

UNSERE RECHTE

Urheberrecht und Schreiben auf der Bühne

Sandra Gerber, Verantwortliche Rechtsdienst der SSA

In einem Artikel im Journal 129 wurde erläutert, dass zeitgenössische Bühnenwerke immer öfter in einem rollenübergreifenden Prozess entstehen: Autorinnen und Autoren oder auch Regieführende haben zunehmend Lust, zusammen mit den Interpretinnen und Interpreten das jeweilige Werk während der Proben oder auf der Bühne gemeinsam zu erarbeiten oder zu bearbeiten. Wie kann man solche Produktionen organisieren und Konflikte vermeiden? Dazu einige Ratschläge.



Der lineare Ablauf der herkömmlichen Werkentstehung *Auftrag, Niederschrift, Inszenierung und Proben, Aufführung* zerfällt und zersplittert: Mehrere Etappen laufen gleichzeitig ab, überlappen sich während des Schreibens auf der Bühne. Dabei stellen sich häufig folgende Fragen:

- Mit wem ist der Vertrag für die Bestellung des Bühnenwerks konkret abzuschliessen, und wer wird für das «Schreiben» vergütet?
- Wo ist die Grenze zu ziehen zwischen der Arbeit der Autorin oder des Autors (vom Urheberrecht geschützt) und der Regiearbeit (verwandtes Schutzrecht)?
- Wie ist zu entscheiden, ob ein spezifischer Beitrag genügend «individuellen Charakter» besitzt, um unter das Urheberrecht zu fallen?
- Ab wann sind die Interpreten nicht mehr Ausführende, sondern werden selber zu Urhebern, wenn sie in entscheidendem Masse erfinden oder improvisieren sollen, was auf der Bühne gesagt oder getanzt wird?
- Wie ist mit der Einführung neuer «Autoren» umzugehen gegenüber jenen, die von Anfang an vorgesehen waren?
- Wem stehen auf der Werkanmeldung, die bei der SSA eingereicht wird, Aufführungsrechte zu?

Von Anfang an mit offenen Karten spielen

Auf alle diese Fragen gibt es eine einfache Antwort: Ohne Dialog und Transparenz geht es nicht. In diesem Fall ist es noch viel wichtiger als bei einer traditionellen Produktion, dass ein Produktionsteam die Verantwortung für die erfolgreiche Aufführung des Stücks übernimmt, die Engagements zentral verwaltet und seine Erwartungen allen Beteiligten klar vermittelt.

In Bezug auf die Urheberschaft muss die Autorin oder der Autor gleich zu Beginn der Zusammenarbeit darauf hingewiesen werden, dass der bei ihr oder ihm in Auftrag gegebene Text als Ausgangspunkt für ein Gemeinschaftswerk dienen wird. Wenn Sie wissen, dass die Regie darauf abzielt, sich grosse Freiheiten in Bezug auf Ihren Text

zu nehmen, dass sie die Interpreten zu eigenen Formulierungen oder Bewegungen auffordern wird, können Sie leichter akzeptieren, dass jede Person mit einem individuellen Beitrag zum Werk sich mit Ihnen bezüglich der Aufteilung der Urheberrechte absprechen wird. Dann können Sie ganz bewusst annehmen, dass Ihr Recht auf Werkintegrität verletzt wird, oder im Gegenteil von einem solchen Projekt Abstand nehmen. Sie können unter Umständen mit der Produktion auch einen «Director's Cut» vereinbaren (ein Begriff aus dem Filmgeschäft, der besagt, dass die Originalversion des Films auf einem Entscheid der Regisseurin/des Regisseurs beruht) und auf diese Weise davon ausgehen, dass bei Meinungsverschiedenheiten Sie entscheiden, was letztlich dem Publikum gezeigt wird. Unter Umständen könnten Sie auch bereits einplanen, dass Sie die Urheberschaft am Werk gegebenenfalls ablehnen, was Ihnen gemäss Urheberrechtsgesetz grundsätzlich erlaubt ist.

Es ist wichtig, dass ein Produktionsteam die Verantwortung für die erfolgreiche Aufführung des Stücks übernimmt, die Engagements zentral verwaltet und seine Erwartungen allen Beteiligten klar vermittelt.

In Bezug auf die Interpretation steht von Anfang an fest, dass man nicht in einer festen Rolle gefangen ist, dass das Werk nicht auf einem unveränderlichen Text beruht, dass die Regie mit Ihren Beiträgen oder Improvisationen rechnet. Dazu ist es auch wichtig zu wissen, ob nur jene Person, deren Namen unter der Aufführung steht, am Schluss urheberrechtliche Vergütungen erhält.

Auf diese Weise werden die meisten Konflikte vermieden. Zu Beginn eines Projekts kann man als Interpret/in den Vertrag noch ablehnen, die Bedingungen der Produktion hinterfragen oder über neue Bedingungen verhandeln.

Und in Bezug auf die Produktion muss sich letztere der Tatsache bewusst sein, dass sie gemäss Schweizer Recht nicht automatisch zur Inhaberin der Urheberrechte wird, wenn sie ein Werk gegen Bezahlung in Auftrag gibt, und dass die regieführende Person mit dem Material, das von der Autorin oder dem Autor geliefert wurde, nicht alles machen darf. Die Berücksichtigung dieser Prämisse bei der Vorbereitung der Verträge garantiert den Urhebern ein professionelles Vorgehen. Die Produktion wird die Arbeit, die grundsätzlich urheberrechtlich geschützt ist, vertraglich differenziert behandeln und sie nicht in die Vereinbarungen für die Interpretation und die Regie einschliessen. Dank der Formulierung einer spezifischen Klausel oder gar eines gesonderten Vertrags für das Urheberrecht kann die Teilnahme an der kreativen Arbeit korrekt abgebildet werden, was die Beziehungen von Anfang an klar regelt. Auf der Website der SSA steht ein Mustervertrag für die Bestellung von Bühnenwerken zum Download zur Verfügung. Er kann vom Rechtsdienst der SSA je nach Bedarf an das Schreiben auf der Bühne angepasst werden.

Last but not least: Wenn die SSA weiss, dass der Aufführungsvertrag, den sie während der Entwicklung des Stücks durch die Produktion hat unterschreiben lassen, vielleicht am Schluss mehr «Texterinnen und Texter» betrifft als ursprünglich geplant, erleichtert das die Betreuung des Dossiers.

Wem gehört letztlich das Urheberrecht?

Das Urheberrechtsgesetz bietet einem Werk alle Aspekte des Schutzes (Urheberpersönlichkeitsrecht² und Vermögensrechte), wenn es vom individuellen Charakter der jeweiligen Urheberin oder des jeweiligen Urhebers geprägt ist: Die Per-

sönlichkeit eines Interpreten muss sich demnach im neuen, auf der Bühne entstandenen Werk widerspiegeln, damit er einen Anteil an diesen Rechten für sich beanspruchen darf.

Den Individualitätsgrad eines Beitrags kann man ermitteln, indem man alles ignoriert, was banal und alltäglich ist oder was genau so auch von einer beliebigen anderen Person stammen könnte.

Es existiert keine mathematische Formel, um die Individualität eines Beitrags zu messen, der für ein auf der Bühne geschriebenes Werk geleistet wurde und der ein entsprechendes Anrecht auf einen Teil der urheberrechtlichen Vergütung schafft. Den Individualitätsgrad eines Beitrags kann man ermitteln, indem man alles ignoriert, was banal und alltäglich ist oder was genau so auch von einer beliebigen anderen Person stammen könnte. Sorgt der Beitrag für einen Überraschungseffekt, stellt er einzigartige und ungewöhnliche Bezüge her oder bringt er einen persönlichen Touch, dann trägt er zweifellos die persönliche Handschrift der Urheberin oder des Urhebers. Es handelt sich demnach in erster Linie um eine Ermessensfrage, aber auch um eine Frage des Masses. Das Gesetz besagt nämlich, dass das Urheberrecht den Personen gemeinsam zusteht, die bei der Schaffung des Werks mitgewirkt haben. Die Aufspaltung des Urheberrechts auf sämtliche Urheber/innen von einzelnen Wortbeiträgen oder Bewegungen macht wenig Sinn. In der Praxis gibt es für dieses Problem oft zwei ganz unterschiedliche Lösungsansätze: Entweder verleiht nur der «Stempel» der Hauptperson (die/der Urheber/in, die/der als erste/r eine entsprechende Idee oder ein Thema vorschlug,

nach den Diskussionen manchmal den gesamten Text neu schrieb und oft auch Regie führt usw.) den Anspruch auf urheberrechtlichen Schutz; oder das Urheberrecht wird nach Ermessen auf alle Hauptbeteiligten aufgeteilt. Wird die letztgenannte Methode angewendet, befürchtet man oft, dass einer der Beteiligten die Nutzung des gemeinsam geschaffenen Werks ablehnt und damit jede Möglichkeit unterbindet, es aufzuführen. Eine Vereinbarung, die möglichst früh zwischen den Miturheberinnen und Miturhebern abgeschlossen wird, kann diese Situation verhindern. Ohne diese vorsorgliche Vereinbarung bestimmt das Gesetz Folgendes: Jede Miturheberin und jeder Miturheber besitzt das ausschliessliche Recht zu entscheiden, wie ihr/sein Werk genutzt wird. Sie/er darf aber die Zustimmung zur Nutzung des gemeinschaftlichen Werks nicht wider Treu und Glauben verweigern. Man dürfte zum Beispiel in gutem Glauben argumentieren, dass die Nutzung des Werks jemandem grossen Schaden

zufügt beziehungsweise dem Ruf und der Ehre der betreffenden Person schadet. Streitfälle rund um die Urheberschaft eines Werks kommen nur selten vor Gericht: Die Schadenssumme ist in der Regel zu gering im Vergleich zu den Kosten eines Gerichtsverfahrens, oder der Imageschaden ist zu gross für die Person, die eine Beschwerde einreicht. Es ist wichtig, den Text mit den Namen der Beteiligten, die im Zusammenhang mit der Aufführung genannt werden, so früh wie möglich zu planen oder gar eine Regel zur Verteilung der Urheberrechte auszuarbeiten (die jedoch bis zur endgültigen Werkanmeldung noch geändert werden kann). Ein offener Dialog zu Beginn der Zusammenarbeit zwischen allen teilnehmenden Personen eines Werks, das auf der Bühne geschrieben wird, bleibt daher das beste Mittel, um Streitigkeiten zu verhindern.

¹ Art. 11 URG Werkintegrität
Der Urheber oder die Urheberin hat das ausschliessliche Recht zu bestimmen, ob, wann und wie das Werk geändert werden darf.
² Recht auf Namensnennung, Veröffentlichungsrecht, Recht auf Werkintegrität.



Je suis noires, Dokfilm, Drehbuch und Regie Rachel M'Bon und Juliana Fanjul. Prod. Akka Films/RTS

Neue Werkzeuge für den Dokumentarfilm

Die SSA stellt Urheberinnen und Urhebern neue Werkzeuge zur Verfügung: ein Infoblatt über Persönlichkeitsrechte im Film sowie den Mustervertrag Dokumentarfilm auf Deutsch und auf Italienisch.

Film basierend auf wahren Begebenheiten: welche Risiken?

Wenn Sie die Lebensgeschichte einer Person oder Ereignisse, die sich tatsächlich ereignet haben, zum Thema Ihres Dokumentar- oder Spielfilms machen, bewegen Sie sich auf dünnem Eis. Die Persönlichkeit des/der Einzelnen ist durch eine Reihe von Rechten geschützt, z. B. das Recht auf das eigene Bild, das Recht auf Ehre, das Recht auf Darstellung der eigenen Geschichte, das Recht auf Vergessenwerden usw. Jeder Eingriff, der nicht durch die Einwilligung der Person oder ein überwiegendes Interesse gerechtfertigt ist, ist rechtswidrig. Wenn Sie sich bei der Behandlung eines Themas für einen Dokumentar- oder Spielfilm fragen, ob es angebracht oder notwendig ist, die Zustimmung bestimmter Personen einzuholen, ist die Wahrscheinlichkeit gross, dass sich diese Personen in Ihrem Film wiedererkennen. Nur ein überwiegendes öffentliches oder privates Interesse oder eine besondere Rechtsvorschrift kann dann das Fehlen

einer informierten Einwilligung der betroffenen Personen ausgleichen. Das öffentliche oder private Interesse muss gegen das Interesse der betroffenen Person, nicht in ihrer Persönlichkeit verletzt zu werden, abgewogen werden. Unter einem öffentlichen Interesse kann insbesondere das Recht der Öffentlichkeit auf Information, auf historische Wahrheit, auf den Beitrag der kulturellen Produktion usw. verstanden werden. Ein privates Interesse kann das Interesse der Filmemacherin oder des Filmemachers an der freien Meinungsäusserung oder an ihrer/seiner künstlerischen Entfaltung sein. Diese Interessen könnten insbesondere dann als überwiegend angesehen werden, wenn das Ausmass der Beeinträchtigung, beispielsweise auf der Ebene der Tatsachen und des zeitlichen Abstands, von geringer Bedeutung ist. Jeder Fall verdient eine sorgfältige Analyse auf der Grundlage der Gesamtheit der Umstände. Wenn eine Einwilligung eingeholt wurde, ist es jedoch hilfreich zu wissen, dass sie jederzeit von der Person widerrufen werden kann, die sich in ihrem Persönlichkeitsrecht stärker beeinträchtigt sieht, als sie ursprünglich eingewilligt hatte.

BALD IN IHRER MAILBOX: STEUERDOKUMENT DER SSA

Im 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 zum Thema Steuersitz und Quellensteuer:
www.ssa.ch / Dokumente / Mitgliedschaft
www.ssa.ch / Leistungen für Urheber/innen

BEGUTACHTUNGSANGEBOT BEI DREHBUCHKONFLIKTEN

Schreiben verschiedene Autor/inn/en an einem Drehbuch, müssen sie am Ende festlegen, wem wie viele Anteile an der Urheberschaft zustehen. Dies führt manchmal zu Konflikten, die kaum lösbar scheinen.

Die 2019 von ARF/FDS, SRG SSR, SSA und Suisimage ins Leben gerufene und unterstützte Begutachtungsstelle für Drehbuchkonflikte steht sowohl bei Drehbüchern zur Verfügung, die in konsequenter Zusammenarbeit entstanden sind, als auch bei solchen, die von Urheberinnen und Urhebern in simultaner Zusammenarbeit geschrieben wurden.

Zur Erinnerung: Diese Dienstleistung steht allen Mitgliedern und Auftragnehmer/innen der Trägerorganisationen für ein bescheidenes Honorar zur Verfügung. Unabhängige Expertinnen und Experten lesen die anonymisierten Drehbuchversionen und schreiben ein Gutachten über die Aufteilung der schöpferischen Anteile. Dieses Gutachten soll Streit schlichten und bei allfälligen Verhandlungen als Basis dienen.

Die Abwicklung der Gesuche und Gutachten übernimmt die Anwaltskanzlei Fuhrer Marbach in Bern, womit ein möglichst unparteiisches Verfahren gewährleistet werden soll.

www.fmp-law.ch / Dienstleistungen / Begutachtungsstelle für Drehbuchkonflikte

TARIFEMPFEHLUNGEN DER UNION ROMANDE DE L'HUMOUR (URH)

Die URH hat Empfehlungen für die Bezahlung von professionellen Humoristen/innen in der Westschweiz veröffentlicht. Diese Beträge sollen die Darbietung, aber auch die Vorbereitung und die im Vorfeld mobilisierten Ressourcen (Schreiben, Proben, Management usw.) vergüten. Berücksichtigt wird auch, dass die meisten Komiker/innen selbständig sind und daher ihre Sozial- und Vorsorgebeiträge von der Gage abziehen müssen.

Darüber hinaus betont die URH, dass Komiker/innen pro Auftritt und ohne Garantie auf Regelmässigkeit engagiert sind, was eine gewisse Prekarität zur Folge hat. Das Einkommen muss daher ausreichend sein, um auch Zeiten mit weniger Engagements zu überstehen.

Die URH weist auch darauf hin, dass die angegebenen Beträge weder die entsprechenden Produktionskosten (Technik, Transport, Unterbringung) noch die Urheberrechte abdecken. Diese müssen von den Veranstalterinnen oder Tourneeproduktionen bezahlt werden, selbst wenn es sich um eine private oder kostenlose Veranstaltung handelt.

union-romande-humour.ch / actualités

Unterzeichnen auch Sie die Entschädigungsinitiative

Die Volksinitiative «Für eine geregelte Entschädigung im Epidemiefall (Entschädigungsinitiative)» fordert, dass finanziell entschädigt wird, wer durch eine behördliche Massnahme während einer nächsten Epidemie wirtschaftlich massgeblich betroffen ist.

Betroffene Unternehmen, Selbständigerwerbende, Freischaffende und Angestellte sollen aufgrund von behördlichen Massnahmen während

einer Epidemie bzw. Pandemie nicht unverantwortlich in eine schwere wirtschaftliche Not geraten. Die Entschädigungsinitiative sieht eine Kompensation der ungedeckten laufenden Kosten und des Erwerbsausfalls vor. Bereits in der Covid-19-Pandemie haben Bund und Kantone massgeblich betroffene Wirtschaftsakteure in vergleichbarer Weise für wirtschaftliche Einschränkungen entschädigt. Dies geschah jedoch verzögert und anhand eines behelfsmässigen

Covid-19-Gesetzes, das die Lücken im Epidemienengesetz notdürftig schliessen sollte. Es fehlten die Rechtssicherheit und ein Gesamtkonzept, wie die Betroffenen zu entschädigen sind. Die SSA unterstützt diese von Suisseculture mitgetragene Volksinitiative und lädt zu deren Unterzeichnung ein.

entschaedigung-ja.ch



© Point Prod/RTS

La vie devant, TV-Serie, Drehbuch von Frédéric Recrosio in Zusammenarbeit mit Raphaële Moussaïf, Regie Klaudia Reynicke und Kristina Wagenbauer. Prod. Point Prod/RTS

Das Verfassen von Fernsehserien: Die Hände im Motor

Stéphane Mitchell

Ein zeitgenössisches Dilemma: Es ist drei Uhr morgens mitten in der Woche. Die Folge Ihrer neuen bevorzugten TV-Serie geht zu Ende, und Sie befinden sich in der gleichen Situation wie vor weniger als einer Stunde: «Grrrr... verflucht, noch eine letzte? Diesmal ist es aber wirklich die letzte LETZTE!» Verdammtter Cliffhanger! Verdammtte Drehbuchautoren! Doch wie genau läuft das Verfassen einer TV-Serie eigentlich ab? Ein Blick unter die Motorhaube(n).

Der amerikanische Mafia-Capo Tony Soprano hielt dem rätselhaften Blick einer Bronzestatue im Wartezimmer der Psychiaterin Dr. Jennifer Melfi stand. Das war am 10. Januar 1999, der US-Anbieter HBO (Home Box Office) revolutionierte den TV-Spielfilm. Damit trat das TV-Gefäss «Serie» seinen Siegeszug an und eroberte unsere Bildschirme, unsere Universitäten und unsere schlaflosen Nächte. So jedenfalls will es die urbane Legende: Vor den *Sopranos* schauten wir Fernsehunterhaltung, seither – oder zumindest bald danach – konsumieren wir Serien. Komödie, Horror, Krimis, Fantasy, Thriller, Biopics... Alle Genres des Kinos sind vertreten, und die Serie liebt die Hybridisierung, wie der weltweite Erfolg von *Squid Game* beweist, einer Mischung aus politischer Satire, Thriller und Überlebensdrama.

Die Herrschaft der Drehbuchautoren

Mit den Serien kam ein Jargon auf, mit dem wir uns vertraut machen mussten: *Prequel*, *Sequel*, *Spin-off*, *Teaser*, *Cliffhanger*, *Bingewatching* und... *Showrunner*. Den Drehbuchautor/innen, die oft von den Regisseur/innen in den Schatten gestellt werden, kann dieser Name einen wohligen Schauer über den Rücken jagen. Denn sie werden verehrt, diese Schöpfer und Leiter von Fernsehserien wie David Chase (*The Sopranos*), Shonda Rhimes (*Inventing Anna*) und Ryan Murphy (*Pose*), ohne Vince Gilligan (*Breaking Bad*) zu vergessen. Der Begriff *Showrunner* – wörtlich übersetzt «Leiter der Fernsehsendung» – hat sich im TV-Business auch bei uns eingebürgert, weil es kein exaktes Äquivalent gibt und weil der *Showrunner* nicht nur die Funktionen des Autors und des Produzenten in sich vereint, sondern auch bestimmte Verantwortlichkeiten wie die Einheit und Kohärenz der Serie durch die Besetzung, die Kostüme,

die Ausstattung oder den Schnitt wahrnimmt, für die in der Schweiz eigentlich die Regie zuständig ist. Diese kombinierten Funktionen werden bei uns selten von einer einzigen Person betreut. Der Begriff umfasst oft auch ein ganzes Schreibteam, das es zu führen gilt. Obwohl man in Europa, weil *Showrunner* wie in den USA oder ein unbegrenzter *Writer's Room* fehlen, noch auf einzelne Autorinnen oder Autoren setzt – Michaela Coel (*I may destroy you*) oder Phoebe Waller-Bridge (*Fleabag*) –, wird das Schreiben zunehmend von mehreren Händen ausgeführt, wobei eine Person die Leitung übernimmt. Beispiele bei französischen Serien sind etwa Fanny Herrero (*Dix pour cent*) oder Eric Rochant (*Le bureau des légendes*).

Es gibt kein exaktes Äquivalent für *Showrunner*.

Auch bei uns hat die Revolution gewirkt. Die Serie überzeugt die Sender durch ihre Fähigkeit, das Publikum an sich zu binden, so dass es von Woche zu Woche wiederkommt oder in seinem Player die nächste Folge anklickt. Es gibt viele Gründe für die veränderte Wahrnehmung der Fernsehserie, aber man kann sie darauf reduzieren, dass sich die Figuren plötzlich «weiterentwickeln». Lokale serielle Fiktion gab es etwa beim Westschweizer RTS auch früher in verschiedenen Formen (*Série Noire*, Sitcoms, Koproduktionen), aber die Entscheidung, die Welt der Romandie anhand von Protagonisten zu beschreiben, deren Entwicklung in einem Bogen über mehrere Episoden hinweg verfolgt wird, nahm erst gegen Ende der 2000er Jahre konkrete Formen an. Zunächst wurden die Serien von Fall zu Fall und hauptsächlich intern entwickelt. 2007 lancierte der Sender

RTS seinen ersten Aufruf zur Einreichung von Serienprojekten mit 26 Minuten Dauer. Daraus gingen die Produktionen *Dix* und *T'es pas la seule!* hervor. Das Format stabilisierte sich schnell auf eine Staffel (in Ausnahmefällen zwei) von sechs mal 52 Minuten wie jüngst *Hors Saison*. Im Mittel produziert RTS zwei bis drei Serien pro Jahr, die heute automatisch übersetzt und auf den beiden anderen nationalen Sendern sowie auf den verschiedenen digitalen Kanälen der SRG SSR (Play RTS/SRF/RSI, Play Suisse) ausgestrahlt werden.

Die Form aufbrechen

In der Westschweiz erfolgt das Verfassen von Serien ihrer Bedeutung und ihrem Panorama entsprechend mit einem flexiblen Ansatz, der dem jeweiligen Projekt und Kreativteam angepasst wird. Einige stammen aus einer einzigen Feder (*Marilou* von Jacqueline Surchat, *Anomalia* von Pilar Anguita-Mackay) oder von Duos (*A livre ouvert* von Stéphanie Chuat und Véronique Reymond, *Petits déballages entre amis* von Gérard Mermet und Alain Monney). Die meisten sind jedoch aus der Zusammenarbeit mehrerer Drehbuchautoren und -autorinnen hervorgegangen, die das Projekt je nach Bedarf von A bis Z gemeinsam realisiert oder nur punktuell in verschiedenen Phasen des Schreibprozesses eingegriffen haben.

Denn so einzigartig jede RTS-Miniserie ist, so einzigartig ist auch das Vorgehen von der Konzeption über das Schreiben bis zum fertigen Drehbuch. Üblicherweise besteht das Kreativteam, das sein Projekt dem Sender präsentiert, aus dem Trio Produktion, Regie und Schreiben, wobei das Texten in der Regel von einer oder zwei Personen übernommen wird. Ist das Projekt ausgewählt worden, zieht das Team in der

Folge erfahrene Talente – Spezialisten für das jeweilige Genre (Krimi, Thriller, Fantasyfilm) – oder auch neue inspirierte Köpfe bei.

Eine Standardisierung ist nicht möglich, da keine Handschrift wirklich der andern gleicht.

So schreiben zum Beispiel Nicole Borgeat (Regie) und Jacqueline Surchat, die beiden Schöpferinnen von *Délits mineurs* (Ausstrahlung 2023), zusammen mit Marco Rivard die Texte. Bei der Serie *La vie devant* hingegen teilen sich Frédéric Recrosio (Kreateur) und Klaudia Reynicke (Co-Regie) die Showrunner-Funktion, während die Drehbücher von Recrosio unter Mitarbeit von Raphaële Moussaïf stammen. *Sacha* ist vom Leben Nicole Castionis inspiriert, die gemeinsam mit Léa Fazer (Regie), Flavien Rochette und Mathilde Henzlin für die Serie verantwortlich zeichnet. Manche Projekte erfordern einen Schreibpool, der verschiedene Fachgebiete vereint: Für die zweite Staffel von *Quartier des banques* wurden Marie Maurisse (Journalistin), Marc Dugain (Schriftsteller) und Sébastien Meier (Romanautor) zu gemeinsamen Brainstorming-Sitzungen mit den Co-Schöpfern Fulvio Bernasconi (Regie), Jean-Marc Fröhle (Produktion) und Stéphane Mitchell (Leitung Text) eingeladen. Das Texten erfolgte vierhändig (Meier und Mitchell) bis zur Synopsis der sechs Episoden. Gania Latroche schloss sich dann dem Zweierteam in der Phase des Sequenzierens und des anschliessenden Schreibens der Dialoge an. Diese wurden zum Teil auch von Noémie Kocher und Axel Dubus verfasst.

Eine Standardisierung ist also nicht möglich, da keine Handschrift wirklich der andern gleicht und die Form jedes Mal gebrochen wird. Dennoch kommt es immer häufiger zu Abläufen: Integration der Drehbuchautor/innen in die verschiedenen Phasen des Projekts, Leitung des Textens, Beizug externer Experten. Viele dieser Serien wurden übrigens mit den wertvollen *Inputs* von *Script-Consultants* oder *Story-Editors* geschrieben, die die Dramaturgie von einem externen Gesichtspunkt aus beurteilen (all diese Anglizismen, man könnte glauben, am Ring der Börsentrader zu stehen!).

Eine Vendée Globe als Einhandsegler

Der Produzent Jean-Marc Fröhle vergleicht das Schreiben einer Serie gerne mit der «Vendée Globe», der längsten Non-Stop-Regatta rund um die Welt, bei der alle völlig auf sich selbst angewiesen sind, ohne jede Unterstützung. Non-Stop stimmt, denn das Tempo beim Schreiben einer Westschweizer Serie ist hoch: Idealerweise muss man in zwei Jahren fünf Stunden Ori-

ginalfernsehen produzieren, die in sechs Episoden aufgeteilt sind, welche jeweils nach einer fesselnden Dramaturgie entwickelt werden. Und fünf atemberaubende *Cliffhanger*, wie Sie wohl verstanden haben. «Allein und ohne jede Unterstützung» stimmt hingegen nicht ganz. Neben den Drehbuchautor/innen gibt's die Regie, die Produktion, die dramaturgische Beratung, das Redaktionsteam des Senders, dann das technische Team (Produktionsleitung, Regieassistent, Kostüme usw.) und natürlich die Darsteller/innen, die alle in mehr oder weniger grossem Umfang und in verschiedenen Phasen des Schreibens mit Anregungen, Fragen und Bitten eingreifen. Deshalb muss umgeschrieben werden! Das Texten von Serien geht Hand in Hand mit der Regie und der Produktion bis hin zu den Dreharbeiten und sogar dem Schnitt. Der enorme Aufwand, der beim Schreiben von Serien betrieben wird, rechtfertigt denn auch die Analogie zur härtesten Regatta der Welt. Oder die zum Ego der Serienautor/innen. Wer weiss?

Glossar

Bingewatching, die Folgen einer Serie an einem Stück reinziehen.

Brainstorming, das gemeinsame Hirnen, um im freien und spontanen Austausch originelle Ideen zu suchen.

Cliffhanger, Schlusszene einer Episode, bei dem man metaphorisch die Protagonisten und/oder das Publikum an einer Klippe hängen lässt.

Miniserie, Fernsehserie, deren gesamte Handlung in wenigen aufeinanderfolgenden Episoden abläuft.

Pitch (oder *Elevator Pitch*), schnelle Präsentation eines Projekts, für die idealerweise die Zeit einer Fahrt im Lift ausreicht.

Pool, ein Team von Personen, die je nach Bedarf zum Einsatz kommen.

Prequel, Prologwerk, das einem manchmal schon früher entstandenen Werk vorangestellt wird.

Script consultant, der dramaturgische Berater eines Autorenteam.

Story editor, die Person, die das Verfassen der Drehbücher überwacht, um die Kohärenz und Kontinuität zu wahren.

Sequel, Fortsetzung eines Werks, das manchmal schon früher entstanden sein kann.

Spin-off, von einer früheren Fassung abgeleitetes Werk

Teaser, Prolog einer Episode, der das Interesse an der Sendung wecken soll.

Writer's Room, der gemeinsame Arbeitsplatz der Drehbuchautoren.

Alarmrufe des Kurzfilms

Laure Gabus

Der Verband Pro Short hat zwei Studien zur Situation des Schweizer Kurzfilms und zur Entwicklung der Teilnahmebedingungen für Kurzfilme am Schweizer Filmpreis veröffentlicht. Er erhofft sich damit mehr Unterstützung und Wertschätzung und konnte bereits gewisse Erfolge verbuchen.

Alles begann im Dezember 2019 mit einer Meldung des Bundesamts für Kultur (BAK): «In der Kategorie «Bester Kurzfilm» war die Anzahl Filme, die 2019 die Zulassungskriterien erfüllten, sehr niedrig. Aus diesem Grund erfolgt in dieser Kategorie für den Filmpreis 2020 keine Nomination», hiess es in der Medienmitteilung. Als Interessenvertretung des Schweizer Kurzfilms reagierte Pro Short umgehend.

Wie konnte es zur Sistierung dieses öffentlichkeitswirksamen, mit 50'000 Franken dotierten Preises kommen? «Das Problem war, dass es immer zu viele Kurzfilme gab», so Ivo Kummer, Chef der Sektion Film beim BAK. Deshalb verschärfte das Bundesamt die Teilnahmebedingungen.

Eine der Bedingungen ist, einen Preis an einem Festival erhalten zu haben, das auf der Succès-Festival-Liste figuriert, die gekürzt wurde. «Das war absurd», so Jasmin Basic, Präsidentin von Pro Short. «Weshalb konnte ein Film sich nicht mehr über die Selektion für eine nationale Kategorie eines Festivals qualifizieren? Intern fehlte das spezifische Fachwissen, und Pro Short fehlten konkrete Zahlen.»

Deshalb gab ProShort eine erste Studie zur Entwicklung der Teilnahmebedingungen für den

Schweizer Filmpreis in der Kategorie «Bester Kurzfilm» von 2013 bis 2020 in Auftrag. Sie brachte zutage, dass die Zahl der teilnahmeberechtigten Filme von 2013 bis 2020 um 75 Prozent zurückgegangen war, was auf die geänderten Teilnahmebedingungen für Schulfilm und die gekürzte Liste des Succès-Festivals zurückzuführen ist.

«Die Festivalliste war zu restriktiv», räumt Ivo Kummer ein. Die Situation und die Kategorie «Bester Kurzfilm» wurden folglich vom BAK überarbeitet im Rahmen einer «Neueinschätzung mit anderen Experten, die grössere Festivals vorschlugen. Das ist ein dynamischer Prozess, eine Art Fine-Tuning», so Ivo Kummer. Jasmin Basic zeigt sich zufrieden: «Wir haben hart gearbeitet, um das wieder in Ordnung zu bringen.»

Die Schweizer Filmakademie ist nicht involviert, da gemäss ihrem neuen Co-Präsidenten Samir die Auswahlkriterien seit jeher vom BAK festgelegt werden.

210 Kurzfilme pro Jahr, Tendenz abnehmend

In der Folge gab Pro Short eine zweite Studie in Auftrag, um die Situation des Schweizer Kurzfilms zwischen 2012 und 2019 zu beurteilen. Daraus ging hervor, dass der Kurzfilm sich durch eine starke Diversität, einen hohen Frauenanteil und eine grosse Produktivität auszeichnet: Pro Jahr wurden durchschnittlich 210 Filme mit einer Spieldauer von unter 60 Minuten registriert, Langfilme hingegen nur 11. Allerdings nahm die Anzahl Kurzfilme stetig ab, weshalb eine Befragung durchgeführt wurde, um die Gründe dafür zu verstehen.



Über Wasser, Drehbuch und Regie Jela Hasler, Schweizer Filmpreis 2022 für den besten Kurzfilm. Auf www.vinca-cinema.ch und www.playsuisse.ch verfügbar.

Das grösste Hindernis scheint der erschwerte Zugang für Kurzfilme zu den Förderinstrumenten des BAK zu sein. Die Studie verlangt deshalb «Verbesserungen und Vereinfachungen» bei den Förderanträgen. Als Beispiele nennt Pro Short eine selektive Förderung Drehbuch und Projektentwicklung (wie für Langfilme) oder die Möglichkeit, schon vor dem Kommissionsentscheid mit den Dreharbeiten beginnen zu können. «Ziel ist es, die Attraktivität zu steigern», so Jasmin Basic. «Es geht nicht darum, alles neu zu erfinden, sondern Dinge zu korrigieren, die aus mangelndem Wissen entstanden sind und entmutigend wirken.»

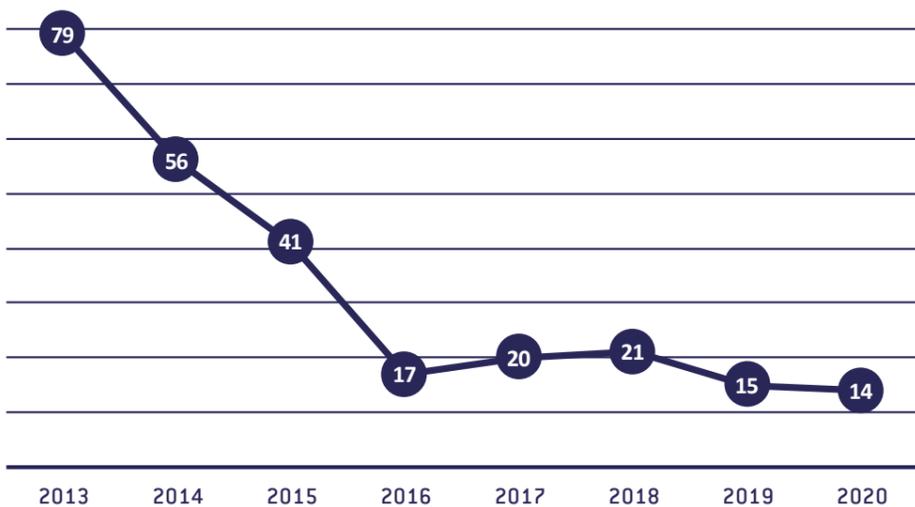
Beim BAK erklärt Ivo Kummer, sein Amt halte sich an die Verordnung über die Filmförderung: «Wir behandeln alle Anträge gleich, wir können keine Ausnahmen für Kurzfilme machen.» Die Verord-

nung anzupassen sei möglich, «doch Gesetzesänderungen brauchen Zeit», gibt er zu bedenken. Unterdessen fordert die Studie von Pro Short die SRG und die regionalen Filmförderungen auf, die Produktion von Kurzfilmen zu stärken.

Nützliche Links:

- Studien von Pro Short: proshort.ch
- Schweizer Filmpreis und Zulassungskriterien: www.bak.admin.ch / Kulturschaffen / Film / Filmkultur / Promotion Schweizer Film / Schweizer Filmpreis
- Succès-Festival-Liste: www.bak.admin.ch / Kulturschaffen / Film / Filmförderung / Erfolgsabhängige Filmförderung (Succès Cinéma) / Succès Festival
- Verordnung über die Filmförderung: www.fedlex.admin.ch/eli/cc/2016/291/de

Teilnahmeberechtigte Kurzfilme Schweizer Filmpreis



Anzahl der für den Schweizer Filmpreis teilnahmeberechtigten Kurzfilme (2013–2020). Quelle: *Entwicklung der Teilnahmebedingungen für den Schweizer Filmpreis in der Kategorie «Bester Kurzfilm» (2013–2020)*, Stephanie Werder, 2020.

IMPRESSUM

REDAKTIONSAUSSCHUSS

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

SEKRETARIAT

NATHALIE JAYET@SSA.CH / 021 313 44 74

MITARBEIT AN DIESER AUSGABE

LAURE GABUS, SANDRA GERBER

DEUTSCHE ÜBERSETZUNG

NICOLE CARNAL, CLAUDIA UND ROBERT SCHNIEPER, CINEBULLETIN

ZEICHNUNG TITELSEITE

VINCENT DI SILVESTRO

KORREKTORAT

ROBERT SCHNIEPER

GRAFIK

INVENTAIRE.CH

DRUCK

CRICPRINT, FREIBURG

AUFLAGE

500 EX. DEUTSCH, 3'800 EX. FRANZÖSISCH
ERSCHEINT ZWEIMAL JÄHRLICH

UM DAS JOURNAL DER SSA AUSSCHLIESSLICH

IN ELEKTRONISCHER FORM ZU ERHALTEN:

MAIL MIT BETREFF **BULEL** AN NATHALIE.JAYET@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

VERWALTUNG DER URHEBERRECHTE

FÜR BÜHNEN- UND AUDIOVISUELLE WERKE