

September 2026

CB

CINEBULLETIN Nr. 559

Zeitschrift und
Plattform der Schweizer
Filmbranche

FOKUS

Postproduktion

Während der Postproduktion
entstehen entscheidende
künstlerische sowie
dramaturgische Ergänzungen
an einem Film.

Treffpunkt

Neben ihrer Tätigkeit
als Schauspielerin und
ihrer Bekanntheit als
Fernsehkommisarin, ist
Anna Pieri Zuercher auch als
Regisseurin tätig.

ZFF

Die Filmemacherin Ufuk
Emiroglu präsentiert
ihr Spielfilmdebüt im
internationalen Wettbewerb
des Zurich Film Festival.



suissimage **SSA** société
suisse des
auteurs

Die Kulturfonds von Suissimage und SSA fördern das Kulturschaffen
und die Entwicklung von neuen Projekten.

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

-S.6-

Fokus**Bildbearbeitung**

Für Trinipix ist die Postproduktion wichtiger Teil der Auswertungsstrategie.

-S.8-

Fokus**Tonstudio**

Bei Masé Studios werden Szenen von Hand vertont.

-S.9-

Fokus**Geräuschemachen**

Porträt von Julien Naudin.

-S.11-

Neue Talente**Ufuk Emiroglu**

Die Regisseurin präsentiert ihr Spielfilmdebüt beim Zurich Film Festival.

-S.12-

Treffpunkt**Anna Pieri Zuercher**

Die Schauspielerin und Regisseurin im Gespräch.

-S.15-

Arbeitspraxis**Kameraarbeit**

Kamerafrau Meret Madörin gibt Einblick in ihren Beruf.

-S.16-

Filmpolitik**Standortförderung**

Die Staatsrätin Delphine Bachmann spricht über die Geneva Film Commission.

-S.17-

International**Skandinavien**

Von der Zusammenarbeit zwischen den nordischen Ländern.

-S.19-

Standpunkt**Perspektiven**

Perla Ciommi über die Vielfältigkeit der künstlerischen Stimmen in der Schweiz.

-S.20-

Sud-est**Heimat der Talente**

Ein Hauch von Hollywood im Tessin mit dem Musikvideo von Travis Scott. Domenico Singha Pedrolis Kurzfilm gewann in Locarno den Parding d'Oro.

Die Verantwortung, einen Film fertigzustellen



© Deschamila Hirsiger

Viele geraten in Alarmbereitschaft, wenn das Gespräch auf Künstliche Intelligenz und den Einfluss von KI-gesteuerten Programmen auf die Abläufe in der audiovisuellen Industrie kommt. Ganze Berufsgruppen könnten verschwinden. Die Arbeitsbereiche, die man üblicherweise als die betroffenensten nennt, sind in erster Linie in der Postproduktion zu finden. Bei den jeweiligen Fachleuten herrscht aber nicht die Panik vor, wie man sie aus manchen öffentlichen Debatten erwarten würde. Vorherrschend ist immer noch eine selbstbewusste Sicht auf die eigenen Kompetenzen, auch wenn weiterhin um Budget und Arbeitstage verhandelt werden muss.

Es gibt Prozesse, die durch den Einsatz von KI-unterstützten Programmen vereinfacht werden, für einzelne braucht es keine händische Ausführung mehr, wie beim Setzen von Untertiteln. Schaut man aber zu, wie ein Geräuschemacher in seinem Studio unzählige Arten von Schritten mit verschiedenen Sohlen auf unterschiedlichen Belägen herstellt oder wie am Bildschirm Szene für Szene die Lichtverhältnisse oder die Farbigkeit von Kleidung und Gegenständen aufeinander abgestimmt werden, merkt man selber, dass die menschliche Expertise noch lange – oder immer – unersetzbar bleiben wird.

Dazu kommt, dass in der Postproduktion mehr als rein technische Fertigkeiten benötigt werden. Durch den Wandel in den Seh- und Konsumgewohnheiten entstehen neue Herausforderungen bei der Fertigstellung und Vermarktung eines audiovisuellen Produkts. Die Postproduktion kann die Funktion einer Schnittstelle zwischen Produktion und Auswertung eines Projektes einnehmen und damit die Ansprüche aller Beteiligten miteinander in Einklang bringen. Um diese Vermittlerrolle zu übernehmen, ohne die eigenen fachlichen Massstäbe zu verbiegen, hilft es, wenn man sich mit dem Projekt identifizieren kann. So entstehen langfristige Vertrauensverhältnisse, die zum einen den Aufbau von kollegialen Formen der Zusammenarbeit ermöglichen und zum anderen es aber auch erlauben, sich als professionelle Partner einen Namen zu machen.

Mit diesem Können lassen sich auch ausländische Produktionen anziehen. Die wachsenden Bemühungen in verschiedenen Regionen der Schweiz, und neu auch die Massnahmen aus Genf mit der frisch gegründeten Filmkommission, eine wirtschaftlich unterstützte Filmindustrieförderung zu betreiben, brauchen solche Argumente. Vieles hängt vom Ruf der hiesigen Fachleute ab, mit reizvollen Szenerien alleine, die als Kulisse benutzt werden können, lässt sich auf lange Sicht keine Anreizpolitik machen. Der Geschmack ändert sich, persönliche Beziehungsnetze sind entscheidend, wie es auch der Einbruch bei den indischen Produktionen, die einst in der Schweiz drehen wollten, gezeigt hat.

Teresa Vena
Co-Chefredaktorin

Der Engelmacher

©2026 tellfilm / SRG SSR / 3sat

Ein weiteres Stück Schweizer Filmkultur.
Entdecken Sie die neue Dokumentarserie
auf Play Suisse.

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

SRG SSR

RSI

RTR

RTS

SRF



Der erste Spielfilm mit der KI-generierten Schauspielerin Tilly Norwood steht bevor. Das Londoner Unternehmen Particle 6 entwickelt eine Tragikomödie, in der Tilly die Hauptrolle in einer sich um KI drehenden Geschichte spielen soll. Am ZFF-Summit wird die Erschafferin von Tilly, Eline van der Velden, anwesend sein.

Nachdem das Budget für die nationalen und internationalen Produktionen, die sich verpflichten, auf dem deutschen Gebiete zu drehen für 2026 auf 250 Millionen Euro erhöht wurde, soll es 2027 wieder auf 200 Millionen gekürzt werden. Diese Anreizförderung war dermassen erfolgreich, dass der Betrag für 2026 bereits fast ausgeschöpft ist. Das zeigt auch das Bedürfnis und die Notwendigkeit seiner Existenz, weswegen sich die deutsche Filmbranche aktuell gegen eine angekündigte Kürzung zu wehren versucht.

In den USA hält der Streit um die Warner-Übernahme durch Paramount Skydance weiter an. Unterstützt durch die Staatsanwaltschaft von zwölf US-Bundesstaaten, stellen sich die Autoren-gewerkschaft WGA und die Schauspiel-gewerkschaft SAG-AFTRA mit dem Argument einer Kartellrechtsverletzung gegen die Fusion. Die Regie-gewerkschaft DGA fordert nun für eine Deeskalation Zugeständnisse von Paramount und appelliert auf eine aussergerichtliche Einigung. Die Zusicherung von einer jährlichen Mindestanzahl von Kinoproduktionen und einer Mindestauswertung im Kino will Paramount bereits versichert haben. Gleichzeitig droht das Studio aktuell mit dem Rückzug aus Kalifornien. Für Paramount ist die Verzögerung der Übernahme teuer, denn gemäss Übernahmevertrag zahlt das Studio pro Tag, an dem die Fusion nach dem 30. September nicht abgeschlossen wird, eine Ausfallgebühr von 7 Millionen US-Dollar.

71 PROZENT

Gemäss einer Umfrage unter etwa 500 Regiepersonen aus Spiel-, Dokumentar- und Werbefilm, die in Deutschland aktiv sind, gaben 71 Prozent an, ihren Lebensunterhalt nicht alleine aus ihrer Regiearbeit bestreiten zu können. 37 Prozent dächten über einen Ausstieg nach.

40 PROZENT

In den USA macht die Generation Z (geboren zwischen 1997 und 2012) 40 Prozent des Kinopublikums aus. Das ZFF-Summit organisiert zum Thema eine Podiumsdiskussion.

Die einzelnen Verbände GARP und SFP haben sich zusammengetan und die Allianz der Produzent:innen Schweiz gegründet.

Die App «Back-to-One», entwickelt von Regisseur Erik Haffner («Pastewka», «Ladykracher»), liest das Drehbuch ein und legt daraus automatisch alle Szenen mit Ort (innen/aussern, Tageszeit) sowie alle Rollen an. Figuren, Kameras, Licht, Wände und Requisiten werden von der Regie in einem Grundriss von Hand gesetzt. Die App richtet Kameras automatisch auf ihr Ziel aus, zeigt den Bildwinkel, warnt beim Achsensprung und liefert für Aussendrehen den echten Sonnenstand nach Ort und Datum. Daraus entsteht eine «Shot List», die nach Kamera-Einstellungen gruppiert ist, somit können die Drehzeiten summiert und am Set abgehakt werden.

Filmhistoriker Thomas Schärer und Aufnahme- und Produktionsleiter Lukas Piccolin forschen zum Schweizer Fotografen Ernst A. Heiniger, der in den 1970er Jahren ein Verfahren entwickelte, mit dem er Filme in 360 Grad nahtlos aufnehmen und wiedergeben konnte. Er nannte es «Swissorama». In Zusammenarbeit mit der Cinémathèque suisse präsentieren sie am 24. Oktober im Planetarium des Verkehrshauses in Luzern den Swissorama-Film «Impressionen der Schweiz» (1984). Bis zum 10. Oktober ist im Loop (Weststrasse 118) in Zürich zudem eine Ausstellung zum Thema zu sehen.

Um graue Filme zu vermeiden

Bereits erfolgte und sich abzeichnende Veränderungen in der Entstehung und Rezeption audiovisueller Formate stellen neue Anforderungen an deren Fertigstellung und Auswertung. Trinipix setzt sich mit diesen Entwicklungen auseinander und begleitet Projekte auf verschiedenen Ebenen der Postproduktion.

Von Teresa Vena

Seit zwei Jahren haben sie ihr eigenes Studio-Kino, erzählen sie stolz. Aron Nick und Christoph Walther sind Mitgründer von Trinipix und zogen vor über fünfzehn Jahren in eine ehemalige Lagerhalle in einem Aussenquartier von Bern, wo sie selbst Wände eingebaut haben und Räume entstehen lassen, die sie heute mit Kreativschaffenden verschiedener Sparten teilen. «Dieser Ort hat uns bei unserer Entwicklung geholfen», sagt Nick. Er weist darauf hin, dass es von grosser Bedeutung sei, kreative Räume zu günstigen Bedingungen zu erhalten. Das Gewicht teurer Mieten oder baulicher Einschränkungen hätte es Trinipix erschwert, «sich organisch und agil zu entwickeln».

Das ursprüngliche Büro der beiden bildet weiterhin das Herzstück der Firma, wie sie es ausdrücken. Dort steht der Server, ein redundantes Speichersystem, auf dem alle Daten sicher aufbewahrt und verwaltet werden und der nun direkt mit dem Kinoraum ein Stockwerk tiefer, bestehend aus Arbeitsplatz, Projektor und Leinwand, verbunden ist. «Das war ein notwendiger Schritt Richtung Professionalisierung», erklärt Walther. Mit der Kinoprojektion lässt sich eine möglichst realistische Vorführbedingung simulieren, was zu einer besseren Veranschaulichung und Verfeinerung der Arbeitsprozesse führe.

Der Schwerpunkt liegt auf der Postproduktion von Schweizer Autorenfilmen sowie auf der Entwicklung eigener Projekte. Walther ist für die Bildbearbeitung, visuellen Effekte und insgesamt die Koordination der Postproduktion zuständig. Nick unterstützt ihn beim Erstellen der Sprachversionen und verantwortet darüberhinaus alle Schnitarbeiten. Er konzipiert und schneidet Kinotrailer und Kampagnen für die Sozialen Medien, um die Filme, an denen Trinipix mitarbeitet möglichst effektiv zu bewerben. Bei eigenen Filmprojekten übernimmt Nick zudem die Rolle des Regisseurs und Walther die des Kameramanns. Der Dokumentarfilm «Tscharnibluess II» (2019)

war ihr erster Langfilm. «Unsere gesamte Erfahrung als Dienstleister ist in den Film eingeflossen», so Walther. «Wir fühlten uns reif dafür.»

In Zeiten des Wandels

Einen solchen Moment spürten sie auch bei der Gründung von Trinipix. Über mehrere Jahre hatten sie sich vorher mit Praktika die einzelnen Fähigkeiten in diesem Beruf angeeignet. Beide sind dabei autodidaktisch vorgegangen. «Wir hatten das Glück, von sehr fähigen Menschen lernen zu dürfen», so Nick. Entscheidende Impulse erhielten sie beispielsweise durch Peter Guyer, ehemaliger Gründer von Recycled TV, und von Dieter Fahrer, Inhaber der Produktionsfirma Balzli Fahrer GmbH.

Trinipix ist schrittweise gewachsen. Das Interesse an einer ganzheitlichen Betreuung eines Filmprojekts hat die Tätigkeitsfelder erweitert. Die eigene Entwicklung sehen die beiden als Spiegel der technischen und gesellschaftlichen Veränderungen, die die gesamte Filmbranche betreffen. Mit der Digitalisierung des Filmmachens entstand ein grosser Bruch, und für die Fertigstellung eines Films brauchte es fortan neue Fähigkeiten. Genau in diese Zeit ist Nicks und Walthers Berufsausbildung gefallen. Sie haben auch von Anfang an miterlebt, wie sich die Rezeption von audiovisuellen Werken verändert hat. Um diesen neuen Bedürfnissen zu entsprechen, sind ebenfalls neue Fertigkeiten vonnöten.

Auch wenn die Erweiterung der technischen Möglichkeiten gewisse Arbeitsabläufe wie das händische Setzen von Untertiteln abgelöst habe, würden die Projekte trotzdem eher grösser und anspruchsvoller, meint Nick. Bei Trinipix wird Postproduktion weit gefasst. Sie kann sich auf einzelne Arbeitsabläufe wie den Schnitt eines Filmes beziehen, seine Farbkorrektur, die Abstimmung grafischer Elemente, die Übersetzung in verschiedene Abspielformate oder den Schnitt des Trailers. Manchmal



Im Studio-Kino von Trinipix in Bern mit Bildern des Dokumentarfilms

beginnt sie aber schon vor den Dreharbeiten, wie beim aktuellen Projekt von Laurent Stoop und Svetlana Rodina, die zuletzt «Dom» und «Ostrov» verantwortet haben. Hier war man mit der Herausforderung konfrontiert, dass die Aufnahmen vor Ort möglichst diskret stattfinden sollten. Gemeinsam mit Trinipix suchte man nach einer Lösung, damit die Bilder, die man aus diesen Gründen mit dem Mobiltelefon machen wollte, auch die richtige Qualität aufweisen würden.

Weitergefasste Begleitung

Laut Nick und Walther unterscheiden sie sich von anderen Postproduktionsfirmen durch ihr spezifisches Interesse an der Auswertung eines Films. Diese beginnt für sie schon in der Postproduktion. Beim Schneiden eines Trailers entstehen bereits Schlüsselbilder, die nicht selten als Hauptmotive für Plakate und die Bewerbung an sich genutzt werden. Das Gleiche gilt für den Prozess der Farbkorrektur: «Gemeinsam mit den Filmschaffenden iden-

tifizieren wir bedeutende Szenen, die später in den Trailer kommen können oder auch nochmals das Konzept für die Öffentlichkeitsarbeit schärfen.»

«Wir sind die Schnittstelle zwischen Bildgestaltung, Regie, Produktion und Vertrieb», so Nick. Sie leisten eine Vermittlungsarbeit, in der es darum gehe, die verschiedenen Positionen miteinander zu verbinden, ohne den

alles richtig macht? Das verneint Walther: «Selbst dann nicht, wenn man perfektes Bild an perfektes Bild reiht». In der Regel dreht man an verschiedenen Tagen bei unterschiedlichen Lichtverhältnissen, und selbst bei Aufnahmen, die an einem einzigen Tag entstanden sind, können sich Veränderungen der äusseren Bedingungen bemerkbar machen. Das gilt es, in der Farbkorrektur auszugleichen. Überhaupt müsse man sich vergegenwärtigen, dass die Rohbildaufnahmen logarithmisch gedreht werden und somit sehr wenig Kontrast und Farbigkeit aufweisen würden. «Ohne Farbkorrektur hätte man im Wesentlichen graue Filme.»

Walther macht anhand von konkreten Beispielen, Vorher-Nachher-Bildern, deutlich, wie gross der Interpretationsspielraum ist und welche gestalterische Funktion man mit der Farbkorrektur wahrnehmen kann. «Indem ich bestimmte Elemente hervorhebe oder im Gegenteil zurücknehme, kann ich die Dramaturgie beeinflussen.» Es kann sein, dass ein leerer Bistrotisch den Blick zu sehr auf sich ziehe, das Innere eines Zeltes zu dunkel sei und die Kleidung einer Figur zu dominant.

Manchmal braucht es das Hinzufügen einfacher Effekte wie die Reflexion eines Taschenlampenlichts, um der Erzählung zusätzliche Glaubwürdigkeit zu verleihen. An anderer Stelle kann man durch das Setzen von bestimmten Kontrasten einen Stimmungswechsel besonders unterstützen. Bild für Bild oder Szene für Szene arbeite sich Walther vor.

Trinipix unterhält langjährige Zusammenarbeiten. So wie mit dem Regisseur Thomas Imbach, für den Nick die vier letzten Kinotrailer, wie auch für den Spielfilm «Nachtgeld», geschnitten hat. Ein Vertrauensverhältnis besteht zudem mit Dieter Fahrner, mit dem sie zuletzt an «Wir Erben» zusammengearbeitet haben oder auch mit der Produktionsfirma Dschoint Ventschr, für die sie unter anderem für «Bagger Drama» tätig waren. Für DokLab von Corinna Dästner hat Walther jüngst die Farbkorrektur für den Dokumentarfilm «Ewiges Eis» übernommen, der dieses Jahr seine Weltpremiere bei Visions du Réel hatte und auf seinen Kinostart wartet. «Mit DokLab arbeiten wir an mehreren Projekten pro Jahr und sind vom Feinschnitt bis hin zur Belieferung

einzelner Kinos aktiv», so Nick. Die Arbeit am neuen Spielfilm «Momente» von Mano Khalil liegt schon fast auf dem Tisch, ein paar leere Stühle, die farblich zurückgenommen werden könnten, hat Walther bei der Vorsichtung einer ersten Fassung bereits identifiziert.

Trinipix konzentriert sich auf die Postproduktion in Bezug auf die Bildebene. Experten für den Ton übernehmen parallel die Tongestaltung. In der Regel kommt der Film aber wieder zu Trinipix zurück, die ihn so aufbereiten, dass er im Kino, Fernsehen oder an einem Festival gezeigt werden kann. Sie koordinieren sich mit Grafikern, die für die Vor- und Abspanngestaltung sorgen und mit denen sie sichergehen, dass Logos, Auszeichnungen oder Festivalbeteiligungen vollständig aufgeführt sind. Die unterschiedlichen Sprachfassungen müssen ebenfalls abgestimmt sein und schliesslich der Film für verschiedene Formate, wie für die Archivierung in der Cinémathèque suisse, für die Vorführungen in Kinos und an Festivals als DCP oder fürs Pressen auf DVD umgerechnet werden. «Es muss der richtige Film am richtigen Ort in der richtigen Version ankommen», fasst Walther zusammen. ■



ntarfilms «Ewiges Eis» von François Kohler. © tev

eigenen Anspruch zu verlieren. «Das ist eine unserer grössten Herausforderungen. Und das kann KI ganz so schnell nicht übernehmen», ergänzt Walther. Dazu gehört es auch, für den Wert ihrer Leistungen einzustehen und dem Kostendruck standzuhalten.

Bei der Farbkorrektur werden zwischen sechs und zehn Arbeitstage veranschlagt. «Kamera und Regie sind meist dabei, manchmal nur zu Beginn. Es finden dann mehrere Sichtungen statt, bei denen auch noch die Produktion hinzukommt», erklärt Walther. Als Vorbereitung entwickelt er einen Stil für die Farbgestaltung des Films. Während es Kollegen gebe, die man an ihrer ausgeprägten Handschrift wiedererkenne, weil sie beispielsweise eine Vorliebe für Blautöne hätten oder mit wenig Kontrasten arbeiteten, orientiere er sich immer am Inhalt des Films und erarbeite davon ausgehend eine passende Farbgestaltung.

Entscheidende Impulse

Kann man den Prozess einer Farbkorrektur vermeiden, indem man gleich beim Drehen



Aron Nick (links) und Christoph Walther von Trinipix. © tev



Im Auditorium von Masé Studios dienen Elemente wie Vorhänge oder mobile Komponenten der Decke dazu, die Akustik an verschiedene Szenen anzupassen. © Masé Studios

In Satigny wird der Ton noch von Hand gemacht

Ein Mini, Dutzende von Schuhen und ein Film, der Klang für Klang überarbeitet wird. Während die Geneva Film Commission mit einem Fonds, der insbesondere die Postproduktion fördert, an den Start geht, blicken wir bei Masé Studios hinter die Kulissen der Tongestaltung.

Von Adrien Kuenzy

«Während der Aufnahmen muss absolute Stille herrschen», warnt Denis Séchaud gleich nach unserer Ankunft bei Masé Studios in Satigny. Wenn der Film läuft und das rote Lämpchen leuchtet, hört man alles. Im Geräuschstudio arbeitet Julien Naudin an «Floating», einem Spielfilm von Quirine Racké und Helena Muskens. Die niederländisch-belgische Koproduktion begleitet zwei Personen auf ihrer Reise durch Europa, Marokko und Hollywood. Verschiedene Beläge am Boden erlauben den Wechsel von einem Schauplatz zum anderen. Naudin folgt den Figuren am Bildschirm, rekonstruiert ihre Schritte,

wechselt die Schuhe. Eine Szene führt von draussen in eine Metallkonstruktion. Dazu müssen der Bodenbelag und die Akustik verändert werden. Einige Minuten später steigt jemand eine Treppe hinunter. Séchaud, Toningenieur und Gründer von Masé Studios, verfolgt die Szene aus dem Regieraum. Ein Klang passt nicht, der Geräuschemacher fängt von vorne an.

Das Studio um ihn herum gleicht einer Werkstatt: Dutzende von Schuhen, Stoffe, Helme, mehrere Türen, eine Wasserwanne. In einer Ecke steht ein Mini. Das Auditorium ist 300 Kubikmeter gross. Gegenüber dem Geräuschemacher wird das Bild auf einen mikroperforierten, sechs Meter breiten Bildschirm mit Lautsprechern dahinter projiziert. Ein Programm wie das von Rhytmo dient als Orientierungshilfe für die Zeitschiene und den Ablauf. Im Regieraum können die Aufnahmen mittels eines Computerprogramms aufgezeichnet und synchronisiert werden. Eine analoge Konsole steuert die Signale der Mikrofone. Durch Vorhänge und Deckenelemente kann die Akustik des Raums verändert werden.

Séchaud betätigt die Vorrichtung. «Man kann auch nachträglich Hall hinzufügen, doch das klingt nie so natürlich», erklärt er. «Es ist besser, von Anfang an eine entsprechende Akustik zu schaffen.» Dank Teer, Zement, Linoleum, Ziegelsteinen oder Holz am Boden kann man die Szenerie wechseln, ohne den Raum zu verlassen. Der Mini hat eine richtige Türe, ein Lenkrad und einen Innenraum. Naudin

fasst zusammen: «In einem Musikstudio steht ein Klavier, in einem Geräuschstudio ein Auto.»

Das Unhörbare hörbar machen

Am Bildschirm erscheinen zwei Männer. Naudin stellt die Schritte des ersten nach, dann die des zweiten. «Ich verwende für jede Person andere Schuhe.» Während der Dreharbeiten konzentriert sich die Tonaufnahme in erster Linie auf die Stimmen. «Der Toningenieur interessiert sich zuerst für den Mund», erklärt Séchaud. So sind die Dialoge perfekt verwertbar, während gewisse Klänge einer Szene fehlen oder zu schwach sind. Sie werden dann im Studio nachgestellt.

Naudin geht dazu schichtweise vor. Er beginnt mit dem, was er «Präsenzen» nennt, dann macht er mit den Füßen und den Effekten weiter. Für eine Liebeszene nimmt er zuerst das Rascheln der Bettlaken, dann die Berührungen der Hände auf. All das wird schliesslich mit Dialogen, Hintergrundgeräuschen und Musik zusammengeführt. Realismus ist dabei nicht immer die Regel. So kann Séchaud bei einer Totalen eine Geldübergabe hörbar machen, die auf diese Distanz kaum wahrnehmbar wäre. Der Geräuschemacher vergleicht die Schichtung mit einem «Klang-Tiramisu». Für «Floating», der fast 100 Minuten dauert, sind nur drei Tage Geräuschvertonung eingeplant, obwohl gemäss Séchauds Schätzung mindestens sechs nötig wären. Für mehr reichte das Budget jedoch nicht.

Von 50 Spuren auf 500

Masé Studios beherbergt zwei Auditorien und sechs Studios für Tonmontage, Aufnahme und Mischung. Im grossen Kinoauditorium sind rund um den Saal und bis zur Decke Lautsprecher angebracht; es ist mit Dolby-Atmos-Kino-Technologie ausgestattet. Ein anderer Raum mit Dolby-Atmos-Home-Technologie wird vor allem für Serien verwendet. Die Audio-Installationen in den Räumen sind miteinander kompatibel. Im grossen Auditorium sieht und hört der Regisseur seinen Film genauso, wie er im Kino gezeigt wird.

Die Mischung variiert auch je nach Sprache. «Einen deutschen Film mische ich nicht gleich wie einen französischen», erklärt Séchaud. Für ihn verändert die Sprache das Gleichgewicht zwischen Stimmen, Hintergrundgeräuschen, Musik und Effekten. Wenn er zum ersten Mal mit einem Regisseur zusammenarbeitet, fragt er ihn nach seinen Lieblingsfilmen, um das gewünschte Klanguniversum besser einschätzen zu können.

In einem anderen Raum zeigt Séchaud alte Geräte. Er erinnert sich, dass im analogen Zeitalter zuweilen ein Gerät pro Spur verwendet wurde. Dank Mehrspurgeräten konnte man später mit rund 50 Spuren gleichzeitig arbeiten. «Darauf waren wir extrem stolz.» Heute zählen gewisse Spielfilme 400 oder 500 Spuren.

Während es früher aufwändig und kostspielig war, eine Mischung nachträglich zu verändern, sind Korrekturen heutzutage praktisch bis zur Abgabe möglich. Wenn Termine wie Cannes, Berlin, Venedig, Nyon oder Solothurn näher rücken, verändert diese Flexibilität den Arbeitsrhythmus. «Die Informatik hat weltweit dazu geführt, dass einerseits alles schneller geht und andererseits alles bis zum Schluss noch verändert werden kann», so Séchaud.

So kommt es vor, dass er einen Film mischt, während der Abspann noch nicht fertig ist. Visuelle Effekte werden oft bis zum letzten Moment weiterentwickelt. Wird eine Handlung um sechs Bilder verschoben, stimmt der Klang nicht mehr überein. Wird eine Figur in eine Szene eingefügt, muss sie auch klanglich abgebildet werden.

Türen öffnen zwischen den Berufen

In Satigny sind Schnitt, Farbkorrektur, visuelle Effekte, Geräuschkulisse und Mischung unter einem Dach vereint. Masé Studios und Color Grade sind, genauso wie Dorier, seit mehreren Jahren dort ansässig. Seit dem Ein-

zug von Le Truc 2024 treten sie gemeinsam als «Le Pôle» auf. Die vier Unternehmen arbeiten Tür an Tür, bleiben jedoch unabhängig.

Wenn ein Bild im Nachhinein verändert wird, kann die neue Version so schnell von einem Raum zum anderen weitergegeben werden. Der gemeinsame Server erleichtert die Übermittlung grosser Dateien. «Wenn alles hier geschieht, können wir uns abstimmen», so Séchaud.

Die Ausstattung ist branchenweit oft sehr ähnlich. «Es sind die gleichen Geräte, die gleichen Mischpulte, die gleichen Programme», erklärt Séchaud. Für ihn zeichnet sich ein Studio vielmehr durch seine Akustik, Ergonomie und Arbeitsorganisation aus. Er wollte keinen Ort, wo jeder allein hinter verschlossenen Türen arbeitet. Ihm ist es lieber, wenn ein Schnittmeister eine Sequenz zeigen, den Rat eines Kollegen einholen oder sich mit Leuten austauschen kann, die an einem anderen Teil des Films arbeiten.

Gemäss Séchaud bleibt das Material beständig, die Computerprogramme jedoch weniger: Spezialfunktionen, Versionen und Kompatibilitäten verändern sich laufend. «Die Abonnements sind die Hölle». Bei Masé ist eine Person für Aktualisierungen zuständig, um zu verhindern, dass in einem Raum ein Projekt aus dem Nachbarraum nicht korrekt geöffnet werden kann. Hinzu kommen Sicherheitskopien, «Firewalls», Datenschutz sowie eine Lüftung und eine Klimaanlage, die so leise sind, dass sie die Aufnahmen nicht stören.

Neu ergänzt Künstliche Intelligenz diese Werkzeuge. Séchaud steht ihr nicht grundsätzlich ablehnend gegenüber. So erscheinen ihm gewisse KI-gestützte Programme zur Stimmreinigung bereits «massiv besser» als ihre Vorgänger. Auch um kleinen Schweizer Produktionen ein Ergebnis zu ermöglichen, das ihr Budget sonst nicht zulassen würde, hält er sie für nützlich.

Im Geräuschstudio geht die Arbeit weiter. Naudin zieht Kies in Erwägung, verwirft die Idee aber wieder. Er hört zu, wiederholt ein paar Schritte, passt an. Dabei fällt ihm eine Begegnung mit dem Schauspieler Mads Mikkelsen ein, der in einem Studio in Dänemark eine Nachsynchronisation aufnahm. Der Däne sah Naudin mit verschiedenen Schuhen vorbeigehen und fragte ihn, was er da treibe. Seine Antwort war bestechend einfach: «Wenn du gehst, dann bist nicht du das, sondern ich.» ■

Julien Naudin, Herr der Geräusche

Der 65-jährige Julien Naudin arbeitet seit über 40 Jahren als Geräuschemacher. Denis Séchaud begegnete er bereits vor über 30 Jahren, als Naudin noch im Studio seinem Vater assistierte. Heute arbeiten die beiden Männer zusammen bei Masé Studios, wo Naudin einen Teil der Ausrüstung einbrachte.

Naudin hat viel internationale Erfahrung: 20 Jahre Zusammenarbeit mit Lars von Trier, Filme von Thomas Vinterberg und Ridley Scott. So war er für von Triers



Geräuschemacher Julien Naudin © Masé Studios

Geneva Film Commission: Postproduktion im Fokus



Denis Séchaud ist der Gründer von Masé Studios und hat die Tonmischung für schon über 200 Produktionen verantwortet, darunter «Mein Leben als Zucchini» von Claude Barras, «Foudre» von Carmen Jaquier und «Bisons» von Pierre Monnard. © Masé Studios

«Breaking the Waves» und «Nymphomaniac» tätig sowie für Vinterbergs «Die Kommune» und «Der Rausch». Ein Teil seines Netzwerks, insbesondere in der Deutschschweiz und in Skandinavien, kommt Masé Studios heute zugute.

Als begeisterter Geräuschemacher gibt er sein Können auch weiter. So hat er nach eigenen Angaben bereits acht Nachwuchstalente ausgebildet, und es hätten noch viele mehr sein können. Nach Auftritten bei RTS oder auf dem Kanal des Schweizer YouTubers Le Grand JD erhielt er über 200 Anfragen. «Sie haben keine Ahnung, wie schwierig es ist», so Naudin. Die Arbeit im abgedunkelten Studio muss gut vorbereitet sein. Doch er denkt nicht ans Aufhören: «Ich möchte noch 20 Jahre weiterarbeiten.»

Auf Künstliche Intelligenz angesprochen, zeigt sich Naudin skeptisch. Es kamen schon Leute ins Studio mit Maschinen, die seine Arbeit nachahmen sollten. «Sie müssen lernen, mir zuzuschauen, um es selbst machen zu können», so der Geräuschemacher. Er räumt ein, dass sich solche Werkzeuge eines Tages für Produktionen mit Kleinstbudgets, wie bei Dokumentar- oder Werbefilmen, durchsetzen könnten. Dass sie die «handwerkliche» Geräuschvertonung, wie er sie betreibt, ersetzen können, glaubt er jedoch nicht. ■ aky

Mehr Dreharbeiten nach Genf zu holen ist eine Sache. Eine andere ist es, dafür zu sorgen, dass auch Schnitt, Farbkorrektur, Geräuschvertonung und Mischung dort stattfinden. Die neue Geneva Film Commission möchte beides erreichen.

Ihr für 2026 mit einer Million Franken dotierter Anreizfonds trat per 1. September in Kraft. Genehmigte Projekte können 15 Prozent der in Genf angefallenen förderfähigen Ausgaben rückerstattet bekommen. Dank verschiedener Boni kann der Satz auf 30 Prozent ansteigen. Dabei wird die Postproduktion besonders gefördert: Ein Projekt erhält zehn Punkte, wenn über die Hälfte seines Bild- oder Ton-Postproduktionsbudgets im Kanton Genf ausgegeben wird, sowie fünf zusätzliche Punkte, wenn diese Ausgaben 200'000 Franken übersteigen. Die Förderung ist auf 500'000 Franken pro Projekt begrenzt.

So sollen bestehende Infrastrukturen besser genutzt werden. «Genf ist ganz klar das Zentrum für Postproduktion in der Schweiz», so Denis Séchaud, Gründer von Masé Studios, der als Vertreter des Verbands Schweizerischer film- und videotechnischer Betriebe FTB/ASITIS an der Entwicklung des Förderinstruments beteiligt war. «Ich habe Aufträge von Leuten, die mit mir zusammenarbeiten wollten, verloren, weil es kein Anreizsystem gab», bestätigt er.

Für ihn geht es darum, die kulturellen Förderungen durch Massnahmen zu ergänzen, die auch der Filmwirtschaft zugutekommen: «Es muss in der Filmproduktion auch einen wirtschaftlichen Anreiz geben.»

Der Kanton möchte zudem Bereiche der Postproduktion fördern, die in Genf noch nicht voll ausgereift sind. Die für Wirtschaft, Arbeit und Energie zuständige Staatsrätin Delphine Bachmann erwähnt insbesondere «Postproduktionen mit einer starken digitalen Komponente» wie visuelle Effekte, Animation oder immersive und interaktive Werke. Die Idee ist einfach: Mehr Projekte anziehen, um die Kompetenzen auszubauen. «Je öfter man etwas tut, desto besser wird man und desto mehr kann man diesen Bereich weiterentwickeln», so ihr Fazit. ■ aky

Siehe auch Interview mit Delphine Bachmann auf Seite 16. Am 29. September 19 Uhr in der Maison des Arts du Grütli findet ein Informationsabend in Anwesenheit von Antoine Lejoindre, «Film Officer» Genève, Barbara Bourgin, Juristin bei OCEI-DEE und Samuel Mellot, Verantwortlicher für Wirtschaftsfragen des Kantons statt. Organisiert von Fonction: Cinéma in Zusammenarbeit mit AROPA. Gratis, auf Anmeldung.



Im Pôle sind neben Masé Studios noch weitere Postproduktionsfirmen beherbergt. © Masé Studios

Persönliche Geschichten im Spiegel der Grossstadt

Von Silvia Posavec



Bei den Dreharbeiten von «Sevda». | Ufuk Emiroglu

Nach einem ersten langen Dokumentarfilm präsentiert Ufuk Emiroglu nun ihr Spielfilmdebüt im internationalen Wettbewerb des Zurich Film Festival. «Sevda» verbindet das universelle Phänomen der Gentrifizierung mit einer persönlichen Auseinandersetzung mit Familiengeschichte und historischem Bewusstsein.

Die einen Filmschaffenden gelangen zum Kino, weil sie sich für die visuelle Vielfalt und Kraft der Bewegtbilder interessieren, andere wollen durch das Medium eigene Geschichten erzählen. Wieder andere finden zum Film, weil er ihnen als Werkzeug dient, das Menschsein zu erkunden. Bei der schweizerisch-türkischen Regisseurin Ufuk Emiroglu kommen alle drei Motive zusammen – am eindrucklichsten jedoch letzteres.

In La Chaux-de-Fonds aufgewachsen, studierte Emiroglu zunächst Kunst, beschäftigte sich mit Medienkunst und absolvierte einen Bachelor in Psychologie. Allmählich entdeckte sie, dass das Filmemachen ihre unterschiedlichen Interessen miteinander verbindet. Getrieben vom Wunsch, sich selbst und andere besser zu verstehen, formuliert Emiroglu ihren Vorsatz: «Anhand meiner Figuren möchte ich universelle und gesellschaftliche Fragen erkunden, und das aus einer vertieften psychologischen Perspektive.»

Diese vertiefte Auseinandersetzung begann bei der jungen Regisseurin zunächst bei sich selbst. In ihrem ersten hybriden Dokumentarfilm «Mon père, la révolution

et moi» (2013), den sie nach ihrem Studium an der HEAD in Genf realisierte, erzählt sie ihre bewegte Familiengeschichte: von der revolutionären Vergangenheit ihrer Eltern in der Türkei der späten 1970er Jahre über ihre Ankunft als Vierjährige in der Schweiz bis zu ihrer Suche nach Identität und Zugehörigkeit zwischen Utopien und Kunst. «Mein erster Film war autobiografisch», sagt Emiroglu. «Die Arbeit daran hat mir geholfen, mich mit meiner Vergangenheit auseinanderzusetzen und meinen Frieden mit ihr zu finden.»

«Mon père, la révolution et moi» wurde unter anderem in Locarno und an den Solothurner Filmtagen, wo er für den Prix de Soleure nominiert war, gezeigt. Der Film führte Emiroglu auch in die Türkei, zu einer Zeit, als im Zuge der Gezi-Park-Proteste breite Teile der Zivilgesellschaft gegen umstrittene Stadtentwicklungsprojekte und Korruption protestierten. Inspiriert von den Begegnungen und getragen von den politischen Idealen, für die bereits ihre Eltern gekämpft hatten, knüpfte Emiroglu wichtige Kontakte, aus denen nun «Sevda», ihr erster Spielfilm hervorging.

Von der Vergangenheit eingeholt

Die titelgebende Sevda ist eine emanzipierte Istanbul Architektin, die ein Bauprojekt realisieren soll, für das ein alter osmanischer Friedhof weichen muss. «Ich erzähle die Geschichte aus der Sicht einer Figur, die selbst Teil des Gentrifizierungsprozesses ist, und begreife zugleich die Stadt als eigenständige Figur», sagt Emiroglu. Die gigantischen Neubauten Istanbuls, insbesondere der Baukomplex in Fikirtepe, der auch im Film zu sehen ist, waren dabei ein zentraler Ausgangspunkt.

Istanbul wurde zu Drehort, Chance und Herausforderung für die schweizerisch-türkisch-belgische Koproduktion. Der Markteintritt internationaler Streaminganbieter professionalisierte die türkische Filmbranche und ermöglichte Emiroglu, ein hochqualifiziertes lokales Team zusammenzustellen. Erschwert wurde der Dreh jedoch durch stetig steigende Kosten der Produktion als Folge der Inflation: Sieben Drehtage gingen verloren. Zusätzlich stellte Istanbuls Stadtverwaltung historische Stätten 2019 unter Denkmalschutz, wodurch Dreharbeiten auf einem osmanischen Friedhof nicht mehr möglich waren. Während die dystopischen Häuserlandschaften real sind, entstanden die historischen Schauplätze am Set.

Emiroglu erzählt in «Sevda» von individueller Entfremdung, Gentrifizierung sowie von der Bedeutung historischen, politischen und familiären Erbes. Im Zusammenspiel mit ihrem ersten Film werden auch Spuren ihrer Familiengeschichte sichtbar: «Ich schöpfe aus mir selbst, aus meinen Erinnerungen und Emotionen, um die Figuren mit Leben zu füllen, durch kleine, aber umso authentischere Details.»

Die Bilder von megalomanen Glasfassaden, in denen sich die osmanischen Grabsteine wie Mahnmale der Vergänglichkeit spiegeln, stossen auf eine vielschichtige Erzählung und eine komplexe Hauptfigur, damit löst die Regisseurin ihre eigenen filmischen Vorsätze mit ihrem ersten Spielfilm ein. Während Ufuk Emiroglu am nächsten Projekt arbeitet, das in der Schweiz angesiedelt sein wird, feiert «Sevda» am ZFF 2026 Weltpremiere. ■

Millionen von Menschen sehen zu, wie sie Kriminalfälle löst: Die Schauspielerin Anna Pieri Zuercher ist bekannt für ihre Rolle als Polizistin in verschiedenen Schweizer Fernsehserien. Nach einem ersten Kurzfilm bereitet sie nun ihr Spielfilmdebüt als Regisseurin vor.

Von Teresa Vena

Wenn man in der Schweiz Schauspielerin sein will, fehlt es einem nicht an markanten Erfolgsgeschichten und Vorbildern?

Es ist eine gute Frage, die ich mir aber so noch nie gestellt habe. Vielleicht liegt das daran, dass ich ursprünglich aus der klassischen Musik komme, und erst später Schauspielerin geworden bin. Ich war unter anderem im Musiktheater im Sinne von Mauricio Kagel und John Cage aktiv, wo Theater, Stimme und Musik radikal gemischt werden. Das Schauspiel war dort immer schon ein integraler Bestandteil des künstlerischen Ausdrucks. Weil mir das so gut gefallen hat, entschied ich mich für ein Schauspielstudium und fing an, in klassischen Theaterstücken mitzuspielen. Später begann ich, mich mit dem Schauspiel vor der Kamera auseinanderzusetzen. Aus diesen Gründen hatte ich also kein konkretes Vorbild vor Augen, sondern vielmehr stets den Wunsch, neue Techniken zu entdecken und verschiedene Formen des Schauspiels kennenzulernen. Wir haben allerdings in der Schweiz Frauen, die beeindruckende Wege gegangen sind und gehen: So wie Marthe Keller, Sabine Timoteo oder Luna Wedler. Viele von ihnen haben die Schweiz allerdings verlassen, was natürlich auch mit der Grösse des Landes zusammenhängt. Dazu kommt, dass wir in der Schweiz vielleicht etwas stolzer auf unsere talentierten Menschen sein und ihre Arbeit stärker sichtbar machen könnten.

Wie kamen Sie überhaupt zum Film?

Man könnte sagen, es sei ein bisschen zufällig gewesen. Während meiner Ausbildung an der ESAD (Ecole Supérieure d'Art Dramatique in Genf) habe ich zunächst sehr viel Theater gespielt. Das Theater ist für mich weiterhin ein ganz wichtiger Bezugspunkt. Erst später begannen sich in der Romandie die Fernsehserien stärker zu entwickeln, und ich hatte das Glück, über diesen Weg mit der Arbeit vor der Kamera in Berührung zu kommen. Ich hatte 2014 in «Station Horizon» meine erste Rolle für das Fernsehen. Dort habe ich auch den Kameramann Pietro Zuercher kennengelernt, mit dem ich später immer mehr gemeinsame Projekte entwickelt habe. Wir haben gerade den Kurzfilm «Cherubs» realisiert und bereiten unseren ersten Spielfilm vor.

Sie spielen weiterhin in vielen Serien und Fernsehproduktionen, was Ihnen eine



Anna Pieri Zuercher

grössere Reichweite bringt als es ein Kinofilm tun würde. Wie würden Sie die beiden Arbeitsweisen beschreiben?

Es gibt einen Unterschied zwischen Kinofilmen und Serien oder Fernsehproduktionen. Meistens bezieht er sich auf die Zeit, die man für die Dreharbeiten zur Verfügung hat. Bei Serien und beim Fernsehen muss man schneller arbeiten als bei einem Spielfilm. Doch das gleicht sich zunehmend an: Selbst für einen Spielfilm muss man mit immer weniger Zeit auskommen, weil die finanziellen Mittel insgesamt eher abnehmen. Umso wichtiger ist es, die Schweizer Filmproduktion weiterhin zu unterstützen.

Sie sind seit mehreren Jahren Teil der «Tatort»-Reihe. Was gefällt Ihnen an diesem Format?

Normalerweise wechselt man mit jedem Film das Team, mit dem man zusammenarbeitet. Das ist beim «Tatort» anders. Neue Regiepersonen kommen dazu, das Drehbuch ist jedes Mal anders, und auch die Produktion wechselt. Das Kernteam, insbesondere die Schauspieler und Schauspielerinnen, bleibt aber gleich. Es ähnelt der Arbeit mit einem Theaterensemble. Das ist eine riesige Chance, denn wir arbeiten mittlerweile seit sechs Jahren zusammen, wir drehen zwei Filme im Jahr. Wir kennen uns gut und können uns dadurch gemeinsam weiterentwickeln. Man ist auch schneller. Für mich als Schauspielerin ist es sehr interessant, dass ich eine Figur wie die der Inspektorin Isabelle Grandjean so lange und genau erkunden kann. Es ist als würde ich mir die Figur überziehen können wie frische Socken. Ich ziehe das Kostüm von Isabelle an und bin in der Rolle.

Es gibt kaum innerschweizerische Koproduktionen. Man könnte es mit der Hemmung erklären, Sprachen und Akzente zu mischen. Ihre Rolle beim «Tatort» wirkt umso pionierhafter. Wie empfinden Sie das?

Für mich macht diese Sprachenmischung genau das aus, was wirklich Schweizerinsein bedeutet. Ich lebe es in meiner Familie: Mein Vater war Deutschschweizer, der mit Akzent Französisch gesprochen hat. Er hat manchmal Wörter erfunden, was mich amüsierte, ich aber



© Cédric Deur

auch als grosse Kreativität empfunden habe. Mit seinen Freunden hat er Schweizerdeutsch gesprochen, weswegen ich das auch verstehe, habe aber Hemmungen es zu sprechen. Meine Mutter ist französischsprachig, wurde aber im Tessin geboren und spricht Italienisch. Es war bei uns ganz normal, mit Akzent zu sprechen und Sprachen zu mischen. Für mich ist das die Schweiz. Und es stört mich etwas, wenn der Impuls bleibt, den Akzent bei Figuren mit ihrer Herkunft erklären zu müssen. Umso mehr freut es mich, dass SRF auf diese tolle Idee kam, die «Tatort»-Figur mit mir zu besetzen und ich dort mein französischgefärbtes Hochdeutsch sprechen kann.

Nun ist es so, dass «Tatort» ein Phänomen in den deutschsprachigen Ländern ist. Haben Sie sich überlegt, eine Karriere dort aufzubauen?

Obwohl ich weiss, wie beliebt die Reihe ist, hatte ich nie erwartet, dass man mich auf der Strasse erkennen würde. Ich war an der Nordsee auf einem Flohmarkt, als mich jemand angesprochen hat. Das war sehr unerwartet. Aber bisher habe ich nicht darüber nachgedacht, eine Karriere in Deutschland oder im Ausland aufzubauen.

Sie spielen auch in der RTS-Serie «Uniformes» eine Polizistin. In der Schweiz sind Rollen für weibliche Figuren ab 40 Jahren immer noch selten. Spüren Sie diesen Druck?

Das Publikum mag Polizeigeschichten. Ich spiele gerne eine Polizistin, weil ich es eine sehr spannende Figur finde, aber es gibt natürlich viele andere Rollen, die ich ebenso gerne spielen würde. Persönlich spüre ich diesen Druck im Moment noch nicht. Ich bekomme weiterhin interessante Rollen angeboten und merke nicht, dass ich aufgrund meines Alters weniger arbeite. Trotzdem ist es eine Realität, dass es für Frauen ab einem gewissen Alter schwieriger wird, interessante Rollen zu bekommen. Irgendwann entsteht eine Lücke, und Frauen werden erst später wieder als ältere Frauen besetzt. Ich hoffe, dass sich das verändert. Der Blick ins Ausland zeigt interessante Frauenfiguren mittleren Alters, so wie in «Mare of Easttown», die vierte Staffel von «True Detective» oder «Cape Fear». Man muss weiter daran arbeiten.

Wie erwähnt, haben Sie gemeinsam mit Pietro Zuercher den Kurzfilm «Cherubs» gedreht, der beachtliche Aufmerksamkeit bekommen hat.

Was hat Sie dazu bewegt?

Ich habe viele Drehbücher gelesen, die mir gefallen haben, bei denen ich aber immer wieder gemerkt habe, dass sie nicht ganz meine eigene Welt widerspiegeln. Ich liebe zum Beispiel Genrefilme, die in der Schweiz nur sehr selten gemacht werden. Mit der Zeit ist in mir deshalb der Wunsch gewachsen, Geschichten zu erzählen, die näher an meiner eigenen Welt und meinen Interessen liegen. Wenn ich also davon erzählen möchte, muss ich es vielleicht selbst in die Hand nehmen.

Haben Sie eine Weiterbildung gemacht oder wie sind Sie an die neue Aufgabe herangegangen?

Ich habe mich am Set immer für alles interessiert, dort habe ich vieles gelernt. Mich fasziniert diese Magie, wenn bis zu 40 Menschen zusammen kommen, an einem gemeinsamen Ziel arbeiten, einander helfen. Auf diese Weise lassen sich Schwierigkeiten ausgleichen. Sicher kann es auch Konflikte geben, doch man versteht, dass man nicht alleine ist und man einen Film nicht alleine macht.

Als Sie für «Cherubs» nach Partnern gesucht haben, gab es Zweifel, weil Sie Quereinsteiger sind?

Nein. Man hat wohl gedacht, dass Pietro und Anna zusammen das perfekte Paar seien. (lacht.) Wir ergänzen uns wirklich gut. Wir kommunizieren viel miteinander und entwickeln das Projekt gemeinsam. Für uns beide ist die Vorbereitung das Wichtigste. Gleichzeitig gibt es an einem Set immer Unvorhergesehenes. Man muss improvisieren, reagieren und sich an neue Situationen anpassen können. Aber das funktioniert nur dann wirklich gut, wenn man gut vorbereitet ist. Ich liebe Improvisation, denn ein Drehbuch ist kein Stein, sondern formbares Material. Die Rahmenbedingungen müssen stimmen, damit man den nötigen Spielraum für Kreativität schaffen kann.

Sie arbeiten an einem ersten Langspielfilm mit dem Titel «Grave». Die Finanzierung steht.

Können Sie das Projekt beschreiben?

Es ist eine schwarze Komödie. Wir drehen wieder auf Englisch, das scheint für den Stoff und die Art von Humor, am besten zu passen. Drehbeginn ist im nächsten Januar, teilweise in der Schweiz, teilweise in Estland, auch weil es sich um eine Koproduktion handeln wird. Die Geschichte spielt an keinem festen Ort, aber als wir in Estland nach Schauplätzen gesucht haben, fanden wir dort diesen idealen Grad an Seltsamkeit, den wir suchen. Dazu kommt die sowjetische, brutalistische Architektur, die etwas Zeitloses hat. Wie bei «Cherubs» suchen wir nach Orten, die für jeden ein Echo erzeugen können, Orte mit denen man sich emotional und intellektuell identifizieren kann, ohne dass man sie eindeutig geografisch verorten könnte. ■

NACHWUCHS



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



CB
CINEBULLETIN



INNERSCHWEIZER FILMPREIS 2027

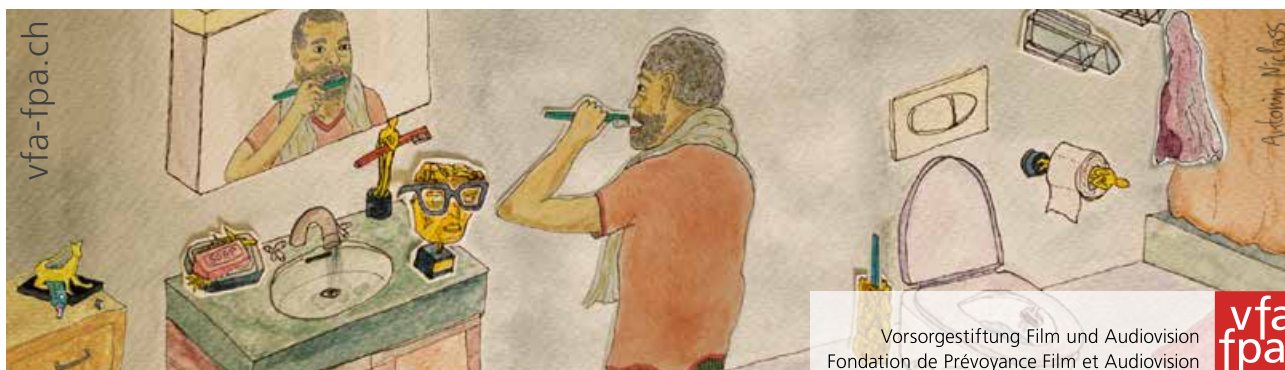
Geleistetes anerkennen und kontinuierliches Schaffen fördern: Die Albert Koechlin Stiftung lanciert den Innerschweizer Filmpreis 2027.

Eine unabhängige Fachjury prämiert Filme, die 2025 oder 2026 erstaufgeführt wurden. Zugelassen ist die ganze Palette – Spielfilm, Dokumentarfilm oder Animationsfilm; kurz, mittel oder lang.

Eingeben können Filmschaffende (Regie) sowie Produktionsfirmen mit Sitz in den Kantonen Luzern, Nidwalden, Obwalden, Schwyz oder Uri.

Anmeldeschluss: **15. November 2026**

Weitere Informationen: aks-stiftung.ch/Film



Vorsorgestiftung Film und Audiovision
Fondation de Prévoyance Film et Audiovision

**vfa
fpa**

Die Kamera zwischen Plan und Unvorhersehbarem

Meret Madörin gehört einer Generation von Kamerapersonen an, die verschiedene arbeitstechnische Veränderungen miterlebt hat. Als Vizepräsidentin der Swiss Cinematographers Society vertritt sie die Interessen ihres Berufsfelds und setzt sich gezielt für die Sichtbarkeit von Kamerafrauen ein.

Von Teresa Vena

Die Swiss Cinematographers Society (SCS) feiert dieses Jahr ihr 30. Jubiläum. Meret Madörin teilt sich als Vizepräsidentin mit Stéphanie Kuthy als Präsident die Leitung des Verbands, der sich als kulturelle und berufliche Plattform für die Vertretung der Interessen von Kamerapersonen versteht.

Seit der Gründung der SCS hat es viele technische Neuerungen gegeben, sagt Kuthy. «Dank der Digitalisierung und den Möglichkeiten in der Postproduktion ist es viel einfacher geworden, brauchbare Bilder zu liefern. Man kann schneller drehen und gewisse Aspekte der Lichtführung auch nachträglich korrigieren.» Beim Arbeiten auf Film musste man präziser sein. Für einen Kinodokumentarfilm standen oft nur 50 Rollen zur Belichtung zur Verfügung, was knapp 10 Stunden Material entspricht. «Heute landen nicht selten 100 Stunden oder mehr im Schneiderraum.» Zudem erlernte man den Beruf hauptsächlich auf dem Set, indem man zum Beispiel mit Kameraassistenten begann. «Heute gibt es zahlreiche Ausbildungsmöglichkeiten an Filmschulen, wodurch es auch deutlich mehr Kameraleute auf dem Markt gibt.»

Zeit- und Kostendruck

Madörin gehörte zum Jahrgang, der auch noch mit analogem Film lernte. In der Arbeitspraxis setzt sich aber seitdem das digitale Prinzip durch. Madörin legt grossen Wert auf eine sorgfältige Vorbereitung, obwohl sie die Arbeit auch am Dokumentarischen lehrte, eine Offenheit gegenüber Unvorhersehbarem zu bewahren. Beim Spielfilm «Serra» bedeutete das, dass sie gemeinsam mit der Regisseurin vor Beginn der Aufnahmen am Drehort im Kosovo genau untersuchte, wie sich die Lichtverhältnisse dort verhalten. Insgesamt hat Madörin für das Projekt drei Monate im Kosovo verbracht. Das sei eine lange Zeit, wenn man bedenke, dass aufgrund knapper Budgets für Produktion und Dreharbeiten immer weniger Zeit zur Verfügung stehe. Einst waren vierzig Drehtage für einen Kinospielfilm üblich, heute müsse man mit dreissig rechnen.

«Manchmal gilt es, dem Zeit- und Kostendruck entgegenzuwirken.» Bei einem Kinofilm gelang es Kuthy, Produktion und Regie davon zu überzeugen, ihre ursprüngliche Idee eines reinen Handkamerafilms zu überdenken. Für die passende Bildgestaltung kamen schliesslich komplexe Kamerafahrten und Stabilisierungssysteme zum Einsatz, auch wenn das mehr Kosten und Personal bedeutete. Madörin entwickelt für jedes Projekt eine entsprechenden Bildsprache. Der deutsch-vietnamesische Regisseur Duc Ngo Ngoc, den sie während ihres Studiums an der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf kennenlernte, sei beispielsweise ein Verfechter der bewegten Kamera. «Wir teilen eine ähnliche Auffassung des Filmemachens. Wir interessieren uns beide für die Integration von Dokumentarischem in die Fiktion», so Madörin. Bald beginnen die Dreharbeiten für das sechste gemeinsame Projekt

der beiden. Auch beim Spielfilm «I Spy With My Little Eye», der seine Premiere am Tribeca-Filmfestival in New York hatte, war eine naturalistische, organische Kamera, die nahe an den Figuren bleibt, die beste Wahl, während das Bild bei «Serra» grafischer, komponierter sein musste, weil sie sich mit der Regisseurin eher von der Malerei inspirieren liess.

Auf die Frage, wie autoritär sie auftreten müsse, meint Madörin, dass dies sicher zu einem gewissen Grad notwendig sei. «Bei mir äussert es sich aber eher in einer ruhigen Präsenz». Mit der Leitung ihres Teams, das bis zu 15 Personen zählen kann, trage sie Verantwortung für den Aufbau eines Vertrauensverhältnisses bei den Dreharbeiten. «Die wichtigsten Positionen möchte ich selbst besetzen». Das gehe nicht immer, da je nach Produktion spezielle Anforderungen und daher Personen vor Ort berücksichtigt werden müssten. Ihre langjährige Erfahrung als Kameraassistentin habe sie schon früh für die Bedürfnisse am Set sensibilisiert. Da die Kameraassistenten ein eigenständiger Beruf sei, der der Kameraführung, die für die eigentliche Bildgestaltung verantwortlich sei, technisch und logistisch zuarbeite, sei ein automatischer Aufstieg oder Wechsel zwischen den beiden Positionen nicht unbedingt üblich. «Ich wollte mehr kreativ gestalten», sagt Madörin, weswegen sie sich für ein weiterführendes Kamera-Masterstudium in Berlin entschloss, um den Sprung von der Kameraassistentin zur Kamerafrau zu machen.

Frauen hinter der Kamera

In ihrer Funktion beim SCS ist Madörin von der Notwendigkeit der Lobbyarbeit überzeugt. Auch wenn sowohl in der Schweiz als auch in Deutschland Richtlöhne für die Kameraarbeit bestehen, müsse man das Honorar je nach Projekt aushandeln. «Das übernimmt meine Agentin für mich.» Ihr besonderes Augenmerk gilt der Sichtbarkeit von Frauen in diesem Beruf. So ist sie auch Mitglied des Women Cinematographers-Netzwerks, das aus Kamerafrauen aus dem DACH-Raum besteht.

Von den fünf Kamerastudierenden, die an der ZHdK auf den Masterabschluss hin studieren, sind nur zwei Frauen. Es bewerben sich deutlich mehr Männer. In der Schweiz wie in Deutschland liegt der Anteil an Kamerafrauen weiterhin bei unter 15 Prozent. Auffällig sei es, dass Frauen schwerer Zugang zu Projekten mit grösseren Budgets bekämen. «Man traut es ihnen nicht zu.» Das hänge auch damit zusammen, dass es gerade in der Schweiz an mittelgrossen Formaten fehle, mit denen man sich eine Expertise aufbauen könne. Da sie neben der Schweiz auch in Deutschland tätig ist, hatte sie genau diese Gelegenheit, sich an kleineren Serien und Fernsehproduktionen auszuprobieren. Für den Kinodokumentarfilm «Exile Never Ends» erhielt sie mit dem Grimme-Preis bereits eine bedeutende Auszeichnung. Für Madörin sind solche Erfahrungen entscheidend, um eine vielseitige Filmografie aufzubauen. ■

«Alle stehen in den Startlöchern»

Mehr Dreharbeiten und Postproduktionen nach Genf holen: Das beabsichtigt die neu gegründete Geneva Film Commission. Die für Wirtschaft, Arbeit und Energie zuständige Staatsrätin Delphine Bachmann erläutert, mit welchen Hebeln welche Ziele erreicht werden sollen.

Die Fragen stellte Adrien Kuenzy

Was möchte Genf mit der Geneva Film Commission erreichen?

Der Wettbewerb in der Wirtschaft wird immer härter. 2024 führten wir eine Studie zur Genfer audiovisuellen Branche durch (Anm. d. Red.: Eco'Diagnostic), die das Potenzial eines Anreizsystems aufzeigte. Unser Ziel ist es, in- und ausländische Produktionen zu gewinnen und als Nebeneffekt das lokale Wirtschaftswachstum zu fördern. Mit einem solchen System können wir auch Tätigkeitsfelder weiterentwickeln, die in Genf noch nicht voll ausgebaut sind.

Für welches Organisationsmodell haben Sie sich entschieden?

Wir haben uns für zwei Instrumente entschieden: einem «Film Office» mit einer Ansprechperson, das bei den Formalitäten zur Nutzung des öffentlichen Raums unterstützt, Genf als Drehort bewirbt und die Produktionsteams begleitet. Dazu kommt ein System zur Rückerstattung eines Teils der Produktionskosten, wenn Genf als Drehort gewählt wird. Wir hielten dies für das beste Modell.

Möchten Sie mit der Bedingung, dass 70 Prozent der Finanzierung eines Projektes gesichert sein müssen, eine bestimmte Art von Projekten begünstigen?

Der Fonds zielt auf keine bestimmte Art von Produktionen ab. Er ist eine wirtschaftliche Massnahme, die die anderen Förderinstrumente ergänzt. Wir wollen Produktionen dazu bewegen, nach Genf zu kommen und im Kanton ansässige Dienstleister zu nutzen. Durch die mindestens zu 70 Prozent gesicherte Finanzierung können wir sicherstellen, dass die eingereichten Projekte reale Erfolgchancen haben.

Weshalb räumen Sie der Postproduktion einen wichtigen Platz ein?

Genf zeichnet sich vor allem durch Kompetenzen mit hohem Mehrwert aus, insbesondere in den Bereichen Bild, Ton, visuelle Effekte und digitale Technologien. Indem wir auf diese Fähigkeiten setzen, können wir sie auch bekannter machen.

Hat Genf aktuell die Kapazität, zusätzliche Produktionen aufzunehmen?

Ja, natürlich, wir sind bereit. Alle stehen in den Startlöchern, und die Kapazitäten sind vorhanden. Wir hoffen, dass das Förderinstrument regen Zuspruch findet, und sind bereit, es wenn nötig anzupassen.

Welche Kennzahlen beobachten Sie nebst den generierten Ausgaben, um festzustellen, ob das Förderinstrument die Branche in Genf stärkt?

Wir berücksichtigen die Anzahl der Arbeitsplätze, der aktiven Unternehmen sowie der eingereichten und genehmigten Projekte,

und pflegen einen regen Austausch mit der gesamten Branche. Hinzu kommen die wirtschaftlichen Auswirkungen für andere Sektoren wie Hotellerie, Gastronomie und weitere lokale Unternehmen.

Der Fonds ist mit etwa einer Million Franken ausgestattet. Ein Projekt kann bis maximal 500'000 Franken unterstützt werden. Auf diese Weise kann ein einzelnes Projekt einen grossen Teil der Mittel beanspruchen. Gehen Sie dieses Risiko bewusst ein?

Ja, wir wollten die Möglichkeit haben, grosse Produktionen anzuziehen. Vielleicht wird es Jahre geben mit einer grossen Produktion und andere mit mehreren kleineren. Eine Grossproduktion, die in Genf dreht und anschliessend Bilder unseres Kantons auf der ganzen Welt verbreitet, kann uns auch zu mehr Sichtbarkeit verhelfen.

Knapp die Hälfte der Mittel für 2026 stammen von privaten Geldgebern. Wer ist es und unter welchen Bedingungen beteiligen sie sich, nehmen sie Einfluss auf die Entscheidungen?

Wir geben die Namen unserer privaten Partner nicht bekannt. Ihre Beteiligung ist an keine Bedingungen geknüpft, und sie haben keinen Einfluss auf die Entscheidungen. Das Reglement wurde vom Staatsrat verabschiedet, und der Gesetzesentwurf vom Grossen Rat. Der Fonds ist so aufgebaut, dass Privatpersonen, Vereine und Stiftungen sich daran beteiligen können. Alle sind willkommen, und es ist noch nicht zu spät: Wir sind offen für neue Partnerschaften.

Wie haben Sie die Struktur des Förderinstruments und die Arbeitsweise des «Film Office» ausgestaltet?

Das «Film Office» ist bei der Fondation Genève Tourisme & Congrès untergebracht, die in den Bereichen Förderung und Sichtbarkeit bereits sehr aktiv ist. Wir wollen diese Kompetenz nutzen, um das neue Förderinstrument und Genf als Drehort bekannt zu machen. Während der Entwicklung standen wir stets im Austausch mit den Akteuren und Akteurinnen der Branche, um auf ihre Bedürfnisse einzugehen und von ihrer Erfahrung zu profitieren.

Eine schnelle Bearbeitung kann für eine Produktion entscheidend sein. Wie tragen Sie diesem Aspekt Rechnung?

Wir wollten ein möglichst einfaches und reaktives Instrument schaffen. Das «Film Office» begleitet die Produzierenden bereits vor der Projekteingabe, um sicherzustellen, dass die Dossiers vollständig, konform und zulässig sind. Die kantonale Kommission für Audiovisuelles tagt mindestens viermal pro Jahr, und wenn nötig können zusätzliche Sitzungen einberufen werden. ■

Der nordische Film rückt näher zusammen

Die fünf nordischen Film Institute verstärken ihre Zusammenarbeit, um Filme besser zu verbreiten, ohne dabei ihre nationalen Systeme zusammenzulegen.

Von Adrien Kuenzy

Gemäss The Five Nordics, dem Zusammenschluss der Film-institute von Dänemark, Finnland, Island, Norwegen und Schweden, kamen 2025 21 nordische Koproduktionen in die Kinos. Die Länder arbeiten schon seit längerem zusammen, doch 2024 haben die Institute ihre Zusammenarbeit neu definiert und The Five Nordics als Nachfolger von Scandinavian Films gegründet. «Wir haben die Kooperation ausgeweitet, da die fünf Länder viele gemeinsame Herausforderungen haben», erklärt Kjersti Mo, Direktorin des Norwegian Film Institute. Sie beschreibt den Wandel als Übergang von einer hauptsächlich auf internationale Promotion ausgerichteten Struktur zu einer «breiteren strategischen Zusammenarbeit».

Gemäss den Zahlen des Nordisk Film & TV Fond verzeichneten die fünf Länder 2025 gemeinsam rund 35,6 Millionen Eintritte. The Five Nordics ihrerseits zählten über 100 Spielfilm-Kinostarts und gegen 144 Millionen Euro öffentliche Förderungen für Entwicklung und Produktion. Hinter diesem Gesamtbild gibt es jedoch grosse Unterschiede: Der Anteil nationaler Produktionen betrug in Dänemark 37, in Finnland 32 und in Norwegen 31 Prozent; in Schweden hingegen 12 Prozent und in Island 5,8.

Es geht nicht darum, eine einzige filmische Identität zu schaffen. Mo unterstreicht die Diversität der nationalen «Stimmen, Stärken und Traditionen». Viele Filme seien «in der Praxis» bereits nordische Filme, durch Koproduktionen, künstlerische Zusammenarbeit und gemeinsame Talente. Die Kooperation schadet der nationalen Verankerung also nicht.

Filme auf die Reise schicken

Für Mo liegt das gemeinsame Interesse in erster Linie nach der Produktion. Auf die Frage nach dem grössten Nutzen für die fünf Länder erwähnt sie «internationalen Vertrieb und Publikumszugang». Nordische Filme hätten einen guten künstlerischen Ruf und seien an den grossen Festivals vertreten, so Mo weiter, doch diese Anerkennung führe nicht immer zu einem breiteren und dauerhaften Vertrieb.

Die regionale Verbreitung stützt sich bereits auf ein altbewährtes Instrument. Der 1990 gegründete Nordisk Film & TV Fond fördert insbesondere den Vertrieb zwischen den nordischen Ländern. 2025 erhielt er eine Rekordanzahl von 66 Anträgen auf Vertriebsförderung für 42 Filme von über 30 Vertrieben. So wurde beispielsweise «The Last Viking» von Anders Thomas Jensen aus Dänemark in den vier anderen nordischen Märkte vertrieben. The Five Nordics ist auf anderer Ebene tätig. «Wir möchten nicht alles zentralisieren», betont Mo. Die Zusammenarbeit konzentriert sich vor allem auf Publikumskenntnis, Nachhaltigkeit, Marktzugang, internationale Positionierung oder neue Finanzierungsmöglichkeiten.

Gemeinsame Werkzeuge

Der «Nordic Ecological Standard» ist ein konkretes Beispiel. Er wurde von den fünf Film-instituten zusammen mit dem Nordisk

Film & TV Fond, regionalen Fonds, Vertrieben und Berufsverbänden entwickelt und legt einen gemeinsamen Rahmen für sechs Bereiche fest, darunter Transport, Energie, Unterkunft, Gastronomie und Materialeinsatz. Das Norwegian Film Institute wendet den Standard als erstes seit 1. Januar 2026 an. Seither müssen alle Produktionen, die Förderungen beantragen, unter anderem einen Nachhaltigkeitskoordinator oder eine -koordinatorin ernennen, ein Kohlenstoffbudget erstellen und danach Bilanz über ihre Emissionen ziehen.

Die Zusammenarbeit reicht auch über die Region hinaus. Nordic NEST, eine Initiative der deutschen MOIN Filmförderung in Partnerschaft mit der FFA und The Five Nordics, bringt Produzierende, Autoren und Autorinnen aus Deutschland und den nordischen Ländern zusammen. Der Finne Mark Lwoff entwickelte dort die Serie «Deeper» mit der deutschen Koproduzentin Frauke Kolbmüller, die er im Rahmen des Programms kennengelernt hatte. Ihr Projekt ist unter den drei Preisträgern der ersten Ausgabe, die im Mai am Festival von Cannes bekanntgegeben wurden. Für Lwoff fungiert Nordic NEST auf dem Markt als «Qualitätssiegel». Auch das nordische Label ist für ihn ein Pluspunkt, vorausgesetzt die Region produziert weiterhin hochwertige Filme und Serien, die auch international ihr Publikum finden.

Dank klaren Finanzierungsregeln, gegenseitigem Vertrauen und Zuverlässigkeit in Bezug auf Abmachungen hält er nordische Koproduktionen für relativ einfach. Auf die Frage, ob die fünf Länder zu einem einzigen Ökosystem verschmelzen, antwortet Lwoff ohne Umschweife: «Nein, zum Glück sind wir immer noch verschieden!» ■



Kjersti Mo, Direktorin des Norwegischen Film-instituts. Das Institut führt derzeit den Vorsitz über The Five Nordics. © Erlend Taub

Who's who?



© Fondation Genève Tourisme & Congrès



© Susann Jenichen



© SRF / Oscar Alessio

Antoine Lejoindre wurde zum Leiter des Geneva Film Office ernannt, das in die Stiftung Genève Tourisme & Congrès integriert ist. Er hat über siebzehn Jahre Erfahrung als Herstellungsleiter und «Location Scout». Er war an der Realisierung von Spielfilmen, Serien und Werbeproduktionen beteiligt, darunter «Ceux qui travaillent», «Last Dance» und «Délits mineurs». Er ist mit der Koordination von Dreharbeiten, Drehgenehmigungen und Motivsuche mit lokalen Behörden vertraut und hat zudem Filmteams von BBC, NBC, TV Globo und Google betreut. Nach seiner Ausbildung in Internationalen Beziehungen und Marketing setzt er sich heute dafür ein, Genf bei Fachleuten in der Schweiz und international als attraktiven Drehort zu positionieren. ■

Annina Wettstein hat die Co-Leitung von Frenetic Films AG übernommen. Sie hat langjährige Erfahrung in den Bereichen Verleih, Festivals und Kinoauswertung. Sie hat an der Universität Zürich Sozialanthropologie, französische Literatur und Betriebswirtschaft studiert. Unter anderem war sie für die Solothurner Filmtage tätig und als Programmverantwortliche für die Festivals in Rotterdam, San Sebastián und das Dokumentarfilmfestival in Leipzig. Zudem war sie Kuratorin des European Film Festival Scanorama in Vilnius. Sie ist Mitglied des Vorstands von Fantoche sowie der Schweizer und der Europäischen Filmakademie. ■

Seit Juli 2026 ist **Gabriella De Gara** die neue Leiterin Fiktion bei der SRG auf nationaler Ebene. Sie hat über zwanzig Jahre Erfahrung in Film und Fernsehen. 2004 kam sie zur RSI und wechselte 2008 in die Fiktion-Redaktion, deren Produktion sie von 2012 bis 2016 leitete. Anschliessend arbeitete sie als unabhängige Produzentin, unter anderem für Amka Films und als Leiterin von NOSE Productions. 2019 wechselte sie zur Fiktion-Redaktion von SRF, wo sie unter anderem für den Schweizer «Tatort» verantwortlich war. Zudem war sie in verschiedenen Gremien der Branche tätig, darunter Cinéculture, Cinébulletin, AFAT und dem Expertenpool von Cinéforum. ■

Anzeige



© Simon Habegger

Joëlle Comé wird im November 2026 das Präsidium des Stiftungsrats des FIFDH übernehmen und damit auf Yves Daccord folgen. Ihre berufliche Laufbahn begann beim IKRK, wo sie als Delegierte in verschiedenen Konfliktgebieten tätig war, bevor sie in Genf Dokumentar- und institutionelle Filme produzierte und realisierte. Anschliessend leitete sie die Filmabteilung der ECAL und gründete ihre eigene Produktionsfirma. 2007 übernahm sie die Leitung der Kulturabteilung des Kantons Genf. 2016 wurde sie zur Direktorin des Schweizerischen Instituts in Rom ernannt, das sie bis heute leitet. ■

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

Welche Perspektiven bringt unser Kino mit?

Kino bringt uns an Orte, die wir vielleicht nie besuchen werden, und lässt uns die Welt aus der Perspektive anderer Menschen sehen. In einer vielfältigen Gesellschaft kann Film damit etwas Wertvolles schaffen: Neugier aufeinander, Verständnis und Räume für Austausch.

Aber diese Kraft ist nicht per se positiv. Film kann auch Stereotype und Ängste erzeugen oder Feindbilder schaffen. Filme sind nicht nur ein Spiegel unserer Gesellschaft, sondern gestalten unsere Vorstellung von ihr mit. Deshalb ist entscheidend, welche Geschichten erzählt werden, aus welcher Perspektive und wer sie erzählen darf.

Die Schweiz versteht sich als vielfältiges Land. Damit sind aber oft die vier Landessprachen oder die Kantone gemeint. Die Schweizer Vielfalt ist längst komplexer. Rund 30 Prozent der Bevölkerung haben keinen Schweizer Pass, noch mehr Menschen eine Migrationsgeschichte. Hinzu kommen unterschiedliche Erfahrungen aufgrund von Geschlechtsidentität, Behinderung und sozioökonomischer Herkunft. In der Filmproduktion findet sich diese Vielfalt jedoch nur bedingt wieder, besonders hinter der Kamera.

Wie sich der Blick auf Migration durch Film verändern kann, habe ich 2013 in meiner Masterarbeit über italienische Identität im Schweizer Film untersucht. In den 1950er- bis 70er Jahren wurde vor allem «über» Italiener und Italienerinnen erzählt. Sie erschienen als Fremde, Arbeiter und Arbeiterinnen und nicht selten als Stereotype. Ab den 1980er Jahren brachten Filmschaffende der zweiten Generation zunehmend ihre eigenen Perspektiven ein. Daraus entstanden neue, hybride Erzählweisen und die italienische Kultur wurde zunehmend nicht mehr als etwas Fremdes wahrgenommen. Vorstellungen von Zugehörigkeit können sich auch im und durch Film verändern.

Heute gewinnt die Vorstellung einer homogenen nationalen Identität in vielen Ländern Europas wieder an Bedeutung. Umso wichtiger ist die Frage, welche Vorstellung von Zugehörigkeit unser



Von Perla Ciommi, Film- und Kulturschaffende, sie ist in Italien geboren, lebt und arbeitet in der Schweiz

Kino vermittelt und wer sie mitgestalten darf.

Die langjährigen Bemühungen um die Gleichstellung von Frauen und Männern im Film zeigen uns, dass Sichtbarkeit vor der Kamera allein nicht genügt. Vielfalt muss auch in Regie, Drehbuch und Produktion stattfinden. Denn wenn sich verändert, wer die Geschichten erzählt, verändern sich auch die Narrative.

Natürlich lebt Kino von der Freiheit, andere Welten zu imaginieren und zu

erzählen. Gerade darin liegt aber auch das Risiko, Stereotype zu reproduzieren oder Lebensrealitäten aus einer dominanten Perspektive darzustellen. Ein Kino, das von unterschiedlichen Akteuren und Akteurinnen gestaltet wird, kann durch vielfältige Perspektiven dieser Gefahr entgegenwirken.

Das erlebe ich in meiner eigenen Arbeit. Im partizipativen Dokumentarfilm «Wir Mitbürgerinnen» haben wir von politischer Teilhabe mit und ohne Schweizer Pass erzählt. In der Webserie «Frauenelemente» haben Frauen mit unterschiedlichen Migrationsgeschichten ihre Porträts mitgestaltet. Ohne diesen Ansatz wären die Filme ein Reflex meiner eigenen Vorstellungen geblieben, statt den Protagonistinnen ihre eigene Stimme zu lassen.

Solche Prozesse sind schwer zu finanzieren und Projekte ausserhalb etablierter Produktionswege werden in der Filmbranche oft nicht ernst genommen. Und hier stellt sich die Frage: Wie offen ist das Schweizer Kino gegenüber neuen Narrativen, Filmschaffenden mit unterschiedlichen Hintergründen und anderen Produktionswegen?

Die Schweiz hat ihre Identität seit ihrer Gründung über unterschiedliche Sprachen, Regionen und kulturelle Zugehörigkeiten definiert. Diese Vielfalt gehört zu ihren Stärken und hat sie mitgeprägt. Heute bietet eine neue Vielfalt die Chance, eine kreative und starke Filmkultur zu gestalten und mit neuen Narrativen ein breiteres Publikum zu erreichen.

Entscheidend ist dabei, welche Perspektiven wir als Teil unserer Identität verstehen. Denn was wir erzählen, prägt auch, wer wir sind und wie wir zusammenleben. ■

Impressum

Cinebulletin N° 559/ September 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: **Malik Berkati, Nadia Pfeifer, Kari Sule**

Korrektur: **Christine Dériaz, 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



Retrouvez la traduction française sur **cinebulletin.ch**



Die deutsche Übersetzung finden Sie auf **cinebulletin.ch**

La vidéo musicale de Travis Scott a été tournée Bellinzone et a attiré des stars internationales au Tessin. Le morceau figure au générique de « The Odyssey » de Christopher Nolan.

Die Aufnahmen für das Musikvideo von Travis Scott wurden in Bellinzona gemacht und brachten internationale Prominenz ins Tessin. Das Stück war Teil des Abspanns von Christopher Nolans «The Odyssey».

Dopo Travis Scott, cosa resta al territorio

Di Chiara Fanetti

A qualche settimana dalle riprese che a luglio hanno portato il famoso rapper Travis Scott a Bellinzona, si può guardare all'operazione anche da una prospettiva diversa: non tanto il nome famoso e la visibilità che ne è derivata, quanto le dinamiche che hanno reso possibile il progetto.

Il videoclip di «When I'm Home», brano di Travis Scott, James Blake e Ludwig Göransson legato ai titoli di coda di «The Odyssey» di Christopher Nolan, ha portato Castel Grande e altri luoghi del Sopraceneri all'interno di una produzione dalla forte visibilità internazionale. Il progetto è arrivato in Ticino «molto velocemente, a sorpresa», racconta Lisa Barzaghi, direttrice della Ticino Film Commission. Il primo contatto è giunto da una casa di produzione e service di Zurigo, a sua volta attivata da una società statunitense, con poco più di una settimana per organizzare il tutto. Quella che inizialmente sembrava una richiesta semplice — qualche ora di riprese alla Fortezza — si è progressivamente articolata, con una seconda location, autorizzazioni per la presenza di animali, esigenze logistiche e l'alloggio per una troupe di una cinquantina di persone.

Il valore della rete

Il ruolo della Film Commission si è concentrato soprattutto sul coordinamento di una rete di interlocutori diversi, dalla Città di Bellinzona ai responsabili della Fortezza, dagli enti turistici agli uffici cantonali e alle strutture alberghiere. «Un nostro coinvolgimento, soprattutto per chi viene da fuori, è praticamente necessario proprio perché abbiamo questa capacità di mettere in rete, di sapere chi e come contattare per far sì che poi le cose possano succedere», spiega Barzaghi. Una necessità di cui si è resa conto anche la società zurigese: inizialmente orientata

a gestire autonomamente l'organizzazione sul territorio, si è poi appoggiata alla Film Commission per fare in modo che i diversi soggetti potessero contribuire a realizzare le riprese, svoltesi nell'arco di sole 24 ore.

La partecipazione del tessuto professionale audiovisivo locale è stata invece limitata: la troupe era in gran parte già costituita e proveniva da Zurigo, anche se alcune figure del territorio sono state coinvolte durante le riprese. Secondo Barzaghi, non è realistico immaginare che una grande produzione internazionale possa affidarsi interamente a professionisti locali. Rimane però prioritario permettere ai professionisti ticinesi di lavorare, quando possibile, accanto a équipe che arrivano da fuori, entrando in contatto con modalità produttive e dimensioni di set che difficilmente avrebbero modo di sperimentare altrimenti.

Oltre la visibilità

Una location riconoscibile, una rete efficiente e la disponibilità di professionalità locali non bastano però, da sole, a risolvere la questione della competitività. Per le grandi produzioni cinematografiche internazionali rimane centrale il tema degli incentivi finanziari. «In Ticino, ma in generale in Svizzera, non siamo attrattivi per le grosse produzioni cinematografiche», sottolinea

Barzaghi, ricordando come questo sia un tema che richiede un intervento a livello nazionale e sul quale si sta lavorando.

La buona riuscita dell'operazione legata a «The Odyssey» di Nolan non deve però diventare un modello da replicare per cercare di attirare produzioni simili a tutti i costi. La visibilità che ne è derivata è certamente una delle ricadute positive di quanto fatto, ma per il settore audiovisivo ticinese il risultato più interessante è aver verificato sul campo che la rete funziona anche di fronte a una sfida di questo livello. È una delle condizioni su cui costruire, nel tempo, una maggiore attrattività. ■



Durante le riprese a Bellinzona. © Ticino Film Commission



Retrouvez la traduction française sur **cinebulletin.ch**



Die deutsche Übersetzung finden Sie auf **cinebulletin.ch**

Entretien avec Domenico Singha Pedrolì, qui a remporté cette année le **Pardino d'Oro** pour son court métrage au Locarno Film Festival

Gespräch mit Domenico Singha Pedrolì, der beim diesjährigen Filmfestival in Locarno für seinen Kurzfilm den **Pardino d'Oro** gewann.

SUD-EST

Un'altra via al cinema

Di Chiara Fanetti

Dal Bachelor in architettura alla Thailandia, dall'autoproduzione al Pardino d'Oro per «Typhoon Mambo» a Locarno: quello di Domenico Singha Pedrolì è un percorso che si è sviluppato lontano dalle traiettorie più convenzionali della formazione cinematografica ma che ha saputo farsi largo nel circuito dei festival.

Come sei passato dall'architettura al cinema?

Ero già interessato alle arti visive, ma una formazione cinematografica a 18 anni mi sembrava troppo specifica. Cercavo qualcosa che mi desse idee e sensibilità da altri punti di vista e ho scelto l'Accademia di Architettura di Mendrisio, che ha un'impostazione molto interdisciplinare. Alla fine del bachelor ho capito che volevo fare cinema, così a Capodanno 2019 mi sono trasferito a Bangkok, dove ho iniziato il mio percorso formativo autodidatta: il 3 gennaio ero già su un set, per «Krabi 2562» di Ben Rivers e Anocha Suwichakornpong. Era una produzione indipendente e mi aveva colpito il modo in cui il film si costruiva a partire dalla realtà: durante un casting emergeva qualcosa su una persona e magari il giorno dopo quella conversazione era già diventata parte del film.

Questo approccio è rimasto nel tuo metodo?

Sì. Il mio primo lavoro realizzato autonomamente era un documentario nel sud della Thailandia. Ho scelto un luogo che mi interessava e ho deciso di rimanerci un mese: quello che avrei raccolto sarebbe diventato un film. Ho incontrato alcune persone anziane, il loro quotidiano mi ha toccato e da lì è nato il documentario. Questo metodo è rimasto anche nei progetti successivi, fino a «Au revoir Siam», sui rifugiati politici thailandesi in Francia (in concorso nazionale a Visions du Réel nel 2024, ndr.).

Anche «Typhoon Mambo», il tuo corto premiato a Locarno, nasce da una serie di intuizioni più che da un'idea narrativa definita?

Concepisco i progetti in modo molto libero e personale. Parto da elementi come un'emozione, un luogo, una luce, un'atmosfera, non necessariamente da qualcosa di narrativo o da un personaggio. Poi lentamente si comincia a scolpire questa sensazione, che diventa più concreta. Per «Typhoon Mambo», per esempio, c'erano l'interesse per i chatbot e per la figura di un'anziana che ha perso qualcuno: erano frammenti che poi hanno iniziato a prendere forma.

Il corto è stato girato nel 2022, prima di ChatGPT. Come sei arrivato al tema dell'intelligenza artificiale?

Sapevo che esistevano chatbot con cui alcune persone cercavano di ricostruire la personalità di qualcuno che era morto. Mi interessava soprattutto l'ambivalenza: nessuno crede davvero che quella conversazione avvenga con una persona che non c'è più, eppure parlare con qualcuno anche sapendo che non è reale può dare una forma di conforto. Nel mio cortometraggio c'è però anche un altro aspetto: questa relazione è un servizio digitale: se smetti di pagarlo, scompare. È un rapporto che può avere una dimensione quasi spirituale, ma allo stesso tempo dipende da una carta di credito.

Oggi, nel tuo lavoro, come vivi l'ingresso dell'AI?

Cerco di capirla dall'interno; mi interessa seguire gli avanzamenti della tecnologia. Per gli aspetti creativi cerco di considerarla uno strumento. Nella scrittura del lungometraggio, che sarà il mio prossimo progetto, mi è capitato di usarla come una sorta di consulente. La scrittura è un processo solitario e confrontarmi con Claude mi ha sorpreso: aveva una lettura della struttura molto perspicace. Allo

stesso tempo mi preoccupa l'impatto che l'AI generativa potrà avere sull'industria, soprattutto sulla possibilità di generare immagini in movimento direttamente da un prompt. La qualità sta migliorando rapidamente.

Il Pardino d'Oro come miglior corto svizzero è arrivato mentre stai lavorando al tuo primo lungometraggio. Che cosa significa per te?

È arrivato nel momento migliore possibile. Il premio aiuta a presentarsi diversamente e vorrei arrivare a un punto in cui non devo continuamente legittimare la mia posizione, perché sono i lavori a parlare da soli. Il lungometraggio è anche un modo per entrare più profondamente nell'industria svizzera. Finora ne sono stato un po' una pecora nera: «Typhoon Mambo» è stato interamente autoprodotto e non ho mai avuto davvero a che fare con il sistema dall'interno.

Nel percorso verso il lungometraggio, quanto contano oggi i lab, mentoring e pitching?

Possono essere fondamentali, ma bisogna essere consapevoli dei meccanismi che producono. A volte ho l'impressione che un'idea rischi di diventare un progetto burocratico, con una personalità formattata per poter passare da una porta all'altra. Non significa che questi percorsi non siano utili: alcuni incontri possono davvero cambiarti la vita. Ma «Typhoon Mambo» è anche un monito per me. Mi ricorda che quella spontaneità e quella libertà sono parte di ciò che rende il film speciale. ■