

UNSERE RECHTE

Die Kunst der Improvisation ist keine Hinterhoftätigkeit mehr!

Lionel Chiuch

Das Improvisationstheater ist heute im Aufwind. Es taucht sogar auf den institutionellen Bühnen auf und eröffnet ihnen neue Spielmöglichkeiten. Das Wesen eines Werks zu erfassen, dessen Kennzeichen die Nichtreproduzierbarkeit ist, bleibt allerdings ein Kraftakt.

Es sollte die letzte Aufführung der Comédie de Genève vor ihrem Umzug sein. *La première (dernière) fois* von Denis Maillefer sollte Schauspielerinnen und Schauspieler präsentieren, die ihre ersten Auftritte heraufbeschwören! Als Besonderheit stand dabei die Improvisation im Mittelpunkt. Wegen Covid gab es weder ein erstes noch ein letztes Mal. Der Wille war jedoch vorhanden: Man wollte einer Bühnenpraxis Anerkennung verschaffen, die ungeachtet ihrer Kritiker seit den Anfängen des Theaters existiert. Sie war in den Chören der griechischen Tragödie präsent, hinter den Masken der Commedia dell'arte und zwischen den Zeilen von Shakespeares Stücken, die übrigens nach den Vorführungen häufig überarbeitet wurden. Eine jüngere Gepflogenheit ist es schliesslich, den Text zu verewigen, bevor er aufgeführt wird.

In Sachen Improvisation war die Schweiz schon öfter führend. Ab 1968 präsentierte Alain Knapp in Lausanne mit dem Théâtre-Création vollständig improvisierte Stücke. Dabei schuf er die Bezeichnung Schauspieler-Kreateur (*acteur-créateur*). Doch dieser avantgardistische Liebhaber der schönen Künste hatte nicht immer Nachfolgerinnen und Nachfolger mit ebenso hohen Ansprüchen. Zu viel Laientum, zu viele Klischees, zu viele schlampige Produktionen trugen zum schlechten Image dieser Praxis bei. «Das Problem ist, dass ein Teil der Theater und der professionellen Schauspielerinnen und Schauspieler die Improvisation während Jahren schlechtmachten», stellt der Autor, Regisseur und Schauspieler Philippe Cohen fest. «Und wenn sie gelegentlich in einem Gymnasium die Improvisationen von Jugendlichen sahen, bestätigte ihnen das nur, es sei nichts wert.»

Seriöse Professionalisierung

Zum Glück hat sich das mit der Ankunft einer neuen Generation geändert, die das Improvisieren oft an Theaterschulen gelernt hat. «Ich denke, dass die Programmverantwortlichen Qualitätsanforderungen stellten, welche die Jungen anspornten, um so weit zu kommen, wie sie heute sind», meint Sophie Mayor. Als Leiterin des Théâtre de l'Echandole (Yverdon) während acht Jahren hat sie zur Entwicklung des Impro-

visationstheaters beigetragen, insbesondere durch die Unterstützung der Compagnie du Cachot. «Wir haben sie in einer Phase seriöser Professionalisierung begleitet», sagt sie. Allerdings betont sie, die Improvisation bleibe dennoch «marginalisiert», weil sie mitunter von den Direktionen und den Programmverantwortlichen nur als «notwendiges Übel» empfunden werde. Philippe Cohen bestätigt: «Tatsächlich herrscht rund um das Wort Improvisation, das Freiheit und Spontaneität beinhaltet, eine schreckliche Verwirrung. Viele meinen, sie könnten auf diese Weise ihrer Kreativität freien Lauf lassen, aber das ist falsch. Du musst zuerst die Klaviatur beherrschen, die Harmonie, dann das Vokabular, die Wörter, die Geschichte, die Referenzen, deinen Körper, die Stimme...»

Das heisst in Anlehnung an den Titel eines berühmten französischen Essais von Alain Knapp, dass sich Improvisation nicht improvisieren lässt. Dazu Christian Baumann, der mit der Improvisation begann, um sich frei zu entfalten: «Immer mehr Truppen suchen nach entsprechenden Mitteln, um über genügend Zeit für Proben zu verfügen und in die Tiefe zu gehen [...] Die Improvisation kehrt zunehmend in die Theater zurück, nicht nur als Technik, sondern als eine Kunst, die als eigenständig anerkannt wird.» Präzision zu fordern, Originalität zu privilegieren ist das Credo von Dominique Hauser, die im Theater La Grange de Dornigny der Uni Lausanne während etwa zehn Jahren dem Festival d'Improvisation Gastrecht gab. «Man lädt Menschen ein, die die Manifestation wie ein Laboratorium nutzen», erklärt sie. «Das sind Profis, aber alles bleibt dennoch improvisiert: Der Impuls kommt vorwiegend vom Publikum und seinen Reaktionen.»

Es hat etwas mit dem Schreiben von Bühnentexten zu tun, aber live

Wie Sophie Mayor stellt sie fest, dass «die Theater zögern, in ein vergängliches Schauspiel zu investieren». Das Theater La Grange geht da in die Vollen, bei den Honoraren wie bei der Logistik. «Es gleicht dem Schreiben von Bühnentexten, aber live, mit Grundregeln, die sich nicht ändern. Die Improvisation ist eine Möglichkeit,



das Theater voranzubringen: indem man ihm einen Raum ohne Netz bietet.» Am Ende gehen aus diesen Auftritten vor allem «Konzepte» hervor, ähnlich wie in der zeitgenössischen Kunst. Konzepte wie Gerüste, die mit Leben erfüllt werden müssen. Da machen dann Arbeit, Talent und Erfahrung den Unterschied. «Ich improvisiere schon lange», erklärt Cohen, «und weiss, wenn ich eine «langsame» Improvisation mache, dass die nächste wahrscheinlich «schnell» sein wird. Handelt es sich um eine «Burleske», wird die nächste intimer sein. Es ist alles eine Frage der Dramaturgie und des Rhythmus. Was definiert Improvisation? Man stellt ein Regelwerk für das Theaterspielen auf, das die Kreativität fördert.»

Eine Form des Schreibens, um den eigenen Weg zu finden, wie man eine Geschichte erzählt

Die Improvisation kann mit zu engen Klassifikationen nichts anfangen und fordert ihren pluralistischen Charakter ein, wobei sie unbeschwert zwischen Humor und aktuellen Themen wechselt. Und dabei auf ihre Legitimität pochend die Theaterkritik verwirrt. Heute sorgen die kulturellen Dienstleistungen einer Stadt wie Genf dafür, «dass Improvisation kein negativer Faktor» für eine finanzielle Unterstützung ist. In Lausanne nimmt die Zahl der Initiativen zugunsten der Improvisation stetig zu. Zahlreiche Bühnen wie La Grange de Dornigny, aber auch das 2.21 und das Centre pluriculturel et social d'Ouchy (CPO), öffnen ihre Türen weit. Hier wie auch im fernen Quebec ist Improvisation nicht einfach eine Aufwärmübung für Schauspielerinnen und Schauspieler, sondern eine Form des Schreibens, die ihnen erlaubt, ihren eigenen Weg zu finden, um eine Geschichte zu erzählen. Diesen

Standpunkt verteidigt Alain Borek auch in den Workshops, die er seit fünf Jahren an der Lausanner Theaterhochschule Ecole des Teintureries leitet. Für ihn gibt es keinen Zweifel, dass man es mit eigentlichen «Werken» zu tun hat. «Das ist wie Jazz oder andere improvisierte Musik. Das Publikum vibriert mit dem Improvisator, weil es weiss, dass das Werk im Moment entsteht.» Der Experte meint abschliessend: «Die Schweiz ist der richtige Ort, um Genres zu mischen. Es ist einfacher als in Frankreich: Da wir nicht im Zentrum stehen, müssen wir auch nicht mit der Last der Klassikerbibliothek leben.» —>

Anmerkung der Redaktion: Der Artikel behandelt nur improvisierte Aufführungen, eine kreative Praxis, die von Impro-Matches zu unterscheiden ist.

IHR SSA-JOURNAL UND DAS CORONAVIRUS

Wegen der langen Produktionszeit des Journals behandelt die SSA Themen mit direktem Aktualitätsbezug über ihre digitalen Kanäle: Newsletter, Website und soziale Netzwerke. Dies gilt insbesondere für Themen rund um COVID-19. Um die vorhandenen Ressourcen möglichst sinnvoll und sparsam zu nutzen, haben wir im Frühling 2020 beschlossen, das Erscheinen dieser Nr. 128 zu verschieben und in der Zwischenzeit digitale Publikationen zu bevorzugen. Die hier wiedergegebenen Gespräche wurden noch vor der Coronakrise geführt. Die Aussagen über die beschriebenen Berufsbedingungen haben jedoch nicht an Gültigkeit verloren.

AUCH IMPROVISIERTE WERKE SIND GESCHÜTZT

Ein Werk ist das Resultat einer menschlichen Tätigkeit, bei welcher die Urheberin oder der Urheber aus den eigenen Ressourcen schöpft. Logisch also, dass eine improvisierende Person ihrem Werk eine persönliche Prägung verleiht.

Im Sinne des Gesetzes ist ein Werk eine «geistige Schöpfung der Literatur und Kunst, die individuellen Charakter hat». Das Aufführen spontaner dramatischer, musikalischer oder choreografischer Schöpfungen oder aus dem Stand erfundener Sketches kann daher sehr wohl ein Werk und somit durch das Urheberrecht geschützt sein und von der SSA verwaltet werden. Vorgängiges Notieren des Werks ist nicht Bedingung für seinen Schutz.

Wie für jedes andere Werk erstellen die SSA-Mitglieder für ihr improvisiertes Bühnenwerk eine Werkanmeldung. Dazu geben sie der SSA wenn möglich schon die Ausführungsdaten und -orte bekannt. Von der Natur der Sache her sind Urheber/in und Interpret/in der Improvisation dieselbe Person. Um Missverständnissen vorzubeugen, ist es daher ratsam, den Gastspielort über die anstehende Fakturierung durch die SSA zu informieren.

Die SSA startete mit zwei Improvisationskompanien eine Pilotphase vereinfachter administrativer Abläufe. Wenn diese Tests zufriedenstellend verlaufen, können die Vereinfachungen auf alle Urheberinnen und Urheber improvisierter Werke ausgeweitet werden, die dies wünschen.



© STÉPHANE GOËL

Rückblick auf die GV 2020 der SSA

Die Generalversammlung der **Société Suisse des Auteurs, société coopérative** fand am 5. Oktober in der **Opéra de Lausanne** statt.

Die Generalversammlung verabschiedete den Jahresbericht sowie die Jahresrechnung 2019 und erteilte dem Verwaltungsrat Entlastung.

In seinem Bericht betonte Präsident Denis Rabaglia, wie sehr die ausgezeichneten Geschäftsergebnisse 2019 mit den Schwierigkeiten kontrastieren, mit denen die Urheberinnen und Urheber in der Corona-Krise konfrontiert sind. Er kam auch auf die Schwierigkeiten im Bereich der Senderechte RTS und RSI und auf die Anfang 2020 sofort ergriffenen Stabilisierungsmassnahmen zurück, dank denen vier Monate später die vollständige Auszahlung des historischen Tarifs für die Ausstrahlungen 2019 angekündigt werden konnte. Denis Rabaglia erinnerte ausserdem daran, dass die SSA und Suisimage aktiv dazu beitrugen, dass im neuen Urheberrechtsgesetz mit dem unabtretbaren Vergütungsanspruch für Video-on-Demand-Nutzungen eine wichtige Innovation verankert werden konnte. Direktor Jürg Ruchti teilte einige Kennzahlen mit und präsentierte drei neue Dienstleistungen, die den Mitgliedern seit 2019 zur Verfügung stehen. Auch während des pandemiebedingten Lockdowns hielt die SSA den Betrieb im Homeoffice voll aufrecht und stellte die rasche Auszahlung der Vergütungen an die Kunstschaffenden sicher.

Angesichts des Einnahmerückgangs musste die SSA Kurzarbeit beantragen und Budgetkürzungen vornehmen.

Dennoch ergriff die SSA Massnahmen zur Unterstützung ihrer Mitglieder während dieser Krise: Unter anderem intervenierte sie bei den Kantonen, damit im Fall von Entschädigungsleistungen auch die Urheberrechte eingerechnet werden. Sie schloss sich einer Vielzahl von Initiativen anderer Verbände an, um bessere Unterstützungsmassnahmen für die Kultur zu fordern.

Jürg Ruchti hob die extrem anfällige Position der Urheberinnen und Urheber im wirtschaftlichen Kreislauf der Kulturbranche hervor: Die Annulation von Vorstellungen hat meist den Wegfall der Tantiemen zur Folge. Zudem generieren Urheberinnen und Urheber ihre Einkünfte meistens nicht als Selbständige und haben folglich auch nicht unter diesem Status Zugang zu den Sozialversicherungen. Die während der Corona-Krise ergriffenen Massnahmen zugunsten der Selbständigerwerbenden helfen ihnen daher oft nicht weiter, während gleichzeitig der Zugang zur Arbeitslosenversicherung für diese Tätigkeitsprofile kompliziert bleibt. Unter der Führung der im März gebildeten Taskforce Culture setzen sich viele Verbände weiterhin für eine Verbesserung der Massnahmen zugunsten des Kultursektors ein. Für den Direktor der SSA sind

der Ausbau und das Fortbestehen einer solchen Gruppierung entscheidend für die Zukunft der Kulturschaffenden.

Jürg Ruchti stellte anschliessend den Ablauf von der SSA verrichteten Verwaltungsarbeiten im Bereich der Rechte für TV-Ausstrahlungen der SRG vor.

Verwaltungsratswahlen

Fünf Verwaltungsratsmitglieder wurden für eine Dauer von drei Jahren wiedergewählt: Stéphane Goël (Audiovision), Marie-Eve Hildbrand (Audiovision), Antoine Jaccoud (Bühne), Stéphane Mitchell (Audiovision), Marielle Pinsard (Bühne). Die Choreografin Nicole Seiler wurde als neue Verwaltungsrätin gewählt und tritt anfangs 2021 die Nachfolge von Fabienne Berger an, die dem Organ seit 1995 angehörte.

Podiumsgespräch

Im Anschluss an die GV tauschten sich Fachleute aus Theater, Fernsehen und Filmverleih über den kulturellen Konsum im Kontext der Pandemie aus. Sie besprachen die veränderten Gewohnheiten ihres jeweiligen Publikums, skizzierten mögliche Entwicklungen und beantworteten die Fragen der anwesenden Genossenschafterinnen und Genossenschafter.

Der Jahresbericht der SSA ist auf der Website www.ssa.ch publiziert, wo auch eine Online-Kurzfassung zu finden ist.

INFOS COVID-19

Melden Sie die effektive Anzahl Plätze Wegen den eingeführten Corona-Massnahmen verfügen viele Theatersäle über weniger Sitzplätze. Damit die SSA diesen Umstand bei der Berechnung der Minimalentschädigung für die Aufführungsrechte berücksichtigen kann, bitten wir die Veranstalterinnen und Veranstalter, auf der Einnahmenmeldung die effektive Anzahl verfügbarer Plätze für die betreffenden Vorstellungen anzugeben. Dies ist umso wichtiger, als die Saaldisposition sich jederzeit ändern kann.

Die Einnahmenmeldung schicken Sie der SSA innert 10 Tagen nach Ende der Vorstellungen zurück, bitte wenn möglich per E-Mail.

Theatervorstellungen «live» im Internet Dem virtuellen Publikum eine Live-Vorstellung anbieten, die in einem Saal mit reduzierter Kapazität gegeben wird.

Dies ist eine der neuen, durch die Pandemiebekämpfung entstandenen Formen, für sein Publikum da zu sein. Die SSA berechnet in diesem Fall die Entschädigungen auf den Einnahmen zum selben Ansatz wie für die physische Vorstellung.

Diese Berechnungsart gilt nur für Übertragungen zu fixen Zeiten. Kann das Publikum zu einem Zeitpunkt seiner Wahl und von einem beliebigen Ort aus auf den Inhalt zugreifen, wird die Nutzung als Video on Demand betrachtet, weshalb andere Bedingungen gelten. Veranstalterinnen und Veranstalter sollten dabei beachten, dass die Aufführungsbewilligungen und Verträge explizit eine solche Übertragung vorsehen müssen, die auch eine filmische Aufzeichnung der Produktion notwendig macht.

Kulturbotschaft 2021-2024

Die Vorlage zur Kulturbotschaft 2021-2024 war 2019 in Vernehmlassung gegangen und verzeichnete eine sehr grosse Anzahl Stellungnahmen. Die darauf vom Bundesrat verabschiedete Fassung wurde vom Parlament während der Herbst- und der Wintersession 2020 behandelt.

Darstellende Künste

In der Vernehmlassung hatte die SSA Vorschläge gemacht, u.a. für eine Erhöhung der Gesamtmittel für das Werkschaffen in diesen Sparten, das ausdrückliche Einbeziehen von Comedy in den Plänen zur Entwicklung von Unterstützungen oder auch das verstärkte Einhalten der urheberrechtlichen Verpflichtungen in unterstützten Projekten. Die SSA bedauert, dass diese Elemente in der dem Parlament unterbreiteten Fassung keinen Eingang fanden. Sie begrüsst jedoch, dass das Parlament die vom Bundesrat vorgeschlagenen Massnahmen gutgeheissen hat.

Film

Die Bundesversammlung hat sich u.a. für eine Aufstockung der Mittel zugunsten des Filmschaffens auf insgesamt 209,1 Millionen Franken ausgesprochen. Die Vorlage des Bundesrats sah einen besseren Schutz angesichts der starken Zunahme von Internetplattformen vor: Ausländische Streaming-Dienste wie Netflix, HBO oder Disney sollten verpflichtet werden, 4% ihrer Einnahmen in das Schweizer Filmschaffen zu investieren oder eine entsprechende Abgabe zu leisten – was die SSA bei der Vernehmlassung begrüsst hatte. Der Nationalrat reduzierte diese Quote auf 1%. Hingegen sprach er sich für eine Verpflichtung der Online-Plattformen aus, in ihrem Angebot 30% europäische Filme zu führen. Im Ständerat werden diese beiden Punkte im Frühling 2021 im Rahmen des Filmgesetzes behandelt.

Info: www.bak.admin.ch

BALD IN IHRER MAILBOX: STEUERDOKUMENT DER SSA

Ende Januar wird die SSA Ihnen per E-Mail eine Bestätigung über die im Vorjahr erhaltenen Entschädigungen zukommen lassen.

Diese Bestätigung brauchen Sie für Ihre Steuererklärung. Kontrollieren Sie daher Ihre Mailbox zu gegebener Zeit und bewahren Sie dieses Dokument sorgfältig auf. Damit Sie unsere Sendungen gut erhalten, stellen Sie bitte sicher, dass der Domainname «@ssa.ch» von Ihrem Spamfilter durchgelassen wird.

Zur Erinnerung in diesem Zusammenhang: Die SSA muss über gültige Angaben zu Ihrem Steuersitz verfügen. Wir danken Ihnen, uns einen allfälligen Wechsel Ihres offiziellen Wohnsitzes innert Monatsfrist mitzuteilen.

Auskünfte: info@ssa.ch

Infos Steuersitz und Quellensteuer:

www.ssa.ch / Dokumente / Mitgliedschaft

www.ssa.ch / Dienstleistungen / Quellensteuer

Wenn Filme in der Versenkung verschwinden

Pascaline Sordet

Wenn Produktionsfirmen geschlossen werden oder Konkurs anmelden, bricht die Kette der Nutzungsrechte oft ab. Die Folge: Bestimmte Filme können nicht mehr gezeigt werden.

Die Frage nach dem Schicksal von Filmen ist nicht neu, hat sich aber vor rund fünfzehn Jahren wieder verschärft. Grund dafür sind die zunehmende Digitalisierung, die Struktur des Marktes für filmisches Erbe und die Bestrebungen von politischen und kulturellen Kreisen, alte Filme zu restaurieren und zu digitalisieren. Die Rechte werden abgetreten und haben oft eine befristete Laufzeit. Wer Laufzeit sagt, sagt auch versäumte Erneuerung. Und damit Vergessen. Und in der Folge Verlust. Wo sind die Negative? Wer besitzt die Rechte? Was ist aus den historischen Produktions- und Vertriebsfirmen geworden? Frédéric Maire, Direktor des nationalen Filmarchivs Cinémathèque suisse, fasst unser «Schweizer Problem» zusammen: Hierzulande ist die Filmindustrie fast inexistent. «Die einzige Produktionsfirma, die auf eine lange Geschichte zurückblickt und über einen echten Filmkatalog mit den entsprechenden Rechten verfügt, ist Praesens Film in Zürich. Daneben gibt es ausser ein paar Unternehmen, die in den 1970er und 1980er Jahren gegründet wurden und dank ihren Gründern immer noch da sind, nur kleine Firmen, die ein paar wenige Filme produziert haben, gegründet zumeist von Filmemachern oder Kollektiven. Viele dieser Firmen haben nicht überlebt. Ihre Betreiber wurden zu Produzenten, um ihre eigenen Arbeiten zu verwirklichen oder um anderen zu helfen, aber ohne in einem grösseren Kontext oder an den Aufbau eines Katalogs zu denken.»

Die physischen Elemente

Wenn eine winzige Produktionsfirma, wie es sie zu Hunderten in der Schweiz gibt, aufgelöst wird, verschwindet sie – meist völlig unbemerkt – mitsamt ihrem Katalog im Dunkel der Geschichte. Noch schlimmer: Das kümmert keinen Menschen, bis irgendwann ein alter Film gezeigt werden soll, dessen Nutzungsrechte und manchmal sogar dessen physische Kopien unauffindbar sind. Wenn ein Unternehmen einen umfangreichen Katalog besitzt, weil es entweder die Filme bekannter Urheberinnen und Urheber produziert hat oder weil sein Filmschaffen so vielseitig und umfangreich ist (wie etwa VEGA, C-Film oder CAB Productions), stellt sich dasselbe Problem der Nachfolgeregelung und der Rettung seines Katalogs etwas nachdrücklicher. Die beiden grössten Schwierigkeiten: Wo sind die physischen Filmkopien – in den meisten Fällen die Negative – und wer besitzt und verwaltet die Rechte an diesen Filmen?

Das erste Problem scheint zwar leicht lösbar, ist es aber nicht. Die meisten Elemente sind im Fall von Schweizer Filmen im Filmarchiv hinterlegt, wo die Negative der nicht mehr existenten oder aufgekauften Labore, wie Cinégram, Egli oder Schwartz, zusammengetragen wurden. Zahlreiche Schweizer Filme entstammen jedoch einer Koproduktion mit dem Ausland. «Einige Negative der Filme von Claude Goretta befinden sich bei der Firma Éclair in Frankreich», erklärt Frédéric Maire. «Man müsste sie eigentlich in die Schweiz zurückbringen, um sie zu digitalisieren und im nationalen Filmarchiv zu hinterlegen.» Diesen Wunsch kann ein französischer Koproduzent ablehnen, wenn sich die Negative in seinem Besitz befinden. Noch dramatischer wird es, wenn die Entwicklungslabore zusammen mit ihrem Lager verschwinden, oder wenn bestimmte Kopien im Laufe der Zeit einfach verlorengegangen sind.

Die kommerziellen Rechte

Das zweite Problem sind die Rechte. Wer besitzt sie? Wo sind die Verträge, die beweisen, dass die Forderungen der jeweiligen Parteien legitim sind? Die Urheberinnen und Urheber unterschreiben in der Regel Verträge, die den Produktionsfirmen erlauben, den Film während 30 Jahren zu nutzen. In den am besten organisierten Einrichtungen können dank der Bewirtschaftung des Katalogs diese Verträge erneuert werden, sobald sie abgelaufen sind, und es wird mit den noch lebenden Urheberinnen und Urhebern oder aber mit ihren Erben verhandelt.

Praesens Film, die älteste Produktionsfirma der Schweiz, geht dabei vorbildlich vor: «Als ich meine Stelle antrat», berichtet Corinne Rossi, «war jeder eigentlich für alles zuständig. Seither haben wir in ein System zur Verwaltung der Urheberrechte investiert, das uns auf auslaufende Verträge in unserem umfangreichen Katalog hinweist». Doch auch für kleine Kataloge wäre eine solche Kontinuität ideal. Davon sind wir jedoch weit entfernt. In den 1970er Jahren wurden zahlreiche Vereinbarungen per Handschlag oder am Küchentisch abgeschlossen. Frédéric Maire gibt uns ein Beispiel: *Seuls* von Francis Reusser wurde von Eric Franck und Reusser persönlich unter dem Namen von Sagittaire Films produziert. Doch diese Firma wurde nie offiziell gegründet, und den Namen trat man später an einen anderen Filmemacher ab.

«Kompliziert wird es dann», so der Kommentar von SSA-Direktor Jürg Ruchti, «wenn verschiedene Produktionsfirmen eine Koproduktion durchführen oder Aufträge an andere Personen abgeben, so dass am Schluss keiner mehr weiss, wer denn nun die Rechte besitzt. Dieses Phänomen wird durch die Tatsache verstärkt, dass diese Firmen juristische Personen sind, die schliessen, fusionieren oder Konkurs gehen können». Die einzigen Belege für diese Transaktionen sind Jahre später die Verträge. In Frankreich verwaltet das nationale Filmzentrum CNC ein Register, in dem alle diese Dokumente archiviert werden, einschliesslich jener zu den Konkursen und Unternehmensübertragungen. Es funktioniert wie ein Handelsregister für Filmgesellschaften. Dank mühsamer Fleissarbeit ist es möglich, die rechtmässigen Inhaberinnen und Inhaber der Rechte aufzuspüren. «Dieses Register ist eine wahre Goldgrube», meint Frédéric Maire, der bedauert, dass eine ähnliche Einrichtung in der Schweiz fehlt. Die «Erinnerung an früher» müsse diese Funktion übernehmen.

Und mittendrin die Urheberinnen und Urheber

Manchmal haben die Urheberinnen und Urheber die Möglichkeit, ihre eigenen Filme zu kaufen. Dies hat auch Denis Rabaglia mit *Grossesse nerveuse* getan, seinem ersten Film von 1993: «Ich hatte mit dem französischen Koproduzenten einen Vertrag über 30 Jahre unterzeichnet. Als er in Pension ging, verkaufte er seinen Katalog und schlug vor, ich solle die Filmrechte kaufen (mit Ausnahme des Schweizer Territoriums, das Pierre-André Thiébaud gehört). Ich besitze demnach die weltweiten Rechte, als ob ich der Produzent des Films wäre.» Diese Transaktion kostete rund 5000 Euro. Nun darf der Regisseur seinen Film nach eigenem Gutdünken restaurieren und nutzen. «Ich wollte nicht, dass mein Film irgendwann in einem ungenutzten Katalog wie in einer Schublade vermodern würde.»



Les Années lumière, Drehbuch und Regie Alain Tanner, nach dem Roman von Daniel Odier.

In einem System, in dem die Rechte unbeschränkt übertragen wurden, ist die Produktionsfirma allein für die Kontinuität ihres Katalogs zuständig. Müssen hingegen die Rechte immer wieder verhandelt werden, wenn der Vertrag abläuft und nicht erneuert wird, bedeutet dies nicht, dass der Film plötzlich der Regisseurin oder dem Drehbuchautor «gehört». Er ist weiterhin im Besitz der Produktionsfirma oder der Person, welche die entsprechenden Rechte (durch Kauf oder Erbschaft) zwar erhalten hat, aber nicht mehr über das Nutzungsrecht verfügt. In diesem Fall darf keine der beiden Parteien den Film zu neuem Leben erwecken, und er verschwindet in der Versenkung.

Aus strukturellen und wirtschaftlichen Gründen ist es für die Produktionsfirmen interessanter, neue Filme zu produzieren als bestehende Werke zu nutzen. «In dieser Hinsicht ist ein Covid-19-Effekt zu beobachten», meint Frédéric Maire. «Der zunehmende Erfolg der Streaming-Plattformen hat die Firmen motiviert, sich mit ihrem Katalog zu beschäftigen, und wir brechen unter dem Ansturm der Digitalisierungsanfragen fast zusammen.» So dient die Digitalisierung als Anreiz für die Produktionsfirmen, in ihren Karteikästen aufzuräumen!

Nach einem 2019 veröffentlichten Recherche-Dossier zu Netflix ist dieser Artikel das zweite gemeinsame Projekt von Cinébulletin und dem Journal der SSA.

WEM GEHÖREN DIE RECHTE AN DEN FILMEN VON ALAIN TANNER?

Laure Gabus

1981 gewann der Film *Les Années lumière* (Lichtjahre entfernt) von Alain Tanner den *Grand prix spécial du jury* am Festival von Cannes. Vor drei Jahren wurde die Association Alain Tanner gegründet, um die zwanzig zwischen 1969 und 2004 entstandenen Spielfilme zu sichern, zu digitalisieren und erneut auszustrahlen. Böse Überraschung: Niemand wusste mehr, wem die Nutzungsrechte am Film *Années lumière* gehören, einer französisch-schweizerischen Koproduktion. Der Konkurs der Rechteinhaber oder die Einstellung ihrer Tätigkeit ergab eine Situation, die auch für den Regisseur selbst unklar war.

Man musste der Frage mit geradezu detektivischem Spürsinn nachgehen. Diese Aufgabe wurde von Gérard Ruy übernommen, dem Präsidenten der Association. Bei seinen Nachforschungen stiess er auf komplexe Unternehmen, stillschweigend erneuerte Verträge und Nichteintreten auf seine Gesuche. Sie zeigten, wie kompliziert die Kette der Nutzungsrechte bei audiovisuellen Werken ist und wie viele Grauzonen da bestehen.

Vollständiger Text auf www.ssa.ch / Dokumente / Infobulletin

Schreiben für den Zirkus

Emmanuel Grandjean

Zum vierten Mal in diesem Jahr unterstützen die SSA und Pro Cirque die Zirkusautorinnen und -autoren. Eine erste Anerkennung für diese Künstlerinnen und Künstler unterschiedlicher Disziplinen, bei denen das Schreiben bei den Körpern und Bewegungen beginnt, bevor es sich in Worten ausdrückt.

Seiltänzer und Dompteurinnen, Jongleurinnen und Clowns. In der allgemeinen Vorstellung ist der Zirkus eine Folge von Nummern, die Kraft, Geschicklichkeit und Kühnheit in den Vordergrund stellen oder eine Karawane, die ihr illuminiertes Zelt aufstellt, um die Kinderaugen zum Leuchten zu bringen. Kurz, für die Mehrheit der Bevölkerung hat sich der Zirkus seit 150 Jahren nicht wirklich weiterentwickelt. Selbstverständlich sind in der Zwischenzeit auch andere Zirkusse in Erscheinung getreten. Einige bieten eine spektakuläre Show und ziehen mit ihren Truppen um die Welt. Und die andern verfechten den neuen Zirkus. Sie haben das Zelt eingepackt, treten auf Bühnen auf und entlehnen Elemente aus Tanz, Theater, Performance oder Zauberei.

Späte Anerkennung

Diese Mischung der Genres und Sparten macht den Reichtum der Zirkuskunst aus. In der Schweiz hat sie allerdings erst spät Anerkennung gefunden. 2019 schliesst sie der Bund zum ersten Mal in seine traditionelle Kulturbotschaft ein. Und dieses Jahr vergibt die SSA in Partnerschaft mit Pro Cirque zum vierten Mal bis zu drei Stipendien von total 12'000 Franken an Zirkusautorinnen und -autoren. Wie definiert sich jedoch eine Zirkusautorin oder ein Zirkusautor? «Das ist eine gute Frage», antwortet die Genferin Leila Maillard, Luftakrobatin und eine der drei diesjährigen Stipendiaten dieser Projektförderung. Doch darauf zu antworten, ist nicht einfach. Der heutige Zirkus kennt mehrere Sparten, jede mit eigener Schreib- und Stilrichtung. Einige orientieren sich in Richtung Theater, andere zum Tanz, und wieder andere mischen die beiden. «Meine Praxis bewegt sich eher in Richtung moderner Tanz. Mein Schreiben ist die Bewegung. An meinem Vertikalseil versuche ich, die Bilder und die Ästhetik meiner Disziplin einzufangen, um ein Schauspiel zu kreieren, das einen Sinn ergibt.»

Mit Worten jonglieren

Paul-Emmanuel Chevalley ist ebenfalls von der SSA und Pro Cirque unterstützt worden. Seine Kreation *Passer Entre* verbindet den Tanz mit dem Keuljonglieren. «Ich sehe mich als Zirkusautor in dem Sinn, als die Zirkuskunst zu meiner Schreibe wird. Das von mir genutzte Jonglieren gehört zu diesem Vokabular. So wie ein Theaterautor eine Geschichte mit Worten erzählt, jongliere ich meine verschiedenen Figuren, um mich auszudrücken.» «Zirkusautoren und -autorinnen schreiben in erster Linie mit dem eigenen Körper, um eine Botschaft zu vermitteln», erklärt Marylène Rouiller, gleichzeitig Clown und Clownausbildnerin im ZartiCirque, der semi-professionellen Schule des Zirkus von Sainte-Croix, sowie Zirkusregisseurin. «Die Sprache kommt nachher. Anders als beim Theater oder Tanz ist das Schreiben im modernen Zirkus auf jede Disziplin ausgerichtet und kennt eigentlich keine Regeln. Oder vielleicht eine einzige: Die Zirkusgeste soll etwas erzählen, sonst bleibt man bei der reinen Performance und einer eher veralteten Auffassung von Zirkus.»

Ausserhalb des Netzwerks

Dass die Schweiz den Status der Zirkusautorinnen und -autoren erst zögerlich anerkennt,

ist vielleicht auch darauf zurückzuführen, dass hierzulande im Gegensatz zu vielen unserer Nachbarn in diesem Bereich kein Berufsdiplom existiert. Dessen ungeachtet gibt es zahlreiche Einrichtungen, die Zirkuskünste unterrichten. Doch die angebotenen Ausbildungen sind bestenfalls semi-professionell. «Die Schweiz gehörte trotzdem lange zu den Vorreitern für solche Angebote in Europa», stellt Stefan Hort fest, Gestalter und Regisseur für modernen Zirkus und Theater, Gründer der Theatertruppe Compagnie.sh und Präsident von ProCirque. «Der Föderalismus kompliziert diese Anerkennung. Das hindert uns daran, Schüler aus dem Ausland aufzunehmen und den Austausch mit Schulen der ganzen Welt zu pflegen. Das ist sehr schade für unsere Berufe, die von ihrem Wesen her für die Wanderschaft bestimmt sind.» Marylène Rouiller weiter: «Wir müssten etwas Ähnliches haben wie die Lausanner Theaterschule La Manufacture, aber für den Zirkus. Ich unterrichte seit über zehn Jahren die Clownkunst und muss feststellen: Nach dem Austritt haben alle unsere Diplomanden keine andere Wahl, als ihre Studien im Ausland fortzusetzen.»

Verreisen, um zu lernen

Leila Maillard ist darum nach Frankreich gereist, an die Ecole nationale du cirque in Châtellerauld, dann nach Schweden, wo sie ihren Bachelor an der DOCH machte, der Schule für Tanz und Zirkus der Universität von Stockholm, bevor sie nach Genf zurückkehrte. Paul-Emmanuel Chevalley wiederum verliess die Schweiz für die Scuola di Circo in Turin, bevor er sich während drei Jahren im Centre régional des Arts du Cirque im Städtchen Lomme in der Nähe von Lille weiterbildete, wo er heute lebt. «Ich habe dort ein ganzes Netzwerk entwickelt mit kulturellen Treffpunkten, die dem Tanz und dem Jonglieren gewidmet sind. Es war für mich einfacher, in meinen ersten Arbeitsjahren dort zu bleiben. Ich komme nun nach und nach mit Soloprojekten und Inszenierungen in die Schweiz zurück. Ich würde mich gern so auf zwei, drei Städte konzentrieren, dann könnte ich mich etwas bewegen.» Dazu nochmals Marylène Rouiller: «Die Begeisterung für den Zirkus und seine Metiers wächst. Wir werden in der Westschweiz allmählich anerkannt. Selbst wenn es nach wie vor schwierig ist, in Theatern Fuss zu fassen, die einem sagen, dass das, was man macht, nicht zu ihrer Programmierung passt. Es ist schon so, unsere Praktiken gehen über die Worte hinaus, aber unsere Schrift ist die der Bühne und gehört damit auch zu ihr.»

Wie viele Ensembles versuchen in die Theater zu gelangen? «Wir von ProCirque haben keine exakten Zahlen», räumt Stéphane Hort ein. «Doch bei den wichtigsten Mehrspartentheatern ist der Zirkus fast immer mit mehreren Aufführungen präsent (oft zwischen zwei und vier Veranstaltungen pro Jahr).» Das Schweizer Berufsverzeichnis für Zirkus- & Strassenkunst 2019 listet ungefähr 170 aktive Truppen in diesen beiden Bereichen auf. Stéphane Hort schätzt, dass davon zwanzig bis dreissig regelmässig und vermutlich ebenso viele punktuell im Netz der institutionellen Theater präsent sind. «Das heisst nicht, dass die andern ausgegrenzt werden, sie sind jedoch häufig autonom



Gnoko Bok von Estelle Borel und Tania Simili, Stipendiatinnen des SSA-ProCirque 2019. Kreation Cie Cirqu'en Choc.

© CÉLINE RIBORDY

tätig (auf Zirkustournee, in Eigenproduktion, mit Vorstellungen an Strassenfestivals usw.)» Der Präsident von ProCirque, der die Leitung des Théâtre de Valère und des Petit Théâtre in Sion/Sitten übernimmt, ist bestimmt einer der ersten Leiter einer Westschweizer Bühne, in deren Laufbahn der Zirkus eine wichtigere Rolle spielte als das Theater.

Ein Kind des Seils

Mit ihrem Spektakel *Arachnur*, das sie zusammen mit der Spielerin elektronischer Musik Nur kreiert hat, visiert Leila Maillard ein spezielles Publikum an. «Das der Kunst- und Zirkusfestivals, vorwiegend im Ausland, wie das Feral Festival von Kopenhagen, das erstmals im Februar 2020 stattfand und genau dem entspricht, was wir tun. In Genf zum Beispiel könnten wir eventuell von unseren Kontakten in der Musikszene profitieren, um ins Programm des Deviant Art Festival aufgenommen zu werden.»

Momentan arbeitet die Vertikalseilakrobatin an einer Darbietung unter der Kuppel des in Pruntrut domizilierten Cirque Starlight. «Das hat allerdings nichts miteinander zu tun. Starlight ist neuer Zirkus, jedoch mit einer gut verankerten traditionellen Komponente. Ich sehe das als eine andere Art Projekt, theatralischer als das, was ich gewöhnlich mache, aber es interessiert mich enorm.» Stefan Hort insistiert auf dieser Vielfalt der zirkensischen Formen, die mit allen Disziplinen der darstellenden Kunst vertraut sind. «Eine Schauspielerin, ein Schauspieler kommt mit den erlernten Werkzeugen sozusagen nackt auf die Bühne und steht im Dienst der Regie. Die Zirkuskünstlerin, der Zirkuskünstler hingegen ist bereits in der Lage, vieles zu tun, was nur wenige Menschen beherrschen. Im Gepäck haben sie eine Nummer, Figuren, akrobatische Fähigkeiten, die sie selbst entwickelt haben. Aber auch Geräte, die speziell für ihre Disziplin fabriziert wurden, was seit zwanzig Jahren ein Trend ist. Etwa ein Trapez mit zwei Barren, drei Seilen und fünf Gewichten. Oder ein Drahtschrägeil. Und das Jonglieren mit

neuartigen Objekten. All das macht einen auch zur Autorin oder zum Autor. Und das ignorieren zu viele Zirkusschaffende.»

Anmerkung: Alle in diesem Artikel publizierten Interviews wurden vor dem Lockdown im März 2020 geführt.

IMPRESSUM

REDAKTIONSAUSSCHUSS

CHRISTOPHE BUGNON, MARIE-EVE HILDBRAND, ANTOINE JACCOUD, STÉPHANE MITCHELL (FÜR DIE PUBLIKATION VERANTWORTLICH), MANON PULVER, DENIS RABAGLIA, JÜRG RUCHTI

SEKRETARIAT

NATHALIE.JAYET@SSA.CH / 021 313 44 74

MITARBEIT AN DIESER AUSGABE

LIONEL CHIUCH, EMMANUEL GRANDJEAN, PASCALINE SORDET

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
ERSCHEINT DREIMAL JÄHRLICH

UM DAS JOURNAL DER SSA AUSSCHLIESSLICH IN ELEKTRONISCHER FORM ZU ERHALTEN:
MAIL MIT BETREFF BULEL AN NATHALIE.JAYET@SSA.CH

SSA société suisse des auteurs

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

VERWALTUNG DER URHEBERRECHTE FÜR BÜHNEN- UND AUDIOVISUELLE WERKE