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.

Kapitel: 4: Erfahrungsberichte der Dramatiker und Theater

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: 10.08.2025

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

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 Probensituation 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 Regieassistenz 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 Assistenz-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 Première zugeht: Die Regie-Assistenz muss 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 Kreutzberg 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-verbalen 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 übergeregeltes 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 Probeplänen 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 unterbeschäftigen 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 Hochleistungsdramen heranzüchten, sondern Berührungsängste 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 Schreibpult und die Theaterwirklichkeit sehr wenig miteinander zu tun haben. Aus dieser Erfahrung heraus behaupte ich, dass keine bühnengerechten 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 unbekannten 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

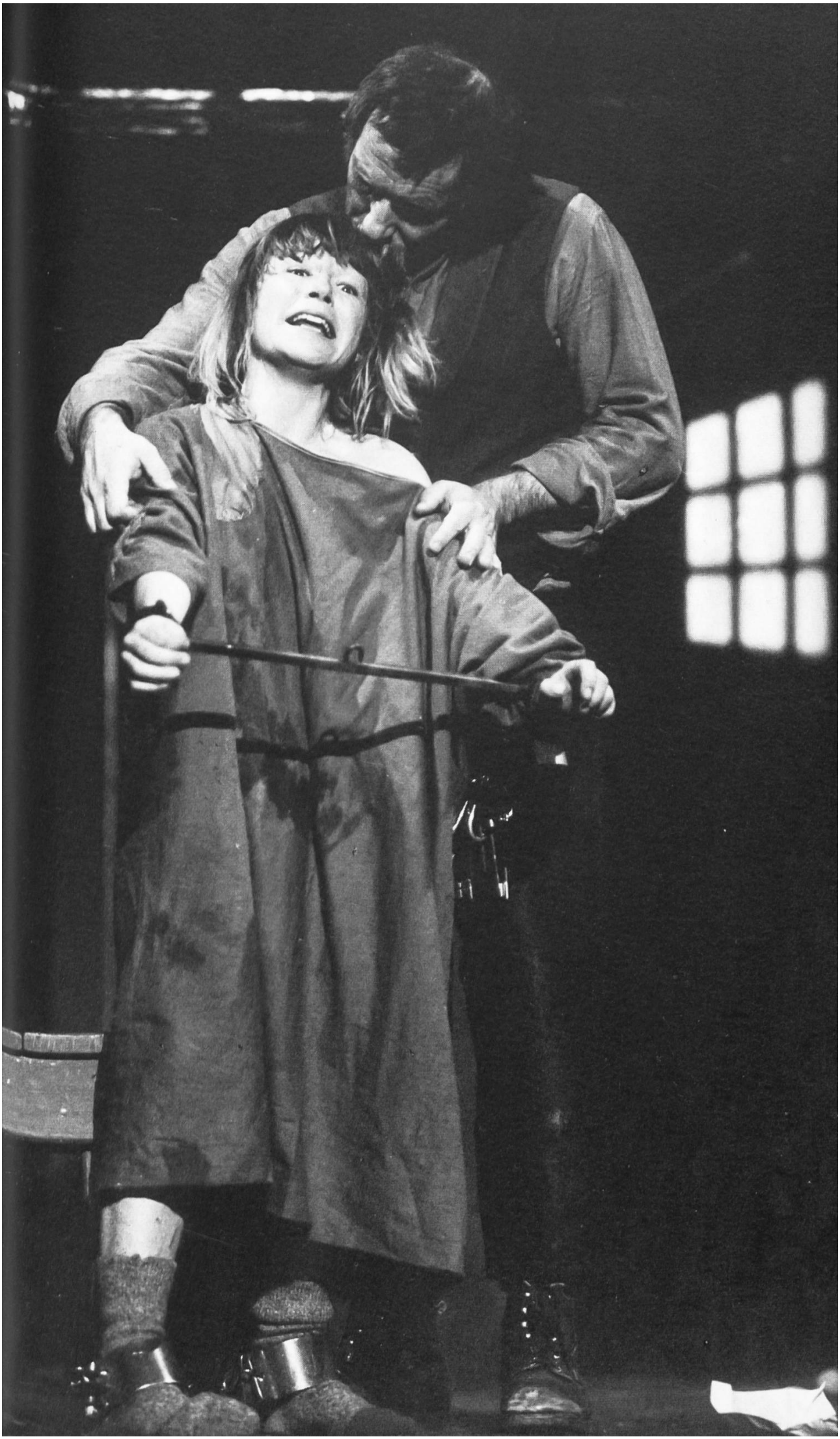
aufgeführt würde, und mit der Zusage, dass sie insgesamt Fr. 15 000.— für die Arbeit erhalten würde, zu motivieren, das Abenteuer zu wagen.
Sie durfte fortan im Theater und bei Proben frei ein- und ausgehen, lernte Theaterarbeit intensiv kennen und erarbeitete gemeinsam mit mir und auch unter Beteiligung 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 epochemachende 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 Kulturpflege 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 unbekannten 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 Söltl, 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 Mobilen 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.

Gesamttitel: *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 Exposés versprachen, 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 Exposés 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

führte 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 lezten 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 Probebühne nicht oder unvollständig umgebaut wird. Was nichts mit bösem

Willen, aber sehr viel mit apparatbedingtem Kompetenzwirrwarr 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 nachpröblichen 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 Ungemütlichkeit 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 halsbrecherische 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 Schlussszene 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

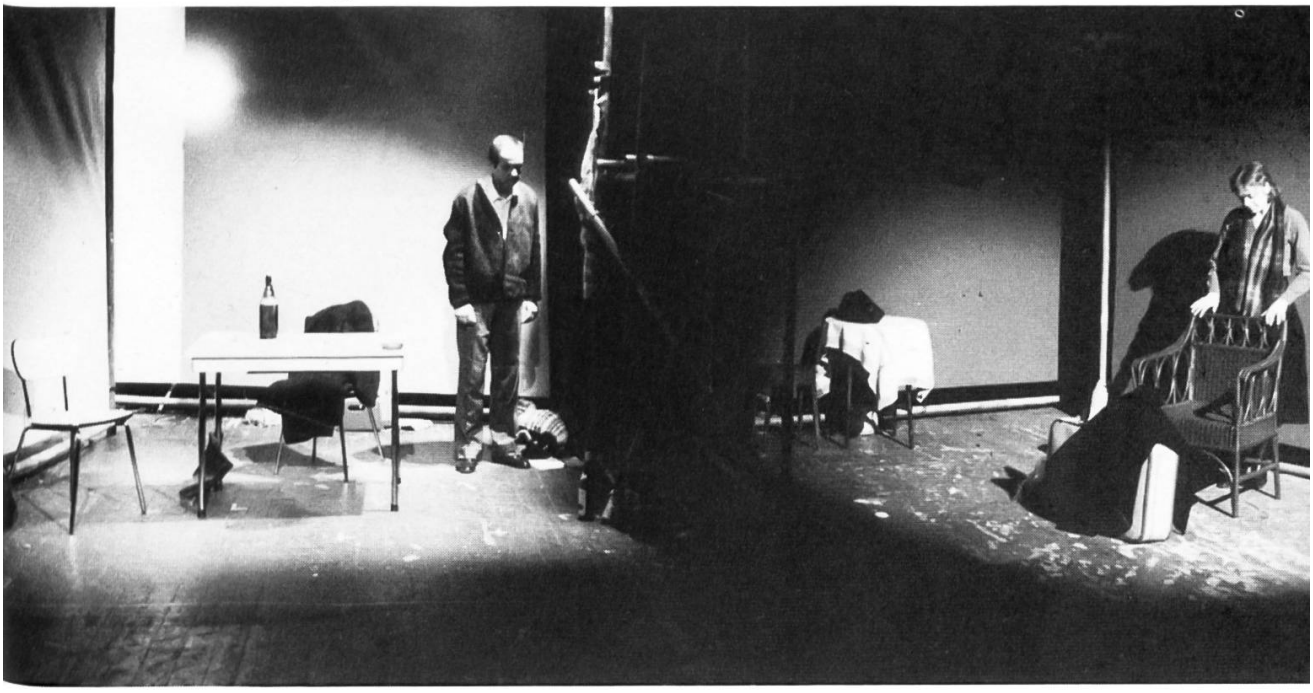
1. Wie wir im letztjährigen Antrag zur Unterstützung eines Projektes im Rahmen der Autorenförderung des Bundesamtes für Kulturpflege ausführten, hatte die Uraufführung von *Am Freitagabend* im November 1983 und die damit verbundene Auseinandersetzung mit der Autorin, Ingeborg Kaiser, sowohl dem Theater 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 eigenstes 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*

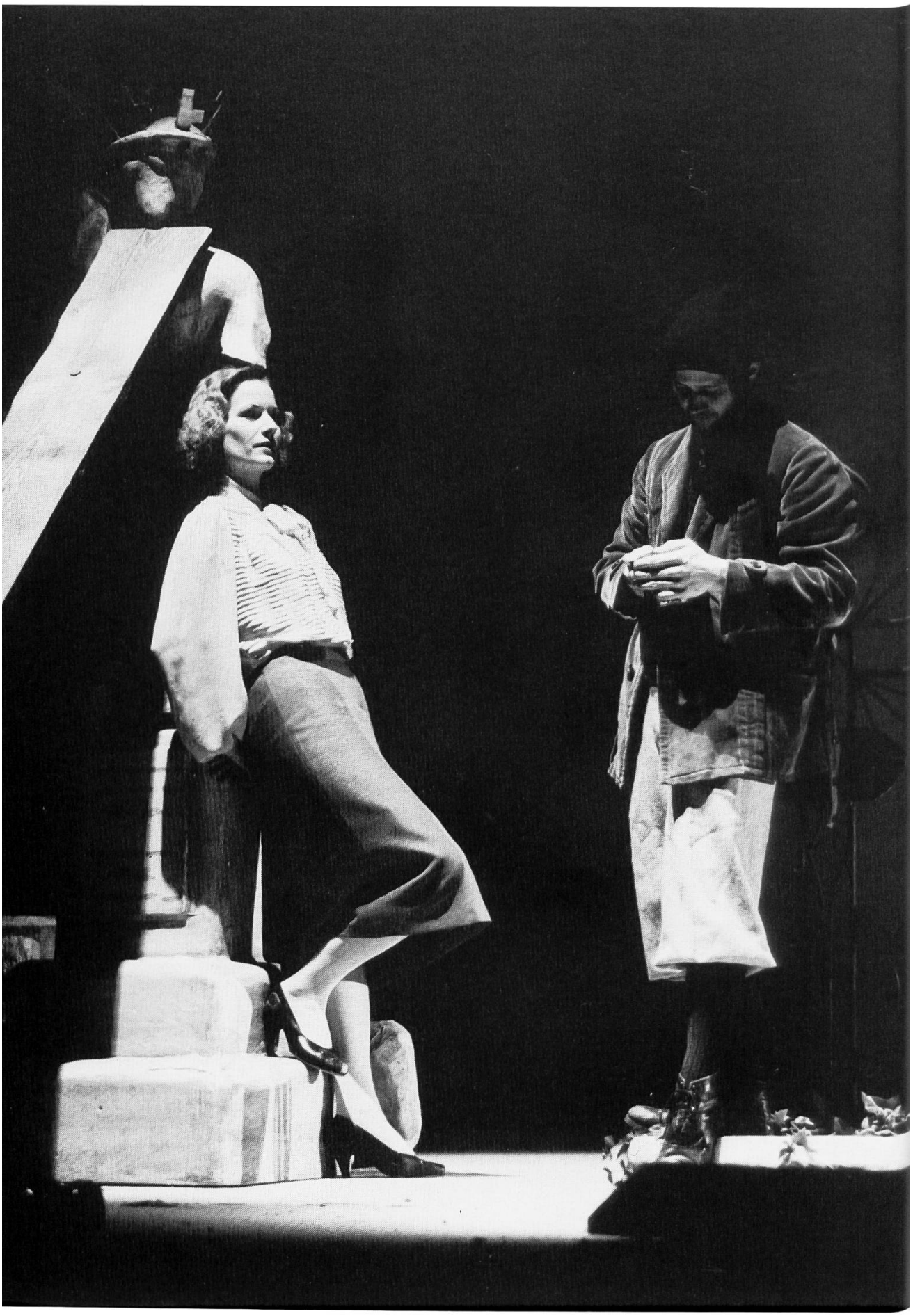
Zeitungsbeitrag von Markus Michel

Berner Zeitung, 13. Oktober 1984

«Sowohl beim Stadttheater St. Gallen als auch beim Strassentheater Strabanzen 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 Strabanzen 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 Strabanzen 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 Strabanzen 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.
Schrebers Garten ist sein erstes Bühnenstück, er erhielt dafür den Mühlheimer Dramatikerpreis 1984.

Schrebers 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

Schrebers 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 *Schrebers Garten* in seiner ersten Saison am Neumarkt urinszenieren solle. 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 *Schrebers 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. Zweifelsohne aber sind dabei beide Seiten besonders gefordert. Um hier nur für den Autor zu sprechen: dieser muss nicht nur willens 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 Zusammenarbeit 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 gemeinsame 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 *Schrebers 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 erfolgreiche Aufführung zustande gekommen, sondern auch, und das zählt vor allem, eine Aufführung, die im Rahmen der gegebenen Möglichkeiten dem Text, wie ich meine, vorbildlich gerecht wird. Ich habe dafür Peter Schweiger, dem Ensemble 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

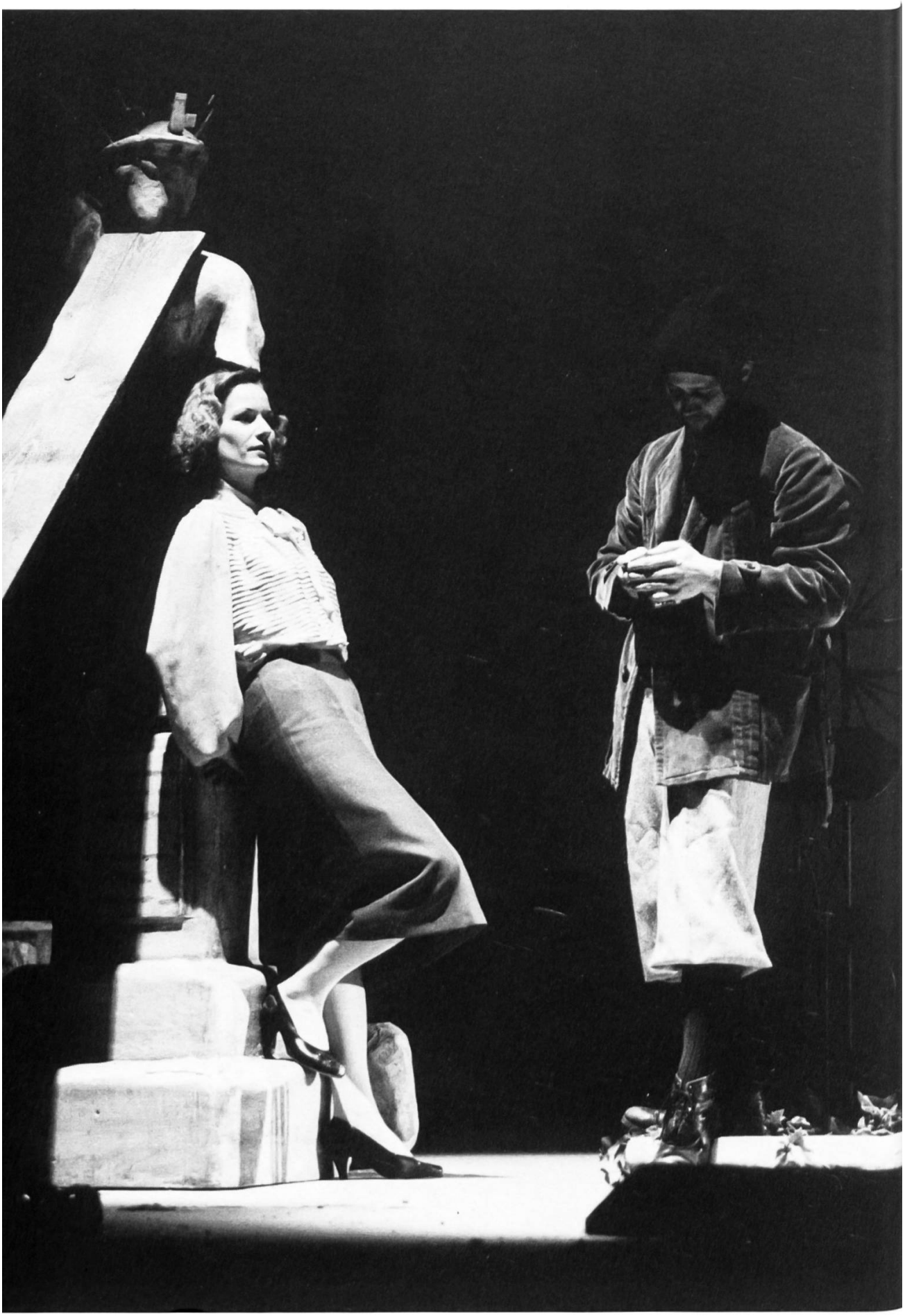
...Allgemein herrschte der Eindruck vor, hier sei einem erst 26jährigen Autor auf Anhieb ein starkes, enorm bühnenwirksames Stück gelungen.
Mit «Schrebers Garten» erging es mir eigenartig: Als ich vor zwei Wochen im umfangreichen Typoskript zu blättern begann, kam mir das Werk wirr und unausgegoren, 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 *Schrebers 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 kommunes 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 entgegensetzen, 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 Mikrophon und Menschen, ein «offenes Mikrophon 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 Regieassistenz, 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 Autorenarbeit 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, Regieassistenz, 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.

(1er 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 unbekannten 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**

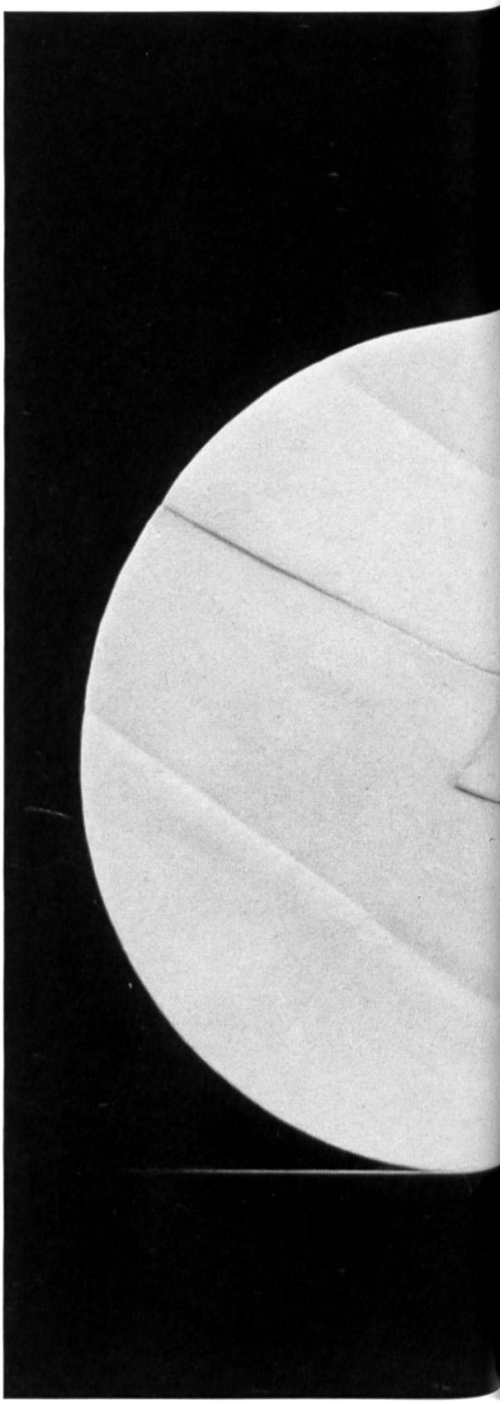
Elisabeth Oppliger ist Tanzpädagogin

Mummenschanz, neustes Programm
Premiere: September 1984
Neueste Création der weltberühmten Schweizer Truppe
(Andres Bosshard, Bernie Schürch, Floriana Frassetto)
Aufnahme durch die Presse: überwältigender Erfolg.

Material:
– Bericht der Truppe

Bericht der Truppe

Elisabeth Oppliger hat mit finanzieller Unterstützung des Projektes für Autorenförderung 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 Künstlerpersönlichkeit, 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 vorauszunehmen 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 Entscheid, 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 Entdekkung 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 erfühlt, 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

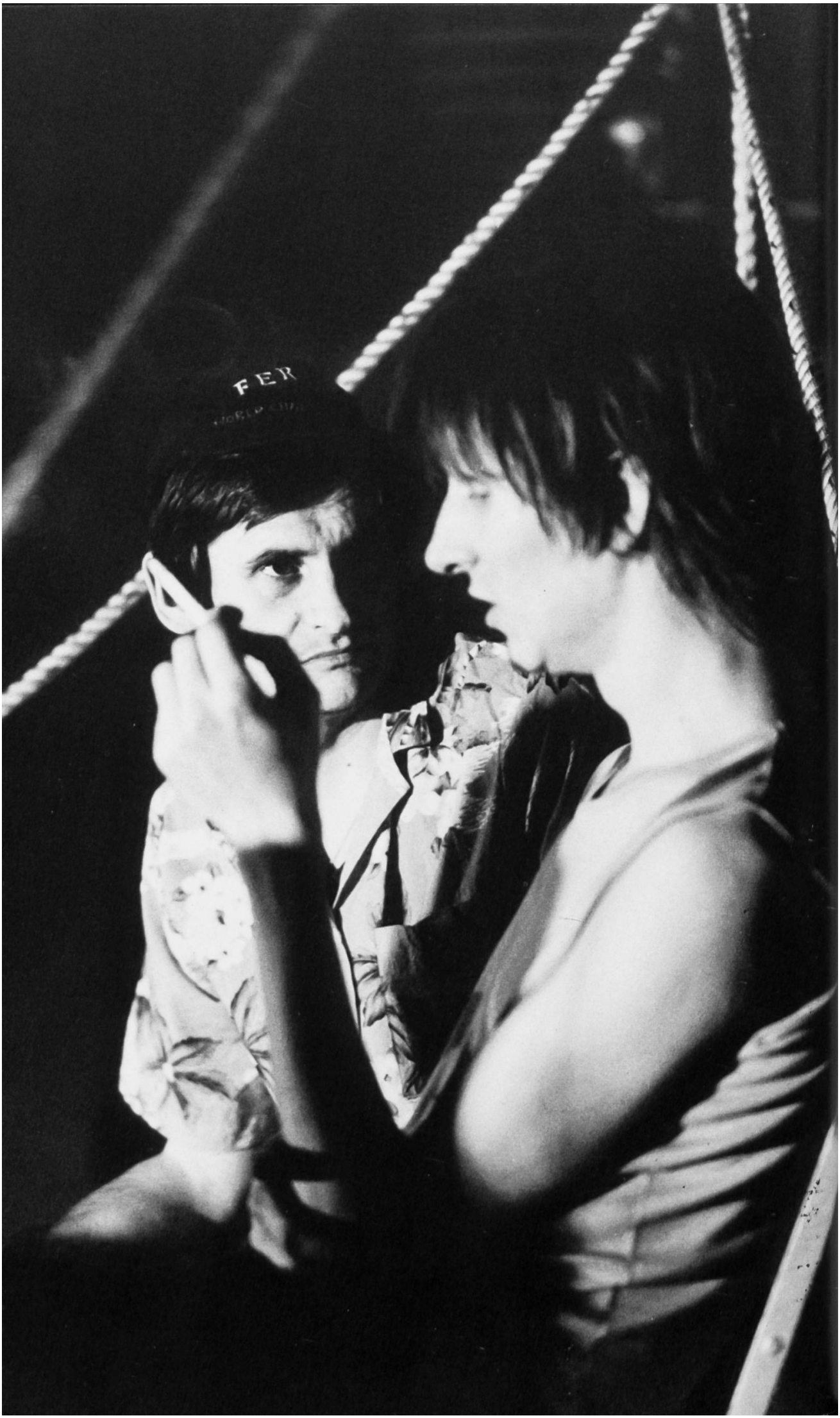
von Hugo Ramseyer

Das Stück *Wir in Grusinen* von Alex Gfeller wird definitiv im Februar 1985 herausgebracht. Première, 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»-Probebühne.
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, versöhnen 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


FER

Zähringer Podium
Grusinien 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 irrrsinnige 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 (Fredi Lerch)
Aufnahme durch die Presse: gut.

Material:
– Bericht Demenga/Wirth

Bericht des Theaters

von Monika Demenga / Hans Wirth

Sowohl für Fredi 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 anfingen. 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, umsomehr 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 sattsam 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.

11. Klibühni Schnidrzumft, 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 Schnidrzumft 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 Raumnotwendigkeit, die von der Klibühni mit ihrer beschränkten Infrastruktur nicht mehr bewältigt werden konnte. Trotzdem wurde die Autorenarbeit 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 Dramatikertreffen 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 Fernsehdramaturgen 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 Laientheater 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 eindrückliche 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 Auftragshonoraren 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 Lektiönchen 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 ungemein.

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 erläuter-

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 Beispieles 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 Euridike* 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 halbbatzige 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 taufrisch 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 IIII) 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», Alibifunktion.

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: *Schrebers 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 Düggelin-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 Strabanzen) 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 zusammengetan. *Schrebers 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 (zumal die grösseren) für sich alleine wursteln, auch wenn von Kooperation, gar Stückeaustausch 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…