

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: 6: Frühere Versuche der Dramatikerförderung in der Schweiz
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: 10.01.2026

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

VI. Frühere Versuche der Dramatikerförderung in der Schweiz

1. «Gewiss, es gab Rückschläge...»
Die Gesellschaft schweizerischer Dramatiker 1924–1985
von Ueli Niederer
 2. Ein Überblick
Kurze Hinweise von K. G. Kachler
 3. Städtebundtheater Biel-Solothurn, 1972–1983
Eine Bilanz von Manfred Schwarz
 4. Basler Theater – Theater der Autoren?
Erinnerungen an die Zusammenarbeit mit Autoren in der
Ära Düggelin 1968–1975
von Luis Bolliger
 5. Das Schauspielhaus Zürich und die Schweizer Dramatiker
von Christian Jauslin
 6. Schwache Dramatik? Schwache Jury?
von Helmut Schilling
-

Un article sur l'encouragement en faveur des auteurs dans la Suisse romande était envisagé, mais ne fût pas terminé. Au sujet prière de se référer à l'article Panorama du Théâtre en Suisse romande de Daniel Jeannet, parut dans Scène Suisse 11 - 1983/84, édité par la Société Suisse du Théâtre.

1. «Gewiss, es gab Rückschläge...» Die Gesellschaft schweizerischer Dramatiker 1924–1985

von Ueli Niederer

Vorbemerkung

Die Geschichte der Gesellschaft schweizerischer Dramatiker (GSD) ist eine Geschichte der Rückschläge, des permanenten Konflikts zwischen Wollen und Können; die seltenen Erfolge vermögen das positive Gegenbild immer nur anzu-

deuten. 1924 angetreten mit dem Anspruch, den Werken schweizerischer Dramatiker nachhaltige Achtung auf den Bühnen und beim Publikum zu verschaffen, wurde sie nach 60 Jahren per Urabstimmung endgültig aufgelöst, wohl in der Einsicht, dass die Ziele, die man sich einst vorgenommen hatte, nicht, zumindest nicht mit der GSD erreicht werden können. Die Frage der Auflösung wurde im Vorstand und auch an Generalversammlungen oft und oft diskutiert, aber immer fanden sich im Moment der grössten Krise Kräfte, die in der Existenz des Vereins doch einen Sinn sahen und mit neuem Elan in den Vorstand eintraten. 1984/85 aber war dies nicht mehr der Fall.

Der folgende kurze Überblick über die Geschichte der GSD und über verwandte Versuche der Förderung schweizerischer Dramatiker und ihres Schaffens beansprucht nicht, die definitiven Gründe für den andauernden Misserfolg zu geben; das muss einer ausgreifenderen Untersuchung vorbehalten bleiben. Er will die Grundlinien aufzeigen, entlang derer sich die GSD entwickelte (soweit sie aus den vorhandenen Materialien deutlich werden), er will mit den wichtigen Personen und Ereignissen bekannt machen, die für diese Entwicklung eine Rolle spielen, und er will den Wandel im Verhältnis zum Schweizerischen Schriftsteller-Verein (SSV) aufzeigen, als dessen Sektion die GSD einst gegründet worden ist.

Die Darstellung beruht grösstenteils auf unveröffentlichten Materialien aus den Archiven des SSV und der GSD. Im ersteren sind zu finden sowohl Protokolle von Vorstandssitzungen und Generalversammlungen des SSV, Rechenschaftsberichte des Rechtsschutzbüros usw., als auch Protokolle und Materialien zur GSD selbst bis zirka Mitte der sechziger Jahre. Dabei sind die Informationen zur GSD bis in die frühen vierziger Jahre ziemlich reichhaltig, für die Zeit danach werden sie spärlich. Im Archiv – ein etwas grosser Name für das Vorhandene – der GSD liegen (noch) ungeordnete Materialien (Briefwechsel, Protokolle, Jahresberichte) zur GSD seit etwa Mitte der sechziger Jahre in unterschiedlicher, aber nie sehr hoher Dichte.

Die Voraussetzungen

Zwei Jahre vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs beruft der Bundesrat eine Kommission ein, die ein neues Urheberrechtsgesetz vorbereiten soll. Sie kann zwar ihre Arbeit erst zehn Jahre später abschliessen, aber sie hat doch eine unmittelbare Wirkung: Sie ist einer der wichtigen Anlässe für

die Gründung des Schweizerischen Schriftsteller-Vereins, die im selben Jahr erfolgt.

Ebenfalls im Jahr 1912 veröffentlicht Jakob Bühler, damals gerade 30 Jahre alt und Redaktor am *Berner Intelligenzblatt*, eine Artikelfolge mit dem Titel «Die schweizerische Theaterfrage und ein Vorschlag zu ihrer Lösung». Darin bringt er auf den Begriff, was in Dramatikerkreisen danach immer wieder vorgebracht wird: die Theater in der Schweiz seien eigentlich gar keine schweizerischen Theater, weil sie, von den Schauspielern über die Regisseure bis zu den Theaterleitern, fest in deutscher Hand seien! Zuwenig würden diese Theaterleute schweizerische Art und Mentalität kennen, als dass sie schweizerischen Stücken gerecht werden könnten – selbst wenn sie wollten –, vor allem, wenn diese Stücke Probleme des ihnen fremden Landes aufgriffen. Deshalb gebe es keine Tradition im einheimischen Theaterschaffen an den Berufsbühnen, und nicht zuletzt deshalb fehle auch dem schweizerischen Publikum jede Tradition des Theaterbesuchs.

Bühlers Lösungsvorschlag enthält neben einigen realistischen auch völlig utopische Momente. Sie müssen hier nicht weiter ausgeführt werden; festzuhalten bleibt aber, dass Bühlers Beschreibung der «Theaterfrage» auch nach dem Ersten Weltkrieg allgemeine Gültigkeit behält und immer wieder aufgenommen wird.

So zehn Jahre später. Im Herbst 1922 lässt Bühler den Vorstand des SSV wissen, dass der Direktor eines Stadttheaters eines seiner Stücke «kurzerhand ablehnte wegen Zeitmangels zum Lesen». Der SSV-Vorstand unter Präsident Robert Faesi empfindet das ebenfalls als untragbar und beschliesst, die interessierten Autoren zu einer Diskussion der Theaterfrage zusammenzurufen. Unter dem Druck zahlreicher gewichtiger Geschäfte – diese Jahre sind für den SSV eine Zeit des neuen Aufbruchs – gerät das Projekt ein wenig in den Hintergrund und wird erst zwei Jahre später wieder aufgenommen, nun allerdings mit einiger Hektik. Denn in der *Neuen Zürcher Zeitung* ist am 30. Mai 1924 ein Artikel von Konrad Falke erschienen, der detaillierte Massnahmen «Zur Hebung des schweizerischen Dramas» (so der Titel) vorschlägt. Diese Massnahmen sollen getragen werden von einer neu zu gründenden «Gesellschaft schweizerischer Dramatiker». Dem SSV liegt viel daran, eine mögliche neue Organisation von Schriftstellern unter seiner Kontrolle zu haben, weil er mit dem Anspruch auftritt, alle schweizerischen Schriftsteller umfassend zu repräsentieren; zudem hat er in früheren Jahren

schlechte Erfahrungen gemacht mit konkurrierenden Schriftstellerorganisationen. Überdies sind ja viele seiner Mitglieder auch Dramatiker.

Auf den 28. Juni 1924 schon beruft er deshalb eine ausserordentliche Generalversammlung nach Zürich ein, an der die GSD als Fach-Sektion des SSV gegründet werden soll. Konrad Falke hält das Einführungsreferat. Er spricht, wie in seinem NZZ-Artikel, davon, dass noch allzu häufig die schweizerischen Dramatiker bei den grossen Bühnen auf Desinteresse stiessen, ihre Stücke oft nach einer einzigen Aufführung abgesetzt würden und in der Versenkung verschwänden! «Durch die zu gründende Gesellschaft schweizerischer Dramatiker sollen Aufführungen der Werke ihrer Mitglieder ermöglicht werden», lautet Falkes Forderung. Die ausserordentliche GV nimmt den Gründungsantrag einstimmig an.

Das Arbeitsprogramm, das, Falkes Vorschlägen folgend, noch an derselben GV aufgestellt wird, ist deutlich von optimistischem Enthusiasmus geprägt, wie er auch aus dem Bericht über die GV herauszuspüren ist. So will man auf dem Verhandlungsweg erreichen, dass z.B. das Pfauentheater, das heutige Schauspielhaus, die Verpflichtung übernimmt, pro Saison drei von der GSD vorgeschlagene Stücke zu spielen. Die GSD ihrerseits würde sich verpflichten, in Zusammenarbeit mit den zwei existierenden Publikumsorganisationen, der Zürcher Theatergemeinde und dem Zürcher Theaterverein, drei volle Häuser pro Stück zu garantieren.

Was Konrad Falke für das Zürcher Pfauentheater vorgeschlagen hat, will Felix Moeschlin auf die ganze Schweiz ausdehnen. Er plant, in allen Städten mit einem grösseren Theater Abonnentenorganisationen ins Leben zu rufen, die in enger Zusammenarbeit mit den Dramatikern Einfluss nehmen sollen, sowohl auf den Spielplan als auch auf die Wahl der Theaterleitung.

Heutigen Theaterbesuchern mag Falkes Modell merkwürdig unproportioniert vorkommen: Sind nicht drei Stücke in einer Spielzeit eher viel? Drei Aufführungen pro Stück dagegen scheinen doch sehr wenig im Vergleich zum Aufwand? Die Proportionen werden erst klar vor dem Hintergrund damaliger Spielpraxis: In der Regel fanden pro Monat drei bis vier Premieren statt, und ein Stück wurde nur solange gespielt, als es das Haus füllte. Mit drei Aufführungen eines Stücks konnten die Ausgaben gedeckt werden, danach begann der Gewinn. Und auf Gewinn war das Pfauentheater und sein jeweiliger Leiter ausgerichtet, weil es damals noch ein privatwirtschaftlich organisiertes Unternehmen war.

Mit diesem Modell versucht die GSD den Teufelskreis von bühnenunreifen Stücken, unverständigen Inszenierungen und geringem Publikumsbesuch an allen Stellen zugleich aufzubrechen. Denn neben Einflussnahme auf den Bereich der Spielleitung und der Heranziehung eines regelmässigen grösseren Publikums nimmt sich die GSD vor, selbst nur bereits anerkannte Dramatiker in ihren Reihen aufzunehmen. Daran zeigt sich die realistische Einschätzung der konstatierten Misere, die bei allem Höhenflug der Pläne erhalten bleibt: Schuld sind nicht nur die Theater und deren Leitung, sondern auch ein an den unbekannten Autoren wenig interessiertes Publikum sowie die Autoren selbst, die keine Bühnenerfahrung haben – haben können!

Die Anfänge

Zur Realisierung ihrer Pläne setzt die GSD an ihrer konstituierenden Sitzung vom 5. Juli 1924 den Vorstand und eine Jury ein. Dem Vorstand gehören an Konrad Falke als Präsident, Felix Moeschlin als Vizepräsident und Karl Naef als Sekretär des SSV ex officio auch Sekretär der GSD (so halten es die ersten Statuten der GSD noch fest!). In der Jury, welche die Aufgabe hat, Theaterstücke der GSD-Mitglieder zu prüfen und gegebenenfalls den Theatern vorzuschlagen, nehmen Einsitz Konrad Falke, Jakob Bühner, Hugo Marti, Hans Treichler und Cäsar von Arx, als Ersatz Carl Albrecht Bernoulli und Werner Johannes Guggenheim. Konrad Falke hält es nicht lange im Amt; schon nach einem Jahr tritt er aus Vorstand und Jury zurück und wird durch Max Pulver ersetzt.

In den ersten Jahren wird mit grosser Energie versucht, die gesteckten Ziele zu erreichen. Aber das einzige, was zu einem guten Ende geführt wird, ist das *Verzeichnis schweizerischer Bühnenwerke in hochdeutscher Sprache*, das W. J. Guggenheim im Auftrag der GSD zusammengestellt hat. Es erscheint 1926 und verdient noch heute grosses Interesse, weil es von vielen unveröffentlicht gebliebenen Stücken kurze Inhaltsangaben liefert. Sonst kann keinerlei Erfolg verzeichnet werden. Mit keinem der Theater in der Schweiz bahnt sich eine auch nur minime Zusammenarbeit an. Nicht einmal die Empfehlungen, mit denen die Jury die Aufmerksamkeit der Theaterleiter auf besonders geeignete dramatische Werke zu lenken versucht, haben den gewünschten Effekt. Das führt denn auch bald zur ersten Krise in der neuen Gesellschaft: 1927 sinkt die Aktivität auf Null – weder findet eine GV statt, noch werden die Mitgliederbeiträge erhoben, und die Jury muss gar die ihr anvertrauten Werke ungelesen

zurückgeben! So ist es nur konsequent, dass Max Pulver an der GV der GSD von 1928 zwar nicht gerade die Auflösung der GSD, aber die Sistierung ihrer Geschäfte für eine gewisse Zeit beantragt.

Mit zu diesem Gefühl der Erfolglosigkeit und zur Krise mag beigetragen haben, dass innerhalb des SSV eine andere Institution existiert, die sich ebenfalls mit den schweizerischen Dramatikern beschäftigt. Es ist das «Rechtsschutzbüro schweizerischer Bühnenschriftsteller», und es nimmt seine Aufgaben mit einigem Erfolg wahr. Um das zu erklären, ist nochmals ein kurzer Blick zurück notwendig.

Die Dramatiker und das Urheberrecht

1912 wurde, ich habe darauf hingewiesen, mit den Beratungen zu einem neuen Urheberrecht begonnen. 1922, im selben Jahr, in dem für den SSV die Theaterfrage virulent wird, kommen die Beratungen zu einem glücklichen Abschluss. Das neue Urheberrecht (das in seinen Grundzügen noch heute Gültigkeit hat) bringt den Autoren entscheidende Verbesserungen. Das betrifft vor allem die Dramatiker, deren Werke endlich vom System der Zwangslizenz befreit werden. Das heisst: Nun müssen die Bühnen, seien es grosse Berufs- oder kleine Liebhaberbühnen, die Zustimmung des Autors, dessen Stück sie spielen wollen, einholen, und sie müssen mit dem Autor ein angemessenes Honorar aushandeln. Weder das eine noch das andere war vor 1922 selbstverständlich! Zuvor nämlich konnten Bühnen das Stück eines Autors auch ohne dessen Einwilligung spielen, wenn sie nur dem Autor 2% ihrer Einnahmen zukommen liessen. Und wenn sie die Aufführung als Veranstaltung zu guten Zwecken deklarierten, stand gar dem Autor kein Honorar zu; ebensowenig wie wenn die Truppe sich als Liebhaberensemble bezeichnete, deren Mitglieder formell keine Gage bezogen.

Das neue Gesetz verändert die Situation für die Dramatiker ebenso wie für die Bühnen grundlegend: Auf einmal haben Dramatiker mehr Ansprüche und Rechte, die Bühnen neue Pflichten. Um das Gesetz in der Praxis durchzusetzen, aber auch um Missbräuche zu verhindern, wie sie sich etwa in der schnell erfolgten Einrichtung verschiedener kommerzieller Tantiemen-Zentralen abzeichnen, beschliesst der SSV, eine eigene Kontrollstelle und Tantieme-Zentrale für dramatische Dichtungen zu führen. Sie wird, sozusagen als externes Dienstleistungs-Departement des Vorstandes, an der GV des SSV vom 4. Mai 1924 gegründet und heisst offiziell

«Rechtsschutzbüro schweizerischer Bühnenschriftsteller» (RSB). Es wird geführt von Robert Jakob Lang, dem Redaktor des damaligen SSV-Organs *Der Geistesarbeiter* und sammelt nun die Rechte möglichst vieler Dramatiker, um sie den Bühnen gegenüber mit entsprechend grossem Gewicht vertreten zu können.

Nach einigen Anlaufschwierigkeiten arbeitet das Rechtsschutzbüro bald ziemlich erfolgreich. So vertritt es z.B. im Jahr 1927, dem Jahr der Krise der GSD, die Rechte von 22 Dramatikern, von denen insgesamt 320 Werke zur Aufführung gelangen; die gesamten Einnahmen betragen zirka Fr. 3000.—. Das scheint, verglichen mit heutigen Zahlen im Bereich der Verwertung, lächerlich wenig; damals stellten sie einen ganz ansehnlichen Erfolg dar. Und nicht unterschätzt werden darf die Wirkung, die durch die blosse Existenz des RSB ausgeübt wird. Schon nur das Wissen, dass es eine Kontroll-Stelle gibt, die ihre Tätigkeit überwacht, hat viele Spielleiter und Verantwortliche innert kurzer Zeit zur fast selbstverständlichen Beachtung der gesetzlichen Grundlagen bewogen, wie R. J. Lang in seinen Berichten öfters festhält.

Erste Rückschläge

Das RSB hat mit seiner Wahrnehmung rechtlicher Ansprüche der Dramatiker einen stillen Erfolg; hinzu kommt, dass es nicht nur Autoren der deutsch-, sondern auch der französischsprachigen Schweiz vertritt. Dieser Erfolg, der ganz an der GSD vorbeigeht, in einem Gebiet, das in den Statuten der GSD als einer ihrer Hauptarbeitspunkte aufgeführt ist, mag zur Mutlosigkeit der GSD seinen Teil beigetragen haben, die so ihr Programm in keinem Punkt realisieren kann. An der erwähnten GV der GSD von 1928 zeigt sich allerdings, dass kein Mitglied dem Vorstand in seinem Pessimismus folgen will. Statt der Einstellung der Arbeit wird ein offensiveres Vorgehen beschlossen; dazu werden die Gremien neu besetzt. Präsident wird Jakob Bühner, ihm zur Seite stehen als Vizepräsident und Jurymitglied Paul Lang, in der Jury des weiteren Alfred Fankhauser, Walter Muschg und S. D. Steinberg.

Der neubestellte Vorstand weitet seine Aktivitäten mit neuem Elan aus. Hat die GSD bisher versucht, an die Bühnen direkt zu gelangen, so bemüht sie sich nun, die Probleme schweizerischer Dramatik der Öffentlichkeit nahezubringen. Sie nimmt dazu verschiedene Massnahmen in Aussicht, wie Vorträge und Lesungen, Veröffentlichung einzelner Szenen in

Zeitschriften, sowie vermehrte Veröffentlichung ganzer Stücke in Buchform. Letzteres zumindest kann nach einigen Anstrengungen realisiert werden: 1931/32 erscheinen fünf Bändchen im Rascher-Verlag. Aber auch diesem Erfolg ist ein Wermutstropfen beigemischt – die Herausgabe bringt finanziell einen kräftigen Rückschlag für die GSD, da sie sich an den Druckkosten beteiligen muss.

Zu den Selbsthilfemassnahmen gehören weitere Aktivitäten. So der Beitritt der GSD zur «Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur» (heute SGTK) im Jahr 1929, der verbunden ist mit der Hoffnung auf enge Zusammenarbeit; es scheint, den Materialien zufolge, weitgehend bei der Hoffnung geblieben zu sein. So auch der Versuch der GSD, über die subventionierenden Behörden Einfluss auf die Theater und deren Spielplangestaltung zu nehmen. Obwohl diese Idee auch später wiederholt auftaucht, kann sie nie durchgesetzt werden – zum Glück, möchte man heute sagen; allzu zweischneidig mutet uns diese Forderung an. Dass sie überhaupt gestellt werden konnte, macht allerdings nochmals deutlich, wie schlimm die schweizerischen Dramatiker ihre Lage empfanden.

Ebenfalls zu diesen Selbsthilfemassnahmen gehört das Projekt einer schweizerischen Berufswandertruppe. Es wird aber nie ganz ernsthaft verfolgt; den meisten Mitgliedern erscheint es doch zu utopisch. – Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass ein Nationaltheater, wie es in diesen zwanziger und dreissiger Jahren in andern Kreisen in der Schweiz (etwa um Max E. Liehburg) gewünscht wird, in der GSD gar nie zur Diskussion ansteht.

Unterdessen hat 1931 Jakob Bühler das Präsidium abgegeben, auch er etwas resigniert. Werner Johannes Guggenheim übernimmt nun den Vorsitz und hat ihn bis zu seinem plötzlichen Tod 1946 inne. Unter seiner Ägide nimmt die GSD jene Gestalt an, die sie bis in die jüngste Vergangenheit behalten hat.

Die schwierigen Jahre

In den dreissiger und vierziger Jahren, den schwierigen Jahren des Faschismus, der geistigen Landesverteidigung und des Zweiten Weltkrieges ist die Haltung der GSD aus heutiger Sicht eine etwas zwiespältige, ganz analog jener des SSV. Seit ihrem Bestehen hat sich die GSD dafür eingesetzt, dem Schweizerischen eine grössere Präsenz an den Bühnen – und das heisst: sowohl im Spielplan wie beim Personal – zu verschaffen. Das führt dazu, dass die GSD sich wie der

SSV nahtlos und mit einigem Engagement in die geistige Landesverteidigung einfügen lässt. Denn in dieser Grundwelle patriotischer Selbstvergewisserung zeichnet sich doch, auf viel breiterer Basis als je erhofft, genau das ab, wofür GSD und SSV schon so lange Zeit kämpfen.

Diese konkrete nationale Hoffnung scheint allerdings auch zur Folge zu haben, dass darüber der Blick über die eigenen Grenzen hinaus etwas trübe wird. Mit Bezug auf die GSD und den SSV, aber auch auf andere kulturell tätige Organisationen lässt sich feststellen, dass man sich sehr schwer tut mit der Einsicht in die veränderten internationalen Bedingungen – und das heisst auch: mit der eigentlich notwendigen Grosszügigkeit z.B. den Flüchtlingen gegenüber.

So gibt in seinem Jahresbericht für 1932/33 W. J. Guggenheim seiner Sorge um das schweizerische Theater Ausdruck: Es stehe heute, wegen der vielen deutschen Flüchtlinge, in einer noch schwierigeren Situation als bis anhin. Er plädiert namens der GSD für eine sehr restriktive Arbeitsbewilligungspraxis für Ausländer; dass es ihm dabei doch nicht ganz wohl ist, zeigen die mehrfach erscheinenden entschuldigenden Hinweise auf die absolute Notwendigkeit einer solchen Massnahme. Das ist nicht nur die Haltung der frühen dreissiger Jahre; ähnliches liest sich noch z.B. im Jahresbericht für 1938/39.

Die weitere Entwicklung

Im übrigen setzt in diesen Jahren ein neuer Teufelskreis ein, aus dem die GSD bis zu ihrer Selbstauflösung nie mehr richtig ausbrechen kann, trotz einiger verheissungsvoller Ansätze. Die Zahl der aktiven Mitglieder steigt zwar langsam aber stetig von 20 bis auf über 50 (1985) an, aber an den Unternehmungen der Gesellschaft partizipieren nur noch ganz wenige Leute. Das zeigt sich z.B. an den Generalversammlungen, an denen durchschnittlich sechs bis acht Teilnehmer – inbegriffen die Vorstandsmitglieder! – gezählt werden. Das bedeutet, dass für grössere Aktivitäten keine personellen Kapazitäten vorhanden sind, was heisst, dass die Attraktivität der Gesellschaft weder einsichtig gemacht noch gesteigert werden kann, und das hat zur Folge, dass neue Mitglieder schwierig zu aktivieren sind; wenig aktive Mitglieder bedeutet aber keine neuen Vorstandsmitglieder – und das wiederum heisst, es sind keine personellen Kapazitäten da... Wenn doch grössere Unternehmungen nötig werden, dann kommt zwar vielleicht die GSD resp. ihr Vorstand mit Ideen oder Anstössen, aber es ist schliesslich der SSV, der ihre

Realisierung trägt. So z.B. bei den Aktionen um das Pfauentheater von 1933 und 1938, mit denen erreicht werden soll, dass die Stadt den Betrieb des Theaters übernimmt. Oder die Repräsentation der Dramatiker an der Landi 1939: Zwar wird da sehr viel – und erfolgreich – Theater gespielt, aber weitestgehend ohne dass die GSD dabei in Erscheinung tritt. Die Repräsentation besorgt im grossen Stil der SSV, in seinem eigenen Namen. Oder bei dem Projekt «Dramaturgische Beratungsstelle», das kurz nach dem Zweiten Weltkrieg lanciert wird; dazu weiter unten mehr.

Diese Konstellation ist keine glückliche Voraussetzung für ein harmonisches Verhältnis zwischen «Dach» und «Sektion». Und in der Tat lässt sich seit den fünfziger Jahren eine zunehmende Verschlechterung des Verhältnisses feststellen. Den verschiedenen Versuchen zu Neuaufbrüchen der GSD steht der SSV zurückhaltend, ja skeptisch gegenüber; die GSD ihrerseits fühlt sich vom SSV im Stich gelassen. Das führt schliesslich Ende der sechziger Jahre zur faktischen Trennung von GSD und SSV, die 1974 auch formal vollzogen wird.

Nun ist es nicht so, dass die GSD, das heisst ihre jeweiligen Vorstände, in diesen langen Jahren gar nichts getan hätten. Aber unter den geschilderten Bedingungen ist offenbar nicht viel mehr möglich als Beteiligung an der Ausschreibung von Dramatikerwettbewerben, als immer wiederkehrende Versuche der Mittelbeschaffung, um zumindest so Autorenförderung betreiben zu können (sie bleiben meist erfolglos), als schliesslich regelmässig geführte ratlose Diskussionen über die mangelnde Teilnahme der Dramatiker an «ihrer» Gesellschaft und deren Aktivitäten. Um es kurz und schonungslos zusammenzufassen: es wird Strukturerhaltung betrieben.

Allerdings ist man nach Durchsicht der Akten und Materialien seit den frühen vierziger Jahren fast geneigt, nur schon dies als achtenswerte Leistung zu bezeichnen. Denn der Teufelskreis, aus dem offenbar kein Ausbrechen ist, bewirkt, dass die Reaktion auf verschiedene Aktivierungsversuche frustrierendstes Desinteresse von allen Seiten ist. – Angesichts dieser Lage drängt sich aber auch die Frage auf, warum denn diese Struktur, die GSD, um jeden Preis hat aufrecht erhalten werden müssen. Gewohnheit? Mangelnder Mut zum radikalen Schritt, der erst 1984 gefunden worden ist? Ich weiss es nicht. – An zwei Beispielen und einer Ausnahme soll der Mechanismus von versuchter Aktivierung und frustriertem Niedersinken gezeigt werden.

Kurz nach dem Zweiten Weltkrieg schlägt die GSD die Schaffung einer unabhängigen dramaturgischen Beratungsstelle vor. Sie soll mit ihren Beratungen den einzelnen Autoren helfen, die fehlende Bühnenerfahrung zu kompensieren, sie soll zudem bei besonders geeigneten Stücken zwischen Autoren und Bühnen vermitteln. Der SSV nimmt sich 1946 der Realisierung des Projekts an und kann den Verband schweizerischer Bühnen als Mitträger gewinnen. Damit hat die Beratungsstelle die Möglichkeit, zu einer echten Vermittlungsstelle zwischen Dramatikern und Bühnen zu werden. Auch die Finanzierung kann gesichert werden. Und in Cäsar von Arx, dem damals anerkanntesten Dramatiker der Schweiz, glaubt man den idealen Berater gefunden zu haben; schliesslich hat er nicht nur eine grosse Zahl erfolgreich aufgeführter Stücke verfasst, sondern auch jahrelang als Dramaturg und Regisseur gearbeitet.

So gedeihen die Vorarbeiten und versprechen gutes Gelingen. Im Februar 1947 kann die «Dramaturgische Beratungsstelle» ihre Arbeit aufnehmen. Nach dem ersten halben Jahr verfasst Cäsar von Arx wie geplant einen Rechenschaftsbericht, der nun allerdings jeglicher Hoffnung spottet: Nicht nur hätten die Theater einmal mehr jede Zusammenarbeit einfach verweigert, sondern auch die Dramatiker selbst zeigten keinerlei Interesse an Beratungen! Er habe 14 Stücke zur Begutachtung erhalten, von denen nur gerade vier für eine ernsthafte Beratung in Frage gekommen seien. – Die Abklärung der Bedürfnisfrage bei den Dramatikern, die Cäsar von Arx vor der Weiterführung seiner Arbeit fordert, ergibt offenbar ein negatives Resultat; von der Beratungsstelle ist in der Folge gar nichts mehr zu vernehmen. Damit sind auf Schriftstellerseite eigentlich alle Beteiligten desavouiert. Solche Vermittlungsversuche sind auf jeden Fall für lange Zeit unmöglich geworden.

In den fünfziger Jahren, in denen sich das neue Medium Fernsehen im Versuchsstadium befindet, spricht man in der GSD bereits davon, auch die fürs Fernsehen (und bei der Gelegenheit auch endlich die fürs Radio) Schaffenden in die Gesellschaft aufzunehmen. Aber allen schönen Vorsätzen zum Trotz geschieht nichts. Nicht 1957, als die erste grosse Wiederbelebung der GSD in die Wege geleitet wird; sie bleibt allzu bald in neuer Resignation stecken. Nicht 1967, als zum ersten Mal die Mitglieder zur Durchführung einer Urabstimmung über die Auflösung der GSD befragt werden; immerhin lehnen $\frac{3}{4}$ aller Mitglieder schon nur die Durchführung einer solchen Abstimmung ab! Das ist ja eine fast

einmütige Haltung – und gleichwohl lässt sie sich nicht weiterverwerten zu einer teilnehmenderen Tätigkeit der Mitglieder. Eher im Gegenteil. In diesen Jahren sind an den Generalversammlungen selten mehr als einige Vorstandsmitglieder anwesend, und die Präsidentschaft wird im Vorstand hin- und hergeschoben.

Die Ausnahme stellt die Herausgabe eines neuen Dramenverzeichnisses dar. Es ist das *Verzeichnis der schweizerischen Bühnenwerke von 1900 bis 1952*, das von der GSD zusammen mit der «Gesellschaft für das schweizerische Volkstheater» 1953 und 1955 herausgegeben wird. Der Plan zu einem neuen Verzeichnis ist im Vorstand der GSD schon 1946 ins Auge gefasst worden, aber er wird erst ab 1950, nachdem Rudolf Joho mit der Bearbeitung betraut worden ist, entschieden vorangetrieben. So gelingt es, wie schon 1926 mit W. J. Guggenheims Verzeichnis, ein Zeichen des Erfolgs zu setzen gegen die grosse Resignation. Und wie Guggenheims Verzeichnis, nur ungleich breiter angelegt, sind die beiden Bände heute unentbehrlich für die genauere Kenntnisnahme der schweizerischen Dramatik der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts.

Die letzten Jahre

Ende der siebziger Jahre beginnt sich eine teilweise Änderung abzuzeichnen: Zum einen bringt die GSD ein in der Folge ziemlich regelmässig erscheinendes Mitteilungsblatt heraus, und zum andern beteiligt sich der Vorstand an verschiedenen kulturpolitischen Initiativen. So vor allem an dem immer noch laufenden «Dramatiker-Förderungsmodell», das die Zusammenarbeit zwischen Dramatikern und Theatern anregen und erleichtern soll. An ihm zeigt sich aber nochmals deutlich, wie sehr solche Aktivitäten zur Förderung dramatischen Schaffens an der Initiative Einzel-

ner hängen und nicht von der grossen Trägerschaft aller Dramatiker zehren können.

Peter J. Betts, einer der Initianten des Dramatiker-Förderungsmodells, übernimmt 1982 das Präsidium der GSD. Schon bald erscheint in den GSD-Mitteilungen folgende Notiz: «Soll sich die GSD auflösen und dafür die Bildung von Fachgruppen innerhalb der Gruppe Olten und des SSV anregen? Der GSD-Vorstand gibt sich eine Probezeit von zwei Jahren und will dann Bilanz ziehen.» Zwei Jahre später erscheint in der Traktandenliste zur GV der «Antrag des Präsidenten: Auflösung der GSD» mit einer kurzen Begründung: «Ausser den Tätigkeiten des Vorstands, wie «Mitteilungen», und die Einsätze des Präsidenten, hat sich nichts geändert.» Die GV vom 29. November 1984 beschliesst einstimmig, die Urabstimmung durchzuführen. Das Verfahren, das Ende desselben Jahres durchgeführt wird, ergibt die für die ordnungsgemässe Auflösung notwendige $\frac{3}{4}$ -Mehrheit knapp (von 57 Mitgliedern beteiligten sich 42 an der Abstimmung; 32 sind für die Auflösung). P. J. Betts interpretiert diesen Entscheid in seinem orientierenden Brief vom 6. März 1985 an die Mitglieder folgendermassen: «Die meisten, die sich für die Auflösung ausgesprochen haben, so denke ich, haben es aus der Einsicht heraus getan, dass heute einer Zersplitterung der Kräfte entgegengewirkt werden sollte; aus Einsicht heraus auch, dass wohl nur Solidarität heute noch zu einem Ziel führen kann. Das Nein gegen die GSD interpretiere ich also als Ja für Dramatiker unter Verzicht auf Exklusivität und Sonderzügelein.» (So in den *gsd-Mitteilungen*, Nr. 12, April 1985.)

Die Auflösung wird vollzogen an der letzten GV vom 1. Juni 1985. Damit kommt die Geschichte der GSD, die an Baissen reicher ist als an Haussen, nach 61 Jahren zu ihrem offiziellen Ende.

Die Vorsitzenden der GSD

Die folgende Liste ist so vollständig, wie es die der vorstehenden Geschichte der GSD zugrunde liegenden Materialien zulassen. Die Daten sind, wenn möglich, jene der Generalversammlungen der GSD.

Konrad FALKE	5. Juli 1924
Max PULVER	13. Juni 1925
Jakob BÜHRER	22. Juni 1928
Werner Johannes GUGGENHEIM	28. Februar 1931
Albert Jakob WELTI	9. November 1946
Max GERTSCH	1952
Helmut SCHILLING	1957
Vorsitz vakant	22. Oktober 1966
Marcel GERO	7./8. Juni 1968
Arnold H. SCHWENGELER	28. November 1970
Ursula von WIESE	1. April 1973
Arnold H. SCHWENGELER	15. April 1978
Tista MURK	1981
Peter J. BETTS	14. Mai 1982

(Ueli Niederer ist Assistent am Deutschen Seminar der Universität Basel. Er arbeitet an einer Dissertation über die Geschichte des Schweizerischen Schriftsteller-Verbandes.)

2. Ein Überblick

Kurze Hinweise von K. G. Kachler, Ehrenpräsident SGTK

Im Hinblick auf die heutigen Bestrebungen, in Verbindung mit den städtischen Bühnen das schweizerische dramatische Schaffen zu fördern (neben den weltweit erfolgreichen Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt), sei kurz auf folgende Tatsache hingewiesen: bereits bis Anfang der siebziger Jahre wurden in verschiedenen Verzeichnissen weit über tausend Stücke von zeitgenössischen Schweizer Schriftstellern registriert, verfasst zur Aufführung auf unseren Berufsbühnen. Es war natürlich unmöglich, auch nur einen kleinen Teil dieser Produktion in den wenigen bei uns in Frage kommenden Theatern einzustudieren (in Zürich, Basel, Bern, Luzern, St. Gallen, Biel-Solothurn, Chur oder in der Suisse Romande). Trotzdem – vielleicht gerade deshalb – bemühten sich einige dieser Theater immer wieder, Schweizer Stücke aufzuführen, wie am Schluss das Beispiel St. Gallen zeigen möge.

Das von den vielen spielfreudigen Laien getragene Volkstheater war auf dem Gebiet der Eidgenossenschaft von jeher bedeutend. Es blühte seit Ende des vergangenen Jahrhunderts mit den grossen vaterländischen Festspielen bis in unsere Zeit dank besonderen Bestrebungen auf dem Land und in den Städten immer wieder erneut und bot und bietet für die Schweizer Schriftsteller und Dramatiker ein fruchtbares Betätigungsfeld.

Der «Kampf» der Schweizer Schriftsteller um die Möglichkeit, auch ihre eigenen dramatischen Werke neben den ausländischen auf den Schweizer Berufsbühnen dargestellt zu sehen, setzte besonders in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg ein, als die öffentlichen Subventionen für die einzelnen Stadttheater von Jahr zu Jahr beträchtlich erhöht werden mussten. Der Anspruch wurde erhoben, dass die hierfür eingesetzten Steuergelder auch dem einheimischen dramatischen Schaffen zugute kommen sollten. In diesem Zusammenhang wurde 1923 der von der Schillerstiftung verwaltete, alle drei Jahre zu vergebende «Emil-Welti-Preis für das Drama» geschaffen. Mitte der zwanziger Jahre konstituierte sich – als Fachsektion des Schweizerischen Schriftstellervereins – die Gesellschaft schweizerischer Dramatiker (GSD), die erst kürzlich aufgelöst wurde. In enger Verbindung mit der 1927 gegründeten Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur (heute SGTK) konnten mit Erfolg Wege gefunden werden, die Leitungen der städtischen Bühnen (manchmal in «zähem Ringen») von der Notwendigkeit zu überzeugen, dass nicht allein im blühenden Volkstheater das einhei-

mische dramatische Schaffen zur Geltung zu bringen sei. Der Schriftsteller Hugo Marti (1893–1937), Feuilletonredaktor am Berner *Bund*, schrieb damals mit Recht, die Schweizer Berufsbühnen müssten dem einheimischen Dramatiker die Möglichkeit bieten, wenigstens durchfallen zu können. Die Theaterleiter wiesen gewöhnlich auf die ihnen zur Verfügung stehenden beschränkten finanziellen Mittel hin, um das Risiko eines solchen Durchfallens eingehen zu dürfen.

Die politische Entwicklung der dreissiger Jahre in den Nachbarländern Deutschland und Österreich bewirkte eine Annäherung an das gewünschte Ziel der Schweizer Schriftsteller – aus Gründen der notwendig gewordenen «geistigen Landesverteidigung».

Seit 1936 brachte die SGK in ihren Jahrbüchern die wertvolle jährliche Statistik *Schweizer Werke auf Schweizer Bühnen* neben der Aufzählung der *Uraufführungen auf Volksbühnen*. Aus diesen Übersichten war die erfreuliche vermehrte Berücksichtigung einheimischer Autoren auf den Berufsbühnen in der Schweiz deutlich erkennbar.

Unter der tatkräftigen Ägide von Werner Johannes Guggenheim (1895–1946), dem langjährigen Präsidenten der GSD, wurde in den dreissiger Jahren das Wandertheater «Schweizer Volksbühne» gegründet zur Aufführung der Stücke einheimischer Autoren in grossen und kleinen Ortschaften. Leider war diesem Unternehmen kein grosser Erfolg beschieden.

Im XIV. Jahrbuch 1943 und 1944 der SGK veröffentlichte sodann Paul Lang (1894–1970), Professor an der Kantonalen Handelsschule Zürich, selber ein damals bekannter Dramatiker, ehemals Vizepräsident der GSD, sein ausführliches Werk *Das Schweizer Drama 1914 bis 1944*. Darin werden für die angegebene Zeitspanne über 100 Autoren aufgezählt und zum Teil ausführlich behandelt und über 250 Titel ihrer dramatischen Werke angegeben. Im Herbst 1955 erschien im Auftrag der GSD mit Unterstützung der Pro Helvetia im Volksverlag Elgg der umfangreiche Katalog *Schweizerische Bühnenwerke in deutscher Sprache – Berufstheater*, verfasst von Rudolf Joho, jetzt mit mehr als 160 zeitgenössischen Schweizer Autoren und 980 Titelangaben der für Aufführungen zur Verfügung stehenden Werke!

Schon 1953 hatte die GSD in Verbindung mit der Gesellschaft für das Schweizerische Volkstheater, auch im Volksverlag Elgg, den 280 Seiten umfassenden *Neuen dramatischen Wegweiser für das Volkstheater* herausgegeben.

Zur EXPO 1964 in Lausanne erschien im Clou Verlag

Egnach, herausgegeben von Hans Rudolf Hilty und Max Schmid das Buch *Modernes Schweizer Theater. Einakter und Szenen*, das auch ein Werkverzeichnis von zwei Dutzend (Deutsch)schweizer Autoren und eine Liste aller Uraufführungen deutscher Sprache von Schweizer Stücken von 1939 bis 1964 enthielt.

In der Publikation *Dramatiker der deutschen Schweiz – Ein Rückblick auf die Jahre 1961–1971* (Pressedienst der Pro Helvetia I/72) befasste sich Christian Jauslin mit 25 Schweizer Dramatikern (ausser Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt), die während dieser Zeitspanne an Schweizer Theatern aufgeführt wurden, als Beweis dafür, «dass die Bemühungen dieser Bühnen, einheimische Autoren zu fördern, nicht ohne Früchte geblieben sind».

Schliesslich veröffentlichte im Frühjahr 1972 das Zürcher Forum im Eigenverlag mit Unterstützung der SGTK das gründliche Verzeichnis *Schweizer Bühnenwerke des 20. Jahrhunderts* von Peter Palmer. Die Stücke, die damals zur Verfügung standen, sind nach den vier Landessprachen geordnet: die «Bühnenwerke der deutschen Schweiz» mit 126 Autoren und 734 Titeln, der «französischen Schweiz» mit 71 Autoren und 369 Titeln, der «italienischen Schweiz» mit 7 Autoren und 49 Titeln und der «rätoromanischen Schweiz» mit 39 Autoren und 164 Titeln, im ganzen also 243 Autoren mit 1316 verschiedenen Stücken! Aus diesen die Wahl zu treffen, war bestimmt nicht leicht.

Der Schreibende (seit 1939 Mitglied des Vorstandes der SGTK) brachte es fertig, in seiner zehnjährigen Tätigkeit als Direktor des Stadttheaters St. Gallen von 1946 bis 1956 immerhin 20 Uraufführungen Schweizer Dramatiker herauszubringen, darunter je zwei Werke von Arnold H. Schwengeler und Jakob Bührer, ausserdem 19 Stücke anderer Schweizer Schriftsteller in neuen Inszenierungen, mit unterschiedlichem Erfolg. Er schlug damit «eine Bresche in die Klagemauer unserer Autoren», wie sich Georg Thüerer einmal ausdrückte. Heute gibt es für die gegenwärtige einheimische Dramatikergeneration zwar grössere Möglichkeiten aufgeführt zu werden, aber zur Weiterentwicklung können neue Ansätze und Anregungen nur von Vorteil sein und dies für die gesamte Schweizer Kunstszene.

3. Städtebundtheater Biel-Solothurn: Eine Bilanz

von Manfred Schwarz

vormals künstlerischer Berater und Dramaturg

Jedes subventionierte Theater in unserem Land hat die verdammte Pflicht und Schuldigkeit, Schweizer Autoren zu fördern, zu pflegen und zu spielen. Nicht nur Frisch und Dürrenmatt, natürlich, auch sie sollen gespielt werden. Manchmal möchte man ihnen eine behutsamere Pflege wünschen; gefördert werden müssen sie nicht mehr.

Als 1972 Alex Freihart zum Direktor des Städtebundtheaters Biel-Solothurn gewählt wurde, stand für ihn fest, dass diese Forderung auch für «sein» Theater zu gelten habe. Dabei sollte die Pflege und Förderung von Schweizer Autoren keine kurzfristige Alibiübung werden.

Ich sollte ihm bei der Durchsetzung seiner Ideen behilflich sein. (Sonst hätte er mich ja gar nicht gebraucht. Für die Zusammenstellung eines gängigen Spielplans für ein kleines Stadttheater braucht es keinen Dramaturgen.) Dies fiel mir verhältnismässig leicht, da ich durch meine Tätigkeit in der Schweizer Autorengruppe Olten viele Schriftsteller kannte, die ich begeistern konnte, etwas fürs Theater zu schreiben, ohne Aussicht auf ein fettes Honorar. Die Theaterkommission (die Aufsichtsbehörde) hatte dem «Kontrastprogramm mit Schweizer Autoren», wie wir es zunächst nannten, nur zugestimmt mit der Auflage, dass es das normale Budget nicht belaste.

Unser Konzept war klar: wir wollten klein beginnen. Mit andern Worten: wir wollten weder uns noch die Autoren überfordern. Dazu kam die Überlegung, dass auch Autoren für uns schreiben sollten, die bis anhin noch nie etwas mit dem Theater zu tun hatten. Um ihnen den Einstieg zu erleichtern, baten wir sie, einen kurzen Einakter für eine Person, also ein sogenanntes Monodrama zu schreiben. Gegeben wurden vier Abende mit je vier Beiträgen, wobei an jedem Abend auch ein französischsprachiger Autor zu Worte kam (Spielzeit 1972/73). Wir gingen von der Überlegung aus, dass das Städtebundtheater Biel-Solothurn an der Sprachgrenze zwischen Deutsch und Welsch auch einen Beitrag zur Überwindung dieser Grenze beitragen sollte. Es ist leider fast bezeichnend, dass die Programme mit welschen Autoren in Biel weit schlechter besucht waren als die in Solothurn. (Ein Mitglied der welschen Theaterkommission in Biel wusste gar

nicht, dass wir auch französischsprachige Autoren in der Originalsprache spielten...)

An vier dieser 16 Autoren erging dann der Auftrag, für die nächste Spielzeit (1973/74) einen mindestens einstündigen Einakter zu schreiben, wobei das Thema und die Personenzahl frei waren.

In der dritten (1974/75) und vierten Spielzeit (1975/76) brachten wir an je zwei Abenden je zwei Autoren heraus, die Einakter zu einem bestimmten Thema schreiben sollten. Das eine Mal hiess das Thema: Sitzung/Séance/Seduta. Es war das erste und leider letzte Mal, dass wir das Kontrastprogramm in drei Landessprachen spielten. Dabei mussten wir die bedauerliche Tatsache zur Kenntnis nehmen, dass das Tessin über keine Berufsbühne verfügt und infolgedessen auch keine Berufsschauspieler zu finden waren. So es sie überhaupt gibt, sind sie bei Radio und Fernsehen beschäftigt und folglich nicht freizubekommen. So blieb uns nichts anderes übrig, als die Schauspieler beim Piccolo Teatro di Milano anzuheuern.

Das letzte «Kontrastprogramm», das auch als solches angekündigt war (Spielzeit 1975/76), hatte «Gewalt und Gegengewalt» zum Thema. Hier war auch letztmals während unserer Tätigkeit in Biel-Solothurn ein welscher Autor dabei, nämlich Michel Viala.

Dann glaubten wir, die Zeit sei gekommen, Autoren, die immer wieder bereit gewesen waren, praktisch für ein Butterbrot für uns zu schreiben, mit abendfüllenden Stücken zu beauftragen oder sich an der sogenannten «CH-Dramaturgie» zu beteiligen, das heisst, Anschlussstücke zu Schauspielen des normalen Spielplans zu schreiben, die jeweils im Anschluss an einzelne Vorstellungen des Hauptstückes gespielt wurden. Danach fand jeweils eine Diskussion mit dem Publikum statt, die oft bis über Mitternacht hinaus reichte.

1983 war die Ära Freihart, die 1972 begonnen hatte, am Städtebundtheater Biel-Solothurn zu Ende.

Das Fazit in der Rückblende? Wir haben über 40 Stücke von Schweizer Autoren neu herausgebracht. Einige dieser Autoren haben sich dank dieser Zusammenarbeit mit uns auch in anderen Medien wie Radio und Fernsehen durchgesetzt. Andere haben sich wieder auf ihr angestammtes Gebiet, die Prosa, zurückgezogen. Es ist nicht jedes Autors Sache, ein Stück zwei- oder dreimal zu schreiben und auch noch während der Proben Änderungen vornehmen zu müssen, nur weil es dem bösen Dramaturgen oder Regisseur so gefällt

oder der Schauspieler mit dem Text Mühe hat. Andererseits war es für die Schauspieler auch nicht immer lustig, mit einem Autor zusammenzuarbeiten, der interesselos und verständnislos auf den Proben herumsass und während der Arbeit auf der Bühne ungerührt die Zeitung las.

Immerhin, ich denke, es hat sich gelohnt. Unsere Arbeit war doch unübersehbar Anstoss für die eine und andere subventionierte Bühne in der Schweiz, sich vermehrt der Pflege des Dramatikernachwuchses anzunehmen.

Literatur: Manfred Schwarz, *Das Kontrastprogramm am Städtebundtheater Biel-Solothurn*, in *Theater in der Schweiz, Jahrbuch 40/1977 der SGK* (mit Aufführungsverzeichnis), Zürich 1977.

11 Jahre Theaterarbeit. Städtebundtheater Biel-Solothurn (mit Spielplänen von 1972 bis 1983); Herausgegeben von Alex Freihart/Manfred Schwarz, Solothurn 1983.

4. Basler Theater – Theater der Autoren?

Erinnerungen an die Zusammenarbeit mit Autoren in der Ära Düggin 1968–1975

von Luis Bolliger, damals persönlicher Referent des Direktors

Er sei «das Havannadeckblatt für Murtenchabis» gewesen, sagte Friedrich Dürrenmatt im September 1970, als er im Streit die Basler Theater verliess. Damit hatte sich das (Ehren-)Mitglied der Direktion und der erste (Haus-)Autor der 1968 aus Komödie und Stadttheater entstandenen Basler Theater nach zwei erfolgreichen Uraufführungen *König Johann* und *Play Strindberg*, mitten in den Vorarbeiten zu *Ehe des Herrn Mississippi* grollend nach Neuenburg zurückgezogen.

Dass auch das mit dem «Murtenchabis» glücklicherweise nicht so war, wurde u.a. eine Spielzeit später durch Uraufführungen von zwei bisher unbekannten Theaterautoren Heinrich Henkel (*Eisenwichser*) und Dieter Forte (*Martin Luther und Thomas Münzer oder die Einführung der Buchhaltung*) den Hausautoren der Basler Theater bewiesen.

Viele Theater hatten und haben «ihre» Hausautoren, was meistens besagt, dass die neuen Stücke der jeweiligen Autoren im Hause uraufgeführt werden oder dass das Theater einem Autor Stückaufträge verschafft und ihn so ans Haus bindet. In Basel wurde ein neuer Weg versucht, der in der Theaterzeitung vom April 1970 von Herman Beil, dem verantwortlichen Dramaturgen, wie folgt angekündigt wurde:

Arbeitsstipendium für Autoren:

Durch die Grosszügigkeit eines privaten Mäzens wird den Basler Theatern die Möglichkeit gegeben, junge Theaterautoren für eine intensivere Zusammenarbeit nach Basel einzuladen. In diesem Versuch geht es um eine spezifische und produktive Arbeit an einem Theater, d.h., mit den Stipendien soll Autoren Gelegenheit gegeben werden, während längerer Zeit finanziell unbelastet an Theaterarbeit teilzunehmen. Der Autor gehört zum Team: dramaturgische Mitarbeit, Übersetzungen, Bearbeitungen oder neue Stücke – das sind mögliche Ziele der Zusammenarbeit, doch ist diese Zusammenarbeit an keine Auflage und kein Ergebnis gebunden.

Neben den bereits erwähnten Autoren, von denen im Verlaufe der mehrjährigen Zusammenarbeit insgesamt weitere

vier abendfüllende Theaterstücke uraufgeführt wurden, waren auch Harald Sommer (*Ein unheimlich starker Abgang*) und als letzter Jörg Steiner Nutzniesser dieses «Workshops am Basler Theater».

Sozusagen im Rahmen der normalen Theaterarbeit wurden von Erich Holliger, dem Leiter der *Montag-Abende*, zwei weitere Autorenprojekte vorangetrieben. Auch darüber war in der Theaterzeitung vom September 1970 folgendes zu lesen:

Biertisch-Gespräche:

Durch ein Experiment wollen die Basler Theater Kontakt zu Schweizer Autoren herstellen, die bisher noch nicht oder nur selten für das Theater geschrieben haben. Die Bedingungen sind: ein Text von maximal zehn Minuten für maximal zehn Schauspieler und Mitarbeit bei der Inszenierung.

Stunk:

Gymnasiasten und Lehrlinge haben sich auf Anregung von Heinrich Henkel zu einem «Autoren-Kollektiv» zusammengetan, um über Probleme ihrer Generation kurze Stücke für die Basler Theater zu schreiben.

Das erste Projekt gelang vortrefflich. Unter dem Titel *Biertisch-Gespräche* wurden im April 1971 nach intensiver Zusammenarbeit zwischen der Dramaturgie und den Autoren folgende Kurzstücke präsentiert:

Gotthardchinesen von Clemens Mettler, *Polizeistunde* von Christoph Mangold, *Stau-Werk* von Jörg Steiner, *Der Jass* von Heinrich Wiesner, *Arbeiter – Bibel – Kreis* von Ernst Eggmann und *Frühstückspause* von Heinrich Henkel.

Das zweite Langzeitprojekt, nicht minder arbeitsintensiv und anregend, kam nicht zum Tragen und kann im nachhinein als «Selbstfindungs- oder Selbstverwirklichungsprozess der Beteiligten» bezeichnet werden.

Fragt man, was aus einigen Mitgliedern des damaligen Autorenkollektivs heute nach 15 Jahren geworden ist, ergibt sich folgende unvollständige Berufsliste: Autor/Fernsehredaktionsleiter, Dramaturg, Regieassistent, Arzt, Hausmann, Kantonsrat/Parteisekretär.

Einem 1974 gestarteten Autorenwettbewerb war ein ähnliches Schicksal beschieden. 60 Einakter wurden eingereicht, zuwenige waren aufführungsreif und für eine weitere «kon-

krete Theaterarbeit mit Schweizer Autoren» reichte die Zeit nicht mehr aus, die Basler Stimmbürger hatten mit ihrer Nichtannahme der Subventionserhöhung entschieden, wieviel der Stadt Basel damals Kultur wert war, und ein Grossteil der Theaterleitung und des Ensembles packte bereits die Koffer.

Dies alles muss verstanden werden vor dem Hintergrund des Theateralltages: In diesen sieben Jahren Basler Theaterarbeit fanden insgesamt 55 Opern/Operetten, 32 Ballettproduktionen und 120 Schauspielpremierer statt und dass sich darunter noch weitere Einzelbeispiele geglückter Zusammenarbeit zwischen Autoren und Theater aufzählen liessen. Beispiele wären u.a. in der Saison 1973/74 *Lange Nacht der Detektive* von Urs Widmer und 1974/75 *Kellers Abend* von Adolf Muschg.

Wurde noch im Titel hinter «Theater der Autoren» ein Fragezeichen gesetzt, kann man es nach der etwas summarischen Durchsicht von sieben Jahren Theaterarbeit guten Gewissens weglassen. Die Basler Theater 1968 bis 1975 waren ein «Theater der Autoren!».

Literatur: *Basler Theater* 1968/69–1974/75 (Fotomechanischer Nachdruck der Hauszeitung)

5. Das Schauspielhaus Zürich und die Schweizer Dramatiker

von Christian Jauslin

Dem Schauspielhaus Zürich kommt der Ruf zu, Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt entdeckt und gefördert zu haben. Im Fall Frisch gilt das uneingeschränkt – bis zu dem Punkt, an dem der Autor selber die Bindung an das Haus nicht mehr uneingeschränkt gelten lassen wollte. Von *Nun singen sie wieder* (März 1945) über *Santa Cruz* (März 1946), *Die chinesische Mauer* (Oktober 1946) über *Als der Krieg zu Ende war* (Januar 1948), *Graf Öderland* (Februar 1951) und *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* (Mai 1953) sowie *Biedermann und die Brandstifter / Die grosse Wut des Philipp Hotz* (März 1958) und schliesslich *Andorra* (November 1961) fanden alle Uraufführungen in Zürich statt. *Die chinesische Mauer* und *Don Juan* erlebten sogar eine Zweitinszenierung. *Biographie* gab der Autor jedoch zunächst verschiedenen Bühnen zur Prüfung der Uraufführung; sie fiel dann doch Zürich zu (Februar 1968). *Triptychon* wollte Frisch sogar erst auf Französisch erprobt haben; das Stück kam in Lausanne heraus (Centre Dramatique, Oktober 1979), vor der deutschen Erstaufführung in Wien.

Bei Dürrenmatt ist immerhin daran zu erinnern, dass nach der Uraufführung von *Es steht geschrieben* (April 1947) die nächsten Stücke in Basel (*Der Blinde* 1948, *Romulus der Grosse* 1949) und München (*Die Ehe des Herrn Mississippi* 1952, *Ein Engel kommt nach Babylon* 1953) zur Uraufführung gelangten. Erst die Uraufführung von *Der Besuch der alten Dame* fand wieder in Zürich statt (Januar 1956); von den früheren Stücken wurde *Der Blinde* nie und *Mississippi* erst in der Spielzeit nach dem erfolgreichen *Besuch* in Zürich gespielt. Die weiteren Stücke Dürrenmatts kamen dann zuerst in Zürich heraus, bis er nach der Neufassung von *Es steht geschrieben* – unter dem Titel *Die Wiedertäufer* (1968), Regie Werner Düggelin – als Hausautor mit Düggelin nach Basel ging.

Während also das Schauspielhaus Frisch auch auf dem «Weg aus der Sackgasse» (Siegfried Melchinger zu *Biedermann*) die Treue hielt, blieb Dürrenmatt diese Hilfe versagt. Trotz dieser Einschränkung darf man jedoch zweifellos dem Zürcher Schauspielhaus wesentliche Verdienste um diese beiden Dramatiker nicht absprechen.

Bemühungen um Schweizer Autoren gab es an diesem Haus aber schon früher und immer wieder. Es sollen hier

nicht alle Stücke aufgezählt werden, das würde zu weit führen. Hingegen wollen wir hinweisen auf feste Einrichtungen, die schweizerischen Autoren besonders zu pflegen.

Bereits für die Spielzeit 1943/44 wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben, mit Eingabefrist 30. November, und auf der Spielplan-Pressekonferenz im August auch angekündigt. Immerhin konnte schon damals darauf hingewiesen werden, dass in den fünf Jahren seit Bestehen der Neuen Schauspiel AG 24 Stücke schweizerischer Autoren gespielt worden waren. Nach Günther Schoop (*Das Zürcher Schauspielhaus im Zweiten Weltkrieg*) ging Hans Wilhelm Kellers *Camping* als Sieger aus diesem Wettbewerb hervor (Mai 1944). Es kam auf fünf Aufführungen; Caesar von Arx's *Land ohne Himmel*, das neben zwei weiteren Schweizer Stücken in der selben Saison gespielt wurde, kam auf neunzehn.

Ein neuer Anlauf ist dann zur zwanzigjährigen Jubiläumsspielzeit 1958/59 unternommen worden. Wiederum wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben – und über 130 Stücke eingereicht. Der Wettbewerb lief anonym, selbst der Name des siegreichen Autors wurde erst nach der dritten Aufführung bekanntgegeben; ein Vorgehen, das teilweise kritisiert wurde. Es war dies Gebhardt Scherrer mit *Verlorener Sohn à la maison*. Der zweite und dritte Preis wurden je ex aequo an Max Schmid und Walter M. Diggelmann, beziehungsweise Robert David Abraham und Wolfgang E. Wiesner vergeben. Damit gelangte die gesamte Preissumme von 9000 Franken zur Verteilung. In einem Schlussbericht wurde festgestellt, dass «die ausgezeichneten Autoren bis auf einen Einzigen alle zwischen 29 und 36 Jahren alt sind, was dem Flair der Jury für eine junge Generation schweizerischer Dramatiker ein gutes Zeugnis ausstellt». Aufgeführt wurde Scherrers Stück (27. Juni 1959, Wiederaufnahme Spielzeit 1959/60).

Aber offenbar war die Kritik, es würde für die schweizerischen Autoren zu wenig getan, nicht verstummt. Im Februar 1961 beschloss der Verwaltungsrat, eine spezielle Kommission zur Begutachtung schweizerischer Autoren einzuführen. Die Gründung fand ihren Niederschlag sogar im Protokoll des Stadtrates:

Auf Initiative der Verwaltungsabteilung des Stadtpräsidenten im Verwaltungsrat der Neuen Schauspiel AG wurde ein Reglement erlassen, das die Beurteilung von schweizerischen Dramen durch eine dramaturgische Kommission regelt. Diese Kommission soll aus je einem Vertreter des schweizerischen Schriftstellervereins, der Gesellschaft Schweizeri-

scher Dramatiker, der Stiftung «Pro Helvetia» und zwei Vertretern der Stadt bestehen. Die Mitglieder werden vom Verwaltungsrat der Neuen Schauspiel AG auf den Antrag der Stadt und der genannten Organisationen gewählt. (Protokoll vom 22. Dezember 1961, Nr. 3654.)

Auf Antrag des Stadtpräsidenten beschloss der Stadtrat Prof. Dr. Max Wehrli (damals Präsident der Literaturkommission) und Dr. Gerda Zeltner-Neukomm «abzuordnen». Das Reglement sah vor, dass alle Stücke einheimischer Autoren, die bei der Neuen Schauspiel AG eingereicht wurden, dieser Kommission mit einer Stellungnahme der Dramaturgie und der Direktion eingereicht werden. In Art. 5 des Reglementes wird die wichtigste Funktion umschrieben:

Kann die Kommission einem negativen Antrag der Direktion nicht zustimmen, geht das Stück zur nochmaligen Prüfung an die Direktion zurück. Hält die Direktion an ihrem negativen Antrag fest, kann die Kommission eine gemeinsame Diskussion zwischen Direktion, Kommission und Verwaltungsrats-Ausschuss verlangen. Bleibt die Direktion bei ihrem negativen Entscheid, wird das Stück nicht aufgeführt.

Von 1962 bis 1969 befinden sich im Archiv des Schauspielhauses elf Protokolle; die Liste der eingereichten Stücke wuchs im Extremfall auf über dreissig Titel. Im letzten Protokoll (15. Oktober 1969) ist zu lesen, dass sich «der Schriftstellerverein von der Mitarbeit distanzieren und nicht mehr offiziell vertreten lasse». Auch andere Mitglieder mussten aus verschiedenen Gründen zurücktreten. Weitere Protokolle fanden sich nicht. Im Sommer 1979 wurde die Kommission endgültig aufgelöst.

In der Spielzeit 1963/64, seiner dritten als Direktor des Hauses, unternahm es Kurt Hirschfeld, einen Schwerpunkt von CH-Dramatik zu setzen. Nach Urs Trollers *Die Geier* (September 1963) folgten im November am selben Abend *An der Grenze* von Hans Mühlethaler und *Besuche* von Georg Brun und im Dezember die Uraufführung von Robert Pingets *Hier oder anderswo*. Aber das Schauspielhaus hatte – eine Spielzeit nach der Uraufführung von *Die Physiker* und *Andorra* – im deutschsprachigen Raum Massstäbe gesetzt, mit denen die internationale Kritik zu messen müssen meinte, die aber wohl kaum für Nachwuchsautoren anzuwenden waren. Die Presse, die nicht direkt auf diesen Zusammenhang verwies, stiess einheitlich in ähnlicher Richtung vor. So schrieb Walter Boesch im *Tages-Anzeiger*:

Das Schauspielhaus versucht sich seit einiger Zeit in «aktiver Dramaturgie». Will heissen: es spürt junge Talente auf, zumal im gegenwärtig ungewöhnlich produktiven schweizerischen Neuland, und fördert ihr dramatisches Schaffen durch Aufträge oder fachliche Beihilfe. Das Unterfangen ist verdienstvoll und allen Lobes wert. Seiner Verwirklichung war

allerdings bisher noch kein sehr augenfälliger Erfolg beschieden. An was liegt das?

Dazu gibt es Grundsätzliches zu bedenken: solche Erstlinge gehören nicht ins Schauspielhaus; sie werden – im üblichen Rahmen, mit dem üblichen Aufwand und vor dem üblichen Publikum uraufgeführt – in ihren Wirkungsmöglichkeiten überfordert. So erwachsen aus guter Absicht Versuche nicht an untauglichen Objekten, aber mit untauglichen Mitteln. Es hilft auch nichts, wenn die noch unausgegorenen Stücke (wie es mit Trollers *Geier* geschah) eigens fürs Schauspielhaus «präpariert» werden. Dort ist nun einmal nicht ihr Platz. Sie kämen, anfängerhafte Fingerübungen leidlich Begabter, die sie zumeist sind, einzig auf einer Experimentierbühne, in einem Studio- oder Werkraumtheater zur angemessenen Geltung. Da es jedoch etwas Derartiges in Zürich, das an Lebendigkeit des Theatergebarens von andern Schweizer Städten längst überrundet ist, bekanntlich zum Leidwesen Ungezählter nicht gibt, die landeseigene Nachwuchsdramatik bei uns aber selbstverständlich zur Veranschaulichung gelangen sollte, müsste das Schauspielhaus anders vorgehen: es müsste diese nicht durchaus erfolgssicheren Novitäten (und überdies mancherlei Unkomformistisches aus fremden Literaturbereichen!) ausserhalb des gewohnten Uraufführungsritus präsentieren, an «Studioabenden» oder Matineen. Sie wären dann gleich richtig etikettiert, fänden ein Publikum, das nichts Unmögliches verlangt, sondern sich vor allem orientieren will, und hätten viel grössere Chancen anzukommen, als wenn sie in der Darbietung mit bedeutenden Bühnenergebnissen gleichgesetzt werden.

Dies vorausgeschickt, ist leicht zu erraten, warum es die beiden Einakter junger Schweizer Autoren, die am Samstagabend erstmalig zur Wiedergabe kamen, bloss zu einem Achtungserfolg brachten: sie wurden die Opfer dieser verfehlten Art der Darbietung. (12. November 1963).

Elisabeth Brock-Sulzer meinte unter anderm: «Man hat am lebenden Leib zweier Stücke, die man gut und sachgetreu spielte, bewiesen, dass solche Stücke auf unserer Pfauenbühne einfach nicht an ihrem rechten Ort sind. Sie wirken da ungewichtiger, als sie sind – schwankhafter, als sie sind.» (*Die Tat*, 11. November 1963.) Sie schrieb diesen Bericht nach der Generalprobe. Die Premiere hat sie dann, wie sie selber zugibt, teilweise eines besseren belehrt: «In der Generalprobe war das Haus natürlich leer und wirkte dadurch grösser, die Stücke kleiner. Für mich ein Erlebnis, wie ich es in dieser schlagenden Klarheit noch selten gehabt habe. Man verlasse sich doch nie auf dieses verschmitzte Ding namens Theater... Aber Karl Suter zeigt hier an Texten..., wie man jungen Autoren begegnen muss. Diese Demonstration war uns das Schauspielhaus zu möglichst baldiger Begleichung schuldig.»

(Man vergleiche diese Reaktion von Elisabeth Brock-Sulzer mit derjenigen von Peter Meier auf Lukas B. Suters Stück auf Seite 124 ff. dieses Buches.)

Vermutlich seit den Anfängen der Neuen Schauspiel AG (genaueres liess sich nicht finden), besteht ein spezieller «Fonds für Schweizer Autoren». Er «dient der Förderung ein-

heimischen dramatischen Schaffens mit dem Ziel, zusammen mit den Autoren aufführungsreife Werke zu erarbeiten». Er «wird geüffnet durch 2% der Einnahmen aus tantiefreien Stücken und durch freiwillige Beiträge» (Ziff. 2 und 3 der Neufassung des Reglements vom 8. November 1979).

Zahlreiche Autoren – die Dramaturgie des Schauspielhauses nannte für die letzten rund zehn Jahre: Jürg Federspiel, Gustav Huonker, Hugo Loetscher, Jürg Amann, W. M. Diggelmann, Heinz Stalder, Rolf Hochhuth, Hansjörg Schneider, E. Y. Meyer, Thomas Hürlimann und zuletzt Philipp Engelman – haben Beiträge aus diesem Fond erhalten und zwar als Auftragshonorar (auch für später nicht oder an andern Bühnen realisierte Projekte), wie auch, um ihnen die Teilnahme an den Proben zu ermöglichen. Der Grundgedanke des Dramatiker-Förderungsmodells ist damit hausintern schon lange realisiert worden.

6. Schwache Dramatik? – Schwache Jury?

von Helmut Schilling

Vorbemerkung der Redaktion: Schon immer beklagten sich die Dramatiker über die Tauglichkeit einer Jury. Der nachfolgende Beitrag des Schriftstellers Helmut Schilling (1906–1984) aus der «Schweizer Theaterzeitung», Nr. 12, Dezember 1959 mag den heute Kritisierten ein Trost sein...

Eine Darlegung mit vielen Fragezeichen. Sie stellt zur Diskussion, sie behauptet nicht. Sie stellt sich, ohne anzugreifen, in den Dienst der Schweizer Dramatik.

In verschiedenen der letzten Wettbewerbe haben die schweizerischen Dramatiker schlecht abgeschnitten. Auch solche von Rang, die sich zuvor wiederholt als bühnenwirksam ausgewiesen hatten. Das in der Presse zu lesende Ergebnis: Es wurde von der jeweiligen Jury nur Mittelmässiges, Unterdurchschnittliches oder überhaupt nichts von einigem Wert aufgespürt; Aufführungen der preisgekrönten Arbeiten wurden gar nicht der Einstudierung für würdig gehalten oder führten zu Enttäuschungen. Die in der Öffentlichkeit gezogene Schlussfolgerung: Es ist an Neuem nichts Vollwertiges vorhanden.

Fragen: Wer liest, beurteilt, wählt aus? Ausgewiesene Fachleute? Lesen alle Juratoren sämtliche Stücke? Lesen sie die Stücke ganz? Haben sie zur Lektüre Zeit? (Beispielsweise hundert Nächte für hundert Stücke?) Haben sie gerade zum Theater ausgesprochene Liebe? Besitzen sie die Leidenschaft des Suchens? Ist ihnen schon vor ihrer Wahl in die Jury am persönlichen Finden einheimischer Stücke gelegen gewesen?

Vermögen Schiedsgerichte in künstlerischen Fragen objektiv massgeblich zu sein? Können unter bestimmten und vereinbarten Gesichtspunkten getroffene Jury-Entscheide verallgemeinert werden? Welches sind die Gesichtspunkte, die Gültigkeit beanspruchen dürften? Sind Irrtümer seitens der Jury möglich? Ist die Jury, die für kompetent gilt, von kompetenten Fachleuten eingesetzt worden? Sagt ein veröffentlichtes Urteil über die Fähigkeit der Bewerber auch etwas über die Fähigkeit der Beurteiler aus?

Sind beispielsweise Lehrkräfte für Notenerteilung an Schüler zuständig, nachdem sie ihr Spezialfach studiert und sich täglich mit diesem abgegeben haben (am Rande nur: weil sie selbst das beherrschen, was sie von ihren Schülern erwarten)? Sind andererseits ehrenwerte Professoren, Leiter von Bildungsinstituten, repräsentative Behördemitglieder und Journalisten, die ausnahmslos ad hoc zu einer Jury zusammen-

gestellt und teilweise als Juratoren nichts anderes als Vertreter der Preisspender sind, zur Wertstaffelung und endgültigen Beurteilung von dramatischen Werken wirklich instand? Und besser instand als andere Professoren, Journalisten und Beamte, die im gleichen Theaterpublikum oft die entgegengesetzte Meinung vertreten? Sollten ihrerseits Dutzende von Dramatikern, welche sich durch Jahrzehnte mit den Problemen und Techniken der Bühnenliteratur nicht nur theoretisch, sondern schöpferisch und praktisch befassen, durchwegs die Stirne haben, absolut Minderwertiges vorzulegen?

Warum sind die Vertreter vom Fach – Theaterleiter und Dramaturgen – im Auswählergremium gewöhnlich nicht als Mehrheit vertreten? Und ist selbst deren Kompetenz als Auswähler unbekannter Stücke derart bewiesen, dass ihr Urteilsspruch allgemeine Gültigkeit besässe? Sollte das von ihnen vorgenommene Einsetzen der unanfechtbaren Klassiker in den Spielplan schon eine Beurteilungsleistung bedeuten? Sollte das Herübernehmen schon anerkannter und kassefüllender Weltautoren der Gegenwart in den Spielplan schon ein Beweis für Entdeckerfähigkeiten sein? Ist der leider so selten gewagte, achtenswerte persönliche Griff nach einer wirklichen Novität tatsächlich jedesmal ein Erfolg gewesen? In welchem beschränkten Mass sind selbst die Leute vom Fach ausgewiesene Entdecker?

Zum Entdecker muss man geboren und nicht gewählt sein. Um auf höchster Ebene anzufangen: Weist sich ein Nobelpreis-Kuratorium durch Entdeckerfähigkeit aus, wenn es Meister wie André Gide oder Hermann Hesse erst im Greisenalter mit dem Nobelpreis auszuzeichnen wagt, andere Grössen völlig übersieht, Unbedeutende ehrt? Weiter unten: Wird die Zuspriechung der verschiedenen französischen Literaturpreise als Werturteil allgemein ernstgenommen? Auf der Ebene der Dramatik: Warum gelten Urteile, die sogar Fehlurteile sein können, als allgemeinverbindlich? Warum darf gerade hier die Auswahl, die von einem Dutzend Menschen getroffen wurde, für Millionen Menschen Gültigkeit besitzen? Wie findig waren diese Juratoren bei den nachfolgenden dreivierteltausend Möglichkeiten, die sich boten? Und erwies sich bei positiver Bewertung der Fund als ein Erfolg, der die Urteilsfähigkeit der Jury erhärtete?

Wettbewerb der Emil Welti-Stiftung für das Drama: kein Preis; «ungenügende Ergebnisse».

Wettbewerb der Märchenstücke: drei Preise; kein Stück aufgeführt.

Wettbewerb des Nationaltheaters Mannheim für deutschsprachige Exposés mit Auftragserteilung an den Preisgewinner: dessen Stück aufgeführt, findet Ablehnung.

Wettbewerb des Atelier-Theaters Bern: zwei Preisträger; «natürlich nicht aufführbar».

Wettbewerb des Schauspielhauses Zürich: fünf Preisträger; der erste aufgeführt, findet Ablehnung.

Im ganzen dreivierteltausend Stücke, zur Hälfte ausgearbeitet, zur Hälfte im Exposé vorgelegt. Mehrere hundert Jahre dramatischer Arbeit. Von den individuellen Beurteilergruppen jedoch wurde unter dreivierteltausend Möglichkeiten überhaupt nichts Aufführbares aufgespürt oder sogar Unge-nügendes als preiswürdig zur Aufführung erkoren. Schwache Dramatik? – Schwache Jury?

Wer wollte sich anmassen – hier wie dort – verallgemeinern-de Schlüsse zu ziehen?

