

Urheberrechte bei Ko-Autorschaft am Drehbuch

DIETER MEIER*

Wird ein Drehbuch von mehreren Personen verfasst, so stellt sich bei der Anmeldung des fertigen Films bei der Verwertungsgesellschaft, spätestens aber bei der Ausschüttung der Verwertungserlöse die Frage, wer zu welchem Prozentsatz am Drehbuchanteil partizipiert. Oft können sich die Beteiligten nicht darauf verständigen, wer welchen urheberrechtlich relevanten Beitrag zum verfilmten Drehbuch geleistet hat und wie der auf das Drehbuch entfallende Verwertungserlös unter den Autorinnen und Autoren aufzuteilen ist. Im nachfolgenden Beitrag wird der Entstehungsprozess eines Drehbuches aus praktischer Sicht dargelegt und aufgezeigt, worauf aus rechtlicher Sicht bei der Beurteilung der schöpferischen Anteile der Beteiligten speziell zu achten ist. Damit soll zu konstruktiven und einvernehmlichen Lösungen solcher Konflikte beigetragen werden.

Lorsqu'un scénario est rédigé par plusieurs personnes, la question se pose, lors de l'annonce du film terminé auprès de la société de gestion mais au plus tard lors de la distribution du produit de l'exploitation, de savoir quelle est la participation de chacune d'elles au scénario. Souvent les intéressés ne parviennent pas à s'entendre pour déterminer qui a fourni quel apport au scénario tourné du point de vue du droit d'auteur, et pour répartir entre eux le produit de l'exploitation qui en découle. La contribution qui suit présente d'un point de vue pratique le processus de création d'un scénario et indique d'un point de vue juridique à quoi il convient de faire particulièrement attention au moment d'évaluer la proportion des apports créatifs des intéressés. Elle vise à contribuer à des solutions constructives et consensuelles de ces conflits.

- I. Ausgangslage**
 - II. Zur Entstehung eines Drehbuches**
 - 1. Anstoss zum Schreiben eines Drehbuchs
 - 2. Über verschiedene Vorstufen und Drehbuchfassungen bis zur Drehvorlage
 - III. Urheberrechtliche Aspekte**
 - 1. Gesetzliche Vorgaben zur Miturheberschaft am Film
 - 2. Mehrere Ko-Autor/-innen
 - 3. Der schöpferische Spielraum
 - IV. Fazit**
- Zusammenfassung / Résumé**

I. Ausgangslage

Das Drehbuch zu einem Film ist unbestrittenermassen ein urheberrechtlich geschütztes Werk¹. Bis zur eigentlichen Drehvorlage durchläuft ein Drehbuch indessen zahlreiche Phasen, in welchen es ausgehend von einer Ideenskizze, über verschiedene Drehbuchvorstufen wie Exposé und Treatment sowie über verschiedene Drehbuchfassungen bis hin zur Drehvorlage laufend weiterentwickelt wird, wobei auch immer wieder Veränderungen und Umgestaltungen stattfinden. Schutzzfähig sind neben dem

* Dr. iur., Rechtsanwalt, Bern; bis Juli 2017 Geschäftsführer der Verwertungsgesellschaft SUISSIMAGE. Möglich wurde dieser Beitrag dank der umfassenden Darlegung des gesamten Entstehungsprozesses eines Drehbuches und der einschlägigen Begriffe für die einzelnen Phasen durch die drei Drehbuchautorinnen CHRISTA CAPAUL, JOSY MEIER und EVA VITIJA. Ihnen sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

¹ D. BARRELET/W. EGLOFF, Urheberrecht, 3. Aufl., URG 2 N 13; Näheres dazu vgl. D. MEIER, Die Mitwirkenden an der Filmproduktion, in: P. Mosimann/M.-A. Renold/A.F.G. Rascher (Hg.), Kultur Kunst Recht, Basel 2009, 788 ff., N 16 ff.

Endresultat auch die einzelnen Stufen wie Exposé, Treatment sowie die verschiedenen Versionen des Drehbuches².

Während ein Roman, ein Bild oder eine Musikpartitur in der Regel von einer Person alleine geschaffen wird, gibt es im Zuge der Professionalisierung beim Schreiben von Drehbüchern seit geraumer Zeit eine gewisse Tendenz zu einem Teamschaffen und damit vermehrt Fälle, in denen mehrere Personen an der Entstehung eines Drehbuchs beteiligt sind³, sei es von Beginn an oder aber durch den Beizug weiterer Personen in einer späteren Entwicklungsphase. Soweit eine solche Person nicht nur als «Script-Consultant» beratend tätig ist, sondern selbst am Drehbuch mitschreibt und damit selbst schöpferisch tätig ist, wird sie zur Ko-Autorin. Ob und unter welchen Umständen ein nachträglicher Beizug eines weiteren Autors oder einer weiteren Autorin überhaupt zulässig ist, regelt der Vertrag zwischen dem oder der ursprünglichen Drehbuchautor/in und der Produzentin⁴, wobei gemäss Branchenmustersvertrag Drehbuch⁵ dafür in Ziff. 2.5 eine von drei Varianten zu wählen ist.

Wird während des Drehbuchschreibens durch die Produzentin eine weitere Person als Ko-Autor oder Ko-Autorin beigezogen, so wird deren Honorar regelmässig im Moment des Beizugs vertraglich festgelegt⁶. In diesem Stadium wird auch zu regeln sein, ob sich die im ursprünglichen Drehbuchvertrag zugesicherte Beteiligung an den Auswertungserlösen der Produzentin⁷, durch den Beizug eines/r weiteren Autors/Autorin verändert oder nicht bzw. ob eine zusätzliche prozentuale Beteiligung an den Auswertungserlösen der Produzentin durch die neu beigezogene Person hinzukommt⁸.

In diesem Moment liesse sich an sich auch bereits in etwa abschätzen, wie viel an schöpferischer Tätigkeit bis zum finalen Drehbuch noch fehlt, doch bleibt die Frage, zu welchem Anteil die neu beigezogene Person schliesslich Miturheber oder Miturheberin am Drehbuch wird, in diesem Stadium häufig offen⁹.

Spätestens bei der Anmeldung des fertigen Films bei der zuständigen Filmverwertungsgesellschaft gilt es diese Frage indessen zu beantworten und eine prozentuale Zuordnung der schöpferischen Anteile aller Beteiligten vorzunehmen. Für die Beteiligung an den Auswertungserlösen über die Verwertungsgesellschaft¹⁰ ist es bei mehreren Autoren oder Autorinnen zwingend notwendig, deren prozentuale Anteile am verfilmten Drehbuch festzulegen, ansonsten eine Verteilung des auf das Drehbuch entfallenden Anteils an die Beteiligten nicht möglich ist¹¹. Dies führt häufig zu Konflikten und zur Frage, wie

² T.C. CHRIST, Das Urheberrecht der Filmschaffenden, Basel 1982, 13; M. SCHWARZ, Schutz-möglichkeiten audiovisueller Werke von der Idee bis zum fertigen Werk, ZUM 1990, 317 ff.

³ Als Beispiel für das Schreiben im Teamwork vgl. K. HALTER, Geburt eines Drehbuchs, Cinébulletin Nr. 499, November/Dezember 2017, 14 ff.

⁴ Eine Filmproduzentin ist regelmässig eine juristische Person oder sollte es zumindest sein, weshalb dafür stets ausschliesslich die weibliche Form verwendet wird.

⁵ Die verschiedenen Musterverträge der Schweizer Filmbranche, deren Verwendung von den Filmverbänden ARF/FDS, GARP, SFP und IG sowie von SUISSIMAGE empfohlen wird, finden sich alle samt Kommentaren auf der Website von SUISSIMAGE <www.suissimage.ch/index.php?id=download_mustervertraege&L=2%29%27%27%27%28%/28%22> (zitierte Website letztmals besucht am 3. Januar 2018).

⁶ Dafür steht ein Branchenmustersvertrag «Beizug eines Ko-Autors zur Weiterentwicklung eines Drehbuches/Treatments» zu Verfügung.

⁷ Ziff. 4.6 Branchenmustersvertrag Drehbuch (<www.suissimage.ch/index.php?id=download_mustervertraege&L=sacpvehtgappi>) sowie Ziff. 9.2 Drehbuchvertrag SSA (<www.ssa.ch/sites/default/files/ssadocuments/m44f1211couleur.pdf>).

⁸ Ziff. 4.4 Branchenmustersvertrag «Beizug eines Ko-Autors zur Weiterentwicklung eines Drehbuches/Treatments».

⁹ Vgl. Kommentar zu Ziff. 4.3 Branchenmustersvertrag «Beizug eines Ko-Autors zur Weiterentwicklung eines Drehbuches/Treatments».

¹⁰ Ziff. 4.3 Branchenmustersvertrag Drehbuch sowie Ziff. 9.1 Drehbuchvertrag der SSA (vgl. Fn 7).

¹¹ Ziff. 6.4.4 Verteilreglement SUISSIMAGE stellt zwar die Vermutung auf, dass bei mehreren Berechtigten pro Funktion diese sich ohne Mitteilung einer gegenteiligen Vereinbarung zu gleichen Teilen in den auf die Funktion entfallenden Anteil teilen, doch dient diese Bestimmung primär einer effizienten Verwaltung und der Verhinderung einer Auszahlungsblockade, wird aber den Besonderheiten im Einzelfall mitunter nicht gerecht.

dies korrekt und gerecht geschehen soll. Wird ein solcher Konflikt gerichtlich ausgetragen¹², so werden mitunter lediglich zwei aufeinanderfolgende Drehbuchversionen akribisch auf Veränderungen hin verglichen, wobei dann etwa auf Veränderungen bei gewissen Drehorten, Figuren oder Dialogen hingewiesen wird.

Die Beschränkung auf einen derartigen Vergleich zweier Drehbuchfassungen wird den Besonderheiten der Entstehung eines Drehbuches nicht gerecht, denn es werden dabei unter Weglassung zahlreicher Vorstufen lediglich zwei bestimmte, isolierte Drehbuchversionen innerhalb eines ganzen Prozesses miteinander verglichen. Es ist indessen unabdingbar, sich den gesamten Entstehungsprozess eines Drehbuches vor Augen zu halten, um zu entscheiden, wer das Werk schliesslich wie stark geprägt hat.

II. Zur Entstehung eines Drehbuches

1. Anstoss zum Schreiben eines Drehbuchs

Häufig entwickelt ein Autor oder eine Autorin selbst von sich aus eine Geschichte. Der Anstoss zum Verfassen eines Drehbuches kann indessen auch von einer Produzentin, einem Regisseur oder einer Regisseurin oder von einem Sendeunternehmen ausgehen.

Ein solcher Anstoss kann bestehen

- in einer blossen Grundidee oder in etwas Ausgereifterem;
- in einem blossen Satz wie etwa «Ein Monster bedroht die Menschheit» bzw. in der Form einer «High-Concept»-Idee, bei der die Grundstruktur der Geschichte bereits vorhanden ist, wie etwa beim Film «The Wedding Banquet»¹³; in solchen Fällen gibt es eine klare Vorgabe gleich wie beim Auftrag zum Bau eines bestimmten Gebäudes an eine Architekt/in;
- in einer Thematik, z.B. eine Geschichte zum Thema «Alzheimerbetreuung auf Bauernhof» zu entwickeln;
- in einem Format mit vorgegebener «Bibel», wie etwa beim «Tatort», also einem seriellen Stoff mit vorgegebenen Hauptfiguren, die in einem Fall ermitteln, und mit vorgegebenen Orten, aber ohne Themenvorgabe, also fokussiert auf die Frage «Wer war's?».

Am Anfang steht mitunter ein Brainstorming, beispielsweise in der Form eines «Writers' Room», wo Ideen zusammengetragen werden. Die Teilnahme daran wird von den Veranstaltenden (Produzentinnen/Sendeunternehmen) häufig finanziell abgegolten, doch kommt blossen Ideen und Gedanken noch kein urheberrechtlicher Schutz zu¹⁴. Eine anerkannte Autorenschaft entsteht erst bei jenen, die eine Idee oder ein Thema konkretisieren, in eine Form bringen und damit einer Geschichte individuellen Charakter verleihen.

2. Über verschiedene Vorstufen und Drehbuchfassungen bis zur Drehvorlage¹⁵

Verbindliche und einheitlich verwendete Begriffe für die verschiedenen Stufen der Entstehung eines Drehbuchs gibt es weder in der Schweiz noch sonstwo in Europa. Nachfolgend wird mit den in der deutschsprachigen Schweiz gebräuchlichsten Begriffen dieser Entstehungsprozess aufgezeigt, wobei nicht gesagt sein soll, dass in jedem Fall alle diese Stufen oder nur diese durchlaufen werden.

In einer *Logline* oder *Prämisse* wird die geplante Geschichte in einem bis drei Sätzen beschrieben. Sie kann später auch als Verkaufsslogan für den Film benutzt werden.

¹² So etwa im nicht publizierten Urteil der ersten Zivilabteilung des BGer vom 1. Juli 1998, 4C.45/1996 sowie in dem diesem Entscheid zugrunde liegenden Urteil des OGer Zürich vom 30. November 1995, U/LK950001.

¹³ Ein homosexuelles Paar spielt für den Besuch der chinesischen Eltern des einen Partners eine heterosexuelle Hochzeit vor.

¹⁴ MEIER (Fn. 1), 788 f., N 16; F. HASLOB, Drehbuchautor, in: S. Haupt, Urheberrecht für Filmschaffende, München 2008, 39.

¹⁵ Der nachfolgend dargestellte Entstehungsprozess eines Drehbuches und die Definition der einzelnen Phasen basiert auf einer Abgleichung unter den drei Drehbuchautorinnen C. CAPAUL, J. MEIER und E. VITAJA, welche durch Letztere verdankenswerterweise schriftlich zusammengefasst wurde. Die Situation in der Romandie kann – historisch begründet – mitunter etwas von jener in der deutschsprachigen Schweiz abweichen.

In einer *Ideenskizze* bzw. einem schriftlichen «*Pitch*»¹⁶ werden auf ein bis zwei Seiten¹⁷ Grundidee und Hauptfiguren der Geschichte grob umschrieben. «*Pitch*» nennt sich auch die mündliche Vermittlung der Geschichte, um Interesse für ein Projekt zu finden.

Zahlreiche Filmförderinstitutionen verlangen eine *Synopse* oder *Synopsis*¹⁸, wobei dieser Begriff in diesem Fall im Sinne einer vorausblickenden ersten Beschreibung der zu schaffenden Geschichte verstanden wird. Unter *Synopse* versteht man mitunter jedoch auch eine rückblickende Zusammenfassung der bereits bekannten Geschichte.

In einem aus 5 bis 10 Seiten bestehenden *Exposé* wird die Geschichte daraufhin etwas detaillierter, aber noch immer in Prosaform erzählt, wobei die Dramaturgie in den Grundzügen vorhanden, aber noch nicht im Detail beschrieben ist.

Bei der *Step-Outline*, auch *Storyline*, *Outline* oder *Plot-Outline* genannt, handelt es sich um ein internes Arbeitsinstrument der Autorin oder des Autors im Sinne einer Vorstufe zu *Treatment*, *Bildertreatment* und *Drehbuch*. Die auf ein Minimum zusammengefasste Handlung wird Szene für Szene in einem Satz grob umschrieben, wodurch eine Abfolge von Handlungs- und Entwicklungsschritten sichtbar wird. Für aussenstehende Personen, welche die Geschichte nicht kennen, ist dieses Dokument relativ schwer verständlich. Es dient jedoch dem Autor oder der Autorin dazu, die Struktur der Geschichte zu erarbeiten oder zu überdenken.

Im *Treatment* wird die bisherige Kurzgeschichte auf inzwischen 15 bis 30 Seiten ausführlicher und detaillierter, aber noch immer in Prosaform erzählt. Eine Aufteilung in Szenen ist teilweise, aber noch nicht vollständig vorhanden; teils sind Szenen noch zusammengefasst. Im Unterschied zum folgenden *Bildertreatment* sind noch keine Zwischentitel zu den Drehorten vorhanden. Einzelne Schlüsseldialoge können in indirekter Form oder als Zitate bereits vorkommen. Bereits im *Treatment*stadium kann es zu mehreren Fassungen kommen¹⁹. Dies gilt auch schon für frühere Formen, insbesondere für das *Exposé*.

Das *Treatment* ist letztlich ein Finanzierungsinstrument, das der Absicherung der Produzentin dient, damit die Realisierungschance eines Projekts in einem frühen Stadium beurteilt werden kann, bevor grössere Investitionen ins eigentliche *Drehbuch* nötig sind.

In einem darauf folgenden, üblicherweise aus 20 bis 40 Seiten bestehenden *Bildertreatment* («Bild» meint dabei – bereits filmisch gedacht – Szene/Einstellung) ist die Geschichte bereits vollständig in Szenen aufgeteilt und mit Zwischentiteln zu den Drehorten, wo sich die Handlung abspielt, versehen. Alle Szenen sind in je einem Abschnitt mit vorangestelltem Zwischentitel vorhanden, nicht aber die Dialoge. *Bildertreatments* werden in der Schweiz ausschliesslich bei Fernsehfilmen verlangt, wogegen man sich sonst mit *Treatments* begnügt.

Nun folgt eine erste²⁰ und darauf folgend weitere Fassungen des *Drehbuchs* bis hin zur eigentlichen Drehvorlage. Sowohl der Branchenmustersvertrag *Drehbuch* (Ziff. 2.3) als auch der Vertrag der SSA (Ziff. 4.2) sehen von Anfang an die Ablieferung einer bestimmten Anzahl von *Drehbuchfassungen* vor,

¹⁶ Vgl. auch HASLOB (Fn. 14), 35.

¹⁷ Die Angaben zum Umfang sind bezogen auf eine 12-Punkt-Schrift.

¹⁸ Vgl. auch Lexikon der Filmbegriffe der Universität zu Kiel unter <filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6037> sowie bei DramaQueen unter <dramaqueen.info/wiki/textformen/>.

¹⁹ «Kein Erzähler hat gleich seinen Fuss in einer Geschichte, erst nach und nach; wenn aber alles erzählt ist, und man noch einmal von vorn anfängt, kann man freilich so tun, als hätte man gleich den Fuss darin gehabt, schon beim ersten Satz, nur ist es ein Mogeln und verwischt das Werden, das sich aus Zufällen am Wegrand des Erzählens ergibt, ganz nach dem Vorbild des Lebens.» (B. KIRCHHOFF, *Widerfahrnis*, Frankfurt 2016, 167).

²⁰ Der *Drehbuchvertrag* der SSA (vgl. Fn. 7) unterscheidet explizit zwei Stufen, nämlich in Ziff. 4.1 eine «Etape A – Commande du sujet» mit Ablieferung von *Synopsis* und *Treatment*, sowie in Ziff. 4.2 eine «Etape B – Commande du scénario», bei der verschiedene *Drehbuchfassungen* bis hin zur Drehvorlage abzuliefern sind, wobei je Ablieferung ein frankenmässig bestimmter Teil des gesamten Honorars zur Auszahlung gelangt. Ziff. 4.1.4 sieht drei verschiedene Varianten für den Übergang von «Etape A» zur «Etape B» vor.

verbunden mit der Verpflichtung, die abgelieferten Versionen auf Wunsch der Produzentin zu überarbeiten (Ziff. 2.4 Branchenmustervertrag bzw. Ziff. 4.2.2 des SSA Vertrags)²¹; nur bei wesentlichen Änderungswünschen, die über die vereinbarten Rahmenbedingungen hinausgehen, ist dafür ein zusätzliches Honorar oder aber unter Umständen der Beizug eines weiteren Autors oder einer weiteren Autorin²² vorgesehen.

Erst im Drehbuch bzw. in dessen verschiedenen Fassungen selbst sind auch die Dialoge und versteckte Regie- und Inszenierungsanweisungen wie etwa Kameraeinstellungen vorhanden. Dagegen finden sich nur noch wenige beschreibende und damit literarische Elemente.

Die Dialoge sind quasi das Sahnehäubchen eines Drehbuchs²³; sie setzen voraus, dass die Charaktere der Figuren klar entwickelt sind und kommen bei den verschiedenen Fassungen laufend hinzu, werden aber häufig im Drehstadium noch umgeschrieben und den effektiv eingesetzten Schauspielerinnen und Schauspielern angepasst²⁴. Umgekehrt kann es aber auch vorkommen, dass Dialoge später beim Schnitt wieder wegfallen, weil sich zeigt, dass es sie nicht braucht.

Ein Drehbuch für einen abendfüllenden Spielfilm von rund 90 Minuten ist 80 bis 120 Seiten lang, wobei eine Seite in etwa einer Minute Film entspricht.

Gemäss Ziff. 3.1 des Branchenmustervertrags Regie gehört es schliesslich zu den Aufgaben von Regisseur oder Regisseurin, das Drehbuch «einrichten» und damit auf die realen Drehorte sowie auf die eingesetzten Schauspielerinnen und Schauspieler abzustimmen. Dieses «Einrichten» des Drehbuchs gehört zu den Aufgaben der Regie, wodurch aber keine Miturheberschaft am Drehbuch entsteht und es ist darin auch keineswegs ein Recht zur Bearbeitung des Drehbuchs zu sehen²⁵.

III. Urheberrechtliche Aspekte

1. Gesetzliche Vorgaben zur Miturheberschaft am Film

Die Gesetze gewisser Länder wie etwa der französische²⁶ Code de la Propriété Intellectuelle (CPI) benennen im Sinne einer Vermutung explizit die Miturheber/-innen am Film; nach Art. L 113-7 CPI gelten als «coauteurs d'une œuvre audiovisuelle»: «1° L'auteur du scénario», «2° L'auteur de l'adaptation», «3° L'auteur du texte parlé», «4° L'auteur des compositions musicales réalisées pour l'œuvre» und «5° Le réalisateur». Überdies hält Abs. 2 dieser Bestimmung fest, dass die Autoren allfälliger vorbestehender Werke den Miturhebern am Film gleichgestellt sind.

Das schweizerische Urheberrechtsgesetz kennt keine solche explizite Aufzählung. Drehbuchautor/-innen werden im Gesetz – im Gegensatz zu Regisseur und Regisseurin²⁷ – nicht erwähnt. Art. 6 URG definiert lediglich und sehr allgemein, Urheber oder Urheberin sei die natürliche Person, die das Werk

²¹ Vgl. vorne (Fn. 7).

²² Ziff. 2.5 Varianten 2 und 3 Branchenmustervertrag bzw. Ziff. 5 lit. a und b Drehbuchvertrag SSA enthalten eine vorsorgliche Zustimmung des bisherigen Autors oder der bisherigen Autorin zur Bearbeitung durch Dritte im Sinne von Art. 11 Abs. 1 URG.

²³ Insbesondere bei Sitcoms sind die Dialoge jedoch von sehr zentraler Bedeutung.

²⁴ Idealerweise ist die Drehbuchautorin oder der Drehbuchautor bei einer ersten Probe dabei, sodass den Schauspieler/-innen Hintergrundgedanken zur Geschichte mitgegeben werden können, was zum besseren Verständnis der ganzen Geschichte und ihrer Aussage beitragen und ebenfalls zum Anpassen von Dialogen durch Anregungen der Schauspieler/-innen führen kann.

²⁵ Jede Bearbeitung bedarf gemäss Art. 11 Abs. 1 URG der Zustimmung des Urhebers oder der Urheberin des verwendeten Werkes (vgl. dazu M. P. JANN, *Werkeinheit und Werkmehrheit im schweizerischen Urheberrecht*, Zürich 1998, 34); diese haben gemäss Ziff. 3.5 Branchenmustervertrag die Zustimmung nur zur Verfilmung des Drehbuches durch den Regisseur oder die Regisseurin erteilt, nicht aber zu dessen anderweitiger Bearbeitung. In der Romandie ist die Regie im Übrigen häufig von Beginn an bereits ins Projekt involviert, während in der deutschen Schweiz die Autor/-innen zu Beginn häufig alleine arbeiten.

²⁶ Ähnliche Aufzählungen kennen auch Italien, Spanien oder Portugal. Vgl. auch den nicht mehr in allen Punkten aktuellen Bericht der EU-Kommission vom 6. Dezember 2002 über die Frage der Urheberschaft von Filmwerken oder audiovisuellen Werken in der Gemeinschaft, KOM(2002)691 endgültig.

²⁷ Erwähnt werden Regisseur und Regisseurin allerdings einzig bei der Berechnung der Schutzfrist audiovisueller Werke in Art. 30 Abs. 3 URG.

geschaffen hat. Wer beim Film alles dazu gehört, lässt das Gesetz offen. SUISSIMAGE und die SSA anerkennen jedoch in jedem Fall die Mitwirkenden in den Funktionen Drehbuch/Dialoge und Regie als Miturheber und Miturheberinnen eines audiovisuellen Werkes²⁸.

2. Mehrere Ko-Autor/-innen

Wird ein Drehbuch von einer einzigen Person geschaffen, so ist dies unter urheberrechtlichen Aspekten in aller Regel problemlos. Probleme können sich jedoch ergeben, wenn mehrere Personen an der Entstehung des Drehbuchs mitgewirkt haben, es sich also um ein gemeinschaftlich geschaffenes Drehbuch handelt. In solchen Fällen steht ihnen das Urheberrecht gemäss Art. 7 Abs. 1 URG gemeinschaftlich zu. Dabei stellt sich regelmässig die Frage, wer in welchem Umfang als Ko-Autor oder Ko-Autorin des Drehbuches anzusehen ist, wem also urheberrechtlich welcher Anteil am endgültigen Werk zukommt. Dieser Anteil drückt als abstrakte Verhältniszahl den schöpferischen Beitrag der einzelnen Autoren und Autorinnen am definitiven Drehbuch aus und damit deren Beteiligung an der Verteilung der damit erzielten Einnahmen durch ihre Verwertungsgesellschaft²⁹. Wichtig ist es, sich bei einer solchen Abwägung die einzelnen Entwicklungsstufen und welche Autor/-innen daran mitgewirkt haben, chronologisch vor Augen zu halten und den ganzen Entwicklungsprozess gesamtheitlich zu beurteilen.

Wer wie beim Script-Consulting nur beratend mitgewirkt, aber nicht am Drehbuch selbst mitgeschrieben hat, gilt wie erwähnt nicht als Ko-Autor/in und damit nicht als Miturheber/-in des Drehbuchs³⁰.

Wer andererseits eine Drehbuchfassung verfasst hat, die sich von den vorangegangenen Fassungen vollkommen abhebt und diese völlig verblässen lässt, sodass die vorangegangenen Entwicklungsstufen und die diesen zugrunde liegende Geschichte in ihrem Charakter gar nicht mehr erkennbar ist³¹, hat eine freie Bearbeitung geschaffen und ist deren alleinige/r Autor/-in. In diesen Fällen liegt eine freie Benutzung und keine Verwendung eines vorbestehenden Werkes vor, wofür auch keine Erlaubnis erforderlich ist³². Je weiter allerdings ein Drehbuch bereits gediehen ist, desto schwieriger wird es, die Geschichte völlig anders zu erzählen³³, sodass die Wesenszüge der zugrunde liegenden Geschichte schliesslich gänzlich verblässen und nicht mehr erkennbar sind.

Damit verbleiben jene Fälle, in denen mehrere Personen an der ganzen Entstehung des Drehbuches oder aber an Teilen davon mitgewirkt haben und ihnen das Urheberrecht am kollektiv geschaffenen Werk somit gemeinschaftlich zusteht. Ist ein Autor oder eine Autorin erst in einer späteren Phase hinzugezogen worden, so wird von nachträglicher Miturheberschaft³⁴ gesprochen, denn die Beiträge ergänzen sich nachträglich zu einer Einheit, und es soll aus dem Ganzen ein Film entstehen, weshalb

²⁸ Vgl. etwa Ziff. 3.1 Statuten und Ziff. 6.4.1 Verteilreglement SUISSIMAGE. Mitwirkende in weiteren Funktionen wie Kamera und Schnitt können fallweise hinzukommen. Die Komponisten der für den Film geschaffenen Musik gelten ebenfalls stets als Miturheber des Films, werden aber durch die SUISSA vertreten. So auch R. VON BÜREN/M.A. MEER, in: SIWR II/1, 3. Aufl., 156, N 429. Auch in der bundesrätlichen Botschaft vom 22. November 2017 zur Modernisierung des Urheberrechts werden die Angehörigen der Funktionen Drehbuch und Regie beispielhaft als Miturheber audiovisueller Werke genannt (BBI 2018, 621, Kommentar zu Art. 13a). In Deutschland und Österreich wird das Drehbuch demgegenüber in der Regel als vorbestehendes Werk angesehen und dessen Autor/-innen werden nicht durch die Filmverwertungsgesellschaften vertreten, sondern durch die Wortgesellschaften VG Wort bzw. Literarmechana. Näheres dazu vgl. MEIER (Fn. 1), 797, N 39.

²⁹ Die Frage, wem welcher schöpferische Anteil am Drehbuch zukommt, kann im Übrigen auch einen Einfluss auf die Nennung in Vor- und Abspann des Filmes haben, wobei Ziff. 3.5 Branchenmustervertrag «Beizug eines Ko-Autors zur Weiterentwicklung eines Drehbuches/Treatments» dafür an sich eine Regelung vorsieht. Die Nennung kann umgekehrt auch wieder zu einer Vermutung der Urheberschaft führen (Art. 8 URG).

³⁰ M. REHBINDER/A. VIGANÒ, URG Kommentar, 3. Aufl., Zürich 2008, 46, URG 7 N 4.

³¹ Art. 3 Abs. 1 URG; CHRIST (Fn. 2), 12.

³² BARRELET/EGLOFF (Fn. 2), URG 3 N 5.

³³ SCHWARZ (Fn. 2), 319.

³⁴ JANN (Fn. 25), 29; vgl. auch Ziff. 2.2 Branchenmustervertrag «Beizug eines Ko-Autors zur Weiterentwicklung eines Drehbuches/Treatments».

von einer klaren Unterordnung unter ein gemeinsames Ziel³⁵ auszugehen ist. Die Beiträge der verschiedenen beteiligten Autorinnen und Autoren bedingen sich dabei gegenseitig³⁶.

Mitunter wird darauf hingewiesen, wer das unfertige Werk eines andern fertig stelle, werde nicht zum Miturheber, sondern sei Urheber oder Urheberin einer Bearbeitung, also eines Werkes zweiter Hand³⁷ oder es liege diesfalls eine Werkverbindung vor³⁸. Abgesehen von der Schwierigkeit zu beurteilen, was «unfertig» bedeutet und ob eine bestimmte, konkrete Drehbuchfassung als «unfertig» anzusehen ist, bleibt dies für die vorliegende Fragestellung ohnehin ohne Einfluss. Da auch im Falle einer Bearbeitung zu einem Werk zweiter Hand der Schutz der verwendeten vorbestehenden Werke gemäss Art. 7 Abs. 4 URG vorbehalten bleibt, müssen die Rechteanteile aller Beteiligter am Ganzen ohnehin in jedem Fall prozentual festgelegt werden.

3. Der schöpferische Spielraum

Es gibt die Redewendung, ein Film entstehe drei Mal, nämlich beim Schreiben, beim Drehen und beim Schneiden. Jede nachfolgende Stufe stellt dabei letztlich eine Bearbeitung des bisher Vorhandenen dar. Jede folgende Stufe baut auf dem Bisherigen auf, aber der Entscheidungsspielraum und die Auswahlmöglichkeiten werden mit jeder Stufe eingeschränkter, denn das bereits Vorhandene ist vorgegeben.

Dasselbe gilt bereits innerhalb des Entstehungsprozesses eines Drehbuches. Exposé und Treatment bilden das Fundament, das Rohmaterial, das in den nachfolgenden Fassungen des Drehbuches bearbeitet wird, so wie das Drehmaterial beim nachfolgenden Schnitt des Films bearbeitet wird. In all diesen Phasen wird Bestehendes weggelassen, es werden Gewichtungen verschoben und damit letztlich auch Aussagen verändert. Jede neue Fassung des Drehbuches baut auf den bisherigen Fassungen auf und daher sind Entscheidungs- und Wahlmöglichkeiten zunehmend eingeschränkter. Wird für eine weitere Fassung ein neuer Autor oder eine neue Autorin beigezogen, so kann dessen oder deren urheberrechtlich relevanter schöpferischer Beitrag somit letztlich in der Regel nicht grösser sein als jener des bisherigen Autors oder der bisherigen Autorin.

Je mehr an bereits Geschaffenem vorliegt, je später also in der gesamten Entstehungsgeschichte eine weitere Person hinzukommt, desto eingeschränkter ist der verbleibende Spielraum für weitere, das Werk prägende Beiträge und dementsprechend geringer deren schöpferischer Anteil am definitiven, verfilmten Drehbuch.

Etwas anderes kann wie bereits erwähnt nur gelten, wenn die Überarbeitung das ganze Fundament massgeblich verändert und die Geschichte völlig anders erzählt wird³⁹, sodass von einer eigentlichen Neugestaltung zu sprechen ist, in welcher die Wesenszüge der ursprünglichen Geschichte nicht mehr erkennbar sind und daher eine freie Bearbeitung vorliegt.

Stets gilt es im Übrigen zu bedenken, dass auch beim Wegfallen bisheriger Teile in einer neuen Drehbuchfassung das Weggefallene für die Weiterentwicklung von entscheidender Bedeutung sein kann, ohne dass es diese Weiterentwicklung nicht gegeben hätte.

Hinsichtlich der Veränderung von Figuren bzw. deren Charakteren gilt es sich vor Augen zu halten, dass bei plot-orientierten Geschichten die Charakterzeichnungen der Figuren ohnehin nicht im Zentrum stehen und bei figurenzentrierten Geschichten entscheidend sein dürfte, ob wesentliche Veränderungen nicht nur bei Nebenrollen, sondern auch bei tragenden Figuren vorgenommen wurden und damit letztlich ins Fundament eingegriffen wurde, wodurch sich die Gewichtung der bisherigen Anteile verschieben kann.

³⁵ M. REHBINDER, Urheberrecht, 3. Aufl., 124, N 112.

³⁶ VON BÜREN/MEER (Fn. 28), 155, N 427.

³⁷ BARRELET/EGLOFF (Fn. 1), URG 7 N 5.

³⁸ REHBINDER (Fn. 35), 124, N 112.

³⁹ Dass dieselbe Geschichte völlig unterschiedlich erzählt werden kann, zeigt das Beispiel des Mordes von Kehrsatz in den 90er-Jahren, der zu zwei Filmen Anlass gab: «Ein klarer Fall» von R. LYSSY beruht auf dem Buch «Der Mord von Kehrsatz» von H. BORN, während B. GIGER die Geschichte im Film «Tage des Zweifels» aus der Sicht einer Geschworenen erzählt.

IV. Fazit

Haben mehrere Autoren oder Autorinnen miteinander oder nacheinander an einem Drehbuch mitgewirkt, so gilt es aufgrund von ihren schöpferischen Beiträgen deren urheberrechtliche Anteile am endgültigen, verfilmten Drehbuch je in Prozenten festzulegen. Dabei muss der gesamte Entstehungsprozess von der ersten Ideenskizze über zahlreiche Vorstufen und Drehbuchfassungen bis hin zum Endergebnis dieses schöpferischen Prozesses im Auge behalten und beurteilt werden. Jede dieser Stufen baut auf der vorherigen auf, bearbeitet diese, indem Bestehendes weiterentwickelt, umgearbeitet und verändert oder aber weggelassen wird, indem Figuren und deren Charaktere anders gezeichnet werden oder indem Gewichtungen verschoben und damit Aussagen verändert werden. Jede neue Fassung des Drehbuches baut auf den bisherigen Fassungen, auf dem bereits Bestehenden, auf, und daher ist der schöpferische Spielraum, sind Entscheidungs- und Wahlmöglichkeiten zunehmend eingeschränkter.

Eine wichtige und prägende Bedeutung kommt der Anfangsphase der Entstehung eines Drehbuchs zu: Wie wird die Geschichte angelegt, was für Figuren kommen vor, was wird erzählt und was ist die Aussage? Wie wird dies dramaturgisch umgesetzt? Am Anfang entstehen – vergleichbar mit der Architektur – Grundriss und Fundament des ganzen Gebäudes, auf dem danach alles Weitere aufbaut.

Vor diesem Hintergrund erscheint es sachgerecht, den schöpferischen Anteil an einem Drehbuch für die verschiedenen Drehbuchvorstufen, also bis und mit Treatment, in der Regel auf rund 50% zu veranschlagen und die verbleibenden 50% auf die verschiedenen Drehbuchfassungen zu verteilen⁴⁰.

Bei einer solchen gesamtheitlichen Betrachtungsweise kann das Mitwirken in einer späteren Phase daher in aller Regel nicht zu einem höheren Urheberrechtsanteil am ganzen Drehbuch führen, als den Urheber/-innen der vorangegangenen Phasen zukommt. Nur bei grundsätzlichen und massiven Eingriffen ins Fundament wäre etwas anderes denkbar.

Beim Auftrag zur Überarbeitung einer bestehenden Drehbuchfassung an eine Drittperson kann sich die Produzentin auch vorgängig bereits überlegen, was bzw. wie viel an schöpferischer Tätigkeit zum drehreifen Drehbuch noch fehlt und gestützt darauf gleich bei Auftragserteilung und in Absprache mit den bisherigen Autor/-innen dafür einen angemessenen Anteil vertraglich festlegen⁴¹. Ein nachträgliches Abweichen davon wäre nur noch denkbar, wenn die Überarbeitung schliesslich zu sehr viel grundlegenderen und umfassenderen Änderungen führen würde als dies bei der Festlegung des Anteils überhaupt vorhersehbar war.

Auf den für eine Überarbeitung benötigten Zeitaufwand kann es im Übrigen unter schöpferischen Aspekten für die Festlegung des urheberrechtlichen Anteils nicht ankommen⁴². Massgebend für den urheberrechtlichen Anteil am Drehbuch ist allein die schöpferische Weiterentwicklung zwischen verschiedenen Entwicklungsstufen und damit der schöpferische Anteil am Ganzen.

Zusammenfassung

Vermeehrt werden Drehbücher von mehreren Autorinnen und Autoren gemeinsam verfasst. Bei der Verteilung des auf das Drehbuch entfallenden Verwertungserlöses muss die zuständige Verwertungsgesellschaft wissen, wer von diesen Mitwirkenden zu welchem Prozentsatz partizipiert. Diese Angabe ist daher bei der Anmeldung des fertigen Films zwingend erforderlich. Oft können sich die Beteiligten jedoch nicht darauf verständigen, wem welcher schöpferische Beitrag am verfilmten Drehbuch zukommt.

Für die Beantwortung dieser Frage gilt es, sich den gesamten Entstehungsprozess eines Drehbuches, von ersten Ideenskizzen, über verschieden Drehbuchvorstufen wie Exposé und Treatment sowie über verschiedene Drehbuchfassungen bis hin zur Drehvorlage, vor Augen zu halten. Jede dieser Etappen

⁴⁰ In Deutschland erfolgt scheinbar die Festlegung der anteilmässigen Rechte am Drehbuch häufig in Relation zu den für jede Teilablieferung vertraglich festgelegten Teilzahlungen des Gesamthonorars.

⁴¹ An sich so vorgesehen in Ziff. 4.3 Branchenmustervertrag «Beizug eines Ko-Autors zur Weiterentwicklung eines Drehbuches/Treatments».

⁴² So wird etwa für den Schritt vom Step-Online bis zur ersten Drehbuchfassung individuell ganz unterschiedlich zwischen zwei Wochen und einem halben Jahr benötigt.

baut dabei auf den vorherigen auf, bearbeitet diese, indem Bestehendes weiterentwickelt, umgearbeitet und verändert oder aber weggelassen wird, indem Figuren etwas anders gezeichnet oder Gewichungen verschoben und damit Aussagen verändert werden. Je mehr an bereits Geschaffenem vorliegt, je später also eine Person im ganzen Entwicklungsprozess hinzu kommt, desto eingeschränkter ist ihr schöpferischer Spielraum für die Weiterentwicklung, weshalb ihr urheberrechtlich relevanter Beitrag am Ganzen in der Regel nicht grösser sein kann als jener der bisherigen Autorinnen und Autoren. In Würdigung des gesamten Entstehungsprozesses eines Drehbuchs erscheint es als sachgerecht, für die verschiedenen Drehbuchvorstufen in der Regel einen schöpferischen Anteil von rund 50% und für die verschiedenen Drehbuchfassungen die verbleibenden 50% des gesamten Drehbuchanteils einzusetzen.

Résumé

De plus en plus de scénarios sont rédigés par une pluralité d'auteurs. La société de gestion doit connaître le pourcentage de participation de chacun des protagonistes lors de la distribution du produit d'exploitation relatif au scénario. Cette indication est donc absolument indispensable au moment de l'annonce du film. Mais il arrive souvent que les co-auteurs ne s'entendent pas sur la part créative de chacun au scénario tourné.

Pour répondre à cette question, il convient de garder à l'esprit le processus global de création d'un scénario depuis les premières idées jusqu'au projet de film, en passant par les divers stades préliminaires comme l'exposé et le treatment ainsi que les diverses versions du scénario. Chacune de ces étapes se base sur les précédentes, les traite en développant, retravaillant et modifiant voire en supprimant les éléments existants, en remodelant les personnages ou en pondérant l'histoire un peu différemment, et par conséquent en modifie le message. Plus le processus de création est avancé, à savoir plus la participation d'une personne est tardive dans le processus, plus sa liberté créative est réduite dans le développement du scénario, raison pour laquelle sa contribution au processus global, pertinente du point de vue du droit d'auteur, ne peut pas dépasser dans la règle celle des auteurs qui la précèdent. En tenant compte du processus de création global d'un scénario, il apparaît correct de fixer dans la règle pour les divers stades préliminaires un apport créatif d'environ 50% et pour les diverses versions du scénario le solde de 50% de la part concernant le scénario.