor steht, was das Verhältnis zwischen Kulturschaffen und Kulturverbreitung anbetrifft, in einer doppelten Abhängigkeit von zwei Instanzen, die sein Produkt verbreiten: dem *Theater* und den *Verlagen*.

#### *a) Autor und Theater*

Da es den Theaterautor als selbständigen Beruf nicht gibt, gilt für seine soziale Lage und seine Einkommensverhältnisse dasselbe, was von allen Schriftstellern zu sagen ist: nur wenige können ihren Lebensunterhalt aus ihrer literarischen Arbeit allein bestreiten und die erzielten Einkünfte stehen in keinem Verhältnis zur tatsächlichen Arbeitsleistung. Während jedoch der Buchautor seine Position «nur» dem Verleger gegenüber zu vertreten und dessen Bedingungen anzunehmen hat, ist der Theaterautor auf ein anderes Institut angewiesen, das sich der Verbreitung seines Werks annimmt: auf das Theater. Nun aber beschränkt sich diese Institution keineswegs auf die blossе Vermittlung dramatischer Literatur, sondern schafft ihr eigenes künstlerisches Produkt. Im Rahmen gewisser urheberrechtlicher Grenzen verfügt das Theater bei der Inszenierung relativ frei über die literarische Spielvorlage und hat dabei im allgemeinen die starke Tendenz, sich selbst darzustellen. Der Autor, der an einer Aufführung seines Werks interessiert ist, muss dem Theater diese Verfügungsgewalt wohl oder übel überlassen.

Der Theaterautor ist zwar an die Theater gebunden, gilt aber normalerweise weder in künstlerischer, sozialer noch arbeitsrechtlicher Hinsicht als Mitglied des Theaterbetriebs. Im Vergleich zum künstlerischen Bühnenpersonal, welches zumindest für die Vertragsdauer ein sicheres Gehalt und gewisse soziale Rechte geniesst, hat der Autor keinen Anteil am Segen des subventionierten Theatersystems.

War er in historischen Theaterepochen als Schauspieler oder Theaterleiter noch eng mit der Bühne verbunden, so sah er sich im Zuge der arbeitsteiligen Organisation des modernen Theaterwesens aus dessen Bereich verdrängt, ohne aber damit seine ökonomische Abhängigkeit aufzugeben. So ist er in stärkerem Masse als der Bühnenkünstler gezwungen, seine materielle Existenz zu sichern. Voraussetzung dazu ist, dass das Theater seine Stücke spielt.

### *b) Autor und Verleger*

Zwischen den Autor und die Theater hat sich aber ein Vertriebssystem von Verlagen oder Agenturen geschoben, welche die Theater mit dem erforderlichen Aufführungsmaterial versorgen und ihnen gegenüber die Urheberrechte des Autors wahrnehmen. Freilich ist dieses Vertriebssystem nur Autoren zugänglich, die sich auf der Bühne bereits einen Namen verschafft haben und mithin den Verlagen ihre Anteile sichern. Denn der reine Vertrieb von Bühnenmanuskripten bringt noch nichts ein.

Das System der Tantiemen und Autorenhonoreare zeigt unverhüllt, in welchem Masse sich der Autor in eine marktwirtschaftliche Abhängigkeit zu begeben hat: sein Produkt ist eine Ware und der Autor bezieht seine Einkünfte aus einem Anteil am Verkaufserlös. In der Schweiz kennen wir zwei verschiedene Vertriebssysteme; das System der französischen Schweiz wird nachstehend gesondert dargestellt.

### *Deutsche Schweiz*

Mit unerheblichen Unterschieden gleicht hier das Vertriebssystem jenem der BRD und Österreichs: Private Verlagsunternehmen – Theaterverlage oder Theaterabteilungen von Buchverlagen – vertreten die urheberrechtlichen Interessen des Autors gegenüber dem Theater, wobei sie als marktwirtschaftliche Unternehmen diesen Dienst selbstverständlich auch im eigenen Interesse leisten.

In der deutschen Schweiz gibt es eine sehr kleine Anzahl von Theaterverlagen, von denen keiner in der Lage ist, eine konsequente schweizerische Theaterverlagspolitik oder gar Autorenförderung zu betreiben. Um überhaupt existieren zu können, sind sie auf den Subvertrieb (Vertretung der Rechte ausländischer Verlage) und den ausländischen Markt angewiesen.

Das bundesdeutsche Vertriebssystem behauptet seine führende Position über die politischen Grenzen hinweg. Das gilt auch für die Verbandspolitik der Schweizerischen Bühnenverleger: Letztlich konnte nur auf Druck des Deutschen Bühnenverleger-Verbandes auch in der Schweiz eine Erhöhung der Tantiemen durchgesetzt werden: Mittlerweile betragen sie 15% der Bruttoeinnahmen (d.h. also nur der Kasseneinnahmen, ohne Anteil an den Subventionen); davon behält der Verleger für seine Dienste minimal 15%, maximal 40%.

Von der Tantiemenenerhöhung profitieren aber in Wirklichkeit nur jene Autoren, die oft und an grossen Häusern gespielt

werden: je grösser der Einspielerfolg, umso höher die Verdienstquote. Daraus erwachsen vor allem für den jungen, noch unbekanntem Autor Nachteile, der – wenn überhaupt – vor allem an kleinen Bühnen zur Aufführung kommt. Zwar sind die Tantiemen meist mit einer Minimalgarantie gekoppelt, die sich nach den durch das Theater bezogenen Subventionen richtet. Aber gerade die schmal dotierten Privat- und Kleintheater, die – zu Recht – lediglich 10% der Einnahmen an den Verlag zahlen müssen, sind kaum in der Lage, dem Autor eine angemessene Garantie zu bieten.

### ***Italienische und rätoromanische Schweiz***

Diese Regionen sind in jeder Beziehung als Entwicklungsland zu bezeichnen, auch was die Situation der Theaterautoren und einer eigenständigen Dramatik anbetrifft.

Im Tessin haben Theaterautoren nur sehr geringe Chancen, von einem italienischen Verleger aufgenommen zu werden. Zudem gibt es hier kaum Truppen, welche das Entstehen von Stücken für die italienischsprechende Schweiz überhaupt anregen könnten.

Auch in der rätoromanischen Schweiz ist nach Auskunft der für Theaterfragen zuständigen Stelle der Lia Rumantscha eine zeitgenössische romanische Original-Theaterliteratur nur sehr spärlich vorhanden. Zwar regt der romanische Schriftstellerverband seine Mitglieder immer wieder an, Stücke in romanischer Sprache zu schreiben; da aber für eine Aufführung lediglich – allerdings sehr aktive – Laiengruppen in Frage kommen, besteht in finanzieller Hinsicht für Autoren wenig Anreiz.

### ***La Suisse romande***

(Le texte suivant de Bernard Liège, auteur dramatique et membre du comité de la SACD, présente le système de diffusion en Suisse romande):

Les théâtres professionnels y sont moins nombreux qu'en Suisse alémanique et par conséquent les possibilités de revenus pour les auteurs y sont aussi plus rares. Mais il faut reconnaître que quelques théâtres, dès leur constitution, ont fait un effort pour mettre à leur affiche des auteurs suisses (alémaniques: Dürrenmatt, Frisch, Muschg, Schneider, ...; romands: Debluë, Liège, Viala, Weideli). L'observateur alémanique est frappé par le rapport tout naturel que le théâtre romand entretient avec l'art dramatique suisse (cf. le

Théâtre Populaire Romand: un exemple pour tous les théâtres suisses).

Le statut des auteurs romands est différent de celui des auteurs alémaniques en ce sens qu'ils ne dépendent pas de leurs éditeurs pour la perception de leurs droits. Tout au contraire ils sont groupés en une association structurée et efficace: la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques (SACD). Le siège de cet organisme est à Paris. C'est là que se trouvent les services techniques et les spécialistes des différents droits d'auteur. Mais l'association appartient aux auteurs, elle est gérée par eux avec le concours des techniciens – qui sont en quelque sorte les employés des auteurs.

La SACD est organisée en trois sections: française, belge et suisse, dont les Assemblées générales élisent un comité responsable devant elles de leur gestion. Seules sont exercées en commun les opérations techniques. En revanche, la politique de chaque section nationale est le fait de ces propres auteurs. Ainsi le président de la section suisse (un auteur) à qualité de gérant de la SACD en Suisse. Il est appuyé par un «Directeur d'agence» dont le bureau est chargé de toutes les opérations pratiques relatives à la perception des droits. Le siège de cette agence est à Genève. Mais c'est le Président qui signe toutes les conventions, après décision de son comité, avec les directeurs de théâtre, de radio ou de télévision. Il fait partie de la Commission centrale (qui se réunit à Paris) aux séances de laquelle il participe avec voix délibérative.

C'est grâce à cette organisation forte et structurée que les auteurs ont obtenu le juste prix de leur travail auprès des nouveaux moyens d'expression dramatique que sont la Radio et la Télévision.

Les théâtres romands versent à la SACD 10% des recettes nettes de taxes (qui vont aux auteurs), plus 2% qui servent à alimenter la caisse de pension des auteurs (à laquelle tous d'ailleurs n'ont pas adhéré) et à couvrir les frais de perception en Suisse. Des 10% destinés aux auteurs, la SACD retient 13% pour ses frais d'administration (les éditeurs retiennent en Suisse alémanique entre 15% et 40%, selon le contrat passé avec l'auteur ou selon qu'il s'agit d'une œuvre originale ou d'une traduction). Enfin les droits d'auteur ne doivent pas être inférieurs à un minimum garanti établi soit selon la dimension de la salle, soit selon qu'il s'agit d'un théâtre professionnel ou d'un théâtre d'amateurs. A Lausanne, par exemple, le Théâtre les Trois Coups (130 places)

verse un minimum garanti de Fr. 100.—, celui de Vidy (400 places) de Fr. 240.— par représentation (le Schauspielhaus paie pour son théâtre de poche un minimum de Fr. 350.—, montant qui dépasse presque toujours les tantièmes perçus sur les entrées).

A Paris, la SACD, en collaboration avec le Théâtre Essai, a mis sur pied un Théâtre à Une Voix qui présente devant un public essentiellement composé de professionnels, des œuvres nouvelles françaises, belges, canadiennes ou suisses. A la suite de ces présentations il arrive que des contacts positifs soient pris en vue d'une production. Mais devant l'afflux des manuscrits et afin de donner toutes leurs chances aux jeunes auteurs, il a été décidé d'écarter les auteurs qui auraient été joués déjà plus de 100 fois. Il n'est pas exclu qu'une action dans le sens de la promotion des œuvres soit envisagée en Suisse romande. Ce pourrait être le fait, avec l'appui de la SACD, de la Société Romande des Auteurs Dramatiques (SRAD), qui a été longtemps une amicale plutôt qu'un syndicat et qui semble actuellement vouloir prendre un nouvel élan.

D'autre part il faut relever que les maisons d'édition comme La Cité-L'Age d'Homme et l'Aire (toutes deux à Lausanne mais dont la diffusion dépasse les frontières suisses) ont créé des répertoires de théâtre et publient (au compte-gouttes il est vrai) des auteurs romands. En fait on ne publie généralement leurs œuvres qu'à condition qu'elles soient représentées et suscitent par là l'intérêt du public. Enfin on ne saurait oublier l'effort remarquable du Théâtre Populaire Romand qui publie un livre-répertoire (contenant l'œuvre jouée et son étude approfondie) à l'occasion de chacune de ses nouvelles créations. La collection du TPR compte actuellement 36 ouvrages, dont plusieurs sont épuisés, et constitue une référence solide quant à l'activité de cette troupe au cours des vingt dernières années.

#### ***These 4: Das Theater braucht Autoren***

*Auszug aus «15 Thesen zu einer Schweizerischen Theaterpolitik, Über Situation und Zukunft des Theaters in der Schweiz». Centre Suisse ITI, Bern 1985*

Wichtige Epochen des Theaters waren und sind immer auch von mitschaffenden Autoren bestimmt. Aber das Theaterklima und die Theaterinstitutionen müssen zu ihrer Entfaltung aktiv beitragen.

Autorenförderung – aller Theatersparten – ist zunächst Ausbildung. Dafür braucht es Lehreinrichtungen, die dramaturgische Grundkenntnisse vermitteln. Als fruchtbar haben sich werkstattähnliche Kurse mit Autoren und Theaterpraktikern erwiesen. Dort werden Texte der Autoren zusammen mit Regisseuren und Dramaturgen in Szene gesetzt, bearbeitet und von Schauspielern erprobt.

Verbesserte Voraussetzungen für eine Zusammenarbeit der Bühnen mit den Autoren brachte die kürzlich eingeführte und bereits wieder gefährdete Autorenförderung des Bundesamtes für Kulturpflege. Eine solche Förderung würde noch wirkungsvoller, wenn die Bühnen ausser den Beiträgen an die Autoren auch Produktionsbeihilfen erhalten könnten, auch für die zu seltenen Zweitinszenierungen eines Stückes.

Für die Autoren ist auch die Zusammenarbeit der Bühnen mit Radio und Fernsehen wichtig, sei es durch die Übernahme von Produktionen, sei es durch gemeinsame Aufträge an sie.

Dringend nötig ist ein vollausgebautes Verlagswesen, damit auch Dialektstücke und Übersetzungen aus den andern Landessprachen erscheinen und in Buchreihen oder einer Schweizer Theaterzeitschrift publiziert werden können. Der Vertrieb von Stücken und die unentbehrlichen Beziehungen zum Ausland würden dadurch gewährleistet.

Für die Autoren der französisch sprechenden Schweiz stellen sich die Probleme insofern anders, als sie, abgesehen von einigen Anstrengungen einheimischer Verlage, für die Verbreitung ihrer Stücke von französischen Verlagen abhängig sind. Zur Sicherung der Autorenrechte sind sie einer Organisation angeschlossen, deren Sitz sich in Paris befindet. Im Tessin haben die Theaterautoren kaum eine Chance, von einem italienischen Verlag aufgenommen zu werden.

Aus all diesen Gründen sind die Übersetzungen von Schweizer Stücken in die andern Landessprachen von zentraler Bedeutung. Angesichts des kleinen Marktes werden Zuschüsse nötig sein. Aber auch Theatertreffen und ausführliche Stückverzeichnisse können mithelfen, die Gräben der Sprachgrenzen zu überbrücken.

Alle Schulung und Förderung hat aber nur dann bleibenden Wert, wenn die Werke auch gespielt, dem Publikum bekannt gemacht und ins Bewusstsein gerückt werden. Theateraustausch und Wettbewerbe, Festivals, Auszeichnungen und Preise können den Stellenwert der Schweizer Dramatik anheben und Neugier wecken.

#### **Thèse 4: Le théâtre a besoin d'auteurs**

*Extraits de «15 Thèses pour une politique Suisse du théâtre sur la situation actuelle et l'avenir du théâtre en Suisse», Centre Suisse ITI, Berne 1985.*

Les grandes époques du théâtre ont toujours été et sont encore marquées par les auteurs qui y ont contribué. Cependant le climat et les institutions théâtrales doivent activement concourir à leur épanouissement.

La promotion des auteurs – dans toutes les disciplines théâtrales – passe par la formation. Pour cela, nous avons besoin d'instituts spécialisés qui donnent un enseignement de base sur l'écriture dramaturgique. Une bonne expérience a été faite avec des cours de type stage pratique réunissant auteurs et praticiens du théâtre. Lors de ces ateliers, des textes d'auteurs présentés ont été adaptés par des metteurs en scène et des dramaturges, développés et interprétés par des comédiens.

L'aide aux auteurs dramatiques, instituée depuis peu par l'Office fédéral des affaires culturelles et déjà remise en question, a ouvert la voie à une collaboration plus fructueuse entre le théâtre et les auteurs. Une telle aide serait encore plus efficace si, en sus de la contribution versée aux auteurs, les théâtres pouvaient bénéficier d'un soutien financier à la production, même dans le cas, assez rare, de reprises avec une nouvelle mise en scène.

Les auteurs devraient avoir la possibilité d'occuper des postes de dramaturges dans les théâtres. La collaboration entre les théâtres et la radio-télévision est tout particulièrement importante pour les auteurs, que ce soit sous forme d'achat de productions ou de commandes communes.

Il serait urgent de créer un organisme d'édition complet qui publierait également des œuvres en dialecte et des traductions d'œuvres des diverses régions linguistiques et qui devrait en assurer la publication, soit dans une collection

spécialisée, soit dans une revue suisse de théâtre. Elle en assurerait la diffusion et se chargerait des indispensables contacts avec l'étranger.

Les problèmes se posent d'une manière différente pour les auteurs romands. Mis à part quelques efforts des éditeurs romands, ils dépendent des maisons d'édition françaises pour la publication de leurs œuvres. Pour la perception de leurs droits ils sont groupés en une association dont le siège se trouve à Paris.

Au Tessin, les auteurs dramatiques n'ont que peu de chances d'être acceptés par un éditeur italien.

Pour toutes ces raisons, la traduction de pièces de théâtre suisses dans les autres langues nationales est d'importance vitale. Vu l'étroitesse du marché, il sera nécessaire d'obtenir des subsides pour ce faire. Mais des rencontres théâtrales ainsi qu'un index d'œuvres détaillé pourront, eux aussi, contribuer à combler le fossé entre les régions linguistiques.

Toutes les aides à la formation et à la création n'auront cependant de résultats durables que si les œuvres sont également jouées et si le public a l'occasion de les découvrir et de prendre conscience qu'il existe une création théâtrale suisse. Les échanges de pièces et les concours, les festivals, les récompenses et les prix peuvent, eux aussi, renforcer le prestige des auteurs suisses de théâtre et éveiller la curiosité.