

Juli 2026

CB

CINEBULLETIN Nr. 558

Zeitschrift und
Plattform der Schweizer
Filmbranche

FOKUS

Stoffentwicklung

Die Phase, in der eine Idee zu einem tragfähigen Filmprojekt ausgearbeitet wird, bündelt viele Kräfte und ist bürokratisch wie kreativ langwierig.

Videokunst

Arbeiten an der Schnittstelle zwischen Bildender Kunst und Film haben in der Schweiz verschiedene Auswertungsfenster.

Locarno

Die Locarno Factory intensiviert ihre Bemühungen und Massnahmen zur Nachwuchsförderung.



Grosse Emotionen.

BESSER ZUSAMMEN.



Tauchen Sie ein in die pulsierende Atmosphäre des **Locarno Film Festival** und der **Rotonda by la Mobiliar**. Die Mobiliar ist Hauptpartnerin des Locarno Film Festival.
mobiliar.ch/locarnofestival

**Gemeinsam für morgen.
Seit 1826.**

die Mobiliar

200 Jahre

Wir stiften Kultur.

SWISSPERFORM unterstützt
kulturelle und soziale Projekte
jährlich mit mehreren Millionen
Franken.

***SWISSPERFORM –
weil Kultur wertvoll ist.***



Schweizerische Kultur-
stiftung für Audiovision

Fondation culturelle pour
l'audiovisuel en Suisse

Fondazione culturale per
il settore audiovisivo in Svizzera
swissperform.ch

suissimage **SSA** société
suisse des
auteurs

Wir vertreten deine Rechte in der Schweiz
und im Ausland.

Hinter jedem
audiovisuellen Werk
stehen Menschen.
Wir schützen ihre
Urheberrechte.

-S.8-

Fokus**Kompetenzzentrum**

Balimage legt ein Konzept für eine umfangreiche und neue Gewichtung der Stoffentwicklung vor.

-S.9-

Fokus**Dokumentarfilm**

Im Dokumentarischen verlangt die Entwicklungsphase viel Eigenleistung.

-S.12-

Fokus**XR**

Erweiterte Realitäten entstehen in Symbiose mit den technologischen Möglichkeiten.

-S.15-

Neue Talente**Marjolaine Perreten**

Die Animationsfilmemacherin zeigt ihren neuesten Kurzfilm in Locarno.

-S.16-

Treffpunkt**Fabien Gaffez**

Ein Gespräch über die Bedeutung von Popkultur und Kino.

-S.19-

Infrastruktur**RTS-Studiokomplex**

In Ecublens steht die neue Produktionsmaschine der RTS.

-S.20-

International**Kelly Reichardt**

Die US-amerikanische Regisseurin verlässt sich auf ein von Freunden getragenes Produktionsmodell.

-S.21-

Auswertung**Videokunst**

In der Schweiz widmen sich verschiedene Festivals spezifisch dem Film an der Schnittstelle zur Bildenden Kunst.

-S.23-

Standpunkt**Standortförderung**

Matthias Michel über eine Stärkung des Standorts Schweiz.

-S.24-

Sud-est**Locarno Factory**

Nachwuchsförderung durch Experimentieren und Austausch.

Wie Stoffe zu Filme werden



© Kenza Wadimoff

Die Entwicklung eines Films braucht Zeit. Im Schweizer Filmschaffen kann diese Phase finanziell unterstützt, begleitet, diskutiert und mitunter sogar durch Weiterbildungen, Förderprogramme oder Kommissionen strukturiert werden. Dennoch bleibt sie schwer fassbar. Denn sie erschöpft sich nicht darin, ein Dossier zu verfassen, eine Absicht zu präzisieren oder die Kriterien eines Förderreglements zu erfüllen. Ein Werk zu entwickeln bedeutet vielmehr, sich in einem noch instabilen Terrain voranzubewegen, in dem ebenso sehr nach einer Form wie nach einer künstlerischen Notwendigkeit gesucht wird.

Viele Projekte sind von Natur aus nicht geradlinig angelegt, weshalb in der Entwicklungsphase das Bedürfnis nach kreativem Spielraum besteht. So wie im Dokumentarfilm, wo nach der Grundidee umfangreiche Recherchen erst die Essenz des Films herauschälen, oder wie im Bereich der neuen Medien und der Nutzung erweiterter Realität, wo das Experimentieren mit den verschiedenen Technologien und laufende Anpassungen konstanter Bestandteil des Arbeitsprozesses sind.

Diese Freiheit ist kein Luxus – sie ist oft entscheidend für die Qualität eines Projekts und dafür, dass es seine eigene Form finden kann. Doch sie stösst auf eine zunehmend restriktive Realität: Um gefördert zu werden, muss ein Projekt bereits

überzeugen, bevor es sich vollständig entfaltet hat. Genau in diesem Spannungsfeld entscheidet sich heute ein grosser Teil der Projektentwicklung – zwischen künstlerischer Intuition und den Vorgaben der Förderinstitutionen, zwischen der langen Zeit des Suchens und Erkundens und dem Takt der Einreichungsfristen. Die eigentliche Frage lautet daher nicht nur, wie viel Zeit oder Geld der Entwicklung zugestanden werden sollte, sondern welchen Raum man dem einräumt, was sich noch nicht vollständig benennen lässt.

Die Stoffentwicklung stehe in der Schweiz zu wenig an zentraler Stelle des Arbeitsprozesses und des Produktionskreislaufs der Branche. Von dieser Prämisse ausgehend, hat der Basler Filmschaffendenverband Balimage ein Konzept für eine umfassende, schweizweite Initiative entwickelt: In Zusammenarbeit mit bereits existierenden Institutionen sollen in den nächsten Jahren mehr und mehr Programme entstehen, die den Austausch und die Weiterbildung von Autoren und Autorinnen in den Vordergrund stellen.

Dass eine stärkere Gewichtung der Stoffentwicklung zu besseren Projekten führt, zeigen zahlreiche internationale Beispiele. Davon kann die Schweiz nur profitieren.

Adrien Kuenzy und Teresa Vena
Chefredaktion

Electric Child

von Simon Jaquemet ©2024 8horses / SRF

Ein weiteres Stück Schweizer Filmkultur.
Entdecken Sie jetzt den Cyber-Thriller auf
Play Suisse.

Für eine Schweiz, die zusammenkommt,
zusammen gestaltet und zusammenhält.

SRG SSR



In den USA startet Alamo Drafthouse das Programm Alamo Exclusives, das ausgewählten unabhängigen Festivalfilmen ohne Vertrieb einen Kinostart ermöglichen soll. Die Initiative reagiert auf eines der wiederkehrenden Probleme des US-amerikanischen unabhängigen Autorenkinos: die fehlende Auswertung im Kino trotz Festivalerfolgen.

Deutschland führt eine Investitionsverpflichtung für Streamingplattformen ein. Der von der Bundesregierung verabschiedete Gesetzentwurf sieht vor, dass VoD-Dienste und bestimmte Fernsehveranstalter mindestens 8 Prozent ihrer in Deutschland erzielten Einnahmen in europäische audiovisuelle Werke reinvestieren müssen. Von dieser Verpflichtung können sie befreit werden, wenn sie bereits freiwillig mindestens 12 Prozent ihrer deutschen Einnahmen in entsprechende Produktionen investieren.

Moritz de Hadeln, der Gründer von Visions du Réel und Leiter internationaler Filmfestivals wie denen in Locarno, Venedig und Berlin, ist Anfang Juli verstorben.

Der Locarno Region Film Fund ist ein neuer Filmförderfonds für die Region. Mit einem Jahresbudget von 60'000 Franken für 2026 und 70'000 Franken für 2027 soll er Filmproduktionen in die Region locken.

Filmemacher Fabrizio Fracassi hat mit Fuel.social eine Onlineplattform entwickelt, auf der sich Interessierte an einem kollaborativen Schreibexperiment beteiligen können.

In «Les Visages de l'IA à l'écran», das im Mai bei den Presses universitaires de Rennes erschienen ist, untersucht Alain Boilat, wie Kino und Science-Fiction-Serien unsere Vorstellungen von Künstlicher Intelligenz geprägt haben. Der Professor für Filmgeschichte und Filmästhetik an der Universität Lausanne stützt sich auf ein umfangreiches Korpus, das auch sehr aktuelle Werke umfasst, um filmische Darstellungen von Technologien und deren Aussagekraft über die Gegenwart zu analysieren.

Das Locarno Film Festival lanciert mit «Red & Black: Hollywood's Blacklist» eine sechsteilige Podcast-Reihe über die Schwarze Liste Hollywoods. Die Serie entsteht im Zusammenhang mit der Retrospektive der diesjährigen Ausgabe des Festivals, die von Ehsan Khoshbakht kuratiert wird, und beleuchtet das Schicksal der «Hollywood Ten» sowie die Auswirkungen der McCarthy-Ära auf das US-amerikanische Kino. Anhand von Tonarchiven, Filmausschnitten und Beiträgen von Experten und Expertinnen zeichnet die Reihe diese Epoche nach.

5 MILLIONEN

MK2 RUFT GEMEINSAM MIT LITA ZU EINER SPENDEN-KAMPAGNE ZUR UMGESTALTUNG DER MK2-BIBLIOTHÈQUE SOWIE ZUR ENERGETISCHEN SANIERUNG SEINER KINOSÄLE AUF. DIE AKTION SOLL BIS ZU 5 MILLIONEN EURO EINBRINGEN – ÜBER STIMMRECHTSLOSE AKTIEN.

Die Mobiliar stiftet erneut den Locarno Kids Award. Neu wird er von einer Jugendjury an einen Film anstatt an eine Persönlichkeit vergeben. Die Jury kommt während des Festivals zusammen und berät über den Gewinnerfilm.

«Kurak» (2025) von Erke Dzhumakmatova erzählt von systematischer Gewalt an Frauen und staatlicher Korruption. Es ist die erste schweizerisch-kirgisische Koproduktion. Sie hat international viele Auszeichnungen gewonnen, darf aber in Kirgisistan selbst nicht gezeigt werden, weil die Zensurbehörde die Auswertungslizenz verweigert.

99.

Die Academy of Motion Picture Arts and Sciences hat ihre Richtlinien zum Einsatz von Künstlicher Intelligenz für die 99. Oscarverleihung präzisiert. In den Schauspielkategorien sind künftig ausschliesslich Darbietungen zulässig, die von Menschen mit deren ausdrücklicher Zustimmung erbracht wurden. Auch Drehbücher müssen vollständig menschlichen Ursprungs sein.

75 Millionen

Google DeepMind und A24 haben eine Forschungspartnerschaft zum Einsatz von KI im Film angekündigt. Laut dem Wall Street Journal will Google rund 75 Millionen US-Dollar in das Studio investieren, erhält dafür jedoch keinen Zugang zum Filmkatalog von A24 zum Training von KI-Modellen.

Der Stoff, aus dem die Erfolge sind

In der Schweiz stehe die Stoffentwicklung zu wenig im Zentrum des Arbeits- und Förderprozesses. Deswegen will Balimage mit der Gründung eines langfristig angelegten Kompetenzzentrums eingreifen: «Story Forum Basel».

Von Teresa Vena

Die Situation sei im ganzen DACH-Raum ähnlich: Es bestehe eine Vielzahl von Massnahmen und Programmen, die Labore für Stoffentwicklung anböten, doch die meisten seien formatbezogen, geografisch gebunden, auf einzelne Projekte ausgelegt und selten mit einer weiterführenden Förderung verbunden. Als Konsequenz daraus fehle es an einer umfassenden Unterstützung dieser ersten Phase des Arbeitsprozesses an einem Film, aber auch am internationalen Austausch, an einer formatübergreifenden genauso wie kunstspartenübergreifenden Herangehensweise und nicht zuletzt an einer festen Einbindung in die Gesamtabläufe der Branche.

Auf Basis dieser Analyse hat Balimage gemeinsam mit dem Deutschen Sebastian Sorg, kreativer Produzent, Berater und eben auch Experte für Förderstrukturen, das Konzept für ein Kompetenzzentrum für Stoffentwicklung erarbeitet, das für

die Schweiz diese Fehlstellen ausgleichen soll. Sorg spricht den bereits existierenden Massnahmen in der Schweiz keineswegs ihre Qualität ab, ganz im Gegenteil hebt er die Bemühungen von, beispielsweise, Focal, Migros Story Lab und La Salle de sport besonders hervor. Mit dem «Story Forum Basel» setzt Balimage auf Zusammenarbeit und will über die nächsten zehn Jahre eine langfristig tragfähige, eingliedernde Struktur aufbauen, die alle Kompetenzen im Bereich Stoffentwicklung vereint.

Ein erstes Pilotprojekt führte Balimage gemeinsam mit La Salle de sport in diesem Juni durch. Eingebunden ins CinEuro-Netzwerk und im Rahmen des Bildrausch-Festivals trafen sich in Basel 44 Autoren und Autorinnen aus Deutschland, Frankreich und der Schweiz, um sich über ihre Stoffideen auszutauschen. «Der Bedarf ist gross», sagt Sebastian Sorg, «und dies für alle Formate und Arbeitsphasen: von der einfachen Idee über die frühe Schreibphase bis zu den ersten Drehbuchentwürfen».

Ermutigt durch diesen Erfolg wird es für Sorg nun vor allem darum gehen, die verschiedenen Akteure und Entscheidungsträger der Branche von der Bedeutung erweiterter Massnahmen im Bereich der Stoffentwicklung zu überzeugen.

Fruchtbare Investitionen

«Es muss der Druck bei Produzenten und Produzentinnen abgebaut werden, möglichst viel produzieren zu müssen», so Sorg. «Nicht aus jedem Stoff muss ein Film entstehen». Vielmehr müsste in möglichst gut ausgearbeitete Stoffe investiert werden. Dabei hilft beispielsweise eine interdisziplinäre Herangehensweise, bei der verschiedene Gewerke früh einbezogen werden. Dazu gehört auch der überregionale und internationale Austausch. Auf diese Weise lassen sich vielversprechende Koproduktionspartnerschaften finden. Aktuelle Studien belegten, dass Stoffe, die mit gezielter Weiterentwicklung entstehen, grössere Realisierungschancen und grössere Erfolge bei Festivals und Auszeichnungen haben. «Die Qualität der Projekte steigt», ist sich Sorg sicher.

Es lohnt sich also nicht nur, mehr Gewicht auf die Stoffentwicklung zu legen, es müsste im Grunde auch klar sein, dass diese Phase die wichtigste des Wertschöpfungskreislaufes der Filmindustrie ist. Entsprechend müsste man auch die Förderstrukturen anpassen. Zum einen könnten, so Sorg, wie in Skandinavien mehr Fördermittel für Autoren und Autorinnen, die in Weiterbildungen und Vernetzung gehen, bereitgestellt werden. Eine andere Möglichkeit ist Produzenten und Produzentinnen gezielter zu unterstützen, wie nach EU-Vorbild mit dem Modell der «Slate»-Förderung, also die Förderung eines Pakets an Projekten. Eine Produktionsfirma reicht, beispielsweise, fünf Stoffe auf einmal ein, für deren Entwicklung sie finanzielle Unterstützung



Im Juni lud Balimage in Zusammenarbeit mit La Salle de sport zu einem internationalen Austausch ein.
© Balimage

Die Realität wartet nicht

zugesprochen bekommt. Dabei besteht die Verpflichtung, nur einen Bruchteil der Projekte zu realisieren.

Balimage will mit ihrer Initiative entscheidende Impulse geben. Bis alle Massnahmen «besser ineinandergreifen» werden, wird es vermutlich aber dauern. Die Co-Leiterin der Sektion Film im Bundesamt für Kultur Nadine Adler-Spiegel ist von der Wichtigkeit der Stoffentwicklungsförderung überzeugt. Als Anreiz in diese Richtung sieht sie, beispielsweise, die Entscheidung des BAK, die zweite Eingabe von Gesuchen bei der Drehbuchentwicklung zu streichen. Für eine Analyse, ob dadurch grundsätzlich besser ausgearbeitete Stoffe eingereicht werden, ist es allerdings noch zu früh. «Wir sehen unseren Schwerpunkt an sich in der Förderung der Herstellung von Filmen», ergänzt Adler-Spiegel, «Stoffentwicklung ist eine Stärke der Regionen». Aus den Instrumenten des BAK seien neben der selektiven Förderung vor allem die «Succès»-Gelder entscheidend für die Entwicklung.

Es wird also an der Branche selbst liegen, ihre Bedürfnisse künftig zu formulieren und durchzusetzen. ■

Professionalisierung

Vor drei Jahren hat der Kanton Graubünden seine Filmförderung grundlegend reformiert. Seitdem ist es möglich, finanzielle Unterstützung für die drei Phasen der Entwicklung, Herstellung und Auswertung zu bekommen. Im Bereich der Stoffentwicklung ergänzen diese Mittel insbesondere die Produktionsstruktur im Bereich des Dokumentarfilms, die zwischen dem regionalen Sender RTR der SRG und den rätoromanischen Autoren und Autorinnen besteht. Während es für kürzere Formate üblich ist, dass Stoffe in Eigenleistung ausgearbeitet werden, können nun für umfangreichere Projekte entsprechende Mittel abgerufen werden. ■ tev

Sie nennt sich Entwicklung: Die Zeit vor Beginn der Dreharbeiten, in der man recherchiert, erste Bilder sammelt, Protagonisten und Protagonistinnen überzeugt und die Form definiert. In der Schweiz gibt es Finanzierungen für diese Phase. Doch im Dokumentarfilm beginnt sie oft schon vor den Förderungen und dauert zuweilen bis in die Produktion hinein.

Von Adrien Kuenzy

Barbara Miller berichtet, dass sie für ihren Film «#Female Pleasure» nach Japan, Kenia, Indien und in die USA reisen musste, um die fünf Frauen zu treffen, die ihre Protagonistinnen werden sollten. Sie hatten sich bereits öffentlich geäußert, doch die Filmemacherin suchte etwas anderes: «Ich wollte Zugang zu den intimsten Aspekten ihres Lebens: ihrer Sexualität, ihrer Intimität, ihren Erfahrungen.» Dazu muss man gemäss Miller «enormes Vertrauen aufbauen». Man muss reisen, zu den Leuten gehen, ihr Umfeld und ihren Alltag teilen, und dies oft mehrmals, bevor sie bereit sind, mitzumachen. In diesem Fall dauerte es ab dem ersten Kontakt über ein Jahr, um das nötige Vertrauen aufzubauen. «Ohne die Protagonistinnen wäre der Film schlicht nicht möglich gewesen.»

Anfangen, aber noch nicht finanziert

Diese Phase nennt sich Entwicklung. In der Schweiz kann sie durch Regionalfonds, automatische oder selektive Förderung, Stipendien und Weiterbildungen unterstützt werden. Im Dokumentarfilm beginnt sie jedoch nicht immer gleichzeitig mit den Finanzierungsmöglichkeiten. Es reicht nicht, sich ein Projekt auszudenken; oft muss man beweisen, dass es bereits begonnen hat.

Joël Jent, ehemaliger Produzent, unter anderem von «Iraqi Odyssey», «Radiograph of a Family» und «Shalom Allah», und Regisseur von «Vivre le piano» und «Rebellion of Memory», sieht darin die Schwierigkeit des Dokumentarfilms: «Der filmische Prozess beginnt bereits in der Entwicklungsphase. Man muss eine Form, eine Sprache finden und eine Beziehung zu den Protagonisten und Protagonistinnen aufbauen.»

Der Grund liegt in der Realität. «Gewisse Situationen oder Ereignisse geschehen zu einem bestimmten Zeitpunkt, und man muss dann vor Ort sein, um sie zu filmen», so Miller. Der Filmemacher Matthias Affolter («Die Pazifistin. Gertrud Woker: eine vergessene

Heldin») formuliert es anders: In der Fiktion kann man auf einen Drehtermin warten; im Dokumentarfilm kann man durch Warten eine Szene verlieren.

Laut Hercli Bundi, Geschäftsführer der Zürcher Filmstiftung, ist die Entwicklungsphase auch ein Experimentierraum. Für ihn zeichnen sich unabhängig produzierte Dokumentarfilme dadurch aus, dass sie komplexe Zusammenhänge sichtbar machen, in die Tiefe gehen und von Fall zu Fall eine besondere filmische Handschrift finden. Dazu braucht es Fachwissen, eine gute Vernetzung und Zeit. Zugleich besteht der Druck, schnell Aufmerksamkeit zu erlangen und ein Thema so zu bewirtschaften oder in Häppchen aufzuteilen, dass das Publikum dranbleibt. Eine Entwicklungsförderung ist daher keine Garantie für eine Herstellung; Produzierende sollen Entwicklungen auch abbrechen können.

Die Filmschaffenden widersprechen dem nicht grundsätzlich, betonen aber, dass ein Abbruch nicht so leicht ist, wenn bereits Personen für den Film verpflichtet wurden. «Wenn man seit Jahren mit Protagonisten und Protagonistinnen arbeitet und viel Zeit und Energie investiert hat, wird es extrem schwierig, ein Projekt aufzugeben», so Affolter. «In der Praxis macht man oft trotz allem weiter.»

In diesem Stadium bedeutet «Entwicklung» mehr als nur ein Dossier. «Wir entwickeln nicht nur eine Idee oder ein Drehbuch. Wir entwickeln zwischenmenschliche Beziehungen», so Jent. Für ein 2014 begonnenes und heute noch laufendes Projekt arbeitet er mit Personen, die mit Gewalttaten, Schuld und Erinnerungen in Verbindung stehen. Hier geht es nicht nur darum, Aussagen zu sammeln, sondern ein Umfeld zu schaffen, um dies überhaupt zu ermöglichen.

Produzentin Susanna Guggenberger von Mira Film zeigt auf, wie unterschiedlich der Ablauf je nach Film sein kann. «Zu Beginn der Entwicklung von «The Beekeeper and his Son» waren wir von einigen Filmaufnahmen eines alten Imkers überzeugt, die die chinesische



Filmstill aus «Rebelión de la memoria» von Joël Jent, befindet sich in der Schnittphase, Fertigstellung Anfang 2027. © Aaron Film, Amazona Producciones, SRF Schweizer Radio und Fernsehen

Filmemacherin Diedie Weng gemacht hatte. Diedie schrieb wenig. Dafür filmte sie umso mehr. Wir halfen ihr dabei, die Bilder in einen Text für ein Dossier zu übersetzen.» Später eröffnete Wengs Umzug nach Lausanne den Zugang zu schweizerischen Förderungen, was zu Beginn niemand errahnen konnte. Bei «Blue Note Records: Beyond the Notes» von Sophie Huber lief es umgekehrt: eine klare Idee, ein definiertes Umfeld, die Unterstützung des Musikverlags, dann die Arbeit rund um Rechte, Zugang und Treffen mit Herbie Hancock, Wayne Shorter oder Don Was. «Wenn man einen Termin erhält, muss man drehen. Man kann nicht sagen: Warten Sie, ich muss zuerst die Finanzierung sichern.»

Das Dossier vor dem Film

Der Stopp von Zweiteingaben für gewisse Förderungen, insbesondere die Entwicklungsförderung, durch das Bundesamt für Kultur ab Januar 2026 hat den Druck gemäss verschiedenen Branchenleuten noch verschärft, denn man hat nur noch eine einzige Chance. Miller, die dem Verband Filmregie und Drehbuch Schweiz ARF/FDS vorsteht, folgert daraus: «Das Dossier muss perfekt sein.» Man muss in der Regel bereits eine Vorschau oder einen Teaser erstellen, die Protagonisten und Protagonistinnen verpflichtet, die Drehorte bestimmt, Verträge abgeschlossen, die Ästhetik des Films beschrieben sowie über Vertrieb, Zielpublikum und Startstrategie nachgedacht haben. Miller erklärt, sie habe aufgrund dieser gestiegenen Anforderungen Dossiers von mehreren hundert Seiten erstellt. Jent erwähnt auch die zunehmende Zahl von Aspekten, die behandelt werden müssen: Sicherheit, Umwelt und – ein sehr wichtiger Punkt – kulturelle Integrität. Er stellt ihre

Notwendigkeit nicht in Frage, betont jedoch, dass sie zur bestehenden künstlerischen und Beziehungsarbeit hinzukommen, insbesondere wenn man qualifizierte Fachleute beiziehen muss. Die Entwicklung wird dadurch noch komplexer und zeitaufwändiger.

Aus diesen hohen Anforderungen entsteht ein Paradox: «Je mehr man bereits gedreht hat, desto einfacher ist es, ein gutes Dossier zu erstellen», so Affolter. Miller formuliert es anders: Bevor man überhaupt ein Gesuch beim BAK stellen kann, muss das Projekt «einen hohen Reifegrad aufweisen». Auch Luc Peter, Produzent bei Intermezzo Films, konstatiert «immer umfassendere Dossiers mit mehr Kriterien und Anforderungen, die selbst für eine Entwicklungsförderung sehr weit vorangeschritten sein müssen.»

Doch der Weg zu einem soliden Dossier muss erst einmal finanziert werden. Das Zürcher Modell löst dieses Problem teilweise, indem es auch Projekte unterstützt, die noch nicht vollständig ausgearbeitet sind. Die Zürcher Filmstiftung sieht verschiedene Förderstufen für die Projektentwicklung vor, wobei erste Gelder auch ohne Produktionsfirma angesucht werden können. Guggenberger spricht von bescheidenen Summen (bis ca. 10'000 Franken), die jedoch nützlich sind, um Filmschaffenden, die in einem ersten Schritt allein sondieren, einen gewissen «Freiraum» zu geben. Gemäss Bundi ist die selektive Förderung in drei Stufen gegliedert, die je nach Arbeitsweise und Bedarf zugänglich sind.

Trotz dieser günstigen Rahmenbedingungen bleibe die Entwicklung unzureichend abgedeckt. Guggenberger betont, dass ein Entwicklungsbudget in der Schweiz bis zu 100'000 Franken betragen kann, was im Vergleich zu Österreich oder Deutschland relativ

hoch sei. Doch die Beträge gäben nicht die gesamte Realität der Branche wieder: Gewisse Projekte erfordern jahrelange Recherchen, was finanziell schwer aufzufangen sei.

Für eine Produktionsfirma, resümiert Guggenberger, bleibt die Entwicklung «ein Balanceakt zwischen finanziellen Ressourcen und notwendiger Materialsicherung». Hinzu kommt gemäss Bundi, dass durch die steigende Anzahl von oft auch substanziellen Anträgen die Zusagequote selektiver wird und die Projekte in grösserer Konkurrenz zueinanderstehen, um finanziert zu werden und ein Publikum zu finden.

Bei Cinéforum ist das Vorgehen anders. Gemäss Generalsekretär Stéphane Morey ist die Entwicklungsförderung automatisch und an die Investitionen der Produktionsfirmen gebunden: Der künstlerische Entwicklungsstand des Projekts wird nicht bewertet. Anträge können früh oder spät gestellt werden, je nach Strategie der Produktionsfirma. Laut Cinéforum gibt es keine klare Tendenz, in welchem Stadium Projekte eingereicht werden. Für Dokumentarfilme gilt seit 2021 eine Obergrenze von 15'000 Franken, ohne besondere diesbezügliche Forderungen der Branche. Die eingereichten Projekte setzen meist auf mehrere Quellen: automatische Förderung, BAK, Stipendien der SSA, Migros Story Lab sowie weitere Fonds, die mobilisiert werden können. Gemäss Morey reicht dies aber nicht aus, um die allgemeine Verknappung auszugleichen: «Die Kosten steigen und die Finanzierungen werden auf allen Ebenen gekürzt.»

Für Guggenberger hat die Reihe von Förderungen und Eingabefristen einen ambivalenten Effekt. Die Eingabetermine sind nicht nur Daten. «Sie haben etwas Magisches; sie zwingen einen dazu, einen weiteren Schritt

zu tun.» Wenn die Kommissionen ihre Arbeit gut machen, wählen sie nicht nur aus, sondern benennen Schwachpunkte, stellen Fragen und werfen den Film auf sich selbst zurück. Die Entwicklung dient somit nicht nur dazu, eine Förderung zu erhalten: Sie verhindert auch, dass gewisse Fragen bis zur Produktion aufgeschoben werden. Mit der Regelung, nur eine Chance beim BAK in der Entwicklung zu haben, erhöhen sich aus ihrer Sicht die Hürden für Produzierende und die Regie: «Je administrativer das System wird, desto grösser das Risiko, dass wir mehr Zeit für die Erfüllung aller Anforderungen aufwenden als für die Filmentwicklung.»

Wer bezahlt die Zeit? Laut Miller verschiebt sich das Risiko schrittweise hin zu den Autoren und Autorinnen. Entwicklungsbudgets finanzieren mehr Reisen, Vorabklärungen, Exposés und Recherchen, während die Entlohnungen für Autoren und Autorinnen seit 20 Jahren «praktisch unverändert geblieben sind». Sie erwähnt durchschnittliche Honorare von rund 30'000 Franken, selbst wenn die Arbeit sich über ein oder zwei Jahre erstreckt. «Wie soll man davon leben? Das ist eine Form von Ausbeutung.» Zudem beobachtet sie zunehmend sogenannte «Deal Memos», die festlegen, dass der Autor oder die Autorin nur bezahlt wird, wenn die Entwicklungsfinanzierung zustande kommt. «Auf diese Weise wird das finanzielle Risiko noch stärker auf die Autoren und Autorinnen abgewälzt», und dies, obwohl die Filmproduktion grösstenteils auf öffentlichen Förderungen beruht, die den Grundsätzen der Angemessenheit und Gerechtigkeit von Honoraren und Löhnen unterliegen.

Für Miller geht es nicht nur um Einzelfälle oder individuelle Verhandlungen. Der ARF/FDS hat versucht, das Problem mittels zwei Umfragen zu den Lohn- und Arbeitsbedingungen der Filmschaffenden zu erfassen und ihm gemeinsam mit den wichtigsten Produktionsverbänden durch die Herausgabe von Vergütungsempfehlungen zu begegnen. Im August 2025 wurde eine Branchenvereinbarung unterzeichnet. Sie stützt sich in erster Linie auf den «Aufwandrechner» des ARF/FDS, der dazu dient, den tatsächlichen Arbeitsaufwand besser einzuschätzen. Die Präsidentin ist jedoch der Meinung, das Werkzeug werde in der Praxis noch zu wenig angewandt.

Jent unterscheidet zwei Geschäftsmodelle: Die Produktionsfirma investiert in ein Werk, dessen Rechte sie besitzt, wenn es

zustande kommt. Der Autor oder die Autorin erledigt eine Arbeit und geht dann zum nächsten Projekt über. «Die wirtschaftliche Logik ist nicht dieselbe. Deshalb braucht es eine gesunde Kommunikation. Man muss die Risiken und Herausforderungen beider Seiten verstehen, damit das Projekt zustande kommt.» Peter unterstreicht das Risiko für die Produktionsfirmen: ein langer Prozess, für jede Eingabe ein passendes Dossier, die aktive Begleitung des Schreibprozesses und eine auf 15 Prozent begrenzte Entlohnung, die oft als Beteiligung eingebracht wird.

Dieses Spannungsfeld darf jedoch nicht als absoluter Gegensatz verstanden werden. Guggenberger sagt, sie sei «ein wenig allergisch» auf die systematische Gegenüberstellung von Autorenschaft und Produktion. «Wir versuchen, gemeinsam ein Projekt zustande zu bringen.» Für sie dient die Entwicklungsphase auch dazu, eine Zusammenarbeit zu testen, die fünf oder sieben Jahre dauern kann. Manchmal wird dadurch klar, dass man besser aufhört. Sie leugnet jedoch nicht, dass selbständige Arbeit immer teilweise unbezahlt bleibt: «Niemand bestellt die Filme bei uns. Niemand sagt uns, was wir erzählen sollen. Diese Freiheit hat einen Preis. Unabhängigkeit ist nicht gratis.» Darin besteht die Herausforderung: die künstlerische Freiheit zu bewahren und zugleich die dafür notwendige Arbeitszeit im Auge zu behalten.

Hier liegt das Paradox der Dokumentarfilmentwicklung in der Schweiz: Sie wird anerkannt, diskutiert und gefördert. Doch sie beruht immer auf einem zeitlichen Aufwand, der sich durch Formulare nur schwer erfassen lässt, aber notwendig ist, um Beziehungen aufzubauen, ein Bild im richtigen Moment einzufangen, dem Film einen Sinn zu geben. Dieser Aufwand kann erheblich sein und lässt sich nicht vollständig planen.

Nadine Adler Spiegel und Laurent Steiert, die die Sektion Film des Bundesamts für Kultur leiten, gestehen dem Dokumentarfilm in der Entwicklungsphase besondere Bedürfnisse zu. Laut ihnen erfordert er, zusätzlich zum Schreiben des Exposés, «eine andere Art von Recherche», Vorabklärungen vor Ort sowie die konkrete Suche nach Protagonisten und Protagonistinnen. Die für eine Entwicklungsförderung verlangten Unterlagen unterscheiden sich deshalb teilweise von denen für Spiel- oder Animationsfilme. ■



Niemand sagt uns, was wir erzählen sollen. Diese Freiheit hat einen Preis. Unabhängigkeit ist nicht gratis.

Susanna Guggenberger,
Produzentin bei Mira Film

Stellungnahme des BAK

Nadine Adler Spiegel und Laurent Steiert, die die Sektion Film des Bundesamts für Kultur leiten, gestehen dem Dokumentarfilm in der Entwicklungsphase besondere Bedürfnisse zu. Laut ihnen erfordert er, zusätzlich zum Schreiben des Exposés, «eine andere Art von Recherche», Vorabklärungen vor Ort sowie die konkrete Suche nach Protagonisten und Protagonistinnen. Die für eine Entwicklungsförderung verlangten Unterlagen unterscheiden sich deshalb teilweise von denen für Spiel- oder Animationsfilme.

Die beiden unterstreichen auch die wichtige Rolle der vor den ersten Finanzierungen geleisteten Arbeit, um Protagonisten und Protagonistinnen zu finden, eine dramaturgische Struktur zu entwerfen und das Entwicklungspotenzial anhand konkreter Elemente einzuschätzen. Die Kosten dieser ersten Phase müssen deklariert werden und sind anrechenbar. Ein weiterer Unterschied zu Fiktion und Animation besteht darin, dass beim Dokumentarfilm die Dreharbeiten bereits vor Eingabe eines Gesuchs für selektive Herstellungsförderung beginnen können.

Zu den Auswirkungen des Stopps von Zweiteingaben ist es gemäss Adler Spiegel und Steiert nach nur zwei Sessionen noch zu früh, um eine Bilanz zu ziehen, zumal 2025 abgelehnte Projekte bis Ende Jahr erneut eingereicht werden können. ■ aky

Konfrontation zwischen den Realitäten

Filmische Arbeiten im Bereich der erweiterten Realität erleben einen Aufschwung. Bei den Förderinstitutionen stellt sich im Umgang mit dem Medium nach einer Phase der Aufbruchstimmung eine gewisse Orientierungslosigkeit ein.

Von Teresa Vena

Das Festival in Cannes baut sein Programm mit Werken erweiterter Realität (XR) kontinuierlich aus, Venedig hält ebenfalls an seiner längst etablierten Plattform fest. In der Schweiz nimmt das GIFF in Genf als Festival eine führende Stellung ein, im Kulturzentrum Pyxis Explo in Lausanne und dem Haus der elektronischen Künste in Basel bestehen entsprechende Begegnungsräume, und auch im neuen Plaza in Genf sollen solche Arbeiten einen festen Platz bekommen.

Für Laurent Kempf, Präsident von XN Swiss, sind das alles Hinweise auf ein ungebrochenes Interesse an diesem Bereich. Er leitet diesen Verband der Kreativschaffenden, die sich mit immersiven Techniken in den verschiedenen kulturellen Sparten, von Videospielen, über Mediengestaltung, bis Darstellende Künste, Bildende Kunst und schliesslich Film auseinandersetzen. Es ist die breite Anwendung der technologischen Mittel, die Markt- und Arbeitsbedingungen in diesem Bereich schwer überschaubar machen, unter anderem wenn es um die Beschaffung von Fördermitteln geht.

Man habe in die bestehende Filmförderung Gefässe für XR nach dem Arbeitsschema der Kinoproduktion eingefügt. Bei XR-Projekten seien die Übergänge zwischen Entwicklung und Herstellung aber weitgehend fliessend. «Während man bei einem klassischen Film von einem Drehbuch ausgehend eine relativ klare Vorstellung des weiteren Arbeitsprozesses hat, ist dies bei XR nicht unbedingt der Fall», erklärt Kempf. In der Entwicklungsphase erarbeite man den Stoff, während man gleichzeitig und kontinuierlich mit den verfügbaren Technologien teste, wie Ästhetik und Narration aussehen können.



Visualisierung der VR-Erfahrung «Onze35» von Pauline Jeanbourquin. © Imajack Films

Konstantes Experimentieren

«Diese Phase der Suche endet auch während der Herstellung des Prototyps und der eigentlichen Produktion des Werks noch nicht», sagt Elise Migraine, die gerade nach drei Jahren «Insomnie» fertigstellt. Es handelt sich dabei um eine VR-Erfahrung, die durch schlaflose Gedankenkonstrukte einer jungen Frau navigieren lässt. «Mit VR kann man Geschichten räumlich erzählen», begeistert sich Migraine, «ähnlich wie im Theater». Und auch ihre Arbeitsweise bei der Produktionsfirma Elastique stehe der einer Theatertruppe nahe: «Jeder bringt seine Expertise aus verschiedenen Wissensgebieten ein».

Die Animationsfilmemacherin Fabienne Giezendanner arbeitet bereits für mehrere Projekte in der gleichen kollaborativen Konstellation aus Filmschaffenden und Entwicklern bei der Produktionsfirma Elefant Films. Auch bei Giezendanners Werk «Hide and Seek», das von jüdischen und Roma-Kindern

in Konzentrationslagern im Zweiten Weltkriegs handelt, steht die Interaktivität des Werks im Vordergrund. «Beim Schreiben muss man sich vorstellen, was ein Nutzer alles machen könnte, und man muss ihn führen». Das bedingt viele Tests über eine lange Zeit.

Um interaktive Geschichtenerzähler und Geschichtenerzählerinnen zu unterstützen, hat Inlusio in Zürich «Taledeck» entwickelt, das in der Bedienung genauso einfach wie ein herkömmliches Schreibprogramm sei. Es berücksichtige aber die Bedürfnisse von XR, indem verschiedene interaktive und immersive Elemente simuliert werden können. So ist Inlusio auch bei seinem VR-Animationsfilm «Peace Untold» über eine im Zweiten Weltkrieg aktive Krankenschwester vorgegangen. Für den Prototyp und für einen Grossteil der Produktion wurde mit Taledeck gearbeitet: «So konnte die Geschichte und der Ablauf sehr iterativ und fortlaufend getestet werden», so Robin Brugauer von Inlusio.

«Ausgehend vom Stoff und der Botschaft, die wir erzählen möchten, suchen wir unsere Partner», ergänzt er. «Das sind verschiedene Stiftungen, Museen, Bildungsinstitutionen genauso wie klassischere Förderstellen». Bei «Peace Untold» gelang die Grundsicherung über die Programme des Migros Story Lab und den «Fast Track» der Zürcher Filmstiftung, das Erstlingswerke unterstützt.

Förderung

In der Westschweiz erlebte man kurz vor Corona eine Aufbruchstimmung: Cinéforum unterstützte mit einem zusätzlichen Kredit von 300'000 Franken XR-Arbeiten. Und in Zusammenarbeit mit der SRG standen zusätzlich 150'000 Franken aus dem Pacte de l'audiovisuel zur Verfügung. In diesem Kontext entstand beispielsweise die vierteilige Serie über berühmte Schweizer Künstler von DNA Studios, deren Kernaktivität an sich Videospiele sind, die aber auch Animation und Kurzfilme produzieren.

Wie die zukünftige Ausrichtung der SRG in diesem Bereich sein wird, ist unklar. Das Cinéforum hört zudem mit der Unterstützung dieser Sparte ab 2027 auf. Die beteiligten Kantone müssen noch entscheiden, ob der Kredit dafür aufrecht erhalten und einer anderen Institution anvertraut wird. Das könnte die Fondation pour la création numérique sein, die aktuell mit dem Programm «Mind the Gap», an dem sich bereits Westschweizer Kantone in Höhe von 400'000 Franken beteiligen, nur eine Lückenfinanzierung in der Produktionsphase betreibt. Das Bundesamt für Kultur transformiert seinen «Transmedia»-Kredit (insgesamt 200'000 Franken) aktuell ebenfalls, um neu innovative Formate in allen drei Stufen der Entwicklung, Herstellung und Auswertung unterstützen zu können.

Ob die Förderinstrumente dem Tempo der technischen Entwicklungen standhalten können, bleibt fraglich. «Es braucht Mut zum Experimentieren», so Filmemacher

Manuel Hendry, der an der ZHdK und ETH an verschiedenen KI-Projekten forscht. Risikoaversion und Spartendenken in der Kulturförderung nähmen glücklicherweise ab. «Der Schlüssel könnte eine Personen- und Innovationsförderung sein, die Autoren und Autorinnen den nötigen Spielraum geben würde».

«Der Markt ist flüchtig», ergänzt Eric Bouduban von Imajack Films. Er hatte 2018 mit der Entwicklung eines interaktiven Spielfilm begonnen, die Gattung hat sich aber nicht durchgesetzt. Gerade arbeitet er an den XR-Erfahrungen «Post Binary» von Diane Dormet und an «Onze35» von Pauline Jeanbourquin. «Die Kompetenzen sind in der Schweiz begrenzt, weswegen eine Koproduktion mit dem Ausland interessant ist», so Bouduban. «Für «Onze35» wollen wir das Tiefseetauchen erfahrbar machen und haben für die Unterwasseraufnahmen Partner in Frankreich gesucht», erklärt Jeanbourquin.

Allen, die in diesem Bereich arbeiten, ist im übrigen bewusst, dass die technologischen Entwicklungen zwar Grundlage ihrer Arbeit sind, aber zugleich Abhängig-

keit bedeuten. «Ein XR-Helm ist teuer und nicht jeder besitzt einen», so Antoine Débois von DNA Studios. Das habe einen Einfluss darauf, ob man eine Arbeit für die Nutzung im öffentlichen Raum und für Institutionen oder für den Einzelnen konzipiere. «Bei einem Projekt gehen wir immer von der aktuell vorhandenen Technologie aus. Ein Werk muss aber später, sollte es nötig sein, entsprechend der Entwicklung der neuen Modelle technisch überholt werden», ergänzt Bouduban. Im übrigen habe ein solcher Helm einen Prozessor der gleichen Leistungsfähigkeit wie der eines Mobiltelefons, was die Möglichkeiten entsprechend einschränke, sagt Giezendanner. «Die Auswertung muss von Anfang an mitgedacht werden», so Migraine. ■

An der Venice Production Bridge und im Rahmen des Venice Immersive Market wird die Schweiz einen Gastauftritt (in Zusammenarbeit zwischen Swiss Films und zahlreichen Institutionen) mit Fokus «Swiss Immersion» haben. «Hide and Seek» von Fabienne Giezendanner wird Teil der Projektauswahl sein.

Investitionen in Stoffe

Neu können investitionspflichtige Unternehmen gemäss der «Lex Netflix» nicht nur in die Produktion von audiovisuellen Werken, sondern auch in Stoffentwicklung investieren. Die Anpassung der Filmverordnung fand auf Anregung der entsprechenden Unternehmen statt. «Die investitionspflichtigen Unternehmen können Produktionsfirmen beauftragen oder direkt Autoren und Autorinnen bezahlen. In beiden Fällen sind nur die Honorare und die damit verbundenen Sozialbeiträge anrechenbar.», erklärt Matthias Bürcher vom Bundesamt für Kultur. «Die geplanten Investitionen bewegen sich im fünfstelligen Bereich für Kinofilme und im sechsstelligen Bereich für Serien. Es handelt sich auch nur um zeitlich verschobene Investitionen. Sie sind ein Anreiz an die Unternehmen, früher zu investieren, was sie bei der Herstellung dann später sowieso investiert hätten.» ■ *tev*

NACHWUCHS



Hören Sie den Podcast von Cinébulletin, der dem Schweizer Filmnachwuchs gewidmet ist.



CB
CINEBULLETIN

NETZWERK CINEMA CH

FILM STUDIEREN AUF MASTER- UND
DOKTORATSSTUFE • FILMWISSENSCHAFT
• FILMREALISATION



«Scudoma - Land of Wonders» © Peter Vidant 2019

WWW.NETZWERK-CINEMA.CH

RESEAU/NETZWERK
CINEMA CH

Unil
UNIL | Université de Lausanne

Universität
Zürich

z hdk
Zürcher Hochschule der Künste
Zürcher Fachhochschule

éca |

—HEAD
Genève

cinémathèque suisse

U Universität
du Sud
de France

Animierte Leidenschaft

Von Alexandre Ducommun



Filmstill aus «Singularity» | Marjolaine Perreten

Marjolaine Perreten zeigt ihren neusten Animationsfilm «Singularity» am Locarno Film Festival. Der Film erzählt vom einzigartigen Schicksal eines jungen Säbelzähntigers – so einzigartig wie der von Begegnungen geprägte Werdegang seiner Erschafferin.

Majolaine Perretens Leidenschaft für den Animationsfilm wird 2007 entfacht, als sie an einer Ausstellung des Mudac in Lausanne die Vielfalt des Schweizer Animationssschaffens entdeckt. Sie nimmt all ihren Mut zusammen, bewirbt sich bei Robi Engler, einem der an der Ausstellung geehrten Filmemacher, um ein Praktikum und begleitet ihn bei der Entwicklung seines nächsten Projekts.

Dies ist der Beginn eines Werdegangs, der von Gelegenheiten und Begegnungen geprägt ist. Angetrieben von einer unstillbaren Neugier, alle Aspekte des Animationsfilms zu entdecken, nutzt Perreten jede Möglichkeit, die sich ihr bietet, angefangen mit einer mehrmonatigen Tätigkeit bei der Produktionsgesellschaft Nadasdy Film in Genf. «Man kann sagen, dass ich ganz unten angefangen habe», so die Regisseurin. «Zu Beginn scannte ich die Originalzeichnungen des Films «Gypaetus Helveticus» von Marcel Barelli, und ich fand es grossartig!». Da Perreten keine Animationsausbildung

absolviert hat, bildet sie sich selbst aus, indem sie den Aufbau der Bewegungen Bild für Bild analysiert.

Nach dieser Erfahrung kehrt Perreten regelmässig während der Semesterferien zu Nadasdy Film zurück und arbeitet sowohl in der Dekorgestaltung, als auch im «Compositing». 15 Jahre später ist sie immer noch dort tätig. Nach Abschluss ihres Studiums in Animationsregie an der Schule La Poudrière in Neuchâtel realisiert die Filmemacherin ein halbes Dutzend Kurzfilme in einem gut wiedererkennbaren Stil, der 2D-Animation und minimalistische Figuren verbindet. «Ich konzentriere mich bei der Regiearbeit lieber auf die Erzählung und die Bildzusammensetzung als auf die Animationstechnik», erklärt Perreten.

Die Regisseurin vereint auch gerne verschiedene künstlerische Ansätze in einem Projekt, um es voranzutreiben, und stützt sich dabei ebenso auf die Erfahrung ihres Umfelds wie auf ihre eigene. «Marjolaine ist zugleich Regisseurin und Grafikerin, aber auch Keramikerin oder Buchillustratorin», so der Regisseur Marcel Barelli. «Als sich mir die Gelegenheit zur Realisierung meines ersten langen Animationsfilms bot, dachte ich für die künstlerische Leitung sofort an Marjolaine, aufgrund ihrer visuellen Welt, aber auch ihrer Sensibilität und ihres Humors.»

Eine bewusst einfache visuelle Welt, die sich auf den Kern der Erzählung konzentriert. Perretens Werke werden des-

halb oft als Kinderfilme abgestempelt. Für die Regisseurin greift diese Bezeichnung jedoch zu kurz, und sie führt zudem zu einer Ungleichbehandlung an den Festivals. Geringere Preisgelder und Programme, die oft ausserhalb der Hauptwettbewerbe laufen: Perreten bemängelt, dass dieser Teil der Filmbranche oft ein wenig an den Rand gedrängt wird, zumal Kinderfilme ihrer Meinung nach «die Verantwortung übernehmen, das Publikum von morgen zu bilden». Deshalb steht die Filmemacherin für einen Animationsfilm ein, der vielmehr «als Türöffner für Kinder fungiert und einen generationsübergreifenden Dialog anregt», anstatt nur einer Publikumsgruppe vorbehalten zu sein.

Diese Einstellung widerspiegelt sich auch in «Singularity». Die Adaptation des Comics «Sabre» von Éric Feres scheut sich nicht, die zuweilen rohen und brutalen Szenen des Originalwerks zu übernehmen. Dies zeugt einerseits vom Willen, die Integrität des Werkes zu bewahren, und verwischt andererseits die Grenze zwischen Animation für ein junges und ein erwachsenes Publikum. Diese Arbeitsweise wird Perreten zweifelsohne in ihren nächsten Werken fortsetzen, während zugleich die Drehbucharbeiten für ihren ersten Langfilm beginnen. ■

Nach acht Jahren beim Forum des Images in Paris ist Fabien Gaffez nun für die Neugestaltung des Plaza in Genf verantwortlich, das Anfang 2027 wiedereröffnet werden soll. Er spricht über seine Vorstellung von Popkultur und über den Platz des Kinos angesichts neuer kultureller Gebräuche.

Von Adrien Kuenzy

Sie leiten das Plaza seit bald einem Jahr, jedoch ohne Publikum und ohne offene Säle. Was lernt man bei einem solchen Projekt, das man übernimmt, bevor es überhaupt existiert?

Erst einmal Geduld. Für mich existiert es bereits zu grossen Teilen, denn ich habe es für diesen Ort entwickelt, und nun wird es strukturiert und angepasst. Vor allem aber ist es eine faszinierende Erfahrung: Obwohl ich bereits in verschiedenen Institutionen tätig war, habe ich noch nie an der vollständigen Neueröffnung eines Ortes mitgewirkt. Über die Bestimmung jedes Raums nachzudenken, den Saal bis ins kleinste Detail zu planen, ist zugleich schwindelerregend und sehr stimulierend.

Bedeutet die aussergewöhnlichen finanziellen Mittel eher Freiheit oder zusätzlichen Druck?

Die Mittel sind gar nicht so aussergewöhnlich. Wir haben ein begrenztes und präzises Budget. Die wahre Freiheit besteht darin, sich in erster Linie auf das Projekt konzentrieren zu können. Was den Druck betrifft, so kommt er nicht von aussen. Wir machen uns vielmehr selbst Druck. Ich möchte zeigen, dass es auch heute noch möglich ist, ein Kino zu eröffnen, mit neuen Arten der Filmvorführung zu experimentieren und den Film anderen Kunstformen gegenüberzustellen. Lange argumentierten wir, es brauche Kinos, weil man Filme auf einer grossen Leinwand sehen muss. Das stimmt, aber ich bin mir nicht mehr sicher, ob dieses Argument für eine junge Generation, die Filme auf diverse Arten entdeckt, noch ausreichend ist. Ich bin vielmehr daran interessiert, eine umfassendere Erfahrung rund um den Film zu erschaffen: eine Ausstellung, ein immersives Werk, einen Dialog mit Videospiel, Comic oder anderen Kunstformen. Alles soll miteinander verbunden sein.

Wie weit sind Sie in der Vorbereitung der Programmgestaltung?

Dazu kann ich leider noch nichts verraten. Das klingt vielleicht ein bisschen abgedroschen, aber es steckt auch ein gewisser Aber-



Fabien Gaffez

glaube dahinter: Ich möchte lieber nichts ankündigen, das noch nicht konkret feststeht. Wir bereiten ein grosses Eröffnungswochenende mit verschiedenen künstlerischen Angeboten vor. Danach werden wir unser Programm rund um grosse Themenbereiche und Retrospektiven gestalten. Die ersten vier Monate werden wir ein bisschen experimentieren, mit dem Ziel, unsere Popkultur-Identität zu festigen und rund um eine Figur aufzubauen, die sie in unseren Augen verkörpert.

Entsteht durch ein Projekt wie dem Plaza eine besondere Verantwortung gegenüber der restlichen Genfer Kulturszene und den Festivals?

Ja, sicher. Genf verfügt bereits über ein besonders reichhaltiges Angebot und ein dichtes Programm. Eine der Aufgaben des Plaza besteht zum Beispiel darin, lokale Festivals wie GIFF, Black Movie, FIFDH, Everybody's Perfect oder Animatou zu fördern und zu unterstützen. Wir ziehen auch engere Zusammenarbeiten in Betracht. So erörtern wir zum Beispiel mit dem GIFF die Möglichkeit, gemeinsam ein immersives Werk zu produzieren. Ein Kinosaal mit 600 Plätzen bietet den Festivals eine ideale Projektionsfläche, als Teil eines regulären Programms mit durchschnittlich 16 Filmvorführungen pro Woche.

Die Popkultur steht im Zentrum Ihres Projekts für das Plaza. Wie würden Sie sie definieren?

Für mich hat sie eine soziale, ja sogar eine politische Funktion. Popkultur bringt Werke – und mit ihnen Publikumsgruppen – zur Geltung, die sonst oft eher am Rand stehen. Das ist nicht gleichzusetzen mit Demagogie. Nehmen wir Harry Potter: Vor seinem Einzug in die Popkultur ist es einfach nur ein Buch. Dann folgen Adaptationen, die Begeisterung einer ganzen Generation, und schliesslich wird das Werk Teil der kollektiven Vorstellungswelt. Deshalb sage ich, dass wir nicht vorschreiben können, was Pop-



© Laurie Bisceglia

kultur ist. Das weiss man immer erst im Nachhinein. Unsere Rolle besteht darin, zu beobachten und die Phänomene, die aus Filmen, Comics, Videospielen oder dem Internet hervorgehen, zur Geltung zu bringen. Das bedeutet, dass man die realen kulturellen Gepflogenheiten aufmerksam verfolgen muss. Um auf den Film und das Kino zurückzukommen: Es gibt wohl eine Krise, doch gleichzeitig beobachte ich viele Phänomene, die mich optimistisch stimmen. So entdeckt die Generation Z gerade DVD und Blu-ray wieder. Popkultur hat genau diese Fähigkeit, ein generationenübergreifendes Programm zu gestalten. Die Arbeit des Illustrators Laurent Durieux ist ein weiteres gutes Beispiel. Seine Plakate wirken auf verschiedenen Ebenen. Zunächst vermitteln sie eine sofort erkennbare Schönheit, eine klare Botschaft. Dann würdigen sie Filme, die zu unserer Vorstellungswelt gehören. Und schliesslich enthalten sie immer ein Detail, das eine andere Interpretation suggeriert. Auf seinem Plakat zu «Der Weisse Hai» sieht man einen Strand und einen Sonnenschirm. Doch ein Segment des Sonnenschirms ist schwarz, als Anspielung auf die Haifischflosse. Das Projekt des Plaza muss auf die gleiche Art funktionieren. Unser Angebot muss sofort verständlich und mit unserer Vorstellungswelt verbunden sein. Zugleich muss es aber auch mit der Filmgeschichte spielen und dem wirklich passionierten Publikum gerecht werden, um es nicht zu enttäuschen.

Wann wurde Ihnen klar, dass diese Idee der Popkultur im Zentrum des Projekts stehen würde?

Ich interessierte mich schon früher dafür. Beim Forum des Images hatten wir Projekte rund um Videospiele, Comics und andere Kulturformen entwickelt. Doch es gibt auch einen persönlicheren Aspekt. Als ich zum Bewerbungsgespräch nach Genf kam, reiste ich bereits am Vortag an und schaute mir das Plaza an. Auf der Anzeigetafel prangte ein Zitat aus «Jurassic Park». «Jurassic Park» wiederum beruft sich auf «King Kong», und zu «King Kong» habe ich eine ganz besondere Beziehung. Er ist ein Mythos der Popkultur, der durch den Film entstand und danach eine ganze Reihe von Werken und Geschichten hervorbrachte. Für mich war das bereits eine Art «Mise en Abyme». Da ist ein Kino aus den 1950er Jahren,

das im 21. Jahrhundert wiederauferstehen soll, mit einem Schild, das auf «Jurassic Park» verweist, ein Film, der wiederum auf einen Gründermythos des populären Kinos zurückgeht. Ich sah darin ein Zeichen. In dem Projekt, das ich vorgestellt habe, hatte ich einen ganzen Gedankenstrang rund um diese Figur ausgearbeitet. Der Titel des Dossiers lautete «Macht ihn grösser!», in Anlehnung an den Erfinder von «King Kong», Merian C. Cooper, der diesen Satz stets wiederholte, wenn er die Modelle des Gorillas sah. Der Entdecker, Regisseur und Produzent steht für eine Mischung aus Abenteuer und Spektakel, die mir sehr zusagt.

Gibt es eine berufliche Überzeugung, die sich mit der Zeit geändert hat?

Ja. Wenn man beginnt, Programme zu gestalten oder zu schreiben, ist man zuweilen überzeugt, das absolute Wissen und den besten Filmgeschmack zu besitzen. Man denkt, man müsse mit dem Programm eine Vision durchsetzen. Zu Beginn hatte ich wohl ein wenig diese Einstellung. Heute bin ich vielmehr überzeugt, dass man für eine gute Programmgestaltung in erster Linie zuhören muss. Beim Forum des Images hatten wir eine künstlerische Leitung zusammengestellt, die quer durch die ganze Institution Ideen sammelte, nicht nur bei den Programmverantwortlichen. Natürlich bleibt Programmgestaltung ein Beruf. Und natürlich sind Kenntnisse in Filmgeschichte wichtig. Doch das allein reicht nicht. Popkultur lässt sich nicht vorschreiben, und man kann keine Lektionen erteilen. Man muss mit den realen Gepflogenheiten verbunden bleiben. Ich habe diese Selbstüberzeugung aufgegeben, und paradoxerweise habe ich dadurch viel mehr Vertrauen gewonnen.

Das Plaza wurde vor dem Abriss bewahrt. Was könnte das Kino heute noch bedrohen?

Wenn es noch eine Bedrohung gibt, dann die, dass der Ort sein Publikum und sein Ziel verfehlt. Ich meine damit nicht Rentabilität, sondern Besucherzahlen, Ruf und Publikumsanklang – dass wir uns irgendwie geirrt hätten. Zurzeit spüre ich nichts von der finanziellen Bedrohung, die vielen anderen Kulturinstitutionen zu schaffen macht. Diese Sicherheit gibt uns eine grosse Freiheit. Die wahre Herausforderung liegt anderswo: Viele Leute kennen das Plaza. Zwei oder sogar drei Generationen werden mit ihren Erinnerungen, die sich im Lauf der Zeit geändert haben können, an den Ort zurückkehren. Diese Erinnerungen tragen das Projekt, aber sie können auch zu einer gewissen Enttäuschung führen, denn es ist unmöglich, genau das Gleiche wieder aufzubauen. Um ein einfaches Beispiel zu nennen: Viele erwarten vielleicht wieder rote Sitze, doch die neuen Sitze sind blau, wie sie der Architekt Marc-Joseph Saugey 1952 entworfen hatte. Jeder und jede hat eigene Erinnerungen an den Ort. Das Ziel ist nicht, die Vergangenheit zu rekonstruieren, sondern mit ihr in Dialog zu treten und die Geschichte des Kinos mit seiner Wiederentdeckung durch das Publikum in einer neuen Form zu bereichern. ■

Filmpromotion by **ALIVE**
film.ch

Plakataushang Kulturplakatstellen
Flyerverteilung Sandwichmen Werbeaktionen



Das grösste Schweizer Kultur-Werbe-Netzwerk

seit 1973

Alive Media AG Hafnerstrasse 60 8005 Zürich Telefon 044 270 80 90
www.alive.ch

ALBERT KOECHLIN STIFTUNG

INTRO – Innerschweizer Kurzfilmwettbewerb

Einer Projektidee für den **Erst- oder Zweitfilm** zum Durchbruch verhelfen: Mit diesem Ziel lanciert die Albert Koechlin Stiftung die 12. Ausgabe des Innerschweizer Kurzfilmwettbewerbs INTRO.

Eine Fachjury prämiert in der ersten Runde vier Projekt-Exposés mit je 15'000 Franken zur Weiterbearbeitung. In der zweiten Runde erhält ein Projekt maximal 50'000 Franken zur filmischen Umsetzung.

Eingabeschluss: **13. Oktober 2026**

Innerschweizer Filmschaffende sind herzlich eingeladen, Projekte einzureichen.

Weitere Informationen: www.aks-stiftung.ch/Film

vfa-fpa.ch



Vorsorgestiftung Film und Audiovision
Fondation de Prévoyance Film et Audiovision

vfa fpa

61. SOLOTHURNER FILMTAGE

PRIX DU PUBLIC SOLOTHURN 2026

kalari kid

A FILM BY MARIA KAUR BEDI & SATINDAR SINGH BEDI

16. September IM RINO

Berührt, inspiriert und zeigt, was in uns steckt.



Die RTS baut in Ecublens ihre neue Produktionsmaschine

Der neue Standort auf dem Campus der EPFL vereint Radio, Fernsehen und Digitales unter einem Dach. Der Fokus liegt auf Öffnung gegenüber dem Publikum, Modularität und Bündelung der Mittel.

Von Adrien Kuenzy

Von aussen sticht als erstes die Silhouette des neuen RTS-Gebäudes in Lausanne-Ecublens, nahe dem Rolex Learning Center, ins Auge. RTS-Sprecher Marco Ferrara beschreibt es als «eine an vier Pfeilern aufgehängte Plattform.» Projektleiter Marc Bueler betont den Gegensatz dieser grossen Arbeitsfläche zu den vertikaler und kleinflächiger strukturierten Räumlichkeiten in La Sallaz.

Im Inneren der 5500 Quadratmeter grossen Plattform sind die Redaktionsteams untergebracht. Bueler fährt fort: «Darin nur ein Gebäude zu sehen, greift zu kurz. Wir verändern den gesamten Produktionsprozess der RTS.» Räume, Sitzungszimmer und Arbeitsplätze können im Lauf der Zeit umfunktioniert werden.

Das Erdgeschoss steht im Zeichen der Öffnung gegenüber dem Publikum. Es bietet ein Foyer für Besucher, ein öffentlich zugängliches Restaurant, Angebote zur Medienkompetenz und direkten Zugang zu den Studios.

Eine Besonderheit des neuen Standorts ist auch seine Produktionsinfrastruktur. Das 505 Quadratmeter grosse und 11 Meter hohe Studio 1 ersetzt das alte Studio 4 in Genf, das zu gross, zu teuer und veraltet war. Mit einer minimalen festinstallierten Ausstattung bietet es bis zu 600 Steh- respektive 400 Sitzplätze. Tribünen, Bildschirme, Mobiliar und Lichtanlagen werden je nach Bedarf eingesetzt. Statt schwerer Kulissen gibt es hängende Bildschirme und bewegliche Module. Die Studios 2 und 3 vervollständigen das Angebot, wobei eines hauptsächlich für Radiosendungen mit Publikum und das andere für Sport und Magazine gedacht ist.

Eine weitere Änderung besteht darin, dass feste Regieplätze nicht mehr die Regel sind. Die RTS kann neu ihre Übertragungswagen mit dem Gebäude verbinden und so Doppelungen bei gewissen Ausrüstungen vermeiden.

Das Radio folgt dem gleichen Prinzip. Die Studios sind nicht mehr, wie in La Sallaz, einem Sender zugeteilt, sondern werden je nach Komplexität der Sendung abwechselnd genutzt. Laut Nicolas Kaeser, Projektverantwortlicher RTS Campus, können so rund 20 Prozent der Übertragungsstudios eingespart werden, unter anderem mit demontierbaren Wänden. Couleur 3 geht noch weiter: Das neue Studio des Senders wurde «in erster Linie für das Radio» konzipiert, aber auch «für Videoproduktionen». Es verbindet fest installierte und bewegliche Kameras, automatische Regie sowie die Möglichkeit, Sendungen allein vom Studio aus zu steuern. Für Yann Zitouni, Programmleiter bei Couleur 3, brauchte es ein «vielseitiges» Werkzeug, das dem derzeitigen Angebot des Senders sowie «allem, was in Zukunft kommen könnte», gerecht wird.

Flexibilität

Ein Wort fällt während unseres Besuchs immer wieder: Flexibilität. «Wir arbeiten mit IP, nicht mehr mit Punkt-zu-Punkt-Kabeln»,



Das neue Gebäude von RTS bei Lausanne-Ecublens © RTS/Jay Louvion

so Bueler. Das bedeutet, dass Audio- und Videosignale nicht mehr über feste Verbindungen, sondern als Daten im Netz übertragen werden. Dadurch verändern sich auch Berufsbilder, insbesondere im Nachrichtenbereich.

Seit dem 29. Juni wird von La Sallaz aus nicht mehr gesendet. Die letzten Radiosendungen sind nach Ecublens umgezogen, selbst wenn die Zusammenlegung sich schrittweise vollzieht. Die Nachrichtensendungen, darunter die «19h30», werden bis zum Umzug im November noch in Genf produziert. Im «Newsroom» sagt man dazu: «Drei Redaktionen werden zu einer zusammengelegt». Radio, Fernsehen und Digitales müssen interdisziplinär zusammenarbeiten, mit einem «starken Fokus auf digitale Inhalte». Rund 250 Personen sind davon betroffen.

Mit der Zusammenlegung wird auch rationalisiert. Am neuen Standort sollen an rund 500 Arbeitsplätzen etwa 950 Personen arbeiten. Bueler spricht von einem Arbeitsplatz für zwei Angestellte, in sogenannten «dynamischen Räumen». So wird die Gesamtfläche der Räumlichkeiten der RTS um 35 bis 40 Prozent reduziert. Dies gilt auch für die Mobilität: Die Parkplätze für Mitarbeitende sind begrenzt und werden je nach beruflichen Bedürfnissen, Arbeitszeiten und Reservierungen zugeteilt.

Am Ende des Durchgangs kommt Pascal Crittin auf die drei Schwerpunkte des Projekts zurück: «Silos aufbrechen», interdisziplinären Austausch fördern, «totale Flexibilität» sicherstellen und sich vermehrt dem Publikum öffnen. Der RTS-Direktor erwähnt auch die Finanzierung: 130 Millionen Franken für den Bau und rund 35 Millionen für die technische Ausrüstung. Die Kosten von insgesamt 165 Millionen Franken sind laut Crittin durch den Verkauf der ehemaligen RTS-Gebäude gedeckt, ohne die Veräusserung des RTS-Turms in Genf einzubeziehen.

Eine Frage kann das Gebäude allein jedoch nicht beantworten: Führt diese Interdisziplinarität zu mehr Kreativität oder vor allem zu mehr Dichte? In Ecublens hat sich der Westschweizer öffentlich-rechtliche Rundfunk einen Werkzeugkasten für die kommenden Jahrzehnte erschaffen. Welche Auswirkungen dies auf die betroffenen Berufsgruppen hat, bleibt abzuwarten. ■

Freundesnetzwerk als Produktionsmodell

Bei der US-amerikanischen Filmemacherin Kelly Reichardt verschmelzen zuweilen die Laufbahn ihrer Filmfiguren mit ihrer eigenen. Während erstere aber meist die Verwirklichung eines Lebenstraums aufgeben müssen, fand Reichardt glücklicherweise immer wieder Menschen, die an ihre Vision glaubten und sie unterstützten.

Von Teresa Vena



Kelly Reichardt (rechts) bei Visions du Réel, 2026 © Visions du Réel 2026

Wendy sucht Arbeit und ist auf dem Weg nach Alaska. Sie besitzt nur noch ihr Auto und ihren Hund, als erst der Wagen eine Panne hat und dann der Hund verschwindet. Gestrandet auf einem Parkplatz fällt sie in einen lähmenden Zustand, in dem jeder Schritt nach vorn oder zurück schwerfällt und doch unvermeidlich ist, trotzdem versucht die Protagonistin, ihre Würde zu bewahren. «Wendy und Lucy» erschien 2008 und ist der dritte lange Spielfilm der US-amerikanischen Regisseurin Kelly Reichardt.

Das Zurücklegen einer, realen und symbolischen, Strecke und dass dabei Kaum-vom-Fleck-Kommen spielt eine wichtige Rolle in allen Filmen. Reichardts Figuren sind nicht immer alleine unterwegs, aber am Ende immer auf sich selbst gestellt. Hilfe von anderen ist keine zu erwarten.

Reichardt selbst ist es nicht ganz so düster ergangen, aber dennoch lassen sich Parallelen zwischen der Regisseurin und ihren Filmfiguren erkennen. Heute ist sie eine renommierte Persönlichkeit des internationalen Autorenfilms. Sie hat verschiedene Auszeichnungen gewonnen, wird an wichtige Festivals eingeladen, wie zuletzt im April bei Visions du Réel, und hochbezahlte Schauspielende wie Jesse Eisenberg, Kirsten Stewart oder Dakota Fanning wollen mit ihr drehen.

Reichardt ist ein interessantes Beispiel einer US-amerikanischen Filmemacherin, der zwar der nationale und internationale Durchbruch auf künstlerischer Ebene gelang, aber deren Produktionsbudgets dadurch, dass sie ausserhalb des Hollywood-Systems agiert, immer reduziert bleiben. Die Tatsache, dass sie eine Frau ist, spielt dabei ebenfalls eine Rolle.

Die Voraussetzungen für ihren Erstlingsfilm waren, wie sie in Nyon erklärte, schwierig. «Ich musste für jede einzelne Aufnahme in meinem Film kämpfen», sagt sie. Der Kameramann war immer anderer Meinung. «Das war so erschöpfend, und ich war auch nicht darauf vorbereitet». Mit «River of Grass» feierte Reichardt gleichzeitig wie Kevin Smith mit «Clerks» ihr Debüt am Sundance-Filmfestival. Die Karrieren der beiden verliefen aber ganz unterschiedlich. «Ich merkte zum ersten Mal, dass es anders ist für Frauen in diesem

Geschäft», erinnert sich Reichardt. Die Kameradschaft galt nur für Männer. «Ich wurde nicht willkommen geheissen».

Reichardt sagt im Rückblick, dass die Enttäuschung darüber tief sass. «Ich hatte einfach nicht die sozialen Fähigkeiten, um in diesem Geschäft aktiv zu sein.» Sie durchlebte in diesen Jahren eine finanziell belastende Phase, war wohnungslos und hauste bei Freunden. Eine von ihnen war die Produzentin ihres Films Susan Stover.

Enge Zusammenarbeit

Es dauerte zwölf Jahre, bis Reichardt an einem neuen Filmprojekt zu arbeiten begann. «Ich hatte mich schon fast damit abgefunden, dass es nicht mehr dazu kommen würde.» Doch dann fing sie ein Netzwerk aus Freunden auf, das bis heute besteht und ihre Arbeitsweise bestimmt. Seit den 1990er Jahren ist Reichardt, als sie für einen seiner Filme die Ausstattung verantwortete, mit Regisseur Todd Haynes befreundet. Die beiden lesen die Drehbücher des jeweils anderen, schauen sich Rohfassungen ihrer Filme an, Haynes produziert einzelne Filme von Reichardt mit.

Es ist auch Haynes, der sie mit dem Autor Jonathan Raymond zusammenbrachte. Seit «Old Joy» (2006) schreibt er mit ihr die Drehbücher ihrer Filme. «Johns Stärke ist, politisch zu schreiben, ohne politisch zu schreiben». Klare Ideologien oder einfache Botschaften gingen beide aus dem Weg. Die Gesellschaftskritik liegt in Reichardts Filmen in der Darstellung des Alltäglichen und der Banalität des gestischen Handelns.

Genauso wie mit Raymond arbeitet Reichardt seit Jahrzehnten mit dem gleichen Kameramann, Christopher Blauvelt, zusammen. Das Verhältnis ist auch mit den Darstellenden eng. Insbesondere mit Michelle Williams hat Reichardt oft gearbeitet. «Ich will von jemanden geführt werden, der es mir erlaubt, meiner Figur Würde und Spielraum zu geben», so Williams in einem Interview. Filme mit bescheidenen Budgets zu machen, wie es Reichardt tut, ist nur möglich, wenn eine gewisse Intimität und Komplizität zwischen den Mitwirkenden besteht. «Niemand beteiligt sich an so einem Projekt, wenn nicht aus den richtigen Gründen».

Reichardt arbeitet seit langem mit der Produktionsfirma Filmscience von Neil Kopp aus New York zusammen. Bei den Dreharbeiten muss sparsam vorgegangen werden. Viele Bestandteile der Ausstattung sind von realen Schauplätzen übernommen. Dreharbeiten müssen effizient sein, weil das Mieten komplexerer Requisiten teuer ist, etwa wie die Kutsche aus dem 19. Jahrhundert in «Meek's Cutoff», mit der die Siedler in der Geschichte in den Westen reisen. Es braucht auch die Bereitschaft, überall selbst Hand anzulegen. Das gilt auch für die Darstellenden, die bescheidene oder gar abenteuerliche Unterbringungen in Kauf nehmen und vielfach in anspruchsvolle Vorbereitung investieren müssen, wenn sie, beispielsweise, lernen, wie man ein Gewehr lädt oder Kekse wie im 19. Jahrhundert bäckt. ■

Plattformen für Videokunst

Um die Sichtbarkeit experimenteller audiovisueller Arbeiten ist es in der Schweiz gut bestellt. Über den musealen Kontext hinaus gibt es verschiedene Festivals, die sich auf ihre Präsentation spezialisiert haben.

Von Teresa Vena

Während in Bezug auf Finanzierungsmöglichkeiten und Archivierung Medienkunst in der Schweiz mit einigen Herausforderungen konfrontiert ist, weil sie zwischen die Sparten Bildende Kunst und Film fällt (CB 552), mangelt es hingegen in der Regel nicht an geeigneten Auswertungsplattformen.

Unter Medienkunst ist hier eine Form der Bildenden Kunst verstanden, die mit filmischen Mitteln arbeitet – oder umgekehrt. Der Begriff Videokunst hält sich hartnäckig als Synonym für sowohl experimentellen Film und Medienkunst, auch wenn mit Video ursprünglich ein spezifisches technisches Medium gemeint war. Die Videotechnik wurde prägend für eine bestimmte künstlerische Ästhetik, vor allem aber regte sie das Experimentieren mit Film an, insbesondere deswegen, weil sie erschwinglicher und der Zugang dazu entsprechend niederschwelliger war.

Kunsträume

So sprach man auch im Rahmen der beiden Ausstellungen, die bis Mitte Mai im Kunsthhaus Aargau in Aarau und im Kunstmuseum Solothurn zu sehen waren, von einer Werkschau der Schweizer Videokunst, obwohl digitale wie analoge Medien vertreten waren. Ausgehend von den eigenen, beachtlichen, Beständen haben die beiden Häuser unter dem Titel «Mehr Licht. Video in der Kunst» einen historischen Überblick von den 1960er Jahren bis heute ermöglicht. Erkennbar waren die starken ästhetischen und technischen Wechselwirkungen zwischen Videokunst und Kino.

Die Vielfalt der Videokunst spiegelte sich auch in den verschiedenen Präsentationsarten wieder: Als Installation im Raum mit grosser Projektion, als Wiedergabe über Fernsehmonitore und flachen Bildschirmen oder als weiträumigere multimediale Skulptur. Es bedeutet einen beträchtlichen Aufwand, jeder Arbeit technisch gerecht zu werden und ihre ursprüngliche Ausdrucksform zu respektieren und zu rekonstruieren. Über diese Expertise verfügt Videocompany aus Zofingen, und sie war es auch, die an der Umsetzung der Ausstellungen massgeblich beteiligt war.

Die Kunstschaffenden sind sich der technischen Herausforderungen bewusst, die mit der Präsentation von Videokunst im Vergleich zum «klassischen» Film verbunden sind, weswegen die meisten immer auch eine Version ihrer Arbeit herstellen, die über einfache kinoübliche Projektionstechnik abspielbar ist. So hält es auch die aktuelle Preisträgerin des Zurich Art Prize Rosa Barba, die zurzeit im Haus Konstruktiv in Zürich gezeigt wird.

Filmfestivals

In der Schweiz gibt es verschiedene Filmfestivals, die sich auf den Experimentalfilm und die Videokunst spezialisiert haben. Eines davon ist Videoex, das 1998 von Patrick Huber in Zürich gegründet

wurde. «Die Qualität der Arbeiten ist in der Schweiz mit den Jahren immer höher geworden», sagt Huber, «das hängt auch damit zusammen, dass Experimentalfilm in den Schulen ernst genommen wird und nicht mehr nur Nebenprodukt ist». Videokunst sei ohnehin spartenübergreifend, genauso wie das Publikum des Festivals, das sich sowohl für Kino, Kunst, Theater oder auch Literatur interessiere. «Die Herausforderung besteht darin, alle Bereiche zu erreichen», so Huber, der auf eine feste Kollegin, Bettina Stehli, und auf verschiedene zeitlich begrenzte Mitarbeitende zählen kann. Die Ausstrahlung von Videoex ist stetig gewachsen, was auch an den bis zu 1900 Einreichungen für den Wettbewerbsteil des Programmes sichtbar ist. Mehrere Hundert Arbeiten kommen allein aus der Schweiz.

Seit sieben Jahren arbeitet der Kurator Bruno Z'Graggen von Video Window mit dem Festival zusammen und präsentierte dieses Jahr Arbeiten von Nicole Bachmann und Johanna Kotlaris. Beide Beiträge entdeckte er im musealen Kontext als Rauminstallationen. Z'Graggen kennt und bedient die Bedürfnisse einer Verwertung in diesem Umfeld genauso gut wie die im Kinobereich. Wie es dem Prinzip von Videoex entspricht, sucht er für ein Festivalpublikum nach filmischen Werken, die zwar experimentellen Charakter haben, aber einem inhaltlichen Leitfaden folgen und einen Anfang und ein Ende haben. «Das diskursive Element hat bei der Präsentation eine grosse Bedeutung», so Z'Graggen, «ich will im Gespräch den Austausch zwischen Kunstschaffenden und Publikum herstellen».

In dieser Rolle sieht sich auch der Architekt und Kunstkurator Stefano Rabolli Pantera, der das St. Moritz Art Film Festival gründete, das dieses Jahr vom 20. bis 23. August zum fünften Mal stattfindet. Anhand eines wechselnden Überthemas stellt er mit einem jährlich neu zusammengestellten internationalen Kuratorium das Filmprogramm zusammen, das von Gesprächen eingerahmt wird. Wie für Huber und Z'Graggen ist auch für Rabolli Pantera die Verschmelzung von Bildender Kunst und Film eine ganz natürliche. Er schätzt ebenfalls die Schweizer Videokunstlandschaft als reichhaltig ein und rühmt unter anderem das Engagement vieler Stiftungen in diesem Bereich. ■



Videoinstallation «Fugue» von Véronique Goël, Ausstellungsansicht Kunstmuseum Solothurn, 2026
© Véronique Goël

Who's who?



© Nikita Thevoz

Anne Delseth übernimmt Ende August die künstlerische Leitung von Visions du Réel, wo sie bereits seit 2023 Mitglied des Auswahlkomitees ist. Delseth ist zurzeit auch Programmkuratorin des Internationalen Filmfestivals Marrakesch, künstlerische Leiterin des Internationalen Filmfestivals Ulaanbaatar sowie Programmverantwortliche des Cinéma CityClub. Sie gehörte dem Auswahlkomitee der Quinzaine des Cinéastes in Cannes an, programmierte für die Filmfestivals von Locarno und Solothurn und arbeitete für den Filmverleih Trigon-Film. Sie leitete zudem den Masterstudiengang Film der ECAL und der HEAD. ■



© Nikita Thevoz

Émilie Bujès wird ab dem 1. August 2026 neue künstlerische Leiterin des Geneva International Film Festival (GIFF) und folgt auf Anaïs Emery. Zuletzt war Bujès seit 2018 künstlerische Leiterin von Visions du Réel in Nyon. Sie leistete unter anderem auch Beratungstätigkeiten im Bereich Programmgestaltung für die Quinzaine des réalisateurs in Cannes, hatte eine Stelle als stellvertretende künstlerische Leiterin beim Internationalen Filmfestival von La Roche-sur-Yon inne sowie als Ausstellungskuratorin am Centre d'Art Contemporain in Genf. 2014 wurde sie mit dem Swiss Art Award ausgezeichnet. ■



© zvg

Gerhard Pfister wird ab August neuer Präsident von Pro Cinema. Er löst damit Edna Epelbaum und Corinne Rossi ab, die das Co-Präsidium ad interim übernommen hatten. Der Zuger Nationalrat studierte an der Universität Fribourg Literatur und Philosophie. Er unterrichtete Philosophie und Deutsch an der familieneigenen Schule, die er von 1994 bis 2012 auch leitete. Er ist seit 2003 Mitglied des Nationalrats im Kanton Zug und zudem in verschiedenen Verbänden, Verwaltungsräten und Stiftungsräten tätig. ■



© zvg

Claude Witz tritt ab dem 1. August die Nachfolge von Nicole Barras als neuer Geschäftsführer des Schweizer Syndikats für Film und Video SSFV an. Er studierte Filmwissenschaften und Englisch in Lausanne sowie visuelle Kommunikation an der ECAL. Seit 2022 ist er bei FOCAL als Programmverantwortlicher für organisatorische Filmberufe tätig und seit 2025 Leiter des europäischen Programms «Production Value». Er unterrichtet an der ZHdK und ist Mitglied der Fachkommission Fiktion der Zürcher Filmstiftung. ■

Anzeige

Print- und Digitalabos
auf filmbulletin.ch

Wir wissen, welche
Filme sich lohnen.

filmbulletin

Für eine starke Standortförderung

Die Schweiz hat viele Vorzüge für die Filmproduktion und kann qualitativ auch mit guten Produktionen aufwarten. Aber hinsichtlich der Rahmenbedingungen als Drehort für ausländische Filme hinkt sie dem Ausland hintennach. Cinééconomie setzt sich für gleich lange Spiesse mit Konkurrenzstandorten ein. Die Rahmenbedingungen für das – über unsere Grenzen hinauswirkende – Filmschaffen sind deshalb auch ein Element der Standortpolitik.

Mit der vom Volk im Mai 2022 klar angenommenen Investitionspflicht für in- und ausländische Plattformen und TV-Unternehmen wurde der Schweizer Film- und Produktionsstandort gestärkt und hat gegenüber anderen Ländern aufgeholt. Mit der Ablehnung der SRG-Halbierungsinitiative im März dieses Jahres konnte sodann eine empfindliche Schwächung der SRG vermieden werden, welche auch Auswirkungen auf deren Förderung von audiovisuellen Auftrags- und Ko-Produktionen gehabt hätte. Doch angesichts der vom Bundesrat beschlossenen Gebührensenkung ist längerfristig ungewiss, ob die SRG über den Pacte de l'audiovisuel ihr Engagement im heutigen Umfang wahren kann. Im Interesse der Qualität und Vielfalt des Schweizer Films und damit unserer Geschichte und Identität muss dieser Pfeiler aber stark bleiben.

Für ein nationales Anreizsystem für die Filmproduktion

Trotz der eingeführten Investitionspflicht und der wichtigen Funktion der SRG als Unterstützerin der Filmproduktion bleibt die Schweiz eine Insel. Nicht etwa eine Insel der Glückseligen, sondern eine mit kürzeren Spiessen als das Ausland: Die Schweiz ist das einzige mitteleuropäische Land ohne ein nationales Anreizsystem, welches die Schweiz als Drehort für ausländische Produktionen attraktiv macht. Über dreissig Länder, darunter alle unsere Nachbarstaaten, verfügen über nationale «Incentives», um internationale Produktionen anzuziehen und Wertschöpfung zu sichern. Unsere bestehenden Möglichkeiten



© Franca Pedrazzetti

Von Matthias Michel,
Ständerat und Präsident von Cinééconomie

in den Regionen reichen heute nicht aus, um etwa die Produktion von Serien oder Kinofilmen wirksam zu fördern. Die Konsequenz und leidvolle Erfahrung ist, dass Produktionen, selbst mit Schweizer Geschichten und Inhalten, in «Incentive»-Länder ausweichen. Es ist absurd, wenn typisch schweizerische Grossproduktionen wie etwa der Film über Wilhelm Tell mit einem Budget von über 40 Millionen Franken in Rom und dem Südtirol gedreht werden. Damit geht die Wertschöpfung im Inland

zugunsten lokaler KMU verloren und im Resultat wird die Schweiz in Filmen und Serien kaum sichtbar.

Von der regionalen zur nationalen Standortförderung

Angesichts dieser Ausgangslage fordern wir mit einem Schweizer Anreizsystem schlichtweg mehr «Swissness». Der Bund kann als Akteur nur auftreten, wenn er eine Bühne, sprich die gesetzlichen Grundlage hat. In der Bundesverfassung besteht zwar eine Grundlage zur Förderung des Schweizer Films (Art. 71 BV), was aber die Produktion ausländischer Filme in der Schweiz nicht umfasst. Daher bietet sich die Standortförderung an, wie sie verschiedene Regionen der Schweiz schon betreiben. So haben bereits in den Kantonen Wallis, Tessin, Zürich und in der Zentralschweiz die entsprechenden Standortförderungen den Film entdeckt und bieten Unterstützung im Sinne von «Incentives». Diese regionalen Engagements sind wichtig, sind aber unzureichend, um die internationale Wettbewerbsfähigkeit der Schweiz zu sichern. Cinééconomie fordert deshalb, dass die Filmwirtschaft als integralen Bestandteil der Schweizer Wirtschaft in der Standortförderung 2028–2031 berücksichtigt wird. Konkret schlagen wir vor, dass in diesen vier Jahren als Pilotphase mit insgesamt 40 Millionen Franken Strukturen aufgebaut und erste Projekte unterstützt werden. Damit soll eine effiziente und finanziell tragbare Stärkung des Filmstandortes Schweiz aufgebaut werden. ■

Impressum

Cinebulletin N° 558/ Juli 2026
Zeitschrift und Plattform der
Schweizer Filmbranche

Maison des Arts du Grütli
Rue du Général-Dufour 16
1204 Genève
cinebulletin.ch

Herausgeberin
Association Cinebulletin

Verlagsleitung
Daniela Palumbo
daniela.palumbo@cinebulletin.ch

Redaktion Deutschschweiz
Teresa Vena
teresa.vena@cinebulletin.ch

Redaktion Romandie
Adrien Kuenzy
adrien.kuenzy@cinebulletin.ch

Korrespondenz italienische Schweiz
Chiara Fanetti
chiara.fanetti@cinebulletin.ch

Grafikdesign: Ramon Valle

Übersetzung: Nadia Pfeifer, Kari Sule

Korrektur: Christine Déria, Vasco
Pedrolini, Ludovic Roulin

Leserservice Gabriel Eichenberger
abo@cinebulletin.ch
6 Ausgaben im Jahr, Abo: CHF 55.–

Inserateannahme / Beilagen:
inserate@cinebulletin.ch

Druck
Druckerei Jordi AG
ISSN 1018-2098

Publikation der Texte nur mit
Einverständnis des Verlags
und mit Quellenangabe

 Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK

Locarno Factory, il Festival come ecosistema in espansione

Di Chiara Fanetti

Tra nuovi spazi urbani e l'avvio di percorsi dedicati all'intelligenza artificiale e all'innovazione tecnologica, Locarno Factory continua a ridefinire il rapporto tra Festival e formazione.



BaseCamp PopUp, Istituto Sant'Eugenio, Locarno. © Davide Padovan

Il Locarno Film Festival non è più soltanto il luogo dove si vedono i film. Negli ultimi anni ha allargato il proprio raggio d'azione, affiancando alla programmazione una rete di iniziative dedicate allo sviluppo, alla ricerca e alla crescita di nuove generazioni di professionisti. Dal 2024 questo insieme in continuo mutamento prende il nome di Locarno Factory, il dipartimento guidato da Stefano Knuchel che riunisce programmi diversi ma sempre più interconnessi.

«Il Festival ha sempre avuto una dimensione formativa, ma per molto tempo è stata una crescita organica, quasi spontanea», osserva

In questo quadro, per le nuove generazioni esistono oggi diversi punti di accesso: il programma di accompagnamento all'opera prima (Residency) e il percorso di formazione per giovani registi, critici e produttori (Locarno Academy); le sezioni della selezione ufficiale, come Cineasti del Presente e Pardi di Domani; e il lavoro dell'Industry, che accompagna lo sviluppo dei progetti, favorisce l'incontro con i produttori e offre ai giovani autori una maggiore consapevolezza delle dinamiche del mercato. Il ruolo di Locarno Factory è proprio quello di mettere in relazione queste iniziative, adattandole ai nuovi bisogni e ai

Knuchel. «Le iniziative più strutturate sono arrivate più tardi, tra il 2011 e il 2012, con una serie di programmi che hanno progressivamente costruito un vero ecosistema». Negli anni, questa stratificazione ha modificato anche la natura stessa del Festival, che oggi non si limita a essere uno spazio di presentazione e confronto tra opere, ma un contesto in cui il cinema entra in dialogo con altre discipline e forme di sapere. «Oggi il cinema non è solo industria o intrattenimento», continua Knuchel. «È un luogo di ricerca, di apprendimento e di innovazione».

nuovi linguaggi. «L'idea non è costruire un modello rigido», spiega Knuchel, «ma una struttura capace di adattarsi. Se emergono nuove domande, come quelle legate all'intelligenza artificiale, dobbiamo poter creare rapidamente spazi in cui affrontarle».

BaseCamp: il festival come esperienza condivisa

Uno dei nodi centrali di questa trasformazione è BaseCamp, l'iniziativa che ha ridefinito l'accesso dei giovani cineasti al Festival. Nato nel 2019, ha rappresentato una svolta concreta nel modo in cui Locarno si relaziona con le nuove generazioni. «Ci siamo resi conto che il Festival, paradossalmente, era poco accessibile ai giovani svizzeri», racconta Knuchel. «I costi facevano sì che molti potessero viverlo solo per pochi giorni, da spettatori. Con BaseCamp abbiamo voluto cambiare questo paradigma». Oggi il programma ospita ogni anno duecento partecipanti, offrendo alloggio, accesso alle attività del Festival e un contesto di formazione ed esperienza informale, basato sulla convivenza e lo scambio quotidiano. «L'idea è che il valore non stia solo nei workshop ma negli incontri, nelle conversazioni, nella vita condivisa».

Le scuole di cinema, soprattutto nazionali, sono interlocutori naturali per progetti come Locarno Factory e BaseCamp. Ma come raggiungere anche i talenti che si formano al di fuori dei percorsi istituzionali? Per Knuchel una parte della risposta sta nella dimensione internazionale: «Negli ultimi anni abbiamo accolto giovani cineasti saharawi, partecipanti dal Botswana, dal Burkina Faso, dall'Indonesia, dal Pakistan e da molti altri Paesi. Sono artisti che utilizzano il linguaggio audiovisivo soprattutto per testimoniare la realtà che vivono. Portano domande diverse rispetto a quelle di chi è cresciuto all'interno dei tra-



Retrouvez
la traduction
française sur
cinebulletin.ch



Die deutsche
Übersetzung
finden Sie auf
cinebulletin.ch

Sous le nom de Locarno Factory, le Locarno Film Festival regroupe l'ensemble de ses efforts et initiatives en faveur de la relève cinématographique. Offrir un espace d'expérimentation et favoriser les échanges à grande échelle constituent les principaux moteurs de ces programmes.

Unter dem Namen Locarno Factory vereint das Locarno Filmfestival all seine Bemühungen und Massnahmen für die Nachwuchsförderung. Spielraum fürs Experimentieren zu geben und den breiten Austausch zu ermöglichen, sind dabei der Hauptantrieb dieser Initiativen.

SUD-EST



BaseCamp PopUp, Istituto Sant'Eugenio, Locarno. © Ti-Press

dizionali percorsi europei, più codificati. E questo confronto ci ricorda che il cinema nasce prima di tutto da uno sguardo, non dalle risorse disponibili».

Un metodo più che un modello

Se esiste un elemento che attraversa tutte le iniziative di Locarno Factory, è la logica sperimentale. Un approccio che Knuchel descrive come un modo di «navigare a vela»: non partire da un modello chiuso, ma verificare dove esista una reale domanda culturale. «Apriamo uno spazio di riflessione, osserviamo se genera confronto e nuove idee, e solo dopo decidiamo se strutturarli. È un metodo diverso da quello di chi costruisce un progetto a tavolino e poi cerca di riempirlo».

Questo approccio ha permesso al Festival di attivare collaborazioni anche con ambiti esterni al cinema, dalla ricerca scientifica alle arti visive, fino al mondo accademico. Un esempio è la collaborazione con l'Università della Svizzera italiana. Dal 2021 le due istituzioni condividono una cattedra dedicata al futuro del cinema e delle arti audiovisive e il BaseCamp ne ospita la conferenza annuale.

Nuovi spazi e nuove iniziative

La prossima edizione segna un passaggio concreto nella geografia dell'evento locarnese. BaseCamp e Locarno Factory avranno infatti una nuova collocazione: il Castello Visconteo diventerà il fulcro delle attività del BaseCamp, soprattutto tra le 18 e le 22, mentre il Museo Casorella ospiterà le proposte di Locarno Factory, dalle masterclass agli incontri, fino alle installazioni e ai progetti interdisciplinari. «È un salto importante», spiega Knuchel. «Non solo organizzativo, ma anche simbolico: significa radicare ancora di più il lavoro del Festival nello spazio urbano di Locarno, creando luoghi riconoscibili di scambio e confronto».

Un ennesimo trasloco per il BaseCamp, dopo la caserma di Losone e l'Istituto Sant'Eugenio, non è sinonimo d'incertezza? «Non abbiamo mai considerato la stabilità come un obiettivo», osserva Knuchel. «Queste strutture sono nate per essere flessibili. Il rischio nel dar loro pace e quiete sarebbe quello di irrigidirle».

Accanto a questa trasformazione arrivano anche nuove linee di lavoro, attraverso due iniziative: un'Academy incentrata sull'intelligenza artificiale, concepita più come un think tank che come un programma formativo tradizionale, e Blueprint, dedicata all'innovazione tecnologica e al rapporto tra cultura e nuovi strumenti di produzione. Knuchel però precisa subito: «non vogliamo celebrare la tecnologia ma interrogarla, capire cosa cambia nei processi creativi e quale ruolo possono avere artisti e professionisti della cultura».

Un microcosmo autosufficiente

La crescita di Locarno Factory, al contrario di quanto potrebbe sembrare, non è stata accompagnata da un aumento delle risorse economiche da parte del Festival, ma da un modello basato sull'autofinanziamento e sulla costruzione di partnership. «Ogni iniziativa viene sviluppata in funzione delle risorse che riusciamo a raccogliere. Per questo insisto tanto sulla flessibilità del modello: se in un determinato anno disponiamo di maggiori finanziamenti possiamo ampliare le attività; se diminuiscono, il progetto si adatta senza perdere la propria struttura. Al momento, fortunatamente, stiamo vivendo una fase di crescita».

Questa caratteristica ha rafforzato anche l'indipendenza del progetto: «il nostro primo

impegno è verso chi partecipa», afferma Knuchel. «Devono poter lavorare senza pressioni esterne, in un ambiente di ricerca reale, senza sentirsi una sorta di testimonial per un brand».

Locarno Factory oggi appare come uno spazio sempre più centrale all'interno del Festival: una porta d'accesso per una nuova generazione di professionisti dell'audiovisivo. Più che un dipartimento, quello guidato da Knuchel è un organismo capace di adattarsi alle domande che emergono dal presente. È il laboratorio attraverso cui Locarno prova ad anticipare le trasformazioni del cinema di domani. ■

La struttura di Locarno Factory

- **Locarno Academy**, dedicata alla formazione dei giovani professionisti del cinema: registi, critici, produttori e operatori dell'industria.
- **Future of Cinema**, raccoglie le iniziative sui nuovi linguaggi, l'innovazione tecnologica e il futuro dell'audiovisivo.
- **BaseCamp**, programma che mette in relazione cinema, arti, ricerca, sostenibilità e pratiche collaborative.
- **Locarno Kids / Locarno Edu**, rivolto alla formazione del pubblico più giovane e all'educazione all'immagine.