

UNSERE RECHTE

## Europa erlässt neue Bestimmungen zu Internetgiganten

Loïc Delacour

**Die neue EU-Richtlinie zum Urheberrecht im digitalen Binnenmarkt (Richtlinie 2019/790) wurde im Frühling 2019 vom Europäischen Parlament verabschiedet. Noch während ihrer Umsetzung geht Google erstmals gegen sie vor.**

Zwei Jahre lang wurde im Europäischen Parlament diskutiert, bis die EU-Richtlinie zum Urheberrecht im digitalen Binnenmarkt verabschiedet wurde. Gemäss Beobachterinnen und Beobachtern ist dies gar nicht so lang. Es gab nämlich zahlreiche Knacknüsse, weil das Urheberrecht in Europa je nach regionaler Rechtskultur unterschiedlich konzipiert ist. Cécile Despringre ist Direktorin der SAA (Société des Auteurs Audiovisuels), welche die Anliegen der Mitgliedsorganisationen im Bereich der kollektiven Verwertung und der in ihnen zusammengeschlossenen audiovisuellen Urheberinnen und Urheber auf EU-Ebene vertritt. «Auf dem europäischen Kontinent, wie beispielsweise in Spanien, Frankreich oder Italien, gilt der Schutz vor allem der Urheberin oder dem Urheber eines Werks», betont sie. «Das im Vereinigten Königreich und in Irland geltende Copyright hingegen verleiht der Produktionsfirma des Werks mehr Rechte. Dieser grosse Unterschied besteht weiterhin, auch wenn er sich aufgrund der Vereinheitlichung abzuschwächen beginnt. Und natürlich haben sich die unterschiedlichen Auffassungen auf die neue Richtlinie ausgewirkt.»

### Eine Vergütung für Presseverlage

In der neuen Richtlinie wurden mehrere Artikel überarbeitet. Diese müssen nun von jedem Mitgliedstaat bis zum 7. Juni 2021 in nationales Recht umgesetzt werden. Artikel 15 gilt als eine der wichtigsten Neuerungen. Er besagt, dass die Verlegerinnen und Verleger von Presseerzeugnissen das ausschliessliche Recht erhalten, die Nutzung ihrer Publikationen durch «Anbieter von Diensten der Informationsgesellschaft im digitalen Umfeld» zu gestatten oder zu verbieten. Wenn Google beispielsweise Bilder oder Überschriften von Presseartikeln nutzt, wie dies gegenwärtig im Nachrichtendienst Google News geschieht, wird es die jeweiligen Medien dafür entschädigen müssen. Auf dem Papier scheint die Richtlinie demnach ein wirksamer Hebel zu sein, damit die Presseverlage im Internet erfreuliche Einnahmen generieren können. Doch die konkrete Umsetzung dieser Regelung stösst bereits heute an ihre Grenzen. Frankreich ergriff sofort die Initiative und liess dieses verwandte Schutzrecht in ein Gesetz einfließen, das am 24. Oktober 2019 in Kraft trat. Und Google reagierte umgehend darauf. Der amerikanische Internetgigant beschloss, im Nachrichtendienst Google News für Frankreich keine Auszüge aus Artikeln und keine Fotos im

Miniaturformat mehr anzuzeigen. Das kalifornische Unternehmen fand also einen Ausweg, um keine Vergütungen an die Presseverlage zu bezahlen, was die politischen Entscheidungsinstanzen und die Verlage von Presseerzeugnissen natürlich erzürnte. Der Verband APIG (Alliance de la presse d'information générale), in dem 305 französische Zeitungen zusammengeschlossen sind, reichte in der Folge Ende Oktober Klage bei der Wettbewerbskommission ein.

Cécile Despringre bezeichnet das Vorgehen von Google als «Machtdemonstration». «Das Unternehmen verhält sich so, wie es dies früher bereits in Spanien und Deutschland getan hat», sagt sie. «Nur hat es diesmal mit der EU zu tun. Es ist bekannt, dass Google mächtiger ist als ein einzelner Staat. Nun wird man sehen, ob Google sich auch der Europäischen Union überlegen fühlt.»

### Neue Verantwortung der Plattformen

Auch Artikel 17 wurde heftig diskutiert. Bisher waren Plattformen für das Teilen von Online-Inhalten, wie YouTube, Dailymotion oder Vimeo, nur beschränkt haftbar für die Inhalte, die von Nutzerinnen und Nutzern hochgeladen wurden. Sie konnten effektiv nur dann für Verletzungen des Urheberrechts zur Verantwortung gezogen werden, wenn sie nicht schnell genug auf den Hinweis einer Rechteinhaberin oder eines Rechteinhabers reagierten und einen illegal hochgeladenen Inhalt entfernten.

Die EU-Richtlinie greift hier nun ein und verpflichtet die Plattformen, von den Rechteinhabern und -inhabern eine Genehmigung einzuholen, bevor sie deren Werke zur Verfügung stellen. Diese wichtige Änderung impliziert eine potenzielle Vergütung der Urheberinnen und Urheber durch die Internetgiganten, wenn letztere deren Inhalte verbreiten wollen. Véronique Desbrosses, Direktorin des Verbunds GESAC (Groupement Européen des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs), ist daher sehr erfreut. «Der Kampf gegen diese übermächtigen Gegner war extrem hart», berichtet sie. «Doch heute können junge Leute und künftige Generationen, die diese Plattformen zum Teilen von Inhalten nutzen, dank diesem bedeutenden Fortschritt von einem neuen Ökosystem profitieren, und die jungen Kulturschaffenden werden entschädigt. Europa wird weltweit zur ersten Region, welche die Kultur schützt, und wird damit für andere Regionen zum Vorbild, dem man nacheifert.»

Zum harten Gefecht wurde der Kampf durch die Tatsache, dass Google als YouTube-Eigentümer von alles daran setzte, die Verabschiedung dieses Artikels zu verhindern, insbesondere durch Stimmungsmache in seinem sozialen Netzwerk. «Es wurde konstant Druck ausgeübt, unter anderem mit Hilfe unlauterer Mittel und Lügen», betont Véronique Desbrosses. «Google setzte beispielsweise die eigenen Medien ein, um Lobbying zu betreiben und um die YouTuberinnen und YouTuber zu instrumentalisieren, indem man sie glauben liess, ihr Portal werde geschlossen, obwohl dies gar nicht stimmte.»

Die GESAC-Leiterin kritisiert auch jene Personen, welche die Richtlinie verteufeln, indem sie von Filterung der Inhalte oder gar von Zensur sprechen. Sie ist überzeugt, dies sei eine Fehlinformation: «Es ist bereits heute möglich, Inhalte zu entfernen, die gegen das Urheberrecht verstossen. Es geht um etwas ganz anderes. In Wirklichkeit ist es ein ökonomischer Krieg. Es geht nicht um die Entfernung von Inhalten, sondern darum, dass die Urheberin oder der Urheber für die Schöpfung eines Inhalts von einer Plattform wie YouTube vergütet werden soll.»

### Eine angemessene und verhältnismässige Vergütung

Auch Artikel 18 der EU-Richtlinie könnte im Machtkampf gegen die Internetgiganten Öl ins Feuer giessen. Die Mitgliedstaaten werden in Zukunft darauf achten müssen, dass die Urheberinnen und Urheber sowie die ausübenden Künstlerinnen und Künstler das Recht erhalten, von der Plattform, die ihre Werke verbreitet, für ihre Leistung angemessen und verhältnismässig entschädigt zu werden. Davon können die Urheberinnen und Urheber, die nur sehr selten Vergütungen erhalten, wenn ihre Werke erfolgreich sind, nur profitieren.



In Artikel 19 wird dies durch die Transparenzpflicht ergänzt. Die Urheberinnen und Urheber können in Zukunft verlangen, regelmässig und mindestens einmal pro Jahr «aktuelle, einschlägige und umfassende Informationen über die Verwertung ihrer Werke und Darbietungen» und die erzielten Einnahmen zu erhalten. «Netflix beispielsweise ist keinesfalls transparent, was seine Nutzungen angeht», erläutert Cécile Despringre. «Gegenwärtig setzen sich die Produktionsfirmen nur halbherzig dafür ein, die genauen Zahlen zu kennen. Es reicht ihnen, dieser Plattform Inhalte zu verkaufen. Kraft Artikel 19 werden sie diese Informationen nun erfragen müssen, um sie später an die Urheberinnen und Urheber weiterzuleiten.» Und diese Transparenzpflicht betrifft nicht allein die Plattformen, sondern alle Lizenznehmerinnen und -nehmer, also auch Verlage oder Produktionsfirmen von audiovisuellen Werken. Nun muss diese Richtlinie von den Mitgliedstaaten in nationales Recht umgesetzt werden. «Den Urheberinnen und Urhebern kommt sie nur dann zugute, wenn sie sich zusammenschliessen, um ihre Rechte geltend zu machen», sagt Cécile Despringre. Denn sie ist überzeugt: «Nur ein gemeinsames Vorgehen – je nach Land in Form von Kollektivverträgen, Branchenvereinbarungen oder kollektiven Verwertungen betreffend die Vergütung für die Werknutzung – kann diese Rechte tatsächlich verankern, insbesondere angesichts der Macht der Vermarktungsplattformen.» Mit der Verabschiedung der EU-Richtlinie ist nun eine Grundlage da, um solche Kollektivaktionen durchzuführen. Diese neuen Bestimmungen können durchaus auch der Schweiz und anderen Regionen der Welt nützen, da sie in der digitalen Welt bisher schmerzlich gefehlt haben.

Anm. d. Red.: Die Informationen in diesem Artikel beziehen sich auf den Stand per 25. November 2019 bei Redaktionsschluss.

## AG 2020

SAVE THE DATE  
MONTAG, 8. JUNI, 18.30 UHR

~~Die 37. Generalversammlung der SSA findet am Montag, 8. Juni, um 18.30 Uhr im Centre culturel des Terreaux in Lausanne statt.~~

~~Die Einladung zur GV wurde unseren Mitgliedern zusammen mit der Tagesordnung zugestellt. Wir machen Sie auf einen Punkt der Tagesordnung aufmerksam: Da Fabienne Berger nicht mehr zur Wiederwahl als Verwaltungsrätin antritt, kandidiert Nicole Seiler zur Vertretung des choreografischen Repertoires im Verwaltungsrat. Um an der GV abzustimmen, können Genossenschaftler/innen sich durch andere Genossenschaftler/innen vertreten lassen. Dafür stellen Sie uns bitte bis zum 1. Juni die unter nachstehender Adresse zur Verfügung stehende Vollmacht ausgefüllt und unterschrieben zu.~~

[www.ssa.ch](http://www.ssa.ch) / Dokumente / Generalversammlung



© XAVIER VOIROL

### EIN BÜHNENWERK AUFZEICHNEN: WENIGER EINFACH, ALS ES SCHEINT

Im Smartphone-Zeitalter ist es kinderleicht, Aufzeichnungen zu machen. Und so überrascht es manche Theaterkompanie, wenn sie erfährt, dass sie parallel zur Aufführungsbewilligung noch die Erlaubnis der Urheberin oder des Urhebers braucht, um die Produktion zu filmen – und dass dazu ein Aufzeichnungsvertrag abgeschlossen werden muss.

Der Aufführungsvertrag der SSA erteilt der Theaterkompanie das Recht zur Bühnenaufführung des Werks. In diesem Vertrag hält eine Klausel klar fest, dass damit noch kein Recht erworben wird, das Werk auf einen Ton- oder Tonbildträger aufzuzeichnen.

Die Urheberin oder der Urheber hat das Recht zu entscheiden, wie ihr/sein Werk genutzt werden soll. Das Werk für die Dauer einer Tournee aufgeführt zu wissen ist das eine; es am Radio oder im Fernsehen ausgestrahlt, auf DVD /CD reproduziert und verkauft oder im Internet zur Verfügung gestellt zu sehen, etwas anderes. Solche Nutzungen können nämlich unter Umständen in Konkurrenz zu weiteren Bühnenproduktionen treten und die Auswertung des Aufführungsrechts durch die Urheberin oder den Urheber behindern.

Bei der Auswertung des aufgezeichneten Werks fallen der Urheberin oder dem Urheber eine ganze Reihe von Vermögensrechten zu; einige werden von der SSA wahrgenommen. Es sind dies die Senderechte, die Reproduktionsrechte, das Zurverfügungstellungsrecht sowie alle Rechte, welche zwingend von einer Verwertungsgesellschaft wahrgenommen werden. Der Mustervertrag der SSA für eine Aufzeichnung erteilt der Produktionsstruktur die Lizenz, stellt die Vergütung für die Urheberin oder den Urheber proportional zu jeder Werknutzung sicher und organisiert den monatlichen oder jährlichen Erhalt von Abrechnungen usw.

Die Produktionsstruktur, welche die Aufzeichnung vornimmt, kann die Theaterkompanie selber sein; in dem Fall muss sie die Aufzeichnungsbewilligung einholen. Falls sie die Aufzeichnung und deren Auswertung einer anderen Produktionsstruktur überlässt, muss diese Firma den Aufzeichnungsvertrag mit der Urheberin oder dem Urheber und der SSA abschliessen. Aber auch in diesem Fall hat die Theaterkompanie der Urheberin oder dem Urheber gegenüber noch gewisse Pflichten: Sie muss die andere Produktionsstruktur im Moment, wo sie das Werk filmen lässt, darauf hinweisen, dass sie die Aufzeichnungserlaubnis nicht hat und diese bei der SSA einholen muss.

Ein Bühnenwerk zu filmen kann eine Filmemacherin oder einen Filmemacher dazu inspirieren, über die simple Aufzeichnung hinauszugehen und die Inszenierung mit kreativen filmischen Mitteln neu auszugestalten. Dieses Vorgehen schafft einen künstlerischen Mehrwert, der, wenn nicht bereits vorher ein Austausch mit der Urheberin oder dem Urheber des Bühnenwerks stattfand, zumindest Gegenstand einer Bewilligung durch diese/n sein muss. Der Mustervertrag der SSA integriert diesen Aspekt der «Neugestaltung» mittels verschiedener Varianten, die ausgewählt werden können.

## Sein Verhältnis zum eigenen Verein zu regeln ist ratsam

Unserem Rechtsdienst wurden in letzter Zeit Konfliktfälle unterbreitet, die aufzeigen, dass es ratsam ist, sein Verhältnis zum eigenen Verein vertraglich zu regeln. Dieser kann eine Theaterkompanie oder eine sonstig kulturell tätige Struktur sein, die eng mit einer Urheberin oder einem Urheber verbunden ist. Der Verein und die Urheberin/der Urheber, die/der ihm als Mitglied angehört, sind juristisch gesehen jedoch zwei unterschiedliche Einheiten. Wir zeigen nachfolgend Möglichkeiten auf.

Ein Verein ist relativ einfach gegründet, und viele Urheberinnen und Urheber tun sich in Vereinsform zusammen, um ein Werk zu schaffen und zu verwerten: So entstehen Theaterkompanien oder Produktionsstrukturen für Filme. Ein Verein ist aber eine eigenständig existierende juristische Person. Gibt es Unstimmigkeiten zwischen den Urheberinnen und Urhebern, die gemeinsam die von ihrem Verein gespielten Werke schufen, kommen Probleme auf: Kann der Verein die Werke seines Repertoires weiter verwerten, wenn eine Urheberin oder ein Urheber austritt? Und unter welchen Bedingungen? Darf der Verein das Werk nach Gutdünken verändern und weiter aufführen?

Es kommt auch vor, dass eine Urheberin oder ein Urheber sich innerhalb des Vereins in der Minderheit wiederfindet: Da bei Entscheiden jedes Vereinsmitglied über eine Stimme verfügt, braucht es nicht viel, und es wird ein für die Urheberin oder den Urheber nachteiliger Beschluss gefällt. Wenn da die Statuten und die vertraglichen Verhältnisse nicht klar sind, sind emotionale und juristische Verwicklungen vorprogrammiert.

Eine erste Lösung besteht im Erstellen eines Werkaufführungsvertrags zwischen dem Verein und der Urheberin/dem Urheber: Dies schafft Klarheit.

Der Vertrag legt die Bedingungen für die Werknutzung durch den Verein fest. Das sichert die Urheberin oder den Urheber im Konfliktfall ab. Der Vertrag sieht eine bestimmte Bewilligungsdauer vor. Bei deren Ablauf kann die Urheberin oder der Urheber weitere Vorstellungen untersagen. Diese Verträge werden über die SSA abgeschlossen (dazu verpflichten sich die Urheberinnen und Urheber bei ihrem Beitritt zur SSA); diese Formalität ist schnell erledigt, die administrative Arbeit wird von der SSA übernommen.

In gewissen Konstellationen ist es von Vorteil, über den Aufführungsvertrag hinaus auch ganz allgemein das Verhältnis zwischen der Urheberin/dem Urheber und dem Verein zu regeln, dessen Mitglied sie/er ist.

Der Rechtsdienst der SSA hilft Ihnen gerne dabei, für Ihre Situation passende Verträge zu erarbeiten. Er kann auch prüfen, ob die in Bezug auf die Vereinsstatuten von der Urheberin/dem Urheber eingegangenen Verpflichtungen vernünftig scheinen, und gegebenenfalls Änderungen vorschlagen. Insbesondere geht es darum, eine unbeschränkte Abtretung der Urheberrechte an den Verein zu vermeiden, denn dies entzöge der Urheberin oder dem Urheber jegliche Möglichkeit, sich im Konfliktfall zu wehren. Zudem ist eine vollständige Abtretung nicht vereinbar mit dem Mitgliedervertrag, den die Urheberinnen und Urheber mit der SSA unterzeichnen.

Leider halten viele Urheberinnen und Urheber solche Formalitäten für unnötig – solange alles gut geht. Aber Vorbeugen ist besser als Heilen. Wenn Konflikte aufkommen, ist das, ganz abgesehen von den materiellen Aspekten, für die Urheberin oder den Urheber schon emotional genug belastend: Persönlichkeit und Geist der Schöpferin oder des Schöpfers sind schliesslich eng mit dem Werk verbunden. All diese Tipps gelten auch für bestimmte Sportarten wie z.B. Kunsteislauf oder Synchronschwimmen, wenn eine Choreografin oder ein Choreograf einem Club Dienstleistungen erbracht und die geschaffenen Choreografien als Sportlerin oder Sportler ein paar Jahre lang selbst ausgeführt hat.

### PRIVATER ANLASS, GRATISVORSTELLUNG?

Viele glauben, es würden in dem Kontext «keine Urheberrechte fällig». Um diese und viele andere Fragen zu klären, haben wir auf unserer Website die Rubrik «Info für Werknutzer» eingerichtet. Sie soll die Veranstalterinnen und Veranstalter von Aufführungen über das gebotene Vorgehen unterrichten, geht vertieft auf besondere Sachverhalte ein und führt zu den adäquaten Formularen oder Dokumenten. Um Veranstalterinnen und Veranstalter von Anlässen, die mit den Gepflogenheiten der Bühnenwelt nicht vertraut sind, besser zu informieren, wurde eine spezielle Unterrubrik kreiert.

### Urheberrechte müssen trotzdem gezahlt werden

Es gilt festzuhalten, dass diese Anlässe für die Veranstalterin oder den Veranstalter selten gratis sind, da man einen Saal und Material mieten, Personal einstellen und bezahlen muss usw. Die SSA sieht deshalb nicht ein, wieso nicht auch die Urheberin oder der Urheber bezahlt werden sollte. Gemäss der geltenden Gesetzgebung werden Urheberrechte fällig, sobald der Rahmen der Veranstaltung den Familien- oder engen Freundeskreis übersteigt. Sie sind also insbesondere für Aufführungen bei Firmen- oder Vereinsnähe und vergleichbaren Veranstaltungen zu entrichten. Der Umstand, keinen Eintritt zu verlangen, entbindet die Veranstalterin oder den Veranstalter nicht von dieser Pflicht. In diesem Fall werden die Rechte auf der Basis eines festen Tarifs pro verfügbarem Platz oder nach dem Verkaufspreis der Vorstellung berechnet, je nachdem, welche Variante für die Urheberin oder den Urheber vorteilhafter ist.

Unternehmen, die solche Produktionen anbieten, sind gehalten, die Urheberrechte in ihren Verträgen mit Dritten klar zu stipulieren.

[www.ssa.ch](http://www.ssa.ch) / Info für Werknutzer



© ERIN DONALSON / ALAMY BANQUE D'IMAGES

# Illusionen ohne Trugbilder

Emmanuel Grandjean

**Die vielerorts meist auf Betriebsfeste und ähnliche Veranstaltungen beschränkten Zauberspektakel sind heute Teil der Programme der Westschweizer Theater. Drei Magier der Romandie erklären, wie sich ihr Beruf in den letzten zehn Jahren entwickelt hat. Und wie sie es schaffen, davon zu leben.**

Wenn man Ihnen von Magie erzählt, denken Sie vielleicht sofort an David Copperfield, der vor tausend Zuschauern ein Flugzeug verschwinden lässt, oder an eine Zauberkünstlerin, die Papierblumensträusse aus ihren weiten Ärmeln schüttelt. Doch abgesehen von so grandiosen Shows und Music-Hall-Auftritten hat sich dieser Beruf in den letzten zehn Jahren deutlich weiterentwickelt. Der Magier und seine Assistentin, die sich in zwei Hälften zersägen lässt, haben zaubernden Schauspielerinnen und Schauspielern Platz gemacht, die sowohl mit Witz und Humor als auch mit dem doppelbödigen Hut unterhalten können. In der Westschweiz praktizieren Gabriel Tornay, Blake Eduardo und Pierric Tenthorey dieses neue magische Theater, in dem die Zauberricks nur die Elemente einer Dramaturgie sind, die roten Fäden für eine oft lustige und manchmal auch persönliche Geschichte: Gabriel als Mentalist und Illusionist, Blake mit Karten und geöltem Mundwerk, Pierric durch ergänzende Pantomimen. Alles wird mit viel Humor präsentiert. «In der Vergangenheit war die Zauberkunst eine Abfolge von fünf Minuten dauernden Nummern», sagt Pierric Tenthorey, der schon als Achtjähriger schauspielerte, mit dreizehn in die Magie einstieg und mit fünfzehn professioneller Zauberkünstler wurde. «Heute kann man längere Formen bringen, die eine Geschichte erzählen. Die Magie ist vielleicht weniger stark, sie ist jedoch reicher. Wenn Sie einen Elefanten verschwinden lassen, kann das Publikum nur noch klatschen. Wenn Sie ihm jedoch etwas Poetischeres bieten, braucht es mehr Fantasie. Und es wird interessanter, für das Publikum wie für uns.»

## Die Dreierprobe

«Die Stärke meiner Darbietungen liegt darin, dass sie nicht nur auf dem Mentalismus beruhen. Ich verwende meine Kenntnisse als Schauspieler, das ist mein angestammter Beruf. Die Leute, die ich auf die Bühne einlade, werden auch zu Akteurinnen und Akteuren einer Geschichte, in der ich mich stark einbringe», erklärt Gabriel Tornay, der seine Berufung um 2010 entdeckte. «Während fünfzehn Jahren ging ich mit humoristischen One-Man-Shows auf Tournee. Und dann kam die Mode des Mentalismus auf, getragen von der amerikanischen Serie. Niemand machte das in der Westschweiz. Ich stürzte mich hinein, obwohl mich die Zauberkunstbranche anfangs am wenigsten interessierte. Dabei wird genau dort die Illusion auf die Spitze getrieben. Von den Texten und der Inszenierung gefesselt, vergisst das Publikum, dass hier Tricks im Spiel sein könnten. Beim Mentalismus wissen die Leute nicht, wo sie die Lösungen oder die verwendeten Techniken suchen sollen. Weil es kein Objekt gibt, mit dem die Aufmerksamkeit abgelenkt wird, spielen Inszenierung und Text eine überaus wichtige Rolle. Eigentlich ist es eher ein Stand-up als eine echte Illusionsshow.» 2013 produzierte dann Gabriel Tornay sein erstes Spektakel in Lausanne. Er plante damals etwa fünfzehn Darbietungen. Doch die Säle füllten sich. Das Publikum mochte diese Form der Magie, die ihm den Eindruck vermittelte, gewissermassen in seinen Kopf einzubrechen. Der Lausanner kreierte gleich anschliessend eine zweite, ambitioniertere Aufführung mit einer grossen Leinwand und Videoprojektionen, und eine dritte wird im Herbst 2020 folgen. «In der Westschweiz bin ich bei über 230 Aufführungen. Und zwar ausschliesslich in

Theatern mit rund hundert Plätzen. In der Region bin ich der einzige Mentalist, der in Theatersälen spielt. Die wenigen anderen, die ich kenne, treten vor geschlossenen Gesellschaften auf.»

Der Saal ist auch die Spielwiese von Blake Eduardo. Obwohl der Bieler sich bewusst ist: Zauberkunst im Rahmen einer Hochzeit oder eines Betriebsfestes ist oft einfacher und einträglicher. Ausserdem hat man die Gewissheit, dass ein Publikum da ist. «Es ist eine Lebensentscheidung», räumt Blake Eduardo ein. «In einem Theater zu spielen bedeutet, dem Geld hinterherrennen und sich jeden Abend beweisen zu müssen. Ich fühle mich jedoch nur auf der Bühne gut. Ich existiere. Da muss auch ein bisschen eigenes Ego dabei sein», fährt der Zauberer fort, der von den audiovisuellen Medien herkommt. «Ich bin aus Neugier bei der Magie gelandet. Es gelang mir nicht, die Filme zu realisieren, die ich wollte. Die Zauberkunst entdeckte ich mit zwanzig, während meines Universitätsstudiums. Es war eine gute Möglichkeit, Kontakte zu knüpfen und mich künstlerisch zu verwirklichen. Eine Freundin schlug mir dann vor, eine Show von 50 Minuten zu machen. Ich sagte zu. So hat alles angefangen.»

Nachdem der Zauberer in der Westschweiz aufgetreten war, versuchte er, sein Aktionsfeld in die Deutschschweiz zu erweitern. «Ich ergatterte fünf oder sechs Auftrittstermine, doch die Konkurrenz der Deutschschweizer/innen und Deutschen ist recht stark. Davon abgesehen ist sie eine interessante Region für die Magie. Man pflegt dort eine Tradition des Kleinkunsttheaters, wie sie in der Romandie nicht existiert. Diese kleinen, kabarettartigen Strukturen sind eher für die Art von Shows geeignet, wie ich sie mache.» Das gilt auch für Paris, wo Blake Eduardo nach seiner Teilnahme an der TV-Sendung «Incroyables Talents» 2016 ebenfalls sein Glück versuchte und erst vor dem Halbfinale ausschied. «2017 konnte ich dort mein Können während drei Monaten in einem Showcase präsentieren und dann Anfang 2018 während vier Monaten mit meiner Show auftreten. Ich hatte keinen Produzenten und musste Leute bezahlen, damit sie Plakate klebten und Flyer verteilten. Trotzdem hatte ich an dem Abend nur gerade zwei Personen im Saal. Ich bedaure diese Erfahrung zwar nicht, sie hat mich aber viel Geld gekostet.» Pierric Tenthorey, Weltmeister der Magie in Rimini 2015, Kategorie Close-up, kannte dieses Problem nicht. Es lief sogar umgekehrt, da der Viviser seine Karriere als Zauberkünstler in Frankreich begann, und zwar dank des Festivals von Avignon, wo er 2009 *Homme encadré sur fond blanc* präsentierte. «Ohne Avignon hätte ich mein Stück vielleicht ein Dutzend Mal gespielt. Nicht weil es an Publikum fehlt, das Zauberkunst schätzt, sondern wegen der Art und Weise, wie Theater in unserem Land funktioniert. Die Schweiz eignet sich hervorragend für die Kreation. Doch sobald es darum geht, einen Ort für seine Produktion zu finden, wird alles komplizierter. Die Romandie ist ein sehr kleines Wirkungsfeld. Es ist schwierig, sich drei Monate lang auf ein und derselben Bühne halten zu können. Und dadurch wird es unmöglich, ein Stück für längere Zeit zu spielen. Dabei ist man erst ab der hundertsten Aufführung wirklich gut eingespielt», erklärt der Bühnenkünstler. «Ich habe *Homme encadré sur fond blanc* während sieben Jahren fast überall und bis in die Niederlande gespielt, bevor ich dieses Stück in Genf präsentieren konnte.»



Chuuut von und mit Blake Eduardo, Inszenierung Alexandre De Marco.



Tigre!Tigre! von und mit Pierric Tenthorey, Mitarbeit Jérôme Giller, Harmonie Armenti, Stefania Cazzato, Gaëtan Bloom, Hervé Jabvneau, Adrien Moretti und Nicolas Mayoraz, Musik Jean-Samuel Racine. Prod. Cie Monsieur Bovary.

## GLOSSAR DER MAGIE

**Der «Close-up»:** Beim Zaubern verblüfft vor allem die Fingerfertigkeit in unmittelbarer Nähe des Publikums. Wenn bei diesem «Close-up» die Münze verschwindet, die Spielkarte ihre Farbe ändert und die zerrissene Banknote wieder unbeschädigt präsentiert wird, sorgen vor allem die Geschicklichkeit der Zauberin oder des Zauberers und ihre Fähigkeit, die Aufmerksamkeit im richtigen Moment abzulenken, dafür, dass die Tricks nicht durchschaut werden.

**Die grosse Illusion:** Es ist die Magie der grossen Show, die in oft choreografischen, ja pyrotechnischen Inszenierungen komplizierte Requisiten und Maschinen einsetzt. Die zweigeteilte Frau, der indische Zauberkasten, die Squeeze Box gehören zu den Klassikern der grossen Illusion. Dank neuer Technologien wurde das Genre in den 1990er Jahren wieder aufgegriffen, insbesondere durch den Amerikaner David Copperfield, der ein Flugzeug verschwinden lassen konnte.

**Der Mentalismus:** Die Mentalistin oder der Mentalist hat nur den eigenen Kopf, um paranormale Phänomene vorzutäuschen, dies dank der Fähigkeit zur Vorhersage mittels Psychologie, Deduktionskunst und manchmal auch Hypnose, um unter aktiver Beteiligung des Publikums den Eindruck zu erwecken, sie oder er verfüge über telepathische Gaben.

**Die neue Magie:** Zirkus, Theater, Tanz, zeitgenössische Bühnenkunst... Die im Jahr 2000 von der französischen Truppe 14:20 initiierte «neue Magie» versucht, die Zauberkunsttradition mit vielfältigeren und poetischeren Kunstformen zu verbinden. Sie folgt der «modernen Magie», ohne sich dieser zu widersetzen. Dieser Begriff wurde im 19. Jahrhundert von Jean-Eugène Robert-Houdin geprägt und umfasst alle Tricks der klassischen Zauberkunst.

### Das Business der Illusion

Die Schwierigkeit besteht auch darin, in einem Land Illusionstheater zu machen, das keine wirkliche Zaubertrick-Kultur besitzt. Natürlich weckt ein Illusionist und Komiker wie der Franzose Éric Antoine bei den Jungen Interesse. Aber vielleicht doch nicht genug, um in der Westschweiz eine Bühne für Zaubertrick zu betreiben, wie sie in Paris und Zürich existieren. «Einer meiner Freunde träumte davon, in Lausanne eine Zauberbar aufzumachen», sagt Gabriel Tornay. «Ich glaube jedoch nicht, dass ein solcher Ort genügend Fans anziehen würde. Die Romands lieben die Magie, doch diese Region hat noch nicht genügend Potenzial dafür. Im Gegensatz zu den Humoristinnen und Humoristen, deren Zahl explosionsartig angestiegen ist, haben die Zauberinnen und Zauberer noch nicht einen vergleichbaren Erfolg.»

«Ich habe nicht den Eindruck, dass die Magie die Schauspielerinnen und Schauspieler interessiert», meint Pierric Tenthorey. «Hingegen bietet die Tatsache, dass sie in die Theater kommt, jungen Zaubertrickkünstlerinnen und -künstlern Gelegenheit, anderswo als auf Betriebsfeiern aufzutreten. Die Leute werfen nicht mehr alle Magierinnen und Magier in einen Topf. Ein Publikum, das die grosse Illusion sucht, wie man sie am Fernsehen sieht, existiert durchaus. Und ein anderes, das etwa die intimeren und poetischeren Darbietungen von James Thierrée mag, wird auch meine Aufführungen besuchen. Das Publikum von Stand-ups wiederum wird sich eher für Éric Antoine interessieren. Es hat Platz für alle. Zwischen Gabriel, Eduardo und mir gibt es keine Konkurrenz. Unsere Zaubereien sind höchst unterschiedlich. Das erklärt auch, dass man in der Westschweiz sehr gut leben kann.»

Möglicherweise genügt das jedoch nicht als einzige Einnahmequelle. Neben seiner Rolle als Mentalist ist Gabriel Tornay noch immer als Schauspieler tätig, insbesondere im Rahmen der Stücke *Meurtres & Mystères*, bei denen



Gabriel Tornay, Der Mentalist

er seit zwanzig Jahren mitmacht. «An einem gewissen Punkt fragte ich mich, ob das nicht meinem Image als Mentalist schade. Doch im Grunde ist alles miteinander verbunden: Einige, die mich spielen sehen, besuchen anschliessend meine Stücke. Es macht mir unglaublich Spass, beides zu tun. Und schliesslich ist es finanziell wesentlich komfortabler.»

Auch Pierric Tenthorey führt ein solches «Doppelleben». «Ich trete an privaten Soirees auf, die wirtschaftlich interessant sind. Doch davon und von meinen Shows abgesehen mache ich viele Dinge, die nicht unbedingt mit Magie verbunden sind. Ich bleibe Schauspieler und Regisseur.»

«Ich behaupte nicht, dass alle Monatsenden einfach sind, aber es geht mir doch recht gut», meint Blake Eduardo, der von der Zauberei lebt. «Ich bin vierzig und voller Energie. Ich arbeite oft an den

Wochenenden und widme einen Grossteil der Woche dem Nachdenken über meine Shows, aber auch dem Sport und nehme mir ganz allgemein etwas Zeit für mich. Ich habe diese Laufbahn gewählt. Ich würde sie mit nichts in der Welt tauschen. Und selbst wenn nur zwei Zuschauerinnen oder Zuschauer im Saal sitzen, ist das kein Drama. Ich nehme dies als eine Lebenserfahrung.»

Gabriel Tornay, Pierric Tenthorey und Blake Eduardo illustrieren damit die paradoxe Situation der Zaubertrick in der Westschweiz: Sie ist noch immer das Stiefkind der Bühnenkunst, bringt ihren gut positionierten Akteuren aber dennoch Früchte ein.

Blake Eduardo: [blakeeduardo.com](http://blakeeduardo.com)

Gabriel Tornay: [tornay.ch](http://tornay.ch)

Pierric Tenthorey: [pierric.ch](http://pierric.ch)

In der Westschweizer Bühnenwelt ist die Besorgnis jener, die bereits zwischen Arbeitslosigkeit und befristeten Arbeitsverträgen jonglieren, greifbar geworden. Die SSA ist solidarisch und übernimmt – in einer gekürzten Version – einen Artikel von Lionel Chiuch, der im Blog [comedien.ch](http://comedien.ch) erschienen ist.

## Intermittenz: zwischen Prekariat und Besitzstandswahrung

Einer Genfer Schauspielerin erklärt ihre dortige Beraterin, die Arbeitssuche per Telefon sei «unseriös». Im Kanton Waadt wiederum wird einer jungen Schauspielerin die Finanzierung eines Ausbildungsprogramms verweigert, wenn diesem nicht unmittelbar eine Anstellung folgt. Hier wie dort sind es die gleichen Manifestationen des Unverständnisses, wenn diese Ansprechperson nach jahrelangem Gedankenaustausch plötzlich durch jemanden ersetzt wird, der Sie auffordert, «möglichst schnell einen Brotjob zu finden». In den zu Klagemauern gewordenen sozialen Netzwerken wimmelt es von alarmierenden Berichten und berechtigten Fragen. Diese Besorgnisse werden durch mehrere Quellen gespeist: den Eindruck steigender Arbeitslosigkeit, die Kürzung von Subventionen und Budgets, Programmierungen, die «ethische» Besetzungen und kurze Aufführungszeiten bevorzugen.

Zum ersten Punkt erklärt Fabienne Abramovich, Leiterin der in den Kantonen Genf und Waadt aktiven Vereinigung Action Intermittents, derartige Verschlechterungen fänden wellenartig statt. «Jetzt sind wir mit einer besonders heftigen solchen Welle der Anfechtung des Intermit-

tenten-Status konfrontiert, vor allem durch das Genfer Office régional de placement (ORP), das regionale Arbeitsvermittlungszentrum (RAV). Ich spreche bewusst von «Status», denn dieser berufliche Status ist zwar fragil, doch er existiert, sieht doch das Gesetz eine spezifische Regelung vor. Allerdings gibt es keine Richtlinien; vom SECO (Staatssekretariat für Wirtschaft) kommt nichts, was vorschreiben würde, man müsse sich um die intermittente Tätigen kümmern und ihnen sofort einen Brotjob oder eine feste Stelle vermitteln.» Letztlich ist die Beratung in diesem Bereich eine Sache der Interpretation. «Das Problem ist ja nicht, dass man eine zusätzliche Arbeit annimmt. Aber soll das etwa heissen, dass das, was man auf einer Bühne oder für einen Film macht, kein Job ist?» Laut der Leiterin von Action Intermittents handelt es sich im Gegenteil besonders willensstarke Arbeitende, die bereit sind, jederzeit und in allen möglichen Situationen zu arbeiten, ja ihre Seele zu verkaufen. Man schätzt sie nicht genug, diese Fähigkeit, überall präsent zu sein und brillieren zu wollen. Dieses Metier ist ein echtes Glaubensbekenntnis, man muss immer kämpfen, um existieren, d.h.

ein künstlerisches Territorium besetzen und Träume verkörpern zu können.»

Auch in der Fédération romande des arts de la scène (FRAS), der 56 professionelle Westschweizer Strukturen der szenischen Künste (Theater, Konzertsäle usw.) angehören, ist die Beschäftigung eines der Hauptanliegen. «Als Arbeitgeber, auch wenn mir das Wort nicht gefällt, hat man eine Verantwortung», erklärt Thierry Loup, Leiter des Führungsausschusses der FRAS und Direktor von Equilibre-Nuithonie. «Damit ist natürlich die Prekarität der Theatertruppen und damit der Schauspieler/innen eines unserer Themen.»

«Unser System fördert einen extremen Wettbewerb, und das ist auch das, was seine Stärke und seinen Reichtum produziert, allerdings auf Kosten der Künstlerinnen und Künstler», stellt wiederum Fabienne Abramovich fest. «Jedenfalls begünstigt dieser Kontext gerade jene kaum, die ihre «Berufung» verteidigen, «diesen Wildbach, den man weder stoppen noch eindämmen oder erzwingen kann», wie Stendhal schrieb.»

Vollständiger französischer Text auf:

<https://blog.comedien.ch/intermittence-precarite/>

### STÉPHANE MITCHELL IST NEUE PRÄSIDENTIN DER KOMMISSION KOMMUNIKATION DER SSA

Stéphane Mitchell ist seit dem 1. Januar 2020 Präsidentin der Kommission Kommunikation der SSA an. Dieser Ausschuss betreut namentlich die Redaktion des Journal der SSA. Das Präsidium hatte zuvor Denis Rabaglia inne, der dieses Amt sowie die Präsiden des Verwaltungsrats und der Kommission Audiovision kumulierte.

Stéphane Mitchell wurde im Juni 2017 von der Generalversammlung in den Verwaltungsrat gewählt und trat gleich der Kommission Kommunikation bei.

Die an der Tisch School of the Arts und der Uni Genf ausgebildete Drehbuchautorin für Fernseh- und Kinofilme arbeitet auch als Bühnenautorin und Dramaturgin. Sie freut sich auf die Zusammenarbeit mit den Mitgliedern der Kommission Kommunikation und der Direktion.

Unter der engagierten Leitung der neuen Publikationsverantwortlichen wird das Journal der SSA weiterhin über die Arbeitsbedingungen und beruflichen Anliegen und Bedürfnisse der Urheberinnen und Urheber berichten.



© DELPHINE LUCHETTA

#### IMPRESSUM

##### REDAKTIONSAUSSCHUSS

CHRISTOPHE BUGNON, ANTOINE JACCOUD, STÉPHANE MITCHELL, MANON PULVER, YVES ROBERT, DENIS RABAGLIA (BIS 31.12.19 FÜR DIE PUBLIKATION VERANTWORTLICH), JÜRIG RUCHTI

##### SEKRETARIAT

NATHALIE JAYET@SSA.CH / 021 313 44 74

##### MITARBEIT AN DIESER AUSGABE

LOÏC DELACOUR, EMMANUEL GRANDJEAN

##### DEUTSCHE ÜBERSETZUNG

NICOLE CARNAL, CLAUDIA UND ROBERT SCHNIEPER

##### ZEICHNUNG TITELSEITE

VINCENT DI SILVESTRO

##### KORREKTORAT

ROBERT SCHNIEPER

##### GRAFIK

INVENTAIRE.CH

##### DRUCK

CRICPRINT, FREIBURG

##### AUFLAGE

500 EX. DEUTSCH, 3'500 EX. FRANZÖSISCH

DREIMAL JÄHRLICH

UM DAS JOURNAL DER SSA AUSSCHLIESSLICH

IN ELEKTRONISCHER FORM ZU ERHALTEN:

MAIL MIT BETREFF [BULEL](mailto:BULEL@SSA.CH) AN [FEEDBACK@SSA.CH](mailto:FEEDBACK@SSA.CH)



RUE CENTRALE 12/14, CASE POSTALE 7463, CH - 1002 LAUSANNE

TEL. 021 313 44 55, FAX 021 313 44 56

INFO@SSA.CH, [WWW.SSA.CH](http://WWW.SSA.CH)

VERWALTUNG DER URHEBERRECHTE

FÜR BÜHNEN- UND AUDIOVISUELLE WERKE