Kulturpreis der Innerschweiz 2000

Louis Naef, Regisseur und Dramaturg
Luzern

Feier zur Übergabe
des Kulturpreises der Innerschweiz 2000 an
Louis Naef, Regisseur und Dramaturg

Samstag, 23. September 2000, 10.30 Uhr
im ehemaligen Kloster St. Urban

Programm

Musikalischer Auftakt in der Klosterkirche

Begrüssung durch Regierungsrat Dr. Ulrich Fässler
Erziehungs- und Kulturdirektor des Kantons Luzern
und Präsident der Innerschweizer Kulturstiftung

Theaterpassage durch die Klosteranlage

Würdigung des Preisträgers durch Hans-Wolfgang Nickel,
Professor an der Hochschule der Künste Berlin

Übergabe der Preisurkunde

Musikalischer Abschluss der Feier und Apéro im Park

Die Feier wird musikalisch gestaltet von Peter Schärli,
Ben Jeger, Doro Schürch, Michael Frei, Christoph Gantert

Grusswort von Regierungsrat Dr. Ulrich Fässler

Lieber Louis Naef
Liebe Frau Hedwig Bieri Naef
Sehr verehrte Damen und Herren

Ich seh's in Ihren Mienen, an Ihren gerunzelten Stirnen: Sie denken, was tut der auf der Kanzel, bei diesem Beruf, dieser Weltanschauung, diesem Lebenswandel.
Aber Sie ahnen es, ich bin nicht aus freien Stücken hier oben, bin Teil der Inszenierung, personifizierter Grenzgang, Regieidee von Louis Naef, für die allein er den Preis nicht bekommen hätte. Aber einmal hier oben, mit dem Blick auf dieses Meer von Sünderinnen und Sündern – der Preisträger und seine Gattin, der Professor aus dem fernen Berlin selbstverständlich ausgenommen – ist man versucht, den Mahnfinger zu heben und zu rufen: tut Busse, betet für Heil von Seele und Körper, am besten da vor dem Altar des heiligen Ulrich («undere Ueli go» heisst das im volkstümlichen Sprachgebrauch), so wird Ihnen vergeben, und wir sind alle frei, um heute unsern Kulturpreisträger der Innerschweiz des Jahres 2000, Louis Naef, zu festen und zu feiern.
Für einen halben Tag wollen wir ihn beanspruchen, obwohl er einmal in einem Zeitungsinterview gesagt hat: «Ich bin nicht gerne in eine Institution eingebunden, ich will frei sein!»
Ich verspreche dir Eines, lieber Louis, heute morgen gehörst du uns, den Institutionen, mit ihren Politikern und Juristen, die nichts von Theater verstehen, auch deinen Freunden und Fans. Aber nach Übergabe der Urkunde, den Dankesworten des Geehrten und dem letzten Orgelton, bist du wieder ein freier Schweizer, allein deinen inneren Bindungen verpflichtet.

Wir sehen uns im Jahr 2004 beim Jesusstück in Luzern – nein Bethlehem, an der Reuss – nein Jordan, auf Musegg – nein Golgatha, im Regierungsgebäude – nein im Tempel der Pharisäer, Geldwechsler!

Und so begrüsse ich Sie alle ganz herzlich zur Preisübergabe in dieser wunderschönen Barock-Kirche zu St. Urban: so schön können Staatsschulden aussehen. Sie wissen es: St. Urban war Stätte wichtiger historischer Begebenheiten und Spielort für das Theater von Louis Naef, für den Winter in den 4 Jahreszeiten im Jubiläumsjahr 1991 und für die Szene mit dem innerlich gespaltenen Zisterzienser Pater Ludwig im Film «Grenzgänge» von Louis Naef und Edwin Beeler.

Wenn ich jetzt eine annähernd protokollarisch richtige Begrüssung wähle, so weniger, um Ihnen, liebe Gäste, den Bart zu streicheln, als vielmehr dir, lieber Louis und Ihnen, Frau Hedwig Bieri Naef zu zeigen, welch erfreulich grosse Zahl von Notabilitäten aus der Innerschweiz Ihnen heute die Aufwartung macht.

Ich begrüsse unter uns: den Präsidenten des Grossen Rates des Kantons Luzern, Herrn Ruedi Scheidegger, den Gemeindepräsidenten von Pfaffnau/St. Urban, Herrn Emil Frei, den Stadtpräsidenten und den Stadtschreiber von Luzern, Herrn Urs W. Studer und Herrn Toni Göpfert, die kulturverantwortliche Stadträtin aus Willisau-Stadt, Frau Theres Müller und zahlreiche weitere Gemeindevertreterinnen und -vertreter. Ich begrüsse meinen Regierungsratskollegen Dr. Paul Huber, meinen Nachfolger als Kulturminister. Ich sag's dir offen Paul, ich geb's nicht gerne her…

Ich begrüsse die Zentralschweizer Erziehungsdirektoren, die zugleich Stiftungsratsmitglieder der Innerschweizer Kulturstiftung sind: Viktor Furrer, Nidwalden, Hans Hofer, Obwalden, Walter Suter, Zug, Kurt Zibung, Schwyz. Hi guys! Soyez les bienvenus! How are you today?

Ich begrüsse die Zunft der Kulturbeauftragten der Zentralschweiz, besonders meinen eigenen, Daniel Huber, der diese Feier zusammen mit Monika Sigrist und Othmar Blum vorbereitete. Besten Dank.

Herzlichen Gruss an unseren Gastgeber, Herrn Direktor Urs Peter Müller von der Klinik St. Urban, für das stete Gastrecht.

Ein ganz besonderer Gruss an die persönlichen Gäste des Preisträgers, Freunde, Theaterleute, die Mitwirkenden an der heutigen Theaterpassage. Sie, Herr Professor Hans-Wolfgang Nickel haben einen weiten Grenzgang gemacht. Wir heissen Sie ganz besonders willkommen und freuen uns auf die Laudatio. Bitte messen Sie uns nicht an unserer Sprache, sondern an unseren inneren Werten, die wir im Laufe des Tages noch offenbaren werden.

Meine Damen und Herren, gemäss offiziellem Begründungstext des Stiftungsrates für die Preisverleihung wird Louis Naef heute geehrt für – ich zitiere:

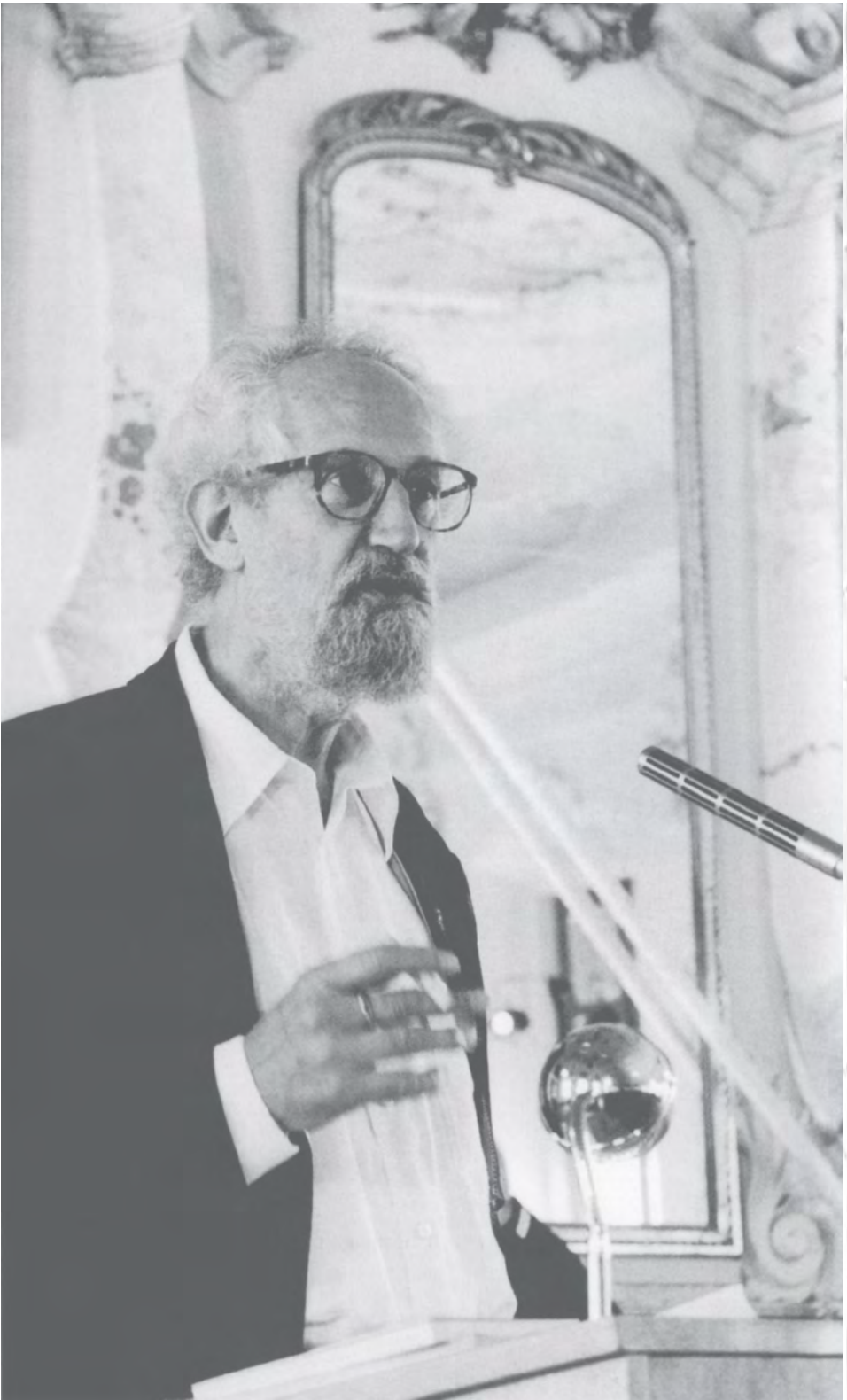
«Sein konsequentes und kompetentes Engagement zur Erneuerung und Belebung des Theaters, auf den Grenzgängen zwischen Stadt und Land, Geschichte und Gegenwart sowie auch vor allem zwischen Laientheater und Berufsschauspiel».

Mich selber beeindruckt deine liebevoll kritische Auseinandersetzung mit dem Innerschweizer Kulturraum zwischen St. Urban, Engelberg und Einsiedeln, wie du ihn selbst umreisst; deine Darstellung von uns Innerschweizern als stark, furchterregend bis skurril.

Vor allem aber bewundere ich deine phantastische Gabe, den Ort des historischen Geschehens zur natürlichen Theaterbühne zu machen, sei dies dein geliebter Napf mit seinen Chrächen, sei dies St. Urban, Stans, Lenzburg und dereinst Luzern.

So, meine Damen und Herren, liebe Gäste, das wär's! Nehmen Sie mir meinen Ausflug auf diese Kanzel nicht übel, sondern als weiteres Zeichen der Beendigung des Kulturkampfes. Ich komme jetzt gerne wieder herunter um mit Ihnen diesen Kulturtag zu geniessen. Und damit Kloster frei für die Theaterpassage unseres Kulturpreisträgers 2000 Louis Naef!

Theaterpassage durch die Klosteranlage



Laudatio von Hans-Wolfgang Nickel, Professor an der Hochschule der Künste Berlin

Nach einem ereignisreichen Vormittag, einer festlich-fröhlichen Begegnung, echtem Weihrauch von einem falschen Ministranten zu einem Brecht-Text über Lernen und Kunst, nach einem vielfachen Wiedersehen mit bekannten, vertrauten Gesichtern, bei dem Fest und Theater, Realität und Spiel kaum noch auseinanderzuhalten sind, darf ich Sie einfach begrüssen:

Liebe Freunde!

Als Protagoras im Hause des Kallias mit Sokrates über das rechte Leben, über gut und böse, insbesondere darüber, ob man zur Tugend, zu einem guten Staatsbürger erziehen könne, diskutierte und zunächst seine Ansicht darlegen sollte, da fragte er die Zuhörenden, ob er mit einem Mythos (also Geschichten und Gestalten, Handlungen und Situationen) oder mit einem Logos (also Wörtern und Begriffen in logischer Folge) antworten solle. Höflich überliessen sie ihm die Wahl; darauf erzählte er einen Mythos und zog daraus seine Folgerungen.
Wenn ich deine Fest-Regie, lieber Louis, richtig deute, dann ist der Part des Mythos durch dich besetzt: ich soll also den Logos vertreten. Deshalb werde ich auch *nicht* eine Geschichte erzählen, *wie* das komplexe Wunderwerk «Tag des Jammers» entstand, wie die «Helvetischen Szenen aus Nidwalden 1798» aus der Biografie des Preisträgers herauswuchsen (und der Biografie vieler anderer Mitwirkender und der Geschichte eines ganzen Landes), werde also auch keine eigentliche Laudatio halten, sondern eine Analyse

versuchen, was die Erarbeitung dieses Werkes «eigentlich» bedeutet, den Mythos also in Logos übersetzen, lebendige Figuren des Theaters in trockene Worte, Gestalten in Begriffe.
Eine erste Begrifflichkeit liefert mir die Medienmitteilung zur Verleihung des Innerschweizer Kulturpreises vom 7. Januar 2000: «Louis Naef [...] arbeitet(e) als Dramaturg, Regisseur, Theaterpädagoge».
Dramaturg, gr. δραματουργοσ, ist die klassisch-griechische Bezeichnung für den Autor eines Theaterstücks, wörtlich übersetzt den «Werker des Tuns», den «Gestalter von Handlungen» (dran, δραν als Verb meint ein besonders kräftiges, entschiedenes Handeln; ergon, εργον bedeutet Werk, Kraft – zu spüren ist die Kraft noch in dem Fremdwort Energie!). Mit dem Dramaturgen klingt im Griechischen also schon an, was Richard Schechner später als Kennzeichen des Theaters herausarbeitete: es ist (reflektierte!) Verdoppelung von Wirklichkeit, rekodiertes Verhalten, Verhandlung über Geschehnisse – und es ist ein besonders kräftiges, überlegtes Tun. Heute freilich ist ein Dramaturg kein Autor, sondern der Fachmann für den Bau von Dramen und das Bauen von Dramen, der Architekt gleichsam eines Dramas, der Berater von Autor und Regisseur.
Regisseur, ein jüngeres Wort, im 18. Jahrhundert (also etwa zur Zeit der «Helvetischen Szenen») aus dem Französischen in die deutsche Sprache aufgenommen, weckt eher finstere Konnotationen: régir heisst leiten, verwalten, regieren; das lateinische regere sogar geraderichten, herrschen! Und noch schlimmer, für künstlerisch-pädagogische Prozesse geradezu desaströs, sind weitere Abkömmlinge aus der weitzurückreichenden indoeuropäischen Wortgeschichte, im Deutschen zum Beispiel: geradlinig, senkrecht, rechtgläubig, Korrektor, Rechtschreibung, Gericht... – der Theaterregisseur wäre dann der regierende und korrekt richtende Herrscher! Übersetzen wir neutraler, abgemildert: der Regisseur als der Gestalter einer Aufführung – als Organisator, Animator, künstlerischer Former – als ‹Regent› der Materie, der Seele/der Herzen, der ästhetischen Form.

Schliesslich der *Pädagoge* (παιδαγογοσ). Er ist in der ursprünglichen griechischen Bedeutung der Erwachsene, der Kinder/Knaben vom Elternhaus in die Schule oder zum Gymnasium geleitet und wieder zurück nach Hause – für mich eine schöne und ganz ausreichende Definition von Pädagogik: der Lehrer bringt den Schüler an den Lernort, Lernen muss er und kann er nur selber, in der Schule wie an allen anderen Lernorten.
Der Pädagoge Naef also bringt seine Spieler und Spielerinnen an die besonderen «Lernorte» für den «Tag des Jammers», führt sie an ihre je persönliche *Recherche* heran. Er lässt den Pestalozzi-Darsteller an Pestalozzis alter Wirkungsstätte Umschau halten, lässt die Spieler alte Kleider und Gegenstände suchen, die für ihre Rolle passend sein könnten, probt mit ihnen an Erfahrungsorten – dem historischen Ort der Landsgemeinde zum Beispiel (inmitten lärmenden Autoverkehrs – das ist zugleich ein Vorteil für das Stimmtraining; kräftiges Sprechen wird von der Realität gefordert, ist kein schauspielerisches Als-ob, sondern Verhalten in der Wirklichkeit – der Probe zunächst, der Aufführung später).
Recherchieren aber muss zuallererst der Dramaturg selber; er muss vorangehen, ein wandernder Goldsucher. Schön, dass diese Bedeutung des Durchwanderns und Durchstreifens schon in dem Wort «recherchieren» angelegt ist; forschen und erkunden lässt sich nicht (nur) in Bibliotheken und Büchern, sondern notwendig (auch) in der Wirklichkeit und an Spuren, die in der Wirklichkeit aufzufinden sind. Sie merken: wie Louis Naef Spuren im Stadtbild (Winkelried und sein Denkmal) und an Bauwerken (die Pestalozzi-Gedenktafel am Kloster St. Klara) zum Sprechen bringt, so versuche ich, Spuren in Wörtern zu entdecken, die klar machen können, was in dieser Theaterarbeit «eigentlich» geschieht.
Recherchieren ist solch ein Wort, das im 18. Jahrhundert (dem Jahrhundert Frankreichs!) ins Deutsche gelangte – mit einer Wortbedeutung, die sehr genau einer vorbereitenden dramaturgischen Tätigkeit entspricht; es heisst untersuchen, nach-forschen, erkunden; es kommt aus dem spätlateinischen circare: umkreisen, durchwandern, durchstreifen (zu circum: ringsumher, ringsum;

circus: Kreis). Es reicht also nicht, einmal kurz nachzuschauen; verlangt ist ein umkreisendes Durchwandern und Durchforschen, ein Vertrautwerden mit den Ereignissen und den Orten, mit Berichten und Totenbüchern, Dokumenten und Gegenständen, mit den heute noch lebendigen Meinungen über Geschehnisse von damals...

Dieses umkreisende, eindringende Recherchieren ist dann nicht nur mit den Spielerinnen noch einmal zu vollziehen, sondern mit allen Mitarbeitern an der Inszenierung. Und deshalb kann die Entwicklung des Stückes keine gerade Linie sein (vom Einfall über den Autor zum Regisseur und dann an die Schauspieler), erst recht keine vom herrschenden Regisseur «gerade» ausgerichtete, korrekt gestreckte (das lateinische Wort regere!) Fertigung; deshalb sind die spielenden, organisierenden und gestaltenden Mitarbeiter nicht in einen linearen Produktionsprozess eingespannt, der zu einem festen Ziel führt, sondern sind Mitgestalter in einer freien Suchbewegung, vielfach vernetzt in einem verflochtenen Wurzelwerk (einem Rhizom); aus diesem Geflecht heraus erwächst das Werk.

Trotzdem will ich wenigstens versuchen, den vielfältig verflochtenen, komplizierten Entwicklungsgang vom «Tag des Jammers» zu ordnen: wenn ich richtig verstanden habe, dann gab Peter von Matt den Hinweis auf Gottfried Kellers Erzählung von den «verschiedenen Freiheitskämpfern» an den Autor Hansjörg Schneider, der gab die Anregung an Louis Naef weiter, der wanderte in Stans umher (er recherchierte), allein und mit dem Autor, erzählte ihm den dramaturgischen Aufbau (abgelesen von Spielorten und historischen Bauwerken), der Autor begann zu schreiben, lernte die SpielerInnen kennen (im Gespräch, nicht auf der Probe), schrieb weiter, besondere Rollen direkt auf konkrete Spieler bezogen[1] – und zugleich und parallel dazu laufen ähnliche Beratungen, Unterredungen, Entwicklungen im Weiterspinnen, Nachfragen,

[1] Ein Stück auf dem Papiere ist gar nichts. Der Dichter muss die Mittel kennen, mit denen er wirken will, und er muss seine Rollen denen Figuren auf den Leib schreiben, die sie spielen sollen. Goethe zu Eckermann, 26. 7. 1826

Umwerfen und Ändern mit dem Musiker, mit den Gestalterinnen für den szenischen Raum und die Kostüme – ein vielfach miteinander verschlungenes Kommunikations- und Gestaltungsgeflecht, mit Gesprächen in Kneipen und auf dem nächtlichen Dorfplatz, mit Proben an unterschiedlichsten Orten, sodass die einzelne Zutat für die fertige Aufführung nur noch mit Mühe einem besonderen «Schöpfer» zuzuschreiben ist...

In all diesem kreativen Durcheinander aber muss es jemanden geben, der das Gesamtergebnis im Auge behält und aus den vielen Beiträgen formt – der Regisseur – eine immense Aufgabe schon im Sinne des blossen Organisierens (etwa ein Kloster zu finden, das Theater in und an seinen Mauern willkommen heisst!), dann des Zusammenführens/Zusammenfügens der einzelnen Puzzle-Teile, noch wichtiger freilich im Sinne des Animierens (des Lebendig-machens) und der stimmigen Gestaltung: der Bildung einer künstlerischen Gestalt, die atmet und lebt.

Dabei freilich hilft die *Region* (hier wird eine offenere Bedeutungsschattierung des lateinischen regere sichtbar: von ‹Richtung, Linie, Grenzlinie› entwickelt sich regio über ‹Himmelsraum, Weltgegend› zu ‹Landschaft, Stadtbezirk›): Louis Naef ist also eigentlich ein Regio-sseur!

Denn: «Diese wunderschöne Aufführung ist nur zustandegekommen, weil in Nidwalden noch eine Gesellschaft der alten Art zuhause ist. Man redet dort miteinander, man streitet zusammen auf fast mittelalterliche Art, man hält zusammen, man hilft sich gegenseitig. Und man ist in der Lage, sich in einer gewaltigen Theateranstrengung selber darzustellen», so der Autor der «Helvetischen Szenen», Hansjörg Schneider, in seinem «Nachtbuch für Astrid» (S. 88 f).

Ähnlich Jürg Kaufmann in seiner Laudatio für die Träger des Innerschweizer Kulturpreises 1994, Beatrice und Peter von Matt: «In allen Gegenden der Innerschweiz ist das Theater ein historisch gewachsener und starker Zweig der Kultur..., gewachsen aus der Spielfreude und Verkleidungslust der ganzen Bevölkerung»; in ihrem Dankeswort spricht Beatrice von Matt von der «Lust am

Tanz und Spiel, die so wesentlich zur Innerschweiz gehört»; Louis Naef selbst meint in einem Interview: «... es wird wohl nirgends auf der Welt ebenso leidenschaftlich Theater gespielt wie in der Innerschweiz. Im gemeinsamen Erzählen einer Geschichte überwindet der Innerschweizer seine Schüchternheit» (Tagesanzeiger vom 8. Januar 2000). Auch deshalb kann sich die Aufführung schon während ihres Entstehens hineinweben in die Gespräche und den Alltag, auch der Nicht-mitspielenden – eine besondere Resonanz, ein Mitschwingen der Bewohner insgesamt. Ein geradezu rührendes Beispiel dafür sind die diskret und sorglich geschlossenen Fenster der Anwohner rings um die Aufführungsorte – Theater wird geehrt und getragen.

Trotzdem: auch bei diesen guten Voraussetzungen (die Spiellust, thematisches Interesse *und* Organisationskompetenz umfassen) – die Gemeinsamkeit des Engagements, der übergreifende Enthusiasmus für gerade dieses Projekt – sie müssen erst noch geweckt und entwickelt werden – ein Geheimnis, wie das geschieht. Vielleicht, weil jeder bei sich bleiben kann (darf, soll), bei seiner Realität, seinen Wünschen, seinen Ängsten; weil er nicht vom Regisseur von aussen geformt wird, sondern Hilfe erfährt beim Ausdruck seiner inneren Welt – davon später an einem Beispiel mehr.

Rufen wir aber wenigstens zwei Wörter zu Hilfe, die dieser Erscheinung zur Sprache, vielleicht zum Begriff verhelfen: Enthusiasmus, das «Durchdrungensein vom Heiligen» (εν–θεος), mag zu hoch gegriffen sein; der trockenere Theaterbegriff *Engagement* (wiederum aus dem Französischen, aber schon im 17. Jahrhundert eingebürgert) mag zu niedrig sein; Gage ist schliesslich nur einfach der Lohn (für die «Helvetischen Szenen» gab es freilich meist «nur» den «Gotteslohn») – engagieren kann man/frau sich allerdings auch in einer Beziehung, einer Liebe. Und damit kommen wir der besonderen Qualität dieses Ensembles und dieser Theaterproduktion schon näher, zumal Engagement im französischen Existentialismus noch einmal aufgewertet wurde als «Sich-Ein-

lassen auf das Gegebene, das in persönlicher Verantwortung Sich-Einsetzen für eine sittliche, politische, religiöse Idee», für ein Gemeinschaftswerk (das wir auch Liturgie nennen könnten).
Fragen wir trockener, technischer, wie der Regisseur seinen SpielerInnen hilft, so ist unter anderem auf die Dimension Zeit hinzuweisen. Wenn «Grotowski und auch Seami [...] von ihren Schauspielern jahrelanges Training verlangen»[2], so bringen die LaienspielerInnen des Landschaftstheaters in ihrer Person genau ein solches jahre-, oft jahrzehntelanges Training mit: durch ihr Leben haben sie gelernt, sich am Spielort, auf den Wiesen und Wegen, den Plätzen und Gassen mit Selbstverständlichkeit zu bewegen. Dieses Vertrautsein mit der Landschaft bringen sie mit; für die neuen Anforderungen ihrer Theaterrollen erhalten sie von ihrem Regisseur genügend Zeit, um auch darin heimisch zu werden: ganz früh werden Kostüme, Requisiten, Masken, Frisuren einbezogen, werden vertraut im Spiel; all-tägliche Gewohnheit schafft Sicherheit. Deshalb sehen Kostüme bei der Premiere nicht *neu* und nach Theater aus, duften sie nicht nach Theaterschminke; deshalb können die SpielerInnen leben in ihren Rollen.
Dazu kommt die Besonderheit, dass der Regisseur Naef auch *geografische Gegebenheiten*, also Häuser, Wiesen, Plätze, Gassen nicht nur für die Aufführung nutzt, sondern geradezu inszeniert. Dazu zwei Beispiele: Erinnern Sie sich an die Dreiecksgeschichte der Babette Zulauf mit dem französischen Soldaten Peter Dumanet und ihrem Schweizer Verlobten Beni Schädelein und ihre Exposition (eine wirkliche «Aus-Stellung») in drei Fenstern unter dem Dreiecksgiebel des Gasthauses zu den «Drei Königen» – bewegte Bilder zum Originaltext von Gottfried Keller, der unten auf der Gasse rezitiert wird!
Oder, noch deutlicher inszeniert und kostümiert: die majestätisch-graue Treppe des Gotteshauses, dekoriert (verkleidet und unterworfen) durch die Strassentheatergruppe des Grand Guignol de la

[2] So Richard Schechner, der unter anderem den Proben- und Trainingsprozess im Theater genauer untersucht hat, in seiner «Theateranthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich», rororo 1990, S. 16.

Révolution mit einem opulenten dreifarbenen, tricoloren «Kostüm» – eine eminent theatrale Szene, die zur Präsentation (und zugleich Persiflage) der französischen (und brüsseler) Bürokratie dient – gleichzeitig voller Verlockung und direkter Drohung (wählt: das Paradies oder den Tod) – und am gleichen Ort wenig später die ganz stille und keusche Szene zwischen Klara und Aloisi, wo die Treppe nach dem Juchzer die Freudensprünge ermöglicht – welcher Schauspieler bekommt schon die Möglichkeit zu einem solch fulminanten Abgang!
Da wir schon einmal bei Beispielen sind: Lassen Sie mich noch zwei Rollen ausführlicher zitieren, in der die Verbindung zwischen *Regisseur und Pädagoge* deutlich wird!
Im Dokumentarfilm zum «Tag des Jammers» erzählt der Bildende Künstler Joseph Maria Odermatt, dass er «nie» gespielt habe (ja doch, einmal vor langen Jahren), dass er «Angst hatte» vor dem Spielen; spricht dann von der Kunst des Beobachtens, von der Wichtigkeit, alles zu beobachten, die Natur, die Politik, das Material, die richtige Zeit für das Material – und beim Erzählen macht er mit seinem Leib rhythmisch deutlich, wie Hand und Hammer, der ganze Mensch im rechten Gleichklang das heisse Eisen schmieden. «Siehst du», wirft Louis ein, «du bist ein Schauspieler». Odermatt protestiert: «Das war nicht gespielt!» «Eben, doch: genau das ist Spiel!» Kein aufgesetztes Als-ob, so möchte ich interpretieren, sondern «Drin»-Sein, etwas (wirklich!) mitteilen wollen, alle Kräfte nutzen, um die Mitteilung, die innere Welt, deutlich nach aussen zu bringen – und dabei die äussere Materialität von Stein und Gras, Beinhaus und Rosenkranz, Besen und Weinglas, von Körper und Stimme konkret in die Handlungen einbeziehend.
Im «Tag des Jammers» verkörpert Odermatt die Figur des blinden Malers Wyrsch bemerkenswert eindringlich – weil er sie aus seinem Persönlichen nach- und miterleben kann: Liebe zu und Kenntnis von Frankreich, Liebe zur und Kenntnis von Kunst; intensive Kenntnis des Malers, den er spielt (und mit dem er vertraut ist, den er also nicht erst durch die Aufführung kennenlernt)

– ein Beispiel dafür, wie der Regisseur Naef erspürt, wer für welche Rolle und für welchen *Weg der Annäherung* geeignet ist, wo demnach der besondere «Lernort» für die jeweilige Rolle und den jeweiligen Spieler zu finden ist.
Dass dieser Freund französischer Kultur von französischer Hand sterben muss, dass er, der immer verteidigt hat, dass man «reden» müsse mit den Leuten, die marodierende Soldateska kritisiert und attackiert (Cochons, misérables!) und von ihnen kurzer Hand umgebracht wird, das ist nur ein weiteres Beispiel für die Qualität dieses Theatertextes und macht zugleich die besonderen Anforderungen deutlich, die diese Rolle (wie viele andere in diesem Stück) stellt.
Ein zweites Beispiel kann zeigen, wie der Theaterpädagoge Naef seinen SpielerInnen auch die *Lösung von der Rolle* ermöglicht, die «Knaben/Kinder» also wieder «nach Hause» geleitet.
Auf der Bühne ist das kleine Mädchen Vreneli immer wieder mit seiner Puppe zu sehen (ganz äusserlich, könnte man zunächst meinen: damit sie etwas zu tun hat). Am «Tag des Jammers» muss sie sterben; das geschieht unter der Vorbühne, vom Publikum nicht zu sehen; zu hören aber sind die Schüsse, zu sehen ist die Brutalität der Soldaten, zu ahnen sind die Vergewaltigung der Frauen und ihr gewaltsamer Tod. «Ich werde meine Puppe lieben, solange ich lebe», so hatte Vanessa für ihre Rolle der Vreneli im Programmheft formuliert, als sie «so kurz wie möglich aus der Figur heraus» etwas sagen sollte.
In der Aufführung bleibt die Puppe auf der Bühne zurück, wird wenig später von einem anderen Kind «gerettet». Der Dokumentarfilm zeigt die Spielerin Vanessa ein Jahr später in ihrem Zimmer; sie erzählt, wie ihr «das Bäbi ans Herz gewachsen», wie sie es «richtig gern» habe, es sei «immer» bei ihr; wenn ihr «kalt wurde», habe sie es zu sich genommen, dann wurde ihr «warm». «Warm» – das ist das Leben; auf der Bühne spielt Vanessa-Vreneli den Gang in den Tod; ein Teil (ihr bester Teil, ihr Lebenszentrum) bleibt erhalten – als Zeichen für die Überwindung des (gespielten) Todes.

Was für die Spielerin eine Spielhilfe (Hineinkommen in eine Rolle) und zugleich eine Lebenshilfe war (ein Zeichen für die Wiedergeburt nach der Aufführung), ist für den Zuschauer zugleich ein starkes Bild, ein theatrales Zeichen – Ästhetik *und* Pädagogik sind integriert: Theater-Pädagogik. Mit einer solchen Hilfe kann ein kleines Mädchen auch einen ganzen Lebenslauf spielen – einen Lauf bis in den Tod hinein.
Das gilt (im «Tag des Jammers» in der Tat für viele und übertragen) für alle SpielerInnen: alle haben ein «ganzes» Leben zu spielen, für viele ist es ein Leben zum Tode; es gibt, trockener und in der Theatersprache formuliert, keine Statisten (Rand- und Nebenfiguren, die, wörtlich übersetzt, nur dekorativ herum-«stehen»).
Was bei Vreneli-Vanessa durch die Puppe noch einmal materialisiert und verstärkt wurde, gilt für die Spielgruppe insgesamt: als Spieler kommen sie zur Aufführung, steigen treppabwärts in die für die Aufführung als Garderobe genutzten unterirdischen Zivilschutzräume (tauchen also hinab in die Nacht, den Tod), verwandeln sich in eine Bühnenfigur (eine Initiationsreise), kommen als diese neue Figur wieder hinauf ins Licht (der alte Adam ist abgelegt) – und sind von diesem Augenblick an bis zum Ende der Aufführung «in der Rolle» – gleichgültig, ob sie vor den Augen des Publikums auf der «Bühne» agieren, ob sie, geleitet von den (eigens ertönenden!) Viertelstundenschlägen der Kirchenglocke, von einem Spielort zum anderen wandern, oder ob sie den anderen SpielerInnen zuschauen. Und erst durch einen zweiten Gang in den Bunker (die unterirdischen Schutzräume aus der Zeit des «kalten Krieges») kann sich nach dem Schlussapplaus die Rückverwandlung vollziehen – eine Wiedergeburt auch für die, die im «Tag des Jammers» sterben mussten.
Hier bindet sich das Gedenkspiel des Jahres 1998 zurück an vorgeschichtliche theatrale Krafträume! – und jetzt hätte ich gern noch Zeit und Raum, um zu schwärmen und nachzuweisen, mit welcher Kraft der theatralen Behauptung in dieser Inszenierung die Autonomie des Theaters wie selbstverständlich realisiert wird,

wie Zeit- und Formsprünge mühelos gelingen, welch ein virtuoses Verfügen über alte Theaterspässe (Tell und Winkelried als Denkmal) hier am Werk ist und welch formale Souveränität, sodass Keller und Pestalozzi ausserhalb der Zeiten miteinander diskutieren können; wie gegen (Tell) und mit dem Typ (Käslin) besetzt wird; wie Dokumente, Predigten, Katechesen, Gesetzestexte, Schulstunden, Reisebeschreibungen, Wirklichkeitszitate (der Harst zum Beispiel) ohne Firlefanz kräftig gegen- und nebeneinander gesetzt werden (der Dramaturg als Baumeister) und sich dabei gegenseitig verstärken, wie episches Theater, Dichterlesung, Tanz (Pestalozzi und die Hexen!), Bettleroper, Schlachtgemälde zusammenwirken, die Aufführung also (über vier, fünf Stunden hin) nicht zerfällt, weil der Regisseur es versteht, aus all den Teilen eine lebendige Gestalt zu formen.

So wie Sokrates am Ende der Diskussion mit Protagoras dazu neigt, die Tugend doch für lehrbar zu halten, Protagoras sie aber nicht mehr für lehrbar hält – eine Verkehrung ihrer Anfangspositionen –, so muss ich am Ende gestehen, dass ich Ihnen zu Beginn keine vollständige Information gegeben habe:

Mythos und Logos sind nicht fundamental voneinander getrennt; Mythos heisst *auch* «Wort», Logos hat *auch* die Bedeutung «Erzählung». Eine Geschichte lässt sich also ohne Begriffe nicht erzählen, eine logische Ableitung (eine «Abhandlung», wie Schleiermacher übersetzt) braucht Beispiele. Das heisst: Wenn wir Mythos und Logos als Pole in einem Spannungsfeld verstehen, dann enthalten sie jeweils auch ihr Gegenteil.

Wir müssten also Stück und Inszenierung noch einmal durchgehen, nach dem Logos im Mythos fragen (oder nach den erzählerischen Elementen im Logos, in meiner Rede). Dann würde deutlich werden, dass der «Tag des Jammers» eigentlich eine grosse Diskussion ist, eine «Verhandlung über Geschehnisse» (so eine mögliche Übersetzung von ‹Dramaturgie›): «Sind wir die Nachfahren von Helden oder von Dummköpfen», fragt Klaus von Matt im Programmheft und fährt fort: «Was auf dem Spiel stand war unsere Identität». Denn in der Tat lässt sich der «Tag des

Jammers» auch sehen und lesen als (verzweifelte) Suche nach Sinn, als grosse Diskussion über Gut und Böse, als Auseinandersetzung um den rechten Weg – und ob Tugend lehrbar ist. Wie lässt sich Ordnung finden in der Verwirrung, wie das Rechte, wie lassen sich die krummen Zeiten gerade rücken? Wie lässt sich das Alte mit dem Neuen verbinden, wenn selbst die Beiz als Clearing-Stelle versagt?

Um das alles nachzuweisen, müsste ich den «Dialektiker» Tell interpretieren (einen anderen Schwejk), den «Rhetoriker» Käslin, die Doppelconference von Tell und Winkelried, die politischen Reden, die mehrfach wiederholten Bitten des Malers Wyrsch «Überlegg ders, Käsli»; ich müsste das Diktum Pestalozzis von der «Anschauung als dem absoluten Fundament aller Erkenntnis» zitieren (im Text des Stückes auf Seite 149). Ich müsste hinweisen auf die Entwicklung der mitspielenden Kinder, die Entwicklung politischer (auf die Gemeinschaft bezogener) Einsichten bei den mitspielenden, mitarbeitenden, mit den SpielerInnen lebenden und ihnen zuschauenden Erwachsenen. «Kein Medium», so formuliert der Werbeflyer, «scheint so geeignet wie das Spiel, wenn es darum geht, einer breiten Bevölkerung die eigene Geschichte hautnah vor Augen zu führen und eine echte Auseinandersetzung zu bewirken». Mehr noch: sie in die Geschichte zu verwickeln, leibhaftig – weil hier lebendige Figuren und ihre subjektiven Wahrheiten ins Spiel gebracht werden.

Noch einmal Hansjörg Schneider: «Ich vermute, das wird auch in Nidwalden nicht mehr lange möglich sein. Die alten Gesellschaftsstrukturen werden auch dort eingeebnet werden von der modernen Planierungsmaschine. Und bald werden auch dort keine sechzig Frauen und Männer und Kinder mehr zu finden sein, die auf hohem Niveau und gratis einen Sommer lang Theater spielen wollen» (Nachtbuch für Astrid, S. 89).

Ich hoffe, er hat nicht recht. Zwar sind die einzigen Beispiele für ein ähnlich umfassend auf das Gemeinwesen bezogenes Theater, die ich kenne, historisch, vergangen: das Kibbuz-Theater der israelischen Siedler, geschrieben und gespielt von den Kibbuzim

über Probleme des Kibbuz für ihre Mitbewohner; das Dionysostheater der alten Polis Athen. Dort gab es die Einrichtung der *Liturgie*, der unentgeltlichen freiwilligen Leistung für das Gemeinwesen (zusammengesetzt aus leiton: λειτον das Gemeindehaus, das Stadthaus; und wiederum ergon: die Arbeit, das Werk). Zu solchen regelmässigen Leistungen gehörte zum Beispiel die Ausstattung eines Chores für eine Theateraufführung oder die Ausrichtung gemeinsamer Mahlzeiten bei grossen Festen!

Ob sich Gemeinsamkeiten dieser Art in die Zeiten der Globalisierung hinübernehmen lassen, ist die Frage. Sicherlich ist ein Gemeinschaftstheater wie der «Tag des Jammers» nicht global, nicht exportierbar; selbst mit den grössten Containern wären Steine und Berge nicht zu transportieren; damit freilich ist ein solches Theater auch nicht in Gefahr, in der Bedeutungslosigkeit reiner Festival-Events zu verschwinden.

Trotzdem bleibt die Frage, wie sich Globalisierung auf dem Hintergrund der Spannung zwischen Mythos und Logos denken, beschreiben, erkennnen lässt: als Mythos ohne Begrifflichkeit, also als gleichmässiger, gleichförmiger Strom von Ereignissen ohne Zusammenhang, ohne besondere Bedeutung, ohne merkliche Differenzen? Oder ein Logos als Flut von Begriffen ohne Geschichte, Worten ohne Verwurzelung – separate Infobits mit beliebigen Links überall hin ohne Zusammenhang, auf unzähligen direkten Wegen linear zu durchwandern – immer gerade und immer korrekt?

Demgegenüber wäre dieses Nidwaldener Theater der vielfältigen Verbindungen und des Zusammenhangs ein Theater des Widerstandes, ein Theater der religio – der Rückbindung, ein religiöses Theater.

Die Laudatio wurde nach Notizen frei vorgetragen. Der hier vorliegende schriftliche Text wurde mit Hilfe der Notizen im Nachhinein formuliert.

Übergabe der Preisurkunde durch Regierungsrat Dr. Ulrich Fässler

Wortlaut der Urkunde

Die Innerschweizer Kulturstiftung verleiht Louis Naef den Innerschweizer Kulturpreis 2000.
Sie ehrt ihn damit für sein konsequentes und kompetentes Engagement zur Erneuerung und Belebung des Theaters auf den «Grenzgängen» zwischen Stadt und Land, Geschichte und Gegenwart sowie vor allem auch zwischen Laientheater und Berufsschauspiel.
Sein Werk setzt sich seit Jahren intensiv mit dem Luzerner und Zentralschweizer Kulturraum und seinen Menschen auseinander. Daraus sind – als das eigentliche Markenzeichen von Louis Naefs Schaffen – wunderbare Landschaftstheater entstanden.

Nachträgliche Danksagung des Preisträgers Louis Naef

Eigentlich hatte ich für die Feier auch eine Dankesrede vorbereitet. Die Zeit war aber, wie das bei meinen Produktionen immer wieder der Fall ist, schon ziemlich vorgerückt. Deshalb habe ich improvisiert gesprochen und nur das Allernötigste gesagt. Schliesslich waren ja die Bibel-Texte von Hansjörg Schneider, von Liliana Heimberg und Mike Müller vorgetragen, die verbindenden Kommentare von Ernst Süss, die Szenen von Schang Meier, der in den Figuren des Ministranten, des Narren und Gauklers, des Irren, des Hinterländers aufgetreten ist, die Musik von und mit Peter Schärli, Ben Jeger, Doro Schürch, Michael Frei und Christoph Gantert ein kleiner, improvisierter Vorausblick auf zukünftige Pläne und so etwas wie eine Danksagung.

Danken wollte ich vor allem meinem wichtigsten Mitarbeiter in den Projekten der vergangenen zehn Jahre: dem Schriftsteller, Autor und Freund Hansjörg Schneider – ohne ihn wären die meisten Projekte gar nicht möglich gewesen. Danken wollte ich den Schauspielerinnen und Schauspielern, den Profis und den Laien, ohne die meine Landschaften und ihre Bühnen nicht bevölkert gewesen wären. Danken möchte ich allen Helfern, Mitwirkenden und Organisatoren der Feuerwehr Opfersei von Hergiswil am Napf, den Theatergesellschaften von Willisau und Ruswil, von Stans und Nidwalden, von Lenzburg, vom Ballenberg. Danken müsste ich vor allem meinem ständigen künstlerischen Team, Barbara Jäggi, Claudia Tolusso, Martin Brun, der auch die Klosteranlage von St. Urban wieder ins richtige Licht gerückt hat. Und vor allem hätte ich Bernadette Meier danken müssen, die auch für diese Feier wieder die wunderschönen Kostüme geschaf-

fen und die Requisiten herbeigezaubert hat. Ohne sie, die auch mein dramaturgisches Gewissen ist, könnte ich als Regisseur gar nicht funktionieren.
Meine Frau, Hedwig Bieri, hat von Regierungsrat Fässler einen herrlichen Blumenstrauss erhalten – eine schöne Geste, aber wohl verdient, weil sie nicht nur im privaten Leben, sondern auch in den beruflichen Unternehmungen für mich die gute, mich in jeder Hinsicht fördernde Seele ist.
Und Hans-Wolfgang Nickel verdient nicht nur Dank für seine fundierte Laudatio, sondern auch dafür, dass er mir in einer persönlichen und beruflichen Krisenzeit vor mehr als zehn Jahren in Berlin geholfen hat, wieder Boden unter den Füssen zu finden.
Der Innerschweizer Kulturstiftung wollte ich für die ehrenvolle Auszeichnung mit dem Versprechen danken, weiterhin für die Innerschweiz kulturell tätig zu sein. Deshalb habe ich schliesslich angekündigt, nach 2003 in Zusammenarbeit mit Hansjörg Schneider die Luzerner Passionsspiele neu zu gestalten und habe, weil er so schön von der Kanzel herunter gesprochen hat, meinen früheren Klassenkollegen, Regierungsrat Ueli Fässler eingeladen, dabei den Teufel zu spielen.
Und so bin ich dann ins Reden gekommen, habe mich angesichts des grossen Publikums etwas verschüchtert gefühlt und meine jetzige Situation in diesem festlichen Raum, wo ich als 15-jähriger vor den Insassen der psychiatrischen Heilanstalt einen Mörder in Eliots «Mord im Dom» gespielt hatte, mit der Figur des Fuuschthansli aus dem abgelegenen Napfgebiet verglichen – er sass ja als lebendige Verkörperung des Hinterländers durch Schang Meier sozusagen an meiner Seite: «Vor bald zweihundert Jahren lebte der Fausthansli bei Hergiswil. Er war so klein wie eine Faust und trug davon seinen Namen. Er war ein witziger, rühriger Geselle und wohnte unter einem grossen Pflanzenblatt. Er wurde einst von einer Kuh in seiner Behausung fast zertreten».
Dann habe ich mich beim Publikum bedankt, indem ich ungefähr so sprach: Es gibt in meinem Leben ein gescheitertes Projekt, das mich nicht loslässt – damals für 1989 zusammen mit dem Autor Heinz Stalder dem Kanton als Idee für ein Gedenkspiel vorgeschlagen und abgeschmettert. Der Kern des Projektes bildete die irgendwie verrückte Erzählung «Die Schlacht bei Sempach» von Robert Walser. Peter Schärli, der Musiker, und ich verfolgten seit längerem die Idee, diesen Text zusammen mit Skulpturen von Joseph Maria Odermatt in einer muskalisch-szenischen Lesung neu umzusetzen. Mein Dank an Sie und euch alle ist jetzt dieser Versuch, selber vor euch hinzutreten und einen Abschnitt aus dem wunderbaren, auch Landschaft evozierenden Text von Walser vorzutragen, zusammen mit der Musik von Peter Schärli – noch unfertig:
«Eines Tages, mitten im heissen Sommer, zog sich auf der staubbedeckten Landstrasse ein Heereszug in die Luzerner Gegend langsam dahin…»

Apéro

Louis Naef

Geboren 1943 in Willisau-Stadt. Freischaffender Regisseur und Dramaturg, wohnhaft in Luzern. Studium der Theaterwissenschaft, v. a. an der Universität Köln.
Dramaturg u. a. in Münster/Westf. unter H. Gnekow und an den Basler Theatern unter W. Düggelin.
Dramaturg und Lektor im Suhrkamp-Theaterverlag Frankfurt.
10 Jahre Lehrer an der Schauspiel-Akademie Zürich, später Dozent an der Universität Bern (theaterpädagogische Lehrerausbildung) und an der Hochschule der Künste, Berlin.
1986–1992 Geschäftsführer der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur und Leiter des Theaterkultur-Verlages.
Seit 1986 selbstständig.

Inszenierungen:
1979 Uraufführung von Josef Zihlmanns «Goldsuecher am Napf» in Hergiswil LU (1993 zweite Inszenierung als Freilichttheater)

1981 «Romeo und Julia in Willisau» nach G. Keller, mit der Theatergesellschaft Willisau

1992 Landschaftstheater «Vier Jahreszeiten» an verschiedenen Orten des Kantons Luzern
Regiearbeiten für das professionelle Theater in Berlin (Ost und West), u. a. bei der Spielwerkstatt Berlin und in der Schweiz.

1996 «Das grosse Welttheater» nach Calderon von Hansjörg Schneider, Theater «Tuchlaube», Aarau
«De Wald», Landschaftstheater Ruswil von Sam Jaun (nach Ostrovskij)

1998 «Tag des Jammers», von Hansjörg Schneider, Freilichttheater in Stans im Rahmen der Gedenkfeier 1798 – 1998
«Grenzgänge», eine filmische Recherche zum Sonderbundskrieg, mit Edwin Beeler (Filmschaffender, Historiker)

2000 «Frühlings Erwachen» von Frank Wedekind als Landschaftstheater in Lenzburg
In der Projektgruppe «Einfall Zentralschweiz.02» (Scheuber, Reinhart, Risi, Rosset) ist Louis Naef künstlerischer Leiter des Zentralschweizer Tages an der expo.02.

Theater-Produktionen im FLM Ballenberg:
1991 «Romeo und Julia auf dem Dorfe» (mit Heinz Stalder als Co-Autor)
1993 «Katharina Knie» (nach C. Zuckmayer)
1994 «Elsi, die seltsame Magd» (nach Gotthelf)
1995 «Peter Gynt» (nach Ibsen)
Jeweils in der Bearbeitung von Hansjörg Schneider

Publikationen:
Verschiedene (Theaterwissenschaft, Dramaturgie, Essayistisches)

Auszeichnungen:
1979 Ehrenbürger von Hergiswil am Napf
1998 Kulturpreis der Stadt Willisau für sein hervorragendes Schaffen als Regisseur und Theaterpädagoge
1998 Werkbeitrag durch Kanton und Stadt Luzern in der Sparte Theater

Legenden zu den Bildern

Seite 4: Louis Naef, Hedwig Bieri Naef, Egon Ammann, Verleger, Zürich

Seite 6: Dr. Ulrich Fässler, Stiftungsratspräsident/Kulturdirektor Luzern

Seite 11: Liliana Heimberg liest Hansjörg Schneiders Bibeltext «über die Vollkommenheit»

Seite 12 oben: Urs W. Studer, Stadtpräsident Luzern, Andrea und Kurt Zibung, Stiftungsrat/Kulturdirektor Schwyz, Hans Steinegger, Kulturbeauftragter Schwyz

Seite 12 unten: Michael Frei, Doro Schürch, Peter Schärli, Ben Jeger, Christoph Gantert

Seite 13 oben: Mike Müller trägt die Geschichte vom verlorenen Sohn vor

Seite 13 unten: Dr. Hans-Ruedi Burri, Departementssekretär EKD Luzern, Regula Koch, Kulturbeauftragte Zug, Hélène und Hans Hofer, Stiftungsrat/Kulturdirektor Obwalden, Doris und Walter Suter, Stiftungsrat/Kulturdirektor Zug, Urs Häfliger

Seite 16: Dr. Ulrich Fässler, Stiftungsratspräsident/Kulturdirektor Luzern, Hedwig Bieri Naef, Dr. Paul Huber, Stiftungsrat/Jusitzdirektor Luzern

Seite 17: Pater Ludwig Meyer von Schauensee (Ernst Süss)

Seite 24: «De Fuuschthansli» (Schang Meier)

Seite 31: Dr. Ulrich Fässler, Stiftungsratspräsident/Kulturdirektor Luzern, Ruedi Scheidegger, Grossratspräsident Luzern, Urs W. Studer, Stadtpräsident Luzern

Seite 40: Dr. Kaspar Lang, Daniel Huber, Kulturbeauftragter Luzern/Geschäftsführer IKS

Seite 41: Joseph Röösli und Louis Naef, Preisträger 1995 und 2000

Seite 42 oben: Erich Langjahr, Dr. Andreas Iten, Hedy Gasser

Seite 42 unten: Joseph Maria Odermatt, Hansjörg Schneider

Seite 43 oben: Lis und Dr. Viktor Furrer, Stiftungsrat/Kulturdirektor Nidwalden

Seite 43 unten: Brigitta Weber und Martin Brun

Herausgeber: Regierungsrat des Kantons Luzern,
Erziehungs- und Kulturdepartement
Redaktion: Daniel Huber und Monika Sigrist, Luzern
Fotos: Georg Anderhub, Luzern
Gestaltung: Jürg Meyer, Luzern
Druck: Willisauer Bote, Willisau