

Das magische Dreieck

Der Autor zwischen Verleger und Theatermacher: Von der Fürstengunst wäre Goethes Tasso (Jens Harzer, im Bild unten rechts, in Jan Bosses Inszenierung an den Münchner Kammerspielen) heute unabhängig – die Frage, wovon der Dichter lebt, hat sich damit allerdings noch lange nicht erledigt.

Fotomontage von Axel Nickolaus unter Verwendung eines Fotos von Oda Sternberg

Das Theater entdeckt die Autoren wieder: Ob in Berlin die neue Schaubühnen-Crew oder in Frankfurt am TAT. Die Beziehung zwischen Theatern und Autoren war immer auch eine handfeste materielle Angelegenheit, in der – als Dritte im Bunde – die Bühnenverleger eine gewichtige Rolle spielen. Können Dramatiker von ihrer Kunst leben? Antworten auf diese Frage in unserem Schwerpunkt **Das magische Dreieck** aus der Sicht der Intendanten (Günther Beelitz, Manfred Beilharz), einer Verlegerin (Marion Victor) und eines Autors (Moritz Rinke). Und ein Exkurs in die Geschichte: Birgit Pargner beschreibt am Beispiel von Charlotte Birch-Pfeiffer, wie sich Urheberrecht und Tantieme im 19. Jahrhundert in Deutschland entwickelt haben.

Wovon leben Dramatiker? Vom Theater, so sollte es sein. Aber sie partizipieren auf andere Weise als etwa die fest angestellten Mitarbeiter am großen Kuchen, den das Theater zu verteilen hat, und der sich – bei großen Unterschieden – in etwa aus 85 Prozent öffentlicher Zuweisungen speist und nur zu 15 Prozent aus Geldern, die das Publikum mit dem Erwerb einer Eintrittskarte beisteuert. Das Prinzip der Autorenvergütung ist scheinbar einleuchtend, seitdem kein Geringerer als Beaumarchais sich im 18. Jahrhundert für die Autorenrechte stark gemacht hat und erreichte, dass 1791 die Französische Nationalversammlung eine gesetzliche Regelung traf: Sieben Prozent (später wurden es 10 Prozent) der Abendeinnahme eines Theaters sollten nunmehr als Tantieme dem Autor zufließen. Am Prinzip hat sich seitdem wenig geändert, an den allgemeinen Rahmenbedingungen schon. Die Theatertruppen des 18. Jahrhunderts waren noch überschaubar, kaum mehr als ein Dutzend Mitglieder, die sich die Einnahmen mit dem Autor zu teilen hatten. Heute bestehen Theaterunternehmungen aus einigen hundert Angestellten – nicht nur im Musiktheater, sondern auch im Schauspiel, wo Häuser wie das Bayerische Staatsschauspiel oder das Hamburger Schauspielhaus etwa 300 Mitarbeiter auf der Gehalts- und Gagenliste haben.

Wenn es um Autorenhonorare geht, wird heute nicht mehr salopp von der Tantieme gesprochen, sondern,

Knut Lennartz

bürokratisch korrekt, von der Urheberrechtsabgabe (an der der Autor etwa zu 75 Prozent partizipiert und der Bühnenverleger zu 25 Prozent). Sie bewegt sich nach dem neuesten, 1999 ausgehandelten Vertrag zwischen dem Verband Deutscher Bühnenverleger und dem Deutschen Bühnenverein, zwischen 13 Prozent und 17 Prozent der Roheinnahme. Roheinnahme „ist die Einnahme der Bühne aus dem Verkauf von Eintrittskarten einschließlich theatereigener Vorverkaufsaufschläge und dem Verkauf von Steuerkarten, dem Anteil an Platzmieten und Platzzuschüssen (sowohl von öffentlicher als auch von privater Hand), der auf die einzelne Vorstellung entfällt.“ Diese Definition berücksichtigt ein Urteil des Bundesgerichtshofes aus dem Jahre 1954, in dem es um die Frage ging, ob Tantieme auch auf Platzzuschüsse zu zahlen sei, die die Stadt Berlin neben allgemeinen Subventionen leistete. Der Bundesgerichtshof entschied für die Autoren. Warum sollten sie leiden, wenn aus sozialen oder anderen Gründen an bestimmte Besuchergruppen verbilligte Karten vergeben werden? Freikarten, Dienstkarten, Pressekarten, so grummeln Verleger, sind hierbei aber immer noch nicht berücksichtigt. Und so kommt es, dass an manch kleinerem Theater die Premiere als eine der wenigen ausverkauften Vorstellungen dem Autor kaum Geld in die Tasche spült.

Doch vieles hat sich im Laufe der Jahre zugunsten der Autoren geändert. So wurde die vermeintliche Ungerechtigkeit ausgeglichen, dass Autoren benachteiligt werden, deren mit Fleiß und Mühe geschriebenen Stücke aus welchen Gründen auch immer nicht im klassischen großen Haus, sondern nur auf einer Studiobühne gespielt

werden. Grundsätzlich wurde diese Frage schon in einer Vereinbarung zwischen Bühnenverein und Bühnenverlegern 1976 geregelt. Heute gelten hier, je nach Theatergröße, Garantien pro Vorstellung und Aufführungsserie. Ein Sprachwerk, etwa in einer Studiobühne des Deutschen Theaters (der Barock zum Beispiel) zur Aufführung gebracht, kostet das Theater eine Garantiesumme zwischen 325 und 400 Mark. Für Vorstellungen im Großen Haus hat das Deutsche Theater ab der Spielzeit 1999/2000 pro Besucher 3,20 Mark zu bezahlen. Bei 549 Plätzen, die dort dem Publikum zur Verfügung stehen, wäre das maximal eine Urheberrechtsabgabe von 1746,80 Mark. Das gleiche Stück in einem kleinen Theater gespielt, etwa am Stadttheater Lüneburg (mit 530 Plätzen im Großen Haus), bringt pro Besucher 1,59 Mark ein, also maximal 842,70 Mark, bei nicht ausverkauften Vorstellungen allerdings oftmals wesentlich weniger. Garantiesummen verhindern heute jedenfalls eines, was noch bis in die frühen siebziger Jahre immer wieder zu kuriosen Abrechnungen führte – etwa Dürrenmatts „Play Strindberg“, Vorstellung am 7. Dezember 1971 an den Städtischen Bühnen Flensburg: 14,48 Mark, oder Slawomir Mrozek's „Die Polizei“ am 7. März 1972 in Ingolstadt: 1,92 Mark. Doch ganz so rosig sehen das die Verleger nicht. Krista Jussenhoven vom Kölner PROJEKT-Verlag sieht eine Gerechtigkeitslücke darin, dass schlechtbesuchte Vorstellungen im „Großen Haus“ einem Autor noch immer Tantiemeabrechnungen einbrächten, die weit unter den Garantiesummen für Studioaufführungen lägen und fordert, dass solche Garantiesummen auch für Aufführungen auf der großen Bühne gelten müssten. Natürlich ist es müßig, nun Bruttoeinnahmen von Verlagen und Einkommen der Autoren hochzurechnen. Noch immer sind die Autoren vom Erfolg einer Aufführung abhängig – aber immer weniger, seitdem die Verlage dazu übergegangen sind, Mindestaufführungszahlen in die Verträge zu schreiben und so das finanzielle Risiko dann doch wieder auf die Theater wälzen. Ihr Argument: „Der Autor kann nicht für eine schlechte Inszenierung bestraft werden“, zeigt freilich nur die eine Seite der Medaille. Der Misserfolg kann ja auch am schlechten Stück liegen.

Die Frage, ob und wie ein Autor vom Theater leben kann, ist kaum zu beantworten. Einmal, weil nicht alle Autoren ihren Aktionsradius auf die Dramatik einschränken. Selbst berühmte Beispiele aus jüngerer Zeit, wie Brecht oder Heiner Müller, haben auf dem Höhepunkt ihrer Karriere keineswegs allein vom Theater gelebt, obwohl die Einnahmen in ihren besten Zeiten das durchaus ermöglicht hätten. Und so wie heute viele Schauspieler das Theater nur als ein Betätigungsfeld neben Film, Funk und Fernsehen sehen, tun es auch die Autoren. Man könnte die Frage auch zurückgeben: Wie wäre es um die Lage der Autoren bestellt ohne das immer noch dichte Netz subventionierter Theater? Im deutschsprachigen Raum kam es in der Spielzeit 1997/98 immerhin zu 254 Uraufführungen im Schauspiel mit insgesamt 4 605 Aufführungen, und zu 69 Uraufführungen im Musiktheater (51 Opern, 18 Musicals) mit insgesamt 1 442 Aufführungen.

Damit Autoren vom Theater leben können, müssen sie dort vor allem gespielt werden. In Deutschland rief man da schon immer gerne nach Regeln und Verordnungen. Da forderten schon in den frühen fünfziger Jahren west-



Foto: Kasper Seiffert

Uraufgeführt in Göttingen: John von Düffels „Das 100ste Semester oder Shooting Sense“ mit Eugen P. Herden, Elisabeth May, Meinolf Steiner, Katja Kolm und Werner Strenger (v.l.).

deutsche Autoren eine gesetzliche Regelung, dass jedes zweite aufgeführte Stück „von einem lebenden westdeutschen Autor“ stammen müsse. Am 1. August 1956 kam es, nach jahrelangem Tauziehen, zu einem Vertrag zwischen dem Deutschen Bühnenverein, dem Verband Deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten und dem Verein Deutscher Bühnenverleger, der die Beziehungen zwischen Autoren, Verlagen und Theater regelte. Von diesen Vertragspartnern gibt es heute nur noch den Deutschen Bühnenverein, auf der anderen Seite gründete man später den „Verband deutscher Bühnenverleger“. Damals wurde die Normaltantieme bei abendfüllenden wortdramatischen oder musikalischen Werken auf zehn Prozent der Roheinnahme festgelegt (wie schon in einem ersten Verbandsabkommen zwischen dem Bühnenverein und den Bühnenverlegern von 1919). Vereinbarungen über Tantiemegarantien oder Mindestauführungszahlen waren jedoch unzulässig.

Die magische 10-Prozent-Tantieme-Grenze hielt lange Zeit. Auch wenn es immer wieder Rechnungen (darunter manche Milchmädchenrechnung) gab, die beweisen sollten, wie durch die allgemeine Entwicklung die Autoren benachteiligt würden. Eine der Rechnungen: Die Kasseneinnahmen der Theater seien von Beginn der fünfziger Jahre bis Anfang der siebziger Jahre auf das Zweieinhalbfache gestiegen, die Subventionen aber um das Sechsfache. Übersehen wurde hierbei nur, dass die außergewöhnliche Steigerung der Subventionen vor allem mit der damaligen Personalentwicklung zu tun hatte. 1951 arbeiteten an den öffentlichen Theatern Westdeutschlands 15 000 Beschäftigte, 1971 waren es 25 000 (Und heute sind es mehr als 40 000, davon ca. 13 000 in den neuen Bundesländern und im einstigen Ostteil Berlins). Spätestens seit 1973 galt an den wichtigsten Bühnen ein Tantiemesatz von 12 Prozent. Praktisch hieß das,

Seitdem leben Theater, Verlage und Autoren mit der so genannten „Regelsammlung Verlage (Vertrieb)/Bühnen“. Die Frage, ob mit ihr die Interessen der Autoren, insbesondere der jungen, noch in der Entwicklung befindlichen Autoren gerecht bedient werden, ist auch mit dem besten Regelwerk nicht zu beantworten, denn einerseits sind 70 Jahre lang vor allem die Erben der großen Erfolgsautoren – von Gerhart Hauptmann bis Brecht – Nutznießer, andererseits verhindert kein noch so ausgeklügeltes System, das der eine Autor mit Kitsch reich wird und der andere mit Kunst verhungert.

– Eine feste Urheberabgabe pro Besucher (mindestens 12 Prozent, höchstens 18 Prozent der Roheinnahme) für öffentliche Theater, jedoch nur zehn Prozent für Privattheater.
– Garantiesummen pro Vorstellung oder Vorstellungsserien für Studio- und Werkstattbühnen sowie für Uraufführungen deutschsprachiger Autoren.

– Garantiesummen pro Vorstellung oder Vorstellungsserien für Studio- und Werkstattbühnen sowie für Uraufführungen deutschsprachiger Autoren.

ausgelobte Preise als preisverdächtige Stücke gibt. Mit den bekannten Folgen: Dea Loher wurde für ihr Stück „Adam Geist“ gleich mehrfach ausgezeichnet, mit dem 1997 erstmals vergebenen Jakob-Michael-Reinhold-Lenz-Preis der Stadt Jena und 1998 mit dem begehrten und beliebten Mülheimer Dramatiker-Preis. Und sie hatte das Glück, vom Staatsschauspiel Hannover (wo das Stück uraufgeführt wurde) über Jahre gefördert zu werden. Oder es wird ein ausgelobter Preis mangels preis-

würdiger Stücke gar nicht erst vergeben, wie zum Beispiel der üppig dotierte Heinz-Dürr-Preis des Deutschen Theaters (40 000 Mark suchten im ersten Anlauf vergeblich einen Autor, 75 000 Mark zusätzlich waren für die Realisierung des Stücks ausgelobt). Schließlich bekam den vermutlich höchstdotierten Preis der bislang in der Theaterszene völlig unbekannte Kieler Nachwuchsautor Heiko Buhr für sein Stück „Ausstand“ – ein Autor, der bis dahin nur Lyrik in regionalen Zeitungen veröffentlicht hatte. Mit im Rennen um diesen Preis waren Andreas Weber („Rebellen“) und Bernd Johann („Schöner als das Meer ist nur der Tod“), bislang unbeschriebene Blätter in der deutschen Dramatiker-Welt. Dass mit derlei Mäzenatentum an der Grundfrage nicht viel zu ändern sei, dämmert wohl inzwischen auch dem gönnerhaften Sponsor; der Preis soll in dieser Form nicht wieder vergeben werden. Preise und Auszeichnungen sind das Zubrot; nicht einzukalkulieren als sicher und ständig fließende Geldquelle. Kritiker monieren aber schon seit langem die Disproportion von Literaturpreisen und produzierter Literatur. Wir haben, scheint es, sehr viele Preise (mit denen sich oft genug die Preisverleiher schmücken wollen), wichtiger aber wären Regularien für den Autoren-Alltag: Arbeitsstipendien oder – wie gehabt – der gute alte Brauch des Hausautors.

würdiger Stücke gar nicht erst vergeben, wie zum Beispiel der üppig dotierte Heinz-Dürr-Preis des Deutschen Theaters (40 000 Mark suchten im ersten Anlauf vergeblich einen Autor, 75 000 Mark zusätzlich waren für die Realisierung des Stücks ausgelobt). Schließlich bekam den vermutlich höchstdotierten Preis der bislang in der Theaterszene völlig unbekannte Kieler Nachwuchsautor Heiko Buhr für sein Stück „Ausstand“ – ein Autor, der bis dahin nur Lyrik in regionalen Zeitungen veröffentlicht hatte. Mit im Rennen um diesen Preis waren Andreas Weber („Rebellen“) und Bernd Johann („Schöner als das Meer ist nur der Tod“), bislang unbeschriebene Blätter in der deutschen Dramatiker-Welt. Dass mit derlei Mäzenatentum an der Grundfrage nicht viel zu ändern sei, dämmert wohl inzwischen auch dem gönnerhaften Sponsor; der Preis soll in dieser Form nicht wieder vergeben werden. Preise und Auszeichnungen sind das Zubrot; nicht einzukalkulieren als sicher und ständig fließende Geldquelle. Kritiker monieren aber schon seit langem die Disproportion von Literaturpreisen und produzierter Literatur. Wir haben, scheint es, sehr viele Preise (mit denen sich oft genug die Preisverleiher schmücken wollen), wichtiger aber wären Regularien für den Autoren-Alltag: Arbeitsstipendien oder – wie gehabt – der gute alte Brauch des Hausautors.

Noch vor zehn Jahren beklagte Botho Strauß das Entschwinden des Autors aus dem Theater. Das Theater wisse nichts mit ihm anzufangen. Regisseure und Schauspieler dominierten das Theater mit immer neuen Meisterleistungen der Interpretation. „Theaterdichter, Ureinwohner des Abendlands, wenige Leute noch und oft vom großen Sein lassen ergriffen; ein Stamm, der seine Gelüste verlor und sich nicht mehr vermehrt, nicht mehr ordentlich für seine Ernährung sorgen kann, der die Gebräuche und Techniken seines Handwerks verlernt hat, dem Erinnerung und Bewusstsein sich allmählich auflösen, eine durch Populationsschwund verendende Gattung.“ Da hat sich in den letzten Jahren doch ein bemerkenswerter Wandel vollzogen: Da, wo neue Teams zu neuen Ufern aufgebrochen sind, an der Berliner Schaubühne, in der Kammer des Deutschen Theaters, im



Foto: Klaus Lefebvre



Foto: Peter Festersen

neuen Frankfurter TAT, sind Autoren wieder mit dabei: Marius von Mayenburg, Roland Schimmelpfennig, Katharina Gericke, Moritz Rinke. John von Düffel, derzeit noch Hausautor am Schauspiel Bonn, wechselt mit Ulrich Khuon ans Hamburger Thalia Theater. Khuon selbst hat in Hannover mit großem Einsatz und vor allem Kontinuität Autoren gefördert. Albert Ostermaier war Hausautor in Mannheim (wo gerade sein „Tartar Titus“ zur Uraufführung herauskam, siehe 1. Reihe) und ist es in dieser Spielzeit wieder am Münchner Staatsschauspiel. Dort hat die neue Chefdramaturgin Elisabeth Schweeger, lange Zeit verantwortlich für das avantgardistische Marstall-Programm, in diesem Jahr unter dem Motto der Saison „Ach Deutschland“ gleich ein ganzes Feuerwerk von Uraufführungen gezündet. (Die jüngste, Jörg Michael Koerbls „Neues Deutschland“, siehe 1. Reihe). Autoren werden wieder umworben. Sie kontinuierlich in Arbeit zu bringen – das ist das Entscheidende, wenn es um die soziale Sicherung der Autoren geht.

1972, als die 10-Prozent-Tantieme noch die Regel war, fragte übrigens *Theater heute* die wichtigsten Dramatiker der Nation: „Können Sie vom Stückeschreiben leben?“ Franz Xaver Kroetz antwortete damals: „Was direkt vom Theater kommt, ist ein Trinkgeld“. Wir haben diesmal auf eine Umfrage verzichtet. Man müsste sich sonst doch noch einmal darüber verständigen, was man heutzutage als Trinkgeld versteht. Doch auch heute sieht PEN-Präsident Christoph Hein die Lage der Autoren in düsterem Licht und klagt: „Das reiche Deutschland wird zum Land der hungernden Dichter und Denker werden, sofern sie nicht zu der kleinen Gruppe der vom Staat beamteten, von Parteien, Universitäten und Medien gebilligten Dichter und Denker gehören.“ Ihm ging es allerdings um die Alterssicherung der Autoren, die er durch Eingriffe in die Künstlersozialkasse gefährdet sieht. Das aber wäre ein gesondertes Thema.

Uraufgeführt in Schwerin: Dea Lohers „Manhattan Medea“ mit Tony Thompson und Johanna Katrin.

Knut Lennartz vertritt die These, dass kein noch so ausgedügeltes System verhindert, dass der eine Autor mit Kitsch reich wird und der andere mit Kunst verhungert:

„Deshalb liegt es an den Theatern, Autoren, die ihnen lieb sind, auch (teuer) zu pflegen.“

Nehmen Sie Stellung zu dieser These im DDB-Online-Forum:

[HTTP://WWW.DIE-DEUTSCHE-BUEHNE.DE](http://www.die-deutsche-buehne.de)

Nachgespielt in Köln: Albert Ostermaiers „The Making of B-Movie“ mit Heinrich Giskes und Joachim Meyerhoff.