Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch = Annuaire suisse du théâtre

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur

Band: 48 (1986)

Artikel: Dramatiker-Förderung : Dokumente zum Schweizer Dramatiker-Förderungsmodell = Aide aux auteurs dramatiques : Documents pour le régime suisse d'encouragement des auteurs dramatiques

Autor: Hoehne, Verena / Jauslin, Christian / Betts, Peter J.

Kapitel: 5: Schwierigkeiten, oder einer Selbstverständlichkeit eine Möglichkeit schaffen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-986696

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

V. Schwierigkeiten, oder einer Selbstverständlichkeit eine Möglichkeit schaffen

von Peter J. Betts

1. Die Geldgeber

Bei den zunehmend demokratischeren Formen der Kulturförderung, die sich buchstäblich eingebürgert haben, ist es auch zunehmend schwierig geworden, grosse Würfe zu tun. Es finden sich kaum mehr Fürsten, die «Kraft der Würde ihres Amtes» eine wie auch immer erlangte Einsicht ohne Rücksicht auf öffentliche Meinung und sofort ablesbares Resultat durchsetzen können. Die zeitgenössischen grossen Mäzene möchten aus durchaus verständlichen Gründen ihre mäzenatischen Leistungen von Werbeetats absetzen können und beschränken sich mit Vorliebe – auch dies durchaus aus verständlichen Gründen – auf die Unterstützung werbewirksamer oder wenigstens vorzeigbarer Einzelprojekte. Gottseidank gibt es Ausnahmen.

Es bleibt für die kulturelle Grundlagenforschung hauptsächlich die öffentliche Hand: die Gemeinden, die Kantone, der Bund, die öffentlichen Stiftungen. Diese Institutionen stehen nun im Kreuzfeuer des öffentlichen Interesses. Grundsätzlich haftet ihnen der Vorwurf an, zu wenig für «die Kultur» zu tun oder für die «falsche» Kultur etwas zu tun oder Verschleuderung von Steuergeldern zu betreiben, indem sie Produkte einer «offensichtlichen Unkultur» unterstützen. Die Forderungen nach Sparmassnahmen, vermehrter Transparenz, offensichtlichen Qualitätskriterien, Weitsicht, Überblickbarkeit halten einander unbesehen der Widersprüchlichkeit die Waage.

Das Dramatiker-Förderungsmodell stützt sich bereits von der Idee her auf eine breite finanzielle Trägerschaft, die sich zudem über das ganze Gebiet des Landes hinweg verteilen soll. Von der Idee her ist das Modell verständlicherweise angefochten. Nur wenn die Theater die Hälfte – oder einen Viertel – des Jahreshonorares für die Hausautorin oder den Hausautor aufbringen, wird «der Bund», resp. die Trägerschaft des Modells, die andere Hälfte oder die fehlenden

drei Viertel aufbringen. Wenn sich das Theater oder die freie Gruppe aus dem Betriebsbudget diese Hälfte oder diesen Viertel nicht leisten können, müssen sie bei andern Gremien der Kulturförderung vorstellig werden: bei städtischen oder kantonalen Literaturkommissionen, bei Stiftungen usw.
Wer Geld geben soll, will – wiederum aus verständlichen Gründen – mitreden können, für wen und wofür. Der Teufelskreis beginnt.

Wer soll jeweils Hausautorin oder Hausautor werden ?
Ein einfacher Vorschlag: an diesem Stipendium interessierte Schreibende und Theaterleute setzen sich in jedem konkreten Fall zusammen, einigen sich auf Person und Arbeitsweise für ein Jahr, begeben sich auf die Suche der zusätzlich benötigten Finanzen, z.B. bei den lokalen Förderungsgremien. Der einfache Vorschlag scheint zumeist undurchführbar. Jedes angeschriebene Kulturförderungsgremium will mitentscheiden können, ob die nun zur Förderung vorgeschlagene Person tatsächlich auch förderungswürdig ist. Jedes der beteiligten Gremien wird seine Fachkompetenz dadurch beweisen wollen, dass es darlegt, wie falsch die von den andern Gremien bereits getroffene Auswahl eigentlich ist. Dies völlig losgelöst von der Tatsache, dass ein negativer Entscheid irgendeiner Kommission dazu führen kann, dass alle übrigen positiven Entscheide über den Haufen geworfen werden müssen. Als Beispiel und pars pro toto sei der Fall des Stadttheaters Luzern anlässlich der dritten Ausschreibung für die Saison 1985/86 erwähnt: Der Schauspielleiter des Stadttheaters Luzern kommt mit der Autorin Esther Sigrist zu einer Vereinbarung, dass sie als Hausautorin ein Projekt zu einem Honorar von 20 000 Franken erarbeiten sollte. Im Zeitpunkt der Eingabe an die Jury ist die Finanzierung durch Stadt und Kanton Luzern, je 5000 Franken, noch nicht gesichert, scheint aber gemäss Auskunft des Gesuchstellers wahrscheinlich. Weil die Jury von der formalen Richtigkeit der Projektdarstellung überzeugt ist, wird zulasten des Modells der Beitrag von 10 000 Franken gesprochen, unter dem Vorbehalt, dass die Restfinanzierung in der gleichen Höhe zustandekommt. Erfreut durch diese Nachricht beginnt der Schauspielleiter die Zusammenarbeit mit der Autorin. Die für die Literaturförderung verantwortlichen Gremien der Stadt und des Kantons Luzern befinden jedoch, die Autorin werde kaum je eine Dramatikerin, sie sei also nicht förderungswürdig. Das Theater wird entweder die bereits ausbezahlten 10 000 Franken zurückbezahlen oder versuchen müssen, auf

irgendwelche Weise die verbleibenden 10 000 Franken aufzutreiben. Alles ist korrekt abgelaufen – aber eben falsch. Natürlich hätte man die 10 000 Franken nicht zusprechen sollen, weil der Gesuchsteller den Termin für die verbindliche Zusage der Restfinanzierung nicht hat einhalten können... Vielleicht kommt die Honorarsumme auch noch zustande, wenn nicht, kommen die 10 000 Franken einem Projekt der nächsten Ausschreibung zugute. Soweit so gut. Sollte aber die Finanzierung für dieses Projekt, für diese Autorin doch noch zustande kommen, ist es fraglich, ob die Vorkommnisse nicht die Zusammenarbeit zwischen Autorin und dem Theater so in Frage stellen, dass den Zweiflern schliesslich notgedrungen Recht gegeben werden muss.
Das Modell müsste unbedingt dazu führen, dass die Schreibenden nur ein einziges Mal durch die Mühle der sogenannten Qualitätsprüfung – was immer das heissen mag – gedreht werden müssen, das heisst, die verschiedenen Gremien müssten dem Urteil derer, die sich schliesslich konkret mit der Autorin oder dem Autor auseinandersetzen werden, anschliessen. Auch hier gälte es zu bedenken: es handelt sich um ein Langzeitprojekt!
Wer soll sich zuerst entscheiden? Niemand will sich binden, bevor die andern zugesagt haben, wenn dies aber geschehen ist, fühlt man sich unter Zugszwang...
Autonomie könnte auch den freiwilligen Entschluss zu gegenseitigem Vertrauen und Zusammenarbeit bedeuten.
Nach welchen Qualitätskriterien soll ausgewählt werden? Verständlich sind die Hemmungen der Geldgeber, wenn sie glauben, bei einem unterstützten Einzelprojekt müsse der Erfolg mit einem erfolgreichen Stück belegbar sein. Auch hier ginge es darum, die Einsicht zu erwecken, beim Modell handle es sich um ein Langzeitprojekt. Zwar profitieren einzelne, oft gestützt auf die Absicht, ein einzelnes Stück zu verwirklichen, vom Modell, aber vor allem im Hinblick auf ihre spätere Entwicklung und die Entwicklung der zeitgenössischen Theaterliteratur! Misserfolge sind unabdingbare Voraussetzungen, sollten im Laufe der Zeit überhaupt Erfolge ermöglicht werden.
Die Forderung nach transparenten und gültigen Qualitätskriterien lässt sich ebenso leicht stellen, wie sie unmöglich zu erfüllen ist. Unanfechtbare Kriterien sind nur für Bekanntes sinnvoll. Soll Neues ermöglicht werden, müssen Risiken eingegangen, persönlich zu verantwortende Entscheidungen getroffen werden. «Transparente Kriterien» spiegeln Korrektheit vor. Nach diesen Kriterien rufen nicht nur Geldge-

ber, um sich gegen die Öffentlichkeit abzusichern, sondern auch Kulturschaffende selber in ihrem kurzsichtig geführten Kampf gegen die Konkurrenz... Schlechte Vorzeichen für echte Erneuerung und Entwicklung!

2. Die Schreibenden

Die etwas plötzlich «verordnete» staatliche Grosszügigkeit verunsicherte erst einmal die Schreibenden, schaffte, wie bei den Geldgebern, vorerst Misstrauen. Das Angebot des Bundes – ernsthaft und wohl auch gut gemeint – erschien erst einmal nicht besonders glaubwürdig: «Wie kommt ‹der Staat› dazu, ohne Gegenleistung zu fordern, uns auf Langzeit hin in unseren Bestrebungen fördern zu wollen? Natürlich werden die paar Genehmen, die bereits Bekannten, sich eine Scheibe abschneiden können. Was aber steckt dahinter? Will man uns mit grosszügigen Geschenken kaufen, damit wir ‹den Staat› und die Zustände darin nicht mehr kritisieren? Wird sogar unsere Kritik staatlich vereinnahmt und damit unschädlich gemacht? Will der Staat plötzlich entscheiden, wer Dramatiker sein soll und wer nicht?»

Ist es einmal zum Vertragsabschluss zwischen Theatern und Schreibenden gekommen, beginnt ein neuer Leidensweg. Zwar sollten – durch eigene finanzielle Aufwendungen und Bemühungen dokumentiert – die Theater ein vitales Interesse an den neuen und neuartigen Ensemblemitgliedern haben. Wie äussert sich dieses Interesse? Vor allem bei den grossen Häusern geraten die Schreibenden in eine riesige Maschinerie, die nach völlig eigenen Gesetzen abläuft. Niemand hat – trotz Verträgen – für die Schreibenden wirklich Zeit. Das Theater lebt von Premiere zu Premiere und wird von dieser Hektik bestimmt. Man kann hospitieren, ist vielleicht bei den Gesprächen dabei, bekommt hier etwas mit oder dort, im übrigen fühlt man sich in diesen Betrieben jedoch ziemlich allein. Nur sporadisch können Ensemblemitglieder zu «ungezielter» Zusammenarbeit mit den Schreibenden freigestellt werden. Es fehlt ein eigentlicher Aufgabenkreis. Man ist kontinuierlichem wohlwollendem Bevormundetsein ausgeliefert. Eigene Anregungen, Betrachtungsweisen von aussen können kaum eingebracht werden, weil sie vorerst unqualifiziert erscheinen und es in dieser Form vielleicht auch sind.

Schliesslich entsteht ein Stück, eben weil ein Stück laut Vertrag entstehen muss. Es wird mit mehr oder weniger Lust inszeniert, es erntet halbherzig gespendete Anerkennung oder überdimensioniertes Lob oder verdienten oder unverdienten

Tadel. Ist man verheizt worden? Hat man für das Honorar – es kann sehr hoch sein, verglichen mit dem, was man sonst beim Schreiben verdient – einfach dankbar zu sein? Hat man nur profitiert?
Auch von den Schreibenden aus gesehen ist das Dramatiker-Förderungsmodell nicht unproblematisch. Ein Grund es aufzugeben? Welcher Erwartungshaltung ist jemand, der solcherart gefördert worden ist, ausgesetzt? Was, wenn das produzierte Stück ein Flop geworden ist? Hat man jetzt öffentliche Gelder durch persönliches Versagen gewissermassen veruntreut? Hat man Erwartungen und guten Willen enttäuscht? Auch hier: das Modell ist Initialzündung zu einem Langzeitprozess, Prozesse sind mitunter nicht schmerzfrei.

3. Die Theater

Auch die Theater stehen unter Erfolgszwang. Der Erfolg wird gemessen am Publikumsbesuch und an den Reaktionen in der Presse und den übrigen Medien. Der Erfolg wird auch gemessen im Quervergleich mit den Produktionen anderer Häuser. Die «Grosszügigkeit» der Subventionsgeber ist nicht über jeden Zweifel erhaben. Langfristige Verträge für Theaterdirektoren sind mehr als nur selten. Wieviel Platz bleibt für das Experiment? Welchen Stellenwert hat das Experiment? Bedeutet Experiment Aufsehen erregende Originalität oder langfristige und mühselige Aufbauarbeit? Das Theater steht auch im Spannungsfeld zwischen eingebürgerten Gewohnheiten – eine dieser Gewohnheiten ist Novitätengeilheit – und dem Bewusstsein, dass auch sogenannt Etabliertes sich weiter entwickeln kann, immer wieder für die Gesellschaft relevant gemacht werden müsste.
Man ist gewohnt, die zur Verfügung stehende Theaterliteratur weitgehend zu kennen: nur ein kleiner Teil dessen, was man verwirklichen möchte, kann auch verwirklicht werden, schon rein aus zeitlichen Gründen. Ein grosser Schatz an Theaterliteratur ist vorhanden. Die Stapel hoffnungsvoll eingesandter Manuskripte auf den Bürotischen der Dramaturgen häufen sich: die meisten dieser Manuskripte erweisen sich als unbrauchbar; hie und da eine Trouvaille, die Furore macht – aber auch in einen Flop ausarten könnte. Wer möchte schon nicht eine Entdeckung gemacht haben? Und daneben, mitten in diese Hektik hinein die Aufgabe, sich konkret über längere Zeit hinweg intensiv mit Schriftstellerinnen und Schriftstellern aus Fleisch und Blut auseinandersetzen zu müssen, eine mühselige Arbeit, die viel Zeit- und Energieverschleiss voraussetzt, und Zeit ist rar. Und die

nächste Premiere steht vor der Tür. Und vor Premieren ist man nicht ansprechbar. Ausserdem muss man Subventionsbehörden und Verwaltungsdirektoren gegenüber vertreten, dass die Ausgaben für Autoren, wenn sie auch jetzt konkret nichts einbringen, aber jetzt gerade anfallen, sinnvoll eingesetzt sind. Man muss sich mit Kulturförderungsgremien auseinandersetzen, um zu dokumentieren, dass die getroffene Auswahl richtig oder doch wenigstens möglich ist. Man muss vorher eine Auswahl treffen und hat erschreckend wenig Kontakte und Auswahlkriterien und wiederum wenig Zeit. Der Zufall wird mitbestimmender Hauptfaktor – der Zufall ist nicht immer der beste Berater. Und wenn die Zusammenarbeit mit der Autorin oder dem Autor im ersten Stück nicht zu einem Erfolg führt? Ich verweise wieder auf das Beispiel Luzern. Wenn Publikum und Presse, das durch das Dramatiker-Förderungsmodell geförderte Stück *Granit* nicht «verrissen» hätten, wäre die Schauspielleitung bei der Wahl der neuen Kandidatin, für die neue Spielzeit, Esther Sigrist, nicht auf diesen Widerstand bei Stadt und Kanton gestossen. Experimente können harte Folgen haben…
Wer hat, seitens der Theater, die Zeit und das Durchhaltevermögen und die Überzeugung, das für die Zukunft Notwendige jetzt, im Zeitpunkt da es getan werden müsste, auch zu tun?

4. Die Presse

Presse und Medien helfen ganz entscheidend mit, das Klima für die Förderung zeitgenössischer Dramatik zu bestimmen. Auch hier: Wohlwollen, Interesse, Misstrauen halten einander die Waage.
Kann aus «staatlich erzwungener» Förderung auch dramatisches Genie erzwungen werden? Staatskultur ist suspekt! Ein Modell, das jämmerliche Mittelmass am Leben zu halten! Genies haben sich schon immer selber durchgesetzt. Auch hier der Staat, der als Freund und Helfer auftritt, in Wirklichkeit aber künstlerisches Potential schamlos verheizt. Beweise liegen genügend vor: die offensichtlichen Misserfolge geförderter Stücke. Autorinnen und Autoren als Opfer staatlicher Fürsorge, wohlmeinender aber falsch verstandener Bemühungen von Seiten der Theater. Wenn man wirklich etwas für Dramatiker tun will, halte man sie von Theaterleuten fern!
Auch bei den Medien herrscht Erfolgszwang. Es geht um Originalität der Artikel und Sendungen, es geht um Einschaltquoten und Auflageziffern. Es geht um das persönliche Renommee der Journalistinnen und Journalisten. Es geht um

Beteiligung in entscheidender Position im beliebten Gesellschaftsspiel: Noten verteilen. Auch für die Medien ist es der mühsamere Weg, Verständnis und Interesse zu wecken an Entwicklungsprozessen. Es ist nicht einfach, den öffentlichen Händen verschiedenster Provenienz Mut zu machen, sich in ungesicherte Bereiche zu begeben.

5. Das Publikum

Um das Spielfeld, auf dem sich die Medien, die Theater, die Schreibenden, die Geldgeber tummeln, versammelt sich das Publikum in mehr oder weniger aktiven Rollen. Das Publikum kann mit Desinteresse, Gunst oder Protest reagieren. Als Entscheidungsgrundlage bietet sich ihm nur, was es sehen kann. Es orientiert sich an geläufig gemachten Erfolgsbegriffen. Wege, wie für das Publikum das Interesse am Entwicklungsprozess geweckt werden könnte, müssten auf dem Spielfeld selber entwickelt werden. Dies ist sowohl für jene auf dem Spielfeld wie für jene darum herum anstrengend. An sich wäre es aber eine faszinierende Aufgabe.

6. Streiflichter zu Finanzierungsproblemen

Das Bundesamt für Kulturpflege hat das Dramatiker-Förderungsmodell für die Spielzeit 1983/84 und 1984/85 mit je rund 140 000 Franken finanziert.

Trotz vieler positiver Erfahrungsberichte, Bittbriefe an das EDI (Schreiben des Regierungsrates des Kantons Bern, der Schriftstellerorganisationen SSV, GO, GSD; der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, anderer Organisationen und Einzelpersonen), trotz ausführlicher Arbeit in Presse und Medien, trotz äusserst positiver schriftlicher Stellungnahmen des Departementchefs, Herrn Bundesrat Egli, und des Bundesamtes für Kulturpflege selber, gab es keine Möglichkeit, das Modell weiterhin zu unterstützen, obwohl niemand die Tatsache bestritt, dass es nur sinnvoll sei, wenn es mindestens über eine Dauer von fünf bis zehn Jahren hinweg gewährleistet wäre. Gestützt auf mehrere Gesuche der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen erklärte sich die Kulturstiftung Pro Helvetia schliesslich bereit, das Modell für die folgenden drei Jahre mit rund einem Viertel bis zu einem Drittel des ursprünglich angestrebten Betrages weiterhin zu unterstützen.

Gegenüber der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen erklärten sich der Migros-Genossenschaftsbund Zürich und die Kulturstiftung Landis & Gyr bereit, gemeinsam mit der Konferenz im Sinne einer Übergangslösung die Spielzeiten 1985/86 und 1986/87 so aufzustocken, dass ein

Betrag von rund 100 000 Franken jeweils zur Verfügung steht.
Besonders den privaten Stiftungen kommt hier Dank zu für unkomplizierte und wirkungsvolle Unterstützung solidarischer Bemühungen und für den entsprechenden Vertrauensbeweis. Verschiedene Grossbanken und Versicherungen waren, begleitet von ausführlicher Dokumentation, angeschrieben worden und verzichteten auf die Unterstützung eines verhältnismässig unsicheren Langzeitprojekts, mit dem wenig Staat zu machen ist.

7. Die Widerstände

Ich habe versucht, Widerstände gegen das Modell aus verschiedenen Sichten aufzuzeigen. Es geht aber nicht um das Modell als solches. Das Modell ist lediglich ein Mittel, etwas Selbstverständliches möglich zu machen, einer Notwendigkeit Raum zu geben, sich zu entwickeln. Das Dramatiker-Förderungsmodell mag neu sein, vielleicht ist es auch falsch. Die Notwendigkeit, dass unser Theater nur weiterleben kann, wenn es die Möglichkeit hat, sich auch im Bereich der Theaterliteratur weiterzuentwickeln, scheint jedoch auf der Hand zu liegen.
Wenn ich die Summe der Widerstände gegen das Modell betrachte, scheint mir gerade darin ein zwingender Reiz zu liegen, die postulierte Wirklichkeit einer Zusammenarbeit zwischen Schreibenden und den andern Theaterschaffenden zu einer echten Wirklichkeit werden zu lassen. Ein Ziel könnte sein, dass die Theater sagen: «Pfeifen wir auf das Modell, wir finanzieren unsere Hausautorin oder unseren Hausautor aus unserem eigenen Betriebsbudget!» Hätte das Modell dazu geführt, den Willen zu mobilisieren, echte Zusammenarbeit zwischen Schreibenden und anderen Theaterschaffenden aus eigener Kraft durchzusetzen, hätte sich die ganze Mühe auch gelohnt.

8. Ausblick: das Potential des Modells

Das Dramatiker-Förderungsmodell wirft Fragen auf über die Stellung der Theaterautorinnen und -autoren in den Theaterensembles. Von allen Beschäftigten im Theater sind sie die einzigen, die an den Subventionen überhaupt nicht beteiligt sind. Die Maskenbildnerin, der Bühnenarbeiter, der Theaterdirektor, die Garderobiere, der Heldentenor, die Soubrette – zum grössten Teil beziehen sie Lohn und Sozialleistungen aus öffentlichen Subventionen. Theaterautorinnen und Theaterautoren sind auf Erfolgsprozente angewiesen: sie erhalten einen gewissen Prozentsatz von den Bruttoeinnahmen, die mit ihren eigenen Stücken erzielt werden. Ob ein Stück auf der Studiobühne aufgeführt wird oder im grossen Saal, hat ganz konkrete finanzielle Folgen. Und einem Theater wird empfohlen, gewagte Stücke – Stücke zeitgenössischer Autorinnen und Autoren sind normalerweise gewagte Stücke, mindestens vom Publikumserfolg her betrachtet – im kleinen Rahmen zu spielen... Liegt eine Lösung darin, die Schreibenden als feste Ensemblemitglieder zu verpflichten? Wäre es sinnvoller oder nur zynischer, sie ihre «künstlerische Freiheit» auch erkaufen zu lassen? Wenn ja, zu welchen Bedingungen?

Alle, die für das Theater schreiben, konkurrenzieren einander, nicht nur die Lebenden, sondern auch die zum Teil viel erfolgreicheren Toten, denen keine Tantiemen ausbezahlt werden müssen. Es ist für die Theater also in jedem Fall ökonomischer, den höchst wahrscheinlich beim Publikum erfolgsversprechenderen Klassiker zu spielen: erstens müssen keine Tantiemen bezahlt werden, was die Einnahmen vergrössert, respektive die Produktion verbilligt, zweitens sind ohnehin höhere Publikumszahlen zu erwarten.

Läge eine Alternative zum Dramatiker-Förderungsmodell vielleicht darin, dass sich die Theater freiwillig auf eine Art domaine public payant einigten: die gleichen Tantiemenansätze wie für die Stücke der Lebenden müsste das Theater

jeweils auch für die Stücke der Toten bezahlen, und zwar in einen Pool, der zu verwenden wäre für Autorenhonorare an Lebende? (Das Schauspielhaus Zürich hat eine ähnliche Lösung getroffen.) Würde dies das Dramatiker-Förderungsmodell Hausautoren überflüssig machen? Auch so wären die Schreibenden – ob tot oder lebendig – noch nicht an den Subventionen beteiligt, aber die finanzielle Situation sähe wesentlich annehmbarer aus. Hier liesse sich schon eher diskutieren über ein sinnvolles Sich-Erkaufen künstlerischer Freiheit.

Der Einsatz für das Modell bedeutet nicht, dass das Modell um jeden Preis durchgesetzt werden muss. Der Einsatz ist gleichzusetzen mit dem Einsatz für mehr Vertrauen, mehr Solidarität, mehr Grosszügigkeit, mehr Weitsicht. In diesem Sinne müssen Begriffe wie «Erfolg» immer wieder neu überdacht werden.

Absurd eigentlich, dass das Modell notwendig scheint, damit über den Bezug zwischen Schreibenden und anderen Theaterschaffenden intensiver nachgedacht werden kann. Absurd auch, dass, wenn wir in dieser Richtung nicht weiterdenken, wir weiterhin frisch-fröhlich am Ast sägen, auf dem wir sitzen.