Das Théâtre Populaire Romand

Autor(en): **Hoehne, Verena**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Theaterjahrbuch = Annuaire suisse du théâtre**

Band (Jahr): **44 (1981)**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-986673

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Das Théâtre Populaire Romand

von Verena Hoehne

1. Begegnung mit dem TPR

Vor etwa drei Jahren habe ich das Théâtre Populaire Romand und seinen Leiter Charles Joris kennengelernt. Die Truppe kam mit Shakespeares «König Lear» zu einem Gastspiel nach Zürich.
Es erging mir ähnlich wie vielen anderen Theaterbesuchern und Kritikern: «So etwas gibt es bei uns in der Schweiz, so lebendiges und aufregendes Theater?!»
Da wurde eine Geschichte erzählt, verständlich und volkstümlich im besten Sinne des Wortes.
Dem Wort «volkstümlich» haftet bei uns Alemannen im günstigsten Fall ein Anklang von behäbigem Volkstheater, von geselligem Abend mit Jodeleinlagen an, häufiger aber eine peinliche Anbiederung – nichts davon beim TPR.
Da war ein Stück zu sehen, differenziert bis in kleinste Verästelungen, poetisch, mit einfachsten wie höchst phantasievollen Mitteln in Szene gesetzt.
Da trommelte einer, ein anderer schwang einen Stock mit langen Plastikschnüren, und man hörte und schmeckte Sturm und Regen auf der Heide.
Und da war schliesslich ein Abend, der nicht aus einem oder mehreren Stars bestand, sondern aus einem kongruenten Kollektiv.
Wer, was steckt dahinter?
Sicher kein Star, ebenso sicher aber ein Motor, eine Quelle: eine Person, die immer wieder mit unablässiger Energie fordert, herausfordert, stimuliert, weckt, anspornt.
Ist Charles Joris, Direktor des TPR seit 20 Jahren, dieser Motor?
Vor dem «Lear»-Gastspiel bat ich ihn ins TV-Studio zu einem kurzen Interview. Ich weiss nicht mehr, worüber wir sprachen, aber mein erster Eindruck von ihm ist noch sehr lebendig: ein eher kleiner schmaler Mann mit grossen Augen, einem Schnauz, der ihm etwas Chaplinhaftes verleiht, eigentlich eine unauffällige Gestalt, wäre da nicht ein Lächeln, das einen beschäftigt. Kein keep-smiling: Freundlichkeit, sanfte Neugier wird evident, ebenso evident aber, dass hinter dem Lächeln Stärke, Entschlossenheit, Wissen steckt.
Später sehe ich das TPR wieder anlässlich eines Gastspieles in der deutschen Schweiz mit John Ardens «Packesel» und im Winter 1980, in Zürich, mit der «Prinzessin Brambilla» nach dem Roman von E.T.A. Hoffmann.

Fahrten nach La Chaux-de-Fonds

Erst für diesen Bericht beginnen meine Fahrten zum Sitz des TPR nach La Chaux-de-Fonds, dem kleinen Uhrmacherstädtchen im Jura. Eine kurze Strekke – von Zürich nach La Chaux-de-Fonds braucht man nicht mehr als 2½ Stunden – und doch ist das Standquartier des TPR subjektiv weiter entfernt als etwa München oder Mailand.

Das erste Mal treffe ich Charles Joris an der avenue Léopold Robert. Vorne ein Blumengeschäft, ein Nähmaschinengeschäft, in der Seitengasse ein kleines Schild, unter anderen, «Théâtre Populaire Romand, 1er étage».

Joris zeigt mir die kleinen Büros. Die Administration ist hier untergebracht, in einem Korridor hängen Kostüme; wir setzen uns in ein schmales schmuckloses Sitzungszimmer. Es ist Montag, der Tag, an dem die Schauspieler in alle Richtungen ausschwärmen, um Animationen mit Kindern und Erwachsenen durchzuführen, ein Tag, an dem Joris wenigstens einige Stunden Zeit hat, um Fragen zu beantworten.

Von Mal zu Mal lerne ich mehr Mitglieder des TPR kennen, aus Bruchstücken fügt sich ein Bild zusammen, ändert sich wieder, erhält neue Facetten.

Gespräche mit Ensemble-Mitgliedern

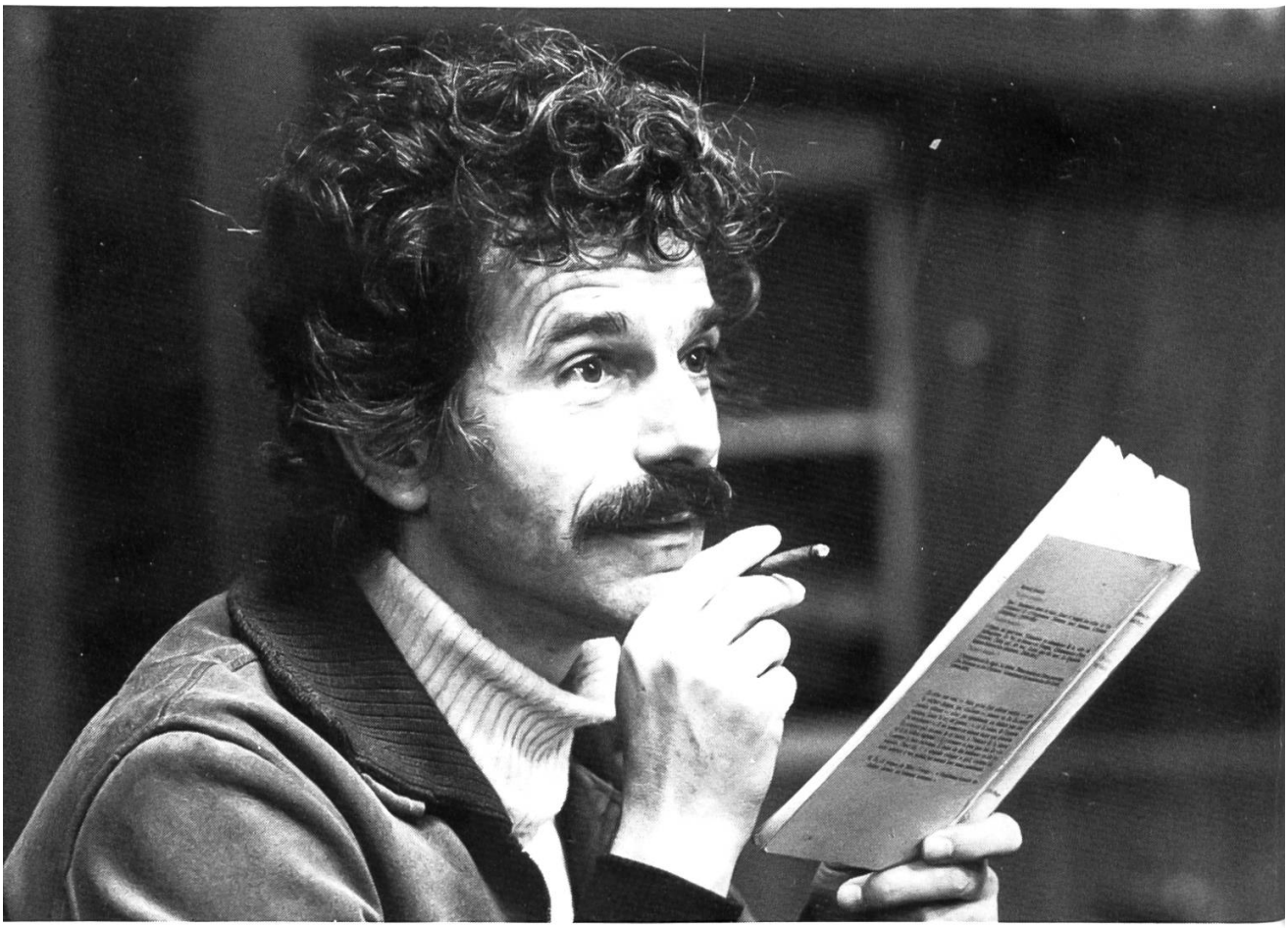
Ich treffe Yves, einen jungen Schauspieler, der seit vier Jahren dabei ist, eigentlich Zürich nachtrauert (er ist der einzige auch deutschsprechende Schauspieler in der Truppe) und doch weiss, dass er hier – wenigstens vorläufig – am richtigen Ort ist. Er macht mich mit Géza, dem Beleuchter, bekannt; Géza nimmt mich völlig selbstverständlich zu sich nach Hause, es ist Mittagszeit, also warum nicht beim Essen reden? Ich schaue zu beim morgendlichen Training der Schauspieler, bei der nachmittäglichen Probe, nie habe ich das Gefühl zu stören, man ist gewöhnt an Gäste, an Zuschauer, bietet Hilfe an, redet, lacht.

Ich spreche mit Gilles Lambert, dem Bühnenbildner, er erklärt mir Pläne, dazwischen frage ich ihn: «Was bedeutet Ihnen das TPR?». Er lacht, sagt erst: «Sechs Jahre meines Lebens!», dann, ernsthaft: «Ich arbeite gerne im Kollektiv,

und die künstlerischen Arbeitsbedingungen hier sind hervorragend. Wir haben zwar wenig Geld, aber man nimmt sich Zeit und Mühe; Kreativität hängt schliesslich nicht (nur) vom Geld ab. Und schliesslich: ich habe völlig freie Hand, was nicht ausschliesst, dass man miteinander diskutiert.»
Ich suche mit der Leiterin der Administration, Marie-Annick Duhard, Bilder aus; wir sitzen auf dem Boden eines schlauchartigen Räumchens, lachen über alte Fotos. «Hier, Joris mit Grossvaterbart!»
Ich treffe den Doyen unter den Schauspielern, Guy Touraille. Er legt gerade eine kleine Kaffeepause ein zwischen zwei Animationen; ich getraue mich gar nicht mehr zu fragen, warum er so lange schon dabei ist, seit 18 Jahren, es scheint selbstverständlich.

2. Das TPR – Versuch einer Definition

Immer wieder, bei scheinbar nebensächlichen Fragen, kommen wir auf die zentrale Frage: was ist Theater?
Was sollte Theater sein?
Warum sucht Joris so hartnäckig immer wieder nach neuen Formen und Inhalten? Warum macht er seit 20 Jahren unter enormem finanziellen Druck Theater in der Provinz, warum verzichtet er lieber auf Subventionen als auf Kompromisse einzugehen, sich von aussen in den Spielplan reinreden zu lassen?
Sicher, erste Antworten sind schnell zusammengetragen: Joris und sein Team haben beschlossen, im Kollektiv zu arbeiten, weil sie nicht eingepresst sein wollen in einen Theatergrossbetrieb mit den dort üblichen «Sachzwängen»; sie haben sich von allem Anfang an von den grossen Zentren abgesetzt, weil sie für eine Region Theater machen wollen, in der es bis zu diesem Zeitpunkt (1961) kein professionelles Theater gab.
Aber da ist noch mehr: Ein Anrennen gegen die Auffassung von Theater, wie es heute mehrheitlich praktiziert wird.
Theater, das neben dem Leben abgehandelt wird, als Luxus für eine kleine Schicht, häufig lustlos erzeugt und natürlich auch wieder Unlust erzeugend.
Theater als blosser Konsumartikel, Theater, das nichts bewegt, nichts in Frage stellt.
Immer wieder versucht Joris unter Beweis zu stellen, dass Theater ein wichtiger Bestandteil des Lebens ist, ein Mittel, unsere Welt besser zu verstehen, manche Dinge akzeptieren, andere bekämpfen zu können und das alles mit Lust, Poesie, mit Intelligenz und Leidenschaft.
Wie ist es mit dem Geschichten-Erzählen?
Joris zögert: «Ich glaube nicht, dass es genügt, einfach eine Geschichte zu erzählen, ich möchte etwas dahinter entdecken.
Eine Geschichte selbst kann aufregend oder banal sein, erst die Art und Weise, wie sie erzählt wird, wie die Realität auf die Theaterebene umgesetzt wird, macht sie spannend und wichtig. Es geht mir auch nicht um Identifikation. Es reicht nicht, dass der Zuschauer lacht oder weint, es muss mehr sein.»
Was ist dieses Mehr?



Charles Joris
(Foto: Daniel Vittet, Genève)

Joris verschliesst sich exakten Definitionen, schreckt zurück vor Patentlösungen, zumal jede Lösung bestenfalls nur eine Lösung für den Moment sein kann. Was gestern als richtig empfunden wurde, ist zwar heute nicht falsch, aber schon wieder anders – und wird morgen wieder anders sein.

Theater, so scheint es Joris, ist ein Konzentrat der Realität, das nur hier und jetzt stimmen kann.
Diese ständige Herausforderung stimuliert ihn. Irgendwann – fast beiläufig – sagt er: «Die Realität, so wie sie ist, gefällt mir nicht, befriedigt mich nicht, reicht mir nicht aus.»

Charles Joris

Joris, geboren 1935 in Bulle, aufgewachsen im Kanton Freiburg, Gymnasium in La Chaux-de-Fonds, Studien in Neuchâtel, Schauspielausbildung in Strassburg, hat mit dem Amateurtheater angefangen, bis er die Grenzen von Laien erkannte; dann hat er sich in den Kopf gesetzt, mit einer professionellen Truppe irgendwo in der Romandie, weit weg von den Zentren Theater zu machen.
Wie arbeitet es sich mit diesem Mann, der so gar keine Eitelkeit ausstrahlt, dafür aber von einer stillen Hartnäckigkeit, manchmal fast Sturheit ist?
Yves, befragt, was Joris für ihn bedeutet, sagt zunächst lakonisch – kurz: «Er ist mein Chef.» Dann, zögernd: «Er lässt uns freie Hand im Gestalten und ist doch überhaupt nicht nachgiebig. Er fordert viel und bleibt dabei. Er mischt sich nie in private Dinge ein, er ist eigentlich schüchtern – vermutlich schützt er sich und seine Truppe mit dieser Zurückhaltung. Vielleicht ist so zu erklären, dass er schon so lange Direktor des TPR ist. Es ist selten etwas virtuos an ihm, ausser wenn er spricht. Vor allem aber: er stellt zur Verfügung – seine Zeit, sein Auge, seine Forderungen und Ideen.»
Und Géza sagt über ihn: «Joris hat die Gabe des Zuhörens, er nimmt jeden Vorschlag ernst, egal, von wem er kommt und ist bei alledem fähig, die Fäden in der Hand zu behalten. Wir entscheiden zwar alles gemeinsam, aber man soll sich keinen Illusionen hingeben: am Schluss entscheidet Joris.»
Gilles, der Bühnenbildner: «Das TPR ist sein Abenteuer, und wir machen mit.»
Und schliesslich Guy Touraille, der am längsten mit Joris zusammenarbeitet: «Er ist der Initiator und der Garant über 20 Jahre.»

DE LAUSANNE
PAR SEMAINE

3. Zwanzig Jahre TPR: Stücke, Aktivitäten, Finanzen

Der Anfang

1961
August. Zusammen mit sechs Kollegen gründet Charles Joris in Neuchâtel das Théâtre Populaire Romand. Eigentlich ist es bereits das zweite TPR, eine erste Truppe unter dem gleichen Namen bespielte während der Saison 1959/60 die welsche Schweiz, brach dann aber aus finanziellen und internen Schwierigkeiten zusammen.
Joris übernimmt von ihnen das Signet «TPR», einige Scheinwerfer, eine fahrbare Bühne und – statt der erhofften finanziellen Unterstützung – die wenig hoffnungsvollen Worte: «Macht mal erst, dann sehen wir weiter!»
November. Erste Premiere mit Bernard Liègme's «Die Mauern der Stadt» (Les Murs de la ville). Um trotz der enormen finanziellen Schwierigkeiten einigermassen über die Runden zu kommen, richtet sich das TPR in einem Bauernhaus in Chézard, im Val-de-Ruz, ein, das ihnen gratis zur Verfügung gestellt wird.

1962
März. Premiere eines weiteren welschen Autors, Henri Debluë, «Der Prozess um die Sau» (Le Procès de la Truie).
Die Pro Helvetia «belohnt» diesen Versuch, mit Schweizer Autoren zu arbeiten, mit einer ersten finanziellen Unterstützung (Fr. 30 000.—).
Juli. Festival im Freien in Estavayer-le-Lac.
September. Uraufführung «Adieu Jerusalem» von Charles Prost, einem jungen französischen Autor, der in Frankreich praktisch verboten ist (sein Stück behandelt den Krieg in Algerien).

Bernard Liègme: «Les Murs de la Ville» (1961), die erste Produktion des TPR
Maryvonne Joris, Jean-Claude Delaprès, Charles Joris
(Foto: Lison Miche, Bienne)

«Jeunesse 1964» (1964), erste Kollektivarbeit des TPR
Jean-Claude Perrin, Michèle Gleizer, Arthur Grosjean, Yvonne Pescador, Luis Beyler, Raymond Braun
(Foto: Paulette Rinsoz, Lausanne)

1963
März. «Der Alchemist» von Ben Johnson in Fribourg. Im Juni bewilligt der Kanton Neuenburg dem TPR eine erste öffentliche Subvention (Fr. 30 000.—).
September. «Der Rebell, der keiner war» von Sean O'Casey.

Zwischenbilanz: die Truppe ist es leid, im Schlafsack zu leben, zu wenig Geld zu haben; bereits sind Mitglieder abgesprungen. Das TPR konstatiert auch, dass es sich mit den Stücken und der Anzahl neu engagierter Leute übernommen hat.

1964
April. «Jugend 1964» (Jeunesse 1964) die erste Kollektivarbeit des TPR. Diese Chronik der 60er Jahre ist stark autobiographisch; sie zeigt die Schwierigkeiten der Truppe auf, ein neues Theater auf einer neuen Basis zu gründen. Das Stück wird immer wieder umgearbeitet, wird auf Tourneen bis 1967 gezeigt (später unter dem Titel «Jugend 1965»).
August. Erstes Festival in Neuchâtel.

1965
Februar. «Die drei Schwestern» von Anton Tschechow.
April. «Das Legat» und «Die Probe» von Pierre de Marivaux.
Juli. «Don Juan» von Molière anlässlich des 2. Festivals in Neuchâtel.

1966
Januar. Die Gehälter des TPR sind auf Fr. 500.— pro Monat erhöht worden...
Mai. Das TPR ist in einer katastrophalen finanziellen Lage. Sein Hilferuf wird von allen professionellen Theatervereinigungen der welschen Schweiz unterstützt. Von privater wie öffentlicher Seite kommen Beiträge, die das Überleben des TPR ermöglichen.
Juli. Drittes und letztes Festival in Neuchâtel. «Die Sonne und der Tod» (Le soleil et la mort) von Bernard Liègme und «Loderndes Dorf» von Lope de Vega. Die Behörde von Neuchâtel verweigert jegliche finanzielle Unterstützung; ein harter Schlag für das TPR, zumal das Publikum sehr interessiert ist an seiner Arbeit.

1967
Januar. «Die Kleinbürger» von Maxim Gorki.
Tournee in Frankreich und der Schweiz. Die Öffentlichkeitsarbeit wird intensiviert: das «Journal du TPR» erscheint ab jetzt etwa achtmal pro Jahr.
Juni. Erster Versuch mit Theater für Schulen: «Molière und wir» (Molière et nous) – Szenen aus dem «Bürger als Edelmann» von Molière.
Zusammenarbeit mit Lehrern.
Beginn der Arbeit von Schauspielern in Schulklassen (Was ist ein Theater? Was tut ein Schauspieler? usw.).

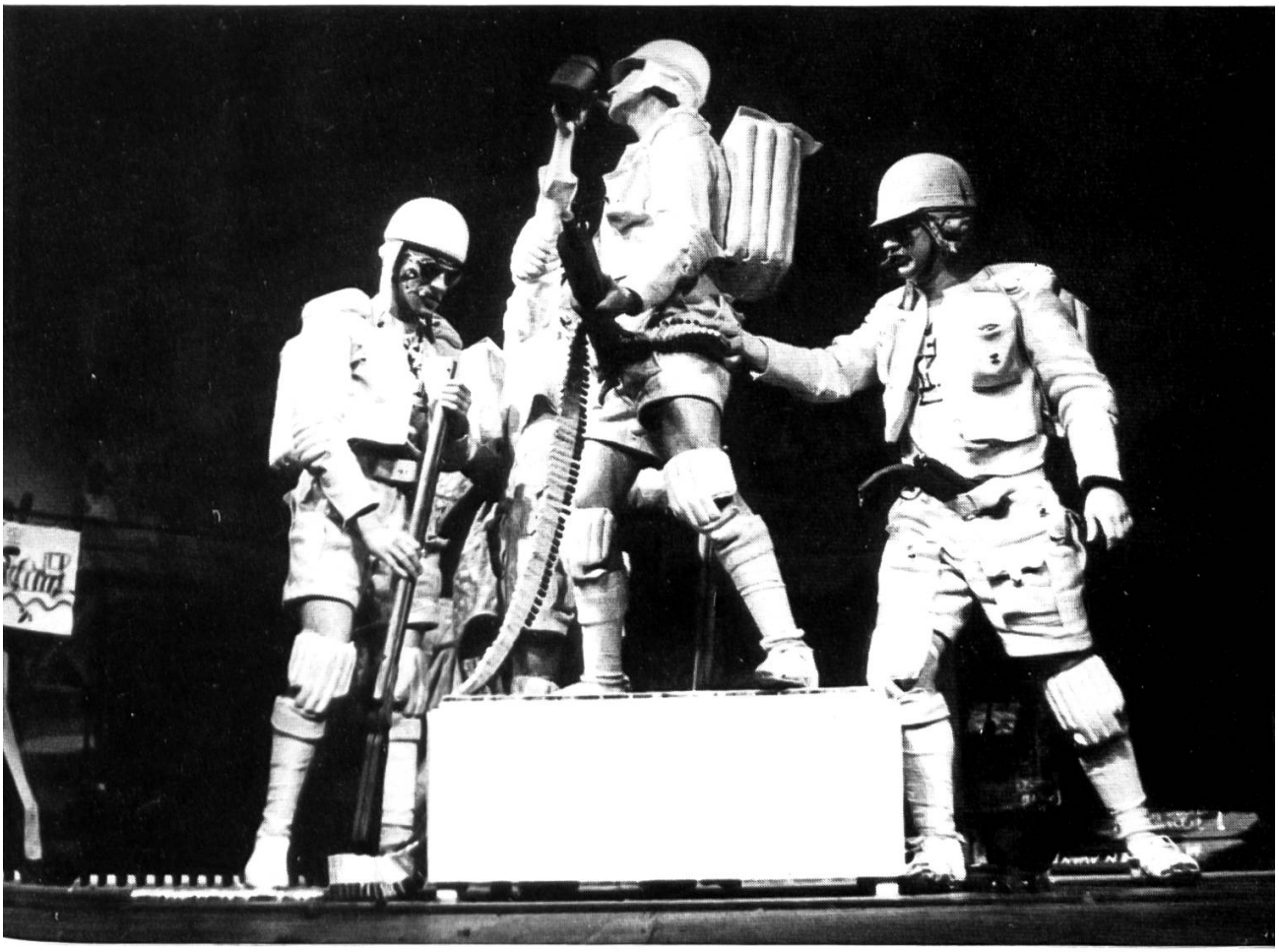
La Chaux-de-Fonds wird Sitz des TPR

1968
Januar. Das TPR richtet sich in La Chaux-de-Fonds ein. Bis 1981 wird es mehr als dreissig verschiedene Räumlichkeiten in der ganzen Stadt mieten.
Die Legislative von La Chaux-de-Fonds bewilligt die Dreijahrespläne des TPR und eine Subvention, die jährlich an die Teuerung angepasst wird.
Eine zweite Epoche des TPR beginnt damit: Reduzierung des Gebietes, das um La Chaux-de-Fonds herum bespielt wird, Intensivierung der Animationen, ein Repertoire wird aufgebaut, so dass man alternierend Stücke spielen kann.
Februar. «Mann ist Mann» von Bertolt Brecht. Ein politischer wie ästhetischer Wendepunkt beim TPR. Zuschauerschwund.
April. «Die Schlacht von Hernani» (La Bataille d'Hernani), ein didaktisches Schauspiel für Jugendliche (nach dem Roman «Hernani» von Victor Hugo), Kollektivarbeit des TPR.
Erste Biennale in La Chaux-de-Fonds (nimmt die Tradition von Neuchâtel auf). Lesungen und Aufführungen welscher Autoren. Eigenproduktion des TPR: «Das geheime Leben des Leopold S…» (La Vie secrète de Léopold S…). Einladung von französischen und Genfer Theatertruppen.

1969
Januar. Eröffnung des Kleinen Saales (einer ehemaligen Kapelle) in La Chaux-

de-Fonds; wird für das Schauspielertraining benutzt, für Versammlungen, Theaterkurse, Begegnungen mit dem Publikum, kleinere Stücke usw.
Februar. «Die fünfzehn Silberrollen» von Chu Su Chen und «Die Geschichten von Ruzzante».

Bertolt Brecht: «Homme pour Homme» (1968)
Gérard Despierre, Roger Jendly, Alain Rothstein
(Foto: Daniel Domon, La Chaux-de-Fonds)



Zum ersten Mal teilt sich das TPR in zwei Gruppen auf, die zu gleicher Zeit die beiden Stücke erarbeiten und spielen. Der Ruzzante-Stoff wird immer wieder aufgenommen und mit leicht geändertem Titel aufgeführt.
April. Die städtische Legislative von Le Locle genehmigt eine jährliche Subvention (Fr. 40 000.—).
Mai. «Die Erzählung von Renart» (Le Roman de Renart).
Dieses Kollektivstück des TPR – für Kinder geschrieben und hauptsächlich für sie gespielt – ist mit einer beratenden Gruppe von Lehrern erarbeitet worden und wird zum grössten Erfolg des TPR, zum Aushängeschild. Es erreicht über 100 000 Zuschauer und gibt Anlass zu unzähligen Animationen in Schulklassen. Nach Festivals in Turin, Venedig, Mailand und Berlin wird es 1975 einen Monat lang in Mexiko gespielt.
Oktober. «Der verkleidete Prinz» (Le Prince travesti) von Pierre de Marivaux.

1970

Januar. Cabaret zum Jahreswechsel – das TPR zeigt in Szenen und Chansons Ausschnitte aus seinem bald zehnjährigen Repertoire. Der Erfolg ist gross, die Neujahrsfeste werden zur Tradition (verschiedene Themen wie Zirkus, das elisabethanische Fest, die Musik am babylonischen Hof).

Konzentration aktueller Inhalte

August. Zwei neue Kollektivstücke des TPR: «Der Reporter in der Stadt» (Le Reporter dans la Ville) für Kinder zwischen sechs und zehn Jahren und «Die Zeitung, Öffentlicher Dienst und Geschäft» (Le Journal, Service public, Entreprise commerciale) für Jugendliche.
Zwei aktuelle Stücke zu den Themen Städteplanung und geschriebene Presse.

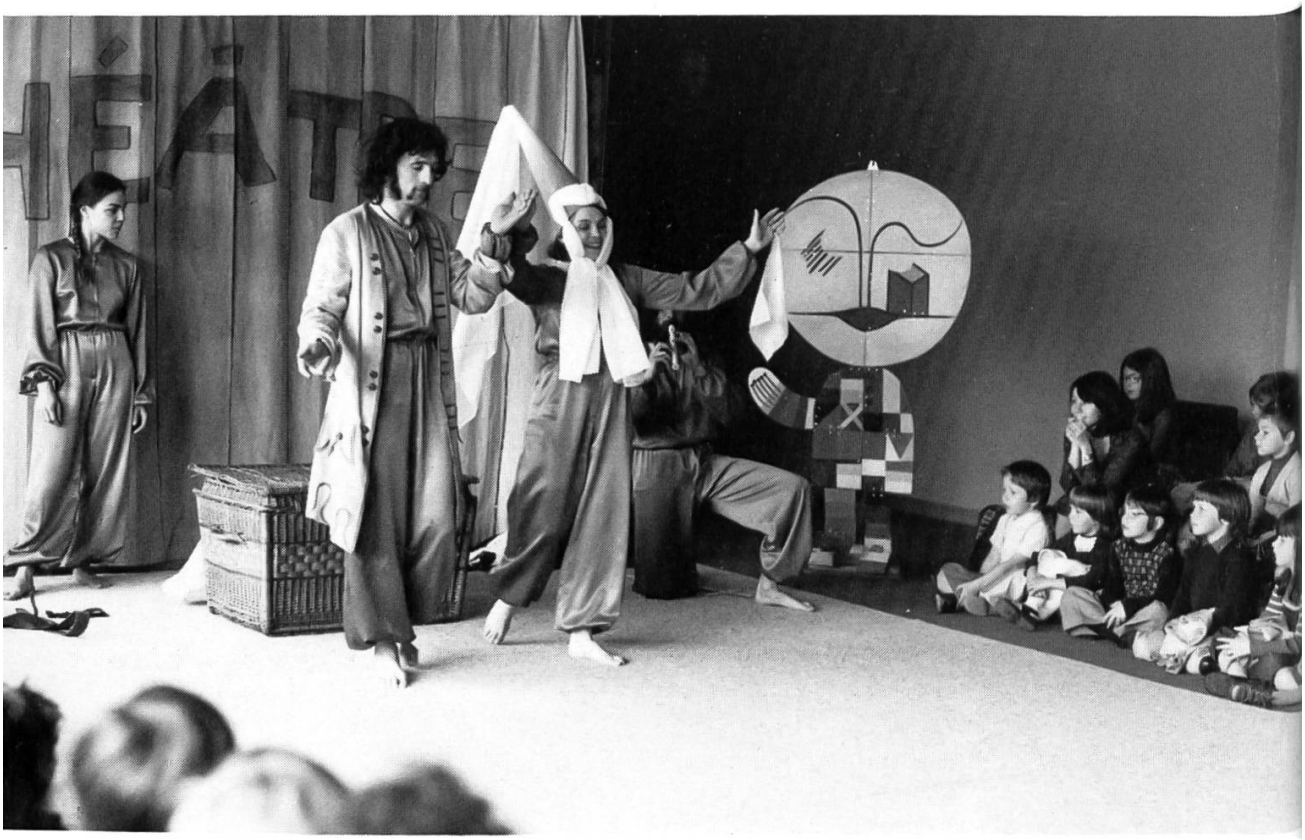
Ruzzante: «Histoires de Ruzzante» (1970), Beispiel für ein Stück, das immer wieder in veränderter Form aufgenommen wird
Guy Touraille, Michèle Gleizer
(Foto: Antoine Golay, Prilly)

September. 2. Biennale in La Chaux-de-Fonds, gewidmet den jungen Volkstheaterautoren. Truppen aus dem Welschland, der deutschen Schweiz, Frankreich und Italien werden eingeladen.
Oktober. «Die doppelte Wanderung des Job Cardoso» (La Double Migration de Job Cardoso) vom französischen Autor Pierre Halet, in enger Zusammenarbeit mit dem TPR (Thema: die Existenzbedingungen der Fremdarbeiter).

TPR: «Le Journal – Service Public – Entreprise Commerciale» (1970), Theater für Jugendliche, Kollektivstück
Claude Thébert, Charles Joris, Laurence Rochaix, Guy Touraille
(Foto: –)

TPR: «Le Dossier Antonio Salvi» (1972), zum Thema Fremdarbeiter
Claire Flohr, Jean-Claude Frissung, Jean Hutin, Claude Thébert, Laurence Rochaix, Pierre Arbel
(Foto: Maryvonne Berberat, La Chaux-de-Fonds)

1971
März. «Das Dossier Antonio Salvi» (Le Dossier Antonio Salvi), Kollektivstück des TPR.
(Thema: Arbeitsunfall eines italienischen Bauarbeiters in der Schweiz, Untersuchungsberichte über Unfallstatistiken usw. – «théâtre vérité»).
Juni. Die Stadt Biel zahlt eine jährliche Subvention von Fr. 20 000.—.
September. «Onkel Wanja» von Anton Tschechow. Zusätzlich zum Schauspiel wird eine Textmontage von Tschechow-Novellen erarbeitet und gezeigt. Diese Art von «Begleitanimation» wird von nun an häufiger am TPR praktiziert.



TPR: «Découverte» (1975), Kollektivstück des TPR für die Kleinsten
Sylvie Gourut, Bob Jambé, Anne-Marie Jan, Lucien Rosselet
(Foto: Maryvonne Berberat, La Chaux-de-Fonds)

1972
Juni. 3. Biennale in La Chaux-de-Fonds. Ausstellungen und Arbeiten zum Thema «Wege zu einer neuen Szenographie». Aus eingehenden Studien resultiert 1979 ein Projekt über modernen Theaterbau. Dieses Thema ist für das TPR selbst von grösster Bedeutung.
Juli. «Die Auguste» (Les Augustes) von Bernard Liègme.
In dieser fantasievollen Clownerie spielen die professionellen Schauspieler des

TPR zusammen mit Amateuren der Jurassischen Vereinigung, mit Kindern, Musikanten und Tieren. Kleine Spektakel – durchgeführt durch Amateure – und Umzüge der Schauspieler kündigen das Stück in den Dörfern an.
September. «Das Geheimnis der zwei Federn» (Le Secret des deux Plumes), Eigenproduktion des TPR für Kinder.
November. «Die Eisenwichser» von Heinrich Henkel;
«Veronika, Das Leben beginnt um halb sechs» (Véronique, la vie commence à 5 h 30) nach einem Stück von Armand Gatti;
«Die Clowns» (Les Clowns), Eigenkreation über das Lachen.
Alle drei Produktionen werden gleichzeitig von drei Gruppen des TPR erarbeitet und auf Tourneen gezeigt.

1973
Januar. «Mooney's Wohnwagen» von Peter Terson. Dritter Teil des «Triptychons» von Stücken aus dem Alltag (nach Henkel und Gatti).
Juni. «Die tollen Geschäfte des Ivar Kreuger» von J. Bergquist und H. Bendrik. Von diesem schwedischen Stück erarbeitet das TPR auch eine Fassung für seine jugendlichen Zuschauer: «Die phantastische Geschichte des Zündhölzchenkönigs» (L'histoire fantastique du Roi des Allumettes).
Juli. Die Stadt Delémont unterzeichnet mit dem TPR einen Kontrakt, der dem Theater eine jährliche Subvention von Fr. 10 000.— garantiert.
Oktober. «Der militärische Liebhaber» (L'Amant militaire), Eigenkreation des TPR nach einem Stück von Carlo Goldoni.
Von dieser Produktion wird später ein ausführliches, reich illustriertes Buch herausgegeben, ein Inszenierungsprotokoll in Art der Brechtschen Modellbücher, dazu ein Arbeitsbericht über die ersten 15 Jahre TPR (L'Amant militaire, d'après Goldoni, la 27e mise en scène de l'histoire du Théâtre Populaire Romand, 1961–1976).

1974
Januar. Der Kanton Bern sieht eine jährliche Subvention von Fr. 70 000.— für das TPR vor.

Juni. 4. Biennale in La Chaux-de-Fonds zum Thema Animation:
Zahlreiche Workshops, Vorstellungen von Schul- und Amateurgruppen aus der Region.
November. «Maria Magdalena» von Franz Xaver Kroetz in Delémont.

1975
Mai. «Der Drache» von Jewgenij Schwarz. Dieses moderne russische Märchen wird in der gleichen Fassung für Kinder, Jugendliche und Erwachsene gezeigt. Am gleichen Tag «Entdeckung» (Découverte), Kollektivstück des TPR für Kinder zwischen vier und sieben Jahren.
Juni. Charles Joris erhält von der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur den Hans Reinhart-Ring verliehen: die Auszeichnung für hervorragende Leistungen am Theater.
Oktober. «Le Corbusier, der Erbauer» (Le Corbusier – Le Bâtisseur) und «Bahnhof Corbusier» (Gare au Corbu) – zwei Stücke aus dem Leben und Werk des in La Chaux-de-Fonds geborenen Le Corbusier werden vom TPR erarbeitet nach Forschungen zur Problematik der Städteplanung und der Architektur des 20. Jahrhunderts.

15 Jahre TPR – Beginn einer neuen Aera

1976
August. Kirmes zum 15jährigen Bestehen des TPR. Ein Höhepunkt ist erreicht, eine neue Aera beginnt.
September. 5. Biennale in La Chaux-de-Fonds zum Thema: «Das Theater für Kinder und Jugendliche». Das TPR beschliesst, seine speziell auf Jugendliche zugeschnittenen Produktionen für einige Zeit zu unterbrechen, dafür vermehrt schweizerische und ausländische Truppen einzuladen und die Animationen in den Schulen zu intensivieren.
Oktober. «König Lear» von William Shakespeare. (1.Version). Ein alter Traum des TPR wird wahr! Zum ersten Mal in seiner Geschichte erlaubt sich das TPR eine Probenzeit von sechs Monaten.

1977
Februar. «König Lear» von William Shakespeare (2. Version). Grosser Erfolg, das TPR wird anlässlich seiner Tourneen auch in der deutschen Schweiz bekannt und fast schlagartig berühmt.

William Shakespeare: «Le Roi Lear» (1976)
Jean-Vincent Brisa, Philippe Morand, Guy Touraille, Anne-Marie Jan, Jacqueline Payelle, Bernard Born, Danièle Klein
(Foto: Maryvonne Berberat, La Chaux-de-Fonds)

William Shakespeare: «Le Roi Lear» (1976)
Carlo Brandt, Charles Joris, Claude Thébert, Guy Touraille, Bernard Born, Anne-Marie Jan, Jacqueline Payelle, Danièle Klein
(Foto: Maryvonne Berberat, La Chaux-de-Fonds)

William Shakespeare: «Le Roi Lear» (1976)
Pierre Spadoni, Claude Thébert
(Foto: François Bertin, Grandvaux)

1978
Mai. «Der Packesel» von John Arden.
Juni. 6. Biennale in La Chaux-de-Fonds: «Der Schauspieler und die dem Theater verwandten Künste».
Die gegenseitige Beeinflussung wird zu einem Thema, das das TPR immer intensiver beschäftigt.

1979
April. Maiakowski-Abend, eine Montage aus Werk und Leben des russischen Dichters.
Oktober. «Der gute Mensch von Sezuan» von Bertold Brecht.
November. «Die Geschichte vom Soldaten», ein Ramuz/Strawinski-Abend in Zusammenarbeit mit der Orchestergesellschaft Biel.

1980
November. «Die Prinzessin Brambilla» nach dem Roman von E.T.A. Hoffmann. Lebhafte Kontroversen von seiten des Publikums.

1981
Juli. Die Legislative der Stadt La Chaux-de-Fonds bewilligt die Kredite für Kauf und Renovation des Beau-Site (einer Villa, in welcher das TPR sich schon öfters eingemietet hatte), aber noch fehlt eine grosse Summe, die es dem TPR ermöglichen würde, das Beau-Site nach seinen Vorstellungen einzurichten und damit endlich ein eigenes Haus für alle seine Aktivitäten zu haben.
Oktober. «Sophonisbe» von Pierre Corneille; zum ersten Mal wagt sich das TPR an eine klassische französische Tragödie.

Zusammenfassung: 1. 8. 1961–31. 7. 1981

46 Stücke wurden in 3167 Vorstellungen vor total 752 713 Zuschauern gezeigt.
Seit 1968 hat das TPR schweizerische und ausländische Truppen nach La Chaux-de-Fonds eingeladen: 628 Vorstellungen – organisiert und finanziert vom TPR – sind dabei gezeigt worden.

Arbeitsaufwand für Animationen am Beispiel des Jahres 1980:
1320 Stunden Animation für 713 Teilnehmer in 39 Schulgruppen und 19 Gruppen ausserhalb der Schulen. Im gleichen Jahr hat das TPR Fachleuten und Publikum zahlreiche Weiterbildungskurse angeboten, die durch die eingeladenen Künstler an der 7. Biennale in La Chaux-de-Fonds animiert worden sind.

Örtliche Prioritäten des Wandertheaters TPR:

1. La Chaux-de-Fonds als Ausgangspunkt: Basis, an der die Stücke erarbeitet werden;
2. Die Region: Jura, Neuenburg, Bern als eigentliches Gebiet des TPR;
3. Die welsche Schweiz: regelmässige Gastspiele;
4. Die ganze Schweiz, weil das TPR nicht «nur» ein welsches, sondern auch ein Schweizer Theater ist;
5. Die francophone Welt: Frankreich, Belgien (ab und zu);
6. Ausland: Festivals (z. B. Berlin), Tourneen (z. B. Mexiko);
   diese Aktivitäten sind möglich, erfreulich, aber nicht notwendig.

Zusätzlich zu den Inszenierungen erarbeitete das TPR schliesslich noch kleinere «Spectacles d'animation». Das TPR versteht darunter eine ganze Anzahl von Experimenten, die häufig Antwort sind auf Anfragen oder die ein grosses Stück einführen. Der technische Apparat bleibt klein, man kann ohne Lastwagen an irgendeinem Ort spielen, die Vorbereitungszeit ist kurz, manchmal wird ein solches Spektakel nur einmal gezeigt. 1963: Schauspieler singen; 1968: Theorie des epischen Theaters von Brecht; 1974: Afrikanische Gedichte usw.

4. Eine Spielplananalyse

Vergleicht man den Spielplan eines Stadttheaters mit dem des TPR, so werden gleich zwei grosse Unterschiede sichtbar: beim Stadttheater werden pro Spielzeit im Schnitt ein rundes Dutzend Stücke aufgeführt, beim TPR im Maximum vier Stücke pro Jahr, in den letzten Jahren sogar nur ein Stück.
Das TPR ist ein Wandertheater; es kann ein Stück an vielen Orten zeigen, was aber nicht heisst, dass es nur ensuite spielt. Häufig werden Stücke wieder aufgenommen, alternierend mit der neusten Produktion gespielt. Wenn man so will, könnte man das eine Mischung von Ensuite- und Repertoire-Theater nennen.

Wie entsteht ein Spielplan?

Beim Stadttheater entsteht der Spielplan – in der Regel – im Gespräch zwischen Direktor und Dramaturg, beim TPR entscheidet das Kollektiv.
Jeder liest Stücke, schlägt sie vor; man liest gemeinsam, diskutiert. Allmählich schälen sich Vorstellungen heraus, werden konkreter, das neue Projekt ist geboren. Vielleicht auch nicht. Manche Projekte hat das TPR lange mit sich herumgetragen, bevor sie Realität wurden. Immer aber ist es ein langer Prozess, immer sind die Grundvoraussetzungen, dass man Theater für eine Region macht, dass man nie bei einer Richtung verharrt, immer Neues ausprobiert.
Das Wort «hinterfragen» hat im deutschen Sprachgebrauch oft etwas Hochgestochen-Intellektuelles an sich, ist zum Modewort geworden. Beim TPR taucht dieses Wort auch immer wieder auf, hier aber entspricht es einer Aversion gegen jedes einmal gefundene Programm, gegen jede Art von Etikettierung.
«Analysen, Definitionen mögen für andere wichtig sein, für uns sind sie es nicht. Wichtig ist nicht einmal, welches Stück wir wählen, sondern was wir dazu zu sagen haben, und das ist jedes Mal eine andere Geschichte».
Warum freilich eine Geschichte, ein Stück gewählt wird, das ist minutiös in den Programmbüchern des TPR festgehalten. Das sind keine Programmhefte mehr, wie wir sie üblicherweise kennen mit Besetzungsliste und einigen mehr oder weniger klugen Artikeln. Die Programmbücher des TPR sind wahre

Fundgruben; da werden Arbeitsprozesse nachgezeichnet, da wird das ganze Stück – meist bearbeitet durch das TPR – abgedruckt.
Schon früh in der Geschichte des TPR wurden Vorpremieren durchgeführt, die zu lebhaften Debatten Anlass gaben, beim Publikum wie bei den Schauspielern. Fast alle Schultheaterstücke sind nach diesen Erfahrungen mit Lehrern und manchmal auch mit Schülern erarbeitet worden.
Und schliesslich sind die Stücke auch nach der Premiere nicht abgeschlossen, ein für allemal in eine Form gegossen. Häufig haben sich Stücke bei der Wiederaufnahme geändert, manche haben nie ihr endgültiges Gesicht gefunden.

Spielplananalyse 1961–1976

In diesen 15 Jahren sind vier grosse Richtungen ersichtlich:
- Stücke welscher Autoren und Eigenproduktionen
- Stücke zeitgenössischer Autoren
- Klassiker
- Theater für Kinder und Jugendliche

Vor allem in der Anfangszeit war das TPR bestrebt, Stücke welscher Autoren zu spielen unter der Bedingung, dass die Stücke auf einfache und direkte Weise die Probleme unserer Zeit angehen und theatralisch sind. Diese Spielplanpolitik ergab sich ganz natürlich aus dem Wunsch heraus, ein Publikum zu finden in der Bevölkerung, die aus Bauern, Handwerkern, Arbeitern und Fremdarbeitern besteht. So sind denn auch gleich zwei Stücke dem Fremdarbeiterproblem gewidmet («Die doppelte Wanderung des Job Cardoso» von Pierre Halet und «Das Dossier Antonio Salvi», ein Kollektivstück des TPR). Häufig wurde eng mit den Autoren gearbeitet, und schon 1964 begann – fast zwangsläufig – die kollektive Erarbeitung von Stücken, zu einer Zeit, wo solche Arbeitsmethoden noch völlig unbekannt waren in der Schweiz.
Das TPR berichtet, dass der Wunsch dazu von den Zuschauern kam, dass sie vorschlugen, Themen von heute aufzunehmen und so auf die Bühne zu trans-

ponieren, dass sie sich selbst erkennen können und auch spüren, dass die Schauspieler selbst die Geschichte, die sie zeigen, erlebt haben.
Alle Kollektivstücke basieren auf dokumentarisch erarbeiteten Recherchen und einem weiten Improvisationsspielraum.
Natürlich entdeckte man bald, dass nicht nur Stücke, die das Hier und Jetzt der Romandie betreffen, für das TPR wichtig sein könnten, dass es übergeordnete Themen gibt, und schliesslich wagte man sich auch an Klassiker.

Klassiker: ja oder nein?

Im Programmheft zu «Ruzzante» (1969) stellte sich das TPR die Frage, ob es als populäres Volkstheater berechtigt sei, auch Klassiker aufzuführen. Ich gebe Frage und Antwort leicht gekürzt wieder:
«Darf ein Theater wie das TPR keine Klassiker spielen? Verrät es damit seinen Anspruch, ein aktuelles Theater zu sein oder schlimmer noch: vergrault es nicht gerade diejenigen, die es ins Theater ziehen will? Diejenigen nämlich, die Angst haben, mangels literarischer und historischer Kenntnisse einen Klassiker nicht zu begreifen? Im Repertoire der Klassik gibt es erstaunlich frische Werke, einen Ton, der geradezu modern anmutet, weil diese Stücke auf Fragen des Jetzt und Hier antworten. Diese Stücke geben nicht nur Aufschluss über die Zeit, in welcher sie geschrieben wurden, sondern auch auf unsere Zeit werfen sie ein neues Licht. Wir haben heute so viele Möglichkeiten formaler Art, sie neu, auf unsere Weise auszudrücken. Diese Werke wurden niemals so gespielt, wie wir sie heute spielen, und sie werden niemals mehr so gespielt werden. Man darf doch nicht vergessen, dass das heutige Theater seine Wurzeln in der Vergangenheit hat, wir müssen sie wiederbeleben. Und in diesem Sinn ist das Spielen von Klassikern ein Bestandteil des modernen Theaters».

Theater für eine Region

Und schliesslich das Theater für Kinder und Jugendliche. Auch hier hat das TPR – wie bei der kollektiven Erarbeitung von Stücken – Pionierdienste in der Schweiz geleistet.

Als erstes hat es – sieht man einmal ab von den mehr berüchtigten denn berühmten Weihnachtsmärchen der grossen Bühnen – professionelles Theater für Kinder gemacht.
Im Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur 1979 «Theater für Jugendliche in der Schweiz» hat Joris selbst ausführlich die Arbeit für Jugendliche dargestellt (Seiten 105–110). Bleibt hier also nur festzuhalten, dass auch diese Arbeit, die das TPR rund zehn Jahre intensiv beschäftigte, wiederum im Bedürfnis des TPR verankert ist, ein Theater für die Region, für ein Publikum aus allen Schichten und jeden Alters zu machen, systematisch über Jahre hinweg zu arbeiten, ein Publikum heranzuziehen, das vielleicht – eine Utopie? – das Theater als das begreift, was dem TPR so wichtig ist: als Bestandteil des Lebens, nicht als Luxus, sondern als Notwendigkeit.
Nach 1976 hat das TPR zwar eine Pause eingelegt im Erarbeiten von Stücken für Jugendliche, das heisst aber nicht, dass es die Jugendarbeit aufgegeben hat. Im Gegenteil, die Animationen, über die noch zu sprechen sein wird, sind kontinuierlich weitergetrieben worden.

Spielplanphase 1976–1981

Was hat sich geändert?
Joris: «Von 1961–1976 war das TPR Tag für Tag damit beschäftigt, seine Existenz zu bestätigen, nachzuweisen, dass es nützlich, nötig, fruchtbar, überhaupt möglich war. Die materiellen Schwierigkeiten waren so gross, dass sie uns allmählich als Ausrede dienten. Wir sagten: Shakespeare dürfen wir nicht aufführen, weil wir zu wenig Schauspieler haben, weil die Schauspieler vielleicht nicht gut genug sind, weil wir zu wenig Geld haben, weil wir zu wenig Zeit zum Probieren haben, weil, weil, weil...
Wir sind gar nicht erst an die Grenzen des Möglichen gegangen, wir haben uns immer wieder hinter einem Alibi verschanzt, haben immer wieder nach der Rechtfertigung gesucht, warum wir Theater machen.
1976 aber haben wir begriffen, dass wir trotz aller finanziellen Miseren, trotz totaler Krisen erreicht haben, dass es uns gibt, dass wir nötig sind.

Zu diesem Zeitpunkt hätten wir aufhören können. Wir hätten unser Theater anderen Leuten überlassen, hätten etwa nach Berlin gehen können. Wir haben beschlossen zu bleiben. Etwas haben wir nämlich nicht ausprobiert: Wir haben zwar unsere sozio-ökonomische Berechtigung nachgewiesen, nicht aber unsere künstlerische. Seit 1976 versuchen wir, ein Theater zu machen, das auch künstlerischen Massstäben genügt.»

Was lag damals näher, als sich der Herausforderung Shakespeare zu stellen? Das TPR verwirklichte seinen alten Traum, «König Lear» aufzuführen und dafür sechs Monate lang zu proben. Die Lektüre dieses Programmbuches (Shakespeare: Le Roi Lear, Repertoire N° 31, TPR) ist höchst aufschlussreich. Minutiös sind die einzelnen Phasen der Probenarbeit aufgezeichnet, die Änderungen geschildert, die etwa das Bühnenbild und der Einbezug der Musik in die Inszenierung im Lauf der Arbeit erfuhren, die Recherchen und Übersetzungsarbeiten dokumentiert, die Improvisationsübungen beschrieben, kurz: nachgezeichnet, wie aus der Legende des alten Lear ein Theaterstück des TPR entstand. Hier sei nur ein Abschnitt aus dem Programmbuch wiedergegeben, in dem Charles Joris seine Aufgabe als Regisseur präzisiert:

«Der Regisseur kommt nicht mit einer fertigen «Vision» ins Theater, die dann nur noch durch die Schauspieler auszuführen ist. Er betrachtet vielmehr seine Aufgabe darin, zu stimulieren und die schöpferische Kraft jedes einzelnen Schauspielers hervorzulocken.

Probieren, das heisst nicht eine bereits vorgefasste Meinung zu wiederholen, sondern auf die Probe zu stellen. Es gibt immer mehrere Möglichkeiten – wenn es überhaupt eine «richtige» gibt, dann nur aufgrund aller ausprobierten und wieder verworfenen.

Das Wichtigste ist die Kraft des Schauspielers, der im «König Lear» die schreckliche Frage stellt: Wird einmal ein Mensch geboren werden, ohne über dieses grosse Theater von Narren zu weinen?

Die Antwort des Schauspielers ist die Freude am Spiel. Eine tiefe Freude, die Fragen nicht ausweicht, die im Gegenteil die Widersprüchlichkeiten und die Ambivalenzen unseres Lebens aufs deutlichste zu veranschaulichen sucht.»

Die Wurzeln des Theaters

Nach «König Lear» folgten «Der Packesel» (1978), «Der Gute Mensch von Sezuan» (1979), «Die Prinzessin Brambilla» (1980) und als neueste Produktion jetzt «Sophonisbe» von Pierre Corneille (1981).
Immer mehr intensiviert das TPR seine Anstrengungen, den Wurzeln des Theaters näherzukommen; der Dramaturgie, der Choreographie, dem Büh-

John Arden: «L'Âne de l'Hospice» (1978)
Claude Thébert, Maryvonne Joris, Dominique Gay, Jacqueline Payelle, Anne-Marie Jan, Jacques Zwahlen, Charles Joris, Eve Lo-Ré, Bernard Born
(Foto: Hans-Peter Siffert, Zürich)

Bertolt Brecht: «La Bonne-Âme de Se-Tchouan» (1979)
Jacqueline Payelle, Patrice Mugny, Anne-Marie Jan, Claude Thébert, Maryvonne Joris
(Foto: Daniel Vittet, Genève)

E.T.A. Hoffmann: «Princesse Brambilla» (1980)
Yves Raeber, Liécane, Jacqueline Payelle, Pierre Spadoni
(Foto: Pierre-Luigi Zaretti, Neuchâtel)

nenbild im Sinne eines Zusammenspiels von Zuschauern und Schauspielern wird immer mehr Beachtung geschenkt.
Gerade die jüngste Premiere des TPR ist ein gutes Beispiel dafür. Statt sein 20jähriges Jubiläum zu feiern, hat das TPR die Erprobung neuer Wege konsequent weitergeführt. Corneilles Stoff, die Machtkämpfe zwischen Imperien und Königen, wäre früher als zu elitär verworfen worden. Heute sieht das TPR seine Aufgabe auch darin, die alte französische Theatertradition, das Erbe, wiederaufzusuchen und neu zu beleben.
Anders als etwa die Comédie Française, die zwar die bekannteren Stücke von Corneille aufführt, sich als Gralshüterin der Tradition sieht und doch nur «ein schlechtes Museum ist» (Joris), will das TPR nachweisen, dass Corneille uns auch heute viel zu sagen hat.
Joris: «Andere Theater führen heute Stücke über Drogen, über Arbeitslosigkeit auf. Das haben wir zu unserer Zeit mit entsprechenden Themen auch gemacht.
Heute finden wir es spannender und wichtiger, eine Geschichte von Corneille auf das hin zu untersuchen, was sie uns heute gibt, als dem Irrtum anzuhängen, nur heutige Stücke in heutiger Sprache wären aktuell. Wir glauben fest daran, dass gerade in Corneilles «Sophonisbe» viel von dem vorhanden ist, was uns jetzt angeht.»
Schliesslich will das TPR eine Lücke schliessen. Im Lauf der Zeit hat die Truppe viele Erfahrungen im Körperausdruck gewonnen; in seinen artistischen, mimischen Fähigkeiten ist es den meisten Theatern voraus. Aber die Sprache, der Ausdruck geschriebener Poesie ist zu kurz gekommen. Corneilles Sprache, seine Alexandriner, sind eine ganz neue Herausforderung für das TPR.
Das TPR ist ein grosses Wagnis eingegangen, und das Wagnis hat sich gelohnt. Alle szenischen Aktionen sind aufs Äusserste reduziert, die schwarze Bühne, die schwarzen Kostüme, das warme, sehr präzis eingesetzte Licht, die wenigen Requisiten, alles zielt darauf hin, die Sprache in den Mittelpunkt zu stellen. Und diese Sprache wird nicht zelebriert sondern gelebt; Brückenschlag vom Damals zum Heute.

5. Das Ensemble

Das Ensemble des TPR besteht aus 25 Mitgliedern: zwölf Schauspielern; der künstlerischen Leitung, bestehend aus Direktor, Bühnenbildner, Dramaturg und Musiker; der Administration, bestehend aus einer Leiterin des künstlerischen Betriebsbüros, einer Sekretärin, einer Sekretärin mit Buchhaltungsaufgaben, einer Verantwortlichen für das Schultheater; der «régie technique» (dieser Ausdruck existiert nicht im deutschen Sprachgebrauch), bestehend aus einem «technischen Regisseur», einem Beleuchter, einem «Tonregisseur», der auch für die Fahrzeuge verantwortlich ist, einem Kostümbildner und einer Graphikerin. Vier der Mitglieder sind nur teilzeitig angestellt.
Bei aller Sympathie und gemeinsamem Ziel war das TPR von Anfang an nie ein kleines Grüppchen von Sektierern, das das höchste der Gefühle darin sah, Schlafsack an Schlafsack in Gottes freier Natur zu kampieren.
Aus dem Bericht über die erste Spielzeit, den «heroischen» Anfang: «Wir legen keinen besonderen Wert darauf, ein mehr als bescheidenes Leben in der Kommune zu führen, und wir predigen auch kein Zurück zur Natur. Wir wollen lediglich unseren Beruf ausüben und dafür bezahlt werden, das ist alles.»
Auch wenn ich bei jedem meiner Besuche das Gefühl hatte, einer homogenen Gruppe zu begegnen, die locker und konzentriert, mit Spass und Ernsthaftigkeit an der Arbeit ist, darf man sich keinen Illusionen hingeben; hier wie anderswo hat es Probleme und Reibungspunkte gegeben, zumal sich hier alles – auch wenn man längst nicht mehr in der Kommune lebt – auf viel kleinerem Raum abspielt als etwa bei den grossen Stadttheatern.
Eine ernsthafte Krise gab es 1971. Fünf Schauspieler verliessen unter Protest das TPR; sie fanden die Direktion autoritär, beklagten eine zunehmende Bürokratisierung, fanden ihre Arbeit zu wenig politisch, waren überlastet und hatten die Hoffnung auf ausreichende Subventionen aufgegeben.

Der Kollektivgedanke als Motor

Das TPR, und hier müsste man eigentlich sagen, Charles Joris und die wenigen, die fast seit Anbeginn dabei sind wie der Schauspieler Guy Touraille (seit 1963), haben sich nicht entmutigen lassen, haben weiter gemacht und finden es

wohl auch natürlich, dass gerade bei einem solchen Theater mit seinen grossen Ansprüchen an jeden einzelnen, Mitarbeiter kommen und wieder gehen.
Entscheidend ist der Kollektivgedanke, die Überzeugung, dass es nur klappt, wenn jeder aus seinem Fähigkeitsbereich das beiträgt, was er kann, wenn aus allen Vorschlägen zusammen ein Produkt entsteht, hinter dem alle stehen können.
Ich versuche, Joris zu provozieren, ob nicht doch viele Vorschläge von ihm kommen? Joris weist solche «Urheberschaften» kategorisch von sich: «Es ist doch völlig egal, von wem eine Idee ausgeht; eine Idee kann von Kollegen geboren worden sein, die längst nicht mehr bei uns sind, aber heute, jetzt, haben wir plötzlich Lust darauf, nehmen sie auf; es kann sein, dass ein anderes Theater ein Stück spielt, das uns interessiert, aber wir werden es nicht deshalb spielen, weil die anderen es spielen, sondern weil wir jetzt für uns das Gefühl haben, es wäre richtig. Woher kommen Ideen? Sie können in der Luft liegen, man kann es nicht orten und vor allem: es ist komplett gleichgültig, warum und woher sie kommen, Hauptsache, alle haben Spass dran und wollen es machen».
Es ist wieder einmal ganz einfach: das TPR macht Kollektivtheater, weil es möglichst viele Beteiligte an einer Produktion haben will und möglichst wenig Nur-Ausführende.

Gespräch mit dem Beleuchter Géza Vadas

(Géza ist seit 1974 dabei; er kam als ausgebildeter «ingénieur en technique électronique» – HTL – zum TPR).
Ich treffe ihn mittags beim Einrichten der Beleuchtung für die neueste Produktion «Sophonisbe». Er nimmt mich mit zu sich nach Hause. Während des Essens, mit Frau und Kind, entspinnt sich zunächst etwas mühsam ein Gespräch.
Ich frage ihn, unkonzentriert: «Sind Sie fasziniert vom Theater?».
Er, trocken: «Nein».
Dann erzählt er von der Arbeit am letzten Stück, der «Prinzessin Brambilla», wie es Probleme mit der Technik gab, wie die Technik Überhand nahm, Panik entstand.

Pierre Corneille:
«Sophonisbe»
(1981), bisher letzte
Produktion des TPR
Liécane, Sara Maurer
(Foto: Leonardo Bezzola,
Bätterkinden)

Die jetzige Arbeit ist ganz anders, für einmal wird der Text nicht umgearbeitet, man kann in Ruhe einrichten, das Bühnenbild steht fast einen Monat vor der Premiere, die Kostüme sind an diesem Morgen bereits fertig geworden. Géza kann die verschiedenen Beleuchtungspositionen ausprobieren, während die Schauspieler ihr Training haben, am Nachmittag schaut er bei den Proben zu, korrigiert die Lichteinstellungen, am nächsten Morgen arbeitet er weiter.

Keine Nachtarbeit, keine Hetze für einmal.

Das ist Luxus, wohlverstanden kein finanzieller Luxus, aber ein Luxus der Zeit, Zeit, alles ausprobieren zu können.

Wie kam man auf das Corneille-Stück?

«Jeder machte Vorschläge, wie üblich. Am Anfang war Corneille nur als Sprachübung für die Schauspieler gedacht. Ich war unsicher, hatte zuerst gar keinen Zugang zu Corneille. Dann, als sich das Projekt immer mehr konkretisierte, bekam ich Spass daran. Mich reizte die Fragestellung: wie kann man das Publikum für ein solches Stück interessieren, wie kann ich als Mitarbeiter des TPR und Beleuchter den Zuschauer an «Sophonisbe» heranführen?

Das Wichtigste ist ja, dass sich der Zuschauer ganz auf die Sprache konzentriert – wie kann ich das durch Beleuchtung unterstützen?

Ich habe drei riesige Masten gebaut, an denen die Scheinwerfer hängen – die Gesichter und ihre Umgebung müssen gut herauskommen, aber nicht in Art von Effektlichtern.»

Spätestens jetzt merke ich, dass hier nicht (nur) ein Techniker spricht, dem zwar sein Fachgebiet Spass macht, der aber im übrigen mit Theater nicht allzuviel anfangen kann.

Ich frage nochmals: «Was bedeutet Ihnen das Theater?»

«Es gefällt mir.» Auf mein Erstaunen: «Ja, aber es «fasziniert» mich nicht. Faszination, das ist etwas Nebulöses, etwas, zu dem man aufschaut. Das ist nicht unsere Art, Theater zu machen. Bei uns ist es viel einfacher, das TPR lebt sein Leben; die Bilanz, von allem, was wir tun, das sind immer wir.»

Ich erhalte eine Lektion, die mich nachdenklich stimmt. Hier wird Theater in umfassender Weise verstanden, kein Wunderland tut sich auf, noch übt man mehr oder weniger gerne einen Job aus. Theater ist Bestandteil des Lebens wie Essen und Trinken. So einfach ist das.

Mitbestimmung

Eigentlich bräuchte man keine Worte darüber zu verlieren; für ein Theater, das so stark aus dem Kollektivgedanken heraus lebt, muss Mitbestimmung ein selbstverständlicher Faktor sein. Höchstens könnte man fragen, wie diese Mitbestimmung im täglichen Leben aussieht.

Der Schauspieler Yves Räber stimmt mir zu: «Hier ist Mitbestimmung etwas ganz Normales. Man ist längst über das Stadium hinaus, wo jeder meint, über alles reden zu können und reden zu müssen und das dann als Mitbestimmung definiert. Das ist doch nur ein enormer Zeitverlust. Hier übernimmt jeder, was er kraft seines Aufgabenbereichs kann. Mich interessiert doch nicht, was im Büro läuft, sondern nur, dass es läuft. Ich bin Schauspieler, meine Kollegin ist Sekretärin; ich bin für meinen Bereich verantwortlich, sie für ihren. Natürlich heisst das nicht, dass wir nicht immer wieder alle zusammenkommen, gemeinsam Projekte besprechen, diskutieren, aber das läuft alles ganz ruhig ab. Jeder hört jeden an im Vertrauen darauf, dass der andere auch Bescheid weiss.

Ein Beispiel aus der Probenarbeit: Joris bringt klare theoretische Vorstellungen von dem, was er will, ich als Schauspieler mache die praktischen Vorschläge.» Mitbestimmung als ganz normaler Vorgang, ohne die oft alemannische Mitbestimmungsverkrampfung.

Fazit von Yves: «Je grösser die Autonomie jedes einzelnen ist, desto stärker ist auch die Produktion.»

Joris wird später, fast en passant, hinzufügen, dass natürlich auch das TPR heisse Diskussionen um die Mitbestimmung gekannt hat, dass dies wohl ein Prozess ist, der gelernt werden muss und auch immer wieder abhängig ist von jedem einzelnen.

Die Weiterbildung der Schauspieler

Die Frage der Aus- und Weiterbildung der Schauspieler ist schon immer ein wichtiges Thema beim TPR gewesen; von Anfang an hat es postuliert, dass gerade in einem Theater, das sich ständig überprüft, auch die Ausbildung nicht einfach mit dem Ende der Schauspielschule – wie immer sie auch strukturiert sein möge – aufhören kann.

Aber vor allem in der 2. Phase des TPR, seit der intensiven Arbeit an «Lear», beschäftigt sich das TPR noch dringlicher mit der Frage der Ausbildung. Dienten die Körper- und Sprechübungen in den ersten Jahren vor allem einem Fitnesstraining der Schauspieler, so will das TPR heute auf der Suche nach den Wurzeln des Theaters auch nach den Wurzeln der Ausbildung forschen.

Immer weniger ist das TPR von den westlichen Ausbildungspraktiken überzeugt, immer mehr sucht es bei der östlichen Theatertradition Zuflucht. Dort findet es eine Tradition, die präzis strukturierte Ausdrucksformen kennt, eine Selbstdisziplin und Konzentration, die es in diesem Ausmasse bei uns vielleicht nie gab oder die dann, arg verschüttet, vergessen ist.

Das TPR leistet sich den Luxus, Fachleute zu engagieren, die der Truppe regelmässig zur Verfügung stehen. In den Oktoberwochen, in denen ich das TPR besuche, ist jeweils vormittags Unterricht.

Das Weiterbildungsprogramm umfasst momentan: Musiktheorie, Gesang, Instrumentalmusik, Tai-chi-chuan, Tanz und Bewegung sowie Kampfspiele.

An einem Morgen schaue ich dem zweistündigen Training im Fach «Kampfspiele» (arts martiaux) zu:

Nach Lockerungs- und Entspannungsübungen wird mit kurzen Stöcken Angriff und Verteidigung geübt. Die Waffe dient als Verlängerung des Armes und muss ganz gerade von der Mitte des Körpers herkommen.

Weiterbildung der Schauspieler: Konzentrationsübung/Kampfspiele (1980)
Liécane
(Foto: François Bertin, Grandvaux)

Immer wieder greifen die drei Lehrer korrigierend ein: «Nein, keine verhuschten Bewegungen, das kann gleich vom Gegner ausgenützt werden, so, ganz klar und direkt.» Der Kampf wird stilisiert, verliert das Brutale, wird fast zum Tanz, zu einem ästhetischen Ausdrucksmittel.

Am Nachmittag schaue ich einer Probe von «Sophonisbe» zu. Joris ist nicht zufrieden mit einer Schauspielerin: «Du machst zuviele Schnörkel, du gehst rauf und runter mit der Stimme. Die Geschichte, die du gerade erzählst, ist nicht privat, sie geht uns alle an. Erzähl sie uns ganz einfach, es sind vier Strophen und dann Punkt.»

Mir fällt die Übung vom Vormittag ein – dort die Stöcke, die gerade gehandhabt werden müssen, hier die Sprache, die direkt aus dem Körper kommen soll – Parallelen, ohne dass jemand darauf zu sprechen käme.

Ausbildung nicht (nur) als Selbstzweck, sondern immer umsetzbar für die Produktionen.

Noch direkter ist die Arbeit mit einer Gesangslehrerin. Für die Corneille-Produktion ist alles auf Sprache konzentriert. Wie schafft man es, stundenlang auf der Bühne zu stehen und zu sprechen, ohne dass man sich verkrampft, der Stimme Gewalt antut, ohne dass sich die Zuschauer anfangen zu langweilen? Es gibt nur wenige Gänge in dieser Inszenierung, also muss die Bewegung aus der Stimme kommen, muss eine Konzentration erreicht werden, die Entspannung wie Spannung ermöglicht. Die Lehrerin übt mit jedem einzelnen Schauspieler, hilft ihm beim Erlernen der Atemtechnik, der Lockerung.

Vor allem Joris befasst sich engagiert mit dem Problem der Ausbildung; weit über die momentane Umsetzbarkeit stellt er sich immer wieder die Frage: wofür bilden wir Schauspieler aus, für welches Theater, welches Publikum? Anlässlich der letzten Biennale hat es lange Debatten gegeben; die Notwendigkeit, eine neue Theaterethik zu formulieren, wird augenfällig.

Hier nur soviel: das TPR versteht sich bei aller intensiven Forschung auf diesem Gebiet nie als Laboratorium, sondern will die Arbeitsprozesse immer auch für das Publikum einsehbar machen.

Weiterbildung der Schauspieler: Kampfspiele (1980)
Maryvonne Joris, Dominique Bourquin
(Foto: François Bertin, Grandvaux)

Nachwuchs

Herausforderungen und Möglichkeiten beim TPR sind gross. Gibt es viele Bewerber, die zum Ensemble stossen wollen? Anne-Marie, Schauspielerin, seit 15 Jahren beim TPR: «Ich glaube, es liegt ein ganzes Dossier von Bewerbungen auf dem Schreibtisch von Charles. Die Art und Weise, wie wir hier arbeiten, auch die Ausbildungsmöglichkeiten, ziehen viele an. Es kommen immer wieder Leute, die mal eine Woche bei uns hereinschauen, schnuppern. Aber dann schrek-

ken halt doch sehr viele wieder zurück. Die Gründe dafür sind einfach: wir sind weit weg von den grossen Zentren, es ist sehr viel Arbeit für sehr wenig Geld und dazuverdienen bei Radio und Fernsehen, das geht wegen der Distanzen meist nicht. Vor allem aber: beim TPR kann man nicht Star werden, das widerspricht ganz grundsätzlich unseren Vorstellungen von kollektivem Theater.»

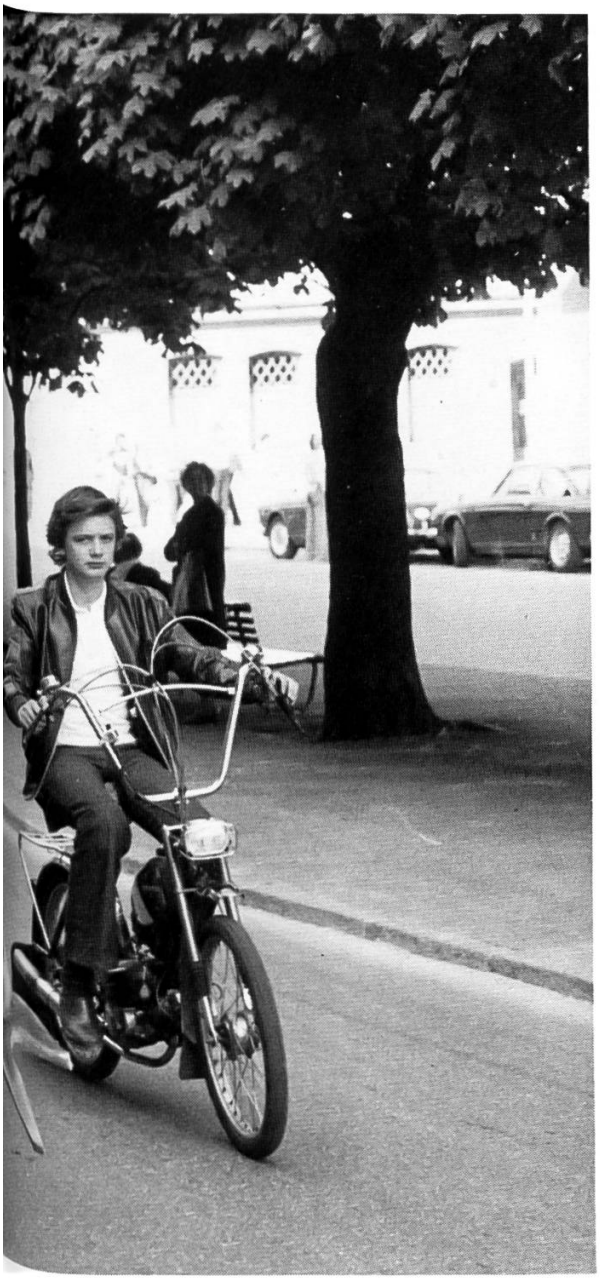
Das TPR wird übrigens immer wieder angefragt, ob es nicht auch Schüler bei sich aufnehme. Eine Zeitlang hat es junge Leute beschäftigt, diesen Versuch aber wieder abgebrochen, weil diese Eleven noch weniger Geld bekamen als die Mitglieder des TPR.

6. Was ist Animation?

Immer wieder taucht das Wort Animation auf, sei es in Dokumentationen, in Gesprächen, in Zeitungskritiken, immer wieder anders verstanden, anders interpretiert.
Allmählich gewinne ich den Eindruck, dass dieses Wort auf der einen Seite wohl die Arbeit der Schauspieler in Schulen und mit Laiendarstellern abdeckt, auf der anderen Seite aber alles bedeuten kann, ein Gummiwort ist.
Joris bestätigt mir lächelnd diesen Verdacht:
«Vor 15 Jahren gab es dieses Wort noch nicht; wir haben es geprägt, weil wir spürten, dass es viel zu beleben (animer) gäbe im Theater. Das hat sich dann eingebürgert und wird heute im ganzen französischen Sprachgebrauch benützt. Es ist zum Modewort geworden, es heisst alles und nichts. Für Euch, im deutschen Sprachraum, muss dieses Wort geradezu apokalyptisch sein!»
So gesehen ist natürlich auch der Spielplan eine Animation. Was geschieht aber daneben, darum herum?
Denn zweifellos, das Erarbeiten und Aufführen von Stücken in der ganzen Region ist nur ein Teil der immensen Arbeit, die das TPR leistet.
Will man das TPR als ein kulturpolitisches Konzept ansehen, vergleichbar einem Sonnenbild von Aktivitäten (ich übernehme dieses anschauliche Bild von Dieter Bachmann, der es 1979 in einem Aufsatz über das TPR im Tagesanzeiger-Magazin benutzte), so würde in der Mitte, als bewegliche Zentralsonne, das Theater stehen, darum herum das Planetensystem.
Zählen wir einmal die einzelnen Planeten auf:

Dokumentation

- Die Programmbücher, in denen die Inszenierungsarbeiten festgehalten werden.
- Das «Journal du TPR», eine eigene Hauszeitung, die achtmal pro Jahr erscheint und jeweils einem Thema gewidmet ist. Beispiele: März 1981 – Bilanz der 7. Biennale in La Chaux-de-Fonds; Mai 1981 – ein Thema aus dieser Biennale wird ausführlich besprochen: Aus- und Weiterbildung der Schauspieler; September 1981 – Rhythmus und Training des Schauspielers usw.



«4. Biennale von La Chaux-de-Fonds» (1974),
Strassenanimation
Philippe Morand
(Foto: Jean-Claude Frissung, Paris)

Die Biennale in La Chaux-de-Fonds, Festivals

- Die Biennale in La Chaux-de-Fonds ist jeweils einem bestimmten Thema gewidmet. Beispiel: die 6. Biennale 1978 war dem Thema «Der Schauspieler und die dem Theater verwandten Künste» gewidmet. Es wurde festgestellt, dass Musik, Gesang, Mimik, Tanz, die bildenden Künste immer häufiger Zuflucht nehmen zum Theater, Elemente dort aufnehmen, um sich neu zu beleben. Auf der anderen Seite empfinden Theaterleute ihrerseits ein Bedürfnis, von gewissen Techniken, von einer Ausbildung, die auf Tradition beruht, zu profitieren, um der Verarmung, die dem Theater mehr und mehr droht (unter anderem durch die Massenmedien) entgegenzutreten.
  Neben solchen theoretischen Auseinandersetzungen werden an den Biennalen immer auch Stücke gezeigt, Truppen mit ihren Produktionen eingeladen, Workshops werden veranstaltet, das Publikum wird weitestgehend in die Arbeit miteinbezogen.
  Ziel der Biennalen ist es, auf der einen Seite den Stand der heutigen Forschung und Arbeit zu dokumentieren, auf der anderen Seite alte, oft vergessene Traditionen – soweit sie fruchtbar sein können – zu neuem Leben zu erwecken.
- Teilnahme an Festivals im In- und Ausland, wie auch Zusammenarbeit mit auswärtigen Truppen. Kontakte mit der Presse, mit Radio und Fernsehen usw.

Animation

Die eigentlichen Animationen begannen mit Kindern und Jugendlichen und entwickelten sich immer weiter. Heute wird das TPR nicht nur eingeladen, um seine Stücke zu zeigen, sondern auch um Animationen durchzuführen, seien es Mini-Spectacles in Strassen und Bistros, Besuche in Schulklassen, Einführungen zu dem, was Theater ist, Einführungen zu Stücken, Werkstattgespräche und vieles andere mehr. Das TPR sagt von sich selbst, dass diese Animationen das «wahre Gesicht» des TPR zeigen, dass hier der Keim dessen, was für das TPR Theater bedeutet, hinausgetragen wird.

Seit 1972 reserviert das TPR seine Montage für die Animationen in- und ausserhalb von Schulen.
Das sieht dann etwa so aus:

«5. Biennale von La Chaux-de-Fonds» (1976), Parade des «Atelier musical»
Animation: Bob Jambé et Pierre Zürcher
(Foto: –)

Bericht des Schauspielers Yves Räber

14 bis 16 Uhr Arbeit in der 4. Klasse der Primarschule in Le Locle. Augenblicklich wird anhand von Robin Hood das Problem der Rechtsgleichheit im Mittelalter studiert mit dem Ziel, am Schluss ein Stück (es kann auch bloss eine Viertelstunde lang sein) aufzuführen.
Obwohl es den Mitgliedern des TPR nicht in erster Linie darum geht, fertige Resultate vorzeigen zu können, respektieren sie den Wunsch der Laien, am Ende der Arbeit eine Produktion zeigen zu können.

16.30 bis 19 Uhr Gymnasium in La Chaux-de-Fonds; es wird an einem Singstück gearbeitet. Diese Stunden sind Wahlfächer. Manchmal ist die Arbeit mühsam, plötzlich haben einige keine Lust mehr, die Gruppe fällt auseinander. Auch Yves hat Schwierigkeiten: «Ich bin doch kein Regisseur.» Deshalb hat es ihm Spass gemacht, als er vor einiger Zeit mit einer Lehrerin zusammenarbeiten konnte; sie übernahm die Regie, er war als Berater dabei.

Abends in Le Paquier, einem winzigen Ort, in dem sich wirklich Fuchs und Hase Gute Nacht sagen. Hier gibt es ein gut funktionierendes Laientheater. Die Leute haben Spass, sie würden auch Theater machen ohne die Animatoren des TPR. Aber Yves kann wichtige Funktionen erfüllen, die allen die Arbeit erleichtern. Der Leiter des Amateurtheaters beklagt sich zum Beispiel, dass die Leute zu spät zu den Proben kommen, manchmal auch etwas über den Durst getrunken haben. Hier hakt Yves ein – er versucht den Laien Disziplin beizubringen, macht Körperarbeit mit ihnen, Atmung, Konzentrationsübungen.

Ziel aller Animationen, sei es mit Kindern und Jugendlichen, sei es mit Erwachsenen, ist es, die Kreativität und Persönlichkeit der Beteiligten zu entwickeln, kollektive Methoden der Arbeit herauszufinden, eine spezifisch theatralische Form herauszuarbeiten, die der jeweiligen Gruppe am besten entspricht und gefällt. Es gibt keine Spezialisten für Animation; jeder Schauspieler, aber auch die anderen Mitglieder des TPR machen Animationen. Die Techniker beispielsweise werden angefragt, wenn ein neuer Theatersaal gebaut wird; sie halten Vorlesungen am Technikum. Auch sie stellen alle ihre Fähigkeiten in den Dienst der Region.

Animation mit Jugendlichen im kleinen Saal des TPR (1976)
(Foto: –)

7. Publikum und Presse

Zumindest in der näheren Umgebung von La Chaux-de-Fonds ist das TPR das einzige permanente professionelle Theater. Daneben gibt es allenfalls Gastspiele oder das Fernsehen…

Das TPR hat immer wieder die starke Verbundenheit mit der Region, mit seinem Publikum betont.

Kann man daraus schliessen, dass das TPR inzwischen eine eingeschworene Zuschauergemeinde hat?

Da das TPR zum Zeitpunkt dieser Arbeit mit den Proben zu «Sophonisbe» beschäftigt war, sich also nicht auf Tournee durch die verschiedenen Orte, in Wirtshäusern, Turnhallen, Gemeindesälen befand, habe ich selbst keinen Eindruck vom Publikum gewinnen können.

Joris stellt fest, dass das TPR wohl ein treues Publikum hat, dass dieses Publikum aber wechselt. In erster Linie sind es die Jungen, die sich für das TPR interessieren. Diese Jungen altern, werden bequem, etablieren sich, bleiben dem TPR zwar freundschaftlich verbunden, aber sie kommen nicht mehr so häufig zu den Vorstellungen. Also muss sich das TPR immer wieder ein neues Publikum, neue Junge heranziehen. Alles in allem kann man nicht sagen, dass sich das Publikum seit dem Bestehen des TPR wesentlich vergrössert hätte.

Es kommt natürlich auch ein anderer Umstand dazu, ein sozialer Faktor: in den letzten zehn Jahren sind viele Leute aus der Gegend abgewandert, die Uhrenkrise hat natürlich auch auf das TPR abgefärbt.

Und schliesslich – das scheint mir mindestens so wichtig: das TPR hat sich nie angebiedert, nie leichte, eingängige Kost angeboten, nie danach geschielt, was gut ankommen könnte. Es fordert sich selber immer wieder aufs neue, und damit fordert es natürlich auch immer wieder das Publikum, gibt ihm keine Chance, wohlig abzuschlaffen. Befragt, welche Stücke beim Publikum durchgefallen sind, meint Joris: «Eigentlich sind es nur zwei Stücke gewesen, die einen Schock beim Publikum ausgelöst haben. Das war einmal ‹Mann ist Mann› (1968) und jetzt vor kurzem ‹Die Prinzessin Brambilla› (1980). Diese Stücke wurden als Polemik aufgefasst, während beispielsweise ‹Die Kleinbürger› von Gorki (1967), eine doch wirklich böse Attacke gegen das miefige Kleinbürgertum,

überhaupt nicht als Provokation aufgefasst wurde, im Gegenteil, ein grosser Erfolg war. Ich glaube, es gibt einfach Zeiten, in denen ein Stück richtig ‹liegt› und andere, wo es aneckt.»

Joris scheint darüber nicht bekümmert zu sein, er bricht im Gegenteil eine Lanze für die Autonomie der Theaterleute. «Man muss ihnen schon zugestehen, dass sie alles sein dürfen; herausfordernd, mittelmässig, irritierend, paranoid, was auch immer, Hauptsache, das, was sie am Schluss zeigen, ist wichtig, regt an, beunruhigt, bewegt.» Joris will zunächst auch überhaupt nicht wissen, was ein Publikum zum nächsten Stücke meinen könnte. «Dann wäre es ja nicht mehr spannend; wir betreiben ja schliesslich kein Marketing. Wir, und nur wir, müssen wissen, was wir wollen und das mit grösstmöglicher Energie, Disziplin und Phantasie herausarbeiten.»

Yves hat mir von seinen Erfahrungen mit dem Zürcher Publikum anlässlich der beiden Gastspiele erzählt. «Beim ‹Lear› jubelten alle, das war ein Top-Hit, dann kamen wir mit der ‹Prinzessin Brambilla›, da hatten schon einige Mühe, waren enttäuscht, dass wir sie nicht mehr so begeisterten. Jetzt: ich habe Zürcher Freunde, die mich allen Ernstes fragen: Mein Gott, Corneille – der alte Schinken, muss das sein?»

Aber auch ihn scheint das nicht zu stören; die Gruppe weiss, warum sie jetzt Corneille spielen will und wird auch alles daran setzen, das in ihrer Arbeit deutlich zu machen, aber sie denkt nicht daran, irgendwelche Erwartungshaltungen bequem zu bedienen.

Lokalpresse – überregionale Presse

Da das TPR eine Wanderbühne ist, gibt es zunächst einmal sehr viel Presse; überall, wo das TPR auftritt, wird darüber geschrieben. Quantität ist vorhanden, aber Qualität? Joris beklagt – und das betrifft nun freilich nicht nur die Situation in der welschen Schweiz –, dass dem Theater in der Presse zu wenig Beachtung geschenkt wird, dass das Phänomen Theater in den Zeitungen am Rand, wenn überhaupt, wahrgenommen wird.

Was die Situation in der welschen Schweiz anbetrifft: die meisten Zeitungen – selbst in Lausanne oder Genf – sind zu klein, um einem Theaterabend mehr als einige Zeilen zu widmen. Der Partner Kritiker, der durchaus ganz andere Standpunkte vertreten kann als das Theater, fehlt. Ein Zusammenführen von Publikum und Theater mit Hilfe der Presse findet nicht statt. Und die paar Kritikerzeilen, die jeweils erscheinen, können einer Arbeit, die vielleicht in sechs Monaten entstanden ist auf Grund breitester Recherchen und Überlegungen, natürlich in keiner Weise gerecht werden. Joris klagt nicht an, er konstatiert und bedauert.

Einen etwas anderen Tenor haben einige Deutschschweizer Kritiker – vor allem seit dem «Lear»-Gastspiel angeschlagen. Da ist die Rede von einem «Theaterwunder, 1000 Meter ü. M.» (Dieter Bachmann im Tagesanzeiger-Magazin, Mai 1979), da wird von einem Theater gesprochen, das «zur Zeit das interessanteste, wagemutigste, inspirierteste und inspirierendste Theater der Schweiz» sei (Peter Rüedi in der Weltwoche, Mai 1979).

Grundtenor dieser Kritiken: Wir in der deutschen Schweiz sollten uns schämen, mit so viel mehr Geld so viel schlechteres Theater zu machen.

Zuschauerstatistik

Jahr	Anzahl Vorstellungen	Anzahl Zuschauer	Durchschnittliche Zuschauerzahl
1961 bis 1971	1 476	407 206	276
1972	186	52 033	280
1973	208	45 035	217
1974	176	45 209	257
1975	260	42 312	163
1976	256	49 319	193
1977	51	12 340	242
1978	116	20 950	181
1979	205	32 261	157
1980	113	22 301	197
1981	120	23 747	198
1961 bis 1981	3 167	752 713	237

8. Finanzielles

Das TPR ist rechtlich organisiert als «Association culturelle à but non lucratif», als nicht-gewinnorientierter, kultureller Verein. Mitglieder sind alle ständigen Ensemble-Mitglieder. Präsident ist Charles Joris. Je nach Bedarf finden pro Jahr drei bis fünf Versammlungen statt. Diese geringe Zahl der Zusammenkünfte des Rechtsträgers weist darauf hin, dass das TPR der formalistischen Seite des Unternehmens keinen grossen Wert beimisst.

Subventionen

Die Subventionen haben sich im Laufe der Jahre wenn auch keineswegs spektakulär, so doch stetig erhöht. Eine kleine Übersicht für die Jahre 1961/1965/1968/1971/1975 und die beiden letzten Jahre 1980 und 1981, aufgeschlüsselt nach Städten und Kantonen, mag dies verdeutlichen:

1961	keine Subventionen	keine Gehälter	
1965	Fr. 47 000.—	Monatsgehalt	Fr. 380.—
1968	Fr. 150 000.—	Monatsgehalt	Fr. 720.—
1971	Fr. 275 000.—	Monatsgehalt	Fr. 950.—
1975	Fr. 420 000.—	Monatsgehalt	Fr. 1 250.—
1981	Fr. 565 000.—	Monatsgehalt	Fr. 2 000.—

Die Subventionen der Städte	1980	1981
La Chaux-de-Fonds	250 000.—	250 000.—
Le Locle	50 000.—	50 000.—
Biel	30 000.—	35 000.—
Delémont	10 000.—	10 000.—
Die Subventionen der Kantone		
Neuenburg	105 000.—	120 000.—
Jura	30 000.—	50 000.—
Bern	50 000.—	50 000.—
Total	525 000.—	565 000.—

Zu diesen Subventionen kommen gelegentliche Beiträge der Pro Helvetia (für Gastspiele), der Migros und weiterer Gönner.
Die rund 800 «adhérants au TPR» (die Unterstützungsmitglieder des TPR) kann man eigentlich nicht dazurechnen. Da sie das «Journal» und eine monatliche Informationsschrift plus reduzierte Eintrittskarten erhalten, zahlt das TPR häufig noch drauf!
Allein die mehr als bescheidenen Saläre machen jährlich Fr. 600 000.— aus. Die Kosten für die gemieteten Räume, die ganze Administration, die Bühnenbilder, Kostüme, der Transport an die jeweiligen Spielorte usw. müssen eingespielt werden, bzw. jede nur mögliche Unterstützung muss angefordert werden.

Budget der Inszenierung «Die Prinzessin Brambilla» (1980)

Ausgaben

Bühnenbild	28 600.—
Kostüme	16 500.—
Masken, Marionetten	4 000.—
Spezielle Beleuchtung (für Saal, Rampe)	9 600.—
Orgelspiel (Kauf: Fr. 50 000.—, Amortisation 1981/82/83)	12 000.—
Edition des «Journal du TPR» und Programmbücher (Fr. 16 500.—, mutmasslicher Erlös durch Verkauf: Fr. 4500.—)	12 000.—
Reklame (Plakate, Photos, Ausstellung)	8 000.—
Tonrealisation (Aufnahmen, Instrumente)	4 500.—
Dokumentation für die Schulen	3 500.—
Ausbildung der Schauspieler	7 500.—
3½ Monatsgehälter (inkl. Sozialabgaben)	160 000.—
Ausgaben total	266 200.—

Einnahmen

Regelmässige Subventionen	140 000.—
Ausserordentliche Beiträge von Städten und Kantonen	30 000.—
Spezialbeiträge von Schulen	13 000.—
Einnahmen durch Vorstellungen*	35 000.—
Einnahmen total	218 000.—

Rekapitulation

Ausgaben total	266 200.—
Einnahmen total	218 000.—
Voraussichtliches Defizit	48 200.—

* Beim Spielen in sehr kleinen Ortschaften werden häufig nur gerade die direkten Kosten (Gehälter, Transport und Verpflegung) gedeckt.

9. Der erfüllbare Traum: Das Beau-Site

Eng mit den Finanzen hängt auch die Raumfrage zusammen. Seit Jahren behilft sich das TPR mit gemieteten Räumen, die über die ganze Stadt La Chaux-de-Fonds verteilt sind. Schon bei einem kurzen Besuch realisiert man, wieviel Zeit dadurch verloren geht, dass man – sei es für das Training, für die Proben, für Besprechungen – dauernd das Lokal wechseln muss. Zur Zeit hat das TPR fünf verschiedene Lokale. Die Administration ist in einem Haus an der Hauptstrasse, der avenue Léopold Robert, untergebracht, die technischen Ateliers an einem andern Ort, auf der entgegengesetzten Seite der Stadt sind die Lagerräume, ein kleiner Saal dient für die Animationen und ein fünfter Raum, – während der Proben für «Sophonisbe» war es das «Blaue Kreuz» – wird für die Proben benützt. Dazu kommen noch Turnsäle für das Training – kurz: diese Situation ist man beim TPR gründlich leid.

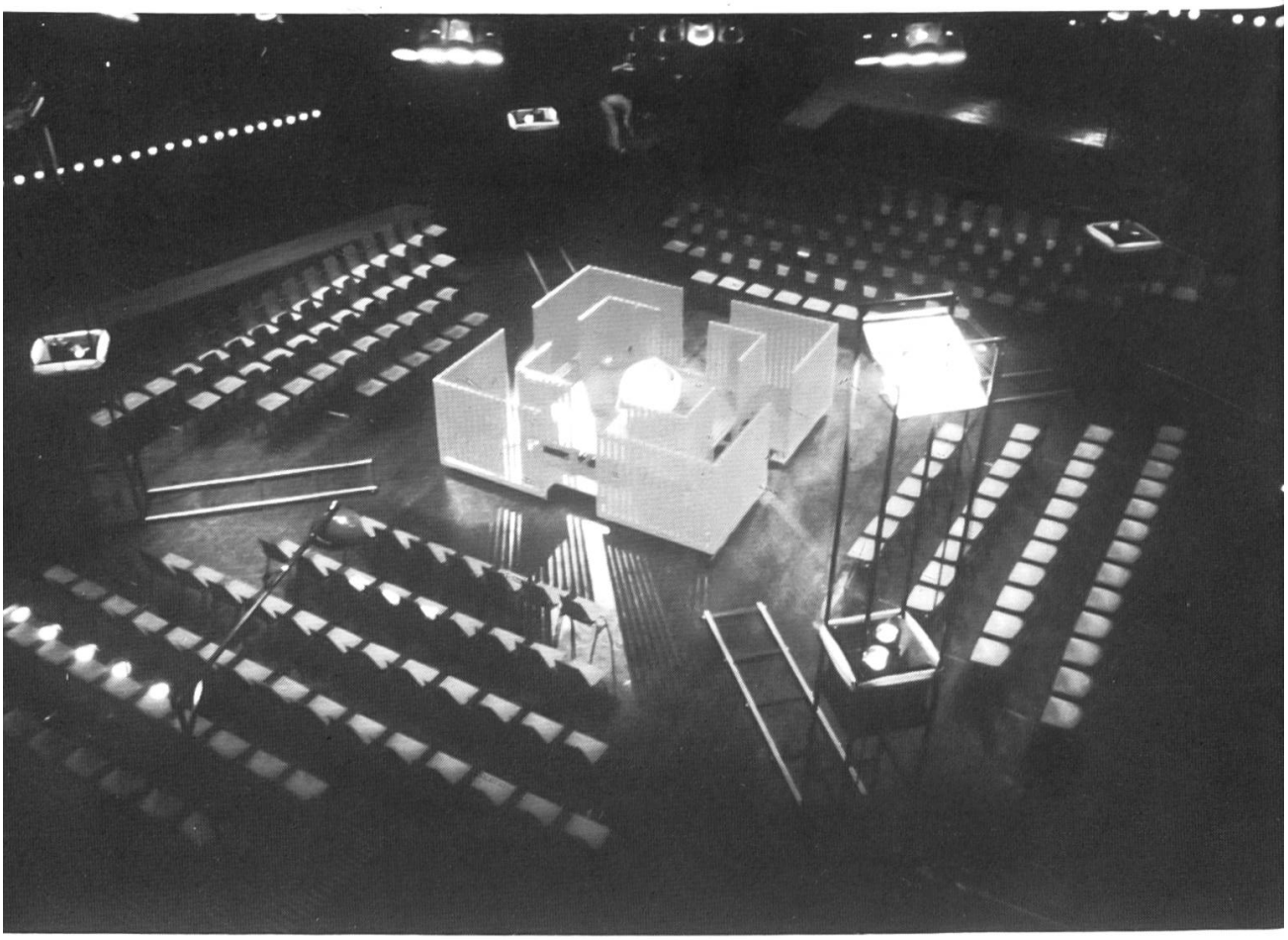
Dass man ein Wandertheater ist, von einem Ort zum andern zieht, dauernd auf Achse ist, gut, dafür hat man sich als Wandertheater entschieden. Dass man aber auch noch innerhalb des Standquartiers La Chaux-de-Fonds Wandertheater spielt, das ist zuviel!

Das TPR möchte endlich ein Haus haben, in dem es alle seine Aktivitäten unterbringen kann und auch Raum für Gäste, Fachleute, Kursteilnehmer bieten kann.

Immer wieder hat sich das TPR mit Fragen des modernen Theaterbaus auseinandergesetzt. Die Biennale von 1972 war dem Thema «Pour une scénographie nouvelle» gewidmet.

Scénographie. Für dieses Wort gibt es keine adäquate deutsche Übersetzung, Bühnenbild steckt darin, aber mindestens so sehr auch das Zusammenspiel zwischen Raum, Zuschauer und Schauspieler. Und so wie sich das TPR im Spielplan von einem bürgerlichen Theater absetzt, will es auch in der Gestaltung des Raumes von der herkömmlichen Guckkastenbühne abrücken. Es will keine feste Bühne mit festen Zuschauerreihen, sondern einen Raum, der variabel ist, sich immer den jeweiligen Erfordernissen einer Inszenierung anpasst.

Beispiel für die Abkehr der Guckkastenbühne. Modell zu
Bertolt Brecht: «La Bonne-Âme du Se-Tchouan» (1979)
Bühnenbild (scénographie) von Gilles Lambert, Beleuchtung Géza Vadas
(Foto: François Bertin, Grandvaux)



Beispiel für die Abkehr von der Guckkastenbühne. Modell zu
E.T.A. Hoffmann: «Princesse Brambilla» (1980)
Bühnenbild (scénographie) von Gilles Lambert, Beleuchtung Géza Vadas
(Foto: Pierre-Luigi Zaretti, Neuchâtel)

Das TPR hat viele Projekte ausgearbeitet, sei es in Form eines eigenen Theaterbaus, sei es in der Neugestaltung einer alten Turnhalle, Brauerei, Giesserei, eines Schlachthauses, aber alles scheiterte bisher an den Finanzen.

Neuester Plan – und es scheint, als ob hier der Traum endlich wahr werden könnte – ist das Beau-Site, ein Haus etwas oberhalb der Stadt gelegen, verbunden mit einem älteren, arg baufälligen Häuschen, inmitten eines grossen öffentlichen Parks.

Bis vor kurzem gehörte es dem CVJM (dem Christlichen Verein junger Männer); das TPR hatte sich in früheren Jahren bereits dort eingemietet.

Seit zwei Jahren sind die Pläne für einen theatergerechten Umbau fertig. Das Wichtigste: das TPR könnte endlich alle seine Aktivitäten dort vereinen, die Administration, die Technik und vor allem Probenräume und alles, was für die Schauspieler nötig ist. Zentrum wäre der grosse Saal, ein Raum eben, der nach Vorstellungen des TPR völlig variabel gehalten würde, mit direkten Zugängen für Technik, für Garderoben, Duschen usw. Dazu kämen natürlich noch Räume für Ausstellungen, für Diskussionen – fürs Publikum.

Das Beau-Site und vor allem der grosse Saal könnte zu einem Modell werden, wie es bisher in der welschen Schweiz und anderswo nirgends existiert.

Wohlverstanden: zu einem Modell, das sich nicht durch Luxus auszeichnet, wohl aber durch eine völlig durchdachte, in der Bandbreite szenischer Möglichkeiten ideale Konstruktion.

Das heisst weder, dass das TPR seinem Auftrag, ein Wandertheater zu sein, untreu wird, noch dass es sich Illusionen hingibt, was die Spielmöglichkeiten an anderen Orten betrifft. Bei sich zuhause aber hätte es damit optimale Arbeitsbedingungen.

Die momentane finanzielle Situation sieht folgendermassen aus:
Die städtische Legislative von La Chaux-de-Fonds hat die Kredite für den Kauf des Beau-Site (Land und Gebäude) in Höhe von Fr. 720 000.— plus die Kosten

für Renovationsarbeiten, die auf jeden Fall gemacht werden müssen, in Höhe von Fr. 610 000.— bewilligt.

Zusätzlich hat im Sommer 1981 das Eidgenössische Departement des Innern einen Beitrag von Fr. 500 000.— für die spezifischen Umbauarbeiten, die das TPR durchführen will, zur Verfügung gestellt.

Es fehlen jetzt noch Fr. 280 000.—.

Obwohl bisher keine konkreten Angebote bestehen, ist das TPR einmal mehr zuversichtlich.

Es hofft, dass bis Ende des Jahres 1981 Entscheidungen über die Benützung des Beau-Site fallen werden.

(Der Entscheid ist gefallen. Am 16. Dezember 1981 hat die Legislative der Stadt La Chaux-de-Fonds dem TPR das Beau-Site einstimmig zugestanden.)

Bild auf folgender Doppelseite:
Beau-Site 1981 (La Chaux-de-Fonds)
(Foto: Leonardo Bezzola, Bätterkinden)

10. Das «Theaterwunder TPR» oder «Das Missverständnis»

Gleich bei unserem ersten Gespräch kommen wir auf das «Theaterwunder TPR» zu sprechen. Obwohl Joris natürlich froh ist, auch jenseits der «Röschtigrenze» beachtet zu werden, bringt er dem Phänomen «Dahinten, hinter den sieben Bergen, passiert ein Theaterwunder» gemischte Gefühle entgegen.

«Entweder wird man gar nicht beachtet, oder man ist gleich ein Wunder. Da stimmt doch etwas nicht. Warum kann man unsere Arbeit nicht normal ansehen?»

Er nennt dieses Zuviel oder Zuwenig an Beachtung einen «regard de supériorité», das heisst, man schaut von höherer Warte auf das, was da irgendwo im Kanton Neuenburg passiert.

Entweder ist die Haltung kleinbürgerlich: «Schaut mal, wie niedlich, da strampeln sich einige Verrückte für wenig Geld ab, das kann doch nicht ganz seriös sein», oder aber man verfällt ins Gegenteil, betrachtet das Ganze aus einem intellektuellen Blickwinkel heraus (Joris) und schlägt sich an die Brust: «Seht her, wie toll die Leute dort und wie mickrig wir hier.» Beides sei Hochstapelei und treffe den Kern der Sache überhaupt nicht.

«Wir sind ein Schweizer Theater, nicht mehr, nicht weniger.»

Natürlich weiss auch Joris, dass sich viele durch den Umstand irritiert fühlen, dass Leute in der Provinz gutes Theater machen, ohne nun gleich den Ehrgeiz zu haben, nach Paris oder New York zu übersiedeln. Vielleicht sei das der unheilvolle Einfluss der Medien, die den Leuten suggerieren, nur die «vedettes», die Stars, könnten beeinflussen, verändern und das natürlich auch nur an Hochburgen der Theaterwelt. Wenn also das TPR eine «vedette» ist, warum bleibt sie in La Chaux-de-Fonds?!

Ich denke, dass die Antwort auf diese Frage in diesem Bericht mehr als einmal gegeben wurde. Und ich denke auch, dass man dieses Theaterwunder sehr schnell relativieren würde, wenn dieses Wunder vor der eigenen Türe in einer Grossstadt stattfände. Dann könnte es für viele von der oberflächlichen Faszination verlieren und zu einem Theater unter anderen werden.

Keine Frage, auch für mich war das TPR ein Wunder. Vor allem wenn man immer wieder Klagen hört, wie kaputt das Theater im allgemeinen und besondern sei, es aber meistens beim Beklagen bleibt. Und wagt es einmal ein Schauspieler auszubrechen, eine eigene Truppe um sich zu versammeln und nach neuen Wegen zu suchen, so endet dieser Ausbruch doch meist in Frustration, hervorgerufen durch interne Krisen und mangelnde finanzielle Unterstützung. Man kehrt – um eine Illusion ärmer – wieder zurück zu den wohlabgesicherten, wenn auch langweiligeren Stadttheatern.

Das TPR hat sich von allem Anfang an von den Zentren abgesetzt, sich zu seiner Region bekannt. Wenn etwas wundersam ist, so ist es der Durchhaltewille von Joris und einigen wenigen anderen.

Sollte das TPR durch sein Beispiel andere ermuntern, ähnliches auf ihre Weise zu versuchen – das freilich wäre ein wünschenswertes Wunder!

Ensemble 1961–1981

Die im nachstehenden Verzeichnis mit einem * versehenen Namen sind Ensemblemitglieder, welche mehr als drei Jahre ganzzeitig am TPR tätig waren. Manche blieben lediglich einige Wochen, andere einige Monate, und wieder andere sind gegangen und wieder gekommen. Die Jahreszahlen markieren das Eintrittsdatum oder das Jahr des Gastspiels.

1961

Bernard Liègme
Charles Joris*
Maryvonne Joris*
Jacques Robert
Béatrice Perregaux
Elisabeth Cozona*
Raymond Braun*
Jacques Schreyer
Jean-François Béguin
Rémy Pellaton
Emile de Ceuninck
Jean-Claude Delaprès
Paulette Zwahlen
Jean-Pierre Baste*
Yvonne Pescador
Arthur Grosjean
Gérard Martin
Claude Gigandet
Marcel Bolle
Yvan Othenin-Girard

1962

Roger Jendly*
Claudévard
Benedikt Salvisberg*
Gérard Herold
Attila Monos
Claude Weber
Erica Voutat
Suzan Holden
André Mathez
Jean-Claude Perrin*
Suzon Hedo
Eric Ducret
Gino Zampieri
Marie-Lise Liègme
Claudette Bovet
Georges Mergnat
Graziella Vrolixs
Noëlle Schumacher
Fritz Schmocker

1963

Guylaine Porret
Charles Schmitt
Marianne Finazzi
André Krol
Andrée Grass
Guy Touraille*
Maurice Zwahlen
Carmen Schick

1964

Roger Cunéo*
Louis Beyler
Annie Schmitt
Michèle Gleizer*
Raymond Bleger
Carmen Bleger
Paule Liennart
Jean-Pierre Hutinet
Jacqueline Henry
Nicole Filiatrault
Alfredo Corradetti

1965	1966	1967	1968
Pierre Aim	Albert Cario	Anne-Marie Jan*	Michel Salardenne
Joseph Moreau	Jean-Michel Sicard	Françoise Descoeudres	Gérard Despierre*
Edmée Crozet	Annick L'Hermine	Anne Donzé	Jean-René Glayre
André Fiaux	Marion Dejugnat	Jeanne Redard	Eric Stagoll
Michel Othenin-Girard	Jean-Louis Monchau	Jean-François Drey	Pierre Baumann
Anne-Marie Hottiaux*	Jean Benguigui	Jacques Plée	Zoubir Bouzenada
Madeleine Mettrau	Jean-Claude Landier	Marie-Thérèse Ferreux	Lydie Bouzenada
Yves Aeschlimann	Françoise Legrand	Josyane Heuillet	Monique Monnier
Lise Visinand	Alain Rothstein*	Hélène Vincent	Edgar Paratte
Alain Chevallier	Daniel Aucejo	Jacques Denis	Francis Schupbach
Bernard Arczinsky	Anne-Marie Triqueneaux*	Gilbert Isnard	Marie-Madeleine Aeschlimann
Philippe Clévenot	François Berthet	Jean Gazareth*	Annick Didier
Yvette Théraulaz*	Bernard Heymann	Christine Etienne	Bernard Born*
Jacqueline Payelle*	Jean-Marc Bassoli		Roland Amstutz
André Legouge	Jacques Roux-Levrat		Gilbert Costa
Anne-Marie Narbonne	Yann Le Bonniec		Michel Oster
Marcelle Tissot	Serge Pauthe		
Nelly Augsburger	Marie-France Robert		
Fabienne Thouand	Olivier Perrier		
Rémi Germain	Jean Monod		
Yves Bernard	Rémy Tauran		
Jean-Marc Henchoz*	Pierre Bouchard		
Jean-Michel Petot	Patrick Lapp		
Serge Dhénin	Jean-Pierre Bagot		
Régis Englander	Mireille Donzé		
	Paul Piétu		
	Jean-Louis Boucher		
	Gaston Jung		
	Yasmina Ben Belkacem		

1969

Jo van Osselt
Robert Kieffer
Serge Nicoloff
Marie-Françoise Barde
Marguerite Lefèvre
Jean Hutin*
Clément Cazelais
Raymond Cloutier
Gérard Chaillou
Francis Bärtschi
Jean-Philippe Schaer
Jean-Louis Boissier
Jean-Louis Walraet
Claire Flohr*
Alain Roy
Françoise Golay

1970

Pierre Rosat
Serge Wolff
Claude Rossel*
Conchita Salvador
Christiane Joly
Guy Bovet

1971

Anne Vaucher
Claude Thébert*
Christiane Domeniconi
Ginette Briggen
Laurence Rochaix*
Luc Meyer
Michel Kullmann*
François Mury
Michel Viala

1972

Blaise Duvanel
Jean-Claude Maret
Pierre Arbel*
Jean-Claude Frissung
Hugues Kastner
Laurent Gerber
François Rochaix
Philippe Macchi
Pierre Ducommun
Christian Rätz
Marcel Graf
Danièle Delémont
Francine Lehmann
Liliane Maret
Alain Trifot
Eliane Perrenoud
Georges Cachelin
Roy Bosier

1973

Marie-Annick Delbrayelle*
Bernard Billa
Françoise Lafond
Claude Durand*
Marcuccia de Bona
Michel Thomas

1974

François Gabus
Philippe Morand*
Géza Vadas*
Georges Grillon
Sylvie Gourut
Renata Capt

1975

Gérard Wackermann
Gilles Marclay
Pierre Ingold
Nicole Béguelin
Bob Jambé
Lucien Rosselet
Michel Rossy
Gilles Lambert*
Line Kohler
Josiane Pluss*
Alain Mermoud
Christian Landry
Marie-Françoise Duckerts
Fabienne Margarita
Mireille Joris
Marie-Paule Huguenin

1976

Pierre Banderet
François Chételat
Danièle Klein
Jean-Vincent Brisa
Daniel Finger
Gilbert Ummel
Carlo Brandt
Jean-Claude Blanc*

1977

Alain Röössli
Eve Lo-Ré*
Alain Maratrat
Jacques Zwahlen*
Yves Räber*
Didier Leuba*
Mary-Jo Fahrny*

1978

Dominique Bourquin
Louis Crelier
Denis Corminbœuf
Dominique Gay
Claude Stadelmann

1979

Marie-Annick Duhard*
Patrice Mugny
Charles Font-Farron
Liécane
Pierre Spadoni
Marcelle Sorge-Pidoux
Jean-Claude Peycru
Etienne Doucelin
Lauri Macklin
Michel Guillaume
Erik Desfosses
Bertrand Vermeersch
Mary-Jo Aeby

1980

Nicole Simon-Vermot
Peter J. Billam
Guy Delafontaine
Sara Maurer
Bernard Escalon
Erika Stump
Christiane Lambert-Moures

1981

Philippe Fouchard
Benoît Viredaz

(1961–1981 waren total 259 Mitarbeiter am TPR beschäftigt, wovon 43 länger als drei Jahre. Durchschnittliche Dauer der Angehörigkeit zum TPR Anfang 1982: über 6 Jahre.)