

**Liebe Mitglieder der Produzentenallianz,
liebe Leserinnen und Leser!**

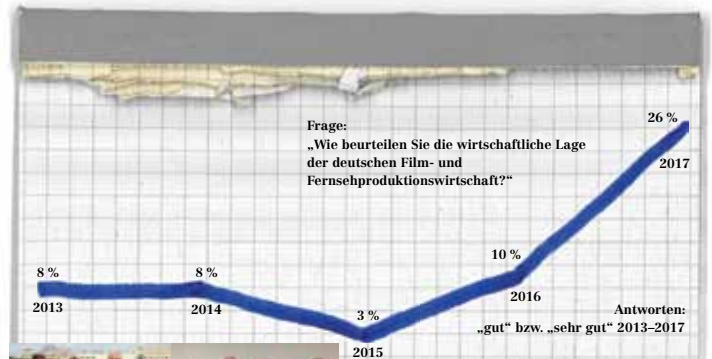
Diese Nummer 25 des Produzentenallianz-Magazins ist ein Jubiläumsheft – nicht nur wegen der Zahl, auch wegen des Inhalts. In diesen Monaten feiern viele für uns bedeutsame Institutionen und Firmen runde Jubiläen: Das Filmförderungsgesetz wird am 22. Dezember 50 Jahre alt, ab Seite sechs finden Sie seine Geschichte und einige heute vielleicht in Vergessenheit geratene Aspekte dieses für die deutsche Filmwirtschaft wohl wichtigsten Bundesgesetzes. Sogar 100 Jahre alt wird am 18. Dezember die UFA. Ab Seite zehn lesen Sie, warum man vielleicht besser von den UFAs sprechen sollte und dass sich ein Besuch der Ausstellung „Die Ufa – Geschichte einer Marke“ im Berliner Filmmuseum (und ab Juni 2018 in München) unbedingt lohnt. Ebenfalls 100 Jahre alt ist ARRI geworden, mehr als nur der wohl wichtigste Kamerahersteller in der Geschichte des Film, was auch mit (vorerst) 19 Oscars gewürdigt wurde. Mehr ab Seite zwölf. Auch wenn es in diesen turbulenten Zeiten wohl tut, auf diese Erfolgsgeschichten zurückzublicken, sind die gegenwärtigen Entwicklungen für die Zukunft der Produktionswirtschaft ebenso spannend wie entscheidend. So steht bei den gegenwärtig diskutierten Änderungen der Regeln für den Online-Vertrieb von Filmen und Serien für die Filmproduzenten viel auf dem Spiel. Ab der nächsten Seite beschreiben Oliver Castendyk und Mathias Schwarz die Lage in Deutschland, wo eine Änderung des Telemedienauftrags für die öffentlich-rechtlichen Sender unser Geschäftsmodell bedroht, und den Stand in Europa, wo die Einführung eines Digital Single Markets die (Re-)Finanzierung deutscher und europäischer Filme dramatisch gefährdet. Im Moment sieht es so aus, als würde es beim bewährten Modell bleiben, aber noch ist die Gefahr nicht endgültig gebannt. Dieser Prozess ist fließend, schon am 12. Dezember – nach Redaktionsschluss dieses Magazins – könnte es im EU-Parlament wieder zu einer Kehrtwende kommen. Darüber werden wir Sie auf unseren anderen Kanälen informieren.

Erfreuliche Neuigkeiten gibt es aus der deutschen Produktionsbranche: Die jüngst abgeschlossene Produzentenallianz-Herbstumfrage hat ergeben, dass sich die wirtschaftliche Lage der Produzenten deutlich verbessert hat. Einzelheiten – und was das mit der erfolgreichen Arbeit der Produzentenallianz zu tun hat – lesen Sie ab Seite vier.

Unser Ehrenmitglied Regina Ziegler hat ihre Autobiographie „Geht nicht gibt's nicht“ geschrieben, Johannes Kreile hat sie gelesen. Ab Seite acht erfahren Sie, warum der Titel mehr als nur ein Leitspruch ist.

Außerdem in diesem Magazin: Tanja Reichert-Facilides' Vorstellung unserer Initiative *animation germany* (S. 13), warum natürlich auch in der Filmbranche der Grundsatz „nein = nein“ gilt (S. 14), ein Bericht über den Regie-Förderpreis 2017 der Deutschen Werbefilmakademie (S. 14), warum Sie bei unserem Volontariatsprogramm mitmachen sollten (S. 16), Eberhard Junkersdorfs Nachruf auf Norbert Kückelmann (S. 17) und ein Bericht von der diesjährigen ARD-Programmwerkstatt zur Zukunft dokumentarischer Produktionen.

Herzlich grüßt Sie
Ihr
Christoph Palmer
Vorsitzender der Geschäftsführung



INHALT

Seite 2: Geplante Regeländerungen beim Online-Vertrieb von Filmen und Serien: Im Interesse der Zuschauer?

Seite 4: Produzentenallianz-Herbstumfrage 2017: Die Lage verbessert sich

Seite 6: 50 Jahre Filmförderungsgesetz

Seite 8: Regina Zieglers Autobiografie: „Geht nicht gibt's nicht“ – mehr als nur ein Leitspruch

Seite 10: Ausstellung „Die Ufa – Geschichte einer Marke“: 100 Jahre (Dis-)Kontinuität

Seite 12: 100 Jahre ARRI – Ein Synonym für Film

Seite 13: *animation germany*: Die internationale Sichtbarkeit deutscher Animation und VFX verbessern

Seite 14: Sexismus in der Filmbranche: Nein = Nein

Seite 14: Regie-Förderpreis 2017 der Deutschen Werbefilmakademie: Zwei Regie-Ideen setzen sich durch

Seite 16: Produktions-Volontariate 2018: Neues Jahr, neue Chance

Seite 17: Zum Tode von Dr. Norbert Kückelmann

Seite 18: 2. ARD-Programmwerkstatt zur Zukunft dokumentarischer Produktionen: „Auch kritische Fragen werden offen angesprochen“

Seite 18 – Vermischtes: Neue Mitgliedsunternehmen / Produzentenallianz-Steuerrechtsworkshop / Produzentenallianz-Termine 2018 / International Emmy Award für „Familie Braun“ / SPIO-Titelregister / Personalien

Im Interesse der Zuschauer?

von Oliver Castendyk und Mathias Schwarz

Zwischen denen, die Inhalte für Film und Fernsehen schaffen, und denen, die diese Inhalte konsumieren, scheint es einen grundlegenden Interessenkonflikt zu geben. Diesen Eindruck gewinnt man jedenfalls angesichts der gegenwärtig laufenden Debatten über die Neufassung des Telemedienauftrags auf nationaler und der Schaffung eines Digital Single Markets auf europäischer Ebene. Hier wie dort soll es für die Zuschauer komfortabler werden, aber die Änderungen der bewährten Praxis bedrohen nicht nur das Geschäftsmodell der Produzenten, sondern auch die schon jetzt nicht eben üppig ausgestatteten Lebensgrundlagen von Urhebern und Filmschaffenden.

Deutschland: Telemedienauftrag

In diesen Wochen wird auf Länderebene intensiv über die Erweiterung des Telemedienauftrags der öffentlich-rechtlichen Fernsehveranstalter beraten. Neben anderen Themen geht es um die Verweildauern von Programmen in den Mediatheken. Bisher dürfen Sendungen – zumindest theoretisch – nur sieben Tage nach ihrer Ausstrahlung zum Abruf bereit gestellt werden. Diese Frist von sieben Tagen kann jedoch erheblich verlängert werden, wenn sie im Rahmen sog. Drei-Stufen-Tests von den zuständigen Gremien der Rundfunkanstalt genehmigt wird. Dies ist vielfach geschehen. Diese Verweildauern gelten für Eigen- und Auftragsproduktionen. Für fiktionale Kaufproduktionen gilt hingegen bisher noch ein Verbot, sie überhaupt in Mediatheken anzubieten. Die öffentlich-rechtlichen Sender möchten, dass dieses Verbot fällt, und die anderen Programme sollen künftig möglichst unbefristet kostenlos vorgehalten werden. Das Argument: Dem Beitrags-

zahler – also dem Fernsehpublikum – sei nicht zu vermitteln, dass ihm Programme, für die er mit seinem Rundfunkbeitrag bereits bezahlt haben soll, vorenthalten werden. Das Motiv der Politik: Eine Besänftigung der Bevölkerung, die angesichts des Rundfunkbeitrags von monatlich 17,50 Euro vorgeblich nicht einsieht, wenn Fernsehsendungen nicht für alle Zeiten kostenlos in den Mediatheken zugänglich sind. Für die Fernsehsender hingegen sind gut gefüllte Mediatheken „die Wahrnehmungsversicherung für die Zukunft“, wie ZDF-Intendant Thomas Bellut beim Deutschen Produzententag 2017 gesagt hat: „Unsere Zuschauerinnen und Zuschauer verlangen, alle unsere Programme jederzeit und auf allen Wegen sehen zu können“, es gebe „teils Hunderte von Beschwerden zu Sendungen, die eben nicht in der Mediathek zu sehen sind.“

Die Produzentenallianz kämpft demgegenüber für drei Ziele:

Mit Bezug auf das Verbot bei **fiktionalen Kaufproduktionen** halten wir, wie auch die SPIO und andere Filmverbände, daran fest, dass das Verbot bestehen bleibt.

Mit Bezug auf vom Sender nur **teilfinanzierte Auftragsproduktionen** setzen wir uns für eine Selbstverpflichtung von ARD und ZDF ein, bei der die Mediathekennutzung (Dauer und Exklusivität) im Verhältnis zum Finanzierungsbeitrag des Senders steht.

Mit Bezug auf **vollfinanzierte Auftragsproduktionen** strebt die Produzentenallianz einen finanziellen Ausgleich an. Hier hat das ZDF in seiner Selbstverpflichtungserklärung einen Anfang gemacht. Seit 2017 gewährt das ZDF einen Gewinnaufschlag von 1 Prozent der Herstellungskosten, wenn diese Programme länger als 30 Tage ununterbrochen online zur Verfügung stehen sollen. Dieser 1-Prozent-Aufschlag ist jedoch

gedeckt bei 15.000 Euro pro Serienstaffel oder Fernsehfilm. Das ist ein Anfang, immerhin, auch wenn der Aufschlag insbesondere bei Serien aus unserer Sicht (noch) in keinem angemessenen Verhältnis zum Wert dieser zusätzlichen Nutzung steht. Einen Anhaltspunkt bieten die mit der Produzentenallianz erarbeiteten „Eckpunkte 2.0“ der ARD: zum Beispiel bis zu 12 Prozent der Herstellungskosten allein für die deutschen VoD-Rechte (TVoD, SVoD und Free-VoD) und die europäischen DVD-Rechte. Das wären bei einem durchschnittlichen „Tatort“ mit einem Budget von 1,5 Mio. Euro also 180.000 Euro.

Allerdings: Nach dem Modell von ARD und ZDF mit Bezug auf **vollfinanzierte** Auftragsproduktionen erhält ein Produzent nach den Eckpunkte-Regelungen der Anstalten ohnehin nur einen Beteiligungsanspruch – in Höhe von derzeit 16 Prozent (ARD) bzw. 18 Prozent (ZDF) der Bruttoerlöse durch kommerzielle Verwertung. Je länger die jeweilige Produktion in der Mediathek verweilt, desto geringer wird dieser Beteiligungsanspruch ausfallen. Zum Ausgleich dieses Verlusts dient der Aufschlag. Die auf 15.000 Euro gedeckelten 1 Prozent der Herstellungskosten sind also nicht ein Ersatz für ein Recht, sondern ein Ersatz für einen durch die Mediathekennutzung verringerten Beteiligungsanspruch.

Die Ministerpräsidenten hatten in ihrer Sitzung im Oktober – vor allem aufgrund unserer Intervention – noch keine endgültige Entscheidung zu den beiden für die deutsche Produzentenallianz relevanten Regelungen – Verbot bei fiktionalen Kaufproduktionen und Regelung zu Verweildauern – getroffen und sich bis Februar 2018 vertagt. Damit geben sie den öffentlich-rechtlichen Sendern und der Produzentenallianz bewusst Zeit, zu einer fai-

ren Verhandlungslösung zu kommen. Diese Erwartung der Politik könnte auch in einer Protokollerklärung dieses Inhalts münden. Unser beständiges Werben mit rationalen Argumenten, die die Interessen beider Seiten berücksichtigen, hat also Früchte getragen. Allerdings ist hier noch ein beschwerlicher Weg zu gehen, bei dem wir weiterhin auf die Unterstützung der Länder angewiesen sein werden.

Sowohl die Politik als auch die öffentlich-rechtlichen Rundfunkveranstalter erkennen den hohen Wert der Programme und ihrer non-linearen, zeitautonomen Verfügbarkeit in Streaming-Diensten und Mediatheken an. Eine unbegrenzte kostenlose Verfügbarkeit dieser Inhalte würde diesen kommerziellen Wert für Urheber und Produzenten vernichten. Wenn die Begrenzung der Verweildauern in den Mediatheken abgeschafft wird, werden die deutschen Produzenten, Urheber und Filmschaffenden von diesem expandierenden Markt abgeschnitten – kein Betreiber einer kommerziellen VoD-Plattform zahlt für Inhalte, die anderswo kostenlos zugänglich sind. Wertschöpfung – der Motor jedes Marktes, jedes wirtschaftlichen Wachstums – würde nicht mehr stattfinden.

Daher setzt die Produzentenallianz ihre Überzeugungsarbeit in Gesprächen mit Ministerpräsidenten und Medienministern und -Staatssekretären fort – bisher zum Beispiel mit den Regierungschefs von Rheinland-Pfalz und Brandenburg, Malu Dreyer und Dietmar Woidke, dem bayerischen Medienminister Marcel Huber und dem nordrhein-westfälischen Medien-Staatssekretär Nathanael Liminski –, im bevorstehenden Novellierungsprozess des Telemedienauftrags der nahezu ausschließlich mittelständisch geprägten deutschen Film- und Fernseh-



1



2



3



4

Vielversprechende Gespräche:

1. Alexander Thies und Christoph Palmer mit Malu Dreyer, Ministerpräsidentin Rheinland Pfalz (2. v. l.) und Anna Neuhann, Medienreferentin Rheinland-Pfalz (4. v. l.)
2. Alexander Thies, Kirsten Niehuus, Joachim Kosack und Christoph Palmer mit Dietmar Woidke, Ministerpräsident Brandenburg (2. v. l.)
3. Johannes Kreile und Christoph Palmer mit Marcel Huber, Staatsminister für Bundesangelegenheiten und Sonderaufgaben Bayern (Mitte)
4. Christoph Palmer, Georg Hirschberg und Tom Spieß mit Nathanael Liminski, Medien-Staatssekretär und Chef der Staatskanzlei Nordrhein-Westfalen (Mitte)

wirtschaft wollen. Wie das eine mit dem anderen untrennbar zusammen- und von einander abhängt, konnte in den Gesprächen – wo nötig – überzeugend dargelegt werden.

Europa: Digital Single Market

Auch auf europäischer Ebene bedroht eine Neuregelung der – kurz gesagt: – Regeln des Online-Vertriebs die Filmproduktion. Genauer: die Finanzierung und Refinanzierung von europäischen (und damit auch deutschen) Filmen und Serien. Auch hier will man den Konsumenten etwas Gutes tun, diesmal: ihnen überall in Europa Zugriff auf alle Inhalte verschaffen, die irgendwo in Europa zugänglich gemacht wurden. Das sind sie heute nämlich nicht, und zwar aus einem guten Grund. Europäische Filme werden auch durch den Vorverkauf von Vertriebsrechten für einzelne Territorien finanziert: So kann es z.B. aus Frankreich und Spanien je zehn Prozent des Budgets, aus Italien fünf und aus Polen und der Tschechischen Republik vielleicht auch nochmal je zweieinhalb Prozent geben. Das

produktionswirtschaft zur Seite zu stehen und dabei zu helfen, dass auch in unserem Land ein funktionsfähiger VoD-Markt für deutsche Film- und Fernsehproduktionen entstehen kann. Den Weg dahin könnte eine nachdrückliche Aufforderung der Länder an

ARD und ZDF ebnen, die aus der unentgeltlichen Nutzung von Film- und Fernsehproduktionen in den Mediatheken resultierenden wirtschaftlichen Nachteile entweder durch entsprechend kürzere Verweildauern zumindest in Grenzen zu halten oder – z. B. durch ei-

nen Gewinnaufschlag – finanziell angemessen auszugleichen.

Diese Gespräche laufen sehr vielversprechend, weil die Länder neben attraktiven öffentlich-rechtlichen Programmen auch eine leistungsfähige und florierende Produktions-

macht zusammen 30 Prozent für die Herstellung eines Films. Um ihr Investment zu refinanzieren, werten die Vertriebspartner den Film in ihrem Territorium aus. Der Fachbegriff dafür heißt „Territorialitätsprinzip“, und die technische Voraussetzung ist eine Technik namens Geoblocking, die verhindert, dass in einem Territorium Inhalte aus anderen Territorien zugänglich sind. Der Grund auch hier: Niemand investiert in einen Inhalt, den es anderswo billiger oder gar kostenlos gibt.

Eine funktionierende und produktive europäische Filmbranche war der EU-Kommission und ihrem Kommissar für den digitalen Binnenmarkt, Andrus Ansip, aber, so scheint es, weniger wichtig als die Herstellung eines einheitlichen digitalen Markts ohne künstliche Grenzen im Internet, den sie seit 2015 verfolgt. Der Fachbegriff hierfür ist das „Ursprungslandprinzip“, bei dessen Verwirklichung Rechte nur für das Ausgangsland erworben werden müssten. Die Widerstände insbesondere der Filmwirtschaft hiergegen gipfelten in einem offenen Brief u.a. an die Führungen von EU-Parlament und -Rat, in dem 411 Filmunternehmen und Branchenverbände, Produzenten, Regisseure und andere Filmschaffende aus ganz Europa – darunter natürlich auch die Produzentenallianz – Anfang Mai 2017 um politische Unterstützung für den Erhalt des Territorialitätsprinzips warben. Mit Erfolg – so schien es zumindest. Die Ausschüsse Kultur und Industrie des Europäischen Parlaments entschieden im Juni gegen weitreichende Änderungen des für die bestehenden Rechtereiverwertung essentiellen Rechtsrahmens. Noch mal gutgegangen? Der Produzentenallianz-Vorsitzende Alexander Thies mahnte jedenfalls schon im Juni, diese Entscheidung sei nur ein Zwischenschritt und die Gefahr keineswegs endgültig gebannt. Aber die Branche der Filmemacher war erstmal beruhigt. Bis Anfang Oktober, als Tiemo Wölken, Berichterstatter im maßgeblichen, da federführenden EU-Rechtsausschuss, einen Vorschlag für

eine Abstimmung zu diesem Thema vorlegte, der wieder deutlich in Richtung Ursprungslandprinzip ging. Wegen der Kurzfristigkeit der Vorlage – kaum drei Werkstage später sollte bereits abgestimmt werden – titelte die *Frankfurter Allgemeine* „Komplott bei der EU“ und zitierte Angelika Niebler, ebenfalls im EU-Rechtsausschuss, es sei ihr „in den ganzen Jahren in der europäischen Politik noch kein einziges Mal passiert, dass jemand in dieser Weise versucht, sein Anliegen durchzupeitschen.“

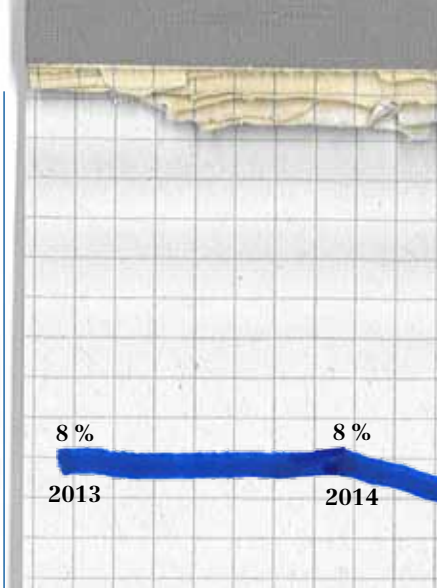
Zum „Komplott“ ist es dann doch nicht gekommen; die Abstimmung wurde auf Ende November verschoben. Zeit für die europäische Filmwelt, ihre Kräfte zu sammeln und nach den Ausschüssen Kultur und Industrie auch die Mitglieder des EU-Rechtsausschusses davon zu überzeugen, dass „es eine Vielfalt des audiovisuellen Schaffens in Europa nur geben kann, wenn die Voraussetzungen für eine Refinanzierbarkeit der Produktionen – in Europa traditionell in erster Linie durch die Vergabe territorial abgegrenzter Verwertungsrechte – erhalten bleiben“, so Alexander Thies.

„Für Europas Filmproduzenten steht alles auf dem Spiel“ betitelte die *Frankfurter Allgemeine* ein großes Interview mit Produzentenallianz-Geschäftsführer Christoph Palmer, das am Tag der Abstimmung erschien. „Zunächst hoffen wir darauf, dass heute die Vernunft, oder darf ich sagen: der europäische Kulturstolz siegt und das Filmschaffen auf unserem Kontinent refinanzierbar bleibt“, so Palmer – und seine Hoffnung wurde nicht enttäuscht: Der Rechtsausschuss des EU-Parlaments hat sich am 21. November für eine weitgehende Erhaltung des Territorialprinzips ausgesprochen. „Mit den nun vorliegenden Voten des Kultur-, des Industrie- und des federführenden Rechtsausschusses sollte im Europäischen Parlament ausreichend Klarheit über den weiteren Weg gefunden worden sein“, erklärten Alexander Thies und Christoph Palmer anschließend. Jetzt gelte es, das gemeinsam Erreichte im

Trilog zwischen dem Europäischen Rat, der Europäischen Kommission sowie dem EU-Parlament zu sichern.

Interessenkonflikte?

Beim deutschen Mediathekthema handelt es sich um einen Interessenkonflikt zwischen Politik und Sendern auf der einen und der Filmbranche auf der anderen Seite. Beim Thema Territorialitäts- vs. Ursprungslandprinzip stehen den Filmschaffenden Sender und Plattformbetreiber gegenüber, die für möglichst wenig Geld eine möglichst große Fläche „bespielen“ wollen. Die in beiden Fällen behaupteten Zuschauerinteressen sind nichts anderes als – behauptet. Menschen, die Filme und Serien konsumieren, haben ein Interesse an guten, innovativen, anderen und immer neuen Inhalten, die über das Mittelmaß hinausgehen und aus der Masse herausstechen. Diese entstehen aber auffällig oft dann, wenn die Produzenten nicht nur mit Leidenschaft, sondern auch auf eigenes Risiko und eigene Verantwortung in die Finanzierung einsteigen. Es sind nämlich gerade die Koproduktionen sowie förder- und teilfinanzierte Produktionen, an die man sich erinnert und über die gesprochen wird. Beispiele? Bitte: „Das Adlon“, „Berlin Babylon“, „Charité“, „Die Dasslers“, „Mitten in Deutschland – NSU“, „Die Pfeiler der Macht“, „Tannbach – Schicksal eines Dorfes“, „Der Tatortreiniger“, „Der Turm“, „Unser Mütter – unsere Väter“, „Weissensee“ – internationale Aushängeschilder des deutschen Filmschaffens, Stolz der deutschen Produzenten, Urheber und Filmschaffenden – und große Erfolge beim Publikum. Und der Anteil solcher teilfinanzierter Produktionen wird aller Voraussicht nach weiter zunehmen. Keiner dieser Filme wäre aber entstanden, wenn die Produzenten ihr Investment wegen ewiger kostenloser Verfügbarkeit im Netz oder eines kaputten europäischen Lizenzmarktes nicht refinanzieren könnten. Und das wäre ganz sicher nicht im Interesse der Zuschauer.



Die diesjährige Herbstumfrage* bietet bemerkenswerte Ergebnisse. Erstmals in der Geschichte der seit 2009 durchgeführten Umfrage geht es den Produktionsunternehmen, die an der Umfrage teilgenommen haben, besser als im Vorjahr. Während die Zahlen für das Jahr 2015 nur eine allererste Trendumkehr und das sprichwörtliche „Licht am Ende des Tunnels“ erkennen ließen, sind die 2016er Zahlen aus Produzentensicht viel erfreulicher. Diese positive Entwicklung lässt sich an verschiedenen Faktoren festmachen: Die Zahl der Unternehmen, die 2016 rote Zahlen schrieben, ist gegenüber 2015 deutlich gefallen. Die Umsatzrenditen sind genreübergreifend gestiegen. Die Erholung zeigt sich bei kleineren mehr als bei größeren Unternehmen. Die Situation des eigenen Unternehmens und noch mehr die Lage der Gesamtbranche werden für 2017 und 2018 insgesamt besser eingeschätzt als in den Vorjahren.

Als Gründe kommen mehrere in Betracht: Für die positiveren Einschätzungen der Jahre 2017 und 2018 dürften die „Eckpunkte 2.0“ stark ins Gewicht gefallen sein, zu denen sich die ARD nach einem zweijährigem substanziellen Gesprächsprozess mit der Produzentenallianz verpflichtet hat. Allein der darin verankerte größere Kalkulationsrealismus sorgt nach Beispielrechnungen der Produzentenallianz für Steigerungen bei den budgetierbaren Herstellungskosten, je nach Produktion und Genre, zwischen 4–12%. Für die besseren Zahlen 2016

Frage:
„Wie beurteilen Sie die wirtschaftliche Lage der deutschen Film- und Fernsehproduktionswirtschaft?“



Antworten:
„gut“ bzw. „sehr gut“ 2013–2017

PRODUZENTENALLIANZ-HERBSTUMFRAGE 2017

Die Lage verbessert sich

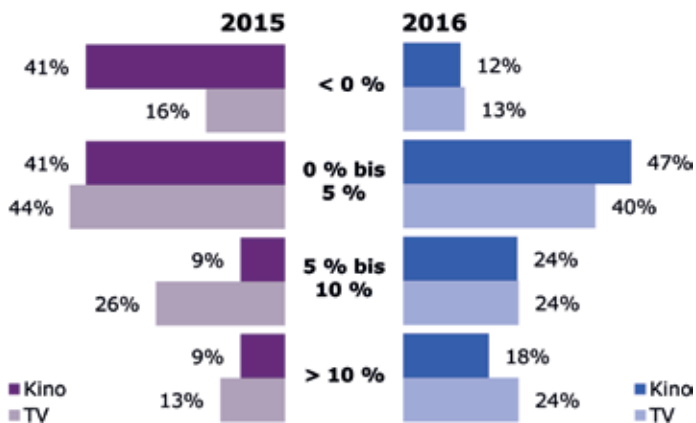
könnte das Umsatzwachstum von 2015 auf 2016 ein Faktor bei einer besseren Auslastung der Unternehmen sein.

Der Umstand, dass besonders die Kinofilmproduzenten 2016 viel weniger Verluste schrieben als noch im Jahr zuvor, könnte auf eine seit 2016 verbesserte Fördersituation zurückzuführen sein, die maßgeblich auch auf die Intervention der Produzentenallianz im „Krisenherbst“ 2015 zurück geht. Nur noch 10 Prozent der Befragten betrachten heute nicht-ausreichende Fördermittel als Problem und Herausforderung für 2017 und 2018.

1. Wirtschaftliche Erholung setzt sich fort

Nach einer Steigerung der Zahl von Kinofilmproduzenten mit negativer Umsatzrendite von 2013 auf 2014 sank deren Anteil im Folgejahr von 50% wieder auf 41%. Dieser Prozent-

satz ist nunmehr 2016 dramatisch auf nur noch 12% gefallen. Gleichzeitig stieg die Zahl der Kinofilmproduzenten, die im letzten Jahr positive Umsatzrenditen erzielten und zwar über fast alle Renditeklassen (von über 2,5%, über 5%, über 7,5 und über 10%). Auch bei der Gewinnentwicklung der TV-Produzenten sank im Vergleich zum Vorjahr der Anteil der Verlust machenden Unternehmen weiter: von 21% 2014, 16% in 2015 auf nunmehr 13% in 2016. Auch hier stieg der Anteil der Produzenten mit Gewinnmargen zwischen 2,5% und 10%. Insgesamt zeigen diese Zahlen, dass die 2015 beginnende Erholung sich fortgesetzt hat – bei den Kinofilmproduzenten noch deutlich stärker als bei den TV-Produzenten.



Umsatzrendite im Vergleich, TV und Kino (2015 und 2016, unternehmensbezogen) n (2015) = 90, n (2016) = 80.

2. Wirtschaftliche Erholung kommt besonders kleinen Unternehmen zugute

Differenziert man nach Umsatzgrößenklassen, so können zwar auch 2016 die umsatzstärkeren Unternehmen (mit Jahresumsätzen von 5 bis 25 Mio. Euro und über 25 Mio. Euro) bessere Umsatzrenditen vorweisen als die kleineren Unternehmen. Die Erholung zeigt sich aber sehr viel stärker bei den kleineren als bei den größeren Produktionsunternehmen.

3. Zwei Drittel des TV-Produktionsauftragsvolumens stammt von öffentlich-rechtlichen Sendern

Die Verteilung der Produktionsumsätze auf private und öffentlich-rechtliche Sender als Auftraggeber hat sich im Verhältnis zum Vorjahr noch etwas stärker in Richtung der Rundfunkanstalten entwickelt. In 2016 erwirtschafteten die Mitglieder rund zwei Drittel ihrer Umsätze mit den öffentlichen-rechtlichen und ca. ein Drittel mit den privaten Sendern.

4. Produktionsunternehmen für öffentlich-rechtliche Auftraggeber mit geringeren Umsatzrenditen

TV-Produzenten, die überwiegend für öffentlich-rechtliche Sender herstellen, weisen auch in der Herbstumfrage 2017 schlechtere Gewinnmargen auf als solche, die überwiegend für private Sender produzieren. Verluste gibt es ausschließlich bei Produzenten, die überwiegend im Auftrag der öffentlich-rechtlichen Sender herstellen. Allerdings haben sich die Umsatzrenditen der Produktionsunternehmen, die überwiegend für private Fernsehunternehmen arbeiten, gegenüber 2015 leicht verschlechtert.

5. Bessere Beurteilung der wirtschaftlichen Lage

Die Gesamtlage der Branche wurde 2016 nur von 10% unserer Unternehmen als gut oder sehr gut beurteilt. 2017 sind dies hinge-

gen schon mehr als ein Viertel. Die wirtschaftliche Situation des eigenen Unternehmens wird hingegen 2017 ähnlich beurteilt wie in den Vorjahren.

6. Auslandsumsätze größer

Auslandsumsätze der Produzenten steigen leicht von 7% auf 11%.

7. Künftige Probleme:

- (1.) Preisdruck,
- (2.) Fachkräftemangel

Bei der Liste der „Probleme und Herausforderungen“ für die Zukunft steht nach dem in allen bisherigen Umfragen an erster Stelle genannten Problem „Preisdruck“ erstmals der Fachkräftemangel an zweiter Stelle. Nur noch 10% der Befragten sahen (mögliche) Kürzungen von Fördermitteln als Problem und Herausforderungen an.

Diese Ergebnisse der Produzentenallianz-Herbstumfrage 2017 begründen die Hoffnung, dass sich die Lage in den kommenden Jahren für die Film- und Fernsehproduktion weiter nachhaltig verbessert. Schließlich gelten seit Anfang 2017 auch die „Rahmenbedingungen einer fairen Zusammenarbeit“, zu denen sich das ZDF nach umfassenden und intensiven Konsultationen mit der Produzentenallianz verpflichtet hat. Auch die massive Erhöhung des DFFF auf voraussichtlich jährlich 125 Mio. Euro ab 2018 und die Einrichtung des German Motion Picture Fund des Bundeswirtschaftsministeriums, die beide wiederholt vorgetragene und ausgearbeitete Forderungen der Produzentenallianz umsetzen, werden die Lage der Produktionswirtschaft und des Produktionsstandortes Deutschland weiter spürbar verbessern.

* Die Herbstumfrage ist die jährliche Mitgliederbefragung der Produzentenallianz und wird seit 2009 durchgeführt. Sie fragt wirtschaftliche Daten des letzten abgeschlossenen Geschäftsjahrs (2016) und Einschätzungen für dieses Jahr und 2018 ab. Die Ergebnisse 2017 sind mit einer Rücklaufquote von 54% repräsentativ für die Mitgliedsunternehmen der Produzentenallianz, nicht notwendigerweise für den Gesamtmarkt, da Produktionsunternehmen mit Umsätzen unterhalb von 1 Mio. EUR in der Produzentenallianz unterrepräsentiert sind. Da sich in den Vorjahren nur sehr wenige Werbeproduktionsunternehmen an der Befragung beteiligt hatten, wurden die Werbefilmproduzenten aus der Grundgesamtheit herausgenommen.

50 Jahre Filmförderungsgesetz

Deutschland 1967: Das deutsche Kino ist in der Krise. Nach dem Siegeszug des Fernsehens sinken die Besucherzahlen so kontinuierlich wie dramatisch. Nach 817 Mio. verkauften Kinokarten im Rekordjahr 1956 werden 1967 nur noch 243 Millionen Karten verkauft – ein Einbruch um mehr als 60 Prozent in zwölf Jahren!

Und der deutsche Film? Ebenfalls Krise: Der deutsche Marktanteil am Verleihumsatz sinkt Anfang der sechziger Jahre kurzzeitig auf unter 30 Prozent. Während die Protagonisten des Neuen Deutschen Films künstlerische und durchaus auch kommerzielle Erfolge feiern, halten sich die „Altproduzenten“ mit Unterhaltungsware oft zweifelhafter Qualität über Wasser: „Jahresproduktion 72 Filme, vorwiegend Neuer Deutscher Film (27%), Sexfilme (27%) und Krimis“, beschreibt Joe Hembus in seinem Film-Geschichtsbuch *Der Neue Deutsche Film* die Lage 1967.

Versuche

Aus verschiedenen Versuchen, der deutschen Filmproduktion durch die Etablierung einer staatlichen Förderinstitution auf die Beine zu helfen, ist nichts geworden. Zum Beispiel schon Mitte der fünfziger Jahre, als eine Filmabgabe zugunsten der deutschen Filmproduktion am Widerstand der Kinobetreiber gescheitert ist. 1963 wird es konkreter. Der Entwurf für ein „Gesetz über Maßnahmen auf dem Gebiet der deutschen Filmwirtschaft“ wird in den Bundestag eingebracht. Treibende Kraft: der Kulturausschussvorsitzende Berthold Martin. Auch dieser „Martin-Plan“ beruht auf einer Filmabgabe. Abgesehen aber davon, dass die Kirchen strikt dagegen sind – ihnen fehlte eine „Ausschlussklausel für sittenwidrige Filme“ –, wollen die Kinobetreiber noch immer

keinen Beitrag zur Finanzierung deutscher Filme leisten. Wieder nichts.

Und dann kam 1967 die Reform der Umsatzsteuer. Die war längst überfällig, weil die im Prinzip seit 1918 geltende „Allphasen-Bruttoumsatzsteuer“ nicht mit der Umsatzbesteuerung in der Europäischen Gemeinschaft kompatibel war. Seit 1950 lag der Steuersatz bei 4 Prozent, nach der Reform sollte er auf einen „Regelsatz“ von 10 Prozent steigen. Und wo ein „Regelsatz“ festgelegt wird, ist natürlich auch eine Ausnahme vorgesehen: der „ermäßigte Steuersatz“ von 5 Prozent. Und damit lockte Hans Toussaint, seit 1957 Mitglied des Deutschen Bundestags und 1967 Berichterstatter für die Reform der Umsatzsteuer, die Kinobetreiber. Er machte ihnen das neue Filmförderungsgesetz – und damit auch die Filmabgabe – damit schmackhaft, dass für Kinokarten nur der ermäßigte Steuersatz erhoben werden sollte – „ein Steuernachlaß von insgesamt rund 30 Millionen Mark“, wie der Spiegel in seiner Ausgabe vom 29. Dezember 1967 ausgerechnet hatte. Und: „Den Kinobesitzern wurde für ihre Zustimmung zur Filmabgabe (zehn Pfennig pro verkauftes Billett) ein Drittel aus dem zu erwartenden Jahresfonds (26 Millionen Mark) für Kinorenovierungen zugesichert.“

Für die Kirchen wurde nicht nur eine Sittenklausel („Nicht zu fördern sind Filme, die gegen die Verfassung oder die Gesetze verstoßen oder das sittliche oder religiöse Gefühl verletzen“) ins FFG geschrieben, sie bekamen auch Sitz und Stimme im Verwaltungsrat der neuen öffentlich-rechtlichen Filmförderungsanstalt.

Das erste FFG

Das neue Filmförderungsgesetz wurde am 22. Dezember 1967 verkündet und konnte wie ge-



plant am 1. Januar 1968 in Kraft treten. Die Filmförderungsanstalt, die die neue Filmförderung organisieren sollte, wurde dann am 6. März 1968 gegründet. Der erste FFA-Präsident: Hans Toussaint.

Alles gut? Oder doch nicht ganz: „Aus der kulturpolitischen Erwägung der Adenauer-Zeit, die im nationalen Film eine Waffe im Kalten Krieg sah, ist ein Wirtschaftsgesetz geworden, das zwar als sein Ziel nennt, ‚die Qualität des deutschen Films auf breiter Basis zu steigern und die Struktur der Filmwirtschaft zu verbessern‘, de facto aber dazu angelegt ist, unter Ignorierung der Interessen des Neuen Deutschen Films den Altfilm als ‚Schnulzenkartell‘ zu stabilisieren“, schreibt Joe Hembus in *Der Neue Deutsche Film*. Und der Spiegel: „Während so das junge Kino mit Avantgarde-Pionieren, solidem Fußvolk und pittoresker Kavallerie in die Lichtburgen drängt, hat sich Papas siechende Filmindustrie über Bonn Stärkung geholt“, im FFG sähen „die meisten Jungfilmer ein Gesetz über Maßnahmen zur Restauration von Papas Kino und zur Drosselung des Nachwuchses.“

Der Grund für den Unmut der Protagonisten des Neuen Deutschen Films: Das erste FFG regelte die Filmförderung nur nach dem Referenzfilmprinzip: Wenn in den ersten beiden Auswertungsjahren Bruttoeinnahmen von mehr als 500.000 Mark zusammenkamen, hatte der Produzent Anspruch auf 150.000 Mark Förderung für ein Folgeprojekt. Wurde dem

Referenzfilm von der Filmbewertungsstelle „Qualität“ bescheinigt oder er von der FFA als „guter Unterhaltungsfilm“ anerkannt, gab es noch einen „Zusatzbeitrag“, und bei einem FBW-Prädikat „besonders wertvoll“ oder einem Hauptpreis bei einem A-Festival sank die Referenzschwelle auf Bruttoeinnahmen von 300.000 Mark. „Die Jungfilmer – obgleich fast alle Werke der ersten Welle für eine Förderung genug eingespielt haben – halten das Gesetz für ‚kulturfeindlich und wirtschaftlich rückschrittlich‘“, so der Spiegel. „Seit den Tagen des Oberhausener Aufstandes antichambrierte eine Altproduzenten-Lobby in Bonn für eine Art Grüner Plan der Filmindustrie“, bei dieser „Mund-zu-Mund-Beatmung der Filmindustrie“ habe Toussaint der Vorsitzende des Verbandes Deutscher Spielfilmproduzenten, Alexander Grüter, assistiert: „Der Altproduzent war bis 1939 Syndikus in der schlesischen Betonindustrie, wechselte nach dem Krieg ins Filmfach und führte 1952 die Firmen ‚National-Filmverleih‘ und ‚Filmfinanzierungs-GmbH‘ in Konkurs.“

Misslich für die Jungproduzenten war auch der aus heutiger Sicht beinahe kuriose § 12 des ersten FFG. Darin wurde der Produzent eines geförderten Films verpflichtet, die nationalen Fernsehnutzungsrechte für fünf Jahre auf die FFA zu übertragen. „Die Anstalt ist verpflichtet, das Angebot unverzüglich anzunehmen und hat dem Hersteller als weitere Förderhilfe einen Betrag von 100.000 Deutsche Mark zu

zahlen, unabhängig davon, ob sie bei der Verwertung der Fernsichtungsrechte einen entsprechenden Betrag erlöst.“ Klingt gut, bedeutete aber in Wirklichkeit eine extreme TV-Sperrfristenregelung von fünf Jahren, die viele Jungfilmer von der Förderung ausschloss, weil deren Filme – im Gegensatz zu denen der Altproduzenten – meist nur mit Fernsehmitteln entstehen konnten und die Sender natürlich nicht fünf Jahre warten wollten, bis sie den Film ins Programm bringen konnten.

Novellierungen und Neufassungen

Mit der zwangsweisen Übertragung der Fernsehrechte war nach der Novelle 1972 Schluss, die damit verbundenen 100.000 Mark entfielen, die Sperrfrist aber blieb bei fünf Jahren. Die Sittenklausel wurde 1972 um eine „Minderqualitätsklausel“ ergänzt: „Von geringer Qualität sind namentlich die Darstellung von sexuellen Vorgängen und Brutalitäten in aufdringlich vergrößerner spekulativer Form.“

Erst mit der zweiten Novellierung, 1974, gab es auch für die Jungfilmer nennenswerte Fortschritte: Mit der neuen Kategorie „Förderung von Filmvorhaben“ wurde eine Projektförderung eingeführt, wodurch auch weniger etablierte Produzenten Zugang zur Filmförderung bekamen. Und die TV-Sperrfrist wurde auf drei Jahre verkürzt, denn der Einzahlerkreis wurde um das Fernsehen erweitert, das damals aus ARD und ZDF bestand. Die Sender wurden im Gesetz aber nicht zur Zahlung gezwungen – im Referentenentwurf gab es noch eine Fernsehabgabe von 20.000 Mark pro ausgestrahltem Spielfilm –, sondern verpflichteten sich mit dem ersten Film/Fernsehabonnement (Gesamtvolumen 48,5 Mio. Mark über fünf Jahre) sozusagen freiwillig – ein Kompromiss, der der FFA Jahrzehnte später beinahe auf die Füße gefallen wäre. Seit 1990 zahlen übrigens auch die Privatsender, zunächst ebenfalls freiwillig.

1974 gab es auch den ersten Versuch eines Kinobetreibers,

sich per Klage der Filmabgabe zu entledigen. In einem Musterprozess für den Hauptverband Deutscher Filmtheater HDF wurde bemängelt, das Bundesgesetz FFG diene der Förderung des Kulturprodukts Film, für Kultur sei der Bund aber gar nicht zuständig. Das Bundesverwaltungsgericht aber bestätigte das FFG: „Die Verfolgung von Nebenzwecken (z. B. kulturelle Zwecke), die materiell Gebiete berühren, die der Gesetzgebung des Bundes entzogen sind, [ist] in einem Bundesgesetz nicht ausgeschlossen, wenn dessen Hauptzweck durch die Gesetzgebungskompetenz des Bundes gedeckt ist.“

Bis heute ist das Filmförderungsgesetz zwölf Mal geändert oder neu gefasst worden: 1979 kamen die Förderkategorien Filmabsatz, Drehbuch und Entwicklung dazu, die Filmabgabe wurde von zuletzt 15 Pfennig pro Kinokarte auf ein prozentuales und gestaffeltes System umgestellt, und die Referenzförderung bemaß sich nicht mehr nach Verleihumsätzen, sondern nach Zuschauerzahlen. 1987 wurde auch die Videowirtschaft zur Zahlung der Filmabgabe verpflichtet und die Fernsehsperrfrist auf zwei Jahre verkürzt. Seit 1999 können Fernsehrechte nur noch für eine begrenzte Zeit (damals sieben Jahre, heute fünf) vergeben werden. Seit 2004 werden Referenzpunkte auch für künstlerische Erfolge (Filmpreise, Festivalbeteiligungen etc.) vergeben. 2009 wurde die Fernsehsperrfrist dann auf 18 Monate verkürzt.

2010 wurde dann die Abgabepflicht der Fernsehsender von der freiwilligen auf eine gesetzliche Grundlage gestellt. Hintergrund war ein Vorlagebeschluss des Bundesverwaltungsgerichts, in dem Zweifel an der Vereinbarkeit der Erhebung der Filmabgabe mit dem Gleichheitssatz des Grundgesetzes geäußert wurden, weil die Sender als einzige ihre Zahlungen an die FFA vertraglich regeln können, während alle anderen Zahlergruppen per Gesetz dazu verpflichtet wurden. Anfang 2011 fand das Gericht, dass das FFG – nach der Novellierung – in jeder

Hinsicht als verfassungsgemäß anzusehen ist.

Verfassungsbeschwerde

Vor dem Bundesverfassungsgericht landete das Filmförderungsgesetz aber doch, und diese Zitterpartie für die Filmwirtschaft endete erst Ende Januar 2014. Geklagt hatten – Überraschung! – Kinobetreiber. Beim Deutschen Produzententag 2013 zitierte der damalige Kulturstaatsminister (und heutige FFA-Präsident) Bernd Neumann aus der Verfassungsbeschwerde: „Ohnehin teilen die Kinobetreiber mit dem Gesetzgeber nicht das Ziel, den Zusammenbruch des deutschen Filmmarkts zu verhindern. Diese sind auf den deutschen Film für ihr Programm nicht angewiesen.“ Wörtlich in der Klage! Und es heißt dann weiter, „dass ein jeder deutsche Film substituierbar mit ausländischen Filmen ist.“ Meine Damen und Herren, mich machen solche Zeilen sprachlos. Sie sind kulturpolitisch unverantwortlich, dämlich und töricht.“ Neumann nahm übrigens die Programmkinos ausdrücklich von seiner Empörung aus.

Kern der Verfassungsbeschwerde war – wie fast vier Jahrzehnte zuvor – die Annahme, dass der Bund für die Regelung der Filmabgabe nicht zuständig sei, weil die Förderung, die mit der Abgabe finanziert wird, nicht Wirtschafts-, sondern Kulturförderung sei. Am 28. Januar 2014 entschied der Zweite Senat des Bundesverfassungsgerichts im Prinzip wie 1974: „Die weitreichende Gesetzgebungskompetenz des Bundes entfällt nicht schon dann, wenn der Gesetzgeber mit wirtschaftsbezogenen Regelungen zugleich kulturelle Zwecke verfolgt. Dies ist unschädlich, solange der maßgebliche objektive Regelungsgegenstand und -gehalt in seinem Gesamtzusammenhang ein im Schwerpunkt wirtschaftsrechtlicher ist.“

Heute

Deutschland 2017: Ein halbes Jahrhundert nach seiner Einführung regelt das „Gesetz

über Maßnahmen zur Förderung des deutschen Films (Filmförderungsgesetz – FFG) in der Fassung der Bekanntmachung vom 23. Dezember 2016“ in 172 Paragraphen – 1967 waren es noch 23 – Organisationen und Rahmenbedingungen der FFA, vor allem aber natürlich die Förderung selbst. Gab es 1967 nur die Kategorien „Förderungshilfe für programmfüllende Filme“, Kurzfilme und „Förderungshilfen für Filmtheater“, sind es heute Projektfilmförderung, Referenzfilmförderung für programmfüllende Filme, für Kurzfilme und nicht programmfüllende Kinderfilme, Förderung von Drehbüchern und der Drehbuchfortentwicklung, Projektförderung für Verleih- und Vertriebsunternehmen sowie Unternehmen der Videowirtschaft, Referenzförderung für Verleihunternehmen, Kinoprojektförderung, Kinoreferenzförderung und Unterstützung der Digitalisierung des deutschen Filmberbes.

Natürlich gibt es auch heute noch Kontroversen – zum Beispiel über das Verhältnis Projekt-/Referenzfilmförderung oder die Besetzung der Vergabekommissionen. Das FFG heute ist aber ein Gesetz für das gesamte professionelle Filmschaffen in Deutschland, es regelt die – möglichst – faire Vertretung der verschiedenen Gruppen in den FFA-Gremien.

Sicher, die Zahl der Kinoszahler hat sich seit 1967 ungefähr halbiert, und einen deutschen Marktanteil von 30 Prozent hat es in den letzten Jahrzehnten auch nicht mehr gegeben. Aber er hat sich in den letzten zehn Jahren bei 20 bis 25 Prozent stabilisiert und 2015 sehr nah an die 30 Prozent herangekommen, was angesichts einer Aufmerksamkeitskonkurrenz, die man sich 1967 nicht einmal in den kühnsten Science-Fiction-Phantasien ausmalen konnte, absolut beachtlich ist. So hat das Filmförderungsgesetz dafür gesorgt, dass weder das deutsche Kino noch der deutsche Film heute in einer Krise sind, die mit der dramatischen Situation vor 50 Jahren vergleichbar wäre.



REGINA ZIEGLERS AUTOBIOGRAFIE

„Geht nicht gibt's nicht“ – mehr als nur ein Leitspruch

Tiefe Einblicke in ein Produzentenleben

von Johannes Kreile

Unser Ehrenmitglied Professor Regina Ziegler hat eine Biografie veröffentlicht, die im Oktober im C. Bertelsmann Verlag erschienen ist. Sie widmet dieses Buch ihrem verstorbenen Ehemann Wolf Gremm, ihrer Tochter Tanja und ihrer Enkelin Emma. Diese drei Personen sind nicht nur ihre Familie, sondern sie waren und sind Antrieb und Motor für eine Frau, die sich als erste in einer männerdominierten Welt als Produzentin durchgesetzt hat. Wenn der Verlag in seiner Werbung schreibt, dass sie einen neuen Berufsstand erfunden hat, dann ist das nur der eine Teil ihrer Persönlichkeit, der andere Teil gilt der Beschreibung ihrer Fähigkeit, aus Büchern und Stoffen Bilder entstehen zu lassen. Regina

Ziegler schreibt, dass sie für ihre Erfolge hart gekämpft hat und dabei viele Opfer bringen musste. Und dann der Nachsatz: „Gerade als Frau“.

Unwillkürlich fragt man sich, ob Frauen damit ihren Beruf anders ausüben als Männer und das Berufsbild der Produzentin ein eigenes, möglicherweise sogar anderes als dasjenige des männlichen Produzenten ist. Je tiefer man in die Biografie eindringt, desto mehr zeigt sich, wie Regina Ziegler für Aufträge gekämpft hat und wie sie ihre produzentische Leidenschaft verstanden hat: den Beteiligten Freiräume zu gestatten, damit sie sich künstlerisch verwirklichen können. Dies nicht nur mit Filmen, die dem sogenannten Mainstream angehören, sondern auch mit anspruchsvollen Stoffen. Damit ist der Anspruch

des Produzierens aufs Trefflichste beschrieben.

Einer ihrer ersten Filme war die Verfilmung des Maxim Gorki Stückes „Sommergäste“, ein Stoff, von dem sie selbst sagt, dass die Erwartung an eine kommerzielle Auswertung gering gewesen sei. Sie hat den Film ohne staatliche Förderung hergestellt, Regisseur und Schauspieler haben auf ihre Gagen verzichtet und der berühmte Regisseur und Theatermann Peter Stein musste es erdulden, dass kurzfristige Dispositionen die Regel waren. So ist eben Film, das Theaterdach fehlt. Gedreht wurde unter anderem auf der Pfaueninsel in Berlin, aus Wettergründen war der ursprüngliche Drehtag verschoben, es war Feiertag um 7 Uhr morgens und Peter Stein begrüßte Frau Ziegler mit dem Hinweis, sie habe schon wie-

der einmal versagt. Grund war, dass der See voller Boote war, für die Dreharbeiten musste er leer sein. Was macht Regina Ziegler? Mit ihrem Produktionsleiter räumt sie sämtliche Boote vom See, 10 Minuten vor Drehbeginn war der See leer, Peter Stein konnte drehen und der Film wurde mit 680.000 Besuchern ein enormer Erfolg. An sich nichts Besonderes, ein Set für die Produktion einzurichten, aber wenn man es mit normalen Ausflugsgästen auf einem See zu tun hat, dann ist das schon eine Herausforderung, eben eine an die Produzentin, das musste sogar der Theatermann konzedieren.

Regina Ziegler gelingt es mit ihren sehr persönlichen Worten, Situationen lebendig zu schildern. Nach 321 Seiten hat man ein Bild der Persönlichkeit von Regina Ziegler, das



Linke Seite oben: Regina Ziegler, mit Enkelin Emma, mit Tochter Tanja, Wolf Gremm. Unten: Henry Kissinger gratuliert zum International Emmy Award, mit Andrzej Wajda, mit Bob Rafelson, mit Ken Russell
Rechte Seite oben: mit Tanja und Mutter Trude, Wolf Gremm und Rainer Werner Fassbinder bei den Dreharbeiten zu Kamikaze „1989“, mit dem Ehrenpreis der Deutschen Filmakademie. Mitte: mit der Crew von „Weissensee“.
Unten: mit Hartmut Köhler, mit Markus Olpp, mit Wolf Gremm

weit über das berufliche hinausgeht. Rührend und kämpferisch zugleich schildert sie die Trennung von ihrem ersten Mann und ihre Hinwendung zu Wolf Gremm, ihrem späteren Ehemann, der wegen seiner Radikalität und seinen Anschauungen nicht nur ihrer Mutter suspekt war. Aber es war diese Radikalität, die Regina Ziegler faszinierte und in ihr den Wunsch hervorrief, mit diesem Mann nicht nur als Regisseur zu arbeiten. Die Liebesgeschichte von Regina Ziegler und Wolf Gremm ist eine der tragenden Säulen des Buches, gerade weil der Kampf um das Leben von Wolf Gremm, der Kampf gegen seinen Krebs veranschaulicht, wie Personen, die mit schweren Schicksalen zu kämpfen haben, ihr Leben meistern. Sensibel und feinfühlig schildert sie den Umgang mit dem Tod ihres Mannes um gleichzeitig aus der Trauer heraus ihre Arbeit als Produzentin fortzusetzen.

Regina Zieglers Buch endet mit der Überlegung, welchen

Wunsch sie sich erfüllen würde, wenn sie einen solchen nochmal frei hätte: Sie würde alles am liebsten noch einmal erleben, das Schöne und das Schreckliche, die Angst und das Glück. All das was schön und schrecklich war, was ihr Angst und Glück bereitet hat, zeigt sie in diesem Buch. Filme und Schauspieler, Regisseure und Freunde, Redaktionen, Intendanten, Politiker – all das wird beschrieben, mit Pointen versehen und zeichnet ein Bild von vielen Medienschaffenden, die die Branche zwar kennt, aber noch nicht aus den Augen von Regina Ziegler.

Die Mutter von Regina Ziegler war eine resolute Journalistin, die sich auch und gerade als Frau stets durchsetzen musste. Von ihr hat Regina Ziegler vieles gelernt, übernommen und vollendet. Bezeichnend hierfür ihre Anekdote, wie sie gemeinsam mit ihrer Mutter in einem Lieblingsrestaurant von Otto Schily am Nebentisch saß und ihre Mutter zu dem damaligen Grünen-Abgeordneten Otto Schily

sagte: „Entschuldigung Herr Schily, ich möchte Sie wirklich nicht stören. Aber es ist mir ein Bedürfnis, Ihnen zu sagen, dass ich Sie ganz großartig finde. Sie sind nur leider in der falschen Partei.“ Während Otto Schily verschmitzt in sich hineinlächelte (er wechselte ja dann auch später von den Grünen zur SPD), war Regina diese direkte Ansprache ihrer Mutter in einem Lokal sehr peinlich, sie wäre am liebsten – so sagt sie – im Erdboden verschwunden. Vielleicht aber war das auch der Ausgangspunkt ihrer späteren Freundschaft zu Angela Merkel, zwei Frauen, die sagen, was sie denken und danach handeln, auch wenn das nicht von allen gutgeheißen wird.

Die Erfahrungen von Regina Ziegler zeigen die ganze Spannweite des Lebens, mal das Schöne, mal das Schreckliche. Auch geht es um die Angst, den Misserfolg, wenn ein Millionenprojekt Millionen Schulden hinterlassen hat und das Glück, wenn ein Film, von dem man nichts erwartet hat, ent-

weder ein filmischer Erfolg ist oder Freunde fürs Leben schafft. All das hat Regina Ziegler der Produzentenberuf ermöglicht. Denn „geht nicht“ gab es bei ihr nicht und wird es auch in den nächsten Jahren nicht geben. So ist es in diesem Berufsbild, „gerade als Frau“.



Regina Ziegler: Geht nicht gibt's nicht – Mein filmreiches Leben. C. Bertelsmann, München 2017. 352 Seiten, 32 Seiten s/w- und Farbbildteil, ISBN 978-3570103265.

Rechts: Filmplakat
 „Carmen“ (1919), unten:
 UFA-Verleihkatalog 1934/35
 Rechte Seite, links: Kostüm
 für Claudia Michelsen als
 Caterina Schöllack in
 „Ku'damm 59“t (vsl. 2018),
 Szenenfoto aus „Unsere
 Mütter, unsere Väter“ (2013),
 rechts: Franziska
 Brandmeier und Herbert
 Knaup am „Set“ des
 volumetrischen Films „Ein
 ganzes Leben“ (2017)



AUSSTELLUNG „DIE UFA – GESCHICHTE EINER MARKE“

100 Jahre (Dis-)Kontinuität

Klar, das wissen wir alles, erst recht nach diesem Jahr, in dem man am 100. UFA-Jubiläum ja eigentlich nicht vorbeikam: Gegründet als Kriegspropaganda-Instrument des deutschen Kaiserreichs, Produzent von Stummfilmmeisterwerken in der Weimarer Republik und Tonfilmoperetten, Unterhaltungsdurchhalte- und – ja, auch das: – Propagandafilmen in der Nazi-Zeit, nach dem Krieg eine gewisse Unübersichtlichkeit in Politik und Geschäft, großer Player in der noch jungen Fernsehproduktion, Betreiber scheußlicher Schachtelkinos zwischendurch, noch größerer Player im entwickelten Fernsehgeschäft nach der Einführung des Privatfernsehen – das alles lief unter dem Kürzel UFA.

Obwohl: Eigentlich weiß man gar nicht recht, wovon man überhaupt spricht, wenn man „UFA“ sagt, man weiß

noch nicht mal ob es „UFA“ heißt – oder „Ufa“? Denn die Universum-Film AG, die am 18. Dezember 1917 gegründet wurde und ab den zwanziger Jahren eines der wichtigsten Filmstudios der Welt war, ging bereits 1942 mit etlichen anderen deutschen Studios in einem neuen Konzern auf, der zwar noch so ähnlich hieß – Ufa-Film GmbH bzw. Ufi –, unternehmensrechtlich mit dem Produzenten von „Metropolis“ oder „Der blaue Engel“ aber kaum noch etwas zu tun hatte. Nach dem Krieg – das eigentliche Studio in Babelsberg gehörte jetzt zum DEFA-Studio für Spielfilme, der volkseigenen Filmproduktion der DDR – wurde die Ufi entflochten, jetzt gab es wieder eine Universum-Film AG und für die Kinos eine Ufa-Theater AG noch dazu, die in den frühen sechziger Jahren beide von Bertelsmann übernommen wurden. Aber die Filmrechte der alten UFA

gingen wenig später an die Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, und die Ufa-Theater AG übernahm in den frühen siebziger Jahren der spätere Schachtelkinokönig Heinz Riech. Heute werden die wenigen übriggebliebenen Häuser von CineStar betrieben.

Und die Universum Film AG? Auch die gibt es nicht mehr. Dafür gibt es – nach verschiedenen Umbenennungen und Re-Organisationen in den letzten fünf Jahrzehnten – die UFA GmbH, die sich mit berechtigtem Stolz „als leistungsstarker Programmkreator, der seine Marktführerschaft als Film- und Fernsehproduzent in Deutschland in den vergangenen Jahren kontinuierlich ausgebaut hat“, bezeichnet.

Wie gesagt: Spätestens nach diesem Jubiläumsjahr weiß man dies alles, aber wenn man die Ausstellung im 4. Stock des Berliner Filmmuseums betritt und als erstes das Plakat für

Ernst Lubitschs 1919-er Carmen-Verfilmung sieht und gegenüber das Kostüm der Caterina Schellack aus „Ku'damm 59“, spürt man wirklich, was diese 100 Jahre bedeuten: Vom Stummfilmklassiker zur High-End-Serie. Und wenn auch nicht alles aus einer Hand, so doch unter einer Marke. Denn das ist das Thema. Es geht nicht darum, die große filmhistorische Ausstellung zum 75. Jubiläum, die 1992 im Zeughaus Unter den Linden gezeigt wurde, zu aktualisieren, es geht tatsächlich mehr ums Geschäft als um Filmwissenschaft, es geht darum, herauszufinden und zu zeigen, was diese große Marke eigentlich ausmacht.

Dazu haben die Ausstellungsmacher einige Begriffe identifiziert, die in diesen 100 diskontinuierlichen Jahren für Kontinuität gesorgt haben, und diese Begriffe in sieben Kapiteln organisiert. Zum Beispiel Geschichte: Von den „Friedericus-Rex“-Filmen (1922/23) über „Der Weltkrieg“ (1928) hat die UFA fast von Anfang an historische Stoffe verarbeitet. Später gab es „Ein Mädchen aus Flandern“ (1956), „Der König und sein Narr“ (1981). Auch „Der Tunnel“ (2001) oder „Mogadischu“ (2008) werden hier eingeordnet, obwohl uns diese Titel eher als Event-Movies in Erinnerung sind, die als Kategorie „Großproduktionen“ den Bogen von „Metropolis“ (1927) über „Das Totenschiff“ (1959) bis hin zu „Der Medicus“ (2013) schlagen.

Weder Marken noch Unternehmen können in einem so langen Zeitraum erfolgreich sein, wenn sie das Tagesgeschäft vernachlässigen. In der Ausstellung heißt das „Unterhaltung“, weil man vermutlich den eher freudlosen Begriff „Brot-und-Butter-Geschäft“ vermeiden wollte. Hier zeigt sich nicht nur die filmische Entwicklung, sondern der unglaubliche Wandel in allen Aspekten der Bewegtbildproduktion, wie wir es heute so hässlich wie zutreffend bezeichnen. Die Spannweite reicht von „Der Kongress tanzt“ (1931) über „Gute Zeiten, schlechte Zeiten“ (seit 1992) bis zu

„Deutschland sucht den Superstar“ (seit 2002).

Und natürlich der Blick auf den Weltmarkt. Konnte die alte UFA ihre Stummfilme in aller Welt zeigen, wurden nach der Einführung des Filmtons in Babelsberg parallel verschiedene Sprachfassungen gedreht. Und heute dürften Erlöse aus der internationalen Auswertung von High-End-Serien wie „Unsere Mütter, unsere Väter“ (2013) oder „Deutschland 83“ (2015) einen nicht unbedeutenden Platz in den Business-Plänen haben.

Apropos Tonfilm: Einen Begriff, den die Ausstellungsmacher seltsamerweise nicht als Merkmal der 100-jährigen UFA-Kontinuität identifiziert haben, ist Technik. Dass eine Film-Marke, die fast so alt ist wie der Film selbst, alle technischen Erschütterungen und Disruptionen überstehen musste, liegt natürlich auf der Hand. Die UFA(s) könnte man aber sogar als nachgerade technologiebesessen bezeichnen. Nie gesehene Spezialeffekte gab es dort nicht erst seit „Metropolis“, und für den ganz jungen Tonfilm wurde mit dem Tonkreuz in Babelsberg schon 1928 ein eigenes Studio gebaut. Oder Farbfilm: Damit experimentierte man seit 1931, und als mit Agfacolor ein praktikables Farbfilm-Verfahren zur Verfügung stand, wurden neben Kulturfilmen zwischen 1941 und 1945 neun farbige Spielfilme produziert.

Die späteren Erschütterungen betrafen mehr eine grundlegende Änderung der Vertriebswege. Vom Kino ging es in den 60er Jahren verstärkt zum Fernsehen – erst zu den damals einzig existierenden Öffentlich-rechtlichen, vierzig Jahre später auch zu den Privatsendern. Hier mussten neue Formate, neue Erzähltechniken ge- und erfunden werden. Und hier zeigt die Ausstellung Stücke, mit denen man in einem Filmmuseum nicht unbedingt rechnet. Den berühmten Ludendorff-Brief (1917) oder prächtige Verleihkataloge im ersten Kapitel (1917–1929), den Morgenrock von Lola-Lola (1930) oder das monströse Hitlerbild an der UFA-Zentrale in der Berliner



Abbildungen: Deutsche Kinemathek / Ausstellungskatalog

Krausenstraße (1939) im zweiten Kapitel (1930–1949) sind so interessant wie erwartbar. Auch die Starportraits und Filmplakate aus den Kapiteln 3 und 4 (1950–1969) überraschen nicht weiter – auch wenn das knallbunte Szenenfoto mit Dieter Hallervorden aus „Nonstop Nonsens“ (1975–1980) oder ein Stasi-Bericht über die West-Aktivitäten von Frank Beyer (1980) in diesem Zusammenhang zunächst ein wenig fremd erscheinen. Wenn man dann aber in den Kapiteln 5 und 6 (1990–2017) die Goldene CD von Yvonne Catterfelds Song „Für dich“ aus „Gute Zeiten, schlechte Zeiten“ und andere Merchandise-Artikel sieht, die auf Röhren(!)-fernsehern gezeigten Ausschnitte aus Einrichtungssendungen und Talentshows oder das große Jubelbild mit dem Team von „Unsere Mütter, unsere Väter“ zum Gewinn des International Emmy Awards (2013), erkennt man überdeutlich, welche Entwicklung die Bewegtbildindustrie gemacht hat. Und dass eine der wenigen Gemeinsamkeiten nur

noch die ist, dass es bewegte Bilder sind, die man ansehen kann.

Noch. Denn das siebte und letzte Ausstellungskapitel ist nicht der Vergangenheit oder der Gegenwart gewidmet, sondern der Zukunft, wie sie sich das UFA Lab – „Content Labor für digitale Medien“ und „Plattform für die digitale Entertainmentbranche“ der UFA GmbH – vorstellt. Und in dieser Zukunft bewegen sich die Bilder zwar noch, aber man sieht sie nicht mehr nur an, sondern ist mittendrin – ok, das kennen wir aus 360-Grad-Medien – und kann sich auch darin bewegen. „Volumetrischer Film“ ist der Fachbegriff, und „Ein ganzes Leben“ heißt die erste Produktion. Herbert Knapf spielt einen Stummfilm-Regisseur, der in einer 20er-Jahre-Studiohalle mit der Schauspielerin Franziska Brandmeier probt. Dies ist jetzt keine überkomplexe Handlung, aber es kommt auf etwas anderes an: Angetan mit VR-Brille und Kopfhörern geht man umher, bewegt sich buchstäblich im Film. Geht nah zu Knapf, bis

man wegen der gefühlten Indiskretion fast peinlich berührt ist, umkreist die Kamera, betrachtet das Etikett am Kostüm der Schauspielerin, erkundet den Raum. Dies ist gegenwärtig noch kein abendfüllendes Erlebnis – aber ein Erlebnis ist es definitiv doch, trotz gewisser technischer Unzulänglichkeiten, die nach Angaben des UFA-Lab-Teams aber im Wochentakt gemildert werden sollen.

„Die UFA“ gibt es nicht, so viel ist klar, die Marke jedoch sehr wohl. Und auch, wenn man das bereits wusste – erst recht in diesem Jubiläumsjahr –, kann man es jetzt, in der Ausstellung „Die Ufa – Geschichte einer Marke“ auch sehen und erleben.

„Die Ufa – Geschichte einer Marke“

24.11.2017–22.4.2018,
Museum für Film und Fernsehen, Potsdamer Straße 2, 10785 Berlin
8.6.–16.9.2018, Kunstfoyer, Versicherungskammer Kulturstiftung, Maximilianstr. 5, 80530 München



100 JAHRE ARRI

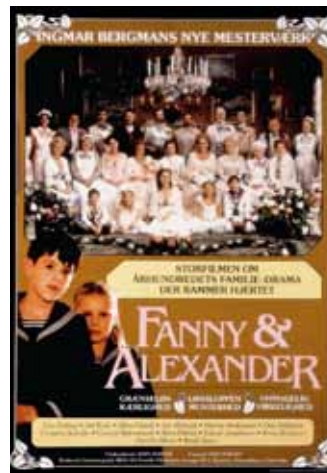
Ein Synonym für Film

19 „Oscars“ an eine Adresse: Wovon Filmproduktionen und Filmschaffende nur träumen, ist für ein deutsches Unternehmen beinahe Alltag. Zumindest seit 1967, als ARRI für das Design und die Entwicklung der Kamera Arriflex 35 die Auszeichnung für Wissenschaft oder Technik der Academy of Motion Picture Arts and Sciences – kurz: Oscar-Akademie – erhalten hat. Die Arriflex 35 war die erste Spiegelreflexfilmkamera. Der Kameramann sah das Motiv exakt so, wie es auf Film beleuchtet wurde. Und sie war leicht und handlich, so dass es bedeutend einfacher wurde, die Bilder inmitten der Handlung zu machen, statt diese von außen zu betrachten. Früh und sehr intensiv wurde das in dem Schwarze-Serie-Klassiker „Dark Passage“ (deutsch: „Die schwarze Natter“, Kamera Sid Hickox) mit Humphrey Bogart von 1947 ausgenutzt, in dem

die Kamera während der ersten 35 Minuten die Stelle des Protagonisten einnimmt – ohne eine Kamera vom Format der Arriflex 35 eine fast undurchführbare Methode.

Erstmals vorgestellt wurde die ARRIFLEX 35 übrigens bereits bei der Leipziger Messe 1937, die Oscar-Ehrung hatte also eine kleine Verspätung von 30 Jahren.

19 Oscars an eine Adresse: Das ist vielleicht ein Rekord. Aber nichts im Vergleich zu den mit Kamera-Oscars ausgezeichneten Filmen, die mit ARRI-Kameras gedreht wurden. Eine kleine Auswahl: „Barry Lyndon“ (1975, John Alcott), „Apocalypse Now“ (1979, Vittorio Storaro), „Fanny & Alexander“ (1983, Sven Nykvist), „Out of Africa“ (1985, David Watkin) oder „The Last Emperor“ (1987, Vittorio Storaro). Das waren die alten, analogen Zeiten, die auch bei ARRI inzwischen vorbei sind.



Mit der Oscar-Ehrung für das neue ARRI-Digitalkamerasystem „Alexa“ dauerte es dann kein halbes Jahrhundert. 2017 – nur sieben Jahre nach der

Markteinführung – gab es den vorerst letzten Scientific and Engineering Award der Oscar-Akademie. Die Begründung: „With an intuitive design and

Die internationale Sichtbarkeit deutscher Animation und VFX verbessern

von Tania Reichert-Facilides

Ihren ersten großen internationalen Auftritt hatte die neue deutsche Animationsinitiative *animation germany* gleich zum Auftakt vom Cartoon Forum mit dem Netzwerktreffen „Coproductio! Connecting to Germany“. Das ist der Nachfolger des bis 2016 als „German Alliances in Animation“ veranstalteten Branchentreffs, bei dem auch wichtige Player von verschiedenen Partnerländern vorgestellt wurden. In den vergangenen Jahren waren das Belgien/Luxemburg/Niederlande, Polen/Baltische Staaten und Großbritannien/Irland. In diesem Jahr war der Fokus auf das Partnerland Italien gerichtet. So bestand der erste Teil von „Connecting to Germany“ aus einem intensiven Networking italienischer und deutscher Animationsproduzenten.

Der zweite Teil stand dann ganz im Zeichen unserer neuen Initiative *animation germany*, die wir unter anderem mit einem neuen Trailer vorgestellt haben. Danach präsentierte sich der Verband Technischer Betriebe für Film und Fernsehen (VTFF) – zusammen mit der Produzentenallianz Gesellschafter der *animation germany* UG – den rund fünfzig Teilnehmern des Events. VTFF-Geschäftsführerin Christine Grieb stellte zusammen mit Sebastian Leutner, Geschäftsführer Chimney Group Deutschland, in einem prägnanten Vortrag den Mehrwert dar, den deutsche VFX Studios gerade auch zu internationalen Animationsproduktionen beitragen können.

Unsere in diesem Jahr gegründete Initiative *animation germany* vertritt die internationalen Interessen der deut-

schen Produzenten aus dem Bereich VFX und Animation. Die Initiative wird für die Sichtbarkeit deutscher Animationsproduktionen und des gesamten Leistungsportfolios der deutschen Produzentenschaft im Ausland bei wichtigen B2B-Veranstaltungen sorgen. Hierzu wurden verschiedene Tools entwickelt, die das neue Logo bekannt machen und mit denen die internationale Sichtbarkeit von deutschem Animations- und VFX-Kreativen verbessert wird: Zum einen wurde die Broschüre „Animation made in Germany“ neu aufgelegt und aktualisiert. Sie stellt in Kurzportraits rund achtzig Unternehmen und ihre Projekte vor. Die Broschüre gibt es online und in der Printversion. Parallel dazu wurde eine Veranstaltungsreihe entwickelt, die strukturiert und kontinuierlich die Anbahnung von internationalen Koproduktionen für Animations- und VFX-Produzenten aufbauen soll. Den Auftakt machte das B2B Treffen in Toulouse, das auch in Kooperation mit der German Films + Marketing GmbH, die auch Beiratsmitglied von *animation germany* ist, veranstaltet wurde. *animation germany* wird in den kommenden Wochen einen Aktionsplan mit einem Maßnahmenkatalog erarbeiten, wie die Attraktivität und das Potenzial deutscher Animationsproduktionen auf dem internationalen Markt noch weiter geschärft werden können.

Tania Reichert-Facilides ist Geschäftsführerin von animation germany, Mitglied des Vorstands der Produzentenallianz-Sektion Animation und Geschäftsführerin der Freebird Pictures GmbH & Co. KG

www.animationgermany.de

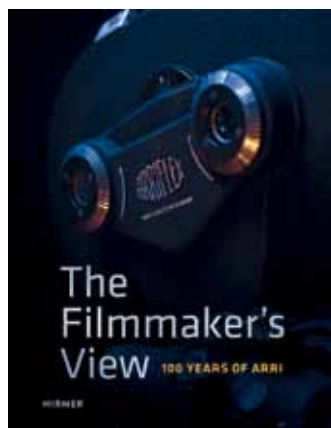
appealing image reproduction, achieved through close collaboration with filmmakers, ARRI's Alexa cameras were among the first digital cameras widely adopted by cinematographers.“ Vielleicht hat sich die Academy aber auch nur die Oscar-Gewinner in der Kamera-Kategorie seit 2010 angesehen: „Hugo“ (2011, Robert Richardson), „Life of Pi“ (2012, Claudio Miranda), „Gravity“ (2013, Emmanuel Lubezki), „Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)“ (2014, Emmanuel Lubezki) und „The Revenant“ (2015, Emmanuel Lubezki) wurden alle mit der Alexa „gefilmt“. Und dass Linus Sandgren für den 2016er Gewinner „La La Land“ eine klassische 35-mm-Panavision-Konfiguration benutzt hat, ist wohl nur der Tatsache geschuldet, dass der Film auch technisch pure Hollywood-Nostalgie repräsentieren sollte.

Eine Erfolgsgeschichte also. Begonnen hat sie 1917, als die beiden Schulfreunde August Arnold und Robert Richter – beide noch Teenager – sich in einem kleinen Schuhmacherladen in der Münchener Türkenstraße mit einer Film-Kopiermaschine, die sie technisch entscheidend verbessert hatten, selbständig gemacht haben. Der Name der jungen Firma: Arnold & Richter. Gut vernetzt in der Münchener Filmszene verkauften sie weitere Kopiermaschinen und lernten im Weiß-Blau-Studio die damals gebräuchliche Lichttechnik kennen. Ab 1918 drehten sie eigene Filme – über 100 –, verkauften weiter ihre verbesserten Kopiermaschinen und vermieteten ihr Equipment. 1924 entwickelten sie ihre erste eigene Kamera, die Kinarrri 35, und begannen, Scheinwerfer und Generatoren herzustellen. Filmkopien, Kamera, Licht und Ausrüstung – alles selbstredend technisch innovativ – zur Miete und zum Verkauf, bildeten kaum 10 Jahre nach Firmengründung das Kerngeschäft.

Heute hat die Arnold & Richter Cine Technik AG, wie ARRI mit vollem Namen heißt, 1300 Mitarbeiter in Europa, Nord- und Südamerika, Asien und Australien. Die Unterneh-

mensgruppe teilt sich in die Geschäftsbereiche Camera Systems, Lighting, Media, Rental und Medical auf und ist darüber hinaus integrierter Mediendienstleister in der Postproduktion und im Kamera-, Licht- und Bühnenverleih.

Zum 100. Jubiläum wurde auf der Website www.100.arri.com eine sehr gelungene Multimedia-Strecke eingerichtet und ein knapp zwei Kiloschweres Prachtbuch herausgegeben. *The Filmmaker's View: 100 Years of ARRI* versammelt über 100 Interviews mit Regisseuren, Kameraleuten, Beleuchtern, Historikern, Produzenten und Erfindern – von Thierry Arbogast bis Marek Żydowicz –, die natürlich auch über ARRI sprechen, vor allem aber über das Filmemachen, das wohl wie keine zweite Kunstform von verschiedensten Aspekten der Technik abhängig ist. Besonders schön bringt dies Judith Kaufmann (u.a. Deutscher Kamerapreis für „Scherbentanz“ und „Die Fremde“) auf den Punkt, die sagt, für sie sei Film immer ein Synonym von ARRI gewesen: „Man entwickelt eine Beziehung zu den Geräten; diese Kameras waren meine Helden. All die wunderschönen Oberflächen, die Verschlüsse – zu all den Einzelteilen einer Kamera, die man in- und auswendig kennt, empfindet man eine sinnliche Beziehung. Als Kamerafrau hat mich dies immer mit einer Mischung aus Magie und Hochachtung erfüllt.“



The Filmmaker's View: 100 Years of ARRI. Hirmer, München 2017. 264 Seiten, 226 Abbildungen, ISBN 978-3-7774-2857-4

Nein = Nein

Ein Nein ist ein Nein – auch bei Film- und Fernsehproduktionen!“ Aus Anlass der Enthüllungen zu Harvey Weinstein und weiterer vor und hinter der Kamera stehender Exponenten der Filmwirtschaft erklärt Alexander Thies, Vorsitzender des Gesamtvorstandes der Produzentenallianz: „Sexuelle Belästigungen und Übergriffe können – gleich ob gegen Frauen oder Männer gerichtet – in der Produktion nicht geduldet werden. Der Respekt vor der Würde jedes Menschen ist die Grundlage unseres Verständnisses gemeinsamen künstlerischen Schaffens. Die Ausnutzung von tatsächlichen oder angenommenen Machtpositionen zur Erreichung sexueller Ziele ist widerwärtig und zerstört das für die Erbringung kreativer Leistungen so wichtige angstfreie Umfeld. Die Produktionsunternehmen trifft hier auch eine organisatorische Verantwortung, entsprechenden Vorwürfen und Gerüchten umgehend und konsequent nachzugehen und den Betroffenen Hilfestellung zu gewähren. Wegschauen und Schweigen lösen die Probleme nicht; durch eine passive Haltung in Form von Untätigkeit wird bestehendem Recht die Geltung genommen und weiterem Fehlverhalten Vorschub geleistet.“

Sehr viele Mitglieder der Allianz haben schon 2010 die Charta der Vielfalt unterzeichnet. Darin verpflichteten sie sich, „eine Organisationskultur zu pflegen, die von gegenseitigem Respekt und Wertschätzung jeder und jedes Einzelnen geprägt ist“, und die Voraussetzungen dafür zu schaffen, „dass Vorgesetzte wie Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter diese Werte erkennen, teilen und leben.“ Ausdrücklich betont wurde schon damals, dass dabei den Führungskräften bzw. Vorgesetzten eine besondere Verpflichtung zukommt. Dies gilt in gleicher Weise für die Anerkennung und den Schutz der sexuellen Integrität aller in und für die Produktionsunternehmen tätigen Mitarbeiter.



Oben: Myriam Zschage, Tobias Grimm, Tony Petersen, Thilo Rieg und Martin Wolff mit den Förderpreisgegewinnern Falk Poetz (3. v. l.) und Miguel Schmid & Magali Herzog (4. u. 5. v. l.) / Links: Tim Beblo, Alexander de Lukowicz mit einem Speed-Recruiting-Teilnehmer



REGIE-FÖRDERPREIS 2017 DER DEUTSCHEN WERBEFILMAKADEMIE

Zwei Regie-Ideen setzen sich durch

Erster Doppelsieg und erstmals eine Regisseurin unter den Gewinnern / TWF und WerbeWeischer verdoppeln die Budgets

Beim diesjährigen Förderpreis der Deutschen Werbefilmakademie DWA gab es am 12. Oktober zum ersten Mal in der fünfjährigen Geschichte dieser Auszeichnung zwei Regie-Ideen, die den ersten Preis gewonnen haben und mit jeweils 20.000 Euro Produktions-Budget sowie je 15.000 Euro Media-Etat ausgezeichnet wurden.

Die Jury, bestehend aus dem Kreativen Tobias Grimm von

BBDO Berlin, Regisseur Jan Bonny, Producer Nils Schwemer von Iconoclast Berlin und Postproducerin Claudia Mina von PIRATES 'N PARADISE, kürte die Regie-Ideen „Die Zukunft gehört allen“ (für Opel Insignia) von Falk Poetz sowie „Ich bin ein Ultra“ (für Always Ultra) von Miguel Schmid & Magali Herzog zu den Siegern. Die drei Nachwuchstalente haben nun fünf Monate Zeit, ihre Konzepte umzusetzen, unter-

stützt von Mitgliedern der Sektion Werbung in der Produzentenallianz, die mittlerweile 76 deutsche Produktionsfirmen umfasst. Beim Deutschen Werbefilmpreis 2018 werden die Filme dann erstmals öffentlich gezeigt.

„Es ist schön zu sehen, dass die Beiträge dieses Jahr nochmal ein gutes Stück hochwertiger und vielversprechender waren als in den vergangenen Jahren – das lässt sehr für den



Rechts: Moderatorin Maria Alexandra Jeszke führt in die Pitches des DWA-Förderpreises ein / Deliah Wiepking, Myriam Zschage und Tony Petersen bei der Laudatio auf das neue DWA-Ehrenmitglied Paula Bergner / Hochspannung bei Förderpreiskandidaten / Paula Bergner / Lilli von Ottingen, Fabian Heine verabschieden Speed-Recruiting-Teilnehmer / Unten: Die Förderpreis-Jury: Nils Schwemer, Claudia Mina, Tobias Grimm und Jan Bonny



deutschen Regienachwuchs hoffen!“, so Tony Petersen, Vorstand der Sektion Werbung in der Produzentenallianz, über die Gewinner 2017. „Und dass wir mit der überzeugenden Magali Herzog erstmals eine Frau mit dem Förderpreis der DWA auszeichnen konnten, empfinde ich als echten Meilenstein!“

Rund 90 Gäste erlebten im „Pferdestall“ der Markenfilm Crossing den Live-Pitch der Nachwuchsregisseure: Neben den Gewinnern überzeugten Dennis Gleis, Benjamin Pfohl, Tim Freudenthal, Katja Oortman, Dinko Draganovic, Gaullo, Hanna Seidel und Christine Duttlinger in jeweils siebenminütigen Pitches.

Die vier Juroren wurden sich wegen der hohen Qualität der Beiträge nicht einig, wer zum alleinigen Gewinner ausgerufen werden könnte. Die TWF Fördergesellschaft Werbefilm, die den Award dotiert, sprang ein und verdoppelte kurzerhand das Produktionsbudget,



so dass für die beiden Gewinner-Ideen jeweils 20.000 Euro bereitgestellt werden können, wie TWF-Vorstand Martin Wolff live auf der Bühne eröffnete. Auch WerbeWeischer zog mit und stellt das doppelte Media-Budget zur Verfügung, so dass jeder der Gewinner-Filme sich über Schaltungen in Höhe von 15.000 Euro in Fleb-Be-Kinos freuen darf.

Im Beisein von rund hundert Produzenten, Kreativen, Stif-

tern und natürlich den Finalisten wurden die Sieger abends bei einem Gala-Diner bei Kitchen Guerilla im Basecamp Hamburg ausgezeichnet und bis in die frühen Morgenstunden kräftig gefeiert.

Speedrecruiting der DWA 2017

Am selben Tag wie der Förderpreis, nachdem die elf Nominierten am Vormittag ihre Pit-

ches der Jury und dem Publikum präsentierten, trafen sich Produktionsfirmen und Nachwuchskreative zum DWA-Speed-Recruiting der Deutschen Werbefilmakademie. 18 Mitgliedsfirmen und 18 ausgewählte Bewerber lernten sich in 5-minütigen Vorstellungsgesprächen kennen. Im Anschluss zeigten sich alle Beteiligten zufrieden über die Möglichkeit, zukünftig zusammen zu arbeiten.



Hülya Israel, Dozentin für das Modul Medienmärkte, mit den Volontären vom E!Volo III in Berlin

BEWERBUNGSPHASE FÜR DIE PRODUKTIONS-VOLONTARIATE 2018 LÄUFT NOCH

Neues Jahr, neue Chance

Nach dem Volo ist vor dem Volo: Im August und September haben die Abschlussprüfungen der diesjährigen Seminarreihen der Film- und Fernsehproduktions-Volontariate stattgefunden, und nun stehen die Türen offen für die nächsten Bewerber.

Mit dem Volontariat ergeben sich viele Möglichkeiten

Wer ein Volontariat bei der PAIQ absolviert, hat im Anschluss viele Perspektiven: „Es gibt unglaublich viele Möglichkeiten, wie ich mich nach dem Volontariat weiterentwickeln kann – ob bei Produktionsfirmen, in einem Sender oder als Freie, ob als Producerin, als Produzentin, als Autorin oder etwas ganz anderes. Die Grenzen zwischen den Berufen sind fließend und durch das Volontariat habe ich umfassende Einblicke und Eindrücke in die unterschiedlichsten Bereiche rund um die Produktion von Film- und Fernsehhalten erlangt“, so Roberta Ahlers, BROADVIEW TV-Volontärin im

2. Jahrgang des Volontariats für Audiovisuelle Produktion in Berlin.

Ganzheitliches Spektrum und inspirierende Dozenten

Die modulare Seminarreihe zum Ausbildungsprogramm vermittelt den Volontären umfangreiche Kompetenzen in allen Bereichen audiovisueller Produktionen: vom Development über die Finanzierung und Herstellung bis hin zur Postproduktion und Verwertung. Auch in diesem Jahr gaben gestandene Medienprofis und Branchenexperten wie „Unter dir die Stadt“-Regisseur Christoph Hochhäusler, Autor und Drehbuchberater Roland Zag oder Medienrechtsexperte Dr. Andreas Bareiss ihr Wissen an den Nachwuchs weiter und haben mit ihrer Leidenschaft für ihr Metier die Volontäre inspiriert:

„Für mich gab es zwei Highlights: dass Seminar zum Arbeits- und Tarifrecht von Dr. Bernd Joch, der es wirklich versteht, eine bisweilen tro-

ckene Thematik packend und greifbar zu vermitteln. Und das Seminar Green Productions von Philip Gassmann, als eine engagierte und augenöffnende Auseinandersetzung mit der Branche, bei der Mittel und Wege zu einer zeitgemäßen und nachhaltigen Art der Filmproduktion aufgezeigt werden“, resümiert Helge Pries, AV!Volontär bei EMBASSY OF DREAMS in München.

„Mich persönlich haben am meisten die Dozenten Mario Giordano (Drehbuch) und Daniel Chour (Art Direction) beeindruckt, die mit ihrer Leidenschaft und Herangehensweise Inhalte überragend vermitteln konnten. Mein beruflicher Horizont wurde v.a. durch den Filmverleih-Experten Prof. Jürgen Fabritius und Aufnahmeleiterin Anna Hüser erweitert“, so Valentina Schneck, Volontärin bei Berlin Producers.

Bewerbung und Kosten

Für Interessenten mit Erfahrung und Leidenschaft für die Produktion audiovisueller In-

halte sind unsere Volontariatsprogramme ideal für den professionellen praktischen Einstieg in die Branche. Den Produktionsunternehmen bieten die auf die Branche zugeschnittenen „on the job“-Programme die Möglichkeit, qualifizierten Nachwuchs intern aufzubauen und zu fördern.

Für das Produktions-Volontariat der PAIQ bewerben sich üblicherweise der potenzielle Volontär und das Produktionsunternehmen, bei dem der praktische Ausbildungsteil absolviert wird, gemeinsam. Die Teilnahmegebühren pro Volontär in Höhe von 2.640,00 € für Produzentenallianz-Mitglieder werden in der Regel vom Produktionsunternehmen übernommen. Das Programm steht auch Nicht-Mitgliedern der Produzentenallianz offen, welche einen Aufpreis zahlen.

Noch keine Stelle bzw. keinen passenden Kandidaten in Aussicht? Über die Volo-Börse der PAIQ können Unternehmen Stellenangebote schalten und Bewerber sich mit einem Gesuch präsentieren:

www.pa-iq.de/jobs

- Bewerbungen für die neuen Jahrgänge, die ab Juni 2018 starten, werden noch bis zum 31. Januar entgegengenommen!
- Weitere Informationen zu den Volontariatsprogrammen der PAIQ und den Bewerbungsmodalitäten finden Sie unter www.pa-iq.de.
- Ansprechpartnerin: Juliane Müller, 030 206 70 88-30, juliane.mueller@produzentenallianz.de

Die PAIQ Produzentenallianz Initiative für Qualifikation engagiert sich für die Nachwuchsförderung, Aus- und Weiterbildung im Bereich audiovisuelle Produktion. Sie konzipiert, organisiert und veranstaltet Seminarreihen im Rahmen von Volontariatsprogrammen für die Produktion von fiktionalen und non-fiktionalen Programmen für Fernsehen, Kino und Werbung.

Zum Tode von Dr. Norbert Kückelmann (1930–2017)

von Eberhard Junkersdorf

Die Nachricht vom Tode meines Freundes, Kollegen und langjährigen Wegbegleiters hat mich betroffen gemacht. Norbert Kückelmann war ein wundervoller Mensch – und jemand, der sich persönlich wie auch von seinen Fähigkeiten her nur schwer in eine Schablone pressen ließ. Er war promovierter Jurist, Schriftsteller, Drehbuchautor (häufig mit seiner Frau Dagmar Kekulé), Regisseur und Produzent in einem.

In seinem „erlernten“ Beruf als erfolgreicher Strafverteidiger, der er über zwei Jahrzehnte lang war, verstand er es wie kaum ein Zweiter, seine Sachargumente in dermaßen geschliffene Sätze zu bringen, dass es für andere eine stete Herausforderung war, darauf Gegenargumente vorzubringen.

Seine Liebe zum Film hatte Norbert Kückelmann allerdings schon in jungen Jahren entdeckt. Als Student verfasste er für den Bayerischen Rundfunk Filmkritiken – verknüpft mit einer solchen Leidenschaft und Fachwissen, dass es eigentlich nur eine Frage der Zeit sein konnte, bis er sich intensiver mit dem Medium beschäftigten und dann auch irgendwann eigene Filme machen würde. Sein Debutfilm „Die Sachverständigen“ im Jahre 1973 wurde prompt als Wettbewerbsfilm zu den Filmfestspielen nach Berlin eingeladen – wo er auf Anhieb den Silbernen Bären gewann und auch mit dem Deutschen Filmpreis ausgezeichnet wurde. Sechs Jahre später entstand zunächst „Die letzten Jahre der Kindheit“ und 1984 „Morgen in Alabama“ mit Maximilian Schell in der Hauptrolle – für den er abermals den Silbernen Bären der Berlinale erhielt. Seine insgesamt zehn Werke, die zwischen 1973 und 2002 uraufgeführt wurden oder ins Fernsehen kamen, waren ebenso anspruchsvoll wie berührend und wurden mehrfach ausgezeichnet. Viel früher schon, im Jahre 1965,



war er zusammen mit Alexander Kluge und Hans Rolf Strobel Gründungsmitglied des Kuratoriums Junger Deutscher Film – eine Institution, die auch heute noch junge Filmemacher unterstützt und längst fester Bestandteil der deutschen Filmlandschaft geworden ist.

Mit seinen Filmen bildete Norbert Kückelmann oft und gerne ein tiefgründiges Ebenbild deutscher Realität ab. Sie beruhten fast immer auf authentischen Fällen und Vorgängen, mit denen er Wirklichkeit darstellte, um Wahrheit zu finden. Beileibe keine leichte Kost, mit denen er die Menschen im Kino und später auch im Fernsehen konfrontiert hat.

Natürlich kannten wir uns schon aus der Münchener Filmszene. Richtig kennen – und schätzen – lernten wir uns aber erst Anfang der 1980er Jahre, von 1981 bis 2003 war

er mein Stellvertreter im FFA-Verwaltungsrat, seit 1995 auch Vorsitzender der FFA-Richtlinienkommission. Erfolgreich haben wir beide damals auch gemeinsam mit Margarete Evers, Geschäftsführerin des Verbandes Neuer Deutscher Spielfilmproduzenten, auf filmpolitischer Ebene für die Rechte unseres Berufsstandes gekämpft: Nach mehr als zweijährigen Verhandlungen gelang es uns nicht zuletzt dank der Beharrlichkeit von Norbert Kückelmann, die Rechteübertragung bei Koproduktionen mit den Fernsehanstalten auf fünf Jahre zu begrenzen. Damals ein Meilenstein für uns Produzenten! Norbert war und blieb ein Verfechter für die Rechte der Produzenten – und stets ein streitbarer Geist, wenn es um Wahrheit und Gerechtigkeit ging.

Ich erinnere mich aber auch an einen Menschen, der auf

jede Situation schlagfertig, humorvoll und galant die passende Antwort wusste. Im Jahre 1986, als Mitglied der Berlinale-Jury, hatte Norbert Kückelmann die ablehnende Haltung der Jury-Präsidentin Gina Lollobrigida gegenüber dem deutschen Wettbewerbsbeitrag „Stammheim“ mitbekommen, die mit dieser Zustandsbeschreibung jüngster deutscher Geschichte nichts anfangen konnte und ihn deshalb nicht mit dem Goldenen Bären auszeichnen wollte. Als sie kurz darauf zwei Deutsche Schäferhunde geschenkt bekam, die sie mit nach Italien nahm, aber noch nicht wusste, wie sie die beiden nennen sollte, meinte Norbert nur trocken zu ihr: „Nennen Sie den einen doch Bader und die andere Meinhof!“...

Ich denke aber auch zurück an unzählige

Samstage, die wir bei gutem Essen und gutem Wein in der Küche seiner Kanzlei in der Franz-Josef-Straße damit verbracht haben, an dem Drehbuch für „Die Furchtlosen Vier“ zu feilen. Das Thema um die Geschichte der Bremer Stadtmusikanten hatte Norbert an mich herangetragen – und am Ende dafür gesorgt, dass ich mich sogar breitschlagen ließ, den Film zu inszenieren und auch zu produzieren. Norbert besaß nicht nur eine enorme Überzeugungskraft, sondern er beherrschte auch die Kunst der Überredung – wenn es der Sache, seiner Sache, förderlich war.

Norbert Kückelmann hat sich um den deutschen Film verdient gemacht.

Endlich begrenzt ist unser aller Leben, doch unendlich bleibt die Erinnerung – an einen langjährigen Wegbegleiter und großartigen Menschen!

Seit dem letzten Magazin vom August 2017 sind der Produzentenallianz sieben weitere Unternehmen beigetreten:

- **Forward Filmproduktion GmbH & Co. KG**, Sörup
- **Koryphäen Film GmbH**, Herxheim
- **LOOKS Medienproduktionen GmbH**, Leipzig
- **made in munich content & films GmbH**, München
- **pellybay gmbh**, Hamburg
- **Saltwater Films GmbH & Co. KG**, Düsseldorf
- **Taylor James GmbH**, Berlin

Mit 252 Mitgliedern hat die Produzentenallianz im Dezember 2017 einen neuen Mitgliederhöchststand seit ihrer Gründung mit etwa 80 Unternehmen im März 2008.

Produzentenallianz-Steuerrechtsworkshop

Am 29. September 2017 fand in Berlin ein weiterer Produzentenallianz-Steuerrechtsworkshop statt. Diesmal ging unter anderem um die Themen Gewerbesteuerliche Hinzurechnung von Miet- und Pachtzinsen, Besteuerung von Co-Produktionen, Abzugssteuern bei Auslandslizenzen, § 50a EStG. Die zahlreichen Teilnehmer haben auch anschließend die Gelegenheit zum intensiven Austausch genutzt

IMPRESSUM

Produzentenallianz – Magazin der Allianz Deutscher Produzenten – Film & Fernsehen e.V.

Kronenstraße 3, 10117 Berlin
Telefon: 030-206 70 88 0
Fax: 030-206 70 88 44

Redaktion: Oliver Castendyk (ViSDP), Jens Steinbrenner

Soweit nicht anders vermerkt, stehen die Texte des Produzentenallianz-Magazins unter der Creative-Commons-Lizenz BY www.creativecommons.org

Anmerkungen, Anzeigenanfragen, Bestellungen, Leserbriefe, Veranstaltungshinweise und sonstige Hinweise bitte an magazin@produzentenallianz.de



MDR/Katharina Nagler

2. ARD-PROGRAMMWERKSTATT ZUR ZUKUNFT DOKUMENTARISCHER PRODUKTIONEN

„Auch kritische Fragen werden offen angesprochen“

Rund 160 Produzentinnen und Produzenten sowie Redakteurinnen und Redakteure von ARD und arte haben bei der zweiten ARD-Programmwerkstatt am 1. November in Leipzig über Entwicklungen und Herausforderungen bei dokumentarischen Formaten diskutiert. In vier Workshops widmeten sich die Macherinnen und Macher Themen wie digitalem Content und Produktionsstrukturen im Wissensbereich, Finanzierungsfragen, Stoffentwicklung, dem Umgang mit investigativen Recherchen und damit verbundenen juristischen Risiken sowie dem langen Dokumentarfilm.

Nach einer ersten erfolgreichen Programmwerkstatt im Jahr 2016 stand auch 2017 der themenbezogene Austausch im Mittelpunkt der Veranstaltung. Die Themen wurden gemeinsam mit Vertretern der Produzentenseite, insbesondere der AG DOK und der Produzentenallianz-Sektion Dokumentation, erarbeitet.

„Auch die 2. ARD-Programmwerkstatt hat gezeigt, dass wir diesen regelmäßigen Dialog zwischen den Machern, zwischen den Redaktionen und den Produzenten brauchen“, so die Gastgeberin, ARD-Vorsitzenden und Filmintendantin Karola Wille. „Gerade in der

heutigen Zeit ist es wichtig, dass wir uns treffen und miteinander darüber diskutieren, wie wichtige gesellschaftliche Themen am besten vom öffentlich-rechtlichen Rundfunk dargestellt und vermittelt werden können und wie wir unseren freien öffentlich-rechtlichen Rundfunk auch für künftige Generationen bewahren und zeitgemäß fortentwickeln“.

„Der besondere Reiz dieser Programmwerkstatt ist der intensive fachbezogene Austausch zwischen den Produzentinnen und Produzenten und den Programmgestaltern in den Sendern“, sagte Dagmar Biller, die Vorsitzende der Produzentenallianz-Sektion Dokumentation. „Auch kritische Fragen werden offen angesprochen, und wir sind optimistisch, dass diese Punkte auch innerhalb der ARD diskutiert und konstruktive Lösungen gesucht werden. Daher freuen wir uns sehr auf die Fortsetzung im nächsten Jahr.“

„Die Programmwerkstatt ist für Produzenten und Regisseure eine ausgezeichnete Gelegenheit, sich mit Redakteuren intensiv auf Augenhöhe auszutauschen“ meinten die AG DOK-Vertreter Susanne Stenner, Elisabeth Mayer und Thorolf Lipp. „Besonders erfreulich ist für uns die Tatsache,

dass die Veranstaltung auf wachsenden Zuspruch innerhalb der ARD-Vertreter stößt. So gingen am Ende rund 40 konkrete Vorschläge aus den Panels hervor. U.a. aus dem Bereich digitale Strategien, Stoffentwicklung, Ökonomie, Finanzierung und Compliance-Fragen. Das macht deutlich, dass wir gemeinsam enorm kreativ und innovativ sind und anstehende Herausforderungen nur gemeinsam lösen können. Der notwendige Umbau der ARD zu einem föderalen Medienverbund mit crossmedialen Auspielwegen ist für alle eine Chance. Gemessen an ihrer Bedeutung für den Programmauftrag als auch was ihre Beliebtheit beim Zuschauer anbelangt, werden derzeit vor allem mittellange und lange dokumentarische Produktionen deutlich schlechter ausgestattet als andere Programmbereiche. Deshalb sehen wir in der Behandlung dieser Fragen auch im Rahmen von Strukturreformen eine wesentliche Aufgabe für die Zukunft.“

Die nächste Programmwerkstatt wird auf Einladung der ARD-Filmintendantin Karola Wille 2018 wieder im Rahmen des Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm stattfinden.

PRODUZENTENALLIANZ-TERMINE 2018

Deutscher Produzententag 2018

Donnerstag, 15. Februar, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Leibniz-Saal, Eingang Markgrafenstraße 3, 10117 Berlin

Auftaktempfang zur 68. Berlinale

Donnerstag, 15. Februar, Haus der Commerzbank, Pariser Platz 1, 10117 Berlin

Carl Laemmle Produzentenpreis 2018

Freitag, 16. März, Schloss Großlaupheim, Claus-Graf-Stauffenberg-Straße 15, 88471 Laupheim

Deutscher Werbefilmpreis 2018

Freitag, 23. März, Kampnagel, Jarrestraße 20, 22303 Hamburg

10. Gesamt-Jahresmitgliederversammlung

Donnerstag, 7. Juni, Deutsche Kinemathek, 4. Stock, Potsdamer Straße 2, 10785 Berlin

Produzentenfest 2018

Donnerstag, 7. Juni, Restaurant Auster, John-Foster-Dulles-Allee 10, 10557 Berlin

SPIO-Titelregister

Die SPIO hat ihr Online-Titelregister modernisiert. Auf der Homepage steht jetzt eine Liste der Neueintragungen der letzten 14 Tage mit dem Namen des Registrierenden und

eine komfortable Suchmaske, in der nach Titeln und Firmen gesucht werden kann.

Mit der Eintragung kann ein Prioritätsnachweis in Form einer Titelschutzanzeige erlangt werden. Neben der Eintragung eines Filmtitels recherchiert



obs/ZDF/Christiane Pausch

International Emmy Award in der Kategorie „Short-Form-Serie“ für die Polyphon-Produktion „Familie Braun“: Vincent Krüger, Nomie Lane Tucker und Edin Hasanovic

die SPIO in ihren umfangreichen Datenbanken (Titelregister-Datenbank, FSK-Film-datenbank, TV-Datenbank), welche Filme unter dem entsprechenden Titel in der Vergangenheit in Deutschland veröffentlicht wurden.

www.titelregister.de

Personalien

Die Produzentenallianz gratuliert ...

Lisa Heiland, bis Herbst 2014 Vorstands- und Grundsatzre-

ferentin der Produzentenallianz, die zum 1. Februar 2018 die Leitung Personalentwicklung mit Schwerpunkt Führungskräftenachwuchs der Bavaria Film Gruppe übernimmt,

Johannes Kreile, der im Dezember als Vorsitzender des Richtlinienausschusses der Filmförderungsanstalt bestätigt wurde, und

Katharina Rinderle und **Uli Aselmann,** die Ende November erstmals bzw. erneut in den Beirat von German Films berufen wurden.



„Ein Freund, ein guter Freund ...“
DIE PRODUZENTENALLIANZ GRATULIERT
DER UFA ZUM 100. JUBILÄUM.

Die 100-Jahre-UFA-Glückwunschanzeige der Produzentenallianz aus der *Blickpunkt:Film*-Sonderausgabe vom 15. September

MITGLIEDER SPAREN BIS ZU 70 % BEI ÜBER 100 SERVICEPARTNERN

AIRLINES // HOTEL // MIETWAGEN // KURIERDIENSTE // BÜROMATERIAL // KAMERATECHNIK
MAGAZINE // AUSSTATTUNG // FOOTAGE- & BILDDATENBANKEN // PRODUKTIONSMUSIK
VERSICHERUNGEN // VERANSTALTUNGEN // GAGENABRECHNUNG // LOGISTIK // TRAVELPARTNER
CATERING // TECHNIKVERLEIH // POSTPRODUKTIONEN // SOFT- & HARDWARE // LOCATIONS
SERVICELEISTUNGEN BEI PRODUKTIONEN ...

Ein kostenloser Service der Produzentenallianz Services
Login anfordern: office@produzentenallianz-services.de

www.produzentenallianz-services.de

