

Sand im Getriebe

Autor(en): **Pinkus, Gertrud / Waldner, Judith**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **45 (1993)**

Heft 1

PDF erstellt am: **20.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931870>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Sand im Getriebe

GESPRÄCH MIT GERTRUD PINKUS ÜBER DIE HEUTE ÜBLICHEN KOPRODUKTIONSVERTRÄGE UND DEREN UNGENÜGEN.

Judith Waldner

Nach dem EWR-Nein wird es wohl schwieriger, ausländische Koproduzenten zu finden.

Bis anhin stellte sich in erster Linie die Frage, ob die Film-Story auch für das Publikum in anderen Ländern nachvollziehbar ist. Je kulturell geschlossener, spezieller der Stoff, desto stimmiger und verbindlicher ist er für ein internationales Publikum, das ja wiederum eine eigene kulturelle Geschlossenheit seiner Region kennt und deshalb abstrahieren kann. In Deutschland oder Frankreich ist der wirtschaftliche Effekt für die Produktion eines Films viel wichtiger als in der Schweiz. Wir haben hier, da es keine Filmwirtschaft gibt, immer noch eine Filmkultur wie in den sechziger oder siebziger Jahren. Allerdings ist ganz klar, dass ein Film mit einem grösseren Budget nur in Zusammenarbeit mit ausländischen Produktionspartnern realisierbar ist...

Ihr Film «Anna Göldin, letzte Hexe» wurde von der Schweiz, Deutschland und Frankreich produziert.

Die Voraussetzungen waren ideal, obwohl rund 60 Prozent des Geldes aus dem Ausland, aus Frankreich und Deutschland und von EURIMAGE, kamen. Während den Dreharbeiten gab es keinen Eingriff in künstlerische Entscheidungen. Zur Endfertigung ging der Film nach München - eine Bedingung der bayerische Filmförderung. Kaum war das belichtete Material dort, entschied die deutsche Produzentin, dass der Film ohne mich geschnitten, dass die ganze Endfertigung möglichst schnell und billig abgeschlossen werde. Eine Diskussion über künstlerische Aspekte hat sie mit uns nicht geführt. Wir konnten uns vor Schreck gar nicht recht orientieren, was eigentlich los war. Der Grund lag, wie bei solchen Konflikten immer, im Finanziellen. Die deutsche Produktionsfirma war aus anderen Projekten dermassen verschuldet, dass sie vor dem Bankrott stand und sich mit der Produktion meines Films zu sanieren hoffte. Die Gelder aus der Schweiz hätten laut Vertrag für die Schweizer Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter aufgewendet werden sollen, die deutsche Seite hat sie heimlich nach Deutschland überwiesen und in der Schweiz 500'000 Franken Schulden hinterlassen. Gewusst hat davon vorerst niemand etwas, da die ausführende Produktionsfirma in Deutschland war und damit die Entscheidungen dort gefällt werden konnten und wurden.

Wie gingen Sie dagegen vor?

Ich musste klagen, um am Schnitt mitarbeiten zu können. Allerdings ist der Gerichtsstand immer derjenige des Klägers, in dem Fall also in der Schweiz. Hätte ich in der Schweiz gewohnt, wäre

der Film für mich verloren gewesen, denn die Gesetze sind nicht europäisch koordiniert. Ich konnte letztlich nur beim Film bleiben, weil ich meinen Wohnsitz in Frankfurt am Main habe und die deutschen Gesetze anwendbar waren. Was die Schulden der deutschen Produktionsfirma in der Schweiz betrifft, ist ein noch nicht abgeschlossener Prozess im Gang.

Welche Art von Vertrag hatten Sie?

Wir hatten einen guten Vertrag, einen ganz normalen, üblichen Koproduktionsvertrag, der international abgesichert war. Die heute üblichen Verträge sind jedoch ungenügend, so muss das Drehbuch, d.h. jede mögliche Abweichung davon, äusserst detailliert geregelt werden. Ebenso die Kalkulation. Ich habe die kräfteverschleissende Erfahrung gemacht, dass sonst Abweichungen einfach diktiert werden können. Auch wenn gegenwärtig unklar ist, wie es in Sachen Koproduktionen mit dem Ausland weitergeht: Wenn es weitergeht, müssen die bilateralen Verträge dringend besser koordiniert werden. In unserem Interesse, den je mehr wir uns isolieren oder Angst haben davor, dass internationale Verträge Eingriffe in unser Schaffen mit sich bringen, desto schlechter sind unsere Möglichkeiten.

War Ihr Fall ein Einzelfall?

Ich bin im deutschen Regieverband, und nach Gesprächen mit deutschen Kolleginnen und Kollegen musste ich feststellen, dass solche Vorkommnisse so selten nicht sind. Denn die Produzenten gehen mehr und mehr dazu über, nicht den Verkauf des fertigen Films in den Vordergrund zu stellen, sondern vor allem während der Produktion selber möglichst viel zu verdienen. ●



Gertrud Pinkus,
Filmemacherin